N° d'ordre NNT : 2022LYSE2011

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON
en COTUTELLE avec L'UNIVERSITÉ JOSEPH KI-ZERBO OUAGADOUGOU

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Lettres et Arts

Soutenue publiquement le 12 mai 2022, par :

Aurore DESGRANGES

Enjeux actuels des écritures dramatiques au Burkina Faso.

Perspectives institutionnelles et esthétiques.

Devant le jury composé de :

Xavier GARNIER, Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Président
Sylvie CHALAYE, Professeure des universités, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Rapporteure
Bérénice HAMIDI KIM, Professeure des universités, Université Lumière Lyon 2, Examinatrice
Anthony MANGEON, Professeur des universités, Université de Strasbourg, Examinateur
Maëline LE LAY, Chargée de recherche CNRS, CNRS, Examinatrice
Salaka SANOU, Professeur des universités, Université Joseph Ki-Zerbo Ouagadougou, Co-Directeur de thèse
Touriya FILI-TULLON, Maîtresse de conférences, Université Lumière Lyon 2, Co-Directrice de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification** » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Université Lumière Lyon 2
ED 3LA
Laboratoire Passages XX-XXI Arts et Littératures

Université Ouaga I Pr. Joseph Ki-Zerbo
ED LEHSCO
Laboratoire Littératures Espaces Sociétés

Enjeux actuels des écritures dramatiques au Burkina Faso

Perspectives institutionnelles et esthétiques

Thèse de doctorat en Lettres et Arts

Aurore Desgranges

Sous la direction de Touriya Fili-Tullon et Salaka Sanou

Soutenance le 12 mai 2022

Membres du jury :

Sylvie Chalaye, Professeure des Universités, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle
Xavier Garnier, Professeur des Universités, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle
Bérénice Hamidi, Professeure des Universités, Université Lumière Lyon 2
Maëline Le Lay, chargée de recherche de classe normale CNRS, Université Paris III-INHA
Anthony Mangeon, Professeur des Universités, Université de Strasbourg

Remerciements

J'exprime en premier lieu ma profonde gratitude à l'ensemble des artistes et médiateurs culturels, éditeurs et journalistes qui ont, par leur bienveillance et leur intérêt, permis la réalisation de ce travail de recherche : Sinzo Aanza, Gustave Akakpo, Fargass Assandé, Noufou Badou, Biliah Bah, Hakim Bah, François Moïse Bamba, Pierre Banos, Saïdou Alceny Barry, Bassam, Michel Bassingue, Alfred Jean-Michel Bationo, Thierry Blanc, Ysore Bonnardel, Cédric Brossard, Nadine Chausse, Serge-Aimé Coulibaly, Boubacar Dao, Aurélie Deplean-Zoungrana, Abidine Dioari, Justin Dragbo, Claudine Dussolier, Luca Fusi, Pascale Gateau, Hermas Gbaguidi, Guy Giroud, Edoxi Gnoula, Pascal Goba, Jacques Guégané, Bilal C. Guere, Claude Guingané, Gerhardt Haag, Baba Hama, Alain Hema, David Minor Ilunga, Jacques Jouet, Hyacinthe Kabré, Sophie Kam, Faustin Keoua-Leturmy, Anatole Koama, Sahab Koanda, Éléonore Kocty, Moïse Kohoun, Prosper Kompaoré, Kientéga Pingdéwindé Gérard dit KPG, Souleymane Koumaré, Issaka Luc Kourouma, Émile Lansman, Luis Marquès, Jean-Louis Martinelli, Gaëlle Massicot-Bitty, Ildevert Méda, Amanda Mouëllic, Étienne Minoungou, Noël Minoungou, Simplice Nikiéma, Ngonndimgamlemgoo Alram N'Guébnan dit « Ngonn », Pascal Noyelle, Roger Nydegger, Thierry Oueda, Ali K. Ouédraogo, Anthony Ouedraogo, Wilfried Ouédraogo, Pascal Paradou, Pascale Poirel, Freddy Sabimbona, Odile Sankara, Moussa Sanou, Christian Schiaretti, Marie-Agnès Sevestre, Olivier Somé, Modeste Tadani, Privat Tapsoba, Aristide Tarnagda, Mahamadou Tindano, Claire Tipy, Moïse Touré, Adama Traoré, Philippe Vincent, Pierre Vincent, Sidiki Yougbaré, Paul Zoungrana, Martin Zongo.

J'exprime ensuite mes sincères remerciements à Salaka Sanou et Touriya Fili-Tullon pour m'avoir accompagnée dans le cheminement que fut l'écriture de cette thèse. Je remercie Véronique Corinus d'avoir cru en l'intérêt d'un travail qui n'était alors qu'à l'état de projet. Je remercie également les membres de ce jury : Sylvie Chalaye, Xavier Garnier, Bérénice Hamidi, Maëline Le Lay, Anthony Mangeon. C'est un honneur pour moi que d'être lue par vous.

Je suis reconnaissante à l'ED3LA de m'avoir accordé un contrat doctoral ainsi qu'à l'Université Lyon 2 de m'avoir permis de poursuivre mon projet de recherche en me gratifiant d'un contrat ATER. Je remercie Alice Degorce et Kathrin Langewiesche pour m'avoir offert la possibilité de poursuivre mon travail de recherche à l'IMAF.

Que les étudiants ouagalais et lyonnais qui ont suivi mes cours ou ateliers soient remerciés.

Je remercie ma mère, Agnès Desgranges pour ses relectures attentives et pour nos longues discussions sur ce travail.

Je remercie Constance Sorgho et Laëtitia Compaoré qui m'ont soutenue dans le long apprentissage du mooré et dans le difficile exercice de traduction, Paulin et Jean-Paul Bambara et Anne-Marie Michenaud pour avoir rendu mémorables mes séjours prolongés au Burkina Faso, et puis encore Alice Degorce pour son accueil dans son équipe à l'IRD à Ouagadougou et pour ses réflexions passionnantes.

J'ai eu la chance de bénéficier de l'émulation intellectuelle de plusieurs équipes de recherche.

Que les membres du laboratoire Littératures, Espaces, Sociétés et les membres du laboratoire Passages XX-XXI Arts et Littératures soient remerciés. À Ouagadougou, j'ai fait les belles rencontres intellectuelles de Souleymane Ganou, Fatou Ghislaine Sanou, Hamadou Mandé, Justin Ouoro, Nelly Belemgnygre, Issiaka Tiendrébéogo, Boukary Tarnagda. À Lyon, je pense à Marie-Jeanne Zenetti, Bérénice Hamidi, Julie Sermon, Astrid Chabrat-Kajdan, Bastien Mouchet.

Je remercie également les doctorants rencontrés dans le cadre de l'association des Têtes Chercheuses, plus particulièrement Hélène Lannier, Lauralie Chatelet, Pierre Causse, Louis Autin, Charlotte Triou, Célia Cristia, Claire Fontvieille, Valérie Lavigne.

Le laboratoire SEFEA a été un lieu décisif dans la découverte des écritures dramatiques africaines. Je remercie chaleureusement Sylvie Chalaye pour son accueil et tous les membres du laboratoire. J'ai également été accueillie à l'ITEM dont je remercie les membres et sincèrement Claire Riffard et Rym

Khene mais aussi les enseignants-chercheurs de l'Université Félix Houphouët-Boigny à Abidjan pour le partage de nos réflexions sur les archives théâtrales : Dominique Traoré, Assi Diane, Marie-Clémence Adom, Adama Coulibaly, Jean-Francis Ekoungoun. Pour les conseils, l'émulation, l'expertise, merci aux membres de notre groupe de recherche ASOHLIS et plus particulièrement Pierre Halen, Erwan Caulet, Virginie Brinker, Tristan Leperlier, Amélie Thérésine, Pascale Goetschel.

Je pense au compagnonnage intellectuel et amical, ressource inépuisable de nouvelles idées et de perfectionnement : Maëline Le Lay, Elara Bertho, Alice Chaudemanche, Annette Bühler-Dietrich, Heather Denyer. Je remercie les membres du comité de lecture Troisième Bureau à Grenoble pour les débats passionnés et passionnants sur les écritures dramatiques contemporaines. Merci aussi aux membres de Cowork In Grenoble pour m'avoir apporté en cette année de « dernière ligne droite » des rires au quotidien.

Un remerciement infini à ma mère pour son soutien inconditionnel, mais aussi à ma grand-mère Chantal Desgranges, à mon filleul Étienne, à tous mes amis pour faire partie de ma vie.

Je dédie cette thèse à mes sœurs d'hier, d'aujourd'hui et de demain : Émilie, Léa, Jade, Margot, Anne-Sophie, Alix, Mayssa, Khadra, Julie, Zoé, Virginie, Alexia.

Table des abréviations utilisées

ACCT Agence de Coopération Culturelle et Technique

ADEAC Association pour le Développement des Échanges Artistiques et Culturels

AEVO Association des Étudiants Voltaïques

AFAA Association Française d'Actions artistiques

AIF Agence Intergouvernementale de la Francophonie

AOF Afrique Occidentale Française

AVCA Association Voltaïque pour la Culture Africaine

APB Association des Poètes Burkinabè

ATB Atelier théâtre burkinabè

BBDA Bureau Burkinabè des Droits d'Auteur

CALAHV Cercle d'Activités Littéraires et Artistique de Haute-Volta

CCFI Cercle Culturel Folklorique de Côte d'Ivoire

CDNC Centre Dramatique National de Création

CDR Comités de défense de la Révolution

CFRAV Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants

CLAC Centres de Lecture et d'Animation Culturelle

CNL Centre National des Lettres

CNR Conseil National de la Révolution

CITO Carrefour International de Théâtre de Ouagadougou

CTI Concours Théâtral Interafricain

DLPL Direction du Livre et de la Promotion Littéraire

DOP Discours d'Orientation Politique

EPS de Bingerville École Primaire Supérieure de Bingerville

GPNAL Grand Prix National des Arts et des Lettres

GPLPF Grand Prix Littéraire du Président du Faso

GRTO Groupe de recherche en tradition orale

FESTHEF Festival du Théâtre de la Fraternité au Togo

FIDELF Fédération Internationale des Écrivains de Langue Française

FITD Festival International de Théâtre pour le Développement

FITHEB Festival International de Théâtre du Bénin

FITMO Festival International de Théâtre et de Marionnettes et de Ouagadougou

LITAF Littérature africaine francophone

MAEE Ministère des Affaires Étrangères et Européennes

MASA Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan

MUSE Mutuelle pour l'Union et la Solidarité des Écrivains

OIF Organisation Internationale de la Francophonie

ORTF Office de Radiodiffusion-Télévision Française

MOVRAP Mouvement voltaïque contre le racisme et pour l'Amitié entre les Peuples

PNC Politique Nationale de la Culture

PNDES Plan National de Développement Économique et Social

PSIC Programme de Soutien aux Initiatives Culturelles

RDA Rassemblement Démocratique Africain

RFI Radio France Internationale

SCADD Stratégie de Croissance Accélérée de Développement Durable

SEV Société des Écrivains Voltaïques

SNC Semaine Nationale de la Culture

TILF Théâtre International de Langue Française

UGEL Union des Gens de Lettres du Burkina

UNEDO Union des Ensembles dramatiques de Ouagadougou

UVAC Union Voltaïque des Associations culturelles

Note à l'attention du jury

La réflexion menée dans cette thèse s'adosse à un travail d'archivage d'entretiens, de textes, de documents d'après-scène, de captations, de traductions toujours en cours. Je mets à la disposition du jury pour vérification un dossier numérique contenant une partie de ces archives mais la consultation de ces documents n'est pas nécessaire à la compréhension de ce travail. Les documents mis à disposition dans le dossier numérique strictement confidentiel sont classés en trois catégories référencées dans les notes de bas de pages (A pour Archives) :

- (A1) Entretiens
- (A2) Textes collectés
- (A3) Transcriptions et traductions

L'ensemble des photographies intégrées aux développements sont extraites des captations que j'ai moi-même réalisées.

Table des matières

Remerciements 1

Table des abréviations utilisées 3

Note à l'attention du jury 5

Introduction 9

Que m'est-il donné de voir ? 9

L'éloignement du « centre » 13

Bonheurs et malheurs de la signalisation 18

Oh les beaux textes ! 23

Les enjeux d'un double terrain 26

L'invisibilité comme fiction 35

Première partie : « Vous avez dit littérature dramatique ? » Une situation institutionnelle complexe 38

Chapitre 1 : L'élaboration d'une catégorie instable : « la littérature dramatique nationale » (1919-2002) 41

1. De la Haute-Volta coloniale aux premières décennies de la Haute-Volta indépendante, une production dramatique invisible ? 42

2. Les textes dramatiques dans la « fabrique » de la littérature nationale au Burkina Faso 55

3. Les textes dramatiques sous les conditions du développement culturel 83

4. … à la marge de la politique francophone de la littérature dramatique 91

5. Hypothèse autour d'une conception « émique » de la littérature dramatique au Burkina Faso : la réflexion théorique et l'œuvre de Jean-Pierre Guingané 104

Chapitre 2 : Vers une lente institutionnalisation des textes dramatiques à Ouagadougou (1996-2021) 122

1. L'évolution du champ littéraire national à la marge de l'espace littéraire africain transnational 123

2. Le mouvement d'autonomisation du monde de la scène à Ouagadougou 136

3. Appréhender le phénomène d'institutionnalisation des textes dramatiques à partir d'un épicentre culturel 153

4. L'intrication de différents réseaux de circulation des textes 164

5. Devenir auteur à Ouagadougou 205

Deuxième partie : Venir sur le « terrain » des textes dramatiques 245

Chapitre 3 : Une collecte de textes dramatiques à Ouagadougou : situation, principes de constitution et enjeux de la démarche 247

1. De l'avantage heuristique d'une collecte « ouverte » sur un corpus clos 247

2. Dans la « fabrique » d'une archive théâtrale 271

3. Voir les textes dramatiques avec et sans les institutions 285

Chapitre 4 : Rencontrer des textes à la croisée des langues 292

1. La collecte de textes réfléchit la situation de diglossie 293

2. La scène est le lieu d'élaboration d'un imaginaire plurilingue 303

3. Écrire en mooré et en français, traduire du mooré vers le français 309

Troisième partie : Un imaginaire cosmopolite ? Pour une perspective décentrée sur l'espace littéraire africain 326

Chapitre 5 : Le paradigme du « théâtre-monde » au prisme de la métropole ouagalaise 329

1. La migration 334

2. La rencontre 370

3. La tribune 393

Chapitre 6 : Dire les littératures et théâtres d'Afrique 419

1. Les textes comme miroir de la situation institutionnelle des auteurs 420

2. Du geste du palimpseste depuis Ouagadougou 448

Quatrième Partie : Les textes comme laboratoire générique 484

Chapitre 7 : Sensibiliser 486

1. La fonction didactique du théâtre de sensibilisation : une homogénéité générique . 487

2. La sensibilisation comme imaginaire diffus et ambivalent 521

3. Négocier la fonction didactique dans le théâtre dit « d'auteur » 535

Chapitre 8 : Exhiber la parole solitaire 557

1. Le monologue comme laboratoire générique ? 559

2. La collusion de l'espace intime et de l'espace public 563

3. La théâtralisation de l'espace mental 579

4. Parole solitaire, parole rituelle 589

Conclusion 599

Faire le pari du contrepoint 599

Quelles archives fabriquer pour les théâtres d'Afrique ? 600

Bibliographie 603

Introduction

Que m'est-il donné de voir ?

C'est au hasard d'une mobilité artistique dans la ville de Bobo-Dioulasso en 2014[1] et d'échanges à cette occasion avec un danseur sur quelques œuvres canoniques de littérature française que j'ai nourri la motivation de travailler sur les littératures africaines. À partir d'un constat empirique du dynamisme des scènes artistiques[2], j'ai décidé de porter mon intérêt plus spécifiquement sur la littérature dramatique au Burkina Faso. L'examen de quelques anthologies et dictionnaires généralistes a constitué, lors de mon retour en France, une épreuve assez décourageante et une première confrontation avec la question de la visibilité des littératures africaines en contexte postcolonial. L'entrée continentale « théâtre d'Afrique noire » « théâtre d'Afrique » est privilégiée dans le dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde[3]. Si le *World Encyclopedia of Contemporary Theater*[4] consacré au continent africain contient beaucoup plus d'entrées nationales, aucun développement n'est dédié au théâtre au Burkina Faso. Le parcours d'ouvrages français proposant un panorama inclusif ou décentré des œuvres littéraires s'est révélé tout aussi décevant. Dans le *Dictionnaire des écrivains francophones classiques*[5], établi par Christiane Chaulet Achour, voué à « mesurer l'importance croissante des lettres d'expression française venues du Sud[6] », ou l'anthologie de Michel Azama[7] qui présente les

[1] J'ai participé à une création amateur-professionnelle « Attraction » de Winship Boyd et Dramane Ouattara (danse), avec la compagnie Djan Kadi Fecc. J'ai eu à cette occasion plusieurs échanges sur la littérature avec le danseur Gérard Sanou.
[2] À l'occasion notamment de la cinquième édition du festival Rendez-vous Chez Nous des Arts de la Rue et de la fréquentation de plusieurs espaces culturels.
[3] Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008 [1991].
[4] Ousmane DIAKHATE, Hansel Ndumbe EYOH, Don RUBIN (éd.), *World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Londres, Routledge, Taylor and Francis Group, 2000.
[5] Christiane CHAULET ACHOUR (dir.), Corinne BLANCHAUD (collaboratrice), *Dictionnaire des écrivains francophones classiques, Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, Océan Indien*, Paris, Honoré Champion, 2010.
[6] Jean-Marc MOURA, « Avant-Propos », *ibidem*, p.7.
[7] Michel AZAMA, (éd.), *De Godot à Zucco, Anthologie des auteurs dramatiques de langue française*, Paris, éditions Théâtrales, 2003-2004, volume 1 à 3.

auteurs dramatiques de langue française, il n'est fait aucune mention d'un auteur dramatique burkinabè.

Ouvrir un ouvrage généraliste au sein d'une nation littéraire dominante peut donc constituer une démarche bien plus aveuglante qu'éclairante, notamment parce que c'est en son sein que s'élabore le principe de l'universel littéraire. En effet, c'est la critique du Nord réfléchissant principalement à partir de la documentation qui lui est accessible, associée aux pôles de production dominants, qui détermine la visibilité ou l'invisibilité des différentes productions littéraires. Ce point de vue situé a tendance à se présenter comme universel, déniant ainsi les différents principes de domination qui régissent l'espace littéraire mondial[8].

Pour tenter de régler ce « défaut de vision », j'ai également consulté les bases de données établies par des chercheurs qui ont eu à cœur de développer des outils de compensation destinés à rendre plus accessibles les littératures des Suds. La consultation de la base de données Littérature africaine francophone (LITAF) établie par la chercheuse Virginia Coulon, et régulièrement alimentée jusqu'en 2016, visant justement à compenser le problème d'inventaire des œuvres produites sur le territoire africain, permet de préciser ce constat de faible visibilité. Si l'on prend en compte les données recueillies entre 2000 et 2016, on observe la mention de trois auteurs dramatiques Aristide Tarnagda, Sophie Heidi Kam et Étienne Minoungou – et pour chacun des trois auteurs, une seule de leurs œuvres – toutes publiées la même année dans la même maison d'édition[9]. Le « répertoire contemporain » du site Afritheatre créé par le laboratoire Scènes et écritures francophones de l'Altérité (SEFEA), dirigée par Sylvie Chalaye au sein de l'Institut de recherche en Études théâtrales (IRET) de la Sorbonne Nouvelle, réunissant 81 fiches de lecture de pièces écrites par des auteurs africains constitue également une ressource pour la littérature dramatique. Une fiche de lecture d'une pièce d'Aristide Tarnagda *Il pleut de l'exil* y est disponible[10].

Ces résultats limités suggèrent aussi bien une faible production éditoriale des pièces de théâtre au Burkina Faso que la difficulté d'en faire l'inventaire. En outre, le parcours des études critiques ne donne que des informations parcellaires sur ce qu'est la littérature dramatique contemporaine au Burkina Faso. Seule l'œuvre de l'auteur burkinabè Aristide Tarnagda a fait

[8] Je m'appuie ici sur les réflexions de Pascale Casanova révélant l'« universel » comme une « invention » du centre car la catégorie invisibilise la structure hiérarchique du monde. « Les grandes nations littéraires font ainsi payer l'octroi d'un permis de circulation littéraire » ; voir Pascale CASANOVA, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, [1999],2008, p.226.

[9] Aristide TARNAGDA, *De l'amour au cimetière*, Ouagadougou, Découvertes du Burkina, 2008 ; Sophie HEIDI KAM, *Et le soleil sourira à la mer*, Ouagadougou, Découvertes du Burkina, 2008 ; Étienne MINOUNGOU, *Madame, je vous aime,* suivi de *Comme des frères*, Ouagadougou, Découvertes du Burkina, 2008.

[10] http://www.afritheatre.com/repertoire_par_titre.php, consulté le 10 février 2022.

l'objet d'une réception critique internationale[11]. Nombreuses sont les études qui, à l'échelle nationale, ont contribué à revaloriser les innovations esthétiques à l'œuvre depuis les années 1980 au Burkina Faso. Pierre Medehouegnon en propose une analyse comparée à l'échelle de la sous-région[12]. Plusieurs études se sont intéressées à l'activité théâtrale en tant que vecteur de développement et de changement social[13], aux festivals[14], aux espaces culturels[15], aux diverses synergies panafricaines[16], aux échanges artistiques franco-burkinabè[17]. La récente monographie de Christophe Konkobo[18] produit une synthèse de l'ensemble des travaux déjà existants et propose une histoire théâtrale renouvelée en présentant les nouveaux enjeux de la scène contemporaine. Toutefois, la réflexion consacrée à la production dramatique semble limitée dans la mesure où les chercheurs réduisent leur réflexion au petit nombre d'auteurs qui ont édité leurs œuvres. L'auteur le plus mentionné est là encore Aristide Tarnagda ; Sophie Heidi Kam, Justin Stanislas Drabo le sont de manière ponctuelle[19].

[11] Certaines de ses pièces font partie du corpus des analyses suivantes : Sylvie Chalaye, *op.cit.*, 2018 ; Pénélope DECHAUFOUR, « Voix et corps marionnettiques : avatars d'oralité », dans Sylvie CHALAYE, Réka TOTH (coord.), « Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas : Poétiques contemporaines et oralité », *Revue d'Études françaises,* n°18, 2013, pp.201-205 ; Annette BÜHLER-DIETRICH, *Contemporary West African Monodrama and its Stage Productions : A challenge, African Performance Review*, vol.8, n°1, 2016, pp.7-16 ; Heather Jeanne Denyer a traduit une de ses pièces en anglais : Aristide TARNAGDA, *Musika*, Heather J. DENYER (translation), *A Journal of Performance and Art*, Volume 41, Number 3, September 2019, PAJ 123, pp. 103-119.

[12] Pierre MEDEHOUEGNON, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest, des origines à nos jours (Historique et analyse*, Jéricho-Cotonou, CAAREC Éditions, 2010.

[13] Privat TAPSOBA, *Théâtre et action culturelle au Burkina Faso*, Thèse de doctorat en études théâtrales, Université Paris 8, 1987 ; Annette BÜHLER-DIETRICH, « Theatre's impact on creating the future », dans Kene IGWEONU and Osita OKAGBUE*, Performative Inter-actions in African Theatre 2 : innovation, creativity and social change,* Cambridge, Cambridge scholars publishing, 2013, pp.39-52 ; Aralene D. CALLAHAN, *Developping theatrically : staging agency and influence in Burkinabè theatrical production*, PhD Dissertation, Madison, Université of Wisconsin-Madison, mars 2012.

[14] Hamadou MANDE, *Contribution des festivals et des structures de formation en arts vivants au développement socio-économique du Burkina Faso, Thèse soutenue à l'Université de Ouagadougou*, 2009-2010 ; Amélie THERESINE, Julie PEGHINI, « Les Récréâtrales (Ouagadougou) / Mantsina sur Scène (Brazzaville) : des espaces où s'inventent des dramaturgies résistantes », *Horizons/Théâtre*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016, n°6, p.82-99 ; Amélie Thérésine, « Afriques en chantiers, Des fabriques d'utopie active », Théâtre/Public, n°229, *États de la scène actuelle 2016-2017*, juin 2018.

[15] Annette BÜHLER DIETRICH, Noufou BADOU, *Le CITO, un maillon fort du théâtre au Burkina Faso, 20 ans de créativité et de résistance*, Ouagadougou, Œil Collection, 2017.

[16] Christine DOUXAMI, « La différence, quelle différence ? Le Même et l'Autre à la lumière des arts de la scène en Afrique », *Conceição | Concept.*, *Campinas*, SP, v. 6, n. 2, jul./dec. 2017, pp. 73-89.

[17] Boukary TARNAGDA, *Processus de création théâtrale contemporaine en Afrique subsaharienne francophone : vers une poétique de la relation*, Thèse de doctorat en études théâtrales, Université Rennes 2 en cotutelle avec Université Ouaga I. Pr. Joseph Ki-Zerbo, janvier 2018.

[18] Christophe KONKOBO, *La pratique du théâtre moderne au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, 2017.

[19] La thèse récente soutenue par Heather Jeanne Denyer intégrant quelques pièces non éditées d'auteurs burkinabè à son corpus, constitue à cet égard une exception. Heather Jeanne DENYER, *Re-defining gender and sexuality in West African Theatre : Women artist, feminist représentations, and same-sex desire in the twenty-first century theatre of Benin, Burkina Faso and Togo*, The City University of New-York, 2019.

Cette expérience infructueuse m'a incitée à reconsidérer la prétendue neutralité axiologique de la constitution des savoirs scientifiques[20] à partir des théories féministes du positionnement[21]. Le caractère monolithique de nos bibliothèques académiques, les modalités hégémoniques de constitution des valeurs esthétiques[22], le partage disciplinaire effectif au sein des lettres, ont été autant d'éléments qui m'ont amenée à questionner les modalités de constitution des corpus en littérature et surtout, les possibilités de leur renouvellement. Sans transformer la restitution de mon enquête en dilatation égotique, l'utilisation de la première personne du singulier correspond à la volonté de rendre compte de cette réflexion à la fois politique et épistémologique[23]. Mon intérêt pour une littérature que je ne pouvais pas « voir » d'emblée et la démarche entreprise pour y parvenir, ne témoignent pas uniquement de la genèse de ce travail de recherche mais sont en réalité partie prenante de sa problématisation.

La question de la visibilité renvoie au rapport entre l'objet et son observateur et peut se définir aussi bien comme la « possibilité pour un objet d'être perçu par le sens de la vue » que comme la « possibilité pour l'œil de percevoir[24] ». Pour « voir » une littérature dans l'angle mort des différentes études critiques, il faut tout d'abord connaître les mécanismes qui l'invisibilisent. La pensée métaphorique de Donna Harraway sur l'expérience de vision constitue une ressource inestimable pour éventer ce « truc divin qui consiste à voir tout depuis nulle part[25] » c'est-à-dire en l'occurrence remettre en question la dimension neutre du centre consacrant. C'est ce même

[20] Cette question renvoie aux débats suscités dans le cadre des épistémologies féministes sur les « conséquences de l'hégémonie des hommes (blancs, de classe moyenne, occidentaux, et hétérosexuels) dans le domaine des sciences » : Artemisa Flores ESPINOLA « Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies du 'point de vue' », Cahiers du Genre 2012/2 (n° 53), p. 99-120.

[21] Voir Sandra HARDING, *The Standpoint Theory Reader*, *Intellectual and Political Controversies*, New York and London, Routledge, 2003 ; Donna HARAWAY, « Situated Knowledges : The Science question in Feminism and the priviledge of partial perspective », *Feminist studies*, vol. 14, n°3, Autumn 1988, p. 577- 599 ; Elsa DORLIN, Eva RODRIGUEZ (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 ; Maria PUIG DE LA BELLACASA, *Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway, Science et épistémologies féministes*, Paris, L'Harmattan, 2014.

[22] Heta Rundgren montre comment l'omniprésente et invisible « norme mâle » travaille la constitution d'un canon « masculin-neutre-blanc-hétérosexuel » qui crée des lignes de « partage littéraire » : Heta RUNDGREN, « Vers un partage postnormâle de la littérature », *TRANS-*, 22 | 2017, http://journals.openedition.org/ trans/1711, consulté le 25 février 2019.

[23] Sandra HARDING, *op.cit*., p. 8 ; Maria Puig de la Bellacasa insiste à cet égard sur la « dimension spéculative » et utopique commune aux différentes théories du savoir situé. Maria Puig DE LA BELLACASA, *Politiques féministes et constructions des savoirs, « Penser nous devons ! »,* Paris, L'Harmattan, 2012, p.242.

[24] Je me réfère à la définition de la « visibilité » donnée par le Trésor International de la langue française, http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2423210685, consulté le 10 février 2022.

[25], Donna HARAWAY, « Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle », traduit par Denis PETIT en collaboration avec Nathalie MAGNAN dans *Le manifeste cyborg et autres essais*, p.116. [édition originale citée en note 21].

« truc divin » qui institue la littérature burkinabè, la littérature dramatique de surcroît, comme invisible.

> La vision peut présenter un intérêt pour échapper aux oppositions binaires. Je voudrais insister sur la nature encorporée de toute vision, et ainsi reconquérir le système sensoriel qui a servi à signifier un saut hors du corps marqué vers un regard dominateur émanant de nulle part[26].

Ce programme de reconquête d'une vision encorporée, consciente des différents partages affectant la littérature, sous-tend l'ensemble de ma recherche. Un tel exergue visant à « me situer[27] » dans une expérience de frustration intellectuelle, loin de revêtir une fonction autobiographique, constitue la première étape d'un processus de dénaturalisation de la notion d'invisibilité. Est construit comme invisible en premier lieu ce qui ne se situe pas dans mon champ de vision. Je distingue avec difficulté ce qui est éloigné de moi, ce qui est peu ou mal signalé, ce qui n'est pas en « état » d'être visible. De cette expérience empirique d'une difficulté de perception, j'en déduis différents mécanismes d'invisibilisation de cette littérature depuis un point de vue dominant initial, considérant celui-ci comme émanant bien de quelque part. Or, l'identification de ces mécanismes permet de penser les conditions d'un nouveau positionnement, propice à une identification et collecte active de textes, prolongeant le processus enclenché de déconstruction de la notion d'invisibilité, au profit de celle d'invisibilisation.

L'éloignement du « centre »

Le premier enseignement d'une lecture des discours critiques au prisme de leur positionnement est celui de la difficulté de « voir » depuis une position centrale au sein de la « république mondiale des lettres[28] ». C'est ainsi qu'au-delà des enjeux idéologiques qu'elle peut induire, la perspective nationale a été fondamentale pour appréhender avec plus d'acuité les

[26] *ibidem*, p.115.
[27] Cette option critique a pu s'élaborer grâce aux échanges et réflexions théoriques menés dans le cadre du séminaire coordonné avec Marie-Jeanne Zenetti et Bérénice Hamidi-Kim « Recherches situées en Arts et littératures » à l'Université Lyon 2, et doit particulièrement à mes échanges avec Julie Rossello Rochet dont le projet de recherche vise à expliquer tout autant qu'à pallier la méconnaissance des autrices dramatiques françaises du 19ème siècle. Voir : Julie ROSSELLO-ROCHET, « Retour sur l'élaboration d'un répertoire de pièces d'autrices dramatiques françaises notoires du xixe siècle : dessin d'une généalogie d'ancêtres de même corporation », *Horizons/Théâtre*, n°10-11, 2017, https://journals.openedition.org/ht/567, consulté le 9 août 2020.
[28] Pascale CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, [1997], 2008.

littératures africaines. Un nombre désormais conséquent de travaux s'inscrivant dans le sillage de la sociologie bourdieusienne, informent les modalités de constitution spécifiques des champs littéraires africains après les indépendances[29]. C'est bien l'institutionnalisation croissante de la vie littéraire à l'œuvre depuis les années 1980 qui a permis de rendre visibles des auteurs particulièrement prolifiques tels Frédéric Titinga Pacéré (1943-), Jacques Prosper Bazié (1955-2014) ou encore Patrick Ilboudo (1951-1994), comme le montre l'ouvrage fondateur de Salaka Sanou[30]. Si certains auteurs ont pu, dans le cadre de mobilités, avoir accès à l'édition parisienne, ce n'est pas dans les maisons d'édition les plus prestigieuses (Silex, Jean-Pierre Oswald) et c'est souvent à compte d'auteur. Les prix reçus par certains d'entre eux – le Grand Prix littéraire d'Afrique noire a été décerné à Patrick Ilboudo en 1992 pour son roman *Le Héraut têtu*[31] et à Frédéric Titinga Pacéré en 1982 pour deux recueils, *Poèmes pour l'Angola*[32] et *Poésie des griots*[33]– n'ont que rarement mené à une prise en compte de leur œuvre dans l'histoire des littératures africaines. Dans un travail monumental à partir d'une population de 404 auteurs africains francophones, Claire Ducournau met en évidence un « phénomène de patrimonialisation littéraire transnational [34]» fondé sur la relation entre auteurs africains et éditeurs parisiens de prestige, précisant ainsi l'analyse de Pascale Casanova du « protectorat littéraire [35]» exercé par la capitale parisienne sur les anciens pays colonisés d'Afrique francophone. Si des instances de consécration de la littérature sont mises en place de manière indéniable au Burkina Faso, cela ne signifie pas, pour autant, qu'elles détiennent le pouvoir principal de légitimation des auteurs et des œuvres. Nombreuses sont les œuvres éditées exclusivement au Burkina Faso et qui font l'objet d'une réception critique uniquement à un niveau national.

L'on peut en effet considérer que la visibilité de la littérature burkinabè pâtit d'une position périphérique au sein d'un « système littéraire francophone[36] » régi par « l'institution éditoriale et critique du centre franco-parisien [37]», comme l'a montré Pierre Halen. Le champ littéraire

[29] Alain RICARD, Janos RIESZ (dir.), *Le champ littéraire togolais*, African Studies 23, Université de Bayreuth, Bayreuth, 1991 ; Romuald FONKUA, Pierre HALEN (dir.), avec la collaboration de Katharina STÄDTLER, *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001 ; David K. N'GORAN, *Le champ littéraire africain, Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2012.
[30] Salaka SANOU, *La littérature Burkinabè : l'histoire, les hommes, les œuvres*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.
[31] Publié à Ouagadougou aux Éditions I.N.C. en 1991.
[32] Publié à Paris aux Éditions Silex en 1982
[33] Publié à Paris aux Éditions Silex en 1982.
[34] Claire DUCOURNAU, La *fabrique des classiques africains*, Paris, CNRS Editions, 2017.
[35] *Op.cit*., p. 176.
[36] Pierre HALEN, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », Papa Samba Diop, Hans Jürgen Lüsebrink (dir.), *Littératures et sociétés africaines, Regards comparatistes et perspectives interculturelles*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001.
[37] *Ibid*., p.59.

émergent fonctionne malgré sa structuration progressive comme un « domaine satellite » et les valeurs qui déterminent la reconnaissance de telle ou telle œuvre ne s'exportent pas nécessairement vers le centre. Raphaël Thierry décrit avec acuité le phénomène de hiérarchisation des pôles de production littéraire[38]. La visibilité et la connaissance de la littérature africaine dépendent en effet des circuits de diffusion du Nord qui détiennent un quasi-monopole de l'édition. En raison de la difficulté des éditeurs africains à s'imposer sur le marché international, les littératures africaines sont connues et étudiées à partir des corpus – principalement romanesques – étudiés au Nord. En outre, l'édition africaine est peu accessible hors d'Afrique alors que la présence globale des littératures africaines s'est intensifiée sur les marchés du livre depuis les années 2000[39]. Si le secteur éditorial s'est développé dans la période au Burkina Faso[40], le marché du livre est concentré à Ouagadougou, dans une moindre mesure à Bobo-Dioulasso et Koudougou, et la faiblesse du maillon de la distribution ne permet pas d'atteindre les marchés occidentaux[41]. L'édition de la bibliographie nationale est, en outre, extrêmement récente et parcellaire[42] et la mise en livre demeure un problème majeur[43] rendant la position de la littérature burkinabè particulièrement vulnérable sur le plan international. La visibilité d'une littérature dépend donc du point de vue de la critique ainsi que des hiérarchies établies au sein de l'espace littéraire mondial.

C'est ici que la participation de la critique universitaire française à ce phénomène est manifeste et se doit d'être interrogée dans la mesure où elle agit directement au sein de cette économie du livre, en amont et en aval : « elle impulse un mouvement qui favorise l'éclosion des structures, et en aval de celui-ci, elle construit un discours à partir des corpus qui naissent des nouvelles structures de production[44] ». Ainsi, en choisissant les corpus les plus aisément accessibles, elle contribue à diffuser l'information éditoriale centralisée à Paris et propose des analyses générales sur les littératures africaines, complètement dépendantes des réseaux de circulation du Nord : « Ne peut-on pas se demander si la faiblesse des ressources n'influence pas

[38] Raphaël THIERRY, *Le marché du livre africain et ses dynamiques littéraires. Le cas du Cameroun*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2015.
[39] *Ibidem.*
[40] Jacob Yarassoula YARABATIOULA, « Chapitre 3 : La filière livre et édition au Burkina : des politiques publiques en manque de cohérence et de pragmatisme », *Industries culturelles et créatives au Burkina Faso, Analyse des filières*, Burkina Faso, L'Harmattan, 2020, pp. 205- 310; Armand Joseph KABORE, *L'édition du livre au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, 2007. Je remercie par ailleurs Salaka SANOU d'avoir bien voulu porter à ma connaissance le devoir d'un de ses étudiants de DEA : Adamou KANTAGBA, « Les maisons d'édition au Burkina Faso », Séminaire de DEA 2012-2013.
[41] Jacob Yarassoula YARABATIOULA, *op.cit*., p. 297.
[42] Trois numéros ont été publiés, en 2008, en 2014 et en 2016, *op.cit.*, p.213.
[43] Yves DAKOUO, *Émergence des pratiques littéraires modernes en Afrique francophone, La construction de l'espace littéraire au Burkina Faso,* Harmattan Burkina, Novembre 2011.
[44] Raphaël THIERRY, *op.cit*, p.157.

les orientations d'une critique réfléchissant essentiellement à partir des textes à sa disposition ? […] On peut dès lors questionner la stabilité d'un discours scientifique reposant sur des sources partielles[45] ». Vertigineux soupçon formulé ici par Raphaël Thierry, qui met bien en évidence les raisons pour lesquelles ce problème historiographique de grande ampleur, susceptible de remettre en cause la validité des résultats de la recherche, est fréquemment ignoré.

Le décentrement de mon point de vue initial m'a menée à élaborer mon travail dans le cadre d'une cotutelle de thèse entre l'Université de Ouagadougou (Ouaga I. Pr. Joseph Ki-Zerbo) et l'Université de Lyon 2, afin, d'une part, de pouvoir accéder à l'ensemble d'une production littéraire qui n'était pas diffusée en France et d'autre part, de pouvoir comprendre les logiques du champ d'un point de vue interne, s'inscrivant éventuellement dans un rapport d'antinomie avec celles du centre franco-parisien. En me rendant compte a posteriori que le choix de s'inscrire dans une université africaine n'était presque jamais entrepris par les doctorants européens, il me semblait qu'il y avait un potentiel heuristique fort de déconstruction des certitudes établies : il s'agissait de dégager une méthode d'observation multi-située, en somme comme l'exprime de manière utopique Donna Harraway, de produire un « savoir capable de construire des mondes moins ordonnés par les visées de la domination [46]».

Ainsi, la métropole de Ouagadougou s'imposait comme un poste d'observation privilégié pour préserver une perspective transnationale nécessaire dans le contexte actuel de globalisation[47], tout en prenant en compte les productions les moins visibles au sein de ce que Claire Ducournau a appelé « l'espace littéraire africain » transnational. Elle le définit comme un « cadre analytique […] dans lequel des auteurs originaires d'Afrique subsaharienne francophone produisent des œuvres de littérature, destinées à une diffusion sur un marché[48] ».

Si le concept de champ littéraire s'est révélé particulièrement efficient pour faire valoir des logiques alternatives de consécration des œuvres écrites principalement sur le territoire africain, il n'empêche que la notion est inséparable de l'horizon de l' « autonomie », semblant particulièrement improbable dans le contexte actuel inégalitaire des rapports de domination entre les différents pôles de production[49]. Je l'utiliserai donc en alternance avec celui d' « espace littéraire africain » plutôt que de « système littéraire francophone » considérant que ce dernier a

[45] Raphaël THIERRY, *op.cit.*, p.153.
[46] Donna HARRAWAY, *op. cit.,* p.120.
[47] Gisèle SAPIRO, Tristan LEPERLIER, Mohamed AMINE BRAHIMI, « Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational ? », *Actes de la recherche en sciences sociales* », n°224, 2018/4, pp.4-11.
[48] Claire DUCOURNAU, *op.cit*., p.19.
[49] Claire DUCOURNAU, *op. cit*., p.265.

une valeur heuristique certaine pour aborder les logiques d'entrance dans le champ littéraire franco-parisien, mais s'avère moins pertinent pour appréhender les textes disposant d'un statut plus précaire, pas nécessairement édités, parfois pas écrits en français, qui auraient ainsi tendance à être considérés comme « hors-champ ». La métaphore photographique du « hors-champ » semble particulièrement efficace pour décrire mon intérêt pour une littérature moins visible car elle rend compte « du geste qui vise à constituer en objet de recherche des pratiques relativement inaperçues au sein des études africaines[50] ».

Cette option critique est d'autant plus nécessaire que l'édition, si elle est partie intégrante de la reconnaissance d'une littérature dramatique, est loin de constituer l'objectif premier des auteurs qui écrivent des pièces de théâtre au Burkina Faso, dans la mesure où le marché pour ce genre est quasi inexistant et constitue même au niveau international, un marché à production restreinte[51]. Il est donc nécessaire, pour aborder cette question, d'orienter l'intérêt de recherche vers les « lieux incertains[52] » de l'espace littéraire, en l'occurrence vers une production dramatique principalement non éditée. C'est ainsi que les logiques de l'espace littéraire doivent être appréhendées également du point de vue des pratiques d'écriture, tout autant révélatrices de sa structuration, que du point de vue des œuvres consacrées[53]. Cette approche semble d'autant plus importante dans le contexte d'extension multilatérale croissante[54] du réseau francophone, qui soutient la création théâtrale, à des plateformes festivalières panafricaines inédites. Le Burkina Faso, par l'entremise entre autres du Festival des Récréâtrales, créé en 2002, y occupe une place importante.

Se situer à Ouagadougou pour s'intéresser aux littératures les moins visibles de l'espace littéraire africain – il faut aujourd'hui être romancier pour prétendre au titre de « classique africain »[55] – permet paradoxalement de se situer au cœur des reconfigurations contemporaines des rapports centre-périphérie dans la mesure où les textes dramatiques circulent de manière plus rapide, auprès de différents médiateurs et leurs modalités de consécration, plus complexes car intimement liées à la structuration du monde du spectacle vivant, échappent aux logiques

[50] Mélanie BOURLET, Aïssatou MBODJ-POUYE, « Présentation », *Journal des africanistes* [En ligne], n°83-1, *Écrits hors-champs*, avril 2014, http://journals.openedition.org/africanistes/3505, consulté le 17 août 2020.
[51] Pierre BOURDIEU, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique (1940/1948-)*, Troisième série, Vol. 22, 1971, pp. 49-126.
[52] J'emprunte cette expression à Pierre Fandio**.** Pierre FANDIO, *Les lieux incertains du champ littéraire camerounais*, Paris, L'Harmattan, coll. « Harmattan Cameroun », 2012.
[53] Yves Dakouo, *Émergence des pratiques littéraires modernes en Afrique francophone, La construction de l'espace littéraire au Burkina Faso*, Harmattan Burkina, Novembre 2011.
[54] Pierre PIRET, « Une francophonie multilatérale ? L'exemple du théâtre », Pierre HALEN et Christian BERG, *"Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000),* Bruxelles, Le cri, 2000, pp. 413-437.
[55] Claire DUCOURNAU, *op. cit*.

unilatérales toujours d'actualité pour la reconnaissance des œuvres romanesques[56]. Le décentrement géographique pour étudier un genre largement minorisé au sein des études littéraires africaines présente ainsi l'intérêt non négligeable de proposer un terrain d'application inédit aux sociologies des lettres africaines mais également d'affiner les modélisations générales, ayant pour l'instant moins exploré les nouvelles relations multilatérales de consécration.

Bonheurs et malheurs de la signalisation

La visibilité est également affaire de « signalisation ». En effet, celle-ci facilite la perception d'un objet, nous aide dans la lecture de sa structure et de ses caractéristiques. Elle aide à le voir mais peut également orienter parfois de manière trop rigide son interprétation. Ce que j'appelle ici « signalisation » recoupe l'ensemble des étiquettes qui, plus ou moins durablement, ont permis de rendre visibles à une échelle transnationale des littératures en situation de marginalisation, parce que principalement issues du monde anciennement colonisé. Ces désignations indiquent un lien de corrélation entre la notion politique de « minorité », se traduisant dans le domaine littéraire par l'altérisation des identités auctoriales et la hiérarchisation des œuvres et des héritages littéraires. Littérature africaine, littérature nationale, littérature francophone, dramaturgie afro-contemporaine, autant de catégories qui témoignent d'un processus d'institutionnalisation des corpus en tant que « contre-littératures[57] » par rapport à un centre franco-parisien :

> Le processus de contre-littérature se développe ainsi en suivant une ligne qui va de la perception à la manifestation de la différence, puis de la manifestation à l'affirmation et à la revendication de cette dernière. Il crée une menace constante pour le dogmatisme et l'ethnocentrisme littéraires, il ne tend à rien de plus qu'à rappeler que les choses pourraient aller autrement[58].

Ces processus, présentés en 1975 par Bernard Mouralis, comme potentiellement subversifs pour le champ littéraire français, peuvent être aujourd'hui appréhendés, à une échelle internationale, comme une stratégie tant pour les écrivains que pour les critiques de faire valoir une place au sein de la république mondiale des lettres. L'étiquette dans une perspective

[56] Le caractère de plus en plus multilatéral des dynamiques de consécration a par exemple été bien mis en évidence par l'étude de Sandra Federici sur la BD, confirmant l'importance du pôle de reconnaissance européen mais valorisant l'importance du pôle belge, en sus du pôle franco-parisien. Sandra FEDERICI, *L'entrance des auteurs africains dans le champ de la bande dessinée européenne de langue française* (1978-2016), Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2019.
[57] Bernard MOURALIS, *Les contre-littératures*, Paris, Hermann, coll. « Essais », 2011, [Paris, PUF, 1975].
[58] *Ibidem*, p. 13.

postcoloniale, constitue une modalité d'existence[59] et un puissant vecteur d'élargissement et de renouvellement des corpus en littérature.

C'est toutefois le caractère ambivalent de son usage qui se trouve au cœur de la question de l'invisibilisation des littératures considérées comme minorisées. La position subalterne des auteurs génère des modalités de réception critique particulières au sein desquelles le paradigme identitaire est totalement lié à l'élaboration des valeurs esthétiques[60]. Ces valeurs sont à la fois imputables au caractère transnational de la patrimonialisation littéraire et à la prégnance du paradigme identitaire dans l'accès à la reconnaissance. Elles sont donc révélatrices d'un positionnement nécessaire pour les auteurs par rapport à un pôle dominant, et, en valorisant ces nouveaux corpus, elles conforteraient paradoxalement leur inégalité de traitement. Vecteur d'inclusion au sein de la république mondiale des lettres mais également d'exclusion de l'historiographie nationale française, le concept de « littérature francophone », par exemple, ainsi que celui attenant de « littérature africaine » est particulièrement révélateur d'une exclusion spécifique à l'endroit des auteurs africains tandis que les auteurs roumains, russes, qui écrivent en français sont intégrés beaucoup plus aisément au sein du patrimoine national[61]. C'est ainsi que Sarah Burnautzki révèle l'existence de « frontières racialisées » dans l'espace littéraire français. Les auteurs africains déploieraient des stratégies de passage spécifiques de ces frontières, sans parvenir pour autant à les déstabiliser complètement. En outre, l'accès au rang de classique pour un auteur africain serait également déterminé par des critères spécifiques, notamment la relation privilégiée avec un éditeur parisien, la mobilité etc[62].

---

[59] Claire Ducournau souligne le fait que les littératures dites « africaines », « beurs » ou « caribéennes », si elles ne sont pas toujours qualifiées de « postcoloniales », en raison du développement plus tardif de cette approche critique dans le domaine francophone, partagent avec les littératures postcoloniales anglophones un contexte spécifique de valorisation et de circulation. « Les modes de sélection et de reconnaissance de ces biens conjointement symboliques et matériels semblent y suivre les mêmes règles implicites » Claire Ducournau, « L'exotisme postcolonial par Graham Huggan », *Collectif Write Back, Postcolonial studies : modes d'emploi*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, p.281.

[60] Pierre Halen montre que les auteurs en provenance des périphéries dans le système littéraire francophone peuvent faire le choix de l'assimilation en faisant disparaître toute marque identitaire étrangère ou celui de la spécification en produisant et exploitant au contraire les marques identitaires « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone » dans Papa Samba Diop, Hans-Jürgen Lüsebrink*, Littératures et sociétés africaines, Regards comparatistes et perspectives interculturelles*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, pp.55-67.

[61] Ferroudja ALLOUACHE, *Archéologie du texte littéraire dit « francophone »*, 1921-1970, Paris, Classiques Garnier, 2018, p.33.

[62] « C'est depuis l'édition située hors d'Afrique que l'importance prise par le genre romanesque vient parachever l'éloignement progressif vis-à-vis de modèles littéraires comme le conte, la poésie ou le théâtre, dont les formes existaient avant la colonisation. Tout se passe comme si ces auteurs s'étaient ajustés à certains formats pour accéder à la consécration littéraire qu'ils atteignent au tournant des années 2000 depuis la France. C'est alors seulement que s'impose comme légitime cette figure d'écrivain assumant la pluralité de ses appartenances géographiques. Ces évolutions trahissent l'influence d'un marché du livre mondial assymétrique sur la littérature africaine contemporaine. Le surinvestissement médiatique dont bénéficie une poignée d'auteurs s'exerce ainsi au détriment d'écrivains, moins à l'aise dans l'exposition d'eux-mêmes, ou moins mobiles », Claire DUCOURNAU, *op. cit*., p.396.

Or, le champ littéraire burkinabè se développe depuis les années 1980 grâce à la critique universitaire ouagalaise et à la lente structuration du secteur éditorial en industrie culturelle. Pour autant, il y a toujours un écart entre l'augmentation de la production littéraire et la stagnation de sa visibilité internationale. Les valeurs établies à une échelle nationale ne s'exportent pas à une échelle internationale. Plusieurs travaux d'ancrage matérialiste[63], regardant rétrospectivement l'institutionnalisation transnationale des études postcoloniales au tournant des années 2000, fournissent aujourd'hui des pistes précieuses pour appréhender ce phénomène[64]. Benita Parry questionne « le privilège accordé aux styles romanesques qui représentent l'identité postcoloniale comme une identité fissurée et dispersée [65]» et montre comment cette ambition de renouvellement des corpus passe par la mise en avant d'œuvres manifestant l'expression de subjectivités diasporiques dans le cadre d'une société globalisée[66]. La constitution d'un « nouveau canon littéraire », se caractérise également par des points aveugles : la prééminence du genre romanesque sur les autres, la négligence des œuvres écrites en langues régionales ou nationales en Asie ou en Afrique[67]. En cela, la réflexion méta-disciplinaire portée par Gayatri Chakravorty Spivak[68] insiste sur la nécessité de recontextualiser socialement, linguistiquement, politiquement les productions littéraires venant des périphéries. En effet, les mécanismes d'invisibilisation à l'œuvre dans la formation du canon littéraire ne s'arrêtent pas au seuil des littératures dites « postcoloniales ». C'est à cet endroit que la distinction faite par Graham Huggan entre la « postcolonialité » qui fait référence aux conditions matérielles de circulation et de diffusion des œuvres sur le marché globalisé et le « postcolonialisme » qui renvoie aux discours subversifs de résistance portés par les œuvres se mettant elles-mêmes en scène comme marginales[69], est particulièrement heureuse. Cette distinction permet d'objectiver le procédé complexe de formation d'un canon littéraire postcolonial et de comprendre la manière dont il peut participer de

[63] Benita PARRY, *Postcolonial Studies, A Materialist Critique*, London and New-York, Routledge, 2004.
[64] Si Aschcroft, Griffith et Tiffin identifiaient dans la deuxième édition parue en 2010 de leur ouvrage liminaire certains impensés tels que le délaissement des productions culturelles locales, la place considérable prise par la production diasporique sur le marché et dans les études critiques, ils n'en tirent que de brèves conclusions. Bill ASHCROFT, Gareth GRIFFITHS, Helen TIFFIN, *The Empire writes ba !ck, theory and practice in post-colonial literature*, London, Routledge, 2010.
[65] Benita PARRY, « L'institutionnalisation des études postcoloniales », Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial, Une introduction critique*, Paris, Editions Amsterdam, 2006, p. 148.
[66]C'est ainsi qu'Anthony Mangeon propose de questionner l'existence de « postures » postcoloniales dans les domaines africains et caribéens, dans le sens où l'entend Jérôme Meizoz, c'est-à-dire une position rejetée ou assumée de marginalité des options esthétiques et ces effets de filiation faisant émerger une « nouvelle écriture cosmopolite » donne parfois l'impression que les œuvres ont été produites en vue de leur réception postcolonialiste. Voir Anthony MANGEON (dir.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Karthala, 2012.
[67] Benita PARRY, *op.cit.*, pp.139-156.
[68] Gyatri Chakravorty SPIVAK, *Death of a discipline*, NewYork Chichester Sunex, Columbia University Press, 2003.
[69] Graham HUGGAN, *The postcolonial exotic, Marketing the Margins*, London and New-York, Routledge, 2001.

la marginalisation d'autres littératures qui ne répondraient pas, ou pas intégralement, aux critères du « postcolonialisme » et seraient de fait exclus du marché global de circulation des œuvres.

J'ai ainsi formulé l'hypothèse selon laquelle le rapport entre la catégorie de « littérature nationale » au Burkina Faso et celle de « littérature postcoloniale », dont les appellations en France de « littérature francophone », « littérature africaine » peuvent constituer des équivalents, est vraisemblablement l'un des mécanismes d'invisibilisation de la production considérée. En effet, ces catégories s'opposent souvent autour du paradigme identitaire : la volonté de défendre un ancrage culturel fort autour du terme de « littérature nationale » se distingue de la défense d'une hybridation littéraire pour les auteurs se réclamant d'une littérature « postcoloniale ». Si ma réflexion prend en compte l'ensemble de travaux qui s'attèlent à une déconstruction systématique du paradigme identitaire, je propose toutefois de mesurer également leur potentiel d'invisibilisation des textes. En effet, ce paradigme a fait l'objet d'une critique sévère dans les études sociologiques et anthropologiques qui s'engagent dans une démarche de dénaturalisation des étiquettes[70]. Il me semble que certaines applications de ce courant critique ont pu parfois mener à l'évaluation d'une œuvre en fonction de la conception de la culture qu'elle véhicule, ou conduire à une hiérarchisation implicite des procédés stylistiques et génériques, de telle sorte qu'elles produisent de nouvelles valeurs littéraires au moment même où elles prétendent les objectiver[71] et génèrent donc de nouvelles logiques d'invisibilisation. De telles démarches critiques, si elles mettent à distance le canon littéraire postcolonial en montrant qu'il s'articule à une marchandisation du paradigme identitaire, ne bouleversent pas véritablement l'équation lorsqu'elles dévaluent des œuvres ou des genres jugés trop folkloriques, parfois même des auteurs pour leur positionnement identitaire trop marqué. Elles ne remettent pas en question l'horizon d'attente de la subversion mais ne font que le reformuler en de nouveaux termes.

Une telle approche n'est pas tout à fait adéquate pour appréhender la production dramatique au Burkina Faso. Le processus de structuration hétéronome de la scène burkinabè depuis les années 1980 est indissociable de la revendication de l'utilité sociale, culturelle et identitaire de l'art. Le rôle du critique, qu'il adhère ou non à cette conception de la culture et de l'identité, est celui de rendre compte de la signification qu'accordent les acteurs du monde théâtral à ces termes.

---

[70] Je pense ici particulièrement aux analyses de Véronique Porra [« De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? » Revue de littérature comparée 2005/2, n°314, pp. 207-225] ou encore de Sarah BURNAUTZKI, *op.cit*. voir ma recension longue, Aurore DESGRANGES, « Penser les « frontières racialisées de la littérature française » avec Sarah Burnautzki », *Acta fabula*, vol. 22, n° 8, *Situer la théorie : pensées de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes)*, Octobre 2021, http://www.fabula.org/acta/document13842.php, consulté le 16 février 2022.

[71] François Provenzano, « La consécration par la théorie », *Contextes*, n°7, juin 2010, http://journals.openedition.org/contextes/4629, consulté le 25 février 2019.

Mon travail m'amène à ne pas choisir une étiquette au détriment d'une autre. Je m'intéresse davantage à la manière dont les étiquettes ont pu parfois contribuer à l'élargissement d'un corpus, parfois à l'invisibilisation d'un autre, mais aussi à la manière dont elles peuvent entrer en conflit au sein de l'espace littéraire africain transnational. Une pensée dynamique des « contre-littératures » se doit de prendre en compte les différentes modalités d'invisibilisation de manière concomitante, aussi bien celles relevant de processus d'altérisation des identités auctoriales (les frontières géographiques, sexuées, racialisées de la littérature), que celles générées par des oppositions académiques normatives[72] ainsi que leurs divers points de convergence, bifurcation, scission. C'est bien le geste d'« allo-identification[73] » des auteurs par la critique qu'il s'agit d'examiner à nouveaux frais, en prenant en compte le fait que l'élaboration des postures auctoriales relève d'un processus complexe en reconfiguration permanente en fonction des situations, des lieux dans lesquels elles s'expriment.

Cette exigence présente l'avantage d'appréhender les œuvres hors des grilles de lecture binaire « revendication identitaire/absence de revendication identitaire » « particulariste/ universaliste » ou « culturaliste/universaliste », vectrices d'invisibilisation des œuvres et des auteurs. En m'intéressant au contraire à la manière dont les auteurs dramatiques ouagalais et les sélectionneurs multiples vont user des différentes labellisations possibles, en y adhérant temporairement ou en les rejetant, dans des mécanismes permanents d'identification et de « dés-identification[74] », j'aspire donc à ne pas participer à ce « conflit d'étiquettes », mais plutôt à considérer leur efficience comme temporaire au regard de l'élargissement possible des corpus qu'elles permettent. La chercheuse que je suis peut tenter de manier ces catégories avec la même fluidité qu'un auteur dramatique à Ouagadougou peut s'identifier aussi bien à une échelle urbaine et nationale que panafricaine et francophone. Une analyse des textes au prisme des différents

[72] « L'histoire littéraire reste en effet traditionnellement pensée selon une série de partages implicites et hiérarchiques : entre littérature et non littérature ; auteurs, textes et genres majeurs ou mineurs ; centre et périphéries ; supports nobles et prestigieux ou, au contraire, secondaires et disqualifiants… » Anthony MANGEON, « Pour une histoire littéraire intégrée (des centres aux marges, du national au transnational : littératures françaises, littératures francophones, littératures féminines) », Abdoulaye Imorou (dir.), *La littérature africaine francophone, mesures d'une présence au monde*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2015, pp. 87-104.

[73] Ève KOSOFSKY SEDGWICK propose un examen critique comparé des voies de l' « allo-identification » et de celles de l' « auto-identification », *Épistémologie du placard*, Paris, éditions Amsterdam, [1990], 2008, traduit de l'anglais américain par Maxime Cervulle, p. 77.

[74] J'utilise ici la description qu'en fait Bérénice Hamidi-Kim dans un article consacré aux positionnements des artistes racisés dans le contexte des récentes polémiques autour de la question des discriminations dans les mondes de l'art. « Pour les personnes ayant subi ces formes d'assignation identitaire autour de certaines de leurs propriétés sociales, la construction d'une identité individuelle et collective procède donc forcément d'une épreuve paradoxale et complexe de construction-/déconstruction de leur identité propre, qui passe tout à la fois par des processus d'affirmation de soi autour de cette identité par laquelle ils ont été bafoués et qu'il s'agit de se réapproprier, y compris par une sur-identification ponctuelle et transitoire, et de dés-identification. » Bérénice HAMIDI-KIM, « Des-identifications », *Tumultes*, n°54, 2020/1, pp.81-91.

réseaux de circulation auxquels ils appartiennent permet de prendre en compte ce caractère fluide et mouvant des identifications. En situant ma recherche dans un autre lieu de l'espace littéraire africain transnational et à un autre moment de la trajectoire des écrivains, l'émergence plutôt que la consécration, je peux à la fois apprécier à quel point la signalisation est déterminante pour la visibilité des œuvres en tant que procédé d'institutionnalisation de l'activité littéraire mais affirmer du même mouvement que c'est un processus en permanente renégociation du point de vue des auteurs. Mieux voir une littérature implique certes de mesurer le rôle des instances de légitimation mais également de considérer que l'activité littéraire est loin de se réduire à cette logique[75].

Oh les beaux textes !

« Oh les beaux textes », telle pourrait être la ritournelle d'une Winnie spécialiste de littérature[76], particulièrement attachée aux normes académiques qui président à l'établissement des corpus. Au-delà des questions d'accessibilité et de diffusion évoquées plus haut, la visibilité d'une littérature est affaire de statut.

Le constat d'invisibilité de la littérature dite dramatique implique d'infléchir l'approche avant tout institutionnelle de la littérature qui définit arbitrairement ce qui relève du champ littéraire ou ce qui n'en relève pas. Choisir d'aller au-delà des œuvres des auteurs déjà étudiés revient à prendre en compte les mécanismes d'invisibilisation qui contribuent à ce vide historiographique.

> En effet, la répartition des textes, à un moment donné de l'histoire culturelle, dans l'un et l'autre champ, ne se fonde ni sur les lois du hasard ni sur la prise en compte des critères stricts qui permettraient de classer à coup sûr les textes. Elle n'a de sens qu'à la condition de faire intervenir la notion de *statut* : ainsi, il y a un statut du texte « littéraire » et un statut du texte non littéraire[77].

Le propre du « statut » du texte littéraire est d'être considéré comme allant de soi. Le statut confère au texte sa légitimité dans le champ et en même temps naturalise cette légitimité en ne rendant plus nécessairement visibles les voies de sa consécration. Or, le « statut » des textes qui relèvent

[75] Xavier GARNIER, « Textes/Terrains, La littérature incarnée comme perspective critique », dans Virginia Coulon (éd.), *Les Littératures africaines*, *Les littératures africaines. Textes et terrains.* Paris, Éditions Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2011, pp. 369-380.
[76] Je fais référence ici à la ritournelle du personnage de Winnie « Oh les beaux jours ! » également titre de la pièce de Samuel Beckett traduite en français par l'auteur en 1963, actuellement disponible aux Éditions de Minuit, 2014.
[77] Bernard MOURALIS*, op.cit*, p.12.

de l'art dramatique est bien souvent difficile à identifier parce que ceux-ci s'intègrent à des phénomènes de « réceptions croisées[78] ». La capacité d'un texte dramatique à atteindre une « valeur opérale pleine – c'est-à-dire d'une capacité à faire œuvre à lui seul[79] » est d'autant plus instable que la publication ne peut pas être considérée comme un indicateur exclusif d'une réception littéraire des textes. Il m'est très vite apparu lors de mon enquête dans la métropole ouagalaise, où les textes circulent de manière formelle et informelle, que ce critère de publication n'était que faiblement pertinent.

Le geste de collecte, de « recueillir ce qui était précédemment épars », par son ampleur, permet d'accéder aussi bien aux textes qu'aux obstacles qui empêchent de les voir et vise à éviter l'oblitération d'une partie du phénomène observé. C'est la raison pour laquelle j'ai eu recours à une méthode d'identification et de collecte des textes que Carlo Ginzburg définirait comme « indiciaire[80] », c'est-à-dire fondée sur des indices des plus évidents aux plus imperceptibles. J'ai réuni des textes déjà reconnus par des instances de consécration (État, ONG, maisons d'édition, comités de lecture…) mais également des textes jusque-là « absents du débat[81] », en m'adressant directement aux auteurs, metteurs en scène, comédiens. Cette méthode qui a consisté à collecter les textes « rencontrés[82] » sur le terrain, en s'appuyant sur les réseaux d'interconnaissance au sein du milieu artistique ouagalais, a permis de cerner des tendances collectives d'écriture à partir d'un ensemble relativement hétérogène. Analyser des pièces de statuts différents présente l'intérêt heuristique de ne pas reproduire les lignes de hiérarchie établies par les différentes instances de consécration et de pouvoir et de ne pas présumer à l'avance de la capacité d'un texte à faire œuvre à lui seul, mais de prendre conscience de la dimension éminemment mouvante et dynamique de ses divers usages littéraires. Cela impose également de penser activement la question de l'état du texte.

L'invisibilité peut en effet renvoyer à ce qui ne serait pas en « état » d'être visible, parce qu'inachevé ou transitoire, pas nécessairement scellé par le geste de mise en livre. Considérer

[78] Romain BIONDA, « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre, dans *Atelier de théorie littéraire*, *Fabula*, 2018, https://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_ou_litterature, consulté le 22 octobre 2020.
[79] *Ibidem*.
[80] Carlo Ginzburg décrit ce paradigme à partir d'une analogie entre la méthode d'attribution des peintures de Morelli, la méthode de résolution des crimes de Sherlock Holmes décrite par Conan Doyle et la méthode analytique freudienne. Carlo GINZBURG, « Signes, traces, pistes : Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 1980/6, n° 6, p. 3-44.
[81] J'emprunte l'expression à Pierre-Marc DE BIASI qui décrit l'approche génétique en littérature dans *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 259.
[82] Le terme anglais utilisé par Karin Barber est celui de « encounter with texts ». Karin BARBER, *The Anthropology of Texts, Persons and Publics, Oral and Written Culture in Africa and beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « New departures in anthropology », 2007.

comme texte dramatique tout texte produit dans le milieu artistique enquêté revient à fonder ma réflexion littéraire sur une conception anthropologique de la « textualité ». Karin Barber, à rebours d'une conception institutionnelle de la « littérature » fixée a priori et d'une approche uniquement scripturaire de la « textualité » définit le texte en ces termes :

> Texts are constructed to be detachable from the flow of conversation, so that they can be repeated, quoted and commented upon – they are forms of language, that is, which, whether written or oral, are accorded a kind of independent and privileged existence. At the same time, however, all texts including written ones, are forms of action, speech acts embedded in the context of their emission and reception[83].

La chercheuse invite ici à appréhender le texte dans sa double caractéristique : comme un acte énonciatif dépendant de son contexte mais également comme un fragment autonome pouvant s'extraire d'une situation d'énonciation. C'est donc sur ce principe que j'ai fondé ma collecte de textes dont l'élaboration s'inscrit dans un contexte d'émulation croissante de l'écriture dramatique générée par les diverses pratiques artistiques des acteurs du champ théâtral et du champ littéraire.

Les textes ainsi réunis peuvent relever de différentes étapes du processus de création[84] et se présentent de manière plus ou moins formalisée. Ils ont été écrits avant ou après les transformations subies au plateau ou peuvent constituer une version après-scène en vue d'une mise en livre. Si leur nature de brouillon textuel ou de brouillon scénique ne fait parfois pas ambiguïté, il arrive qu'il s'agisse d'un document composite concentrant les deux fonctions. Dans la mesure où ces versions n'ont souvent pas vocation à déboucher sur une publication, le statut même de « brouillon » d'avant-texte est instable.

Fonder la collecte sur une conception anthropologique ouverte, plastique et dynamique de la « textualité » permet d'observer comment à travers un ensemble textuel unifié[85] – principalement écrit, parfois oral, principalement en français, parfois en mooré – les différents usages littéraires des textes évoluent au sein des pratiques artistiques mêmes dans une relation de continuité avec

[83] « On compose des textes pour les isoler du cours de la conversation afin qu'ils puissent être répétés, cités, commentés. Ce sont des formes de langage dotées d'une certaine autonomie, qu'elles soient écrites ou non. Et pourtant, tous les textes y compris les textes écrits sont des formes d'actions, des actes d'énonciation intriqués dans le contexte de leur émission et de leur réception ». Karin BARBER, *op.cit.*, p.3.

[84] Almuth GRESILLON, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, Dominique BUDOR, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

[85] Karin BARBER propose de penser les textes au carrefour des traditions d'écriture et d'oralité et des cultures de l'imprimé et médiatiques, relevant d'un domaine de recherche unifié, *op.cit.*, p.29.

le monde social, artistique et politique dans lequel ils interagissent[86]. Il ne s'agit évidemment pas de nier les enjeux performatifs et scéniques des arts du spectacle mais de proposer une réflexion décloisonnée sur le fait littéraire, à partir de l'ensemble des textes produits dans le monde artistique enquêté. Prenant en compte le fait que le texte n'est pas la seule « trace » possible de la culture[87], ni la seule voie possible de reconstruction mémorielle[88] et que son élaboration a lieu bien souvent au sein du phénomène anthropologique que constitue la mise en scène[89], les analyses dramaturgiques se nourriront également de la « fabrique d'archives [90]» à laquelle cette collecte s'adosse : les observations lors de répétitions, la captation de représentations, les entretiens avec les auteurs et metteurs en scène et plus ponctuellement les documents relevant de l'après-scène (affiches, programmations, articles de journaux). La réunion de cet ensemble profondément hétéroclite participe de la volonté de décloisonnement qui a animé cette recherche. Ces matériaux, de par leur diversité et leur hétérogénéité, réfutent l'intérêt du partage disciplinaire entre littérature et études théâtrales. Ils constituent un ensemble nécessaire pour penser l'usage littéraire des textes dramatiques dans sa mobilité, comme un phénomène non fixe, jamais définitivement saisissable.

Identifier et surtout collecter des textes constitue une démarche de déconstruction de la notion d'invisibilité en littérature et s'adosse à un travail d'enquête fondé sur un double terrain.

Les enjeux d'un double terrain

Une démarche à la croisée des disciplines

D'un questionnement théorique sur un objet d'étude marginalisé, j'en suis venue à développer une méthodologie d'enquête susceptible de déjouer les mécanismes d'invisibilisation à l'œuvre. Ce travail informe des questions de recherche en sociologie et anthropologie et dialogue avec les outils et les concepts et approches théoriques élaborés au sein de ces disciplines. Pour voir une production non visible de mon point de vue initial, il s'agit de saisir les modalités de

[86] Maëline LE LAY, « Du chiffonnier à l'anthropologue : statut du texte et positionnement du chercheur sur un terrain littéraire et théâtral », *Continents manuscrits* [En ligne], n°13, novembre 2019, http://journals.openedition.org/coma/4288, consulté le 16 août 2020.
[87] Diane TAYLOR, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas,* Durham, Duke University Press, 2003.
[88] Brian VALENTE-QUINN, « Sur les traces de *Bamba Mos Xam* : l'invention du théâtre mouride », *Continents manuscrits* [En ligne], n°13, 2019, novembre 2019, consulté le 17 août 2020. http://journals.openedition.org/coma/4233.
[89] Florent SIAUD, « La génétique de la mise en scène à l'épreuve de l'expérience humaine », dans Olga anokhina, Fatiha Idmhand, *La Fabrique du texte à l'épreuve de la génétique*, France, Éditions des archives contemporaines, 2018, pp. 29-43.
[90] Marion DENIZOT, « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », *Écrire l'histoire* [en ligne], n° 13-14, 2014, http://journals.openedition.org/elh/475, consulté le 15 octobre 2019.

promotion, de diffusion et de circulation des dramaturgies « contemporaines africaines », en somme les processus variés de leur institutionnalisation. Pour déployer une collecte qui prenne en compte des textes de statuts et d'états différents encore faut-il avoir conscience du rôle des différentes instances de légitimation dans le degré d'institutionnalisation des textes. C'est la raison pour laquelle cette réflexion s'inscrit dans un dialogue avec les travaux de sociologie des littératures africaines sus-cités et souhaite apporter une contribution aux questions qui intéressent la sociologie et l'anthropologie de l'art de manière générale. En effet, bien plus nombreux sont les travaux d'ancrage disciplinaire en sciences sociales qui se sont intéressés aux pratiques artistiques au Burkina Faso : du long processus d'institutionnalisation de la danse contemporaine africaine[91] à la mise en spectacle des traditions[92], aux rappeurs performeurs qui agissent dans l'espace urbain[93]. Dans un contexte de porosité des frontières entre les différents mondes de l'art[94], ces travaux constituent un apport inestimable car les recherches transnationales sur la littérature et le théâtre au Burkina Faso sont rares. La pluridisciplinarité constitue un levier nécessaire pour contrer l'impression d'invisibilité initiale mais elle nécessite de combiner approche internaliste et externaliste des œuvres afin de ne pas les réduire à leur contexte[95]. Les approches méthodologiques propres aux sciences sociales amènent bien souvent les critiques à mettre sur le même plan l'œuvre, le discours de l'artiste sur son œuvre ou encore l'œuvre et son environnement médiatique et promotionnel de telle sorte qu'utilisées sans les outils herméneutiques des disciplines artistiques concernées, elles peuvent également conduire à des logiques d'invisibilisation[96].

En partant de ma discipline initiale, la littérature, j'ai pris conscience au fil des avancées de la recherche que l'objet investigué révèle les relations entre des disciplines distinctes et que mon entreprise relève donc également de l'interdisciplinarité. C'est la raison pour laquelle les méthodologies de la sociologie et de l'anthropologie doivent non seulement être combinées avec

[91] Altaïr DESPRES, *Se faire contemporain, Les danseurs africains à l'épreuve de la mondialisation culturelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016.
[92] Sarah ANDRIEU, *Le spectacle des traditions : analyse anthropologique du processus de spectacularisation des danses au Burkina Faso*, Université Aix-Marseille, 2007.
[93] Anna CUOMO, « Des artistes engagés au Burkina Faso. Rappeurs burkinabé, trajectoires artistiques et contournements identitaires », *Afrique contemporaine* 2015/2, n° 254, pp. 89-103 ; Alice DEGORCE, Augustin PALE, « Performativité des chansons du Balai citoyen dans l'insurrection d'octobre 2014 au Burkina Faso », *Cahiers d'Études africaines*, LVIII (I), 229, pp.127-153.
[94] Howard S. BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », [1982], 2010, traduit de l'anglais par Jeanne BOUNIORT.
[95] Vincent DEBAENE, « Le contexte : pour et contre. Études littéraires et anthropologie », *Littérature*, 2019/2, n°194, pp.94-104.
[96] C'est la raison pour laquelle certains argumentaires peuvent revendiquer une approche purement poétique pour s'intéresser à des œuvres et pratiques artistiques appréhendées auparavant uniquement comme des phénomènes sociaux.

celles de la littérature mais elles peuvent également constituer des points d'appui pour appréhender les textes eux-mêmes, pas uniquement les logiques qui président à leur institutionnalisation. L'interdisciplinarité peut amener à produire de la théorie littéraire. Or, cette option critique implique de penser à nouveaux frais la question des « littératures de terrain[97] ». Ce terme est employé par Dominique Viart pour désigner les littératures s'intéressant à des objets hétérogènes : « monde du travail, faits divers, violences historiques, maladies, fonctionnement de la justice, marges urbaines, populations désocialisées, franges déshéritées du monde, réalités quotidiennes, territoires » et faisant souvent elles-mêmes le récit de leurs recherches. Il recoupe des concepts connexes développés en théorie de la littérature, des « factographies[98] » étudiées par Marie-Jeanne Zenetti aux « littératures d'investigation[99] » développées par Florent Coste.

Alors que la théorie littéraire, centrée sur la posture d'enquêteur de l'écrivain, s'intéresse dans ce cadre à la manière dont les œuvres contemporaines investissent les pratiques des sciences sociales, je propose ici de m'inscrire dans un courant bien plus mineur de la recherche en littérature, aspirant à reconfigurer les « terrains » du littéraire. Il s'agit en effet de considérer « le terrain » au cœur de la démarche en puisant dans le modèle épistémologique de l'anthropologie. Jean-Pierre Olivier de Sardan, lorsqu'il entreprend de décrire la rigueur de la démarche qualitative, définit l'anthropologie comme une « épistémologie de terrain, autrement dit centrée sur les rapports entre les données produites sur le terrain et les interprétations savantes qui en découlent[100] ». Il s'agit cette fois de considérer en tant que chercheuse la littérature comme un « terrain » à part entière. Ce sont les travaux de recherche d'anthropologie textuelle qui permettent en premier lieu de penser les textes comme un « terrain ». Karin Barber considère que les textes dans leurs spécificités textuelles disent des choses au sujet des relations sociales, des idées et des valeurs de la culture qui les produit. Elle les décrit ainsi comme terrains à étudier :

[97] Dominique VIART, revue en ligne *Fixxion XX-XXI*, n°18, 2019, http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise contemporaine.org/rcffc/article/view/fx18.20/1339, consulté le 11 avril 2020.

[98] Marie-Jeanne Zenetti réunit sous cette appellation des formes littéraires qui depuis les années 1960 visent à capter le réel en explorant des modes alternatifs d'écriture : « mais contrairement à la plupart des genres ou des sous-genres factuels les plus étudiés (autobiographie, témoignage, récits d'historiens) ces œuvres n'empruntent pas la forme du récit long. » Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies, l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine,* Paris, Classiques Garnier, 2014, p.19.

[99] « Sommairement, ce qu'on appelle la « littérature d'investigation » s'inscrirait dans une famille de littératures qui ont tout à la fois fait du réel leur préoccupation majeure et considéré leur contact avec les sciences sociales moins comme une ambiguïté que comme une proximité profitable. » Florent COSTE, « Propositions pour une littérature d'investigation », *Journal des anthropologues* [En ligne], n°148-149, 2017, mis en ligne le 10 mai 2019, http://jda.revues.org/6582, consulté le 10 février 2022.

[100] Jean-Pierre OLIVIER DE SARDAN, *La rigueur du qualitatif, les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia s.a, coll. « Anthropologie prospective », n°3, 2008, p.19.

> Text and other cultural products are not « windows » onto something else, some pure state of subjectivity or consciousness which can access *through* them : they are, rather, themselves the terrain to be studied. It is the repertoire, the conceptual materials and the ways they are used that we can seek to explore as anthropologists[101].

Cette invite à explorer les textes en tant que tels et non comme simples documents qui illustrent des phénomènes sociaux rejoint le souci des études littéraires africaines revendiquant ce même modèle anthropologique et soulignant le lien entre « une expérience du terrain et une expérience des textes[102] ».

Mon étude s'inscrit ainsi dans un rapport d'étroit compagnonnage avec des études récentes, qui conçoivent la recherche en littérature à partir d'un double terrain : le terrain géographique et le terrain textuel. C'est dans cette perspective que Xavier Garnier défend des lectures éco-poétiques des textes :

> À condition de l'associer à l'expérience, la notion de terrain reste très utile pour envisager l'approche des textes littéraires africains dans la perspective d'une poétique véritablement décentrée, ou décolonisée, qui se réclame des lieux et de ce que l'on y éprouve[103].

Elara Bertho dans son ouvrage consacré à trois figures de résistance armée à la colonisation française et britannique à la fin du 19ème siècle, Sarraounia, Nehanda, Samori Touré, expose une démarche de recherche proche de l'enquête policière qui rend signifiants « le lieu et la forme de la découverte du matériau autant que son contenu[104] ». Sa réflexion s'élabore ainsi à partir d'un travail de terrain dans et hors la bibliothèque. Les textes constituant le corpus, édités ou non, en différentes langues, oraux ou écrits, appartenant à différents médias, révèlent des dynamiques plurielles de circulations littéraires et artistiques. Le « terrain » d'Elara Bertho désigne aussi bien la recherche active de récits en France, à Londres, Dakar, Harare, Conakry, sur leurs divers lieux de conservation et de production, que l'exploration des textes ainsi collectés. Claire Riffard et Julie Peghini mettent en exergue la proximité possible entre les études littéraires et l'anthropologie

---

[101] « Les textes ou autres objets culturels ne sont pas des fenêtres ouvertes sur quelque chose d'autre, un pur état de subjectivité, de conscience accessible par leur biais ; ils sont plutôt des terrains à étudier pour eux-mêmes. Ce que l'on peut chercher à explorer en tant qu'anthropologue, c'est le répertoire, les matériaux conceptuels et leur usage. », Karin BARBER, *op.cit*., p.9.

[102] Janos RIESZ, « Introduction : *Textes et terrains* », dans Virginia COULON et al., *Les littératures africaines*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2011, pp. 5-12, p.6.

[103] Xavier GARNIER, « Pratique du terrain et expérience des textes : une perspective africaine », *Continents manuscrits* [En ligne], n°12, 2019, https://journals.openedition.org/coma/4132, consulté le 14 novembre 2019.

[104] Elara BERTHO, *Sorcières, tyrans, héros, Mémoires postcoloniales de résistants africains*, Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies », 2019, p.35.

autour de l'idée que le texte peut constituer un « terrain » à étudier, en l'occurrence les manuscrits dans la perspective de la génétique littéraire[105]. Enfin, la réflexion importante de Maëline Le Lay, proposant des pistes théoriques et méthodologiques à partir de l'anthropologie pour penser la recherche sur un « terrain littéraire et théâtral[106] », sert de fondement à ma démarche et sera discutée tout au long de cette étude : de la recherche des textes à leur exploitation, en passant par les enjeux de la présence de la chercheuse sur ce double terrain.

Avoir deux « terrains » ne signifie pas conduire deux enquêtes distinctes l'une de l'autre mais implique au contraire de penser de manière dynamique l'identification et la collecte de textes au prisme des lieux dans lesquels elle est menée. Cette approche rejoint certes les études francophones qui abordent les corpus par zone géographique et culturelle mais se distingue de la grande majorité des travaux qui élisent leur corpus à partir de critères institutionnels pré-établis et parfois inconscients.

L'enquête s'est élaborée principalement lors de longs séjours de terrain de quatre mois dans la ville de Ouagadougou et à partir de la fréquentation régulière des différents espaces culturels qui se sont multipliés et disséminés dans les différents quartiers de la ville depuis une dizaine d'années. La démarche a permis aussi bien d'établir des réseaux d'interconnaissance que de découvrir des textes. J'ai effectué également des séjours courts dans la ville de Bobo-Dioulasso et dans celles de Cologne, Limoges, et dans la métropole parisienne. Ces terrains courts sont complémentaires d'une étude de la production dramatique à l'échelle de la ville de Ouagadougou, également à partir des connexions locales, nationales et transnationales, qu'elle tisse. Cette approche « multisite [107]» a permis ainsi de constituer une population hétérogène d'enquêtés. L'enquête considère une population de 36 auteurs parmi l'ensemble des personnes rencontrées qui ont écrit des textes entre 1997 et 2021. À cette première population d'enquêtés s'ajoute une seconde population d'enquêtés, constituée de « sélectionneurs », directeurs d'espaces culturels,

[105] « Les manuscrits des auteurs qui nous rassemblent – en particulier des auteurs venus d'Afrique − ont souvent été écartés, perdus, disséminés et les chercheurs voient eux-mêmes des obstacles se dresser sur leur chemin dans leur effort de localisation et de mise en circulation des voix dont ils sont porteurs. Ces obstacles sont d'ordre matériel (volumétrie des corpus, pénurie des budgets de recherche), institutionnel (légitimité du chercheur par rapport aux institutions d'origine et d'accueil) et anthropologique (rapport à l'intime, relations avec la famille de l'écrivain, rapport à l'écrit). » Julie PEGHINI, Claire RIFFARD, « Faire dialoguer la génétique des textes et l'anthropologie », *Journal des anthropologues*, n° 148-149, 2017/1, https://journals.openedition.org/jda/6680, consulté le 10 février 2022.

[106] Maëline LE LAY, « Du chiffonnier à l'anthropologue : statut du texte et positionnement du chercheur sur un terrain littéraire et théâtral », *Continents manuscrits* [En ligne], n°13, novembre 2019, http://journals.openedition.org/coma/4288, consulté le 16 août 2020.

[107] Georges E. MARCUS, « Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 24, 1995, pp. 95-117.

éditeurs, programmateurs, metteurs en scène etc. L'enquête s'arrime ainsi à l'analyse qualitative de 72 entretiens ainsi que de rencontres. Ce travail considère 42 textes édités (dont une grande partie d'entre eux est éditée uniquement au Burkina Faso) et 130 textes collectés auprès des auteurs.

Essai de positionnement

J'ai pendant les premiers mois de ma recherche éludé cette question, associée dans mon esprit à l'angoisse de devoir « me justifier ». En effet, souvent sollicitée par mes pairs pour exprimer les « causes » du choix du sujet de thèse, j'ai été amenée à devoir dévier la curiosité autour des raisons biographiques qui auraient motivé ma démarche, voire à anticiper le soupçon d'un projet qui relèverait d'une entreprise purement « identitaire ». Consciente du rapport de domination racialisé[108] qui sous-tendait l'échange, je comprenais assez vite qu'une implication trop affichée pouvait à tout moment nuire au crédit d'objectivité que l'on accorderait à mon propos. Il fut donc aisé pour moi de répondre de manière à décevoir : « Ma mère est française, mon père est ivoirien, pas de rapport donc avec le théâtre burkinabè ». Cette réponse avait l'avantage de renvoyer mes interrogateurs à leurs préjugés en leur épargnant ma pensée intérieure, ce *texte* que James C. Scott décrit comme « *caché*[109]» : « Tant que vous ne m'expliquerez pas la raison pour laquelle vous travaillez sur des auteurs blancs, je ne répondrai pas à cette question. » Cette réponse fantasmée aurait peut-être eu l'avantage de confronter mes interlocuteurs à l'absurdité de leur questionnement. Si elle rend bien compte aujourd'hui de l'inconfort de ma situation à l'intersection de plusieurs rapports de domination[110] – jeune femme doctorante française métisse, franco-ivoirienne, de classe moyenne évoluant dans le milieu littéraire académique

[108] Le terme « racialisation » est employé ici en tant que rapport de domination au sein d'un « dispositif de naturalisation du pouvoir ». J'emploierai ainsi le terme de « race » en tant que catégorie d'analyse critique. Elsa DORLIN, « Introduction Vers une épistémologie des résistances », *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Elsa DORLIN (dir.), Presses Universitaires de France, Paris, 2009, p.6.

[109] Dans son ouvrage, l'auteur théorise l'articulation dans les rapports de domination d'un texte public et d'un texte caché dans une perspective transhistorique : « Tout groupe dominé produit, de par sa condition, un « texte caché », aux yeux des dominants, qui représente une critique du pouvoir » James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance, Fragments du discours subalterne*, Paris, Editions Amsterdam, 2008 [1992], p.12.

[110] Kimberlé CRENSHAW, « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, Vol. 43, No. 6, Juillet 1991, pp. 1241-1299. La métaphore de l'intersection, utilisée par Kimberlé Crenshaw comme un « concept critique du droit » pour illustrer l'idée selon laquelle les femmes afro-américaines se situeraient à l'intersection de plusieurs rapports de domination, peut être employée dans d'autres domaines, et ce même si elle présente un risque de naturalisation (*ibid.*, Dorlin, p.12). Elle me semble dotée d'une puissance réflexive pour prendre conscience des rapports de domination et peut dans un second temps comme le préconise Danièle Kergoat, être dépassée pour représenter de manière plus dynamique les diverses intrications des rapports sociaux. Danièle KERGOAT « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux » *ibid.,* pp.111-125.

majoritairement blanc, de classe moyenne et supérieure – elle ne m'a jamais complètement satisfaite.

En janvier 2018, j'ai été amenée à évoquer publiquement mon expérience de doctorat devant des étudiant.es en master à l'université de Lyon 2. À l'issue de la table ronde, des étudiantes racisées m'ont fait part de leur hésitation à choisir des sujets, auxquels on pouvait les rattacher trop facilement, qui risquaient en d'autres termes de remettre en cause leur objectivité scientifique. Il s'agissait bien de l'expression d'un risque à s'exposer, à conforter un horizon d'attente racialisé qui pouvait s'immiscer dans les réflexions sur les choix des sujets de thèse. En creux, se lisait également dans le cadre de nos différentes disciplines, une injonction spécifique à l'objectivité, au détachement vis-à-vis de nos objets d'étude, au risque d'être reléguées à la marge, à l'inconfortable place d'*outsider within*[111]. Au danger déjà pressenti d'être acceptées à condition d'être en mesure de « performer une différence », répondait celui d'en afficher une[112]. Ce spectre du déboutement du registre de l'universel m'a dissuadée pendant un moment d'envisager mon rapport personnel à l'objet d'étude[113]. En somme, je vivais dans la crainte que mon apparence, mon corps de personne racisée, observé, chargé de représentations, porte atteinte à l'intérêt de mon travail, renvoyé ainsi à sa spécificité. Ces appréhensions se sont avérées fondées puisque tout au long de ma recherche, m'a été posée la question suivante : « êtes-vous originaire du Burkina Faso ? ». Il m'a fallu nommer cette interrogation récurrente à l'endroit de ma personne, pour ce qu'elle était, une expérience discriminante, et pouvoir, sinon m'en défaire, du moins déconstruire le sentiment d'insécurité intellectuelle qu'elle générait. Ce rappel brutal à l'expérience « encorporée » de la recherche, pour reprendre les mots de Donna Haraway, m'a fait comprendre que je risquais de faire de l'ombre à un objet d'étude déjà minoré.

Cette réduction drastique de ma marge de manœuvre a constitué pour moi un « indice visuel[114] » pour comprendre à quel point l'engagement dans un travail sur un corpus n'ayant

[111] Patricia HILL COLLINS, « Learning from the Outsider Within, The Sociological Significance of Black Feminist Thought », *Social Problems*, vol.33, n°6, *Special Theory Issue*, Oct. - Dec., 1986, pp.14-32.

[112] Réjane SENAC, *L'égalité sans condition, Osons nous imaginer et être semblables*, Paris, Rue de l'échiquier, 2019.

[113] Ces questions d'auto-réflexivité et du lien entre choix scripturaux et parcours personnel travaillent par ailleurs les sciences sociales. Marianne Lemaire montre qu'au moment de l'institutionnalisation de l'ethnologie, les femmes ethnologues dans le contexte social de l'entre-deux guerres font des choix différents que leurs homologues masculins. Elles s'interdisent notamment « de se mettre en scène ou de retracer leurs périlleuses expériences de terrain dans des récits littéraires et grand public. » ; voir « La chambre à soi de l'ethnologue. », L'Homme [En ligne], 200 | 2011, http://journals.openedition.org/lhomme/22849, mis en ligne le 09 novembre 2013, consulté le 30 mai 2019.

[114] Afin de remettre en question l'idée qu'il y aurait un privilège épistémique associé aux points de vue subalternes, Donna Haraway par la métaphore de la vision, exprime au contraire l'idée que cette position d'assujettissement peut être utilisée comme une ressource pour mieux voir et donc, le levier vers une plus grande objectivité : « L'assujettissement ne constitue pas le socle pour une ontologie ; il est peut-être un indice visuel. La vision requiert des instruments de vision ; une optique est une politique de positionnement. Les instruments de la vision médiatisent

suscité qu'un faible intérêt critique, rend l'action de la chercheuse particulièrement visible et déterminante au sein du système de légitimation des œuvres. Cette situation de mobilité permanente m'a fait investir différentes positions dans le contexte où les acteurs rencontrés pouvaient être aussi bien des artistes, des administrateurs culturels, des éditeurs, des médiateurs culturels, africains ou européens, et occupaient des positionnements distincts d'un espace culturel à l'autre et pour lesquels ma nationalité française ou ma qualité de femme métisse avait une plus ou moins grande importance. Il s'agissait donc de considérer les différentes facettes de mon identité de chercheuse en constante variation en fonction des différents contextes où celle-ci s'exprimait[115]. En outre, la prétention d'investir les textes comme terrain, de les analyser au sein du monde social rend inapplicable l'idéal de neutralité souvent revendiqué en sociologie de l'art[116]. Cette option n'est pas nécessairement appropriée pour une chercheuse en littérature qui prétend également investir les textes comme terrain, les analyser au sein du monde social. Il faut en effet bien admettre que ses jugements propres, les émotions vécues face à une œuvre influencent évidemment le cours de la recherche. Je considère en outre que les émotions ne sont pas un frein à l'objectivité mais bien au contraire demeurent des données objectivables en soi et qu'elles sont, dans cette logique du décentrement, comme le montre Aurore Vermylen, importantes pour « comprendre les réalités sociales traversées[117] ». En effet, l'identification des jugements, émotions, des a priori sur certains textes permettent justement de prendre conscience de ses propres biais et défauts de vision.

Se pose donc pleinement la question de la médiation de l'action de la chercheuse dans un espace-temps restreint : l'état du texte considéré dépend en effet de la modalité de ma présence sur le terrain ou de mes possibilités d'interaction avec son auteur. C'est la raison pour laquelle l'analyse de ces textes rend nécessairement compte de ce temps humain de la recherche. Le moment ainsi que la nature de la rencontre avec le texte engagent nécessairement son

---

les points de vue ; il n'y a pas de vision immédiate à partir du point de vue des assujettis. L'identité, y compris l'identité à soi-même, ne produit pas de science ; un positionnement critique le fait, l'objectivité. » Donna HARAWAY, « Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle », Traduit par Denis Petit en collaboration avec Nathalie Magnan dans *Le manifeste cyborg et autres essais*, p.123. [Édition originale : « Situated Knowledge : The Science Question in Feminim as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective » in *Feminist Studies*, 14.3, 1988, pp. 575-99].

[115] Floya ANTHIAS, « Thinking through the lens of translocational positionality: an intersectionality frame for understanding identity and belonging », *Translocations*, Winter 2008, Volume 4, Issue 1, pp. 5-20.

[116] C'est la raison pour laquelle je m'inscris plutôt à rebours du programme de Nathalie Heinich de « neutralité engagée » qui en s'appuyant sur son expérience de recherche dans le milieu de l'art contemporain, estime avoir réussi à se tenir relativement hors de son objet sans jamais prendre parti pour tel ou tel courant artistique. Nathalie HEINICH, « Pour une neutralité engagée », *Questions de communication* [En ligne], n°2, 2002, mis en ligne en décembre 2012, http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7084, consulté le 17 août 2020.

[117] Aurore VERMYLEN, « Par-delà les émotions et la raison. Les apports de l'auto-analyse comme méthode de compréhension de nos terrains », *e-Migrinter* [En ligne], n°18, septembre 2019, http://journals.openedition.org/e-migrinter/1781, consulté le 17 août 2020.

interprétation. Sur le terrain, j'ai été souvent sollicitée aussi bien par des artistes que par des médiateurs culturels, pour investir un rôle qui ne me semblait pas être le mien, à savoir celui de sélectionner des textes, de jouer le rôle de passeuse, d'intervenir directement dans le système de promotion et de circulation des textes que je tentais d'objectiver. J'ai d'abord analysé ces sollicitations par une mécompréhension de mon rôle de chercheuse et comme l'assignation d'un second rôle, celui de médiatrice culturelle. J'ai pris conscience au fur et à mesure de mon enquête que cela était dû au fait que le terrain géographique et textuel était déjà investi par d'autres chercheurs qui avaient nécessairement agi dans ce sens et qu'une sociabilité prolongée pouvait très vite m'amener à le faire dans un moment informel. Il m'a toutefois semblé important de scinder ces deux rôles afin de prêter attention à la manière dont ce second rôle présupposé pouvait par exemple biaiser des entretiens exploratoires. Par ailleurs, cela m'a permis de me rendre compte de la tendance universitaire généralisée, a fortiori dans les disciplines littéraires et artistiques, à gommer les effets de sa présence dans la présentation des résultats de sa recherche et j'ai donc souhaité distinguer avec plus de discernement le rôle des critiques universitaires et de leurs discours dans le système de promotion des littératures contemporaines et postcoloniales. Cela est d'autant plus nécessaire que…

> la métalittérature francodoxe et en particulier sa variante « francophone » se distingue par son caractère injonctif et naturalisant : plutôt qu'une métalittérature, elle apparaît le plus souvent comme une protolittérature, énonçant à l'avance les principales esthétiques qui devront guider les œuvres à venir et promouvant ces principes selon l'argument de l'évidence[118].

C'est à cet endroit que l'élaboration d'une enquête multisite me faisant traverser des espaces de consécration aux valeurs parfois antinomiques permet à la fois d'identifier ses émotions et jugements propres face aux œuvres rencontrées et de sortir de ce paradigme prescriptif.

La propriété multisite de l'enquête présente ne doit pas dissimuler le caractère relativement transitif du dispositif principal d'enquête : une chercheuse française se déplaçant auprès d'artistes travaillant et créant au Burkina Faso afin de réunir un ensemble important de leurs textes dramatiques et de les instituer en objet d'étude. Cette démarche s'origine certes dans le désir de dépasser un point de vue limité par une position dominante, mais est également paradoxalement révélatrice d'une position de pouvoir, liée à la mobilité facilitée des chercheurs européens en terrains africains : « La vision est *toujours* une question du pouvoir de voir – et peut-être de la

[118] François PROVENZANO, *op.cit.,* p.56.

violence implicite de nos pratiques de visualisation[119] ». La collecte de textes s'inscrit dans l'héritage d'une pratique violente de visualisation, l'africanisme, lequel prend pied dans l'entreprise coloniale d'« arraisonnement du monde [120]», et s'associe à des ethos de recherche ambivalents. Ninon Chavoz analyse avec une extrême acuité la rhétorique de « robinsonnade intellectuelle » qu'elle peut par exemple induire. C'est donc en prenant compte de l'historicité hautement problématique de cette démarche de recherche, que j'ai tenté de déceler au fil de mes enquêtes ce qui, dans mes propres intuitions, relevait d'un imaginaire néocolonial, ou était associé à la position de pouvoir que j'occupais au sein d'un marché littéraire globalisé, vis-à-vis de la population d'enquêtés. Cette exigence dépasse à mon sens la question de la co-construction des savoirs liée au tournant éthique de l'anthropologie, mais désigne tout un ensemble de pratiques de recherches : réfléchir au dispositif d'enquête en tant que cadre hiérarchique, à l'implication de la chercheuse en remettant en cause l'idéal de neutralité etc[121]. Cette dimension éthique de la recherche soutient ainsi l'exigence empirique d'une démarche analysant les matériaux toujours en rapport avec leurs conditions de production[122]. Ces enjeux de pouvoir et de positionnement inhérents au dispositif d'enquête ne peuvent que rarement faire l'objet d'une analyse globale mais doivent être explicités en fonction de la manière dont ils ont joué un rôle dans les situations précises de l'enquête.

L'invisibilité comme fiction

La puissance des mécanismes d'invisibilisation identifiés – la structuration du marché du livre autour du rapport centre-périphérie, l'absence ou défaut de signalisation propre au domaine des littératures africaines, le statut et l'état des textes – découle de la posture critique qui les considère comme des états de fait. En agissant comme critères inconscients de la constitution des corpus, au mieux comme contraintes inhérentes au domaine de recherche, ils participent de la naturalisation de l'invisibilité littéraire. La littérature est ainsi bien souvent définie a priori et de

[119] Donna HARRAWAY, *op.cit*., p.121.
[120] Ninon CHAVOZ, *La tentation encyclopédique dans l'espace francophone africain : des documentations coloniales aux glossaires contemporains*, Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, soutenue le 10 novembre 2018, à Sorbonne Paris-Cité.
[121] Isabelle CLAIR, « Faire du terrain en féministe », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2016/3, n°213, pp.66-83.
[122] Marie-Aude Fouéré, Ophélie Rillon et Marie-Emmanuelle Pommerolle proposent de nombreuses voies pour repenser le travail sur les sources en terrains africains dans une perspective décoloniale. Marie-Aude FOUERE, Ophélie RILLON, Marie-Emmanuelle POMMEROLLE, « Introduction : Pourquoi *Sources* ? Rigueur empirique, réflexivité et archivage en sciences humaines et sociales et dans les études africaines », *Sources. Materials and Filedwork in African Studies*, n°1, https://www.sources-journal.org/77, consulté le 16 août 2020.

manière implicite, voire inconsciente. Ainsi, la visibilité des textes s'articule à un processus complexe de formation de valeurs que la critique véhicule parfois à son insu.

L'intérêt d'une démarche d'identification et de collecte de textes réside donc dans ce qu'elle permet de ne pas déterminer par avance leur usage littéraire mais d'observer comment celui-ci s'élabore de manière dynamique sur le terrain textuel et physique investi. Cette expérience de recherche littéraire « ancrée[123] » m'a mise dans une position peu courante, à savoir choisir des textes avant d'en avoir pris connaissance, l'effort de théorie s'élaborant au fil de leur découverte et de leur analyse. En effet, les choix des critiques travaillant sur l'extrême contemporain se portent habituellement sur les œuvres déjà reconnues par plusieurs instances de légitimation.

La première partie de ce travail, en déconstruisant la notion d'invisibilité, vise à expliciter le contexte institutionnel complexe dans lequel la production dramatique au Burkina Faso se situe.

Je présente la genèse de la catégorie « littérature dramatique » au Burkina Faso en mettant en évidence les logiques d'institutionnalisation précaires des textes en contexte postcolonial. La catégorie a été favorisée directement et indirectement par différentes politiques culturelles nationales et internationales, co-élaborées depuis l'Indépendance par les écrivains, comédiens et metteurs en scène burkinabè. Elle s'est toutefois développée à la marge de l'échelle de légitimation francophone ce qui a contribué à une certaine marginalisation critique. Si le territoire national au tournant des années 2000 s'affirme comme espace de production littéraire pertinent, les valeurs littéraires élaborées à cette échelle peinent à s'exporter. Malgré la faible proportion de textes dramatiques édités, la métropole ouagalaise constitue un poste d'observation privilégié des logiques de circulation et de diffusion des textes. S'y dessinent les trajectoires multiples d'artistes au croisement de divers espaces de consécration.

La deuxième partie, en considérant les textes comme un « deuxième terrain » présente la méthodologie de recherche développée pour les voir malgré les mécanismes d'invisibilisation. La collecte de textes effectuée rend compte de ces dynamiques méconnues de l'espace littéraire africain transnational, laissant apparaître les textes produits au sein du milieu artistique à leurs divers degrés d'institutionnalisation et de conservation. L'effort de prise en compte de l'imaginaire plurilingue et hétérolingue des représentations et des textes permet de ne pas être aveuglée par le monolinguisme apparent des quelques textes édités. Il permet aussi d'inscrire l'hétérogénéité linguistique par le biais de la traduction dans le geste de comparaison.

[123] Barney G. GLASER, Anselm L. STRAUSS, *La découverte de la théorie ancrée, Stratégies pour la recherche qualitative*, Paris, Armand Colin, 2017, traduit de l'anglais américain par Marc-Henry Soulet et Kerraly Oeuvray, [1967].

En déconstruisant ainsi les ressorts d'une marginalisation critique et en réunissant les conditions propices à l'étude de la production dramatique contemporaine au Burkina Faso, il est possible dans une troisième partie de poser un nouveau regard sur l'espace littéraire africain et d'interroger les dynamiques cosmopolites de la littérature à partir de la ville de Ouagadougou. Le paradigme du « théâtre monde » agit comme paradigme dominant à un niveau institutionnel et esthétique et se laisse appréhender à partir de topoï tissant des relations transtextuelles. En outre, en analysant les indices de la situation institutionnelle des auteurs dans les textes et en cernant la pratique du palimpseste littéraire, il est possible d'éclairer d'autres postures postcoloniales qui s'ancrent dans les conditions de création liées au monde de la scène.

La quatrième et dernière partie de ce travail explore la potentialité des textes à renforcer, questionner, négocier les partages génériques fondés sur des critères institutionnels et scéniques. En mettant en évidence des critères d'identification textuels du théâtre de sensibilisation autour de sa fonction didactique, il est possible de voir en quoi il correspond à une catégorie générique aux frontières poreuses. L'imaginaire de la sensibilisation imprègne des textes qui ne relèvent pas de ce genre mais qui se révèlent en être pourtant des lieux de négociation. Par ailleurs, la récurrence des pièces monologuées invite à considérer ce mode d'énonciation comme un lieu d'exploration générique pour certains auteurs entre le texte et la scène, à la croisée des langues.

Première partie : « Vous avez dit littérature dramatique ? » Une situation institutionnelle complexe

Le premier palier d'un travail de déconstruction de la notion d'invisibilité consiste à expliquer le hiatus entre la place minime réservée à la littérature dramatique au Burkina Faso dans les discours critiques et la profusion des textes collectés. Il est en effet intéressant de constater la facilité avec laquelle j'ai pu non seulement identifier et collecter un nombre important de textes dramatiques, mais également rencontrer plusieurs acteurs du milieu artistique ouagalais qui se présentaient comme auteurs dramatiques. Si la marginalisation critique dont ces textes ont fait l'objet laisse présumer de leur faible degré d'institutionnalisation, elle ne signifie pas que l'institution est inexistante. Les textes ne viennent pas de nulle part.

> L'analyse d'institution fait découvrir qu'il n'y a pas la Littérature mais des pratiques spéciales, singulières, opérant à la fois sur le langage et sur l'imaginaire et dont l'unité ne se réalise qu'à certains niveaux de fonctionnement et d'insertion dans la structure sociale[124].

Il est donc possible de formuler l'hypothèse suivante : les pratiques s'organisent et se légitiment de telle manière que « l'institution » de la littérature dramatique est difficile à saisir. Il est en effet évident que le réseau formel et informel des différentes instances de production et de légitimation des textes dramatiques est complexe. En effet, les instances sont à la fois nombreuses, relèvent de différents « mondes de l'art[125] », suscitent différents régimes d'auctorialité. Au théâtre, la figure de l'auteur est une entité toujours « mouvante et polymorphe[126] », la valeur opérale des textes, c'est-à-dire leur capacité à faire œuvre à eux seuls, est en perpétuelle reconfiguration dans des contextes de réceptions croisées[127]. Le processus d'institutionnalisation de la littérature dramatique est également toujours dépendant du statut juridique et économique de l'activité d'auteur. Or, la difficulté à appréhender « l'institution » de la littérature dramatique s'accroît au sein de l'espace littéraire africain transnational puisque les trajectoires auctoriales se dessinent

[124] Jacques DUBOIS, *L'institution de la littérature*, Belgique, Espace Nord, 2019, pp.22-23.
[125] Howard S. BECKER, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », [1982], 2010.
[126] Pauline BOUCHET, « Liminaire », *Questions d'auctorialité sur les scènes contemporaines*, *Tangence*, n°121, 2019, pp.5-20.
[127] Un texte dramatique relève de la littérature mais peut aussi être lu comme la trace ou la partition d'un spectacle et ainsi relever de la mise en scène. voir : Romain BIONDA, « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre » dans Atelier de théorie littéraire, en ligne sur Fabula, 2018, https://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_ou_litterature, consulté 21 février 2022.

entre différents lieux. Pour les romanciers africains, la professionnalisation et la reconnaissance s'établissent principalement à partir de la relation qu'ils entretiennent avec les éditeurs parisiens, ou à partir de leur inscription dans les champs littéraires nationaux[128]. Pour les auteurs dramatiques la diversité des lieux d'institutionnalisation de leurs œuvres est encore plus importante, et pas véritablement étudiée.

Je propose ici, dans le sillage de Pierre Fandio, d'étendre les usages de la métaphore des « lieux incertains » utilisée par Pierre Bourdieu. Caractérisé par un très faible degré de codification, le champ littéraire est l'un « de ces lieux incertains de l'espace social qui offrent des postes mal définis, plutôt à faire que faits et, dans cette mesure même, extrêmement élastiques et peu exigeants, et aussi des avenirs très incertains et extrêmement dispersés […][129] ». Pierre Fandio propose d'appliquer cette réflexion à la structure interne du champ littéraire camerounais. L'application de ce cadre théorique lui permet d'aller à rebours des discours critiques et médiatiques usuels focalisés sur les œuvres les plus consacrées de la littérature camerounaise en appréhendant le champ de manière décloisonnée sans être aveuglé par les hiérarchies qu'il génère. Il me semble qu'il est possible d'appliquer la métaphore « des lieux incertains » à la structure interne de l'espace littéraire africain transnational. En effet, on touche là au paradoxe des études de sociologie des littératures du Sud. Si elles s'attachent à mettre en évidence les logiques relationnelles entre instances de légitimation du Nord et écrivains du Sud, elles sont davantage focalisées sur la consécration franco-parisienne, de telle sorte que les logiques d'entrance et d'émergence sont uniquement abordées du point de vue central. En éclairant les modalités complexes de l'institution de la littérature dramatique au Burkina Faso, je me propose donc d'amorcer une réflexion nécessaire sur les « lieux incertains » de « l'espace littéraire africain transnational » en m'intéressant à des circuits de distribution et de diffusion particulièrement peu étudiés au sein de cet espace notamment parce que « la confiance en la logique du système porte l'analyse à privilégier dans les pratiques concrètes les formes les plus reconnues d'organisation, d'échange et de concurrence [130]». Ma démarche est fondée sur la conviction de la nécessité de « reterritorialiser les littératures africaines » renvoyant la littérature à sa géographie[131], à ses « lieux d'inspiration, de production, d'édition, de réception, de traduction [132]». Le phénomène de

[128] Claire DUCOURNAU, *op.cit.*
[129] Pierre BOURDIEU, « Le champ littéraire », *Actes de recherches en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, pp.3-46.
[130] Jacques DUBOIS, *op.cit.*, p.63.
[131] Michel COLLOT présente deux approches : la géographie littéraire, l'intérêt pour les représentations de l'espace dans la littérature et la géographie de la littérature, le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres, *Pour une géographie littéraire*, Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, Coll. « Les Essais », 2014.
[132] *Ibidem,* p.59.

globalisation impose l'intégration de la dimension géographique dans les études littéraires afin « de tenir compte de l'interaction entre les aires culturelles, linguistiques et politiques où se fait la littérature[133] ».

L'enjeu de cette première partie est donc d'éclairer la situation institutionnelle complexe dans laquelle se trouvent les textes dramatiques au Burkina Faso. Il s'agit d'expliciter les ressorts de cette complexité dans une perspective diachronique en considérant différents moments de légitimation des textes dramatiques sur le territoire (chapitre 1), mais également les perspectives pour l'appréhender à partir d'une enquête au sein de la métropole ouagalaise (chapitre 2).

Le premier chapitre revient sur les conditions de production et de diffusion des textes dramatiques dans la Haute-Volta coloniale puis indépendante qui déterminent leur quasi-invisibilité dans les discours critiques. Le processus d'institutionnalisation des textes dramatiques au Burkina Faso évolue à partir des années 1980 de manière complexe, au croisement d'une politique culturelle nationale en gestation, de la politique culturelle extérieure française et de la francophonie, des politiques internationales de développement. Son élaboration en tant que catégorie du discours critique se stabilise à l'échelle nationale mais se construit dans les marges des voies de reconnaissance transnationale des textes dramatiques.

L'enquête menée dans la métropole ouagalaise à partir des textes produits dans le milieu artistique depuis les années 2000 permet d'informer dans le deuxième chapitre un lent procès de fusion de ces différents régimes de légitimation. Les différents réseaux de circulation et de promotion des textes de théâtre s'étendent et sont de plus en plus connectés dans la ville de Ouagadougou, « épicentre[134] » culturel, au sein duquel se croisent différentes échelles de réception des œuvres dramatiques. Là où la critique a tendance à privilégier une échelle de réception des œuvres : nationale, francophone, française, et ainsi oblitère les dynamiques propres d'un lieu complexe de légitimation, je me propose au contraire de rendre compte du positionnement des auteurs burkinabè, des stratégies dont ils disposent et qu'ils choisissent de mettre en œuvre afin de légitimer leurs textes, à partir d'une enquête au sein de la ville et des connexions qu'elle permet.

[133] Michel COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, Coll. « Les Essais », p.65.

[134] Je m'inscris ici dans le sillage d'une réflexion qui interroge les dynamiques littéraires africaines à l'échelle urbaine. Voir : Maëline LE LAY, Ramcy KABUYA, Pierre HALEN, « Lubumbashi, épicentre littéraire », *Études littéraires africaines*, n°27, pp.4-7, 2009.

Chapitre 1 : L'élaboration d'une catégorie instable : « la littérature dramatique nationale » (1919-2002)

Rendre compte du processus d'élaboration d'une catégorie critique revient à prendre en compte l'extrême diversité des acteurs qui y contribuent ainsi que sa dimension spéculaire : la catégorie de « littérature dramatique nationale » existe au travers des différentes politiques culturelles qui l'encouragent directement ou indirectement mais aussi et surtout dans un va-et-vient permanent entre les opportunités qu'elles offrent aux auteurs et leurs propres initiatives. En outre, si elle peut être saisie à l'échelle d'un territoire national devenu autonome, elle s'élabore de fait dans un contexte transnational en perpétuelle reconfiguration[135]. En analysant les effets conjoints de ces différentes politiques culturelles sur les auteurs ainsi que leurs propres initiatives, on parvient à mieux comprendre les soubassements des discours métalittéraires qui la formalisent ainsi que ceux qui la marginalisent. Je m'inspire ici de la réflexion de François Provenzano sur la dimension performative des discours métalittéraires, en ce qu'ils engagent une politique de la littérature. Ils sont autant le résultat de mutations sociales et politiques qu'ils peuvent en être l'effet déclencheur. « En quoi les représentations produites (et la manière dont elles sont produites) sont-elles susceptibles d'influer sur les pratiques de circulation, de réception et de légitimation, voire de production littéraire ?[136]»

Ce chapitre retrace la manière dont les artistes voltaïques entrent peu à peu « en écriture dramatique », en dépit de l'invisibilité des textes produits pendant la période coloniale et le lent développement de l'activité littéraire sur le territoire. La volonté de promouvoir la littérature dramatique voltaïque s'illustre chez les intellectuels à travers des initiatives qui précèdent la politique culturelle publique d'État. En outre, cette volonté se manifeste dans un contexte d'expansion de la politique de coopération française, levier d'une francophonie institutionnelle[137] qui s'exprime depuis 1970 à travers l'Agence de coopération culturelle et technique (ACCT[138]) et

[135] Michel ESPAGNE, Michel WERNER (dir.), *Philologiques III, Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.
[136] François PROVENZANO, *Vies et morts de la francophonie, Une politique française*, Belgique, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2011, p.251.
[137] Je rejoins ici la thèse de Madeline Bedecarré. Contre la tendance dominante de la critique littéraire, elle soutient que « la francophonie institutionnelle est inséparable de la francophonie littéraire et inversement », Madeline BEDECARRE, *La francophonie à tout prix : le rôle de la Francophonie institutionnelle dans l'accès à la reconnaissance des écrivains africains d'expression française*, Paris Sciences et Lettres, EHESS, thèse soutenue le 20 décembre 2018.
[138] L'ACCT devient l'Agence intergouvernementale de la francophonie (AIF) en 1995 qui devient l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF) en 2005.

dont la charte est signée par le Burkina Faso. Il faut attendre les années 1980 pour voir émerger une politique culturelle publique qui s'engage en faveur de la promotion de la littérature nationale dans le nouvel État burkinabè. Plusieurs travaux cherchant à la rendre visible à une échelle internationale conçoivent la littérature dramatique comme une catégorie critique pertinente. Toutefois, ces métadiscours qui fondent la catégorie ne pallient pas la difficile institutionnalisation des textes dramatiques au Burkina Faso à une échelle internationale à la fin des années 1990**.** La production théorique et littéraire de Jean-Pierre Guingané[139] permet toutefois de formuler l'hypothèse que la conception de la littérature dramatique qui s'élabore sur le territoire éclaire des logiques peu étudiées de l'espace littéraire transnational.

1. De la Haute-Volta coloniale aux premières décennies de la Haute-Volta indépendante, une production dramatique invisible ?

En parcourant les quelques ouvrages évoquant l'histoire intellectuelle, culturelle et littéraire de la Haute-Volta, la production dramatique apparaît comme « invisible ». Présentée par les chercheurs comme peu importante, elle n'a surtout laissé que peu de traces tangibles, en l'absence de politique de conservation et de développement du secteur éditorial. Toutefois les initiatives d'intellectuels au moment de l'Indépendance permettent de prendre acte d'une volonté de faire émerger une littérature dramatique nationale.

Une production dramatique dans les blancs de l'histoire culturelle de l'AOF

Cédant à la pression des lobbies de planteurs européens établis en Côte d'Ivoire qui souhaitent disposer de la main d'œuvre voltaïque, l'Empire colonial français supprime en 1932 par décret la colonie de la Haute-Volta créée en 1919[140]. La longue parenthèse de 1932 à 1947 dans l'existence du pays coïncide avec le moment de visibilité internationale de la littérature africaine à partir du foyer éditorial franco-parisien. Les écrivains auto-proclamés de la Négritude, réunis dans des cercles intellectuels féconds dans le cadre de leurs études à Paris, parviennent à

[139]La réflexion s'appuiera sur ses deux travaux de thèse (Jean-Pierre GUINGANE, *Le Théâtre en Haute-Volta, structure-production-diffusion-public,* thèse pour le doctorat de 3me cycle, sous la direction de XX, 1978, Bordeaux III ; *Théâtre et développement culture en Afrique : le cas du Burkina Faso*, Thèse pour le doctorat Ès sciences de l'information et de la communication, 1987, Bordeaux III) et sur les onze pièces qu'il a publiées entre 1986 et 2009.
[140] Benoît BEUCHER, « La naissance de la communauté nationale burkinabè ou comment le Voltaïque devint un « homme intègre », FASOPO, Fonds d'analyse des sociétés politiques, janvier 2009.

obtenir une reconnaissance dès les années 1930[141], deviennent à partir de 1947, les acteurs de leur propre légitimation en se faisant les promoteurs d'une nouvelle histoire littéraire[142]. L'incertitude territoriale de la Haute-Volta, le faible niveau de scolarisation et l'engagement des intellectuels après la seconde guerre mondiale dans la reconstitution de la colonie sont des facteurs qui ont freiné le développement d'une vie littéraire et constituent des obstacles à son identification quand elle a existé[143]. Salaka Sanou fait le constat d'absence totale d'édition d'œuvres littéraires pendant la période coloniale hormis les essais ethnographiques de Dim Dolbson Ouédraogo[144]**.** Ce constat s'articule à l'invisibilité de la production dramatique produite par les Voltaïques durant la période. La suppression de la colonie pendant 15 ans est susceptible d'avoir favorisé la dissolution des œuvres dans les autres territoires coloniaux auxquels les Voltaïques étaient rattachés[145]. L'activité littéraire des Voltaïques bien qu'elle ait existé par le biais de la pratique théâtrale est difficile à retracer.

La pratique théâtrale au sein des écoles coloniales a été introduite dans les curricula par les missionnaires. Ce théâtre était écrit et mis en scène par les prêtres religieux dans une visée éducative et morale à des fins de « propagation de la foi chrétienne[146]». La pratique du théâtre en langue française se développe ensuite au sein de l'École Primaire supérieure (EPS) de Bingerville, par l'entremise de Charles Béart pendant l'année scolaire 1931-1932, et à partir de 1935 à l'école William Ponty, qui depuis 1913 forme les cadres de l'AOF (instituteurs, médecins, fonctionnaires de l'administration). Alors que la pratique théâtrale s'organise autour de la diffusion et de la transmission du théâtre classique et théâtre de boulevard français à des fins pédagogiques de maîtrise du français et de promotion du répertoire, la politique de l'éducation de l'AOF soutient l'élaboration d'un théâtre considéré « plus authentique », correspondant de manière plus précise aux intérêts des éducateurs coloniaux. Cette pratique artistique répond à l'agenda de la politique de l'AOF de développement d'une culture franco-africaine. Il s'agit pour le pouvoir colonial de créer des élites indigènes conformes à ses attentes, proches des réalités locales mais reconnaissantes vis-à-vis de l'entreprise coloniale[147]. Les élèves, chargés pendant les vacances

[141] Léon Gontran Damas publie *Pigments* en 1937, Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* en 1939 dans la revue *Volontés*, Léopold Sédar Senghor, le recueil *Chants d'ombre* en 1945, et *Hosties noires* en 1948.
[142] Avec la publication de deux anthologies de poésie, *Poètes d'expression française*, constituée par Léon-Gontran Damas et *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* par Senghor.
[143] Salaka SANOU, *La littérature Burkinabè : l'histoire, les hommes, les œuvres*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.
[144]Voir Salaka SANOU, *ibidem*, p.33.
[145] Salaka SANOU, *op.cit*., p. 32.
[146] Christophe KONKOBO, *op.cit.,* p. 28.
[147] Jean Hervé JEZEQUEL, *op.cit.*, p. 107.

scolaires de mener des enquêtes ethnographiques afin de représenter légendes, histoires, contes, deviennent ainsi les producteurs d'un discours et savoir ethnographique nourrissant une mise en scène de l'Afrique traditionnelle dans des codes de jeux européens[148].

Si les coutumes traditionnelles sont présentées de manière nostalgique, leur exotisation participe d'une logique de démonstration de supériorité de la culture européenne. En ce sens, cette invention d'un théâtre nouveau plus « authentique » s'intègre à un processus de spectacularisation des traditions[149], d'« invention de la tradition » au sein duquel la danse joue un rôle fondamental[150]. Sarah Andrieu montre bien que cette politique éducative s'inscrit dans la continuité des exhibitions des corps indigènes qui ont lieu à Paris depuis la fin du 19ème siècle. La danse apparaît comme un des moyens principaux d'exhibition de l'altérité, et valide en creux le modèle biologique de l'inégalité raciale. Sylvie Chalaye souligne quant à elle, le caractère profondément ambivalent de ce dispositif d'exhibition qui participe d'une durable invention de l'Afrique dans le regard occidental.

> Convoquant facilement danse, chant et musique, les expressions scéniques africaines ont habitué les spectateurs à voir dans les théâtres d'Afrique une esthétique centrée autour du corps et de l'incarnation charnelle. Le mouvement des corps et le retentissement des voix ont longtemps suffi à convoquer une théâtralité spécifique à l'esthétique africaine et à la dramaturgie des théâtres d'Afrique[151].

Cette focalisation sur le corps confèrerait au texte un rôle de simple support de telle sorte que la dramaturgie apparaît comme relativement pauvre. La perspective ethnographique orienterait ainsi une composition récurrente, et une absence de psychologie des personnages.

> C'est la prépondérance de l'élément folklorique et ethnologique qui explique la composition par tableaux. Il s'agit de faire voir des scènes de la vie indigène. Ainsi la tension dramatique est, pour la plupart, absente. L'intérêt réside dans le spectacle pittoresque et dans les chants et

[148] Garry WARNER, « Éducation coloniale et genèse du théâtre néo-africain d'expression française », *Présence Africaine*, n° 97, 1976/1, pp. 93-116.
[149] Sarah Andrieu développe cette idée dans sa thèse en s'appuyant sur le concept d'« invention de la tradition » forgé par Éric Hobsbawm et Terence Ranger, *op.cit*.
[150] Bernard Mouralis de constater : « il semble bien que le théâtre de Ponty ait contribué à ancrer dans les esprits une certaine vision de l'Afrique, en particulier sur le plan historique, d'origine européenne et ne correspondant pas forcément à l'expérience que pouvaient avoir les élèves avant leur entrée à l'école », Bernard MOURALIS, « L'École William Ponty et la politique culturelle » dans COLLECTIF, *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan-1970, Paris*, Présence Africaine, 1971, p.36.
[151] Sylvie CHALAYE, *Corps marron, Les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Passage(s), Essais, p.27

> danses. […] Souvent, le texte n'est qu'un léger support pour les chants et danses, qui constituent le véritable centre d'intérêt[152].

L'administration coloniale n'établit pas une politique visant à encourager l'écriture dramatique au sein de ce théâtre de patronage scolaire traversé par des logiques d'imposition identitaires**.** Le récent travail de Céline Labrune-Badiane et Étienne Smith, qui vise à rendre visible « la part africaine de la « bibliothèque coloniale »[153] » en documentant le travail des instituteurs dans l'élaboration des savoirs scolaires et scientifiques sur l'Afrique de l'Ouest, permet toutefois de considérer l'activité d'écriture au sein de ces pratiques encadrées comme un lieu possible d'auctorialité conflictuelle, mettant en œuvre une « négritude de terrain[154] », pour reprendre l'expression des deux auteurs. Le processus d'écriture permettait d'amorcer des recherches historiques et une réflexion par les élèves sur les « différents genres littéraires et épiques[155] ». Certains témoignages, comme celui du pontin Bocar Cissé, mettent en évidence les relations de conflictualité qui pouvaient se créer dans cette écriture de l'histoire et « la volonté croissante des Pontins de produire un théâtre émancipé des diktats des autorités scolaires[156]». Ainsi, ces expériences d'écriture, bien que contraintes, peuvent être considérées comme le point de départ d'une prise de conscience artistique individuelle pour les élèves de l'école[157]. En outre, au moment de la suppression de l'activité théâtrale dans l'école, les troupes formées et dirigées par d'anciens Pontins, devenus fonctionnaires, se multiplient. Les instituteurs jouent ainsi un rôle fondamental dans l'essaimage du théâtre scolaire dans les différents centres urbains[158]. Cette tendance se confirme au moment de la mise en place des centres culturels en 1953, renommés maisons des jeunes et de la culture en 1958, par le haut administrateur Bernard Cornut-Gentille dans l'ensemble de l'AOF. La participation des intellectuels, principalement des instituteurs, aux activités des maisons est importante. Ces centres sont pensés pour assurer la continuité de la politique coloniale assimilationniste mais sont toutefois vecteurs de stimulation artistique et identitaire via l'organisation de la coupe théâtrale de l'AOF en 1955, 1956, 1957[159].

---

[152] Garry WARNER, *op.cit.*, p.114.
[153]Céline LABRUNE-BADIANE, Étienne SMITH, *Les Hussards noirs de la colonie, Instituteurs africains et « petites patries » en AOF (1913-1960)*, Paris, Karthala, 2018, p.9.
[154] L'expression est employée dans la description du contenu de l'ouvrage sur la quatrième de couverture, *ibidem.*
[155] *Ibidem*, p.290
[156] *Ibidem*, p.513
[157] Brian Valente-Quinn développe une thèse similaire dans le premier chapitre de son ouvrage « Colonial Pedagogy and Creative Enactment, The Theater of the École Normale William Ponty », Brian VALENTE-QUINN, *Senegalese Stagecraft, Decolonizing Theater-Making in Francophone Africa*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2021, pp. 19-39.
[158] *Ibidem*, p.615.
[159] Voir Christophe KONKOBO, *op.cit.*, p.52.

La production dramatique prolifique en Côte d'Ivoire dans le cadre du Théâtre Indigène de Côte d'Ivoire de 1938 à 1943, puis du Cercle Culturel Folklorique de Côte d'Ivoire (CCFI) de 1953 à 1958 s'inscrit manifestement dans l'héritage pontin[160] et fleurit dans le cadre balisé par l'administration coloniale. Le CCFI participe activement aux concours entre les centres culturels et c'est ainsi que Bernard Dadié écrit d'abord des pièces correspondant aux attentes des autorités coloniales puis propose un théâtre politique d'émancipation après les Indépendances. Sa trajectoire est assez significative du glissement qui s'opère dans les expressions culturelles et artistiques. Cette lente évolution d'une conscience auctoriale chez ces intellectuels dans le contexte colonial est difficile à mettre en évidence pour la Haute-Volta, faute d'archivage et d'accessibilité de la production dramatique de la période, contrairement à la situation ivoirienne par exemple. Ce constat vaut pour la diffusion des écrits de manière générale puisque Pascal Bianchini et Salif Koala montrent que ce bouleversement territorial est à l'origine de l'absence d'implantation de la presse sur le territoire[161]. Seules quelques traces du passage d'anciens Voltaïques à Bingerville et Ponty ont été identifiées, d'après la récente monographie de Christophe Konkobo[162]. Les deux pièces des élèves pontins représentées lors de l'exposition internationale de 1937[163], *Sokamé* par le groupe dahoméen et *Les Prétendants rivaux* par le groupe ivoirien, comptent dans leur distribution des acteurs voltaïques.

De même, il appert que Lompolo Koné (1921-1974) a été engagé dans les activités artistiques de l'EPS de Bingerville puis de l'École William Ponty à Dakar, avant de devenir un acteur important dans l'établissement du réseau des maisons des jeunes et de la culture en 1953 en AOF. Il a été rédacteur en chef du bulletin de liaison des centres culturels *Traits d'Union*, auteur pour la troupe de Banfora, qui fut finaliste en 1955 pour la coupe théâtrale de l'AOF et victorieuse en 1957. S'il est possible d'avoir une idée des thématiques abordées, ou d'attester de la reconnaissance obtenue, l'accès direct aux textes est contraint dans la mesure où ceux-ci n'ont pas été édités par leurs auteurs. Un travail d'exhumation des textes, écrits par des instituteurs en poste après leur passage à Ponty et devenus animateurs de troupes, serait nécessaire. La lecture du texte de l'adaptation de l'œuvre de Robert Delavignette *Les paysans noirs* par Lompolo Koné,

[160] Bruno GNAOULE-OUPOH, *La littérature ivoirienne*, Paris, Karthala, 2000.
[161] Pascal BIANCHINI, Salif KOALA, « Presse écrite, mouvements sociaux et jeux politiques au Burkina Faso : éléments pour une socio-histoire de l'opinion dans un pays d'Afrique noire », *Les cahiers du journalisme,* n°12, automne 2003, pp.170-197.
[162] Christophe KONKOBO, *La pratique du théâtre moderne au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, 2017.
[163] Bakary TRAORE, « Le théâtre africain de l'école William Ponty », dans COLLECTIF, *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan-1970, Paris*, Présence Africaine, 1971, p.41.

considéré comme le premier auteur dramatique voltaïque nourrirait par exemple la critique qui s'intéresse aux interactions entre corpus colonial et corpus africain[164].

Utilisée à des fins de domestication de l'élite lettrée, la production dramatique ne fait pas l'objet d'une conservation systématique sous l'Empire colonial, ni d'un traitement archivistique par l'administration culturelle dans le nouvel État indépendant[165] de telle sorte qu'elle se situe dans l'ombre des lettres africaines francophones. Si l'intérêt de son étude n'est aujourd'hui plus à démontrer, la difficulté d'accessibilité du corpus très faiblement édité et la dispersion des archives sur la production pontienne et post-pontienne marginalisent doublement la part des Voltaïques à son élaboration. L'exemple de l'intellectuel Lompolo Koné pratiquant le théâtre dans le cadre de l'AOF et présenté aujourd'hui comme pionnier du théâtre au Burkina Faso aussi bien dans le monde universitaire que dans le monde de la scène, rend manifeste ce point aveugle de la recherche.

Des textes dramatiques sans politique culturelle nationale ?

L'accession à l'Indépendance en 1960 ne constitue pas un renouvellement de la politique de soutien à l'activité littéraire et culturelle. Le premier gouvernement de Maurice Yaméogo, ne mène aucune réflexion spécifique sur la socialisation de l'État-Nation. Les symboles retenus empruntent aux icônes de l'ancienne nation colonisatrice, (fête nationale, drapeau tricolore…) de telle sorte qu'il n'y a pas de véritable adhésion des populations à la nation voltaïque. Les chefs d'État qui se succèdent à l'issue de coups d'état militaires (Général Aboubacar Sanoulé Lamizana,1966-1980, le colonel Saye-Zerbo (1980-1982), Jean-Baptiste Ouédraogo 1982-1983), considèrent l'armée comme « une nation en miniature[166] », ne cherchent pas à susciter un sentiment national auprès de la population voltaïque. Leur exercice du pouvoir est fondé sur l'idée que ce sont les élites qui doivent influencer les mentalités des populations. Concevant la circulation de l'information de manière unilatérale du sommet à la base, ils refusent ainsi d'associer le peuple « à la définition de la grammaire nationale[167] » Parce qu'ils ne sont que peu attentifs à la création de symboles susceptibles de générer l'adhésion, la culture ne fait l'objet

[164] Charles Djungu-Simba K., dans le sillage des propositions théoriques de Bernard Mouralis, Pierre Halen et Hans-Jürgen Lüsebrink, s'attache par exemple à mettre en évidence les liens de continuité entre le champ littéraire colonial et le champ littéraire congolais. Charles DJUNGU-SIMBA K. *Les écrivains du Congo-Zaïre, Approches d'un champ littéraire africain*, Metz, Université Paul Verlaine-Metz, 2007.
[165] Voir Salaka SANOU, *op.cit*., p. 31.
[166] Benoît BEUCHER, *op.cit.*, p.70.
[167] *Ibidem*, p.82.

d'aucune attention particulière. Cette situation politique crée un décalage dans le développement de l'activité littéraire voltaïque au regard des dynamiques en Afrique francophone.

Les titres de littérature africaine augmentent au tournant des années 1960 et se forme peu à peu un corpus littéraire et critique. La revue *Présence africaine,* fondée par Alioune Diop en 1947, suivie de la maison d'édition en 1949, devient une véritable tribune, relayant notamment les réflexions poétiques et politiques menées lors des *Congrès des écrivains et artistes noirs* en 1956 et 1959[168]. Si le foyer éditorial franco-parisien devient central pour la visibilité des littératures africaines, des circuits locaux de diffusion se développent toutefois avec des « codes d'appréciation propres » au même moment[169]. L'édition africaine croît de manière significative dans le monde francophone, notamment dans les pays où une culture de l'imprimé s'est déjà développée à l'époque coloniale. De nouvelles maisons d'édition voient le jour sous tutelle étatique ou religieuse : les éditions populaires du Mali en 1961, les Nouvelles Éditions africaines créées en 1972 à Dakar, les éditions Clé au Cameroun en 1962[170]…

Bien qu'il n'y ait pas d'histoire du secteur éditorial en Haute-Volta, le croisement des différentes sources laisse à penser que la seule structure susceptible à cette période d'éditer des œuvres littéraires en français à compte d'auteur est l'imprimerie Presses Africaines à Ouagadougou créée en 1956, encore en activité aujourd'hui. Or, la lecture croisée du recensement établi par Salaka Sanou et de celui fourni par la base de données LITAF, montre que seules deux œuvres littéraires seraient éditées, dans cette imprimerie et donc sur le territoire entre 1960 et 1970, *Les Contes du Larhallè suivis d'un recueil de proverbes et devises du pays mossi*, en 1964, de Yamba Tiendrébéogo[171], un des ministres du Mogho Naba, chef du royaume mooaga, et un roman *Dessein contraire* en 1967, de Roger Nikiéma, alors qu'il est chef de service de la radio-diffusion télévision de la Haute-Volta. Les autres auteurs identifiés lors de cette décennie ont publié à l'étranger. Nazi Boni, engagé dans différents partis politiques depuis la reconstitution de la Haute-Volta, a publié *Crépuscule des temps anciens,* le premier roman voltaïque en 1962, au sein de la maison d'édition *Présence africaine* pendant son exil au Sénégal auprès de Léopold Sédar Senghor, après l'arrivée au pouvoir de Maurice Yaméogo. Pierre Dabiré, alors journaliste**,** parce qu'il remporte le concours théâtral interafricain voit son œuvre *Sansoa*, éditée par l'ORTF en 1969. Martial Ouédraogo publie une vingtaine de nouvelles dans une revue mensuelle dakaroise *Bingo* entre 1958 et 1960. Cette inexistence du secteur éditorial fait écho à la quasi-

[168] Ferroudja ALLOUACHE, *Archéologie du texte littéraire dit « francophone ». 1921-1970*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
[169] Raphaël THIERRY, *op.cit.*, p.160.
[170] *Ibidem*, p.39.
[171] L'ouvrage est issu d'un travail de collaboration avec l'ancien administrateur colonial Robert Pageard.

absence sur le territoire de la presse écrite à caractère général qui ne fait absolument pas partie des préoccupations du pouvoir de Maurice Yameogo, ni des acteurs privés[172]. Le périodique *Carrefour Africain*, organe du parti d'État le Rassemblement Démocratique Africain (RDA), est la seule publication professionnelle mais ne parvient pas à maintenir un rythme de parution régulier. Il faut attendre 1973, pour qu'émerge après une décennie de luttes syndicales, un quotidien indépendant du pouvoir, *L'Observateur*, dirigé par Édouard Ouédraogo.

C'est donc dans un contexte peu propice à la culture de l'imprimé et à la création que plusieurs associations privées se forment à l'initiative d'artistes et d'intellectuels qui occupent pour la plupart des postes dans la haute administration publique, lors de la première décennie de la Haute-Volta indépendante. Ces derniers souhaitent faire reconnaître le rôle de la culture dans la construction nationale. Influencés par les penseurs de la Négritude, ces intellectuels entendent contribuer à la valorisation d'une culture africaine désaliénée[173] mais également des productions culturelles voltaïques sur la scène internationale. Si leur approche poursuit l'élaboration d'un « nationalisme culturel » en germe chez les penseurs africains depuis la fin du 19ème siècle[174] et repose sur une vision tout aussi essentialisée des cultures africaines, largement héritière des travaux les plus récents des ethnologues français[175], elle sert un projet d'émancipation des modèles intellectuels et esthétiques occidentaux. La trajectoire de Joseph Ki-Zerbo – relativement méconnue mais néanmoins déterminante pour l'historiographie africaine[176] – est à cet égard significative. Étudiant à Paris dans les années 1950, il s'engage activement dans le militantisme contre la politique coloniale française. Il est le fondateur de l'Association voltaïque pour la culture africaine (AVCA), à l'initiative de conférences publiques et de la revue *Voix d'Afrique*. Après plusieurs travaux consacrés à la réhabilitation de l'histoire africaine[177], il publie un ouvrage *Histoire de l'Afrique noire : d'hier à demain*[178] qui fera date, par son ampleur et sa dimension pionnière. Il s'agit de la première histoire générale sur le continent. Intellectuel de première ligne

[172] Pascal BIANCHINI, Salif KOALA, « Presse écrite, mouvements sociaux et jeux politiques au Burkina Faso : éléments pour une socio-histoire de l'opinion dans un pays d'Afrique noire », *Les Cahiers du Journalisme*, n°12, 2003, pp. 170-197.
[173] Sarah ANDRIEU, *Le spectacle des traditions, Analyse anthropologique du processus de spectacularisation des danses au Burkina Faso*, Thèse de doctorat en anthropologie soutenue à l'Université Aix-Marseille, 2009.
[174] François MANCHUELLE, « Assimilés ou patriotes africains ? Naissance d'un nationalisme culturel en Afrique française (1853-1931) », *Cahiers d'études africaines*, vol.35, n°138-139, 1995, pp.333-369.
[175] Sur les usages des travaux d'ethnographie dans le cadre théorique établi par les intellectuels de la Négritude voir, Jean-Loup AMSELLE, « NEGRITUDE, CREOLISATION, CREOLITE, L'ethnicisation de la société française au prisme des auteurs martiniquais », *Les temps Modernes*, 2011/1, n°662-663, pp.340-356.
[176] Catherine COQUERY-VIDROVITCH, « Afrique noire : à l'origine de l'historiographie africaine de langue française, *Présence africaine*, 2006/1, n°173, pp.77 à 90.
[177] En 1953, il est diplômé en proposant un travail, *La pénétration française dans les territoires de la Haute-Volta*, et publie en 1963 son premier ouvrage, *Le monde Africain noir, Histoire et Civilisation.*
[178] Florian PAJOT, *Joseph Ki-Zerbo*, *Itinéraire d'un intellectuel africain au XXè siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.

du réseau panafricain qui se structure au tournant des indépendances, il est le seul représentant de la Haute-Volta à avoir publié dans la revue *Présence Africaine*.

Le regroupement d'écrivains autour du Cercle d'Activités Littéraires et artistiques de Haute-Volta (CALAHV) de 1966 à 1974, fondé par Nazi Boni, Augustin Sondé Coulibaly, Roger Nikiéma, Sékou Tall, Lompolo Koné, organise prix littéraires, festivals et coordonne la revue *Visages d'Afrique.* Véritable lieu de négociation postcoloniale[179], la revue constitue également un cadre de rencontre, de stimulation de l'activité littéraire et théâtrale et souhaite s'inscrire dans le sillage de *Présence africaine*. Le premier numéro présente l'objectif du CALAHV en ces termes : « la recherche des valeurs de la culture africaine pour le rendez-vous des civilisations et des peuples[180] ». Tous les membres sont des hauts fonctionnaires de l'administration publique et profitent ainsi des infrastructures publiques pour organiser leurs événements, le CALAHV demeure toutefois une association privée. Le soutien financier provient d'après Jean-Pierre Guingané, pour la plus grande partie des ambassades étrangères[181]**.** L'association disparaît en 1974 en raison des fortes oppositions politiques qui se jouent entre ses membres[182].

Alors que les pays voisins s'attèlent à fournir un répertoire d'expressions culturelles nationales, la question de l'« imaginaire national[183] » n'intéresse pas le pouvoir voltaïque. Cette négligence vis-à-vis de la question culturelle pendant la première décennie des indépendances contribue à la précarité des troupes théâtrales qui parviennent difficilement à subsister, souvent dépendantes de l'engagement marqué de leur fondateur[184]. Les praticiens exercent ainsi cette activité théâtrale en dilettantes, vivant uniquement des maigres recettes de leurs spectacles et profitent de l'occasion de visibilité donnée par les concours organisés par le sus-présenté CAHLAV notamment. L'activité de ces troupes constitue souvent un levier d'entrée en écriture pour les comédiens et metteurs en scène[185], rendant parfois disponibles des textes joués via les associations culturelles scolaires et universitaires, même si les curricula sont fortement imprégnés du répertoire dramatique classique français. Si des pratiques de créations improvisées plurilingues

[179] Lotte ARNDT, *Les revues font la culture ! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique (1947-2012)*, Trier, WWT Wissenchaftlicher Verlag, 2016.
[180] Jean-Pierre Guingané, *Théâtre et développement culture en Afrique : le cas du Burkina Faso*, Thèse pour le doctorat Ès sciences de l'information et de la communication, 1987, Bordeaux III, p.366.
[181] *Ibidem.*
[182] Jean-Pierre Guingané, *Op.cit.*, p.373 ; Salaka SANOU, *op.cit*., p.181-189.
[183] Benedict ANDERSON, *L'imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte, [1983], 2006.
[184] « À l'exception de Sotigui Kouyaté, tous les premiers pratiquants du théâtre au Burkina Faso n'ont utilisé cet art de la scène comme une activité ludique qui ne peut être menée à long terme et qui est incompatible avec d'autres occupations professionnelles sérieuses », Christophe KONKOBO, *op.cit*, p.95
[185] Félix Boyarm pour la troupe Yennenga, Sotigui Kouyaté pour la Troupe de la Volta…

à partir d'un canevas nourrissent l'activité de plusieurs troupes – Jean-Pierre Guingané donne l'exemple de la Troupe de Ouagadougou en 1975[186] – une ligne de scission se produit au niveau de l'écriture puisque ce théâtre non écrit dans les langues nationales (mooré, jula, fufuldé) ne laisse pas de traces. L'idée de « littérature dramatique » semble ainsi aller de pair avec l'usage de la langue française.

Le premier département de la culture est créé en 1971 et son rattachement oscille plusieurs années entre le ministère de l'éducation nationale et celui de la jeunesse et des sports[187]. En 1974, celui-ci cherche à fédérer les associations culturelles sous son contrôle en tentant notamment de mettre en place une structure de remplacement du CAHLAV, l'Union Voltaïque des Associations culturelles (UVAC)[188]. Si cette initiative échoue et son existence est fantomatique[189], sa création relève de la pression exercée par les organisations internationales et de l'expertise d'un membre de l'Unesco, convoqué comme expert auprès du gouvernement de Lamizana. Ces embryons de politique culturelle dans les années 1970 pas véritablement engagée dans l'encouragement du livre et de sa diffusion ne modifient donc pas vraiment les conditions de l'activité littéraire sur le territoire. Il est ainsi remarquable que si le nombre d'œuvres recensées sur le territoire augmente – on peut en recenser 28 durant la décennie 1970-1980 – seules 5 d'entre elles sont publiées sur le territoire, quatre à l'imprimerie Presses Africaines à Ouagadougou, 1 à l'Imprimerie de la Savane à Bobo-Dioulasso. Soit les auteurs publient à compte d'auteur, c'est le cas de huit d'entre eux, soit ils sollicitent les nouvelles maisons d'édition africaines (3 aux NEA, 1 à Clé à Yaoundé) ou une maison d'édition universitaire (2), seuls 3 d'entre eux ont accès à une maison à plus grande réputation (Ram Georges Bogoré publie trois contes à Hatier ; Frédéric Titinga Pacéré publie deux recueils de poésie chez Pierre-Jean Oswald, deux poèmes dans la revue *Présence Africaine*.) Cela se traduit donc par une absence de réelle visibilité à l'échelle internationale via le pôle de consécration parisien. Pour ce qui est des œuvres dramatiques, celles-ci sont totalement invisibilisées dans ce contexte dans la mesure où aucune œuvre n'est publiée dans les années 1970 aussi bien sur le territoire qu'à l'étranger.

La mise en place tardive d'une véritable politique culturelle nationale est d'autant plus manifeste que l'action culturelle extérieure de l'État français ne fait que se renforcer depuis la fin

[186] Jean-Pierre GUINGANE, *op.cit.*, 1978, p.183.
[187] Jean-Pierre GUINGANE, *Théâtre et développement culturel en Afrique*, Thèse pour le Doctorat d'État ès Sciences de l'Information et de la communication, Université de Bordeaux III, 1987, p.375.
[188] Jacob Yarassoula YARABATIOULA, *Industries culturelles et créatives au Burkina Faso, Analyse des filières*, Burkina Faso, L'Harmattan, 2020, p.231.
[189] Sur cette question, voir Sarah ANDRIEU, *op.cit.*

de la seconde guerre mondiale. Cette action s'inscrit dans une tradition ancienne « proto-francophone[190] » de collaboration à des initiatives privées via le réseau des Alliances Françaises mis en place depuis 1883 et L'Association française d'Action Artistique (AfAA) créée en 1922. Elle se confirme à la fin des années 1950 dans le contexte de décolonisation, dans l'optique de « maintenir et renforcer les relations culturelles traditionnelles, qu'il s'agisse de l'enseignement et des échanges culturels[191] ». La transformation de la direction des relations culturelles créée en 1945 en direction générale des affaires culturelles et techniques en 1956, s'inscrit dans une orientation générale du ministère de la coopération de « soft power » avec les États nouvellement souverains, visant le maintien de l'influence culturelle et esthétique et le soutien massif aux échanges culturels. Sont créés au cours des années 1960 environ 150 instituts et centres culturels français et 180 écoles, collèges et lycées français. Un nombre important de centres culturels français sont installés en Afrique entre 1963 et 1966, le centre culturel franco-voltaïque est créé à Ouagadougou en 1963. L'ADEAC (Association pour le développement des échanges artistiques et culturels) organise à partir de 1960 les échanges artistiques en direction de l'Afrique. En outre la création de l'organisation intergouvernementale francophone, l'Agence de coopération culturelle et technique en 1970 à Niamey (ACCT), ancêtre de l'organisation internationale de la francophonie (OIF) dont la charte est signée alors par 21 pays, vise principalement à faciliter la coopération entre la France et ses anciennes colonies. Elle assoit l'affirmation de l'usage commun de la langue française dans un but de coopération dans les domaines de l'éducation, du développement, de la culture, des sciences. L'ensemble de ces dispositifs convergent vers des actions et des financements communs.

Le théâtre, levier d'une politique linguistique expansionniste, fait l'objet d'un intérêt particulier. Il y a de ce point de vue une reconfiguration de l'action, engagée initialement pendant la période coloniale. En tant que véhicule de la langue et de la culture française, il constitue un outil privilégié d'influence, si bien qu'un nombre important de tournées théâtrales visant à diffuser le répertoire dramatique classique (Molière, Racine, Corneille) sont soutenues[192]. En outre, des artistes et théoriciens français sont fréquemment invités en tant qu'experts, parfois à la demande des pouvoirs publics africains pour organiser des stages, aider à la structuration des troupes

[190] J'emprunte ce terme à François PROVENZANO pour qualifier l'« agrégat de petites instances faisant office de relais culturels entre la métropole hexagonale et les zones du globe où la France entendait maintenir et renforcer sa présence symbolique », *op.cit.,* p.11.
[191] Altaïr DESPRES, *op.cit*., p.27.
[192] Maëline LE LAY, « Africanizing classical European Playwrights, Shakespeare and Molière », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Cambridge University Press (CUP), 2018, 81, n°3, pp.493-512.

nationales. Des artistes voltaïques, comédiens, metteurs en scène, tels que Sotigui Kouyaté ou encore Karim Laty Traoré vont ainsi bénéficier bon gré mal gré de cette politique de coopération, en mettant en scène des spectacles au Centre Culturel Franco-voltaïque notamment[193]. Cette politique culturelle est fondée sur le postulat de la nécessité de l'intervention française pour développer un théâtre africain de langue française[194] et la mise en place de concours et de prix littéraires par la francophonie institutionnelle va alimenter cette « branche importante de la diplomatie culturelle[195] ».

Dans ce contexte, la radiodiffusion française s'engage dans la promotion, la diffusion et la circulation des textes dramatiques écrits par des auteurs originaires d'Afrique à partir de 1964, à travers l'émission « Théâtre noir » puis par l'entremise de Jacques Scherer, professeur officiant à la Sorbonne, spécialiste de dramaturgie classique. Après avoir enseigné à l'Université de Dakar, il se voit confier une mission d'évaluation en 1965-1966 par le Ministère de la coopération.Il réalise une tournée de conférences dans dix États africains dont la Haute-Volta[196] et établit des pistes de développement de la dramaturgie africaine supposée précaire[197]. Sa participation à l'élaboration d'un concours théâtral interafricain (CTI) avec Françoise Ligier vise autant à encourager des auteurs originaires d'Afrique à l'écriture qu'à établir de nouveaux corpus disponibles à l'activité critique. Le concours théâtral interafricain agit comme « rampe de lancement[198] » pour les auteurs dramatiques africains dans un système littéraire francophone émergent. Il est financé et organisé par l'ACCT en partenariat avec l'ORTF, RFI, le ministère français de la coopération, le ministère des affaires étrangères, l'académie française et l'alliance française[199]. Le concours théâtral interafricain, au même titre que celui de la meilleure nouvelle

[193] C'est le cas par exemple du spectacle créé par Sotigui Kouyaté et Souleymane Sarr, de la troupe de la Volta, *La complainte du caïman* qui après avoir remporté le premier prix du CAHLAV est joué en 1968 à la maison du peuple et au centre-culturel franco-voltaïque. De même, la troupe de Karim Laty Traoré *Le cercle de l'amitié* est amenée pour des raisons financières à monter une pièce de Molière *Mariage forcé* en 1976 ; voir la section Jean-Pierre GUINGANE, *Le Théâtre en Haute-Volta, structure-production-diffusion-public,* thèse pour le doctorat de 3me cycle, 1978, Bordeaux III « Les troupes théâtrales de Haute-Volta », pp.127-156.
[194] Madeline BEDECARRE, *op.cit*., p.174.
[195] Madeline, Bedecarré, *op.cit.*, p.194.
[196] Mais aussi le Dahomey (Bénin), la Côte d'Ivoire, le Sénégal, la Mauritanie, le Niger, le Cameroun, le Gabon, le Congo et la République centrafricaine, Jacques SCHERER*, Le théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
[197] Madeline Bedecarré affirme que ces dispositifs sont soutenus par une idéologie néocoloniale : « On voit encore l'ambiguïté du circuit de reconnaissance de la Francophonie, qui contribue à la promotion de cette production, mais qui en même temps joue sur et réifie les stéréotypes des Africains : que l'Afrique est une culture sans écriture avec une littérature sous-développée, arriérée, et immature. Cela donne l'image de la littérature africaine de langue française ayant le besoin d'évoluer, de progresser, de développer. Cela positionne la littérature africaine comme débutante et place les auteurs dans une position de novices et d'élèves. », Madeline BEDECARRE, *op.cit.*, p.191.
[198] Céline GAHUNGU, « Le Concours théâtral interafricain : quelles archives ? quels usages ? », *Continents manuscrits* [En ligne], n°13, 2019, novembre 2019, http://journals.openedition.org/coma/4210, consulté le 26 février 2021.
[199] Madeline BEDECARRE, *op.cit*., p.184.

de langue française créé au même moment, fonctionne comme « incubateur » de la littérature africaine en français en encourageant sa production, sa publication et sa diffusion. Les deux concours génèrent l'écriture sur une vingtaine d'années d'environ 23 000 manuscrits[200], suscitent des vocations littéraires et jouent un rôle décisif dans la carrière de nombreux écrivains (Sony Labou Tansi, Werewere Liking etc). L'importance que prend ce concours dans la circulation des textes dramatiques écrits par des auteurs originaires d'Afrique francophone est particulièrement révélatrice du lien substantiel qu'entretient la francophonie littéraire et théâtrale avec la francophonie politique telle qu'elle est conçue par l'État français[201]. « Ce projet de répertoire mis en œuvre par la radio française publie en tout 24 pièces de 22 auteurs entre 1969 et 1979, toutes issues du concours théâtral[202]. » La création d'une revue de la coopération française en 1969, *L'Afrique littéraire et artistique*, qui devient *Afrique littéraire : Notre librairie,* en 1970, qui prend en charge la visibilité des lettres africaines francophones, confirme cette tendance. Cette politique d'aide spécifique à la création africaine littéraire et théâtrale et à sa diffusion, se met progressivement en place. Les récents travaux visant à rendre compte de l'« archéologie » de la francophonie littéraire[203], mettent en évidence l'efficacité symbolique d'un espace littéraire francophone sur la constitution des corpus académiques.

Malgré la quasi-absence de la publication de pièces de théâtre durant les deux premières décennies de la Haute-Volta indépendante, il est toutefois possible, à partir des travaux déjà existants sur l'activité artistique et littéraire, de formuler l'hypothèse suivante : les initiatives des acteurs privés ainsi que l'émergence d'un réseau francophone de circulation des textes dramatiques stimulent l'intérêt des intellectuels voltaïques à promouvoir la littérature dramatique, en écrivant des textes dramatiques d'une part et en réfléchissant d'autre part à leurs conditions de diffusion.

La trajectoire de Kpiélé Pierre Dabiré en est un bon exemple. La reconnaissance qu'il acquiert par le biais du Concours théâtral Interafricain en remportant le premier prix en 1967, bien qu'éphémère au sein de l'espace littéraire francophone, est structurante pour l'histoire littéraire

[200] *Ibidem*, p.159.
[201] François PROVENZANO invite à considérer les recoupements institutionnels implicites ou explicites entre francophonie politique et francophonie littéraire, *op.cit.*
[202] Madeline Bedecarré, *op.cit.*, p.168.
[203] Tantôt en l'inscrivant dans la continuité des discours des critiques suisses romands au début du 19ème siècle (François PROVENZANO, *op.cit.*), tantôt dans le processus de réception parisien des écrivains colonisés à partir des années 1920, et des aspirations des chefs d'État africains au moment des décolonisations (Ferroudja ALLOUACHE, *op.cit.*).

nationale dans la mesure où sa pièce est recensée comme la première pièce publiée. En outre, le journaliste a écrit plusieurs pièces pour la troupe de la Volta et tire parti de son expérience du concours théâtral interafricain pour tenter de mettre en place une émission radiophonique conçue sur un modèle similaire, « L'heure du théâtre voltaïque », après sa nomination comme chef des programmes de Radio Ouagadougou en 1969. Cette émission ne subsiste que quelques mois mais l'idée est reprise par Karim Konaté, journaliste et homme de théâtre, qui avait remarqué que « de nombreuses pièces quittaient la Haute-Volta » mais qu'elles n'étaient pas nécessairement « retenues au niveau inter-africain[204] ». Il crée la troupe de théâtre radiophonique, enregistre des pièces et les diffuse via la radio nationale. L'expérience sera également interrompue quelques mois après et sera reprise de manière plus pérenne par Jacob Sou en 1978 qui crée la Troupe Théâtrale de la Radio Nationale. Celle-ci joue les pièces retenues pour la sélection du concours théâtral interafricain et d'autres pièces jugées dignes d'intérêt par des sélectionneurs locaux[205]. Cet exemple montre bien comment la catégorie de littérature dramatique nationale, en l'occurrence en français, germe dans les esprits des intellectuels voltaïques dans un contexte transnational de circulation des textes mais également d'absence de soutien étatique pérenne. La trajectoire de Kpiélé Pierre Dabiré, pourvoyeur de textes pour des troupes de théâtre actives sur le sol national[206], lauréat d'un concours international, et passeur de textes via le médium radiophonique est l'exemple même d'une conception de l'auctorialité et de la littérature dramatique qui se construit au croisement de différentes échelles.

2. Les textes dramatiques dans la « fabrique » de la littérature nationale au Burkina Faso

Les années 1980 peuvent être considérées comme un passage au stade de la « visibilité » pour la littérature dans la mesure où la politique culturelle nationale met en place de nouvelles instances de légitimation auxquelles s'adossent les études critiques et que le secteur éditorial se développe timidement. Ces facteurs co-dépendants rendent pertinente une échelle de légitimation nationale pour les textes dramatiques.

[204] Jean-Pierre GUINGANE, *op.cit.*, 1978, p.139.
[205] Christophe KONKOBO, *op.cit.,* p.145.
[206] Jean-Pierre Guingané recense cinq pièces (sans les dater) : *Sansoa ou la vie d'un porteur* (1967) *Malo ou le conflit de deux générations, Le pacte, Le trou dans la caisse, La fille du siècle*. Jean-Pierre GUINGANE, *op.cit.*, 1978.

La Haute-Volta se constitue comme nation « émotionnellement plausible » au tournant des années 1980. Benoît Beucher met en évidence à quel point cet attachement à la nation s'est élaboré au 20ème siècle, au cours d'un processus complexe via de nombreuses reconfigurations politiques : du patriotisme « protonational » de défense des intérêts du Moogo dans les années 1920, à la prise de conscience croissante d'une identité voltaïque commune suscitée par la suppression de la colonie de la Haute-Volta en 1932, qui contraste avec l'absence d'inventivité symbolique pour rompre avec le passé colonial des premiers gouvernements de la Haute-Volta indépendante depuis 1959. Le capitaine Thomas Sankara en instaurant la Révolution Démocratique Populaire à l'issue du putsch du 4 août 1983 vise à inclure la population jusqu'ici écartée du projet d'édification national. La création des Comités de Défense de la Révolution (CDR), afin de partager l'administration du territoire avec les citoyens volontaires chargés de véhiculer les idéaux politiques et moraux de la Révolution, répond à cette ambition. En outre, ses discours anti-impérialistes d'émancipation nationale s'articulent à un renouvellement des symboles de la nation tels que le changement de nom du pays de Haute-Volta en « Burkina Faso », la Patrie des hommes intègres, le changement de l'hymne national, le drapeau national.

Alors que le travail de création d'une culture voltaïque s'est élaboré depuis les années 1960 « de manière protéiforme à partir d'initiatives privées[207] », le discours d'orientation politique (DOP) de Thomas Sankara manifeste pour la première fois la volonté de faire émerger une culture nationale permettant de fusionner les différentes particularités ethniques et promeut avec décalage les institutions culturelles qui font partie des répertoires symboliques utilisés par les dirigeants nationalistes ouest africains depuis les Indépendances[208]. Cette nouvelle orientation s'inscrit dans la continuité des initiatives des intellectuels des deux dernières décennies, et répond aux attentes fortes des écrivains qui avaient encore en 1981 fondé une association, la Société des Écrivains voltaïques (SEV) visant entre autres à défendre leurs intérêts matériels et moraux et avaient adhéré par ce biais à la Fédération internationale des Écrivains de langue française (FIDELF). Thomas Sankara poursuit également le travail, déjà initié de janvier à juin 1983, avec la création d'une Direction Générale des Affaires Culturelles au ministère de l'Éducation Nationale sous le régime de Jean-Baptiste Ouédraogo. La promotion de la culture cherche à susciter une adhésion populaire à l'imaginaire national en train de se faire. Les élites sont désormais soucieuses de susciter un

[207] Sarah ANDRIEU, *op.cit.*
[208] Sarah ANDRIEU, *op.cit.*, p.181.

attachement populaire à l'idée nationale[209]. Si danses et musiques traditionnelles constituent le levier d'une véritable « mise en spectacle » d'une identité nationale[210], l'encouragement aux activités littéraires s'inscrit également dans cette élaboration d'un nouvel imaginaire.

L'intérêt porté aux lettres se manifeste à travers différents dispositifs : l'ordonnance de septembre 1983 portant sur la protection du droit d'auteur, à l'origine de la création du Bureau Burkinabè des droits d'Auteur (BBDA) et le lancement en décembre 1983 du projet de Semaine Nationale de la culture (SNC), cadre du concours du Grand Prix National des Arts et des lettres (GPNAL), et enfin le lancement en 1985 d'un Fonds national de promotion culturelle. Le statut d'auteur fait l'objet d'une véritable reconnaissance de l'État qui souhaite susciter des vocations artistiques et contribuer plus largement à la promotion et la visibilité des œuvres. L'on peut considérer ces mesures comme décisives dans la mesure où elles ont eu un effet durable sur l'augmentation de la production littéraire. L'enquête effectuée par Jacob Yarabatioula[211] auprès du BBDA en 2017, montre que le nombre d'adhésions au bureau des droits d'auteur, après des débuts timides (0 en 1985, 2 en 1986) augmente régulièrement ensuite au cours des années 1990 (22 en 1991, 47 en 1995, 16 en 1997) avec certaines années sans adhésion (1998 et 1999) pour arriver à un total de 236 adhésions entre 1985 et 2000. Le nombre de manuscrits reçus au GPNAL entre 1983 et 1988 est assez régulier 1983 (82), 1984 (64), 1986 (62), 1988 (61) mais connaît ensuite une croissance importante durant la décennie 1990-2000 (jusqu'à 151 envois en 1998 et 215 en 2000). Entre 1980 et 1990, la base de données LITAF recense 79 œuvres publiées par des auteurs de nationalité burkinabè, dont 10 seulement entre 1980 et 1983 ; le double donc de ce qui a été publié entre 1960 et 1982. La publication d'œuvres littéraires continue d'augmenter sur la décennie suivante, 117 œuvres recensées pour la décennie des années 1990, soit de plus d'un tiers.

Cette augmentation quantitative est certes significative mais demeure faible par rapport à la population (près de 7 millions en 1980, 9 millions en 1990 et 11 millions en 2000)[212]. Cela est dû d'une part à la très lente évolution de la scolarisation dans les deux premières décennies de l'Indépendance[213], au lent développement de l'enseignement supérieur au plan national et du

[209] Benoît BEUCHER, *op.cit.*
[210] Sarah ANDRIEU, « La mise en spectacle de l'identité nationale », *Journal des anthropologues*, Hors-série, janvier 2008, http://jda.revues.org/2977, consulté le 29 décembre 2017.
[211] *Op.cit.*
[212] Alors que la base de données LITAF recense toutes périodes confondues pour le Burkina Faso 773 œuvres pour une population aujourd'hui de plus de 20 millions de personnes, la base en répertorie 859 pour le Mali. On peut constater un écart flagrant avec le développement du secteur éditorial d'un pays comme le Sénégal qui compte aujourd'hui près de 17 millions d'habitants et pour lequel la base de données recense 2686 entrées.
[213] En 1965, le taux brut de scolarisation est de 6,5 %. Il faut attendre les années Sankara pour voir un investissement fort dans le domaine scolaire (le taux de 30% de scolarisation sera atteint chez les 7-14ans). Voir Marc PILON, « L'évolution du champ scolaire au Burkina Faso : entre diversification et privatisation », *Cahiers de la recherche*

secteur éditorial, qui ne fait d'ailleurs pas partie des préoccupations de l'État, à un moment « où les marchés du Nord entrent dans une ère de capitalisation intensive[214] ». Comme le souligne Jacob Yarabatioula, la question n'est pas abordée lors du Séminaire de Matourkou en 1985 qui avait pour objectif de faire le bilan de la Semaine Nationale de la culture (SNC) et du Grand Prix national des Arts et des Lettres (GPNAL), après les deux premières éditions en 1983 et 1984. Les initiatives étatiques en direction du secteur éditorial ne sont pas plus importantes sous le régime de Blaise Compaoré et ce, en dépit de la création d'une Direction du Livre et de La Promotion Littéraire (DLPL) en 1989 et de l'amorce d'une politique d'encouragement à la lecture publique, à travers, entres autres, la mise en place des centres de lecture et d'animation culturelle (CLAC) à l'initiative de l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF) et des bibliothèques communales de lectures publiques avec le soutien de la coopération française[215]. Quelques œuvres sont publiées grâce au soutien de la DLPL, ou encore de manière plus manifeste avec l'aide de la coopération bilatérale[216]. L'édition se distingue avant tout comme une pratique à compte d'auteur ou de partage des frais d'édition[217] dans un contexte de multiplication des imprimeries dans les centres urbains (à Ouagadougou principalement, à Bobo-Dioulasso dans une moindre mesure) ou de maisons d'éditions créées par les auteurs dans l'optique de publier avant tout leurs propres œuvres. Le dépôt légal via ISBN est institué en 1996 mais celui-ci est loin d'être toujours respecté de telle sorte que de nombreux textes circulent en tant que littérature grise ce qui rend également problématique la visibilité de la production littéraire.

Des effets du champ et de ses limites

Les difficultés structurelles du secteur éditorial rendent d'autant plus sensible le rôle des mesures publiques dans l'encouragement à la production littéraire à partir des années 1980, notamment parce qu'elles génèrent des « effets de champ », c'est-à-dire des logiques interactionnelles et relationnelles[218] au sein de l'espace littéraire en cours d'institutionnalisation.

sur l'éducation et les savoirs [en ligne], n°3, 2004, http://journals.openedition.org/cres/1392, consulté le 7 décembre 2020.

[214] Raphaël THIERRY, *op.cit.*, p.39.

[215] Jacob YARABATIOULA, *op.cit.*, p.273.

[216] Notamment via les Fonds de Solidarité Prioritaire qui constituent le volet culturel de la coopération bilatérale pendant les années 1990, voir Raphaël Thiery, *op.cit.*, p.43.

[217] C'est le cas de l'Harmattan Burkina notamment.

[218] Sur l'intérêt d'un usage différencié entre le concept d'institution et celui de champ, voir Pascal Durand : « Je proposerais pour ma part, de réserver le mot d'institutions à l'infrastructure du système : maisons d'édition et de diffusion, revues, journaux, cénacles très ritualisés, académies ; et de réserver par contre le terme de « champ » à tout ce qui dans l'espace littéraire relève du relationnel et de l'interactionnel, allant du système de dispositions intégrés

La notion de « champ littéraire », développée par Pierre Bourdieu, désignant un « champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent » « en même temps qu'un champ de luttes de concurrence[219]», semble ici intéressante pour penser la nouvelle politique nationale de la littérature à l'œuvre. Ma réflexion se situe dans le prolongement de l'analyse de Pascal Bianchini qui a mis en doute l'applicabilité de la notion, conçue pour décrire l'activité littéraire des écrivains français au 19ème siècle, à un contexte africain au 20ème siècle[220]. Ces réserves semblent en effet d'autant plus légitimes que la notion d'autonomie est, dans la perspective bourdieusienne, normative. Elle est la condition nécessaire pour la liberté de création et l'innovation littéraire[221]. En prenant de la distance vis-à-vis de cet horizon d'autonomie, considéré comme une tension de progression positive d'un champ, la notion de « champ » présente tout de même l'avantage de complexifier l'approche des littératures africaines longtemps décrites comme un objet global, en observant avec une plus grande acuité les logiques locales de légitimation des textes[222]. Plusieurs études mobilisent la notion de champ littéraire pour pouvoir décrire la spécificité d'un champ de force à une échelle nationale particulière[223]. En outre, la mise en place du concours littéraire du GPNAL au sein du système de légitimation des œuvres, s'inscrit dans une volonté politique et universitaire de faire advenir un champ littéraire national[224].

Avant même la sélection et la reconnaissance de talents littéraires, la mise en place du concours signale un processus d'autonomisation d'une littérature nationale au Burkina Faso. Le prix ne consacre pas uniquement des auteurs mais un nouvel espace de consécration et on peut lire la volonté de se réapproprier la conception de l'espace telle qu'elle s'élabore sous l'empire

---

par les agents à la mise en œuvre de ces dispositions », Pascal DURAND, « Introduction à la sociologie des champs symboliques », Romuald FONKUA, Pierre HALEN, avec la collaboration de Katharina STÄDTLER (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, p.26.

[219] Pierre BOURDIEU, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, pp.3-46.

[220] Pascal Bianchini considère que la faible autonomie des champs africains ainsi que l'instabilité des positions occupées suffisent à mettre en doute la pertinence du transfert de la notion. Cette habitude de la critique s'expliquerait en réalité par la position éminente occupée par Pierre Bourdieu dans le champ universitaire français. Pascal BIANCHINI, « Être écrivain au Burkina Faso : Intérêt et limites de la notion de champ littéraire dans un contexte de dépendance culturelle », Christiane ALBERT, Abel KOUVOUAMA, Gisèle PRIGNITZ (dir.), *Le statut de l'écrit, Afrique-Europe-Amérique latine*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 2008, pp.115-131.

[221] Gisèle SAPIRO, « Autonomy revisited : The Question of Mediations and its Methodological Implications », *Paragraph*, vol.35, n°1, *Bourdieu and the Literary Field*, Edinburgh University Press, March 2012, pp.30-48

[222] Bernard MOURALIS, « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine », dans Romuald FONKUA, Pierre HALEN, avec la collaboration de Katharina STÄDTLER (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala. pp.57-71

[223] Alain RICARD, Janos RIESZ (éd.), *Le champ littéraire togolais, African Studies*, 23, Bayreuth, 2001 ; Charles Djungu Simba K., *Les écrivains du Congo-Zaïre*, *Approches d'un champ littéraire africain*, Metz, Université Paul Verlaine, Centre Écritures, série Afriques, n°2, 2007.

[224] Salaka Sanou convoque pour cette raison le concept de « littérature émergente » : Salaka SANOU, « La littérature Burkinabé : une littérature émergente » dans Jacques FONTANILLE, Juliette VION-DURY, Bertrand WESTPHAL (dir.), L'émergence, vol.13, Berne, Peter Lang, 2011.

colonial français[225]. En dépit de leurs divergences linguistiques ou thématiques les productions littéraires écrites par des auteurs appartenant à la nation sont ainsi identifiées, regroupées dans un même ensemble[226]. Pour la partie concours[227], les genres représentés sont extrêmement divers (roman, nouvelle, poésie, théâtre, conte, poésie-enfants, roman-enfants, et bande dessinée) et les manuscrits sont sollicités également dans les langues reconnues comme nationales : le mooré, le jula et le fulfuldé en sus de la langue française**.** Les auteurs sont invités à recourir à l'orthographe officialisée dans le cadre des commissions nationales qui ont lieu en 1984-1985 visant à unifier des pratiques orthographiques jusqu'ici divergentes. Ce choix est d'autant plus frappant au regard du très faible taux d'alphabétisation en langues nationales, et souligne la fonction structurante accordée au prix visant aussi bien à réguler la production littéraire, qu'à en modifier la norme.

L'échantillon sélectionné par le biais du concours est considéré comme représentatif des potentialités de ce nouvel espace et est révélateur de la relation étroite entre affirmation nationale, littérature et écrivain dans un cadre transnational[228]. Il s'agit en effet d'adopter des instances d'évaluation des littératures similaires à celles européennes et plus spécifiquement aux concours en France depuis les années 1970[229] afin d'acquérir une plus grande visibilité, pour éviter le risque de marginalisation[230]. Le caractère transnational de ce processus de nationalisation littéraire se manifeste en ce qu'il complète les voies de consécration spécifiques adressées aux auteurs africains depuis le pôle franco-parisien au sein duquel les auteurs burkinabè n'ont jusqu'ici manifesté qu'une présence épisodique. Depuis le prix du concours théâtral interafricain en 1968, Frédéric Titinga Pacéré est le seul auteur à avoir accédé à une visibilité internationale, en ayant d'une part accès aux maisons d'éditions parisiennes mais aussi et surtout en remportant le Grand Prix Littéraire de l'Afrique noire en 1982[231]. Le concours du GPNAL peut se lire donc comme un

---

[225] Hans-Jürgen LÜSEBRINK, « Nation », dans BENIAMINO Michel, GAUVIN Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones*. *Les concepts de base*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. Francophonies, 2005, pp.128-133 ; Hans-Jürgen LÜSEBRINK, « « Littérature nationale » et « espace national » De la littérature hexagonale aux littératures de la « Plus grande France » de l'époque coloniale (1789-1960) », dans ESPAGNE Michel, WERNER Michel (dir.), *Philologiques III, Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994, pp. 265-286.

[226] Adrien HUANNOU, *La question des littératures nationales en Afrique noire*, Abidjan, CEDA, 1989.

[227] Salaka SANOU, « De la philosophie des concours littéraires au Burkina Faso », *Tydskrifvir Letter kunder*, University of Pretoria, Numéro 41, 2004, pp.65-81.

[228] « La réflexion sur les littératures nationales demande une approche globale. La relation étroite entre nation, littérature et écrivain s'est constituée dans un cadre transnational, européen ». Anne-Marie THIESSE, *op.cit*.

[229] Sur les prix comme participant d'une économie du prestige, voir Sylvie DUCAS, *La littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013.

[230] « Les critères d'évaluation des littératures sur la scène internationale restent ceux qui ont été définis par les Européens. Ne pas les adopter c'est se condamner à être hors-champ », Anne-Marie THIESSE, *op.cit*.

[231] Il convient de signaler que Patrick G. Ilboudo a obtenu lui aussi le Grand Prix littéraire d'Afrique noire en 1992 avec son roman *Le héraut têtu* édité à compte d'auteur aux Éditions La Mante qu'il a lui-même fondées.

complément à ce type de concours qui s'adresse en premier lieu aux auteurs africains car il vise à étendre la population d'auteurs burkinabè visibles et à faire émerger une nouvelle génération littéraire, en remettant des récompenses tous les ans, puis tous les deux ans à partir de 1984. Il signale une rupture avec des logiques de légitimation pouvant être considérées comme néo-coloniales dans un contexte où les prix deviennent déterminants pour les écrivains appartenant à des catégories socialement dominées[232]. La semaine nationale de la culture et le GPNAL demeurent les dispositifs principaux de valorisation de la culture nationale et constituent le lien de continuité avec la politique culturelle de Blaise Compaoré. Ce dernier annonce en effet lors de la cérémonie de clôture de la sixième édition de la semaine nationale de la culture en 1992 à Bobo-Dioulasso, la mise en place d'un prix littéraire, le Grand Prix littéraire du Président du Faso (GPLPF). Ce prix connaît trois éditions (1994, 1996, 1998)[233] consacrées au roman et est décerné un même jury international à l'occasion de l'édition de la Semaine Nationale de la Culture.

Pierre angulaire de la fabrique d'une littérature nationale, le concours constitue la marque de reconnaissance d'une valeur littéraire aux œuvres primées, l'État consacrant ainsi la littérature comme un « domaine d'investissement du public [234]». « En exigeant que les concurrents soient de nationalité burkinabè, il témoigne de la volonté de contribuer à la mise en place et au développement du champ littéraire burkinabè[235]. » Cela se manifeste principalement par l'objectif éditorial attenant à la remise d'un prix, en sus d'une somme d'encouragement accordée aux jeunes auteurs. Les manuscrits envoyés dans les genres poétique, romanesque et dans la nouvelle doivent se présenter sous la forme de recueils déjà publiables car l'État s'engage à publier les œuvres des lauréats[236]. Alors qu'à partir de la base LITAF, on recense pour la décennie 1980-1990 80 œuvres littéraires publiées, 69 d'entre elles ont été publiées à partir de 1983. Cette augmentation de la publication est liée à la prise en charge éditoriale qui suit la sélection du concours. En effet, 23 œuvres sur les 69 ont été publiées entre 1983 et 1990 par l'administration publique soit un quart d'entre elles. Ce suivi éditorial est important mais pas systématique, certaines démarches éditoriales d'œuvres lauréates n'aboutissent pas et l'édition bilingue en langues nationales reste très minoritaire. L'édition des œuvres lauréates cesse à partir de 1992. L'investissement dans

[232] Claire DUCOURNAU, Ruth BUSH, « 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, pp.535-568.
[233] Salaka Sanou, « De la philosophie des concours littéraires au Burkina Faso » *Tydsrkrif vir letterkunde*, n°41/1, 2004, pp.65-82.
[234] Anne-Marie THIESSE, *op.cit.*
[235] Salaka SANOU, *op.cit*., 2004.
[236] Cet investissement s'inscrit dans le processus de fabrique de la littérature nationale décrit par Anne-Marie THIESSE : « La littérature nationale, parce qu'elle éveille et entretient la conscience collective, parce qu'elle est source de fierté identitaire, bénéficie en retour d'un engagement de la nation en sa faveur. », *op.cit.*

l'édition étant délaissé par l'État, le nombre d'œuvres publiées au Burkina Faso baisse radicalement à partir de la décennie suivante[237].

Au-delà de la publication directe des œuvres lauréates, la tenue régulière du concours exerce diverses influences, parfois indirectes, sur la diffusion. En célébrant une nouvelle population d'auteurs, nouvellement entrée en écriture et plus tôt que la génération précédente[238], composée de quelques femmes– Léocadie Hien reçoit le troisième prix de la nouvelle en 1984, Bernadette Dao reçoit deux prix de poésie en 1986 – le concours matérialise la possibilité d'accès au champ littéraire en voie de constitution. Celui-ci est en effet, « protégé par un droit d'entrée explicitement codifié tel que la possession des titres scolaires, la réussite à un concours[239] ». En l'occurrence, le capital scolaire est d'autant plus déterminant que les étudiants, intellectuels sont encouragés par le biais du concours à écrire, de telle sorte que certains participants, qui n'y étaient a priori pas destinés, y parviennent dans le cadre de ce contexte stimulant. Martin Zongo, aujourd'hui administrateur du Carrefour International de Théâtre de Ouagadougou (CITO), affirme être entré en écriture alors qu'il était étudiant, après une évaluation positive reçue dans le cadre universitaire par Jean-Pierre Guingané qui était son enseignant. Il s'est estimé légitime à concourir et remporte le 2ème prix GPNAL en 1983, dans la catégorie « Théâtre », pour sa pièce *La Nasse de Tinga*[240] *:*

> M.Z. - *La nasse de Tinga* a été écrite par accident. À cette époque je n'étais pas très versé dans le théâtre. Mais évidemment tout ce qui était spectacle, tout ce qui pouvait recréer me plaisait beaucoup. La preuve c'est que je lisais les BD, j'aimais bien le cinéma, tout ce qui était histoire m'attirait beaucoup, mais quand j'entamais mes études de lettres modernes en troisième année, le professeur de théâtre qui est un éminent homme de théâtre, paix à son âme, il est décédé, c'était le professeur Jean-Pierre Guingané. Dans son programme de cours de troisième année, en Licence de lettres modernes, il fallait écrire une pièce de théâtre. Et c'est dans ce cadre-là que j'ai écrit *La Nasse de Tinga* qui à l'époque, a eu la deuxième meilleure note de notre classe ; puis après je l'ai présentée au concours de lettres à la semaine nationale de la culture du Burkina Faso et j'ai remporté le troisième prix. Alors elle a été éditée par les soins du ministère. Elle est parfois au programme des premières années de lettres modernes de l'Université de Ouagadougou[241].

[237] L'édition reprend toutefois en 2004 avec la publication des œuvres lauréates du GPNAL de 1990 à 2002. Cette édition a été réalisée par les Presses universitaires de Ouagadougou et a permis d'enrichir la bibliographie littéraire nationale et augmenter la contribution de l'Etat.
[238] À l'exception de Pierre Claver Ilboudo, qui reçoit le premier prix de la section roman pour *Adama ou la force des choses*, qui avait déjà publié avant le concours ; voir Salaka SANOU, *La littérature burkinabè, les hommes, les œuvres*, *op.cit*., p.46.
[239] Pierre BOURDIEU, *op.cit*.
[240] Martin ZONGO, *La nasse de Tinga* dans *Pièces théâtrales du Burkina*, Ouagadougou, Imprimerie des Presses africaines, 1985.
[241] (A1) Entretien avec Martin Zongo, mené à Ouagadougou le 9 février 2016.

Le témoignage de Martin Zongo rend bien compte du fonctionnement de cette fabrique de la littérature nationale de langue française. Il évoque ici le lien entre l'exercice effectué dans le cadre d'un cours, la participation aux concours puis la constitution d'un corpus national de pièces en français susceptible d'être étudié à partir des œuvres primées. Salaka Sanou utilise la métaphore de la « révélation[242] » pour décrire ce moment de visibilité nationale de la littérature. Ce terme renvoie au caractère processuel de la reconnaissance, de la prise de conscience individuelle par les auteurs de leurs propres compétences au mouvement collectif de distinction d'une élite lettrée en français, pouvant désormais prétendre au titre d'écrivain.

Au cours des deux premières décennies, l'on constate que c'est le fait d'obtenir plusieurs fois un prix qui est déterminant dans l'acquisition de légitimité à l'instar de Jacques Prosper Bazié, journaliste, Ignace Ansonmwin Hien (inspecteur à la direction des prix et de la métrologie au Ministère du commerce et de l'Artisanat), Jean-Pierre Guingané (enseignant à l'université). Le concours du GPNAL constitue donc dans ce contexte éditorial, une motivation à s'engager dans l'auto-promotion de telle sorte que la production littéraire, bien que s'exerçant principalement à compte d'auteur, est marquée par la hiérarchisation et l'élaboration de valeurs littéraires dans le cadre du concours : « Au-delà de cette révélation, il y a la confiance en eux-mêmes que les auteurs de manuscrits acquièrent. Bien des candidats au concours du GPNAL se sont sentis suffisamment confiants pour proposer leurs manuscrits à des maisons d'édition[243] ». Les auteurs peuvent être aidés concrètement dans leur activité – pour certains par le biais de la publication de leurs œuvres par l'administration publique – mais sont également légitimés dans l'acte d'écriture. On peut donc établir un lien entre la sélection au concours et la pratique éditoriale des auteurs. Plusieurs auteurs démarchent eux-mêmes une imprimerie après avoir remporté un prix. Ignace Ansomwin Hien publie *L'enfer au paradis* en 1988 chez Presses africaines après avoir remporté le premier prix dans la catégorie « Roman » en 1986. Jean-Pierre Guingané publie *Le Fou* aux éditions CEDA à Abidjan en 1986, après avoir remporté le concours pour sa pièce en 1984. Ils peuvent être également encouragés dans l'exercice de la publication. Bernadette Dao publie une nouvelle aux éditions EDILIS à Abidjan[244] une dizaine d'années après avoir remporté le concours dans la

[242] Salaka SANOU, *op.cit*., 2000, p.40.
[243] Salaka SANOU, *op.cit*., 2004, p.78.
[244] Bernadette DAO, *La dernière épouse*, recueil de nouvelles, Édilis, Abidjan, 2001. À l'inverse, le concours peut constituer une opportunité de visibilité plus grande pour des auteurs ayant déjà publié. C'est le cas de Sophie Heidi Kam qui commence par publier aux éditions NEA à Dakar, avant d'être lauréate au GPNAL. Voir Sophie Heidi KAM,

section poésie en 1986. Le concours agit donc durablement sur l'évolution de la production littéraire.

Quand on compare la production littéraire des années 1980 et celle des années 1990, on voit que les pratiques éditoriales, bien qu'ayant lieu de manière ponctuelle dans des maisons d'édition étrangères (Clé à Yaoundé – Pierre Claver Ilboudo, NEA, Silex), s'enracinent majoritairement sur le territoire burkinabè**.** Cela peut s'expliquer en partie par le fait que les auteurs s'approprient ce nouveau cadre national et inscrivent leur action de médiation culturelle dans la continuité du discours d'orientation politique prononcé par Sankara au moment de sa prise de pouvoir. Nombreuses sont leurs initiatives de regroupement comme l'Association des poètes Burkinabè (APB) ou la plus efficace, l'Union des Gens de Lettres du Burkina (UGEL), créée en octobre 1985, fondée par Maître Titinga Frédéric Pacéré et dont sont membres enseignants à l'Université, écrivains, engagés dans de multiples événements littéraires au niveau national et international. Il y a bien une élaboration territoriale de valeurs littéraires par le biais du concours qui se confirme par l'engagement des auteurs dans des logiques de désignation entre pairs. Ces nouvelles sociabilités professionnelles peuvent en effet se lire comme des logiques d'auto-promotion, d'autolégitimation comme le souligne Salaka Sanou :

> Les écrivains eux-mêmes vont s'investir individuellement et collectivement pour créer des cadres de leur auto-promotion à travers des organisations dont les objectifs essentiels seront orientés vers la recherche de solutions aux différents problèmes qu'ils rencontrent et qui ont pour noms : édition, diffusion, promotion[245].

C'est ainsi qu'ils contribuent activement à l'organisation de la vie littéraire du pays dans l'optique entre autres à la fois de défendre leur statut et de pallier les difficultés du secteur éditorial, en créant eux-mêmes de nouvelles instances de légitimation de la littérature. Paulin Babou Bamouni, journaliste et écrivain, co-membre fondateur de l'UGEL, responsable de l'organe de presse Sidwaya, organise le concours Sidwaya du meilleur roman en 1986 et 1987. Ces dynamiques se poursuivent après la disparition du régime sankariste via la création de la Mutuelle pour l'Union et la Solidarité des Écrivains en 1990 (MUSE) fondée par Patrick G. Ilboudo avec Ignace Ansomwin Hien et Norbert Zongo, qui joue le rôle d'« intermédiaire institutionnel entre les auteurs et les imprimeries[246] » et permet d'instaurer une logique de valorisation de l'action

« Écrire et sérénité et résolutions et trouble », *Saison d'amour et de colère : poèmes et nouvelles du Sahel*, Dakar NEA, 1998, pp.25-31.

[245] Salaka SANOU, *op.cit.,* 2000, p.48.

[246] Salaka SANOU, *op.cit.,* 2000, p.188.

éditoriale, qui, quand elle est à compte d'auteur, n'engage que faiblement l'éditeur en tant que garant de la qualité de l'œuvre. Autre fait notable, les auteurs créent une maison d'édition de manière plus ou moins officielle pour pouvoir publier leurs propres textes. Dans ce cas, le nom agit comme label original – citons Jean-Pierre Guingané au début des années 1990 avec les Éditions Gambidi, Norbert Zongo avec ABC, Roger Bila Kaboré avec les éditions Firmament, Patrick Ilboudo avec La Mante, Jacques Prosper Bazié avec les Éditions Kraal, Paulin Babou Bamouni avec les Éditions Avant-Garde.

En insistant sur le caractère « relatif » de l'autonomie du champ, il est possible de rendre compte de la spécificité d'espaces littéraires fortement traversés par des tensions hétéronomes[247].

> L'autonomie relative est ici un précepte méthodologique invitant à rapporter les enjeux internes des luttes plus ou moins ouvertes à ces oppositions structurales, par lesquelles les enjeux socio-économiques et politiques extérieurs sont plus ou moins retraduits ou « réfractés » : le degré de médiation indique le degré de cette autonomie. Elle est moindre, par exemple, dans les régimes autoritaires ou dans les situations de crise, où les clivages internes sont déterminés par le rapport au pouvoir[248] […].

Ainsi ce qui rend le degré de médiation de l'autonomie particulièrement faible est la difficile « délimitation spatiale du champ[249] » en raison des limites du concept de « littérature nationale ». Pascal Bianchini distingue en effet « un espace « intérieur » d'existence du fait littéraire national et un espace « extérieur », de la reconnaissance au-delà des frontières nationales, réservée à certaines œuvres et à certains auteurs[250] ». Il met ainsi en évidence les limites du réseau institutionnel.

En cela, il y a un alignement sur les règles du jeu du « champ littéraire africain » tel que défini par David Koffi N'Goran dans la mesure où les arguments de l'oralité et de la tradition sont au cœur de la conception de cette littérature écrite en français. Ces « conduites esthétiques » orientent dès ses débuts dans les années 1960 la vie littéraire, et l'œuvre de Frédéric Titinga Pacéré en

[247] Gisèle Sapiro souligne à cet égard la dimension relative de l'autonomie : « The autonomy of cultural fields is only relative, since heteronomous forces are involved in the process of cultural production », Gisèle SAPIRO, « Autonomy revisited : The Question of Mediations and its Methodological Implications », *Paragraph*, vol.35, n°1, *Bourdieu and the Literary Field*, Edinburgh University Press, March 2012, pp.30-48.
[248] Gisèle SAPIRO « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *Biens Symboliques/ Symbolic Goods* [En ligne], n°4, 2019, https://revue.biens-symboliques.net/327, consulté le 26 février 2021.
[249] Pascal BIANCHINI, op.cit., p.119.
[250] *Ibidem*, p.120.

constitue un exemple édifiant[251]. Dans ce nouveau cadre du champ littéraire national, ces arguments peuvent être synthétisés sous le terme d'« originalité », critère essentiel de sélection des œuvres lauréates. Lorsque j'ai interrogé Privat Tapsoba sur sa longue activité de jury SNC, il l'a définie ainsi :

> A.D. – […] Est-ce que dans les discussions des jurys, la question de l'ancrage culturel et de l'identification burkinabè était importante ?
> P.T. - C'est même très important. C'est ce qu'on entend par critère d'originalité. Est-ce que c'est original ? Dans « originalité » c'est ce que nous mettons. Est-ce qu'il y a un ancrage culturel spécifique qui fait que cette œuvre-là peut être valorisée plutôt qu'une autre. On se rend compte qu'effectivement, ceux qui assurent cet ancrage-là traduisent mieux les réalités sociales, traduisent mieux un regard du monde sur ce qui se fait. Autant en théâtre, qu'en roman qu'en nouvelle, c'était très visible[252].

La valorisation de l'ancrage dans un terroir est assimilée à l'affirmation d'une originalité considérée comme « spécifiquement » africaine. L'œuvre littéraire est ainsi représentative des réalités sociales et culturelles traversées par l'écrivain qui la produit. Il faut donc remarquer l'extrême plasticité de cet argument et sa possibilité d'être inclus dans les nouveaux cadres nationaux de consécration de la littérature. Le discours critique associe l'idée d'une esthétique négro-africaine à celle d'une esthétique burkinabè, comme le montre le propos suivant de Salaka Sanou, à propos du concours.

> Les concurrents, tout en ayant la liberté de choix de leurs thèmes sont souvent invités à s'inspirer des réalités burkinabè et africaines. Cette démarche relève de la volonté de promouvoir le patrimoine culturel national ou tout au plus africain car, comme nous l'avons déjà dit, le livre et plus précisément la littérature, est aussi un instrument de promotion et de diffusion du patrimoine[253].

Notons par ailleurs que le Réseau d'Études Littéraires Sahéliennes (RELIS) est mis en place en 1994 à l'Université de Ouagadougou pour lier les intérêts d'une approche nationale et régionale de la littérature[254]. La constitution des programmes scolaires est révélatrice de cette ambivalence.

---

[251] Voir à ce sujet : David K. NGORAN, *Le champ littéraire africain, Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2009.
[252] (A1) Entretien avec Privat Tapsoba mené le 6 novembre 2018 à Ouagadougou.
[253] Salaka SANOU, *op.cit.*, 2004, p.70.
[254] Salaka SANOU, « Les littératures africaines, entre une approche nationale et une approche régionale » dans A. BEKKAT, A. BERESHI, B. LEBDAI, *Les littératures africaines au 21ème siècle. Sortir du postcolonial ?*, Éditions du Tell, Université d'Alger, Université d'Angers, 2008.

En effet, la nouvelle politique culturelle s'attache à mettre au programme les œuvres de la littérature nationale mais l'absence de renouvellement des manuels scolaires laisse suggérer qu'il n'y a pas un processus de canonisation spécifiquement nationale. Il est par exemple surprenant de constater que l'*Anthologie négro-africaine* de Lilyan Kesteloot (Éd. Marabout, 1987) est recommandée dans le programme de français des lycées en 1993 car présentant l'avantage « de rassembler des textes variés, connus et récents de prosateurs et de poètes africains[255] ». Ainsi parmi les divers titres de littérature africaine, ne figurent que quelques titres de littérature burkinabè *Crépuscule des temps anciens* de Nazi Boni (pour la thématique société traditionnelle) en classe de seconde et un recueil de Frédéric Titinga Pacéré, *Parachutage* de Norbert Zongo (pour la thématique « Révolte et liberté ») au programme de première, *La poésie des griots ou Poèmes pour l'Angola de Pacéré*, au programme des classes de terminale et comme seule pièce de théâtre *Les voix du silence* de Prosper Kompaoré. La faiblesse heuristique de l'idée d'une littérature spécifiquement nationale est d'autant plus frappante qu'il n'y a pas de réelle exportation des œuvres consacrées hors du champ littéraire national. Alors que Frédéric Titinga Pacéré avait connu une visibilité par le biais du Grand Prix littéraire d'Afrique noire, seul Pierre-Claver Ilboudo qui remporte le premier prix dans la section roman du GPNAL en 1984 publie son roman *Adama ou la force des choses*, chez Présence Africaine en 1987. Or, il ne fait pas partie de la nouvelle génération d'auteurs.

En outre, la « surdétermination du champ littéraire par le politique[256] » apparaît comme une seconde tension hétéronome qui traverse le champ émergent.

La multi-positionnalité[257] de la première génération de lettrés qui occupait les plus hauts postes de l'administration publique[258] a permis notamment aux auteurs d'avoir accès à l'édition et aux voies de la promotion littéraire. Dans les années 1980, la carrière littéraire devient une voie d'accès à une position dans le champ politique. C'est le cas de Bernadette Dao qui devient en 1986 la première femme ministre de la culture après avoir remporté le GPNAL. Chez certains auteurs, carrière littéraire et carrière politique sont intrinsèquement liées. Jean-Hubert Bazié, proche collaborateur de Sankara, directeur du cabinet du ministre de la justice inscrit également

[255] *Le français au second cycle*, avril 1993, Document aimablement fourni par Boubacar Dao, Inspecteur de français au Ministère chargé de l'éducation nationale.
[256] Pascal Bianchini évoque notamment la succession d'organisations d'écrivains « davantage liée aux changements de régimes politiques civils et militaires qu'à des prises de positions et des enjeux intrinsèques au « champ littéraire » » ; Pascal BIANCHINI, *Op.cit.*, p.124.
[257] Luc BOLTANSKI, *L'espace positionnel : multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe* ; Revue française de sociologie, 1973, 14-1. pp. 3-26.
[258] Lompolo Koné était ministre des Affaires étrangères, directeur de l'ENAM, Pierre-Claver Ilboudo, interprète au ministère des affaires étrangères…

son œuvre dans le sillage conceptuel de la révolution. Paulin Babou Bamouni comme Patrick Ilboudo trouvent dans la révolution l'occasion d'exprimer des engagements politiques déjà marqués. Paulin Babou Bamouni qui s'engage dans la révolution le 4 août 1983, rédige les pages idéologiques dans l'hebdomadaire gouvernemental *Carrefour Africain,* avant de devenir directeur général de la presse écrite puis chef du département de l'information à la présidence du Faso. Il y a donc une relation de continuité entre un journalisme exercé au service de l'idéologie du régime et son activité d'écrivain. C'est également dans une perspective militante qu'il initie le concours Sidwaya du roman engagé. Patrick Ilboudo, auteur de l'hymne national du Burkina Faso (le *ditanyè*), gagne le premier GPNAL en 1983 et crée avant le contexte de l'effervescence révolutionnaire le mouvement voltaïque contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples (MOVRAP).

L'association des poètes burkinabè (APB) s'engage à « rechercher les voies et moyens qui permettent aux poètes et récitants de mettre leurs plumes et leurs voix au service des masses populaires[259] ». C'est ainsi que le langage de la révolution investit aussi bien les formes d'organisation qu'ils élaborent que les poèmes qu'ils écrivent, comme on peut le voir avec le recueil de poèmes de Joseph Damiba qui fait l'éloge de la révolution, promu par le GPNAL en 1987[260]. La porosité entre les deux champs s'exprime à nouveau dans le régime de Blaise Compaoré par le lien de continuité entre carrière littéraire et carrière politique. Baba Hama qui achève sa carrière littéraire après avoir remporté plusieurs prix GPNAL et avoir été journaliste à la radiodiffusion nationale du Burkina, occupe un poste au ministère de la culture dans les années 1990 avant de devenir lui-même ministre de la culture, sur la fin du mandat de Blaise Compaoré. Jacques Prosper Bazié, est d'abord journaliste à la radiodiffusion nationale du Burkina puis à la direction générale de la presse écrite et occupe à partir de 1988, divers postes au sein du ministère de la culture.

Au-delà de la position double de plusieurs agents du champ s'élabore depuis l'arrivée au pouvoir de Sankara, une mythologie auctoriale, qui fait de l'engagement pour la nation une valeur littéraire à part entière. Aux premières heures du régime, le pouvoir politique formule en effet le désir d'assigner un rôle déterminé à l'artiste dans la société. Le travail symbolique autour des idéaux de l'« artiste national » et du « citoyen intègre » est censé encourager l'identification des

[259] Salaka SANOU, « Les formes d'organisation et la responsabilité des écrivains burkinabé », Cahiers du CERLESHS, Université de Ouagadougou, n°9, 1992, pp.148-167, p. 155.
[260] Ils organisent par ailleurs des récitals poétiques en 1984 lors du concours de la SNC.

artistes à la nation voltaïque comme le montre notamment Emmanuelle Spiesse[261] pour le cas des artistes-sculpteurs primés dans le cadre de la Semaine Nationale de la Culture**.** L'univers symbolique et moral révolutionnaire alimente de manière durable un imaginaire de la citoyenneté chez les écrivains. Il agit comme une scène englobante pour les œuvres littéraires, orientant des « scénographies » qui ont tendance à la valider, voire à l'étendre[262]. Cet ethos qui s'enracine dans le mouvement révolutionnaire s'homogénéise au-delà de la période ensuite en identité auctoriale chez des acteurs qui occupent des positionnements divergents dans le champ politique. Celle-ci s'adosse à des topoï récurrents, ceux de l'artiste-prophète, guide, mémoire, vigile[263] et se trouve compatible avec un enjeu didactique conféré à l'activité littéraire, par ailleurs fortement corrélée au domaine scolaire[264]. De cette situation hétéronome de développement de l'activité littéraire se dégagent paradoxalement un ensemble de valeurs que l'on peut associer au champ littéraire national.

Se distinguent à cet égard plus spécifiquement les auteurs pour qui cette posture relève véritablement de la contre-hégémonie face au régime de Blaise Compaoré et qui se réapproprient cet imaginaire au service cette fois d'une idéologie émancipatrice, d'affirmation de la liberté de l'écrivain[265]. Ainsi, l'autonomie dans un tel contexte d'intrication du littéraire et du politique peut justement se définir par une prise de distance affichée vis-à-vis du pouvoir, mise en œuvre à travers l'action politique et l'œuvre littéraire. Il s'agit d'intellectuels « polyvalents[266] » tels que Norbert Zongo, journaliste d'investigation indépendant qui dénonce les abus du régime et auteur de deux œuvres romanesques véhiculant des idéaux de résistance postcoloniale[267] ou encore Patrick Ilboudo, fervent défenseur des droits humains et dont le militantisme panafricaniste traverse la production intellectuelle. Même si le champ intellectuel dans lequel ils évoluent est

[261] Emmanuelle SPIESSE, « L'artiste et le pouvoir sous Sankara (1983-1987) », *Burkina Faso, Cent ans d'histoire*, *1895-1995, Actes du premier colloque international sur l'histoire du Burkina*, Karthala, 2003, sous la direction de Yénouyaba Georges Madiéga et Oumarou Nao, pp. 2141-2168.

[262] Dominique Maingueneau définit la « scène englobante » par ce « qu'on entend communément par « type de discours » » et précise qu'elle constitue le cadre de « scénographies » […] « La scénographie se trouve aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont : c'est la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même », Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 191-192.

[263] Salaka SANOU, « Miroir et mémoire, vigile, Table ronde avec de jeunes écrivains : J-P. Bazié, B. Dao, A. I. Hien, J. Ilboudo, P.G. Ilboudo », *Notre Librairie*, n°101, avril-juin 1990, pp.82-86.

[264] Théodore Lamoussa Kafando s'intéresse ainsi à la littérature jeunesse, à partir de son métier d'instituteur, il a édité beaucoup d'œuvres à compte d'auteur. Ram Georges Bogoré professeur des écoles, consultant de la banque mondiale et engagé dans maints projets avec l'UNICEF, s'est investi dans la littérature pour enfants et a produit des albums « à contenu africain et à la portée de tous[264] » chez Hatier.

[265] Pascal BIANCHINI, *op.cit.*, p.121.

[266] Pascal BIANCHINI, *op.cit.*, p.123.

[267] Norbert ZONGO, *Le Parachutage*, Ouagadougou, ABC, 1988 ; Norbert ZONGO, Rougbêinga, Ouagadougou, Éd. I.N.C., 1990.

faiblement différencié, ils sont comparables aux « intellectuels critiques[268] » français qui à partir du 18ème siècle affirment leur « autonomie par rapport à la demande politique externe » (Voltaire dans l'Affaire Calas, Zola dans l'Affaire Dreyfus, Sartre après la Libération). Gisèle Sapiro montre également que cette figure de l'intellectuel critique est investie d'une aura prophétique car il « prend des risques, s'exposant à l'opprobre et à la répression des pouvoirs pour son message hérétique[269] ». C'est la raison pour laquelle ils constituent des références incontournables dans l'histoire intellectuelle et littéraire pour les auteurs et artistes contemporains[270]. Leur notoriété artistique à l'échelle du continent est ici indissociable de la notoriété politique de telle sorte qu'un nombre important d'études est consacré à leurs œuvres alors que certains auteurs primés plusieurs fois au concours GPNAL ne font pas pour autant partie des auteurs systématiquement étudiés. Ces auteurs en raison de leur aura prophétique s'intègrent plus facilement à l'histoire des lettres africaines et passent les frontières de la littérature nationale. C'est au nom de son engagement panafricain que Patrick Ilboudo[271] est sollicité par Mongo Beti et Odile Tobner pour publier une nouvelle dans la revue PNPA, *Peuples noirs, peuples africains*. Pascal Bianchini s'intéresse à la production littéraire et journalistique de Norbert Zongo[272] en raison de la notoriété de son combat politique.

Au-delà du concours GPNAL, les discours métalittéraires produits sur le territoire national par la critique ont une fonction performative décisive : celle de faire exister la littérature nationale et ce, même s'il s'agit d'une catégorie faiblement distincte de la « littérature africaine » et marquée par de nombreuses logiques hétéronomes**.**

> Du fait qu'ils enferment une reconnaissance de la valeur de l'œuvre qui les suscite et une affirmation de leur propre légitimité, les discours critiques sur l'œuvre d'art contribuent, à travers notamment la lutte pour le monopole de la vision légitime et légitimante des œuvres, à la production de la valeur de l'œuvre d'art qu'ils paraissent enregistrer[273].

[268] Gisèle SAPIRO, « Modèles d'intervention politique des intellectuels, Le cas français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°176-177, 2009/1-2, pp.8-31.
[269] *Ibidem.*
[270] Sur cette dimension d'héritage, voir : Aurore DESGRANGES, « La matière Zongo et ses prolongements dans les écritures dramatiques contemporaines », *Continents manuscrits* [en ligne], n°13, 2019, http://journals.openedition.org/coma/4866, consulté le 1er février 2021.
[271] Sa nouvelle *Les Toilettes* est publiée dans la revue PNPA, il remporte le 1er prix du GPNAL en 1983.
[272] Pascal BIANCHINI, « Norbert Zongo ou le journaliste comme intellectuel total », Abel KOUVOUAMA, Abdoulaye GUEYE, Anne PIRIOU, Anne-Catherine WAGNER (dir.), *Figures croisées d'intellectuels, Trajectoires, modes d'actions, productions*, Paris, Karthala, 2007, pp. 137-160.
[273] Pierre BOURDIEU, *op.cit.*

Ce propos de Pierre Bourdieu est d'autant plus pertinent dans le contexte éditorial décrit et du nombre minime de lieux de dissémination de la culture littéraire que les enseignants d'université en tant que « critiques littéraires qualifiés[274] », sont principalement sollicités pour composer les jurys du concours du GPNAL, accompagnés parfois d'enseignants du secondaire, de bibliothécaires, d'écrivains expérimentés. Le discours critique s'efforce donc de présenter une vision homogène de la littérature nationale en prenant en compte un spectre large de critères. La légitimation, plus qu'à opposer les valeurs littéraires entre elles, vise à considérer l'ensemble de la production littéraire dans une logique de complémentarité. Cela s'explique notamment par le fait que le caractère restreint et récent du champ ne permet pas d'établir des avant-gardes successives[275].

C'est l'impression donnée par les deux publications collectives majeures : les actes du premier colloque sur la littérature burkinabè de 1988, le numéro de revue *Notre librairie* consacrée à la littérature au Burkina Faso. L'essentiel des discours critiques est marqué par une volonté de ne pas hiérarchiser les différentes formes et genres littéraires. La catégorie ainsi suscitée est très faiblement codifiée, intégrant notamment largement la littérature orale. Le choix et l'analyse du corpus alimentent un discours généraliste : la sélection des auteurs, la valorisation de leurs œuvres ont une valeur performative et ont surtout vocation à faire exister le champ littéraire national, à la faveur de la structuration des unités de recherche à l'université[276]. Ce « moment national » de la critique sur les littératures africaines trouve dans la politique internationaliste de la coopération culturelle française, un écho. La revue « Notre librairie », lancée en 1969 sous le nom de « L'Afrique littéraire et artistique », souhaite se situer au cœur de ces nouveaux enjeux critiques en fédérant les études des chercheurs africains. Elle s'engage à partir de 1986 dans la réalisation d'un « inventaire méthodique des pays du Sud[277] ». L'anthologie d'Alain Rouch et Gérard Clavreuil tend au même objectif. Alors que ces derniers dans leur avant-propos, soulignent les points aveugles du système littéraire fondé autour d'un centre franco-parisien, Marie-Clothilde Jacquey, rédactrice en chef de la revue *Notre Librairie*, minimise les enjeux idéologiques de la

[274] Salaka SANOU, *op.cit*., 2004, p.71.
[275] Pascal BIANCHINI explique ce phénomène par le fait que les auteurs ne sont pas les héritiers d'une tradition lettrée mais des « promus », op.cit., p.122.
[276] Après l'introduction de la littérature voltaïque en maîtrise de lettres modernes par Bernardin Sanon (1978) Boniface Gninty Bonou soutient la première thèse de doctorat à l'Université Lyon 3 dans ce domaine d'enseignement (1982). La restructuration des enseignements intervenue à l'Université de Ouagadougou a eu pour conséquence de généraliser l'enseignement de la littérature burkinabè au premier cycle du département de Lettres modernes, notamment en DEUG I et II et en licence avec un encouragement des étudiants à préparer des mémoires de maîtrise sur les œuvres littéraires burkinabé.
[277] Amegbleame Simon AGPEKO, Télé AMENDAH, Ayayi Togoata APEDO-AMAH, JACQUEY Marie-Clothilde, Mireille BRUNOT (coord.), *Littérature togolaise*, Notre librairie, Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien, Juillet-septembre 1997, p.3.

catégorie au profit des avantages heuristiques procurés par les méthodes qu'elle induit[278]. C'est dans cette perspective qu'il faut lire le numéro de la revue consacrée au Burkina Faso publié en 1990[279] qui présente un tour d'horizon des recherches effectuées depuis les années 1980 sur les productions culturelles et littéraires nationales. Le numéro met en évidence les spécificités géographiques, sociales et historiques du territoire national[280] mais également, par la convocation de la parole d'experts, chercheurs ou écrivains, compile la somme de toutes les littératures présentes sur le territoire. Pour ce faire, divers types de classification se croisent au sein d'un ouvrage fondamentalement hétéroclite : la langue (littérature en français, mooré, dioula), le médium (littérature orale, littérature écrite, littérature gestuelle), ou encore le genre (poésie, roman, théâtre).

Cette politique large et inclusive de la littérature nationale vise finalement à compenser la lente institutionnalisation de la littérature. Ce phénomène est particulièrement manifeste en ce qui concerne la littérature dramatique. Sa situation précaire explique le discours critique qui est produit sur elle au même moment.

L'on observe l'absence quasi-totale du genre théâtral parmi les œuvres éditées lors des deux premières décennies de la Haute-Volta indépendante[281]. Or, le concours du GPNAL exerce une influence directe sur la production éditoriale dans la mesure où, sur les 79 œuvres éditées durant la décennie des années 1980, 9 sont des pièces de théâtre – à noter que le genre arrive derrière la poésie (25), la nouvelle (14), le roman (13) le conte (11). Parmi ces pièces éditées, 6 le sont dans le cadre d'une publication de l'administration culturelle. Sur la décennie 1990, le nombre de pièces de théâtre éditées demeure stable mais la moitié d'entre elles le sont par un seul auteur, Jean-Pierre Guingané, metteur en scène qui a remporté à plusieurs reprises le concours du GPNAL

[278] « Le systématisme du classement met en lumière les productions naissantes de certains pays que le rayonnement indiscutable d'autres œuvres aurait tendance à laisser dans l'ombre. […] Il donne par ailleurs droit de cité à des auteurs injustement méconnus. Méconnus car rares sont les maisons d'éditions nationales : en dépit de courageux efforts, leur diffusion reste limitée ; méconnus car trop souvent le public et les critiques consacrent les œuvres publiées à Paris. » Gérard CLAVREUIL, Alain ROUCH, *Littératures nationales d'écriture française, Afrique noire, Caraïbes, Océan Indien, Histoire littéraire et Anthologie*, Paris Bordas, 1986, p.3 ; « En résumé, il ne s'agit pas de confondre « patrimoine culturel » avec « sentiment nationaliste », et si nos numéros sont utilisés dans une optique nationaliste, c'est encore une fois le problème des Africains et non pas celui de la revue. Ce que nous essayons de faire, c'est tout simplement de donner aux littératures d'Afrique, de l'Océan Indien, des Caraïbes, une audience plus grande, sur place et sur la scène internationale. Nous essayons de signaler les nouveautés, d'être un peu l'écho des préoccupations qui nous semblent être celles des auteurs, de poser des questions, pas de les résoudre » Marie-Clothilde JACQUEY, « Entretien », dans Adrien HUANNOU, *op.cit*., p.195.

[279] Bernard MAGNIER (coord.), *Littérature du Burkina Faso*, Notre librairie, Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien, n°101, avril-juin 1990.

[280] Évoquons à titre d'exemple : Samuel SALO, Jean-Baptiste KIETHEGA, « Les données de la préhistoire et de l'histoire », pp. 10-15, ou Norbert NIKIEMA, « La situation linguistique » pp.16-21, *ibid.*

[281] Pierre Dabiré publie *Sansoa* via l'ORTF en 1969, en 1979 il est fait mention dans la base de données LITAF de la pièce de Kollin Noaga, Naba Ouedraogo, (Paris, RFI, 1979).

dans la catégorie théâtre Les autres éditions sont le fait de Théodore Lamoussa Kafando, qui publie une série de pièces de théâtre jeunesse avec le soutien de l'Agence régionale de la francophonie (bureau régional pour l'Afrique de l'Ouest). Or il s'agit également d'un ancien lauréat du GPNAL de la SNC. Il a remporté le troisième prix dans la catégorie « Poésie pour enfants » en 1986, le troisième prix de la catégorie contes en français en 1988.

La reconnaissance régulière du genre par le biais du concours exerce donc des effets ambivalents sur la catégorie de « littérature dramatique ». D'un côté, le genre connaît un regain d'intérêt dans la mesure où de nombreux auteurs qui entrent en écriture correspondent au profil d'auteurs polyvalents. L'entrée en écriture dramatique, plus que de relever d'une volonté de voir sa pièce jouée, constitue une occasion supplémentaire de réception d'un prix. Ils s'essaient à différents genres et dont le genre théâtral. À cet égard, le concours du GPNAL permet par exemple à Jacques Prosper Bazié, lauréat en roman, poésie et théâtre, d'obtenir une reconnaissance pour sa pièce *Amoro* ; il reçoit en 1987 le prix GPNAL, reconnaissance qu'il n'avait pas obtenue dans le cadre du concours théâtral interafricain. Ce contexte d'entrée en écriture fait que parmi les auteurs dramatiques ne sont primés qu'occasionnellement: Martin Zongo (3me en 1983)[282], Issa Traoré (2ème en 1984), Joanny S. Ouédraogo (premier en 1988), Ousmane Omer Ouédraogo (1986, 3ème). Cela peut se confirmer quand on voit le mouvement d'auto-édition suscité par le genre. Même l'auteur Théophile Moussa Sowié, reconnu régulièrement pour ses œuvres dramatiques dans le cadre du concours GPNAL (première place en 1983, 3me place en 1984, 2ème place en 1986) ne publie pas ses œuvres. L'analyse du palmarès dans la catégorie théâtre révèle une relative déconnexion du monde de la scène. Ainsi, Jean-Pierre Guingané est le seul metteur en scène qui est reconnu pour ses pièces, et le fait qu'il soit enseignant à l'Université lui garantit son droit d'entrée dans le champ littéraire.

Les études critiques s'attachent en quelque sorte à remédier aux limites structurelles du champ en élaborant une stratégie fondée sur les pouvoirs du métadiscours. Un parcours des travaux fondateurs, écrits au cours des années 1980 et 1990, montre que cela est particulièrement sensible dans le cas de la production dramatique, occupant une modeste place dans le champ littéraire émergent.

[282] Martin Zongo doit être considéré comme une exception dans la mesure où il est aujourd'hui directeur artistique du CITO (Carrefour International de Théâtre de Ouagadougou). Il a en outre été admis en 2022 à l'Académie Nationale des Sciences, des Arts et des Lettres dans le domaine « Théâtre » au sein du Collège Sciences Humaines, Lettres et Culture.

La littérature dramatique nationale : une catégorie critique à visée performative

L'idée d'une littérature dramatique nationale s'élabore justement dans un contexte où celle-ci est rendue difficilement visible aussi bien au niveau de la conservation que de la diffusion.

Le point de départ de la critique nationale qui émerge au cours des années 1980 est celui de l'absence de travaux sur la production dramatique en Haute-Volta depuis la période coloniale. Alors que la poésie puis le roman sont des genres particulièrement valorisés par la revue *Présence africaine*, la littérature dramatique occupe une place minime dans l'économie générale de la revue et donc au sein du discours critique central sur les littératures africaines. On observe durant sa première décennie d'existence, quelques pièces issues du répertoire William Ponty, puis plus tard quelques canevas des spectacles de Fodéba Kéita, C'est souvent dans d'autres genres que publient les écrivains par ailleurs reconnus comme auteurs dramatiques à l'instar de Bernard Dadié ou encore Jean Pliya. Il n'est donc pas étonnant que la thèse de Lilyan Kesteloot, « Les écrivains noirs de langue française, naissance d'une littérature », soutenue en 1965, inscrivant les écrivains dans un réseau de filiations littéraires multiples entre les Antilles, l'Afrique, l'Europe, les Amériques, et pionnière dans la théorisation de l'esthétique négro-africaine[283], ne laisse qu'une place marginale à la littérature dramatique, au regard de celle occupée par la poésie ou la production romanesque.

Si une critique spécialisée sur le théâtre émerge au début des années 1960, elle se distingue par l'absence d'information sur la création dramatique et théâtrale en Haute-Volta. Bakary Traoré, auteur de la première monographie sur le théâtre négro-africain[284] s'attache à montrer le lien entre la production dramatique scolaire de William Ponty et le développement ultérieur de la littérature dramatique[285]. Dans la continuité du festival mondial des Arts Nègres à Dakar en 1966, l'Université d'Abidjan organise un colloque réunissant chercheurs africains et européens et professionnels du spectacle. Les communications réunies en actes[286] peuvent se lire à la fois comme des comptes-rendus des pratiques artistiques sur le continent mais sont également chargées d'une forte dimension prescriptive. L'approche critique qui se dessine au cours de la

[283] Sur l'apport des travaux de Lilyan Kesteloot à la connaissance et visibilité des littératures africaines, voir Ferroudja, ALLOUACHE, *op.cit.*, p.350.
[284] Bakary TRAORE, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence africaine, 1958.
[285]« Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociologiques », *Présence africaine*,1957/3, n°14-15, pp. 180-201 ; « Le théâtre africain au festival culturel panafricain d'Alger », *Présence africaine*, 1969/4, n°72, pp. 179-189. « La spécificité et le dynamisme des cultures négro-africaines », *Présence africaine*, 1979/3, n°111, pp.107-112.
[286] COLLECTIF, *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan-1970, Paris*, Présence Africaine, 1971.

décennie découle en effet d'une volonté de définir la fonction politique et sociale du théâtre dans le contexte des Indépendances. Tout en faisant un état des lieux de la pratique du théâtre pendant la colonisation au sein de l'école normale William Ponty, il s'agit de s'en démarquer en nourrissant un rapport plus « authentique » aux cultures traditionnelles. Sous l'égide de la parole mythifiée d'Aimé Césaire sur « la faim de théâtre en Afrique[287] », les intellectuels assignent à la création théâtrale le rôle de développer les États Indépendants, de contribuer à la cohérence de leur imaginaire - par le biais des drames historiques notamment - ou encore de nourrir les débats sociétaux, à travers les comédies de mœurs par exemple.

Ces recherches n'offrent malheureusement qu'un regard superficiel sur la production dramatique du continent, favorisant une approche généraliste et globale plutôt qu'une approche différenciée en fonction de la variété des situations coloniales et post-coloniales. Les ouvrages généralistes dans le domaine anglophone, quand ils abordent le théâtre en Afrique francophone commentent les mêmes œuvres[288]. L'on ne note dans ces synthèses superficielles sur la création du continent que de rares mentions à la création théâtrale en Haute-Volta. Robert Pageard, magistrat au Mali de 1960 à 1964 et auteur de plusieurs publications sur les sociétés moose et la littérature négro-africaine, fait paraître dans la revue *Présence africaine*, le récit d'une soirée théâtrale à la Maison des Jeunes et de la Culture de Ouagadougou[289]. Il est intéressant de constater que Robert Cornevin, historien et ancien administrateur colonial, dans son ouvrage généraliste sur *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*[290], publié en 1970, s'appuie quasi exclusivement sur les observations de Robert Pageard dans la section consacrée au théâtre en Haute-Volta et fait uniquement référence à la troupe Yennenga de Félix Boyarm. Cela est d'autant plus paradoxal qu'il affirme, en introduction, regretter que la connaissance des lettres africaines se limite à quelques auteurs, et propose de rendre compte de manière plus précise de la production

[287] La critique sur le théâtre négro-africain se déploie à partir du présupposé selon lequel le théâtre constituerait une réalisation en acte de la conceptualisation théorique de la négritude et serait ainsi investi d'une dimension utilitaire. C'est ainsi que le propos suivant de Césaire constitue une référence constante pour les chercheurs et artistes : « Le monde noir traverse une phase extrêmement difficile. En particulier, avec l'accès à l'indépendance des pays africains, nous sommes entrés dans le moment de la responsabilité. Les noirs désormais doivent faire leur histoire. Et l'histoire des noirs sera vraiment ce qu'ils en auront fait. Ça me paraît assez naturel qu'au moment où on accède à la responsabilité, on jette un regard en arrière. On s'interroge soi-même, on essaie de se comprendre, on essaie de dominer son destin. Cela me paraît appeler tout naturellement le théâtre ; d'autant plus qu'il y a des choses à dire, à l'heure actuelle : un écrivain noir ne peut pas s'enfermer dans sa tour d'ivoire. Il y a des choses à faire comprendre ; or, dans le siècle où nous sommes, la poésie c'est un langage qui nous paraît plus ou moins ésotérique. Il faut parler clair, parler net, pour faire passer le message — et il me semble que le théâtre peut s'y prêter, et il s'y prête fort bien… J'ajoute que c'est un art qui est très bien reçu par les peuples des pays sous-développés, c'est pour eux un langage extrêmement direct. Il y a un besoin, une faim de théâtre en Afrique. » Aimé CESAIRE, « Aimé Césaire : un poète politique », propos recueillis par François BELOUX, *Le Magazine Littéraire*, n°34, 1969.

[288] Anthony GRAHAM-WHITE, *The Drama of Black Africa*, London, Samuel French, Inc., 1974 ; Martin BANHAM, with Clive WAKE, *African Theatre Today*, London, Pitman Publishing, 1976.

[289] Robert PAGEARD, « Le théâtre », *Présence africaine*, 1961-4, n°39, p. 250-253.

[290] Robert CORNEVIN, *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le livre africain, 1970.

dramatique élaborée sur le continent. Dans cette synthèse hétérogène sur les théâtres d'Afrique, l'évocation de la création en Haute-Volta apparaît ici comme particulièrement hasardeuse.

C'est la raison pour laquelle les travaux en études théâtrales écrits à la fin des années 1970 et au cours des années 1980, en convoquant des méthodologies d'inventaire, de recensement, actualisent le paradigme « encyclopédique[291] ». Ils se réapproprient au profit d'une affirmation nationale ce qui s'est d'abord manifesté comme une « tentation impériale », la « volonté de faire coïncider l'expansion de l'empire avec l'acquisition d'une connaissance exhaustive de l'Afrique, devenue le terrain continental d'un inventaire muséographique de l'altérité[292] ». Cette nouvelle échelle nationale est affirmée en premier lieu chez des chercheurs en études théâtrales burkinabè, Prosper Kompaoré et Jean-Pierre Guingané, puis confirmée par un chercheur de l'Université de Sarre, Wolgang Zimmer qui s'attèlent à retracer l'histoire littéraire et théâtrale de la Haute-Volta.

Prosper Kompaoré, né en 1950 en Côte d'Ivoire, fréquente l'école de la Cité du Port à Abidjan, puis continue ses études au séminaire de Pabré puis de Kossoghin en Haute-Volta, où il pratique le théâtre de manière intense. Il crée et dirige la première troupe théâtrale à l'Université de Ouagadougou, troupe de l'AEVO (Association des Étudiants Voltaïques de Ouagadougou), puis poursuit ses études en France, où il travaille avec Antoine Vitez dans les ateliers d'Ivry et réalise son doctorat à l'Université Paris III. La thèse qu'il soutient en 1977, « Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta » réfléchit les pratiques culturelles et artistiques en Haute-Volta et peut être lue comme un prélude à son activité d'enseignant-chercheur et de metteur en scène lorsqu'il rentre à Ouagadougou en 1977[293].

Dans l'avant-propos de sa thèse, Prosper Kompaoré explicite sa démarche en ses termes :

> Notre démarche consistera à faire ressortir les récurrences d'éléments théâtraux horizontalement et verticalement : horizontalement, il s'agira de mettre en évidence les dénominateurs théâtraux communs à un même fait culturel pris dans plusieurs groupes ethniques[294].
>
> La Haute-Volta n'existe pas fondamentalement en tant que Nation ; il faut la créer. Pendant trop longtemps nos peuples et nos ethnies ont renforcé leur cohésion interne en s'opposant les uns aux autres ; une certaine orientation coloniale de la recherche ethnographique a aidé à aggraver les fissures ethniques, à cultiver le sentiment de la différence ; le temps est venu, et la tâche nous incombe à nous fils du pays, de rechercher passionnément et obstinément nos ressemblances et

[291] Ninon CHAVOZ, *op.cit.*
[292] *Ibidem*, p.20.
[293] Pour la présentation détaillée de son parcours artistique, voir Christophe KONKOBO, *op.cit.*, pp.162-186.
[294] Prosper KOMPAORE, *Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta*, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1977, p.3.

> nos complémentarités, et de découvrir nos liens de parenté. Le terrain culturel et plus spécifiquement le Théâtre peut devenir le lieu privilégié pour une élaboration et un renforcement de la conscience nationale[295].

Les verbes d'action « créer » « rechercher » « découvrir » activent le réseau lexical de la démiurgie et révèlent la logique d'« invention de la tradition » qui sous-tend la démarche de Prosper Kompaoré. Il insiste à la fois sur la scientificité de la démarche en évoquant un relevé systématique de récurrences dans différentes pratiques quotidiennes mais suggère également une part créative à ce travail scientifique : il s'agit d'imaginer la nation de demain hors des logiques d'imposition culturelles néo-coloniales. Cette exposition méthodologique dessine les contours d'un ethos du chercheur dont la mission intellectuelle est investie d'une valeur morale et affective – en témoigne l'usage des adverbes d'intensité « obstinément » « passionnément » - et le présente comme l'artisan appliqué et pugnace de la culture nationale. Le systématisme du relevé des récurrences revendiquées rappelle le travail de collecte de références fondatrices pour la littérature nationale menée par les romantiques français. Bien que constitutive d'une réflexion scénique, cette démarche se rapproche ainsi des logiques qu'Anne-Marie Thiesse présente comme relevant de la « fabrication d'une littérature nationale [296]».

Les travaux de Jean-Pierre Guingané s'engagent de manière encore plus décisive dans cette « fabrique » dans la mesure où il s'attèle à classifier l'ensemble des textes dramatiques produits sur le territoire avant les années 1980. Jean-Pierre Guingané est venu également au théâtre par le biais d'une association scolaire à Garango de 1963 à 1971 qui organise des activités culturelles et artistiques. Il rejoint, quand il est au lycée, le groupe culturel du Cours Normal de Ouagadougou et s'initie à la mise en scène. Après avoir obtenu sa maîtrise à l'Université de Bordeaux III, il crée un club culturel avec Songo Tall au Lycée municipal où il enseigne puis est nommé à l'Université de Ouagadougou à partir de 1978 après avoir obtenu son diplôme de doctorat à l'Université de Bordeaux. Il soutient donc en 1978, *Le Théâtre en Haute-Volta, structure-production-diffusion-public*[297], dans la discipline des lettres puis une thèse de doctorat d'État une dizaine d'années plus tard, *Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso*[298]*,* en Sciences de l'information et de la communication. Ses travaux doivent également se lire en lien avec la

[295] *Ibidem*, p.4
[296] Voir Anne-Marie THIESSE, *op.cit.* : « La littérature nationale, parce qu'elle éveille et entretient la conscience collective, parce qu'elle est source de fierté identitaire, bénéficie en retour d'un engagement de la nation en sa faveur. »
[297] Jean-Pierre GUINGANE, *Le Théâtre en Haute-Volta, structure-production-diffusion-public,* thèse pour le doctorat de 3me cycle, sous la direction de XX, 1978, Bordeaux III.
[298] Thèse pour le doctorat Ès sciences de l'information et de la communication, 1987, Bordeaux III.

pratique de metteur en scène qu'il développera au sein de la troupe du Lycée Municipal puis du Théâtre de la Fraternité en 1980.

Il formule dans ses travaux de recherche d'une part des propositions de réforme des politiques culturelles publiques mises en œuvre depuis l'indépendance du pays en 1960 et cherche d'autre part à rendre visible la production culturelle et dramatique en tant que symbole d'un élan national. Ses thèses constituent le premier travail d'ampleur sur l'art théâtral au Burkina Faso. Son projet rejoint en cela les relectures afro-centristes du terme d'« inventaire culturel[299] ». Dans sa première thèse en 1978, il fait le constat du nombre peu élevé d'auteurs voltaïques connus sur un plan international. En sont cause le manque de maisons d'édition et le manque d'intérêt des politiques pour la production artistique des nationaux. Dans un contexte précaire de disparition des œuvres, il documente un travail de collecte de manuscrits auprès de 134 auteurs, réalisant ainsi un pied de nez à Robert Cornevin, ancien administrateur colonial, auteur d'un ouvrage de référence sur le théâtre en Afrique noire[300].

> Monsieur le Professeur Robert Cornevin, lors d'un séjour à Ouagadougou en avril 1977, nous confia qu'il pensait qu'au maximum il y avait une trentaine de pièces de théâtre en Haute-Volta. Après notre entretien, il se refusa à aborder, dans la conférence qu'il venait donner à l'Université de Ouagadougou sur le théâtre négro africain, le théâtre en Haute-Volta. Il n'y aurait pas eu ce petit entretien entre Monsieur le Professeur et nous qu'il aurait affirmé à cet auditoire à majorité d'étudiants, qu'il n'existait qu'une trentaine de pièces en Haute-Volta.
>
> La première conclusion qu'il faut tirer de cet état de chose est qu'il manque d'informations sur la vie culturelle voltaïque en général et le théâtre en particulier[301].

S'opère dans ce travail de documentation, une prétention à reconfigurer l'entreprise *encyclopédique* impérialiste qui l'a précédé. En effet, dans son ouvrage, Robert Cornevin souhaitait « montrer l'importance et la richesse d'un théâtre africain francophone riche de plusieurs dizaines de pièces[302] » et compilait ainsi des connaissances sur les pratiques théâtrales « en Afrique noire et à Madagascar » de la période « précoloniale » aux Indépendances. Dans l'entreprise de Guingané, le recensement et l'identification des différentes troupes et auteurs sur

[299] Sur les débats autour du terme « inventaire culturel » lors du Congrès des écrivains et artistes noirs de 1956, voir Ninon CHAVOZ, *op.cit*., pp.12-15.
[300] Robert CORNEVIN, *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le livre africain, 1970. L'auteur situe sa démarche dans l'avant-propos dans la continuité de son travail d'historien de l'Afrique, soucieux de faire connaître ce théâtre. La dimension essentialiste du projet se lit notamment à travers l'affirmation d'une conscience d'homogénéité du monde noir.
[301] Jean-Pierre GUINGANE, *op.cit.,* 1978, p.1.
[302] Robert CORNEVIN, *ibid.*, p.7.

le territoire, deviennent le levier de l'élaboration d'un discours afro-centriste et de l'éclosion d'un sentiment d'appartenance nationale.

En outre, il s'agit d'une réappropriation de la notion de « répertoire » telle qu'elle était diffusée et prise en charge par la politique de coopération culturelle française qui soutenait financièrement des tournées de troupes françaises, l'organisation de conférences et travaillait ainsi à la promotion et diffusion des pièces classiques. Associé en France historiquement à la fondation de la Comédie Française au 17ème siècle, le terme de « répertoire général » renvoie à la liste de pièces lui appartenant et se situe au croisement de plusieurs rapports de pouvoir à la fin du 18ème. L'usage de ce terme signale en effet le contrôle de l'État sur les pièces représentées mais également le caractère légitimant pour les pièces jugées dignes d'y appartenir, se répercutant aussitôt sur la troupe qui a l'honneur de les représenter[303]. L'enjeu du travail de Jean-Pierre Guingané est bien de réorienter symboliquement le pouvoir de légitimation du concept de répertoire et de remédier à la faible visibilité des auteurs sur le plan national et international. Répertorier l'ensemble des œuvres produites sur le territoire national constitue en effet l'une des voies d'émancipation de la mainmise symbolique des auteurs de l'histoire théâtrale française sur les pratiques artistiques. Après avoir identifié des causes comme le faible soutien étatique à la production culturelle ou encore le manque de maisons d'édition, Guingané propose de documenter la production dramatique face à la menace de disparition des œuvres[304]. Il estime qu'il est nécessaire de fournir des modèles nationaux pour les générations futures. En effet, il appelle de ses vœux une politique culturelle « plus authentique[s] », adaptée à son « peuple », « pour effacer le passé colonial [305]». Le repérage des différents auteurs dramatiques nationaux s'effectue à travers une technique d'enquête au sein de différents réseaux et lieux de diffusion et de promotion mis en place depuis les années 1960 : l'association du CAHLAV (depuis 1966), les maisons des jeunes et de la culture et leur concours (depuis 1972), les comités culturels des lycées et des collèges depuis les années 1980 et le concours théâtral interafricain de l'ORTF depuis 1967. Ce croisement des différents réseaux institutionnels lui permet de valider la pertinence d'une réflexion sur le répertoire à l'échelle territoriale.

Sa seconde thèse voit sa collecte s'élargir et il décide d'intégrer également des textes d'auteurs méconnus issus de couches sociales plus défavorisées, en engageant une vision anthropologique et sociologique de la littérature. Il évoque un recensement de 550 pièces et propose l'analyse d'un échantillon d'une vingtaine de pièces qu'il considère plus représentatif que

[303] Christian BIET, « Introduction, La question du répertoire au théâtre », *Littératures Classiques*, 95, 2018, p.8.
[304] *Op.cit.,* p.162.
[305] *Op.cit., p.2.*

le corpus initial. Il affine donc le panorama qu'il proposait des grandes orientations esthétiques du théâtre au Burkina Faso. La situation de la production dramatique, dans le numéro 101 de *Notre Librairie*, qu'il brosse en 1990, paraît assez représentative du déficit historiographique contre lequel s'inscrit la démarche encyclopédique. Il invite à considérer le corpus de littérature dramatique sans prendre en compte le critère éditorial car le nombre de pièces imprimées est très faible par rapport à la production de pièces présentes sous la forme de manuscrits[306], ultimes traces de la création et preuve de la vitalité de la scène théâtrale. Inventorier l'ensemble des pièces produites sur le territoire constitue non seulement le moyen de « nourrir une réflexion sur l'histoire littéraire[307] » mais également celui de banaliser la conception de « littérature dramatique » chez les metteurs en scène et comédiens qui écrivent, de réaffirmer les usages littéraires possibles des textes joués sur scène.

Procédant d'une recherche documentaire extrêmement fouillée et d'un geste actif de collecte de pièces, son inventaire peut être lu dans une perspective dialogique[308] avec le répertoire de Wolfgang Zimmer se présentant comme la liste de toutes les pièces répertoriées au Burkina Faso, *Le Répertoire du théâtre burkinabè*, publié en 1990[309]. Ancien enseignant à l'Université de Sarre, au contact d'étudiants germanistes africains, Wolfgang Zimmer laisse à la postérité un objet relativement insolite, connu mais peu exploité. La référence au don de Jacques Chevrier à la bibliothèque Gaston Baty ainsi qu'à « la belle bibliothèque dramatique » de Jean-Pierre Guingané confère au répertoire qu'il propose une dimension polyphonique. Son geste critique de recensement, d'énumération des pièces burkinabè serait donc le premier seuil nécessaire à la visibilité du théâtre burkinabè, délaissé des études critiques car pas directement accessible, peu édité, et en plus de cela, peu présent dans les bibliothèques. Tourné vers le futur, l'auteur envisage également les extensions que pourrait connaître l'ouvrage si les lecteurs ou artistes étaient amenés à se ressaisir de l'objet. Ce travail d'inventaire de toutes les pièces disponibles s'adosse ainsi largement à la collecte déjà effectuée par Jean-Pierre Guingané et renouvelle les choix théoriques et méthodologiques effectués par ce dernier. Il s'agit de rendre visible une production dramatique menacée de tomber dans l'oubli et de démontrer sa vitalité.

---

[306] Jean-Pierre GUINGANE « Du manuscrit à la scène », *op.cit.*, pp.67-71.
[307] *Ibid*., p.14.
[308] Ce caractère dialogique de l'encyclopédie est particulièrement mis en évidence dans le travail de Ninon Chavoz (*op.cit*), qui montre les liens conflictuels ou de continuité entre les différents projets encyclopédiques au cours du 20ème siècle.
[309] Wolfgang ZIMMER, *Le Répertoire du théâtre burkinabè*, Paris, L'Harmattan, 1990. Il publie en 1992, *Le répertoire du théâtre camerounais* chez le même éditeur.

Wolfgang Zimmer mentionne comme perspective à cet ouvrage, sa collaboration à la création « d'une Bibliothèque Dramatique Nationale qui serait une première en Afrique, et qui, avec les 250 pièces dont [il] dispose pour le moment, constituerait une documentation dramatique permettant enfin des analyses et études approfondies sur le théâtre burkinabè[310] ». Le geste de collecte, de recensement et d'inventaire de la production dramatique accompagne par ailleurs un mouvement d'institutionnalisation de la littérature. La logique de l'inventaire se déploie à travers le croisement d'une documentation issue de différentes archives chez Wolfgang Zimmer (concours théâtral interafricain et GPNAL). Comme dans les thèses de Jean-Pierre Guingané, il s'agit tout d'abord de mettre en évidence un ensemble de pièces consacrées dans le cadre d'un réseau institutionnel national et international et d'insister à cet égard sur le rôle fondamental joué par les concours dans le développement d'une production dramatique au Burkina Faso (231 pièces sur les 734 recensées ont été présentées à un concours.). Le cas de l'auteur dramatique Jacques Prosper Bazié paraît ainsi particulièrement significatif. En effet, alors qu'il n'a édité qu'une seule pièce de théâtre[311] dans une œuvre prolifique et a été identifié par de nombreux prix avant tout comme poète et romancier[312], Wolfgang Zimmer mentionne un nombre important de pièces non publiées envoyées à des concours qui a contrario n'ont pas fait l'objet d'un intérêt critique. La liste et l'inventaire sont donc investis d'une valeur performative puisqu'en réunissant ensemble les œuvres envoyées aux différentes instances de consécrations et légitimées par elles, ils rendent valide la pertinence du territoire national comme « espace d'appropriation et de création littéraire[313] », et visibilisent l'importance de la littérature dramatique dans la production littéraire générale.

Si le travail de recensement de Wolfgang Zimmer ne débouche pas sur des analyses des pièces ou des réflexions sur la dramaturgie, il partage avec les travaux de Jean-Pierre Guingané la même méthode « indiciaire[314] ». Sa démarche relève de la fabrication lente d'une archive mais utilise également les traces laissées par la production dramatique pour prétendre à l'exhaustivité : « les très nombreuses pièces manuscrites, dactylographiées, ronéotypées, jouées sans manuscrit connu, mentionnées dans la presse, présentées à un concours national ou international, indiquées

[310] Wolfgang ZIMMER, *op.cit*., p.13.
[311] Jacques Prosper BAZIE, *Amoro* dans *Théâtre*, Ouagadougou, Imprimerie nouvelle du centre, 1988.
[312] Il a reçu le deuxième prix du roman GPNAL en 1986 pour *La mort du Timboani*, le troisième prix de poésie pour *Agonie de Gorom-gorom*, le deuxième prix de poésie en 1984 pour *Césarienne* notamment. Pour son roman *L'épave d'Absouya* (Ouagadougou, Imprimerie des Presses africaines, 1995), il a reçu le deuxième prix du concours imprimerie nationale du meilleur roman en 1992. Pour la liste exhaustive, voir Salaka SANOU, *op.cit.*, 2000, p.59.
[313] Salaka SANOU « Littérature et espace : la problématique des littératures nationales », dans ALBERT Christiane et al., *Littératures africaines et territoires*, Éditions Karthala « Lettres du Sud », 2011, p.57.
[314] Carlo GINZBURG, « Signes, traces, pistes : Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat,* 1980/6, n° 6, p. 3-44.

dans la littérature secondaire[315] ». La trace des supports et des sources d'information n'est pas effacée mais est constitutive du recensement et participe de la légitimation d'un corpus jusque-là exclu de la littérature. La mention de pièces dont il connaît l'existence par le biais d'une référence à une représentation montre bien qu'il considère comme « texte » aussi bien une pièce circulant uniquement par voie orale sans manuscrit qu'une pièce écrite avant d'être jouée. En outre, l'ambition d'exhaustivité est présentée comme le principal argument de la liste. On peut lire sur la quatrième de couverture que le *Répertoire du théâtre burkinabè* fournit « les informations les plus complètes à l'heure actuelle sur la production dramatique des auteurs burkinabè, ainsi que toutes les références bibliographiques disponibles[316] ». Ce qui fait autorité, c'est la puissance du geste de dévoilement que constitue la pratique d'inventaire et de collecte, permettant « une prise de conscience et, du même coup, une reconnaissance d'une production donnée ». La liste obtenue bannit les effets de hiérarchisation entre pièces éditées – 34 pièces sur les 784 recensées dans l'ouvrage – et non éditées et prend en compte l'importance de l'impact d'une diffusion d'une pièce par le biais d'une tournée ou par la voie radiophonique, et intègre à sa réflexion les pièces qui ne sont pas à sa disposition – ce qui correspond à la majorité des pièces recensées. En élargissant les sources habituellement considérées – il prend en compte annonces d'éditeurs, articles, affiches, mention orale des pièces – il conserve la mémoire de textes écrits par des comédiens dont on n'a pas nécessairement souvenir qu'ils écrivaient des textes, ou rend visible la production dramatique jouée par des troupes dans les années 1960[317].

La méthodologie de recherche qu'expose Prosper Kompaoré dans sa thèse révèle à quel point le systématisme du recensement et du classement innerve l'imaginaire d'une culture nationale à « fabriquer ». La littérature nationale, en particulier dramatique, s'y « découvre » ainsi à partir des travaux d'enquête de Jean-Pierre Guingané et Wolfgang Zimmer présentés comme particulièrement minutieux. Adrien Huannou estime que la recherche sur les littératures nationales requiert « un temps plus long de « fouille », de réflexion et de critique des documents[318] ». Les travaux en études théâtrales menés à partir des années 1980, en actualisant le pouvoir de « consignation » des archives qu'ils fabriquent dans les marges du champ littéraire, soulignent la pertinence de l'échelle nationale pour penser les corpus dramatiques. Les « répertoires » qu'ils souhaitent établir, « ce que l'on inscrit comme mémoire du passé et possible réitération du passé

[315] Wolfgang ZIMMER, *op.cit*., p.7.
[316] Wolfgang ZIMMER, *op.cit*., quatrième de couverture.
[317] Le relevé consacré aux pièces jouées par la troupe Ouezzin est assez conséquent par exemple.
[318] Adrien HUANNOU, *op. cit*., p.86.

dans le futur, en fonction d'une nécessité, ou d'un plaisir à venir[319] » visent à faire le lien entre une histoire littéraire et théâtrale et un champ littéraire en voie de constitution. Or l'émergence d'une nouvelle catégorie critique, « la littérature dramatique nationale », survient paradoxalement dans un contexte de difficile institutionnalisation des textes dramatiques.

Les auteurs qui ont marqué le champ littéraire national sont des auteurs et intellectuels polyvalents tels Jacques-Prosper Bazié, Ignace Ansomwin Hien, Norbert Zongo et Patrick Ilboudo. Ils ont pour point commun d'avoir pu éditer une grande partie de leurs pièces, remporté des concours et reçu une part importante de l'attention critique à une échelle nationale. Les études à teneur encyclopédique visant à rendre visible la production dramatique au Burkina Faso rendent palpables la position plus précaire des textes dramatiques rarement édités.

3. Les textes dramatiques sous les conditions du développement culturel

Pour mesurer la visibilité des textes dramatiques, il convient également de considérer le développement de la scène au tournant des années 1980 et la manière dont celui-ci influe sur la production dramatique.

Les années 1970 sont marquées par une reconfiguration des politiques internationales de développement. Les ONG souhaitent désormais davantage prendre en compte l'intérêt et le point de vue des bénéficiaires des aides. Cela se manifeste dans les discours des organismes internationaux par l'affirmation de la prise en compte de la dimension culturelle du développement et la remise en cause du modèle économiciste. Marc Poncelet retrace les différentes étapes de sa lente réforme autour de ce qu'il nomme « une doxa culturaliste » dans les forums mondiaux qui ont lieu au cours des années 1970[320]. La conférence intergouvernementale de l'Unesco de Venise en 1970 a en effet marqué l'engagement de l'organisation dans l'élaboration des politiques culturelles sur le continent africain notamment. En 1982, la déclaration de Mexico établit un rapport d'influence entre développement culturel et élaboration d'une identité nationale.

> La culture constitue une dimension fondamentale du processus de développement et contribue à renforcer l'indépendance, la souveraineté et l'identité des nations. La croissance a souvent été

[319] Christian BIET, « Introduction, La question du répertoire au théâtre », *Littératures Classiques*, n°95, 2018, pp. 7-14.
[320] Marc PONCELET, *Une utopie post-tiersmondiste, La dimension culturelle du développement*, Paris, L'Harmattan, 1994.

> conçue en terme quantitatifs, sans que soit prise en compte sa nécessaire dimension qualitative, c'est-à-dire la satisfaction des aspirations spirituelles et culturelles de l'être humain. Le développement authentique a pour but le bien-être et la satisfaction constante de tous et de chacun[321].

Ce tournant dit « culturaliste » des politiques de développement se dessine nettement au Burkina Faso au cours des années 1980-1990, sous l'influence aussi bien d'acteurs du champ artistique que d'acteurs du champ politique, de telle sorte que le développement des pratiques théâtrales sur cette période procède de logiques presque exclusivement hétéronomes. Tandis que le constat d'échec de la politique d'aide au développement est acté, diverses conférences de l'Unesco au cours des années 1980 réaffirment la nécessité de la prise en compte de la dimension culturelle du développement.

L'ensemble de ces principes issus des politiques de développement vont faire l'objet d'une réappropriation de la part des artistes de théâtre au Burkina Faso de telle sorte que les discours des acteurs, des spectacles convergent autour de l'utilité sociale, culturelle et identitaire du théâtre, qui agit comme principe de légitimité de toute création théâtrale, au-delà de la question des genres et des formes artistiques choisis.

Le « théâtre pour le développement » se généralise au cours de la période au Burkina Faso selon un processus similaire aux expérimentations qui ont déjà eu lieu en Afrique Australe au cours des années 1970 menées par des chercheurs européens et africains[322]. Les ONG pallient, par un soutien ciblé à cette démarche artistique, le faible soutien étatique apporté à la création théâtrale et y voient une occasion de renouvellement de leur approche via la collaboration directe avec les populations concernées[323]. Les intellectuels se ressaisissent des pratiques culturelles endogènes mais également des théories esthétiques exogènes notamment celle du metteur en scène et théoricien Augusto Boal, metteur en scène brésilien qui fonde le théâtre de l'Opprimé à partir de 1970, au Brésil puis en Europe, alors qu'il est marqué par la pensée politique de Paulo Freire développée dans son ouvrage, *Pédagogie des opprimés*. Considérant que la pratique théâtrale qui le précède avait pour but de contenir toutes les aspirations révolutionnaires du peuple, il s'engage

[321] Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles, Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet – 6 août 1982.
[322] David KERR, *African popular theater, from pre-colonial times to the present day*, Oxford, James Currey, 1995
[323] *Ibidem,* p.149. : « To use the fashionable jargon of adult education, there was a desire to displace the domesticating « top-down » approach to communication with a more participatory « bottom-up » approach. The participartory method derived some of its impetus from the ideas of the Braczilian educator Paulo Frerie, and, though ha has not been overtly concerned with theatre, he has remained a powerful influence on the debates abow how to achieve a genuinely participatory popular theatre ».

à redonner une liberté de penser au spectateur. Dans le sillage de la pensée brechtienne de la distanciation, il met en évidence les méfaits de l'empathie dans la société contemporaine qui s'exerce au profit de valeurs « d'une société capitaliste concurrentielle[324] ». La méthodologie du théâtre-forum apporte une réponse à cette réflexion politique :

> On demande d'abord à quelqu'un de raconter une histoire avec un problème politique ou social difficile à résoudre : ensuite on répète ou on improvise directement pour donner un spectacle qui dure dix à quinze minutes et comporte la solution au problème posé ; à la fin du spectacle on ouvre le débat et on demande aux participants s'ils s'ont d'accord avec la solution proposée. Ils diront évidemment non. On leur explique alors qu'on va recommencer la scène une deuxième fois, exactement comme la première, mais que cette fois ceux qui ne sont pas d'accord peuvent venir remplacer l'acteur et mener l'action dans le sens qui leur semble plus adéquat. L'acteur remplacé quitte le plateau et regarde, reprenant sa place dès que le joueur a terminé son intervention[325].

L'esthétique de la participation qu'il développe vise ainsi à briser le lien empathique conventionnel avec les personnages en créant ainsi un effet de distanciation et en laissant la liberté au spectateur de devenir acteur de changement.

L'action de nombreux praticiens au Burkina Faso doit se comprendre à la lumière de cette théorie et expérimentation mais s'origine également dans les expériences théâtrales vécues dans le cadre du théâtre scolaire et universitaire notamment. L'implantation de ces réflexions scéniques est en outre liée à la volonté de ré-adapter le théâtre aux réalités socio-économiques et linguistiques locales. Les trajectoires des deux metteurs en scènes et enseignants Prosper Kompaoré et Jean-Pierre Guingané qu'ils ont eux-mêmes amplement documentées, en sont assez représentatives. Jusqu'en 1975, le théâtre en milieu scolaire était favorisé par le système d'internat. Les élèves lors des vacances organisaient un spectacle, souvent « une création collective sur des sujets touchant aux réalités du terroir[326] ». « Ces spectacles offrent en outre aux jeunes scolaires l'opportunité de mener envers leurs parents paysans des actions de sensibilisation à des problèmes sociaux ou à des questions liées à la vie moderne[327]». Cela a été notamment l'expérience de Jean-Pierre Guingané à Garango de 1963 à 1971. Si la pratique décline après la suppression des internats en 1975, Jean-Pierre Guingané parvient toutefois, dans le cadre du club

[324] Augusto BOAL, *Théâtre de l'opprimé*, traduit de l'espagnol par Dominique LEMANN, Paris, La découverte, [1977], 2007, p.180.
[325] *Ibidem*, pp. 188-189.
[326] Christophe Konkobo, *op.cit.,* p.113
[327] *Ibidem.*

culturel du lycée municipal de Ouagadougou, à mener une activité théâtrale avec ses élèves en collaboration avec une collègue professeure de français Songo Tall. Il crée la « Troupe du Lycée Municipal » en 1975 qui devient en 1981 « Le Théâtre de la Fraternité ». Prosper Kompaoré est, quant à lui, à l'origine de la création de la première troupe de théâtre de l'Université pour le compte de l'AEV, dont il est élu responsable culturel. C'est après avoir effectué sa maîtrise et son doctorat en France et avoir échoué à refonder la troupe universitaire qu'il fonde une troupe privée en 1978 « les Amateurs de théâtre voltaïque » (ATV) qui devient « Atelier Théâtre Voltaïque » en 1983 et « Atelier Théâtre Burkinabè » (ATB) en 1984 avec le changement de nom du pays. L'attention des deux metteurs en scène avait été retenue par l'expérience dans les années 1970 des Journées Agricoles, organisées par le ministère de développement rural, expérience de théâtre communautaire où les paysans sont poussés dans leur langue maternelle à adopter de nouveaux comportements, concernant les feux de brousse, la culture attelée.

Dans leurs perspectives, le théâtre devient ainsi « fabrique d'identité culturelle » en ce qu'il « choisit, dès ses premières manifestations, de privilégier une veine populaire en s'adressant prioritairement à la jeunesse scolarisée et non scolarisée, ainsi qu'aux autres couches urbaines de la population[328] ». Cette fonction identitaire, présente chez Augusto Boal via l'insert des éléments de culture brésilienne, s'articule ici également à l'idéal marxiste d'un art au service du peuple, doté d'une utilité sociale indéniable. Avec le soutien de divers partenaires (ONG, associations de villageois, institutions), les troupes proposent des représentations sur différents thèmes touchant au développement tels que la santé, l'environnement, les droits des femmes et des enfants : le théâtre-forum (troupe de l'ATB de Prosper Kompaoré), et le théâtre-débat (Théâtre de la Fraternité de Jean-Pierre Guingané). Alors que les représentations de théâtre-forum se caractérisent par la reprise de certains passages par les spectateurs qui sont amenés par un médiateur « joker » à rejouer la pièce afin de trouver une solution à la crise présentée, les représentations de théâtre-débat s'achèvent sur un dialogue avec les spectateurs mené par un comédien, meneur de jeu et personnage récurrent, « Joé l'Artiste ». La représentation est censée susciter les changements de comportements ou prises d'initiatives.

L'action de ces deux enseignants d'université et metteurs en scène est souvent considérée comme représentative des pratiques artistiques menées dans le pays parce qu'ils ont théorisé leurs démarches artistiques, formé de nombreux comédiens et ont ainsi exercé une influence durable. Leurs troupes sont membres de l'Union des Ensembles Dramatiques de Ouagadougou (UNEDO)

[328] Éric BABOU BENON, « Langues et langages du théâtre au Burkina Faso : Approche des enjeux identitaires et culturels », Christiane ALBERT (dir.), *Francophonies et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, pp.107-118.

qui regroupe également les autres troupes de la capitale : la troupe de la radio-télévision dirigée par Didier Lézin-Zongo, le groupe de Promotion théâtrale (Henri Gustave Sawadogo), la Troupe de la Maison des Jeunes et de la culture (Jean Ouédraogo) et la troupe du Génie Militaire. En sus de la co-organisation de la diffusion de pièces, l'UNEDO avec l'aide du centre culturel français, forme trois nouvelles générations d'artistes (sur deux ans) à partir de 1990. Jean-Pierre Guingané prendra ensuite en charge sa propre école de théâtre, le Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV) au sein de l'espace culturel Gambidi, qu'il a créé sur ses fonds propres. Disposant également de son propre lieu de diffusion, l'ATB, Prosper Kompaoré ouvre une école de théâtre en 1998 et à partir des années 2000, exploite de nouvelles techniques de théâtre participatif, à travers les chantiers de théâtre communautaire mené tous les ans dans les provinces du pays. Ouagadougou devient un lieu de réflexion et de création d'autant plus actif qu'à l'université, le département Arts, Gestion et administration culturelle est créé en 2004 sous l'impulsion de Jean-Pierre Guingané.

Leur action rayonne également à l'international grâce à la création de plateformes festivalières qu'ils mettent en place à partir des années 1990. Le Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD) organisé par Prosper Kompaoré à partir de 1988, a pour objectif de faire connaître le théâtre pour le développement. Des dizaines de troupes du Burkina Faso et de pays étrangers participent à une compétition de théâtre-forum. Jean-Pierre Guingané crée avec le centre burkinabè de l'Institut International de Théâtre, un festival international de théâtre qui devient le Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO) en 1994, où se croisent des spectacles relevant de genres assez diversifiés : le théâtre-débat, le théâtre jeune public et les spectacles de marionnettes, le conte théâtralisé, le théâtre d'auteur…Le paradigme du développement constitue toutefois le fil rouge des différentes éditions comme on peut le voir à travers les thématiques, « La place de la femme dans le théâtre en Afrique » (1992), « Théâtre et éducation » (1994), « Théâtre et intégration sociale » (1996), « L'éducation artistique des jeunes en Afrique » (1998), « Théâtre, droits humains et paix » (2000)[329].

Ces démarches volontaristes s'inscrivent dans un contexte de recherche esthétique dans la sous-région extrêmement stimulant. De nombreux concepts de représentations qui visent à se ressaisir des éléments de théâtralité des sociétés traditionnelles voient le jour, tels que la « griotique » de Niangoran Porquet, membre du Groupe de Recherche en Tradition Orale (GRTO), le « Didiga », concept de l'ethnie bété exploité dans le cadre de sa thèse par Bottey Zadi

[329] Voir les analyses d'Hamadou MANDE, *Festival de théâtre et développement en Afrique, Analyse de l'impact du FITMO au Burkina Faso*, Sarrebrück, Éditions Universitaires Européennes, 2011, p.33.

Zaourou, et adapté à la scène avec sa compagnie dans les années 1980, les expériences de théâtre fondées sur les rituels bassa de mort et de guérison de Werewere Liking et de Marie José Hourantier[330]. Ces pièces « initiatiques » sont ainsi « mises au service du discours culturel et politique[331] ». La possibilité de défendre l'art théâtral comme levier de développement dans la sous-région ainsi que la réappropriation des enjeux culturalistes défendus à une échelle internationale par les politiques de développement[332], donnent aux intellectuels, souvent issus du monde académique la volonté d'encourager chercheurs et artistes dans la voie d'un « retour aux origines ». Du colloque d'Abidjan en 1970 sur le théâtre négro-africain à la semaine du théâtre africain en 1988, ces intellectuels et artistes s'influencent réciproquement autour d'une conception relativement univoque d'un théâtre négro-africain ancré « dans les pratiques socio-culturelles et les besoins de développement des peuples africains ». Ils s'accordent « sur la reconnaissance de la nécessité d'intégrer l'enseignement et la pratique du théâtre dans les programmes de formation des écoles et des université africaines[333] ».

C'est dans ce contexte d'émulation aussi bien au niveau national que panafricain qu'Amadou Bourou, comédien et metteur en scène, crée en 1990 la compagnie Feeren, qui a vocation à former des comédiens professionnels et présente la particularité d'inaugurer le salariat dans une troupe-école. Une grande partie de son action est en direction du théâtre pour la jeunesse. Si l'essentiel des spectacles a lieu au centre culturel français de Ouagadougou, la compagnie Feeren s'illustre au même titre que l'Atelier Théâtre Burkinabè et que le Théâtre de la Fraternité également dans les plateformes de diffusion panafricaines. La compagnie se fait connaître au Festival International du Bénin par le biais de la création *Marafoutage* en 1991. Amadou Bourou s'intéresse au théâtre par le biais du théâtre scolaire, est membre de la troupe universitaire dirigée par Prosper Kompaoré puis se forme en France auprès du metteur en scène Guy Shelley qui travaille beaucoup sur les contes[334]. Il s'emploie à élaborer une dramaturgie du conte théâtralisé à partir de contes collectés auprès de personnes âgées et traduits. La narration du conte circule entre différents comédiens et est accompagnée de scènes parfois incarnées et de pantomime. Ses nombreuses expériences en direction de la jeunesse ont été le point de départ d'un travail de sensibilisation auprès de l'éducation nationale pour donner une plus grande part dans les

[330] Pour une description exhaustive de ces démarches de création, voir Pierre MEDEHOUEGNON, *op.cit.*,
[331] Pierre MEDEHOUEGNON, *op.cit.*, p.145.
[332] Marc PONCELET, *op.cit.*
[333] Pierre MEDEHOUEGNON, *op.cit.*, p.307.
[334] Informations collectées dans le cadre de l'élaboration d'un projet de recherche sur Amadou Bourou avec Annette Bühler-Dietrich, Entretien téléphonique avec Guy Shelley, mars 2018, non enregistré.

programmes scolaires à l'éducation artistique[335]. L'artiste collabore régulièrement avec des partenaires tels que l'UNICEF, l'Aide à l'Enfance Canada et aussi le Ministère burkinabè de l'action sociale.

L'ensemble de ses soutiens révèle l'enjeu large de défense de la diversité culturelle et du patrimoine immatériel des politiques de développement dans lequel il s'inscrit. En effet cette pratique artistique d'adaptation du conte à la scène se déploie largement au Togo, aussi bien via des compagnies de théâtre populaires que par l'entremise d'auteurs tels Nestor Zinsou, ou encore en Côte d'Ivoire à travers l'expérience de la troupe Ymakro Teatri créée en 1991 par l'ivoirien Claude Bouré Gnakouri et l'espagnol Luis Marquès. Leur spectacle de conte théâtralisé *La Légende de Kaïdara* créé en 1996 adapté de *Kaïdara* d'Ahmadou Hampaté Bah constitue un pilier du répertoire de la troupe. Le spectacle était joué à Ouagadougou en décembre 2016 au CITO, onze ans encore après le décès de Claude Gnakouri.



La compagnie Ymakro Teatri, représentation de *La Légende de Kaïdara* du 7 décembre 2016 au CITO à Ouagadougou. Se présentant comme porteurs de la parole « du maître Ahmadou Hampaté Bah » les comédiens entre des intermèdes musicaux et chantés portent à plusieurs voix un récit initiatique et incarnent parfois certains des personnages.

Qu'elle s'élabore à partir d'une collecte de matériau oral ou d'adaptations de contes ou de romans écrits, la dramaturgie du conte théâtralisé répond à une ambition didactique mais également de

[335] Informations collectées dans le cadre de l'élaboration d'un projet de recherche sur Amadou Bourou avec Annette Bühler-Dietrich, Entretien mené par Annette-Bühler Dietrich avec Odile Sankara en septembre 2018 à Ouagadougou.

réflexivité identitaire. Au Burkina Faso cette pratique artistique fait par ailleurs écho également à l'intérêt du média audiovisuel pour le conte notamment à travers des émissions régulières[336] et constitue le premier jalon de l'institutionnalisation croissante d'un réseau de conteurs[337] au tournant des années 2000 qui s'organise autour de deux pôles majeurs de rencontres, de formations et de spectacles : le festival international de contes *Yeleen* créé par Hassane Kouyaté en 1998 à Bobo-Dioulasso et *les Nuits du contes* organisées à partir de 2001 tous les derniers mercredis du mois à l'espace théâtral du Roseau, fondé par Edouard Zambélongo et Ngonndimgamlemgoo Alram N'Guébnan dit « Ngonn » en 1995, après leur formation à l'ATB, dans le quartier de Wemtenga à Ouagadougou.

Au cours des années 1990, les circulations panafricaines de spectacles se généralisent et les festivals internationaux de théâtre jouent un rôle moteur dans la dynamique culturelle d'intégration en Afrique, comme le Festival International de Théâtre du Bénin (FITHEB) ou encore le Marché des Arts du spectacle d'Abidjan (MASA), où circulent les mêmes spectacles[338]. Parmi les bailleurs de fond d'un festival comme le FITMO, l'on retrouve aussi bien des organismes tels que l'OIF ou encore l'Union Européenne, l'Unesco ou une ONG belge comme Africalia[339], qui travaillent ainsi à développer un marché des arts et spectacles sur le continent et au Burkina Faso[340]. Ainsi les artistes burkinabè développent une vision relativement homogène de la création scénique qui s'articule avant tout aux enjeux de développement.

À l'échelle nationale comme internationale, les pratiques théâtrales des artistes burkinabè s'orientent largement dans la voie d'un théâtre d'utilité sociale, culturelle et identitaire. À côté de ces nouvelles pratiques théâtrales que sont le théâtre-forum/théâtre-débat et le conte théâtralisé, sont toujours montées des pièces dites de « répertoire », de telle sorte que le théâtre d'auteur se trouve également investi d'une fonction hétéronome. « Le théâtre-pièce, le théâtre littérature demeure important en/ tant que témoignage[341] », affirme Augusto Boal considérant qu'il peut poser les conditions préalables mais non suffisantes à la transformation du spectateur en

[336] Oger KABORE, « La situation du conte au Burkina Faso : Utilisation dans l'audiovisuel et les arts du spectacle », Ouagadougou, CNRST, 2006, https://www.semanticscholar.org/paper/La-situation-du-conte-au-Burkina-Faso%3A-utilisation-Kabor%C3%A9/ee95d54fe8a62f839ff3a659150be56e11cd99c0, consulté le 10 février 2021.
[337] Geneviève Calame-Griaule emploie le terme de « néo-contage » pour décrire la manière dont ce mouvement de renouveau du conte oral comme art scénique se développe dans différents pays européens et américains depuis les années 1980. Geneviève CALAME-GRIAULE (éd.), *Le renouveau du conte, The revival of storytelling*, Paris, CNRS Éditions, 1989.
[338] Voir les analyses de Pierre MEDEHOUEGNON, *op.cit.*, p.319.
[339] Hamadou MANDÉ, *op.cit.*, p. 45.
[340] *Ibidem*, p.39.
[341] Augusto BOAL, *op.cit.,* p.196.

spect'acteur. La création est censée présenter une utilité sociale et culturelle. Le parcours du catalogue de présentation des pièces jouées à l'ATB qui rappelle pour chaque pièce jouée, l'objectif de sensibilisation qui doit être atteint, confirme cette impression. Pour la pièce « Cahier d'un retour au pays natal », les mots clés « conscience identitaire des peuples noirs » indiquent la fonction réflexive assignée à la représentation de la pièce. Odile Sankara, lorsqu'elle évoque le travail d'Amadou Bourou[342], distingue ses pièces d'auteur de ses pièces de conte théâtralisé mais considère que la volonté de transmettre, l'enjeu éthique du travail demeure ce qui fait lien entre ses différentes pratiques artistiques.

Les textes dramatiques sont donc écrits et joués dans un contexte particulièrement hétéronome et augmentent à la faveur des nouvelles dynamiques à l'œuvre au sein du monde de la scène. Si Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré apparaissent à l'échelle nationale comme des figures phares aussi bien en tant que metteurs en scène qu'auteurs dramatiques, leurs textes, édités localement, ne jouiront que d'une visibilité plus faible à l'échelle de légitimation francophone. En effet, le champ littéraire national burkinabè et le système littéraire francophone se déploient autour de valeurs relativement antinomiques.

4. … à la marge de la politique francophone de la littérature dramatique

Depuis les années 1970, la « littérature dramatique africaine » émerge en tant que réalité institutionnelle. À l'échelle internationale, ce sont toujours les mêmes auteurs dramatiques (Cheikh Aliou Ndao, Bernard Dadié, Guillaume Oyono, Sony Labou Tansi, Nestor Zinsou, Werewere Liking…) qui sont rendus visibles dans le domaine universitaire. Les ouvrages généralistes qui suivent celui de Jacques Scherer appuient leurs réflexions principalement à partir des textes édités et primés dans le cadre du concours théâtral interafricain. À partir de 1990, l'anthologie de Lilyan Kesteloot, publiée pour la première fois en 1969, fait état d'une nouvelle section « Le théâtre depuis 1970 [343]». L'activité de quelques artistes burkinabè est évoquée[344], mais aucun extrait de pièce n'est proposé à la lecture**.** C'est ainsi que John Conteh Morgan en 1994, dans son ouvrage, *Theatre and drama in francophone Africa*, rend visibles les auteurs à partir de ce même répertoire de pièces éditées et primées[345]. Madeline Bedecarré de constater :

---

[342] *Op.cit.*

[343] Lilyan KESTELOOT, *Anthologie Négro-africaine, Histoire et textes de 1918 à nos jours, Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXè siècle*, Nouvelles Éditions Numériques Africaines, 2015.

[344] Elle nomme sans les présenter Jean-Pierre Guingané, Prosper Kompaoré et Martin Zongo.

[345] Il consacre des analyses aux pièces suivantes : *La Tragédie du roi Christophe*, *Une Saison au Congo* d'Aimé Césaire, *Béatrice du Congo et Iles de tempête* de Bernard Dadié, *l'Exil d'Albouri* de Cheikh Aliou Ndao, *Kondo le*

> Cette production brute de littérature pour ces concours donne lieu à des collections éditoriales et à des festivals. Les œuvres sont anthologisées, enseignées, étudiées, traduites et mises en scène et elles finissent par constituer un corpus disponible dans les bibliothèques et librairies en Afrique, en France et aux États-Unis[346].

L'instance de consécration du concours offre des lignes d'analyse bien tracées pour les chercheurs, les pièces étant souvent réparties en trois catégories : le drame historique, le théâtre satirique ou de mœurs et le théâtre politique. C'est le cas de l'ouvrage de Rogo Koffi M.Fiangor, *Le théâtre africain francophone*[347], publié en 2002, qui rend principalement compte de l'ensemble des pièces primées dans le cadre du Concours théâtral interafricain mais également des manuels consacrés aux littératures africaines[348]. Ceux-ci reproduisent la même catégorisation générique, mettent en avant à quelques différences près[349] les mêmes auteurs et oblitèrent les mêmes œuvres. Rogo Koffi M. Fiangor s'étonne toutefois du contraste entre le dynamisme de l'activité théâtrale au Burkina Faso, sensible à travers l'inflation du phénomène festivalier et l'absence de représentativité de la production dramatique dans le cadre du concours. Ce phénomène de marginalisation des textes dramatiques écrits au Burkina Faso s'accentue au cours des années 1980 à un moment de stabilisation d'un réseau de circulation des textes francophones. Les recherches ont ainsi tendance à « à naturaliser » « la francophonie comme une communauté littéraire[350] ».

Il est nécessaire d'observer l'importance de l'institutionnalisation de la politique culturelle française à partir de 1981 alors que « les crédits publics pour la culture atteignent un niveau inconnu jusque-là et que l'administration culturelle occupe une place inédite tant dans le champ bureaucratique que dans le fonctionnement du champ culturel[351] ». Les écritures dramatiques contemporaines sont intégrées dans les budgets alloués à la culture dans un contexte de professionnalisation des métiers de la culture après l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand

---

requin de Jean Pliya, *le Zulu* de Tchikaya U'Tamsi, *Trois prétendants, un mari* de Guillaume Oyono Mbia, *L'œil* de Bernard Zadi Zaourou, *La Puissance d'Um* de Werewere Liking. John CONTEH-MORGAN**,** *Theatre and drama in francophone Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

[346] Madeline BEDECARRE, *op.cit*., p.159.

[347] Rogo Koffi M. FIANGOR, *Le théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, L'Harmattan, 2002.

[348] Jacques CHEVRIER, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, [1984,1999], 2003 ; Xavier GARNIER, *La littérature francophone. Récits courts, poésie, théâtre,* Paris, Hatier, 1999, pp.311-322.

[349] Jacques Chevrier en s'appuyant sur un certain nombre de travaux de terrain d'Alain Ricard au Togo ou de Ngandu Nkashama au Zaïre rend compte de manière plus large de la création théâtrale et élargit ainsi le répertoire présenté.

[350] Madeline BEDECARRE, *op.cit*., p.16.

[351] Vincent DUBOIS, *La politique culturelle*, Paris, Éditions Belin, 1999, p.23.

en 1981. Robert Abirached au sein du ministère de la culture, se lance dans une véritable mission de promotion et de diffusion de l'écriture théâtrale contemporaine, accompagnée de nombreuses réflexions critiques sur la question des différents acteurs du champ qui plaident et agissent dans l'optique de leur plus grande reconnaissance. Depuis les années 1970, Lucien et Micheline Attoun travaillent à faire connaître des textes dramatiques contemporains. Lucien Attoun produit une émission diffusée sur France Culture le *Nouveau répertoire dramatique* depuis 1969[352]. Il crée avec Micheline Attoun une collection « Théâtre ouvert » en 1970 aux éditions Stock. Ils organisent également des mises en espace, des lectures publiques, et à partir de 1974 des « Gueuloirs » à Avignon, où les auteurs s'inscrivent pour venir « gueuler » leurs textes. Ils dirigent un théâtre permanent et itinérant « Théâtre Ouvert » qui devient en 1988 un Centre Dramatique National de Création (CDNC), dont la mission principale est d'encourager et de promouvoir les écritures dramatiques contemporaines. Michel Vinaver, soutenu par le Centre National des Lettres (CNL), réalise une enquête auprès d'enseignants, de libraires, d'éditeurs, de metteurs en scène sur les difficultés qui entourent l'édition théâtrale. Le compte-rendu de cette enquête est donné à travers un discours qu'il prononce à Avignon au Palais des Papes, le 28 juillet 1986 et une publication en 1987[353]. Il cherche à comprendre le « phénomène d'atrophie » qui atteint l'édition théâtrale : la part dérisoire des textes de théâtre dans les programmes d'enseignement, la suppression des collections chez les éditeurs, la disparition du rayon théâtre des librairies, les difficultés pour les auteurs dramatiques à se faire éditer. Il réfléchit à des pistes pour réactualiser le lien entre monde de la scène et champ littéraire. La floraison de comités de lecture au cours des années 1990 en France, nouveaux « dispositifs de jugement[354] » des textes de théâtre contemporains témoigne de la résonance de sa réflexion auprès des différents acteurs. Enfin, la création de la collection théâtrale au sein de la maison d'édition Edilig par Jean-Pierre Engelbach, avec l'aide de la Ligue de l'Enseignement, en 1981, qui devient une maison d'édition en 1989, au statut de SARL, ouvre la voie à la structuration du secteur. Il s'agit pour le metteur en scène de constituer un « répertoire de théâtre d'art » et d'ancrer le « genre dramatique au sein du champ littéraire » affirmant ainsi « l'autonomisation du texte par rapport à la scène[355] ».

[352] Pauline BOUCHET, « Faire entendre les voix du théâtre contemporain », *Skén&graphie* [En ligne], n°3, Automne 2015, http://journals.openedition.org/skenegraphie/1239, consulté le 01 mars 2021.
[353] Michel VINAVER, *Le compte-rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Arles, Actes Sud, 1987.
[354] Pauline GUILLIER, « Les comités de lecture de théâtre, un dispositif singulier, un endroit d'épreuve », texte non publié, consulté dans la revue interne au laboratoire Passages XX-XXI Arts et Littératures, *Passages en revue*.
[355] Pierre BANOS-RUF, « L'édition théâtrale aujourd'hui, Enjeux artistiques, économiques et politiques, L'exemple des éditions théâtrales » doctorat en arts du spectacle, théâtre, thèse soutenue le15 février 2008, Université Paris X.

Ces nouvelles dynamiques qui traversent le champ littéraire et le monde de la scène français influencent une certaine conception de la littérature dramatique francophone. Le Ministère de la Culture dirigé par Jack Lang sous la présidence de François Mitterrand s'engage également dans la politique culturelle francophone et co-finance des événements culturels francophones avec le Ministère des Affaires Étrangères. Le Festival des Francophonies en Limousin est ainsi créé en 1984 par Pierre Debauche, alors directeur du centre dramatique national du Limousin, et dirigé par Monique Blin, ancienne animatrice du théâtre des Amandiers à Nanterre. Dès sa création, le festival marque un intérêt pour les créations africaines et les troupes africaines, qui ont du succès sur le continent, puisque son principal objectif est de faire connaître tous les théâtres d'expression française. C'est ainsi qu'est jouée en 1985 la pièce *Le malaise,* une adaptation de *No longer at ease* de Chinua Achebe, présentée par l'ATB et écrite par Prosper Kompaoré, à côté du Rocado Zulu Théâtre de Sony Labou Tansi ou la compagnie Didiga de Bernard Zadi Zaourou. Jean-Pierre Guingané est invité en 1987 et 1988 avec le Théâtre de la Fraternité, à côté notamment de la compagnie du Ki-Yi Mbock de Werewere Liking de Côte d'Ivoire. Limoges agit donc comme un « espace transversal de rencontres et de travail pour les comédiens et les artistes[356] » et constitue une vitrine pour ces formes théâtrales qui revendiquent un ancrage culturel africain[357]. Au fil des années, la question de l'écriture[358] devient toutefois centrale et Monique Blin s'engage dans une action plus marquée en faveur des écritures dramatiques contemporaines africaines, considérant les difficultés d'accès et de circulation des textes à l'occasion du Festival du Théâtre de la Fraternité (FESTHEF) au Togo[359] , et l'importance de dégager du temps pour l'écriture. À travers un nouveau dispositif, la Maison des auteurs en 1988, des résidences d'écritures sont proposées aux auteurs qu'elle a rencontrés (Sylvain Bemba, Bernard Zadi Zaourou Michèle Rakotoson, et David Jamanoro…). Ce dispositif ne s'adresse pas uniquement aux auteurs africains mais les vise en particulier, notamment parce que les autres pays francophones comme la Belgique ou le Canada disposent déjà de leurs structures de soutien. La volonté de promotion d'un répertoire francophone est à l'origine du projet Théâtre International de langue française (TILF), proposé par Gabriel Garran au ministère de la culture en 1982 alors qu'il est le directeur du théâtre de la

[356] Pierre MEDEHOUEGNON, *op.cit.*, p.311.
[357] Amélie Thérésine analyse dans son travail de thèse le rôle du festival des Francophonies en Limousin de 1984 à 2018 dans la valorisation d'un théâtre de texte en langue française sous le label « théâtre africain francophone ». Amélie THERESINE, *Le Festival international des Francophonies en Limousin : une histoire de la fabrique du théâtre africain francophone (1984-2018)*, Thèse de doctorat en Études Théâtrales, soutenue le 16 février 2022, Université Sorbonne-Nouvelle.
[358] Sylvie CHALAYE, « Pépinière africaine en Limousin, Entretien avec Monique Blin », *Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française*, *Théâtre/Public*, n°158, mars 2001, pp.10-12.
[359] *Ibidem,* p.11.

Commune d'Aubervilliers[360]. Par le biais de ce théâtre itinérant qui produit des spectacles au théâtre de Chaillot et au Centre Pompidou, puis installé dans les halles de la Villette à partir de 1991, Gabriel Garran cherche à faire découvrir divers auteurs de langue française notamment africains (Sony Labou Tansi, Tchicaya U'Tamsi…). Il s'agit d'encourager la diffusion et circulation des écritures dramatiques contemporaines et « ouvrir des champs nouveaux à ces écritures ». Le répertoire du TILF est en effet diffusé auprès de partenaires au Québec, Canada, Belgique, Suisse[361]. Robert Abirached, au sein du Ministère de la Culture dirigé par Jack Lang, apporte également son soutien à *L'Ubu Repertory Theater*, dirigé par Françoise Kourilsky à New-York, centre dramatique consacré aux écritures contemporaines de tous les pays francophones. Les textes dramatiques font l'objet de traductions, de mises en lecture, de réalisations scéniques et suscitent donc un intérêt au sein des universités américaines. C'est ainsi que les auteurs africains acquièrent une renommée et leurs œuvres rencontrent un succès notamment auprès des lecteurs spectateurs afro-américains[362] .

La trajectoire de l'écrivain et metteur en scène Sony Labou Tansi est emblématique de possibilités nouvelles pour les artistes africains d'être reconnus comme auteurs dramatiques au sein de la francophonie théâtrale. En effet, l'histoire de sa carrière d'auteur dramatique épouse l'histoire des instances de légitimation. Il vient en France pour la première fois sur l'invitation de José Pivin (créateur radiophonique) et Françoise Ligier (responsable du concours théâtral interafricain) et noue avec eux à la suite de son voyage un long échange épistolaire[363]. En 1979, il crée sa troupe, le Rocado Zulu Théâtre, avec laquelle il monte ses propres pièces, celles de ses comédiens (Nicolas Bissi, Sylvain Bemba…) ainsi que des créations collectives. Après avoir obtenu une reconnaissance au Congo-Brazzaville, et s'être produit également en République Démocratique du Congo, il est l'invité régulier du Festival international des Francophonies en Limousin et collabore à cette occasion avec plusieurs metteurs en scène français comme Daniel Mesguich, Pascal Nzonzi. En 1985, son spectacle *Je soussigné Cardiaque* est le spectacle d'ouverture du TILF. La rencontre avec Émile Lansman, à l'occasion du Festival des

[360] André VIDEAU, « Le TILF : Théâtre international de langue française », *Hommes et Migrations*, n°1150, Les chrétiens et l'immigration. Mélanges en hommage au père Jacques Ghys, janvier 1992, pp. 64-65.
[361] « Le théâtre international de langue française, Le point au 22 novembre 1984. Historique du projet », Archives en ligne du Centre Pompidou, consulté le 12 février 2021.
[362] Sylvie CHALAYE, « Ubu Repertory Theater : un pont vers l'Afrique des Amériques, Entretien avec Françoise Kourilsky », », *Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française*, *Théâtre/Public*, n°158, mars 2001, p.14.
[363] Julie PEGHINI, Nicolas MARTIN-GRANEL (dir.), *Sony Labou Tansi en scène (s), La Chair et L'Idée, théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

Francophonies, lui permet d'ancrer cette reconnaissance en tant qu'auteur dramatique. Alors qu'Émile Lansman projetait de créer une maison d'édition qui avait uniquement vocation à éditer des auteurs belges, il le convainc de publier sa pièce *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha* car il est à la recherche d'un accompagnement soutenu dans l'écriture. Cette collaboration est à l'origine des collaborations suivantes de l'éditeur avec d'autres auteurs africains dans la mesure où il gagne à partir de cet échange, la réputation de publier des auteurs africains[364], tandis que Sony Labou Tansi accède au statut de « classique africain[365] ».

Ainsi, sa trajectoire témoigne de la possibilité pour les auteurs africains de bénéficier de cette nouvelle politique de la littérature dramatique francophone mais ne signifie pas pour autant la fin d'un horizon d'attente spécifique à leur endroit. En effet, d'une attente de créations scéniques centrées sur le corps, l'on évolue vers une attente à l'endroit de l'originalité formelle des textes que les œuvres de Sony Labou Tansi contribuent à reconfigurer[366]. Le travail sur la langue qu'il commentait lui-même via la métaphore de la « location[367] » de la langue française et en vertu de laquelle il était en mesure d'y faire des « travaux d'aménagement » est considéré comme déterminant sa singularité.

> Il avait une vision très prémonitoire de la société et une façon de bousculer le langage complètement inouï à l'époque, et qui ne pouvait laisser indifférent[368].
>
> Sony soufflait sur la langue comme un maître verrier dégelant les mots, transformant le sable en lumière et instillant au français des formes et des arabesques qu'il appelait lui-même ses « tropicalités ». Et ce souffle n'était pas sage et discret, il y avait du souffle de colère dans cette ventilation poétique, de l'ouragan parfois[369].

Son travail dramaturgique se distingue de celui des autres auteurs de la période en ce qu'il rompt avec l'imitation des canons occidentaux mais ne se contenterait pas des seules sources africaines[370]. Or ce travail d'écriture dramatique est d'autant plus convaincant qu'il découle directement de sa vision scénique, qu'il a par ailleurs théorisée dans ses différentes

[364] Entretien avec Émile LANSMAN, mené le 28 mai 2018 à Grenoble.
[365] C'est bien l'édition de ses romans au Seuil qui est toutefois déterminante dans cette réputation, Claire DUCOURNAU, *op.cit*.
[366] Sylvie CHALAYE, « Sony Labou Tansi, le souffle d'un marronneur », Julie PEGHINI, Xavier GARNIER (dir.), *Le théâtre de Sony Labou Tansi*, *Études littéraires africaines*, n°41, 2016, pp.23-24.
[367] Michèle ZALESSKY, « Locataires de la même maison », entretien avec Sony LABOU TANSI, *Diagonales*, N°9, Vanves, Hachette, janvier 1989, p.3.
[368] Bernard MAGNIER, « Sony Labou Tansi : un « chouette petit théâtre bien osé », *Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française*, *Théâtre/Public*, n°158, mars 2001, p.11.
[369] Sylvie CHALAYE, *op.cit.,* p.23.
[370] Amélie THERESINE, « Sony Labou Tansi, précurseur de nouvelles écritures dramatiques », Julie PEGHINI, Xavier GARNIER (dir.), *op.cit.,* pp. 25-37.

correspondances[371]. Julie Peghini et Xavier Garnier qualifient son théâtre de « théâtre organique[372] » :

> Les énoncés trouvent leur sens par le contact des corps, ils ont une présence vibratoire, à portée de voix. L'écriture dramaturgique de Sony Labou Tansi découle de ce premier axiome : elle ne cesse de vérifier la coprésence des corps, c'est-à-dire le bon fonctionnement du canal de communication [373].

C'est l'une des raisons pour lesquelles il est considéré a posteriori comme l'auteur qui a ouvert la voie à ses successeurs en inaugurant le passage à une « poétique des corps en écriture » décrite par Sylvie Chalaye dans son essai le plus récent[374]. Ces choix institutionnels et esthétiques déterritorialisent la réception de ses œuvres qui sont chargées d'une valeur universelle, l'auteur étant dès lors considéré comme « à l'écoute du monde et des mondes[375] », et nourrissant des réflexions politiques qui dépasseraient la situation africaine. L'œuvre dramatique de Sony Labou Tansi, considéré comme un précurseur, s'impose ainsi comme un legs majeur et les auteurs de la nouvelle génération semblent entretenir avec lui un rapport de filiation privilégié[376]. Les travaux les plus récents s'attachent non seulement à reconstituer la dimension plurielle de son apport à la création scénique et à la dramaturgie mais aussi à reconstituer le faisceau de trajectoires artistiques en France et au Congo qui lui sont liées, encourageant même la poursuite de la dissémination de sa parole artistique et politique. C'est le cas du projet « Les Testaments de Sony Labou Tansi » soutenu par le Labex Arts H2H, mené par Julie Peghini et co-organisé avec Jean François Dusigne en 2013, consistant en un stage de direction d'acteurs animé par Jean-Damien Barbin et Dieudonné Niangouna autour de la poésie de Sony Labou Tansi, faisant ainsi le lien entre ses textes poétiques et dramatiques.

---

[371] Julie PEGHINI et Nicolas MARTIN-GRANEL, « Dans la fabrique d'une archive théâtrale », Entretien mené par Aurore DESGRANGES, *Continents manuscrits* [En ligne], n°13, novembre 2019, http://journals.openedition.org/coma/4553, consulté le 12 février 2021.

[372] Julie PEGHINI, Xavier GARNIER, « Sommes-nous sortis du monde, Sony Labou Tansi ? Le théâtre, la scène, la fable », *Le théâtre de Sony Labou Tansi*, *Études littéraires Africaines*, n°41, 2016, pp.9-22.

[373] *Ibidem*, p.12.

[374] Sylvie Chalaye, *Corps marron, les poétiques de marronage des dramaturgies afro-contemporaines*, Caen, Éditions Passages, 2018.

[375] Bernard MAGNIER, « Sony Labou Tansi : un « chouette petit théâtre bien osé », *Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française*, *Théâtre/Public*, n°158, mars 2001, p.22.

[376] Des études récentes impulsées au sein du laboratoire ITEM (Institut des Textes et des Manuscrits Modernes) ont permis de valoriser le pan théâtral de son œuvre : Nicolas MARTIN-GRANEL, Julie PEGHINI (dir.), *Sony Labou Tansi en scène (s), La Chair et l'Idée, théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015 ; Julie PEGHINI, Xavier GARNIER (dir.)**, «** Le théâtre de Sony Labou Tansi », *Études littéraires africaines*, 2016, n°41.

Cette idée de l'héritage s'articule à une véritable « mythologie » autour de l'œuvre de l'écrivain, nourrie aussi bien par les critiques que par les artistes eux-mêmes à partir des années 1990 dans un moment de bouleversement définitif de la grille de lecture associée à l'esthétique négro-africaine. La question de l'ancrage territorial africain est évincée des métadiscours au moment même où ces auteurs prennent une place très importante dans la nouvelle configuration institutionnelle francophone. La réception par Kossi Efoui du Grand Prix Tchicaya U Tamsi en 1989, pour sa pièce *Le Carrefour*, lors du concours interafricain, constitue à cet égard une étape importante. La préface de sa pièce *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, en constitue une synthèse :

> L'authenticité culturelle est un intégrisme. Et comme telle, elle est totalitaire. Elle consiste à isoler et à définir des éléments d'une culture constituée dans un superbe refus de leur historicité. C'est un projet de phagocytose de la culture en tant qu'entreprise de création, donc produit en même temps que production de l'individu créateur […]
> Ceci nous amène à poser la nécessité d'une critique qui prendrait en compte une œuvre au regard des paramètres d'authenticité qui ne seraient pas ceux d'une idéologie culturaliste. Certes, la lecture d'une œuvre ne peut faire abstraction des présupposés culturels, religieux, politiques, et tant d'autres qui la traversent. Elle n'y est en aucun cas réductible. Car, quelle que soit la considération accordée aux phénomènes anthropologiques qui constituent le réseau d'interprétation d'une œuvre, il va sans dire que le théâtre ne se découvre pas, il s'invente […]
> Ce qui implique que la critique prenne le risque de participer par une écoute plus pertinente à l'ébullition créatrice d'où émergeront peut-être les échelles de valeur de notre contemporanéité problématique. Cela signifie également, dans un premier temps, des propositions de modèles critiques qui mettent en relief les questions qui servent de ressort aux diverses démarches créatrices, dans le contexte global de l'aventure théâtrale[377].

En proposant un drame métaphysique se jouant dans un non-lieu, sans aucune référence au territoire africain, il déjoue les attentes de la critique spécialisée**.** Ce que l'auteur nomme « le contexte global de l'aventure théâtrale » rendrait caduque la recherche d'une quelconque authenticité. La multiplicité des flux et échanges économiques, esthétiques, idéologiques condamnerait a priori toute recherche de spécificité territoriale et/ou culturelle dans l'œuvre des dramaturges dits « africains ». Il invite ceux qui le suivront à se saisir des occasions de mobilités, rencontres, échanges, pour développer une esthétique qui transgresse, décentre, déstabilise les horizons d'attente focalisées sur une « territorialité fantasmée »[378]. À l'échelle internationale

[377] Kossi EFOUI, « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », publié en tant que préface de sa pièce *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, Paris, Éditions Acoria, 2000, pp 7-10.
[378] Sylvie CHALAYE, *Corps marron, Les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Caen, Passages, 2018.

structurée autour du pôle franco-parisien, l'approche esthétique des dramaturgies africaines est profondément renouvelée. Rejoint par Caya Makhélé, Koffi Kwahulé ou encore Koulsy Lamko, il s'attache à remettre en cause les catégories génériques établies ainsi que la recherche d'une « authenticité culturelle [379]». Se faisant les chantres d'un « théâtre-monde » ces auteurs profitent du relais institutionnel et universitaire, pour affirmer une énonciation diasporique à la croisée des continents, à rebours des préoccupations plus « locales » de leurs prédécesseurs.

> Paradoxalement, pour trouver du théâtre africain écrit, il faut des écrivains qui vivent à l'extérieur, qui sont peut-être dans d'autres dynamiques, et qui peuvent écrire des textes qui, un jour, retourneront en Afrique.
> De ce fait, il [le théâtre africain] est en train de sauter une étape ; l'écriture. C'est un théâtre qui essaie de se persuader qu'il n'a plus besoin de l'écriture, alors que partout on essaie de générer le théâtre à partir de l'écriture, comme cela s'est fait à l'époque de Shakespeare, de Molière, d'Euripide…[380]

L'affirmation de replacer l'écriture au centre des enjeux de la création théâtrale amène ici Koffi Kwahulé à déconstruire la catégorie de « l'africanité » et à ré-évaluer de manière critique les propositions de ses prédécesseurs mais aussi de ses contemporains créant sur le territoire[381]. Dans ce métadiscours doxique, les liens faits entre « ouverture au monde » « diaspora » « travail d'écriture » orientent une vision pour le moins téléologique de la création en Afrique et constituent en réalité la version poétique du discours théorique sur la globalisation culturelle mené par les anthropologues à la même période. Arjun Appadurai dans son ouvrage *Après le colonialisme, Les conséquences culturelles de la globalisation*[382], montre que le monde contemporain globalisé se définit par la circulation. Alors que les liens du sang, l'ancrage dans le territoire, la langue sont encore trop souvent considérés comme des éléments identitaires fondamentaux pour l'anthropologie, il propose au contraire une démarche d'anthropologie transnationale étudiant les formes culturelles cosmopolites. Ulf Hannerz a, quant à lui, substitué à la notion d'homogénéisation culturelle, celle de flux culturels mondiaux[383]. L'« oekumène global » dans lequel nous habitons est un monde d'interactions et d'échanges permanents. C'est ainsi que

[379] Kossi EFOUI, *op.cit.*
[380] Entretien de Christophe KONKOBO avec Alfred DOGBE et Koffi KWAHULE, « Un théâtre contemporain africain ou pas ? », publié le 16 mars 2006, http://africultures.com/un-theatre-contemporain-africain-ou-pas-4353/, consulté le 1er mars 2021.
[381] Koffi KWAHULE, *Pour une critique du théâtre ivoirien*, Paris, L'Harmattan, 1997.
[382] Lausanne, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », [1996], 2015, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot.
[383] Ulf HANNERZ, *La complexité culturelle. Études de l'organisation sociale de la signification*, À la Croisée, coll. « Cultures publiques et mondes urbains », [1991], 2010, traduit de l'anglais par Alain Battegay, Pascale Joseph, Daniel Mandagot et Hervé Maury.

certains individus développent une véritable culture transnationale cosmopolite. Ces lectures nouvelles du phénomène de globalisation culturelle donnent lieu à un certain nombre de réinvestissements littéraires et philosophiques – le mouvement de « créolisation du monde » décrit par Édouard Glissant peut être considéré comme le pendant littéraire de l' « oekumène global » décrit par Ulf Hannerz.

Les auteurs dramatiques africains s'engagent également dans cette voie en transfigurant dans le discours les nouvelles occasions de circulation de leurs textes dans les réseaux francophones en valeur littéraire : l'hybridité, le métissage, le marronnage. Ce procédé s'ancre dans une rhétorique de la rupture manifeste dans l'assertion de Kossi Efoui qui doit se comprendre dans une acception particulière du terme « contemporain » qui ne fait pas uniquement référence à une époque mais bien à un renouvellement esthétique permis par le phénomène de globalisation en cours. Le concept de « créativité » qui revient à deux reprises dans l'extrait cité, est au cœur de ce programme esthétique laissant une place fondamentale au procès d'individuation esthétique par la recherche formelle. L'auteur se réapproprie donc ici une valeur prégnante revalorisée par les récentes politiques de la littérature dramatique francophone et négocie par là même la propre intégration de son œuvre au « contemporain », évoquant l'évidence d'un présent mais déterminé par les plus hautes instances critiques.

Les travaux de Sylvie Chalaye adossés à la revue Africultures à partir de 1997 et à la création du laboratoire SEFEA depuis 2007 (Scènes et écritures francophones de l'altérité) au sein de l'IRET (Institut de recherche en études théâtrales) mettent en évidence le caractère avant-gardiste des démarches de la génération d'artistes qui émergent au cours des années 1990[384]. C'est ainsi que l'on peut considérer que s'amorce au cours de ces deux décennies, une stabilisation relativement codifiée à l'échelle francophone internationale de ce qui relèverait d'une littérature dramatique africaine francophone. La chercheuse invite en effet à rapprocher les œuvres des auteurs caribéens et africains autour des stratégies de marronnage et de détournement des horizons d'attente des publics occidentaux[385] en explorant dans différents travaux de nouvelles catégories esthétiques telles que la traversée[386], le corps[387]. Ces études, parce qu'elles répondent à l'exigence post-coloniale de renouvellement et d'élargissement des corpus, ont contribué à banaliser la

[384] Sylvie CHALAYE, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXè siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.
[385] Son travail de thèse montre à quel point celui-ci s'origine dans une histoire théâtrale ancienne de construction de stéréotypes, voir Sylvie CHALAYE, *Du Noir au nègre : l'image du Noir au théâtre de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960),* Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles : Scènes et écrans », 1999
[386] Sylvie CHALAYE, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, coll. « Passages Francophones », 2004.
[387] Sylvie CHALAYE, *Corps marron, Les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Paris, Passage(s), 2018.

réception des auteurs dramatiques africains en France et en Europe. Judith Miller a quant à elle traduit un nombre important de pièces en anglais[388] et contribué à la connaissance de ces nouvelles dramaturgies dans le domaine anglophone[389].

Ce constat n'est pas vraiment étonnant dans la mesure où ce discours critique se constitue principalement autour de stratégies esthétiques susceptibles de remettre en cause les attentes du public français qui demeure le centre implicite. « Ce point aveugle génère une perspective critique qui fait du non-lieu la condition de « pouvoir parler au monde »[390] » et laisse dans l'ombre l'ensemble d'une production non intégrée à ces nouveaux réseaux de circulation des textes.

À propos de la danse contemporaine, Altaïr Despres souligne le phénomène suivant :

> La contemporanéité n'est pas l'appartenance à une époque : elle est une déclaration de légitimité à faire l'histoire culturelle, plutôt qu'à être fait par elle. Dans ces conditions, « se faire contemporain » est une manière de s'engager dans un type de pratique artistique (la danse dite contemporaine) mais aussi, inséparablement, de tenter de changer de place dans un ordre symbolique opposant, dans une hiérarchie des légitimités, des dominants qui font et sont l'actualité culturelle, et des dominés littéralement dépassés (c'est-à-dire exclus d'une modernité définie par d'autres qu'eux[391]).

La contemporanéité nouvelle de la littérature francophone se confond avec la fabrique de « l'universel[392] », décrite par Pascale Casanova, qui invisibilise les relations hiérarchiques entre les différentes productions littéraires et transmue en valeur esthétique la potentialité des œuvres à intégrer des réseaux internationaux de circulation. John Conteh-Morgan explicite les termes de cette confusion entre valeur universelle de l'œuvre et insertion dans les circuits globaux de circulation dans les métadiscours sur la littérature dramatique africaine contemporaine.

> In the first instance, it refers to visibility beyond national or regional borders in a strictly geographic sense, namely, to designate an international or global presence. But in the other sense it is accorded, "universal" corresponds to a work whose quality of meaning transcends its

[388] Judith MILLER (with Christiane MAKWARD), *Plays by French and Francophone Women : A Critical Anthology*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994 ; (with Chantal BILODEAU), *Seven Plays of Koffi Kwahulé: In and Out of Africa,* , Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017 ; *The Restless, translation of Les Rétifs, a novel by Gerty Dambury*, New York, The Feminist Press at CUNY, 2018.
[389] Judith MILLER, « Is There Such A Thing as Francophone African Stage Textuality ? » *Yale French Studies*, n°112, *The Transparency of the Text : Contemporary Writing for the Stage*, 2007, pp. 131-144.
[390] Lotte ARNDT, *op.cit*., p.153.
[391] Altaïr Despres, *op.cit*., p.246.
[392] Pascale CASANOVA, « Chapitre 4 : La fabrique de l'Universel », La république mondiale des lettres, Paris, Éditions du Seuil, [1997], 2008, pp.189-238.

> immediate originating cultural and historical conditions and speaks, at some fundamental level, to the human condition. The two meanings cannot be conflated[393].

Un pan important de la production dramatique établie sur le continent manque donc le rendez-vous du « contemporain » fixé par la politique francophone de la littérature. La critique universitaire se fait dès lors bien souvent le relais de ces nouvelles instances de légitimation et oriente des manières de lire les textes dramatiques contemporains.

Le positionnement d'Alain Ricard, se détache largement de ces options critiques, notamment parce qu'il tient à distance l'idéologie de la francophonie aussi bien littéraire que politique[394]. Adepte de « l'in-discipline[395] », entre littérature, anthropologie et histoire, il s'intéresse principalement aux textes produits et imprimés en Afrique, à la littérature orale comme écrite, en langues européennes et africaines, ainsi qu'aux acteurs qui l'animent dans des situations socio-historiques particulières. Cette attention soutenue portée aux supports et conditions de circulation et de diffusion des textes[396] s'inscrit dans une approche décloisonnée de ses terrains, fondée sur des comparatismes variés notamment entre création dans les pays d'Afrique francophone et anglophone[397] et l'amène à s'intéresser à des objets aussi variés que l'œuvre de Zinsou ou Wole Soyinka ainsi qu'à reconstituer le répertoire d'une troupe de concert-party, le « Happy Star Concert Band » au Togo.

Toutefois, sa recherche manifeste un désintérêt pour les écritures fortement marquées par des conditions de production hétéronomes. Il se propose de théoriser l'invention du théâtre en Afrique dans la démarcation d'avec le rituel comme acte de création autonome relevant d'« une pensée constructrice, organisatrice, créatrice[398] », reposant davantage sur la « conscience

[393] [Le terme « universel »] désigne dans un premier temps la visibilité [d'une œuvre] au-delà des frontières régionales ou nationales dans un sens strictement géographique, c'est-à-dire pour décrire une présence internationale ou globale. Mais dans un second temps, on qualifie d'« universel » une œuvre dont la qualité transcende les conditions historiques et culturelles d'origine immédiates et parle à un certain niveau à l'humanité dans son ensemble. Ces deux sens ne peuvent pas être rapprochés. » John CONTEH-MORGAN with Dominic THOMAS, *New Francophone African and Caribbean Theatres*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2010, p. 164.

[394] Voir le développement qu'il y consacre « France, mère des arts, des armes et des lois » dans Alain RICARD, *La formule Bardey, voyages africains*, Bordeaux, Confluences, 2005, pp. 191-197.

[395] Alain RICARD « Vertus de l'in-discipline : langues, textes, traductions », discours d'ouverture des 4ème REAF (Rencontre des Études Africaines en France), 5 juillet 2016, *Études Littéraires Africaines*, n° 42, 2016, p. 107-124.

[396] Alain RICARD, *Livre et communication au Nigéria, essai de vue généraliste*, Paris, Présence africaine, coll. « adire », 1975.

[397] Par exemple, compare la trajectoire de des écrivains Wole Soyinka et Nestor Zinsou dans Alain RICARD, *Wole Soyinka et Nestor Zinsou : de la scène à l'espace public*, Politique et religion, Karthala, 2015 ; cette option comparatiste s'articule à une critique générale de la francophonie, voir le développement qu'il y consacre « France, mère des arts, des armes et des lois » dans Alain RICARD, *La formule Bardey, voyages africains*, Bordeaux, Confluences, 2005, pp. 191-197.

[398] Alain RICARD, *Littératures d'Afrique noire, des langues aux livres*, Paris, CRNS Éditions et Karthala, 1995, p.202.

linguistique » que sur la « conscience collective »[399]. C'est ainsi qu'il s'inscrit en faux contre les pratiques dominantes de la création théâtrale en Afrique francophone qui ne permettraient selon lui que difficilement son émergence, comme il le signifie en conclusion de sa monographie :

> Le théâtre existe bien en Afrique, parce qu'il y a des comédiens ; des auteurs aussi divers que Penina Muhando, Senouvo Agbota Zinsou, Femi Osofisan, qui représentent le théâtre qui se fait aujourd'hui en Afrique, peuvent écrire pour le théâtre parce qu'ils ont compris l'art des comédiens, et parce qu'ils refusent les compromis auxquels une esthétique de la pauvreté, une démagogie de l'authentique, - qui nierait le métier de comédien-, voire le souci de la « bienfaisance culturelle » - qui récuserait le travail de l'artiste -, pourraient les entraîner[400].

En valorisant certaines œuvres artistiques, il critique en creux un ensemble de pratiques qui s'inscrivent dans un rapport de trop grande dépendance à l'institution scolaire et radiophonique, et aux ONG[401]. C'est la raison pour laquelle il se montrait plutôt sceptique lors de notre rencontre à Lyon en 2015, lorsque je lui présentais mon intérêt pour la production dramatique au Burkina Faso, trop tributaire selon lui, de ces patronages. Alain Ricard, s'il propose un écart, vis-à-vis des discours critiques associés à la politique de la littérature francophone qui s'élabore à la même période, valorise certes d'autres corpus mais élabore une approche néanmoins prescriptive de ce que devrait être la littérature dramatique.

Pour rendre visible la littérature dramatique qui s'écrit au Burkina Faso, il semble donc nécessaire de comprendre comment celle-ci s'est développée : à la faveur de la structuration d'un champ littéraire national et du développement de la scène sous contraintes hétéronomes. Ainsi les auteurs produisent des textes à partir d'un système de valeurs qui se distingue de celui promu par les instances de légitimation francophones. Ce parcours historique sur la visibilité de la littérature dramatique au Burkina Faso permet donc d'observer les dynamiques à l'œuvre au sein de l'espace littéraire africain transnational en formation à partir d'un autre point de vue. Je considère la production intellectuelle et artistique de Jean-Pierre Guingané comme particulièrement emblématique d'une tentative de formulation locale de la catégorie.

---

[399] L'idée que la spécificité du théâtre négro-africain reposerait sur une essence collective de la création est défendue dans le texte liminaire publié par Bakary Traoré en 1958, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, *op.cit*.
[400] Alain RICARD, *L'invention du théâtre, le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, L'âge d'homm, 1986, p.128.
[401] Alain RICARD, « Francophonie et théâtre en Afrique de l'Ouest. Situation et perspective (sous la responsabilité de M. Fernando Lambert) », *Études littéraires*, vol.7, n°3, 1974, p.449-476.

5. Hypothèse autour d'une conception « émique » de la littérature dramatique au Burkina Faso : la réflexion théorique et l'œuvre de Jean-Pierre Guingané

Je propose une traversée des travaux de Jean-Pierre Guingané en ce qu'ils sont particulièrement représentatifs de la situation « d'antinomie » dans laquelle peuvent se trouver les auteurs dits « périphériques » au sujet desquels Pierre Halen dit qu'ils expérimentent « un dilemme peu confortable[402] ». En effet toute son œuvre tend vers la volonté de se référer à un système de valeurs qu'il attribue à une échelle « nationale » tout en prenant acte du fait que ce système se construit dans une situation de relative marginalisation critique à l'échelle francophone. À travers cette lecture, c'est aussi une « stratégie de recherche » de l'anthropologie que j'applique ici aux études littéraires et théâtrales : à savoir donner un statut particulier aux « données tirées du discours des acteurs[403] » afin de penser la question de la visibilité à partir de points de vue émiques.

La pensée de Jean-Pierre Guingané, qui s'élabore aussi bien à partir de sa réflexion théorique que de son œuvre dramatique, occupe une place centrale dans la mesure où elle se situe au croisement du champ littéraire, du monde de la scène et à la marge de la politique francophone du texte dramatique. Ainsi, elle prend acte de la difficile institutionnalisation des textes dramatiques et tente de la résoudre en répondant aux questions suivantes : comment promouvoir la littérature dramatique en ne perdant pas de vue les conditions scéniques de son élaboration ? Comment s'inscrire dans une histoire littéraire et théâtrale ? Qu'est-ce qu'être un auteur dramatique au Burkina Faso ?

L'analyse de sa réflexion et de son œuvre est d'autant plus cruciale que ses écrits sont accessibles dans un contexte où les acteurs n'ont produit que très peu de documentation sur leurs propres pratiques artistiques et ne publient que rarement des œuvres dramatiques. S'il est difficile d'évaluer le caractère représentatif de sa pensée pour l'ensemble de la période considérée, force est d'admettre qu'elle met en perspective les défis historiographiques, institutionnels, littéraires, scéniques qui se posent à plusieurs acteurs. Je formule en effet l'hypothèse que la conception de la littérature dramatique nationale qu'elle sous-tend, s'élabore à partir de l'action de ses

[402] Pierre HALEN, « Antinomie », dans Anthony GLINOER et Denis SAINT-AMAND (dir.), *Le lexique socius*, http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/50-antinomie, consulté le 19 février 2022.
[403] Jean-Pierre Oliver DE SARDAN, « Émique », « Alliance, rites et mythes », *L'homme*, 1998, tome 38, n°147, pp.151-166.

prédécesseurs et qu'elle continue d'influencer la génération d'auteurs contemporains qui se la réapproprient[404].

Combler le déficit historiographique : une tentation « mélancolique[405]» ?

« Pas de désir d'archive sans la finitude radicale sans la possibilité d'un oubli[406] ». Cette expression d'un « mal d'archive[407] », soulignant la menace d'absence voire de disparition des traces, est consubstantielle à la pensée critique de Jean-Pierre Guingané. J'ai mis en évidence la visée performative de ses travaux de recherche, fortement marqués par le paradigme « encyclopédique » et relevant de la volonté d'intégrer des textes habituellement considérés hors du domaine du littéraire. Or, cette volonté d'élargissement du corpus de plus en plus forte poussant « jusqu'au bout la logique disruptive des contre-littératures[408] », ne constitue pas uniquement une « tentation formelle[409] » mais également une tentation « mélancolique ». Nathalie Piégay-Gros puis Marie Jeanne Zenetti utilisent cet adjectif pour discuter l'usage qui est fait de « l' archive » dans les récits fictionnels. Si les travaux de Jean-Pierre Guingané attestent bien de la constitution d'un « fonds d'archive » et s'ancre dans un mouvement d'institutionnalisation de la littérature nationale, s'y déploie également un « imaginaire de l'archive », lié aux difficultés mêmes du geste archivistique. Le glissement conceptuel du terme « archive » opéré par Arlette Farge (1989) puis Jacques Derrida (1995), de sa définition institutionnelle vers son « pouvoir de suggestion[410] », peut servir ici de piste d'analyse pour envisager les enjeux émotionnels et psychologiques[411] qui président à un tel travail.

---

[404] Je remanie dans cette section une partie d'un précédent article : Aurore DESGRANGES, « Du didactisme dans l'œuvre de Jean-Pierre Guingané : une posture éthique à la croisée des genres », dans Hamadou MANDE (dir.), *Jean-Pierre Guingané, L'homme et son œuvre*, Vol.1, Contributions scientifiques, Ouagadougou, Éditions Gambidi, Les Presses Africaines, 2021, pp.139-159.

[405] Marie-Jeanne Zenetti montre comment le concept d'archive dans le sillage de Jacques Derrida puis d'Arlette Farge connaît un détournement « mélancolique » Voir : Marie-Jeanne ZENETTI, « Détournements d'archives : littérature documentaire et dialogue interdisciplinaire », article issu d'une communication au colloque « Les écritures des archives, I : Littérature, discipline littéraire et archives », organisé par Annick LOUIS et Clara ZGOLA, 13-14 janvier 2017, EHESS-Université Paris Sorbonne, à paraître sur le site fabula.fr.

[406] Jacques Derrida considère le désir d'archive comme une réaction à une pulsion d'oubli : « Pas de désir d'archive sans la finitude radicale sans la possibilité d'un oubli », Jacques DERRIDA, *Mal d'archive, Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p.38.

[407] *Ibidem*,

[408] Ninon CHAVOZ, *op.cit.*, p.22.

[409] « De fait, par la prolifération des données qu'il implique, l'encyclopédisme met en péril l'œuvre qu'il investit » Ninon Chavoz, *ibidem*.

[410] Marie-Jeanne ZENETTI, *op.cit.*

[411] Le texte d'Arlette Farge se situe au croisement de l'essai littéraire et de l'essai scientifique. Elle rend compte de son expérience de chercheuse avec l'archive judiciaire où elle tente de cerner cet attrait, cette pulsion archivistique comme expérience charnelle et intellectuelle : « Qui a le goût de l'archive cherche à arracher du sens supplémentaire

Le « texte dramatique » apparaît dès son premier opus de thèse, comme une notion dynamique, non tributaire d'un figement par l'édition mais saisi dans ses logiques de diffusion, circulation, dissémination. Il consacre par exemple un développement important à un auteur peu joué comme Simon Longbiga qui a mis en circulation ses propres pièces, en les reproduisant et en les publiant dans des journaux. À cet égard, son deuxième travail de thèse marque un véritable tournant d'anthropologie textuelle. Sa démarche vise à revaloriser des textes écrits pour les besoins de la scène et tient à distance le mythe du prestigieux écrivain. Prennent une place plus importante les pièces écrites par des étudiants, notamment dans le cadre de ses propres cours, ainsi que les pièces issues d'une création collective associées à la pratique de théâtre de sensibilisation, croissante depuis les années 1970. Il prend donc en compte des textes habituellement considérés comme hors du domaine du littéraire. Ce point a d'ailleurs généré un argument pour critiquer la catégorie de « littérature nationale » dans les débats qui se sont étendus jusqu'au début des années 2000. Lilian Kesteloot se montre par exemple plutôt sceptique vis-à-vis de productions qu'elle juge « pittoresques » ou pas nécessairement dotées de qualités littéraires[412]. Son expérience d'artiste ainsi que le « terrain littéraire et théâtral[413]» qu'il mène le conduit à « fabriquer [414]» une archive reconstituée à partir de textes épars dans une optique patrimoniale et présente une volonté d'exhaustivité de plus en plus grande entre ses deux travaux de thèse.

Cette soif d'exhaustivité qui se manifeste à travers un élargissement manifeste du corpus de textes à disposition, révèle le tour « mélancolique » de ces archives fabriquées. Sans le geste de consignation, la grande majorité de ces textes seraient condamnés à disparaître. Ninon Chavoz propose à cet égard de voir dans l'encyclopédie un « texte apocalyptique » considérant que celle-ci agit comme l'ultime témoin d'un monde ancien[415]. Si l'apport des travaux de Jean-Pierre Guingané aux connaissances sur le théâtre burkinabè est indéniable, l'extrême rigueur de la démarche ne constitue pas nécessairement un imparable bouclier contre l'oubli. Il est fort intéressant de prendre connaissance de la production dramatique des artistes qui se sont illustrés comme comédiens. Mais celle-ci demeure prise dans un rapport de hiérarchisation vis-à-vis de

aux lambeaux de phrases retrouvées ; l'émotion est un instrument de plus pour ciseler la pierre, celle du passé, celle du silence. » Arlette Farge, op.cit., p.43.

[412] Lilyan KESTELOOT, *Petite rétrospective sur le débat de l'identité culturelle et des littératures nationales*, anciennement disponible sur la plateforme « Savoirs en partage », sur le site de l'agence universitaire de la francophonie, 2003.

[413] Maëline LE LAY, « Du chiffonnier à l'anthropologue : statut du texte et positionnement du chercheur sur un terrain littéraire et théâtral », dans DESGRANGES Aurore « Théâtres d'Afrique : des traces aux archives », *Continents manuscrits* [En ligne], n°13, 2019, consulté le 29 novembre 2019, http://journals.openedition.org/coma/4288

[414] Marion DENIZOT, « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », *Écrire l'histoire* [en ligne], 13-14, 2014, consulté le 15 octobre 2019, http://journals.openedition.org/elh/475

[415] Ninon CHAVOZ, *op.cit*.

pièces ayant été consacrées par des concours nationaux ou internationaux et qui ont plus de chances de faire l'objet de relectures critiques. En prenant en compte l'effet de dialogue, de reprise des travaux de Jean-Pierre Guingané dans *Le Répertoire du théâtre burkinabè* de Wolfgang Zimmer, qui se présente comme plus exhaustif, force est de constater une perte d'informations. L'on passe de la forme riche, relevant de l'anthologie, à la liste de pièces, relativement sèche, dans la mesure où elle ne fait pas l'objet d'analyse détaillée et ne donne pas à lire d'extraits. Il n'est donc pas possible de saisir à partir de son ouvrage, de quels phénomènes ou tendances ces pièces sont représentatives. En outre, le report des sources et la méthode de recherche des traces des pièces produites sur le territoire, bien que systématique, n'informent pas le lecteur sur les manques ou sur les effets de loupe liés à sa propre médiation[416]. La reprise non exhaustive de la collecte de Jean-Pierre Guingané ne reçoit pas de justifications. Ces bases de données doivent nécessairement être réinvesties dans d'autres études pour que l'objectif mémoriel qu'elles visent soit atteint. Toutes ces informations à moins qu'elles ne soient croisées avec d'autres sources, risquent de ne rapidement plus constituer d'intérêt pour la recherche. Il est étonnant de constater que si les études critiques connaissent l'existence de ces travaux ou y font référence, les chercheurs n'ont pas été tentés de réinvestir le corpus ainsi valorisé. La localisation et conservation des pièces ne fait pas l'objet d'un développement particulier dans les travaux de Jean-Pierre Guingané et les différents entretiens que j'ai eus à ce sujet avec son fils Claude Guingané, ne m'ont pas permis de savoir où celles-ci se trouvaient, ni dans quel état elles avaient été laissées à sa mort en 2011.

Le travail encyclopédique qu'il a mené peut ainsi être lu a posteriori comme un « récit[s] d'archive[417] », témoignage d'une « lutte contre l'oubli, contre la négation des faits[418] » consignant et rappelant à la mémoire des pièces qui ne font qu'exceptionnellement l'objet de nouvelles mises en scène ou d'une relecture critique. Ne connaissant qu'une maigre postérité politique, scientifique, artistique, les archives fabriquées n'étant pas accessibles et pas ré-explorées, disent

[416] On peut donc se demander tout d'abord si les auteurs qui apparaissent les plus prolifiques ne sont pas ceux qui ont véritablement pris en charge la mémoire de leurs propres textes. La présence d'une quarantaine de pièces écrites par Prosper Kompaoré, recensées dans le *Répertoire*, s'explique peut-être par l'archivage systématique auquel il s'est adonné pendant son activité. À *contrario* Amadou Bourou, metteur en scène et auteur central du champ théâtral depuis les années 1990 passe relativement inaperçu et ce, même si ses pièces *Marafootage* et *Sonsoni et Surugu* ont été jouées dans un cadre plutôt prestigieux (le festival interafricain du théâtre de Cotounou pour la première, le centre culturel français de Ouagadougou pour la seconde). Il est donc étonnant de constater que Wolfgang Zimmer ne mentionne comme source que « l'information orale de l'auteur » et non la presse par exemple. L'on peut s'étonner de certains biais liés à la démarche de collecte d'informations sur laquelle le chercheur ne revient pas précisément : l'ensemble artistique de la radiotélévision du Burkina n'est accrédité que de seulement deux pièces.

[417] Nathalie PIEGAY-GROS, « Récits d'archive », *Écrire l'histoire* [en ligne], n° 13-14, 2014, https://journals.openedition.org/elh/473, consulté le 10 novembre 2019.

[418] *Ibidem*, p. 73

autant la possibilité pour les textes dramatiques de rester en mémoire que de tomber dans l'oubli. Ainsi son travail témoigne autant d'un effort de stabilisation d'une littérature dramatique nationale que de la précarité de la catégorie en raison de la faible diffusion, circulation et conservation des textes. Le fonds d'archive constitué agit comme « lieu de mémoire[419] » et se trouve au cœur de sa posture de transmission, du legs qu'il cherche à laisser à la génération suivante d'artistes. L'on peut donc, dans cette perspective, considérer que la réflexion théorique sur l'auteur dramatique constitue un préalable nécessaire à la formulation de sa propre posture auctoriale.

Théoriser l'existence de l'« auteur dramatique »

L'un des apports essentiels de sa réflexion sur l'auctorialité dramatique réside dans le fait qu'il reconnaît la scène comme instance de légitimation des textes dramatiques au même titre que la consécration par le biais d'un concours. Il évoque aussi bien des auteurs comme Pierre Dabiré ou Amadou Koné qui ont obtenu du prestige en remportant des concours, marque selon lui d'une « maîtrise de la technique de l'écriture théâtrale » mais valorise également metteurs en scène et comédiens qu'il considère comme des auteurs. Il met ainsi en évidence la potentialité de dissémination de leur production dramatique par le biais des représentations. Se distinguent par exemple dans cette perspective Yaya Konaté (metteur en scène connu de la maison des jeunes et de la culture) ou Sotigui Kouyaté connu comme un humoriste, un conteur, un comédien. Ainsi, les acteurs du monde de la scène peuvent, dans cette perspective également prétendre à avoir une place dans le champ littéraire émergent.

La scène est une expérience d'autant plus légitimante qu'elle symbolise le lien de proximité privilégié que l'auteur entretient avec le « peuple ». En effet, l'auteur est, dans sa perspective, au service du « peuple » - le terme désignant une entité politique, la « totalité des citoyens au sein d'une même communauté nationale[420] ». C'est ce qu'il fait déjà en tant que metteur en scène : lorsqu'il ne fait pas du français la langue exclusive de création, il choisit des pièces rappelant les préoccupations quotidiennes de la population et pense la dimension festive de l'événement théâtral. L'auteur dramatique, en élaborant un répertoire de pièces de théâtre donne une postérité au projet du théâtre populaire, travaillé par une tension intégratrice et particulariste[421]. La

[419] Voir Jacques DERRIDA, « L'archive est alors souvent sollicitée pour sa force imaginaire, sa puissance mémorielle, autant que pour sa capacité de représentation de la réalité. », *op.cit.*, p.84.
[420] Alain VAILLANT, « Les voix du peuple, une polyphonie en trompe-l'œil », Émilie GOIN, François PROVENZANO, *Usages du peuple, Savoirs, discours, politiques*, Presses Universitaires de Liège, 2017, pp. 13-28.
[421] Cette vision s'appuie sur une conception particulariste et intégratrice de la nation et présente des points communs avec le concept de théâtre populaire tel qu'il émerge en France à la fin du 19ème siècle sous l'impulsion de Romain

production d'œuvres littéraires a en effet une fonction cohésive en ce qu'elle symbolise l'identité nationale en devenir. Parce qu'elle transmet par ailleurs des valeurs sociales qui s'articulent à la relecture critique des cultures locales, elle permet également de répondre aux enjeux particularistes. Le geste de publication rend tangible la nécessité de l'auteur dans le projet de théâtre populaire. La position auctoriale est beaucoup moins affirmée dans la réflexion de Prosper Kompaoré, pour qui la mise en scène de pièces faisant l'objet d'une trop grande élaboration stylistique et formelle risque de restreindre l'accès du public à la représentation. Le dramaturge doit s'effacer derrière l'hommage rendu aux comédiens et derrière l'impératif du collectif : c'est finalement le public et non la littérarité qui fonde selon lui la légitimité théâtrale[422]. Même si ce positionnement est loin d'être dépourvu d'ambivalence et est amené à être plus ou moins infléchi en fonction des différentes situations d'entretiens, il permet de mettre en évidence l'effort théorique de Jean-Pierre Guingané pour élaborer une posture auctoriale dans un contexte de création fortement marqué par des logiques hétéronomes.

Cette hétéronomie constitutive de la structuration de la scène théâtrale amène les critiques qui s'y sont intéressés à formuler un discours relativement cloisonné, en distinguant ce qui peut être considéré comme relevant du théâtre d'art et ce qui n'en est pas. Éric Babou Benon, considère que le courant théâtral de « mobilisation sociale » conduit à un délaissement de l'élaboration esthétique au profit de l'animation culturelle et sociale[423]. Il arrive souvent que les critiques opèrent une distinction nette entre le théâtre de sensibilisation/ théâtre de développement par exemple, et le théâtre littéraire, le théâtre d'auteur[424], voire le théâtre intellectuel[425], soit pour valoriser à l'intérieur de la production dramatique une œuvre d'art au sein d'œuvres d'utilité

Rolland, Firmin Gémier et Maurice Pottecher, Voir : Marion DENIZOT, *Le théâtre populaire comme source du théâtre public*, pp.13-24, Horizons-théâtre, Des théâtres populaires : Afrique, Amérique, Asie, Europe, mars-septembre 2012, Presses Universitaires de Bordeaux ; Marion DENIZOT, *Retour sur l'histoire du théâtre populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX-XXè siècles)*, Comité d'histoire du ministère de la culture et de la communication, Centre d'histoire de Sciences-Po Paris. *La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine*, Paris, 2012-2014, http://chmcc.hypotheses.org/188 mis en ligne le 31 mars 2014, consulté le 10 février 2021.

[422] Pourtant, son geste d'édition d'un répertoire de textes de sensibilisation pour en garder la trace montre bien qu'il y a un usage littéraire minimum des textes de sensibilisation. Le remaniement important de la pièce *Les Voix du silence* pour sa publication en 1998 à partir du texte de la représentation jouée notamment à la sixième édition du Festival des Francophonies en Limousin en 1989, témoigne d'un souci littéraire formel autour du travail des structures de choralité chantées et dansées et des nombreux jeux de parallélisme entre différentes scènes. Pour autant, il n'y a pas chez Prosper Kompaoré une volonté aussi grande d'inscription dans le champ littéraire national que chez Jean-Pierre Guingané.

[423] Éric BABOU BENON, *op.cit.*

[424] Annette BÜHLER-DIETRICH, „Die Szene des Subjekts im westafrikanischen Theater der Gegenwart – Burkina Faso", Friedemann Kreider et al. (ed.), *Theater und Subjektkonstitution theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, transcript, 2012, pp. 133-143.

[425] Amadou BISSIRI, „The war veteran in Jean-Pierre Guingane's drama: between social activism and intellectualism", *Tydskrif Vir Letterkunde*, 44, 2007, p.41.

sociale, soit pour opposer la production dramatique dans son ensemble aux nouvelles tendances du théâtre contemporain. Sans jamais proposer de définition nette de ce qu'est le théâtre d'auteur, ils le définissent toujours par opposition au théâtre de développement : une œuvre issue d'un acte de création individuelle, d'un acte de création autonome, et enfin dont le travail sur la langue dépasse l'intérêt purement communicationnel. La hiérarchisation inhérente à cette opposition qui valorise « le théâtre d'auteur » mérite d'être questionnée. D'une part, elle oppose illogiquement la finalité de la représentation à une pratique d'écriture. D'autre part, elle semble nier la possibilité de points de rencontre entre les deux pôles de cette opposition.

La réflexion théorique que Jean-Pierre Guingané mène sur les conditions de l'écriture dramatique au Burkina Faso dans les travaux de thèses sus-cités[426] lui permet justement de penser ensemble conditions d'entrée en écriture dans le monde de la scène et élaboration d'une littérature dramatique. Dans sa première thèse, en interrogeant les dramaturges sur leur motivation à écrire, il constate que la vocation pédagogique revient le plus souvent. Il remarque également que les dramaturges occupent principalement les professions du journalisme et de l'enseignement. Or selon lui, enseignants et journalistes sont ceux qui mesurent le plus la valeur éducative du théâtre ; il leur reconnaît donc une certaine *autorité didactique*[427]. En témoigne le lexique varié pour désigner le dramaturge voltaïque**,** « historien, prophète, guide[428] », « porte-parole[429] ». Ainsi, le théâtre populaire national qu'il appelle de ses vœux se fonde sur une relation de sensibilisation et d'éducation entre le dramaturge et son public. La figure de l'auteur-éducateur se confond avec sa conception de « l'artiste national idéal » qui exerce une responsabilité morale et politique vis-à-vis du peuple. Sa deuxième thèse, *Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso*[430]*,* soutenue une dizaine d'années plus tard, lui permet d'apporter des précisions sur l'autorité didactique du dramaturge. Il inscrit sa réflexion dans la perspective du champ politique en faisant le bilan de trente ans des politiques culturelles publiques. Il souligne tout d'abord**,** dans les discours politiques des différents chefs d'État, de Maurice Yaméogo à Jean-Baptiste Ouédraogo, la vision purement économique du développement. La culture acquiert toutefois sous le régime révolutionnaire de Sankara de 1983 à 1987 un prestige symbolique nouveau car elle devient un outil au service de la cohésion nationale. Son analyse des points positifs et négatifs de

[426] *Le Théâtre en Haute-Volta, structure-production-diffusion-public* Thèse pour le doctorat de 3me cycle, 1978, Bordeaux III.
[427] L'affirmation d'une « autorité didactique » est consubstantielle à l'élaboration d'un discours didactique : « La relation hiérarchique d'un sujet à un autre dans le schéma communicationnel ou d'un sujet à un ordre de représentations qui fait autorité, constitue en effet le socle du discours didactique sur lequel il s'articule » Maëline Le Lay, *op.cit.*, p.177.
[428] Thèse pour le doctorat de 3me cycle, Jean-Pierre Guingané, 1978, Bordeaux III, p.325
[429] *Ibid*., p.326.
[430] Thèse pour le doctorat Ès sciences de l'information et de la communication, 1987, Bordeaux III.

cette nouvelle politique culturelle amène Jean-Pierre Guingané à revenir sur la notion d' « artiste national », développée dans sa thèse précédente. L'artiste doit se situer dans un rapport d'autonomie par rapport au pouvoir. Fort de l'expérience du régime sankariste[431], il nuance ici implicitement la conception du rôle de l'artiste comme passeur des idéaux révolutionnaires[432]. S'il doit certes porter les valeurs nationales, il ne doit pas en perdre pour autant sa vocation critique. C'est en cela qu'il éprouve son utilité envers la nation. L'autorité du dramaturge n'est donc fondée que si elle se tient à distance de la parole du pouvoir. En outre, toute personne éprouvant le besoin d'écrire peut y prétendre. Il semble donc dans cette thèse définir précisément le rôle « d'auteur-éducateur » comme expression d'une voix singulière, autonome par rapport au pouvoir politique, jouissant d'une autorité didactique certes, mais loin d'être omnisciente et autosuffisante.

L'enjeu didactique premier qui émane du paradigme du développement culturel (décrit dans la troisième section de ce même chapitre) programmant une « conscience pédagogique[433] » et un sentiment de « responsabilité sociale[434] », et une relation artistes-spectateurs fondée sur la transmission, fait l'objet d'une réappropriation de la part de Jean-Pierre Guingané au profit de la formulation d'une « identité littéraire ». Cette vocation pédagogique et potentiellement critique du pouvoir donne à l'auteur dramatique un rôle privilégié dans la réflexivité citoyenne et contribue à sa double reconnaissance, dans le champ littéraire et politique. Il incarnera à cet égard lui-même le modèle qu'il prône. Il a remporté trois fois le premier prix GPNAL du texte dramatique ce qui lui a valu le titre d' « artiste du peuple ». En outre, il est membre de la Mutuelle pour l'Union et la Solidarité des Écrivains. Après avoir été secrétaire général du Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche de 1980 à 1982 et très brièvement Secrétaire d'État auprès du président de la République, chargé des arts et de la culture du 30 septembre 1982 au 7 novembre 1982, il exerce son action socio-culturelle par des initiatives privées. Il est proche de Patrick Ilboudo et questionne également dans ses œuvres la gouvernance du pays par le biais de ses drames politiques notamment.

---

[431] Jean Pierre Guingané commente un large extrait du discours d'orientation politique prononcé par Thomas Sankara le 2 octobre 1983, *op.cit.*, pp.389-390.

[432] Sa position est proche de celle des artistes sculpteurs primés dans le cadre du concours de la SNC. S'ils soulignent la valorisation de leur statut à l'œuvre pendant la période révolutionnaire, ils regrettent leur manque d'autonomie par rapport au pouvoir. Voir « L'artiste et le pouvoir sous Sankara (1983-1987) », Emmanuelle Spiesse, *Burkina Faso, Cent ans d'histoire*, *1895-1995, Actes du premier colloque international sur l'histoire du Burkina*, Karthala, 2003, sous la direction de Yénouyaba Georges Madiéga et Oumarou Nao, pp. 2141-2168.

[433] Maëline LE LAY, *« La parole construit le pays », Théâtre, langues et didactisme au Katanga (République Démocratique du Congo),* Honoré Champion, Paris, 2014, p.325.

[434] *Ibidem*, p.332.

Sa réflexion théorique menée dans le cadre du discours académique, fondée sur une forme de polyvalence, nourrit sa posture auctoriale pédagogique[435]. Celle-ci se retrouve au cœur de la démarche de publication de ses pièces, de 1986 à 2009, comme le révèle l'analyse du paratexte de ses pièces.

Le geste de publication ou la présentation de soi comme auteur-éducateur

Entre 1986 et 2009, Jean-Pierre Guingané publie onze de ses pièces, trois pièces de théâtre-débat, trois contes théâtralisés, et cinq drames politiques[436]. Le relatif équilibre dans la représentation des genres publiés témoigne de sa volonté de présenter son œuvre comme un ensemble cohérent. L'orientation didactique affichée dans le paratexte de ses pièces lui permet ainsi d'opérer une synthèse entre les différents aspects de sa pratique théâtrale. Il convient de lire les avant-propos et préfaces comme des *indices posturaux*[437], en ce qu'ils participent de la construction d'une image d'auteur, dans un champ littéraire dramatique tout juste émergent.

Le paratexte permet d'accueillir les propos d'auteurs reconnus, également *polyvalents* car situés à l'intersection du champ littéraire et du champ politique tels Patrick Ilboudo, écrivain et journaliste ou encore Bernard Dadié, écrivain, dramaturge et homme politique ivoirien. Jean-Pierre Guingané convoque ici une communauté artistique qui valide l' « engagement » comme corollaire indispensable de l'écriture littéraire. Dans ce contexte de partielle auto-édition, il s'agit pour l'auteur d'imposer pour le champ théâtral ses propres critères de légitimité. En convoquant les regards de ses pairs sur son œuvre, il met en lumière les éléments qui constituent son identité littéraire de pédagogue. Dans la dédicace à *La grossesse de Koubdi, plaidoyer pour une maternité sans risques*[438], il rappelle par exemple que Patrick Ilboudo avait « tant aimé cette pièce qu['il]

[435] Je poursuis ici la réflexion amorcée par Annette Bühler-Dietrich et Hamadou Mandé. Annette BÜHLER-DIETRICH et Hamadou MANDÉ, *The Artist as Educator : the Œuvre of Jean-Pierre Guingané*, University of Stuttgart, Germany, University of Ouagadougou, Burkina Faso, African Performance Review, Vol.5, No. 2, 2011, pp.78-94.

[436] Seront donc considérées ici toutes ses pièces publiées. Jean-Pierre Guingané publie en 1986 *Le fou* aux éditions CEDA à Abidjan puis publie à compte d'auteur ses autres œuvres, identifiables par le lien avec sa troupe (Editions du Théâtre de la Fraternité) ou avec son espace culturel (Éditions Gambidi). Sa dernière œuvre publiée est *La danseuse de l'eau, Zigli le terrible*. Je reprends le classement d'Annette Bühler-Dietrich et Hamadou Mandé qui se réfèrent aux sous-titres des pièces de l'auteur pour les catégories du théâtre-débat et du conte théâtralisé. Les pièces de « théâtre débat » traitent d'une question de société et s'achèvent sur un échange avec les spectateurs. Dans les pièces de « conte théâtralisé » se joue une histoire à forte dimension symbolique, mise en perspective par la voix d'un ou plusieurs conteurs. Enfin, Bühler-Dietrich et Mandé nomment « drames politiques » les pièces non sous-titrées par l'auteur, du fait qu'elles s'inspirent fortement de la dramaturgie aristotélicienne, et font écho à l'actualité politique africaine. *Op.cit.*, p.79.

[437] Le terme « indice postural » peut désigner aussi bien des éléments textuels que des éléments extra-textuels. Voir J.Meizoz, « Posture et poétique d'un bourlingueur : Cendrars », *Poétique*, 2006/3 n° 147, p.312.

[438] *La grossesse de Koudbi*, *Plaidoyer pour une maternité sans risques*, pièce de théâtre-débat en trois tableaux, Éditions Gambidi, Ouagadougou, 1996.

voulai[t] en faire une édition bilingue pour toute l'Afrique [439]». En outre, les auteurs sollicités soulignent la valeur d'enseignement des œuvres qu'ils préfacent. Dans la préface de la pièce *Le cri de l'espoir*[440], publiée aux Editions du Théâtre de la Fraternité, qui reçoit le prix du GPNAL dans le cadre de la SNC en 1990, Bernard Dadié fait de l'œuvre de Jean-Pierre Guingané la métaphore de la liberté créatrice face aux pouvoirs totalitaires, rappelant ainsi son rôle de porte-parole de la communauté. Dans l'avant-propos de la pièce de théâtre-débat *Papa oublie-moi*[441], Patrick Ilboudo revient sur le bénéfice social et moral du théâtre-débat qui excède largement le temps de la représentation : « Outre le débat public, on entend que la réflexion continue au sein des spectateurs après la représentation et qu'elle éclaire les uns et les autres comme le soleil[442]». Ainsi, dans cette perspective, les pièces de théâtre-débat font partie intégrante d'une œuvre littéraire qui s'est donnée pour vocation première la transmission de valeurs et la fécondation des esprits. Ces éléments apparaissent ainsi dans les différents paratextes comme des critères récurrents de valorisation littéraire.

Jean-Pierre Guingané**,** dans le métadiscours sur ses œuvres**,** revendique également cette intention. Dans l'avant-propos de *La Musaraigne* [443], il fait part au lecteur de ses interrogations sur la meilleure manière d'amener les populations à la gestion de la chose publique et appelle à la modification en profondeur du pouvoir politique, condition indispensable pour qu'un quelconque développement puisse advenir. Il assume d'emblée la visée instructive de sa pièce, à savoir éclairer le fonctionnement d'une dictature. Pour autant, il n'hésite pas dans l'avant-propos de la pièce *Les lignes de la main*[444] à faire l'aveu des limites de son autorité didactique. Lorsqu'il s'adresse à la jeunesse dans le contexte du génocide rwandais, il se constitue lui-même co-responsable du système **:** « Nous, les adultes, avons souvent notre part de responsabilité dans la dégradation de ce monde[445]», affirme-t-il. Loin d'être surplombante, la posture de l'auteur-éducateur est présentée ici comme nécessairement humble. Seul celui qui reconnaît ses erreurs et insuffisances peut avoir la prétention de dispenser des enseignements. Enfin, la note d'écriture de *La malice des hommes*[446], publiée en 2008, trois ans avant sa mort, résume bien les enjeux à la fois artistiques et politiques, inhérents à la posture du pédagogue. Il y présente sa pièce comme

[439] *Ibid.*, p.5
[440] *Le cri de l'espoir*, Pièce de théâtre en quatre tableaux, Éditions du théâtre de la Fraternité, Ouagadougou, 1990.
[441] *Papa oublie-moi*, Pièce de théâtre-débat, Jean-Pierre Guingané, Unicef-Théâtre de la Fraternité, Ouagadougou, 1990.
[442] *Ibid*., p.6.
[443] *La musaraigne*, Jean-Pierre Guingané, Editions Gambidi, Ouagadougou, 1996.
[444] *Les lignes de la main*, Pièce de théâtre en trois tableaux, Jean-Pierre Guingané, Editions Gambidi, Ouagadougou, 1996.
[445] *Ibid.,* p.IX.
[446] *La malice des hommes*, Jean-Pierre Guingané, Editions Gambidi, Découvertes du Burkina, Ouagadougou, 2008.

une réaction face aux dysfonctionnements du monde et exprime la volonté de vouloir éclairer les mécanismes d'abus de pouvoir dans un système dictatorial. Surtout, il assume à la première personne du singulier « [sa] démarche d'auteur dramatique », tout en ayant au préalable rappelé humblement que l'écriture relève avant tout d'un désir de communication avec autrui et qu'enfin, si le dramaturge a vocation à éduquer, il n'a pas tous les remèdes : « L'auteur, dans ce cas, a un rôle bien modeste qui consiste à suggérer le mal du jour à traiter[447] ».

De l'analyse de sa démarche de publication de ses œuvres entreprise de 1986 à 2009, qui accompagne sa pratique théâtrale, il ressort clairement que la vocation didactique est un lien de cohérence fondamental pour l'ensemble de sa production dramatique. *Posture* d'auteur affirmée dans le métadiscours[448], elle trouve son équivalence stylistique dans le recours à des stratégies d'écriture récurrentes. On peut donc légitimement émettre l'hypothèse que le théâtre de sensibilisation devient, dans l'écriture de Jean-Pierre Guingané, la matrice d'une dramaturgie didactique, à laquelle est rattachable un certain nombre de « marqueurs[449]».

Ses choix stylistiques sont donc profondément liés au contexte hétéronome de la création mais sont révélateurs de sa conception de la « littérature dramatique ».

Le développement d'une écriture en situation d'antinomie

En observant la structure des pièces de « théâtre-débat », on constate que la dramaturgie s'articule de manière systématique à l'exposition d'une *situation didactique* associée à un message plus ou moins « codifié[450]» par des procédés littéraires formels. La situation didactique fait l'objet d'une explicitation particulière en ouverture et conclusion de la pièce. Joé l'artiste, équivalent de la figure du joker dans la conception boalienne[451], interpelle la communauté face à un problème

[447] *Ibid*., p.12

[448] Jérome Meizoz définit la « posture d'auteur » comme une « identité littéraire », volonté affichée de l'auteur, que l'on peut identifier à partir d'un terrain d'observation externe « la présentation de soi dans les contextes où la personne incarne la fonction-auteur (interventions dans les médias, discours de prix littéraires, notice biographique, lettre à la critique, etc.), et un terrain d'observation interne « la construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes. » Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, Mises en scène moderne de l'auteur*, Essai, Slatkine Erudition Genève, 2007, p.23.

[449] Je m'appuierai ici sur la typologie élaborée par Maëline Le Lay pour pallier l'absence de courant théorique déjà balisé sur la question : à partir de son corpus de pièces de théâtre de sensibilisation en swahili et en français, elle met en évidence les marqueurs d'une dramaturgie didactique. *Op.cit.*, chapitre 2, quatrième partie, les marqueurs d'une dramaturgie didactique pp.351-385 ;

[450] Les stratégies de codification inscrivent le message didactique dans le corps du texte « de manière à faire du texte, un ensemble fictionnel, vivant et littéraire. », *op.cit.*, p.374, Maëline Le Lay.

[451] Le système du joker permet de créer une médiation avec le public et de s'adresser à lui directement à la fin de la représentation. Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La découverte, 2007, p.74, traduit de l'allemand par Dominique Lémann.

qui la concerne : de la mort des femmes en couche (*La grossesse de Koudbi*), à la négligence envers les enfants (*Papa, oublie-moi*). Il lui propose une histoire à l'issue dramatique qui fait dialoguer par un procédé de polarisation axiologique personnages repoussoirs et personnages exemplaires avant d'engager auprès d'elle un débat, censé l'amener à adopter de nouveaux comportements en l'instruisant et en faisant appel à son sens moral.

Or ce schéma dramatique influence également la construction des drames politiques. On y retrouve des situations dont le dénouement tragique a pour objectif de créer une prise de conscience. En présentant une situation sans issue aux spectateurs, il s'agit de les convaincre de la nécessité de changer le système politique, d'amorcer une révolution : *Le Fou*[452] dénonce le renoncement de l'Etat à sa mission éducative, *Les lignes de la main,* le rôle de la colonisation dans les déchirements ethniques. Comme Joé l'Artiste dans les pièces de théâtre-débat, certains personnages des drames politiques montent à la tribune, dans des moments d'élévation poétique. Le cinéaste Zida qui subit, dans *Le cri de l'espoir*, de nombreuses déconvenues en raison de son intégrité, affirme dans une verve lyrique sa volonté de montrer les difficiles conditions de vie du « peuple » afin de le conduire à la révolution **:** « Mais moi, je voudrais témoigner de tout cela. Montrer à travers mes films la réalité. Je crois que c'est par ce moyen que je peux me solidariser avec tous ceux qui croupissent dans la misère. Je veux être leur porte-parole [453]». Le personnage de Bilal**,** le poète dans *La Musaraigne***,** répond à la violence politique en entonnant un chant qui trouve son écho dans le chœur formé par le peuple avant de rappeler sa fonction d'éducateur : « Je ne suis rien du tout. Surtout pas un héros. Ma seule ambition est d'enfanter dans la conscience des hommes [454]».

On peut toujours dans les drames politiques identifier des personnages repoussoirs et des personnages exemplaires mais la polarisation axiologique est moins nette puisque les situations représentées sont plus complexes et que l'individu a moins de prise sur son destin. Ainsi, les personnages repoussoirs peuvent faire preuve d'humanité : le personnage de l'impératrice dans *La Musaraigne* rappelle une époque antérieure où son époux l'empereur n'était pas aussi cruel. Dans *La Malice des hommes*, le personnage de son Excellence apparaît dans un ultime sursaut d'humanité lorsqu'il se résout enfin à abandonner le pouvoir et met fin à ses jours. Il ne porte pas la responsabilité complète des maux de son pays puisque la situation politique locale est elle-même soumise aux aléas politiques et économiques mondiaux. C'est ce que suggère l'apparition de personnages cagoulés qui l'accompagnent dans son projet d'organisation d'attentats terroristes

[452] *Le Fou*, Jean-Pierre Guingané, CEDA Abidjan, 1986.
[453] *Op.cit.*, p.91.
[454] *Op.cit.,* p.93.

sur le territoire. Ils figurent les forces économiques et politiques occultes qui profitent aux régimes autoritaires et dont l'identité ne sera jamais dévoilée. Si morale il y a, les perspectives d'action sont plus difficilement déterminables dans les drames politiques, puisque la situation présentée ne peut se résoudre à une échelle individuelle par simple modification des comportements.

Enfin, les pièces présentées par l'auteur comme des « contes théâtralisés » s'organisent également autour d'une situation didactique marquée par une polarisation axiologique entre des comportements blâmables et louables. La pièce *Le Baobab merveilleux*[455] s'empare par exemple de la question de la polygamie d'un point de vue strictement psychologique à travers la mise en exergue de l'inconstance du personnage de Tarla et de la possessivité et jalousie de la seconde épouse. La médiation didactique s'effectue dans les contes théâtralisés par un recours à diverses modalités narratives de distanciation. Ainsi, le rôle du ou des conteurs est similaire à celui rempli par Joé l'artiste dans les pièces de théâtre-débat. À l'issue de la pièce *Zigli le terrible*[456], qui retrace les punitions exemplaires du dirigeant éponyme qui parvient, en remettant en cause les fondements du pouvoir politique, à rétablir l'équité sociale, le conteur-acteur Poko conclut **:** « Partout où naît l'injustice, partout où le fort sévit contre le faible, partout où le pauvre est écrasé par le méchant riche, observez bien : Zigli finit toujours par apparaître[457]». Dans *Le Baobab merveilleux* un personnage de conteur intervient à diverses reprises pour commenter la situation des personnages et dispenser un enseignement dans l'épilogue par le biais de formules gnomiques **:** « Les apparences sont souvent trompeuses. Trompeuses aussi certaines passions humaines. Mais l'homme peut-il rester Homme sans ses passions ? [458]». La morale se déploie toutefois dans les contes théâtralisés à un niveau largement symbolique et métaphorique et apparaît ainsi de manière plus cryptée pour le spectateur.

Loin d'être uniquement tributaire de l'expérience de la représentation, simple compte-rendu d'un procédé d'écriture collective, la dramaturgie du débat est partie prenante de l'écriture de Jean-Pierre Guingané et ne structure pas uniquement les pièces qu'il identifie lui-même comme pièces de théâtre-débat. Aux « marqueurs » mis en évidence, propres au théâtre de sensibilisation, s'ajoute une spécificité dans sa dramaturgie : l'enchâssement des situations didactiques comme procédé récurrent pour transmettre des valeurs éthiques.

[455] *Le Baobab merveilleux*, conte théâtralisé, Éditions Gambidi, Découvertes du Burkina, Ouagadougou, 2007.
[456] *La danseuse de l'eau,* conte théâtralisé*, suivi de Zigli le terrible*, conte théâtralisé, Éditions Gambidi, Découvertes du Burkina, Ouagadougou, 2009.
[457] *Ibid.*, p.78.
[458] *Op.cit.*, p. 57.

Si la dramaturgie de ces pièces s'ordonne toujours autour de l'exposition d'une situation didactique, il faut également constater la présence secondaire de situations didactiques enchâssées. À travers des scènes pouvant paraître anodines au regard de l'intrigue principale, chaque pièce véhicule des valeurs sociales. Il s'agit de tendre un miroir à la communauté afin que celle-ci s'y réfléchisse. En plus de leur message principal, ces pièces sont doublées d'un discours éthique sous-jacent chargé lui aussi d'une valeur instructive. La situation dans laquelle sont plongés les personnages met souvent la solidarité familiale à l'épreuve : Fatou et son époux Zida dans la pièce *Le cri de l'espoir* sont valorisés dans la lutte commune qu'ils mènent pour faire aboutir le projet de financement du film de Zida. L'auteur leur consacre de nombreuses scènes dont la fonction est uniquement de montrer comment ils parviennent à trouver un accord pour diriger leur action, et ce, même si parfois leurs avis divergent. Ainsi, Fatou se montre particulièrement dévouée notamment parce qu'elle accueille le père malade de son mari en explicitant dans un dialogue anodin avec ses amies le principe moral qui guide ses actions. On trouve des scènes illustrant un esprit de coopération similaire dans le couple formé par Tinoaga et Nabou qui dans *Le fou* tentent par tous les moyens d'inscrire leur enfant à l'école. Fati apporte un soutien indéfectible à sa cousine Bintou en l'aidant à soigner son enfant dans *Papa oublie-moi*. En plus de leur message principal, ces pièces sont chargées d'un discours implicite qui procède de la logique de l'exemplification. Ce qui est dit en creux, c'est que l'unité et la solidarité familiale peuvent agir comme une ressource compensatoire à un dysfonctionnement, de la négligence du mari de Bintou dans *Papa oublie-moi*, aux cas de corruption étatique dans *Le fou* et *Le cri de l'espoir*.

Cette solidarité familiale présentée comme idéale dans la cellule intime trouve son pendant collectif dans la représentation récurrente d'une cohésion sociale idyllique mais précaire. La solidarité désintéressée de l'instituteur Claude qui aide Tinoaga et Nabou à inscrire leur enfant à l'école sans rien attendre en retour est particulièrement valorisée dans la pièce *Le fou*.

De plus, la cohésion sociale apparaît comme une utopie commune à plusieurs dramaturgies : *La Savane en transe*[459] présente l'harmonie de la vie en communauté des animaux et des hommes, *Les lignes de la main* de deux peuples Tatas et Totos de deux ethnies différentes. Le cours dramatique met dans les deux cas en évidence la précarité de cette harmonie face aux menaces qui peuvent peser sur elle : le vicieux désir de pouvoir de l'être humain dans *La Savane en transe* et la conquête destructrice des colons blancs dans *Les lignes de la main*. Interroger la communauté sur des questions du vivre ensemble est également un enjeu prégnant des pièces de conte

[459] *La Savane en transe,* Pièce de théâtre-débat en trois tableaux, Éditions Gambidi, Ouagadougou, 1996.

théâtralisé : l'accueil de l'étranger dans *La danseuse de l'eau*, ou la justice sociale dans *Zigli le terrible*.

Force est donc de constater la marque d'une influence de ses pièces de théâtre de sensibilisation sur les autres pièces mais également la volonté réaffirmée dans chaque pièce d'exprimer une voix éthique pour apporter sa contribution à la vie sociale. Ces éléments permettent donc de prendre en compte la grande porosité générique à l'œuvre dans son geste de publication : la posture didactique de l'auteur se manifestant dans le paratexte des pièces et dans des stratégies d'écriture confirme le lien de cohésion qui sous-tend l'ensemble de sa production dramatique. Cela montre bien que l'opposition systématique entre théâtre d'auteur et théâtre de sensibilisation mérite d'être interrogée. Bien au contraire, l'œuvre de Jean-Pierre Guingané se caractérise par sa capacité à brouiller les frontières entre les genres qu'il pratiquait de manière plus cloisonnée sur scène. C'est ce qui permet d'identifier « le didactisme » comme une « identité littéraire » viable dans le champ littéraire en ce qu'il participe d'une inventivité formelle. La pièce *Les lignes de la main*, publiée en 1996, en est un exemple édifiant.

Jean-Pierre Guingané publie la pièce *Les lignes de la main* en 1996. Représentante du genre du drame politique, celle-ci puise également dans les procédés du conte théâtralisé et du théâtre-débat. L'avant-propos de la pièce montre les points communs qui peuvent exister entre la création d'une pièce de théâtre-débat et celle d'un drame politique. En effet, l'auteur insiste sur sa dimension circonstancielle. A l'occasion des Francophonies théâtrales de la Jeunesse de Mantes-la-Jolie en 1992, lui et ses comédiens ont été choqués par les images du conflit rwandais qui sont apparues sur les écrans : « Alors nous avons décidé de témoigner à notre manière de cet événement [460]». Fruit d'un travail collectif et d'une reprise individuelle de l'auteur au moment de la publication, la pièce, dans son avant-propos, souligne l'enjeu de sensibilisation et de médiation dans le traitement au théâtre d'une question politique. La référence directe à l'actualité est simplement suggérée dans la didascalie inaugurale : « Le rideau s'ouvre et on entend une voix qui annonce « « RWANDA » - « BOSNIE » - « BURUNDI » - « AFGHANISTAN » [461]». Dans cette pièce de conjuration et d'expiation, l'auteur détourne le cadre référentiel pour écrire une fable qui prétend s'insérer dans un discours de vérité universelle. Il utilise ainsi le détour du conte théâtralisé mettant à distance le drame par l'adjonction de plusieurs narrateurs : le grand-père dans

[460] *Les lignes de la main*, Pièce de théâtre en trois tableaux, Jean-Pierre Guingané, Editions Gambidi, 1996, p.IX.
[461] *Ibid*., p. XIII

le premier tableau qui restitue le contexte d'une veillée de contes, puis la figure du conteur Zotar qui s'étonne de la bêtise humaine en employant la métaphore du nettoyage pour annoncer la cruauté qui va se déployer sous les yeux du spectateur : « Le moment est venu, maintenant, où il faut rendre propre chaque arcane de la conscience de l'homme, pour y allumer un feu qui dure ; oui, un feu qui dure [462]». Ainsi, l'auteur s'en tiendra à une représentation symbolique du conflit entre le peuple des Tatas et des Totos, propre à l'univers du conte théâtralisé.

Le désancrage historique et géographique participe d'une montée en généralisation : alors que les Tatas et les Totos viennent de renouveler le rituel de célébration de leur vie en communauté, arrive le Blanc. Souhaitant exploiter les richesses enfouies sous la montagne sacrée du Montangou, il tente de corrompre les deux peuples. Si les Totos ne se laissent pas intimider, les Tatas quant à eux sont séduits par les promesses de modernité. Le dernier tableau illustre la montée en violence du conflit, les affrontements mortels et le cheminement des exilés. L'histoire intime de la déchirure de l'amitié entre les enfants, représentants des deux peuples, Zaza et Zazon, et la mort de Zazon tué par les Tatas, deviennent symboliques de la crise de l'histoire collective. Aussi la situation didactique se résout-elle dans une issue dramatique afin de provoquer un choc, un bouleversement similaire à celui ressenti par les acteurs lors du visionnage des images à la télévision mais qui cette fois peut se muer en changement productif.

C'est le sens à donner à la formule conclusive de Zaza :

> L'autre jour, Grand-père m'a raconté une histoire dans laquelle il était dit que la femme est la mère de l'Humanité. Si cela est vrai, je voudrais qu'à partir d'aujourd'hui toute ma descendance ait dans ses paumes ces traces à jamais gravées dans les miennes. Qu'elle rappelle à chacun son humanité chaque fois qu'il entendra en lui, la voix de la bêtise humaine et que plus jamais, plus jamais, nous n'ayons ça[463].

La dimension performative qui s'affirme par l'expression du souhait dans la parole de Zaza a pour fonction d'orienter le spectateur vers le changement souhaité. Est également rappelé par un procédé de didactisme enchâssé décrit plus haut, la dimension thérapeutique des histoires pour permettre à l'être humain d'affronter les affres de l'existence. Notons donc un effet d'écho avec l'avant-propos où le dramaturge soulignait la nécessité du conte dans la société moderne et avec le premier tableau qui illustrait par une scène de retrouvailles familiales autour du grand-père la dimension cohésive de la veillée de contes.

[462] *Op.cit*., p. XIII
[463] *Op.cit.,* p.74.

La pièce se clôt sur des petites séquences intitulées « club d'étudiants », « club blanco-raciste », « club des hommes d'affaires », illustrant différentes réactions aux annonces du drame à la radio. La didascalie finale rappelle le lien entre le « conte » représenté et l'actualité politique et suggère la possibilité pour le metteur en scène d'organiser un débat après la représentation :

> On entend alors des voix radiophoniques en Off. Dans le public, les acteurs constituent des clubs d'écoute radio en différents points.
> Le nombre de clubs varie selon les circonstances et le désir du metteur en scène qui a là, une occasion de faire adhérer la pièce aux réalités du moment[464].

La dimension didactique de la pièce *Les Lignes de la main* s'affirme dans la référence au réel de l'actualité politique, constante du genre du drame politique. Elle emprunte à la dramaturgie du débat par le biais d'une montée en généralisation et d'une ouverture de la pièce à la discussion. Enfin, elle est proche du genre du conte théâtralisé, puisque l'histoire revêt une dimension symbolique et la médiation didactique s'effectue par la voix de différents conteurs.

Il faut bien admettre que les constatations faites ici sont à considérer comme des hypothèses, qui ne pourraient être vérifiées qu'à partir d'un travail systématique d'exhumation, de conservation et de valorisation des textes[465] de différents metteurs en scènes, comédiens et auteurs. Dans ce contexte, il n'est pas certain que le travail théorique, artistique et éditorial de Jean-Pierre Guingané soit représentatif de la période étudiée mais il rend visible le traçage d'une ligne mémorielle très nette. Le geste de l'auto-édition, grise dans un premier temps, en faisant apparaître l'espace culturel Gambidi comme maison d'édition, puis ensuite avec le soutien de Jacques Guégané aux Éditions Découvertes du Burkina[466], montre bien la volonté de s'affranchir de l'institution francophone et de se référer à un mode de légitimation de l'auteur dramatique propre au territoire et conforme aux réalités de la scène. Le projet éditorial qu'il mène sur plus de vingt ans, s'appuie sur une expérience du monde de la scène pour affirmer son inscription dans le champ littéraire national. Porter son attention sur une conception émique de la littérature

[464] *Op.cit.,* p. 75.
[465] Aurore DESGRANGES, « Théâtres d'Afrique : des traces aux archives », *Continents manuscrits* [En ligne], n°13, 2019, mis en ligne le 22 novembre 2019, consulté le 20 janvier 2021.
[466] Jacques Guégané est revenu dans notre entretien sur les conditions de cette collaboration : « Jean-Pierre lui, il avait commencé à éditer ses textes. Je dis « éditer », disons publier. Il avait le financement de l'Unicef parce qu'il avait un ami là-bas à qui il faisait comprendre que ce théâtre pouvait aider à changer quelque chose dans le comportement social. Alors, il a voulu créer sa maison d'édition mais en fait c'est une maison d'édition fictive. […] quand je dis que c'est fictif, ça veut dire que ça ne répondait à des normes juridiques. Je lui ai dit « bon, pour sauver la situation, faisons une co-édition, au moins, moi je peux avec mon ISBN te garantir… » Donc c'est dans ce sens qu'on est arrivé à publier ensemble *Le baobab merveilleux*, *La musaraigne*, on a publié *La malice des hommes*, on a publié la pièce qui a été fondée sur le conte, *Zigli le terrible*... » (A1) Entretien avec Jacques GUEGANE, mené le 5 janvier 2018 à Ouagadougou.

dramatique au Burkina Faso revient à éclairer des enjeux méconnus de l'espace littéraire africain transnational et permet de mieux comprendre les processus d'invisibilisation au long cours qui le traversent.

Conclusion du chapitre

Ce premier parcours diachronique permet de mieux comprendre la position marginale de la littérature dramatique burkinabè au sein de l'espace littéraire africain transnational. La production dramatique jusqu'aux années 1980 ne fait l'objet d'aucun intérêt des pouvoirs publics. Elle existe donc à la marge des lettres africaines francophones. La catégorie de littérature dramatique nationale en français émerge dans les années 1980 mais est particulièrement instable. En effet, la production dramatique occupe tout d'abord une place marginale au sein du champ littéraire national et s'élabore au gré de conditions de création fortement hétéronomes dans le monde de la scène. En outre, elle s'établit selon des lois antinomiques avec celles de la politique du texte dramatique francophone qui se stabilise au cours des années 1990 à une échelle internationale. Se dessine ainsi un processus d'invisibilisation au long cours des textes et ce, même si la catégorie demeure pertinente pour certains acteurs du monde de la scène comme Jean-Pierre Guingané qui l'élabore en lien avec le système de valeurs propre au champ littéraire national.

La pensée intellectuelle et artistique de Jean-Pierre Guingané a ainsi nourri ce travail de thèse à plusieurs niveaux. L'élaboration d'une identité littéraire autour du didactisme peut en cela constituer un legs pour la génération contemporaine, fortement marquée par l'imaginaire de la sensibilisation. Le septième chapitre est consacré à cette question. En outre, je m'inscris nécessairement dans un dialogue avec ses travaux de recherche traversés par la volonté de stabiliser, rendre visibles des textes jusqu'ici écartés de la considération critique. Ma démarche d'identification et de collecte de textes exposée dans le troisième chapitre si elle n'est pas sous-tendue par les mêmes présupposés idéologiques, actualise ces questionnements, les déplace parfois et en reproduit les tensions entre pulsion d'archive et risque d'oubli. Enfin, sa pensée m'a convaincue de la pertinence d'observer des processus d'élaboration de valeurs à partir d'une échelle locale, nécessairement en dialogue avec les voies de légitimation qui s'expriment à une échelle globale. Les tensions antinomiques auxquelles Jean-Pierre Guingané se confronte, sont toujours présentes bien que de plus en plus résolues à travers un processus d'interpénétration des différentes échelles de légitimation amorcé au tournant des années 2000. Le deuxième chapitre présente ainsi la manière dont on « devient auteur » à Ouagadougou au croisement de différents réseaux de circulation de textes à partir d'un travail d'enquête au sein du milieu artistique.

Chapitre 2 : Vers une lente institutionnalisation des textes dramatiques à Ouagadougou (1996-2021)

L'étude du champ littéraire national au Burkina Faso illustre un constat désormais consensuel pour qui revendique une approche des littératures des Suds, à savoir une opposition entre un centre, souvent franco-parisien, et des périphéries. Le territoire national est largement investi par les auteurs et promoteurs de la littérature comme espace de production pertinent depuis le début des années 1980. Le champ continue de se développer sur les vingt dernières années. L'Université de Ouagadougou encourage la critique universitaire à travers notamment l'encadrement de thèses sur la littérature burkinabé. Le secteur éditorial se structure lentement en industrie culturelle, la production littéraire augmente mais pas sa visibilité internationale. Les valeurs établies à une échelle nationale ne s'exportent pas à une échelle internationale. Les trajectoires des auteurs burkinabè se dessinent donc toujours à la marge de « l'espace littéraire africain transnational ». À contrario, le secteur théâtral qui s'est développé au cours des années 1980 sous les contraintes hétéronomes des politiques de développement, s'internationalise de plus en plus et la scène connaît un mouvement d'autonomisation : les artistes disposent de financements multiples en utilisant les ressources de différentes politiques culturelles (coopération culturelle française et autres pays européens, politiques internationales de développement via les ONG, organes de la Francophonie, dans une moindre mesure l'État). Ils formulent auprès des bailleurs de fonds une compréhension élargie du « développement » et de l'utilité sociale et culturelle de l'art pour défendre une création théâtrale diversifiée. Depuis la fin des années 1990, on observe dans un tel contexte une certaine revalorisation du rôle de l'auteur au sein du monde de la scène ouagalaise.

L'enjeu de ce chapitre est de rendre compte de la situation institutionnelle complexe dans laquelle se trouvent les textes dramatiques en explicitant tout d'abord les ressources et contraintes inhérentes au champ littéraire national (première section) ainsi que les nouvelles dynamiques offertes par le monde de la scène depuis la fin des années 1990 (deuxième section).

Ce contexte justifie les modalités d'une enquête située principalement à Ouagadougou, véritable épicentre culturel, visant à rendre compte d'un lent phénomène d'institutionnalisation des textes dramatiques (troisième section). Considérant que les artistes ont accès à différents réseaux de circulation des textes, urbain, panafricain, francophone, il est ainsi possible de décrire un phénomène de construction de soi comme auteur depuis la ville de Ouagadougou (quatrième et cinquième sections).

1. L'évolution du champ littéraire national à la marge de l'espace littéraire africain transnational

Le Burkina Faso au tournant des années 2000 : un espace de production littéraire pertinent…

Les dispositifs de promotion de la littérature nationale mis en place au cours des années 1980 ont généré des « effets de champ[467] » à long terme et ce, même si l'espace de production littéraire burkinabè est profondément traversé par des logiques hétéronomes. Le territoire national est devenu aux yeux des intellectuels un espace pertinent de production littéraire**.**

L'essor significatif au cours des années 1990 de la presse[468] rend tout d'abord compte de l'attrait de la nouvelle génération d'intellectuels pour les métiers de l'écrit dans le contexte de démocratisation de la quatrième République. S'engage en effet un lent mouvement d'institutionnalisation de la presse via l'action de l'État[469] et de défense de la liberté d'opinion et d'expression via la société civile[470]. Le nombre de quotidiens augmente fortement au cours des années 2000 et les médias de presse en ligne se multiplient. On constate à la même période une augmentation forte de la production littéraire. La base de données LITAF recense entre 2000 et 2010, 168 œuvres littéraires (pour 117 œuvres durant la décennie précédente)[471]. Cela s'explique par un processus lent de constitution d'un secteur éditorial, désormais nationalisé et que les auteurs se sont appropriés[472]. Au cours des années 1990 puis de manière encore plus nette au cours des années 2000, des entreprises éditoriales sont créées[473], soutenues parfois par l'État et les partenaires au développement, par l'Union Européenne via le programme de soutien aux initiatives culturelles (PSIC). Jacob Yarabatioula[474] estime que l'édition au Burkina « en tant

[467] Pierre BOURDIEU, *op.cit*, 1991.
[468] Jacob YARABATIOULA, *op.cit.,* p.223.
[469] Un code de la presse est institué en 1990 et modifié en 1993.
[470] Pascal BIANCHINI, Salif KOALA, « Presse écrite, mouvements sociaux et jeux politiques au Burkina Faso : éléments pour une socio-histoire de l'opinion dans un pays d'Afrique noire », *Cahiers du journalisme*, n°12, automne 2003.
[471] La collecte de données s'étant interrompue en 2016, elle s'avère moins exhaustive sur les dernières années du site LITAF. Le nombre de 42 œuvres littéraires publiées entre 2010 et 2016 doit être pris avec précaution.
[472] Yves DAKOUO met en évidence entre 1983 et 2000 un processus lent de nationalisation de l'édition au Burkina Faso, voir : *Émergence des pratiques littéraires modernes en Afrique francophone, La construction de l'espace littéraire au Burkina Faso*, Ouagadougou, L'Harmattan Burkina, 2011.
[473] Les Éditions Arc en Ciel, Céprodif, Sankofa et Gurli, L'Harmattan International, Jethro SA…
[474] Jacob Yarassoula YARABATIOULA, « Chapitre 3 : La filière livre et édition au Burkina : des politiques publiques en manque de cohérence et de pragmatisme », *Industries culturelles et créatives au Burkina Faso, Analyse des filières*, Burkina Faso, L'Harmattan, 2020, pp. 205-310.

qu'industrie culturelle » prend ses marques « au tournant des années 2000 [475]». S'il n'existe pas sur le long terme une nette politique de développement d'une édition nationale, les maisons d'édition parviennent à fonctionner par le biais de la diversification éditoriale. Les maisons d'édition les plus actives sont celles qui diversifient leurs offres aussi bien dans les types d'ouvrages publiés[476] que dans les types de services proposés. C'est le cas de la maison d'édition CEPRODIF (Centre d'édition et de production, de distribution et de formation) qui édite des livres scolaires, des livres de littérature générale mais est également un centre de formation pour élèves en échec scolaire.

Le souci de promotion de la littérature nationale anime désormais une partie du secteur éditorial, et ce, malgré les contraintes économiques qui s'exercent sur lui. En observant les pratiques éditoriales entre 2000 et 2010 à partir de la base de données LITAF, se distinguent certaines maisons d'édition sur le territoire qui publient un nombre important d'œuvres littéraires. Après l'Harmattan, les éditions Découvertes du Burkina, Sankofa et Gurli et les Presses Universitaires de Ouagadougou sont les maisons d'édition privilégiées par les auteurs burkinabè. L'expérience de Jacques Guégané avec la maison « Découvertes du Burkina » qui a publié des auteurs particulièrement reconnus sur le territoire (Bernadette Dao, Ignace Ansomwin Hien, Sophie Kam, Frédéric Titinga Pacéré…) est à cet égard assez représentative de cette volonté de faire de la maison d'édition un lieu de production de valeurs littéraires. Il se lance dans l'édition avec l'aide de la coopération française via le centre culturel Georges Méliès en 1993, à partir d'une association qui avait pour but de faire connaître le Burkina Faso aux expatriés français. Alors qu'il est retraité après avoir exercé diverses fonctions au sein de l'administration publique burkinabè, il se forme de manière autodidacte au travail d'éditeur et se lance dans cette « aventure éditoriale ». Sans fonds de roulement, il commence par éditer les œuvres à compte d'auteur et se forme par le biais de quelques stages au métier d'éditeur. Sa structure devient une entreprise éditoriale en 2004. Au fur et à mesure de son expérience, il développe diverses stratégies d'accompagnement des auteurs dans l'édition de leurs œuvres comme le payement des frais d'édition qui sont remboursés par l'auteur à la vente, ou encore la publication d'un devis qui aide l'auteur à avoir un soutien de la part du BBDA pour être édité[477]. Cette « aide » aux jeunes auteurs

[475] Jacob Y. YARABATIOULA, *op. cit.,* p.218.
[476] Voir le témoignage de Jean-Claude Naba, directeur de la maison d'édition Sankofa et Gurli. Françoise JOLY im Gespräch mit Jean-Claude NABA, « Vom Igel und von dem was man auf dem Weg verloren oder vergessen hat… », Annette BÜHLER-DIETRICH, Françoise JOLY (hrsg), *Voyages d'Afrique, Interkulturelle Dialoge mit Afrika*, 2010, pp.102-115.
[477] (A1) Entretien avec Jacques GUEGANE, mené le 5 janvier 2018 à Ouagadougou.

prend donc la forme d'un parrainage où l'éditeur se fait le garant de la qualité de l'œuvre de l'auteur qu'il soutient :

> J.G. - C'est-à-dire en fait Sophie Kam, j'étais motivé pour l'aider.
> A.D. - Vous aviez déjà lu ce qu'elle avait écrit ?
> J.G. - Oui. Et puis elle travaillait aussi dans le domaine de la poésie. Puisque moi j'écris de la poésie. Elle étudiait la poésie aussi. Ensuite, compte tenu de son cursus, elle voulait absolument devenir professionnelle dans le domaine de l'écriture. Donc, par principe, j'ai dit « on va l'aider ». Les autres, il y en a un deuxième comme ça, mais ce n'est pas dans le domaine du théâtre, c'est dans le domaine du roman. Il voulait devenir professionnel lui aussi. Et j'ai dit aux associations des auteurs de faire tout pour aider ces gens en priorité.

Malgré les difficultés rencontrées pour pérenniser son activité, il apparaît que Jacques Guégané promeut l'activité littéraire au Burkina Faso par le biais de ses différentes sociabilités. Lors de notre entretien, son action m'a semblé tiraillée entre les contraintes très fortes exercées par le marché[478] et la volonté malgré tout d'avoir une fonction de « sélectionneur » d'œuvres littéraires.

> J.G. - En tout cas, moi je veux être garant de la qualité. Parce que j'essaie non seulement de maintenir le standard de la langue, la qualité du livre, mais je cherche aussi des vacataires qui maîtrisent le français. En général, ce sont les grammairiens de l'Université que je prends. Ça c'est pour le niveau de la langue. Je vais entrer de plus en plus dans la structure des œuvres. À ce niveau, il faut apprendre aux auteurs à écrire.
> […]
> J.G. - Voilà, donc il faut former les écrivains, au lieu de se contenter de les accompagner et il y a un troisième aspect, c'est que ça doit correspondre à une politique. C'est-à-dire on diffuse, ou on contribue à diffuser des idées, et ça c'est important et c'est ça qui justifie les choix. Ça donne une dimension politique à l'édition.

Cet effort de politique éditoriale est également partagé par Jean-Claude Naba qui fonde la maison d'édition Sankofa et Gurli par « idéalisme ». Il commence par financer la publication d'œuvres en français en publiant des textes en langues nationales pour les besoins des ONG, mais il perd très vite ce marché et finance désormais la publication des œuvres à partir de son propre salaire. Quand les titres se vendent bien, il en publie d'autres. Il travaille seul et se fait aider par des enseignants-chercheurs en littérature à l'Université pour la lecture des manuscrits. Les Presses

[478] C'est le point sur lequel il a insisté pour inaugurer notre entretien, oscillant tout du long entre ton désabusé – « L'édition dans nos pays c'est plus ou moins tenter le diable » – et idéalisme. (A1) Entretien avec Jacques GUEGANE, *op.cit*.

Universitaires constituent une ressource accessible notamment pour les auteurs reconnus (Denis Bazié) les personnalités politiques (Baba Hama), ou encore les universitaires qui souhaitent mener une activité littéraire en sus de leur activité d'enseignement et de recherche (Alain Joseph Sissao). En 2004-2005, Salaka Sanou, à la direction des Presses Universitaires de Ouagadougou, entreprend un projet d'édition d'une vingtaine d'œuvres littéraires des lauréats du prix GPNAL qui n'avaient plus édités depuis 1988.

Dans l'optique de peser face à l'attrait des marchés éditoriaux européens, les éditeurs s'organisent pour échanger des informations sur les activités du secteur et pour « défendre » les « intérêts professionnels, économiques et sociaux de ses membres[479] ». En créant l'association des éditeurs indépendants et diffuseurs du Faso, ASSEDIF en 1998 sur le modèle de la SEP, société des éditeurs de presse, et soutenue principalement par l'Organisation Internationale de la Francophonie, ils cherchent à faciliter le processus éditorial et à mutualiser leurs ressources. Rejointe par une dizaine de membres, l'association sert de cadre d'échange d'informations sur les activités du secteur : les éditeurs ont par exemple produit un catalogue commun, entrepris des co-éditions, échangé sur la qualité des livres imprimés[480]… Cette émulation du secteur éditorial est encouragée par l'État qui crée en 2000, un cadre institué de rencontres entre auteurs, lecteurs, éditeurs, promoteurs avec un événement annuel, la Foire Internationale du Livre de Ouagadougou (FILO), qui constitue avec la SNC une occasion non négligeable de distribution et diffusion des ouvrages édités ; de même, en 2002, un festival « des centres de lecture et d'animation culturelle » (FESTICLAC) a été créé avec pour vocation de promouvoir la littérature et sa diffusion[481]. Enfin, ces nouvelles dynamiques sur le territoire burkinabè s'inscrivent dans un mouvement global de prise de position de résistance des éditeurs du Sud en faveur de la « biblio-diversité », concept inspiré de celui de « diversité culturelle » appliqué au monde du livre[482], comme le montre la création en France de l'Alliance Internationale des Éditeurs Indépendants (AEI) dont l'objectif est de « contribuer à la démocratisation de l'accès du livre, à la libre circulation des idées et des publications[483] ». Elle soutient l'achat des droits d'édition et de diffusion d'œuvres d'auteurs publiées au nord au profit de coéditions équitables avec les membres de l'alliance. La maison d'édition Sankofa et Gurli, membre de l'AEI, participe ainsi en 2000 à la coédition de l'œuvre de Véronique Tadjo *L'ombre d'Imana* avec Actes Sud en France et sept autres co-éditeurs africains.

[479] Jacob YARABATIOULA, *Op.cit.,* p.239.
[480] (A1) Entretien avec Jacques GUEGANE, *op.cit*.
[481] Yves DAKOUO, *op.cit*., p.93.
[482] Dans la continuité des initiatives anglophones telles que « L'African Books Collective », sont publiées des études sur les marchés culturels, naissent des maisons d'édition privées et des collectifs promouvant la représentation des éditeurs africains dans le monde, Raphaël THIERRY, *op.cit*.
[483] Raphaël THIERRY, *op.cit*., p.58.

En outre, les écrivains tentent tant bien que mal de mutualiser les ressources associées à la politique de promotion de la littérature nationale, aussi bien que les possibilités offertes par le secteur éditorial. En 2011, est créée l'association SAGES, Sociétés des Gens de l'écrit et des savoirs, présidée par l'écrivain Dramane Konaté qui vise à compenser la léthargie de l'association MUSE (Mutuelle pour l'Union et la solidarité des écrivains) qui avait été créée en 1990. Elle est depuis 2017 présidée par Boubacar Dao, Inspecteur de l'enseignement du secondaire, et accomplit des actions variées en faveur de la promotion du livre et de l'accompagnement des auteurs, comme le soutien à l'organisation de dédicaces des œuvres littéraires de ses membres. Elle travaille également à une large intégration de la littérature nationale dans les programmes et examens scolaires. En élisant les « palmes de la plume », elle contribue à la représentativité des extraits d'œuvres, discours d'auteurs burkinabè dans les sujets d'examens et fait ainsi un travail de relais entre le secteur éditorial et le domaine scolaire.

Dans ce contexte de plus grande structuration du secteur éditorial, l'idée de littérature nationale n'a pas perdu de sa puissance symbolique, comme en atteste le maintien sur le long terme des différents dispositifs de promotion de la littérature nationale. Le concours du GPNAL demeure un facteur « d'éclosion et d'expansion de la littérature sur le plan national[484] ». En novembre 2018, dans l'entretien qu'il m'a accordé à Ouagadougou, Privat Tapsoba, membre du jury du GPNAL Lettres/Théâtre depuis 1988, a affirmé continuer de s'engager « par patriotisme », et ce malgré l'absence de reconnaissance du travail de jury[485] :

> P.T. - La SNC nous concerne, c'est notre semaine nationale de la culture. C'est notre fierté de dire que ça se passe chez nous. C'est cela que je veux dire par patriotisme. Les gens le font parce qu'au moins ils sont valorisés. Il y a une reconnaissance quand même de ce qu'ils font pour être dans un jury voilà.
>
> A.D. **-** Cela a fait émerger aussi …
>
> P.T. **-** Cela fait émerger aussi des auteurs, même au niveau de ceux qui sont dans le bassin. Je connais une fille qui est écrivaine, Bernadette Tiendrebeogo qui a écrit des nouvelles, je l'ai mise dans le jury. Eh bien aujourd'hui quand elle passe, elle est bien reconnue : « Ah c'est vous qui avez écrit ça, c'est vous qui étiez dans le jury ». Moi je dis aux gens que c'est aussi une marque de reconnaissance [486].

[484] Yves DAKOUO, *op.cit.*, p.99.
[485] D'après lui, chaque membre reçoit une somme forfaitaire de 100 000 FCFA ce qui s'avère être largement insuffisant pour rémunérer le travail effectué à sa juste valeur. (A1) Entretien avec Privat TAPSOBA, mené le 6 novembre 2018 à Ouagadougou.
[486] (A1) Entretien avec Privat TAPSOBA, mené le 6 novembre 2018 à Ouagadougou.

De même, au fil des années, la composition du jury s'étoffe de telle sorte que le concours a eu un effet performatif à long terme sur la catégorie de littérature nationale. Si ce sont des enseignants de l'Université de Ouagadougou qui constituent la part la plus importante des jurys et co-optent les autres membres, sont intégrés à cette « fabrique de la littérature nationale » peu à peu également des enseignants du secondaire et des écrivains[487]. Toutefois l'université, « perçue comme organe de légitimation par excellence », fournit la part la plus importante des membres de jury, et de ce fait, « domine la scène cognitive[488] ».

Le rôle performatif de la critique qui fait littéralement vivre l'idée du champ littéraire national s'est confirmé pendant les deux dernières décennies. L'ouvrage généraliste de Salaka Sanou, *La littérature burkinabè, l'histoire, les hommes, les œuvres*, paru en 2000, alors qu'il est secrétaire d'État à la Semaine nationale de la culture, confirme le rôle déterminant de la critique universitaire dans sa constitution en objet d'étude légitime. Il met en évidence l'importance du dispositif du GPNAL au sein de la SNC dans l'histoire littéraire nationale et réunit des informations sur les divers producteurs de la littérature burkinabè et réalise ainsi par leur intermédiaire un inventaire des œuvres qu'ils ont écrites, aussi bien éditées que manuscrites. La littérature nationale apparaît ainsi comme une réalité institutionnelle indéniable sans que soient pour autant masquées les difficultés historiographiques qui président à son étude. « Salaka Sanou procure à la littérature burkinabè l'ouvrage de référence qui lui permet d'émerger parmi les littératures reconnues non seulement dans le paysage africain, mais aussi dans l'espace francophone et dans la littérature mondiale[489] », affirme Jean-Marie Grassin dans la préface de l'ouvrage.

C'est ainsi que les études critiques au cours des années 2000 s'engagent dans une dynamique de « consécration » des auteurs nationaux qui écrivent en français dans le but de les faire exister dans l'espace littéraire africain transnational, comme en témoignent la monographie consacrée à Nazi Boni[490], ou les diverses études explorant l'œuvre de Frédéric Titinga Pacéré[491]. L'ouvrage *Découvertes de 20 auteurs du Sud*[492], publié en 2008 par *Cultures Sud*, dispositif de la coopération

[487] *Ibidem*.
[488] Yves DAKOUO, *op.cit.*, p.98.
[489] Jean-Marie GRASSIN, « Préface, Émergence de la littérature burkinabè », Salaka SANOU, *op.cit.*, p.9.
[490] Louis MILLOGO, *Nazi Boni : premier écrivain du Burkina Faso : la langue bwamu dans « Crépuscule des temps anciens*, Limoges, Éd. Pulim, 2002
[491] Hortense LOUGUET KABORE, *Maître Titinga Frédéric PAcéré, origine d'une vie*, préf. Jacques Chevrier, Paris, L'Harmattan, 2001.
[492] Pierre ASTIER, Papa Samba DIOP, Caya MAKHELE, Valérie MARIN LA MESLEE, Tierno MONEMEMBO, Sabine WESPIESER, *Découvertes : 20 auteurs du Sud, Notre librairie, revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'Océan Indien,* Cultures Sud, n°170, septembre 2008.

française, cherche à rendre visibles les maisons d'édition actives sur le continent[493] en mettant un coup de projecteur sur les auteurs dont l'œuvre y est presque exclusivement éditée (par un extrait et une courte biographie). La production des auteurs burkinabè, méconnue des lecteurs en France, fait l'objet d'une valorisation dans l'avant-propos de Papa Samba Diop « Pour une plus large réception » et est ainsi illustrée à travers les contributions de Salaka Sanou qui présente Jacques Prosper Bazié, écrivain prolixe révélé par les nombreux prix remportés aux différentes éditions du GPNAL dans les années 1980 et Mathias Kyelem, enseignant à l'Université de Koudougou, récompensé par divers prix au cours des années 1990 notamment : le Grand Prix Littéraire du Président du Faso, le Grand prix National des Arts et des Lettres. Un court extrait de leurs œuvres –de la nouvelle « Le puits » pour Jacques Prosper Bazié[494], du roman *L'envers du décor* pour Mathias Kyelem[495] – est ainsi intégré à ce panorama d'œuvres qui tente de faire le lien entre différentes échelles de réception. L'ouvrage d'Yves Dakouo, *Émergence des pratiques littéraires modernes en Afrique francophone, La construction de l'espace littéraire au Burkina Faso*, paru en 2011, réaffirme le rapport d'interdépendance entre une critique et sa littérature. La critique de « proximité » révèle l'existence de pratiques littéraires diverses dans les États africains mais également conditionne sa visibilité à une échelle plus grande, continentale, francophone.

> De cette manière, on percevra le jeu de complémentarité, plutôt que d'opposition, entre approche « supranationale » et approche « nationale ». À côté d'une critique « extense » où l'énonciateur critique tient naturellement une position élevée ou éloignée, il est nécessaire qu'il en existe une autre, « intense », qui, percevant les choses de plus bas ou de plus près, cherche, par une sorte de contre-plongée, à mettre en relief ce que l'on ne saurait distinguer nettement de très haut[496].

La métaphore cinématographique cristallise ici tous les enjeux d'un champ littéraire national, fondé principalement par l'activité critique qui l'alimente, mais révèle également son développement à la marge de l'espace littéraire africain.

...à la marge de l'espace littéraire africain

[493] L'introduction rend en quelque sorte hommage au « travail acharné et passionné accompli par les éditeurs indépendants, Pierre ASTIER, « Les éditeurs indépendants au service de la bibliodiversité », *ibidem*, p.13-17.
[494] Jacques Prosper BAZIE, Le *Crachin de Rissiam*, Ottawa, Éditions du Nordir,
[495] Mathias KYELEM, *L'envers du décor*, Ouagadougou, Éditions Hamaria, 1999.
[496] Yves DAKOUO, *Émergence des pratiques littéraires modernes en Afrique francophone, La construction de l'espace littéraire au Burkina Faso,* Ouagadougou, Harmattan Burkina, 2011, p.13.

Il est difficile de distinguer le nombre exact de maisons d'édition sur le territoire comme le révèle l'enquête de terrain menée par Jacob Yarabatioula[497]. Le nombre présenté est différent en fonction des interlocuteurs puisque nombre de maisons d'édition qui se proclament comme telles distribuent des ouvrages sans ISBN en tant que littérature grise. En outre, la pratique du compte d'auteur demeure une part très importante de la production littéraire en raison de la « faible surface financière » de la plupart des maisons d'édition[498]. Beaucoup de maisons d'édition qui sont créées lors de cette période, ont de manière générale une très faible durée de vie en raison du contexte de concurrence sur les marchés les plus prolifiques[499], tels que le secteur du livre scolaire ou celui de l'édition en langues nationales. Les centres de lecture publique et d'animation culturelle, soutenus principalement par l'OIF depuis 2007, et dans une moindre mesure par l'État et les collectivités territoriales, constituent leurs fonds documentaires par le biais de dons ce qui génère une situation d'extraversion éditoriale. « Les dons, a fortiori lorsque leurs flux sont supérieurs aux productions locales, concurrencent et forcément nuisent à celles-ci[500]. » Les éditeurs nationaux ne profitent pas nécessairement de cette politique de lecture publique. Enfin, les maisons d'édition sont dépendantes de l'engagement sans faille de leur fondateur[501], qui concentre bien souvent à lui seul l'ensemble de la chaine d'activités. De manière générale, la filière est structurellement précaire – elle ne représente en 2012 que 0,29% du PIB – en raison de la faiblesse de la consommation du produit du livre, du piratage fréquent qu'elle subit. Le tirage est souvent faible, les ouvrages rarement réédités.

Ce qui fait défaut au secteur éditorial est la distribution. Jacob Yarabatioula constate un manque de structures spécialisées assignées à cette tâche. « Il est fréquent que l'éditeur vende son produit directement aux détaillants ou que l'auteur se charge de distribuer lui-même son livre, faute de spécialisation dans le domaine de la distribution et d'organisation des acteurs de la chaîne[502] ». La vente des ouvrages advient aussi principalement lors d'événements « périodiques » ou « circonstanciels », comme lors de la SNC ou de la FILO ou s'opère dans des circulations informelles par le biais des « librairies par terre » des vendeurs ambulants ou la vente par les auteurs eux-mêmes. La faible quantité des espaces de commercialisation est d'autant plus

[497] *Op.cit.,* p.113.
[498] *Stratégie nationale de développement des industries culturelles et créatives*, Ministère de la culture et du tourisme, réalisé avec l'appui du programme d'appui au renforcement des politiques et industries culturelles (ARPIC), novembre 2013, p.20.
[499] Les multinationales Hachette, Nathan, Edicef captent tous les marchés des manuels scolaires. Jean-Claude NABA exprime la difficulté de résister à la concurrence. Voir Françoise JOLY im Gespräch mit Jean-Claude NABA, *ibidem*, pp.102-115.
[500] Raphaël THIERRY, *op.cit.*, p.113.
[501] Françoise JOLY im Gespräch mit Jean-Claude NABA, *ibidem*.
[502] Jacob YARABATIOULA, *Op.cit*., p.259.

problématique que les médias ne sont encore que trop timidement engagés dans la promotion littéraire[503]. Ainsi la vente dépend de la débrouille des éditeurs et parfois des auteurs eux-mêmes. La conséquence est l'absence de visibilité des ouvrages édités dans les provinces et à l'international dans la mesure où le marché est concentré dans les villes universitaires, comme Ouagadougou, Bobo-Dioulasso et Koudougou dans une moindre mesure[504]. À ce problème de distribution, s'ajoute le problème d'accès au catalogue qui n'est pas systématique. Même quand les œuvres sont référencées, les structures ne sont pas équipées pour mettre à jour leur inventaire. Et Raphaël Thierry de mettre en évidence le fait que dans …

> la majorité des pays africains, le dépôt légal n'apporte pas de réelle visibilité à la production locale, faute de véritables moyens conférés à la bibliothèque nationale, et la rétro-conversion n'est pas encore engagée dans nombre d'établissements dépositaires du dépôt légal. Par ailleurs, l'enregistrement des œuvres par l'*International Standard Book Number* (ISBN) n'est pas systématique, et souvent la littérature « grise » commercialisée supplante la production éditoriale officielle. Dans ce contexte, les éditeurs africains comptent sur les catalogues étrangers pour exister dans le monde documentaire[505].

Les œuvres au Burkina Faso ne sont répertoriées dans une bibliographie nationale que depuis 2008 et, celle-ci n'a donné lieu ensuite qu'à deux autres numéros en 2014 et 2016.

En outre, le dispositif du GPNAL en tant que noyau de la fabrique d'une littérature nationale ne procure qu'une visibilité éphémère aux auteurs[506]. L'influence du concours sur les pratiques éditoriales semble en effet beaucoup moins significative dans les années 2000 qu'au cours des années 1980 et 1990. Seuls quelques auteurs tels Justin Stanislas Drabo[507], Étienne Kiba[508], Denis Bazié[509], Joël Salo[510], s'engagent dans l'édition de leurs œuvres après avoir remporté le concours.

---

[503] *Op.cit.*, p.272.

[504] « Le marché du livre est concentré dans la seule ville de Ouagadougou et dans une certaine mesure dans la ville de Bobo-Dioulasso et de Koudougou. On ne rencontre pratiquement pas les produits littéraires nationaux dans les marchés régionaux, ni dans les marchés occidentaux, sauf ceux qui ont bénéficié d'une édition et d'une distribution de la part de filiales occidentales. Cette étroitesse du marché est liée à des facteurs pluriels, parmi lesquels on peut citer la faiblesse des maillons édition et distribution, d'un part et la faiblesse d'une politique de vente, voire de marketing des produits de l'édition, d'autre part », Jacob YARABATIOULA, *op.cit.*, p.297.

[505] Raphaël THIERRY, *op.cit.*, p.118.

[506] Pascal BIANCHINI, *op.cit*, 2008, pp.115-131.

[507] Justin Stanislas Drabo reçoit le premier prix de la nouvelle en 2012 pour *Les confessions d'une muette*, le premier prix théâtre en 2014 pour *La république en jupon*, le premier prix de poésie en 2016 pour *Les terres amères*.

[508] Étienne Kiba reçoit le deuxième prix de poésie en 1998 pour *Le chant des canaris*, le premier prix du roman en 2002 pour *Moi la sorcière* en 2002.

[509] Denis Bazié reçoit le troisième prix théâtre en 2002 pour *L'héritage*, le deuxième prix de roman en 2004 pour *la sorcière de Bapu*, le deuxième prix de théâtre en 2006 pour Ganeya, le premier prix de la nouvelle en 2016 pour *Trois petites nouvelles.*

[510] Joël Salo reçoit le troisième prix de la bande-dessinée en 2000 pour *Pour l'honneur*.

Par ailleurs, la quantité de manuscrits reçus semble stagner : 98 en 2002, 109 en 2004, 138 en 2008, 60 en 2012, 109 en 2014, 87 en 2016. Jacob Yarabatioula observe ainsi une tendance à la baisse sur l'édition de 2014 et de 2016[511]. Cette désaffection s'explique sans doute par le désengagement de l'État dans l'édition des œuvres lauréates[512] qui demeurent dès lors bien souvent à l'état de manuscrits et n'entrent pas dans la focale de la critique universitaire. En outre, elle peut également s'expliquer par le faible montant des prix octroyés aux lauréats.

C'est la raison pour laquelle la sélection au concours n'est plus nécessairement au cours des années 2000, un critère de visibilité critique déterminant et peut s'avérer tout à fait inopérante. Dans ce contexte, l'édition à compte d'auteur s'affirme comme un principe d'autolégitimation pouvant être parfois plus fonctionnel. Cela semble être le cas pour l'écrivain et enseignant chercheur Marie-Ange Somdah, écrivain burkinabè vivant aux États-Unis qui a édité ses romans à compte d'auteur à l'Harmattan, MellenPress aux États-Unis[513]. Or, on peut lire dans la coordination de son ouvrage critique en 2003 sur la littérature au Burkina Faso, la volonté en tant qu'auteur de la diaspora de se rattacher à une histoire littéraire nationale. « La littérature a certes besoin d'auteurs mais il lui faut aussi des promoteurs », affirme-t-il en exergue de l'ouvrage qui réunit des enseignants-chercheurs exerçant dans des universités au Burkina Faso mais également dans des universités européennes et américaines. Ainsi, un article sur son roman *Le Nombril de la terre* écrit par Cécile Leung, enseignante à Winthrop University, côtoie des études consacrées à des auteurs visibles dans le champ littéraire national depuis les années 1980 tels Jacques Guégané ou Jean-Pierre Guingané.

L'absence d'accompagnement des auteurs dans le dispositif réduit le concours à un lieu d'expérimentation, d'exercice à l'activité d'écriture où les talents potentiels sont identifiés en fonction de critères de sélection techniques tels que la « maîtrise de la langue » et la « maîtrise des genres ». Yves Dakouo explique cet état de fait par les nombreux manquements formels des manuscrits reçus[514].

> Dans les genres en français, le jury constate un problème général, c'est celui de l'insuffisance ou de la faiblesse qui caractérisent la majeure partie des œuvres en ce qui concerne d'une part la langue et d'autre part les techniques relatives à chaque genre : le récit et l'intrigue, l'art dramatique, le dessin, l'expression, la correction de la langue (syntaxe et orthographe). Au

[511] Jacob YARABATIOULA, *op.cit*., p.212.
[512] *Recueil de nouvelles : Grand prix national des arts et des lettres, semaine nationale de la culture, Bobo 2004*, Ouagadougou, éd. Léonce Deprez, 2004.
[513] Marie-Ange SOMDAH, *Libertés, chocolat et cie*, Paris, Le Manuscrit 2005 ; *Rêves de savane*, middlebury mass, yaniyo ! books, 2002 ; *Un soleil de plomb*, Paris, L'Harmattan, 2003.
[514] Yves DAKOUO, *op.cit.*, p.116.

> niveau des thèmes, l'imaginaire souffre trop souvent des lieux communs non approfondis et présentés sans recherche artistique suffisante[515].

Privat Tapsoba, membre régulier du jury, explique cet état de fait par les failles du dispositif pas assez centré sur la formation et l'accompagnement des lauréats :

> […] il faut mettre l'accent sur la formation… Les gens sont intéressés mais il leur manque les rudiments, les connaissances pour l'écriture, et ça, je pense que ce sont des recommandations fortes qu'on a toujours données mais qui n'ont pas eu d'échos après. Les gens veulent écrire, ils veulent savoir comment on écrit … Entre deux SNC, faire un séminaire, même pour ceux qui ont écrit ! Parce qu'il y a des gens qui ont écrit, à qui on fait des remarques. Ils peuvent ne pas avoir accès à ces remarques, ça s'appelle « dormir » et là où on a demandé de corriger, s'ils ne les ont pas, à l'édition qui suit, ils recommettent les mêmes erreurs. Moi qui vous parle de théâtre, j'ai vu deux ou trois fois des gens qui ont repris la même œuvre alors que l'œuvre a été critiquée : on l'a enlevée, alors l'année qui suit, tu ne dois plus la présenter ! Mais quand on voit ça, on se dit que l'année précédente… il n'a même pas tenu compte des critiques. Ça veut dire qu'il n'y a pas de retours[516].

Ainsi les commentaires focalisés sur les compétences des candidats au concours émaillent les différents rapports de jury que ce soit pour souligner leur absence comme dans cet extrait ou leur manifestation.

> Les membres du jury encouragent les candidats non gagnants à redoubler d'efforts, félicitent les lauréats et soulignent à leur attention que leur succès n'est pas un couronnement mais le début d'une carrière possible qu'il faut poursuivre dans le progrès[517].

Un tel commentaire met bien en évidence le fait que l'action de légitimation du concours est relativement faible et ne formule en rien l'évidence d'une trajectoire littéraire. C'est ainsi que le concours du GPNAL n'a pas engendré sur le long terme une structure de champ marquée par des positionnements diversifiés. Pascal Bianchini souligne qu'on ne peut ainsi pas véritablement parler d'écoles littéraires et d'affrontements esthétiques entre les différents acteurs du champ[518].

---

[515] « Résultats du jury littéraire GPNAL 2002 », Archives de la Semaine nationale de la culture consultées à Bobo-Dioulasso en novembre 2016.
[516] (A1) Entretien avec Privat TAPSOBA, *op.cit.*
[517] « Résultats du jury littéraire GPNAL 2002 », Archives de la Semaine nationale de la culture consultées à Bobo-Dioulasso en novembre 2016.
[518] Pascal BIANCHINI, *op.cit.*, 2008, pp.115-131.

On peut lire les stratégies récurrentes de double publication par les auteurs burkinabè comme la volonté d'accroître leur visibilité au sein du champ littéraire national et dans l'espace littéraire africain. Il s'agit à la fois de reconnaître le territoire national comme espace de production et de réception mais également d'inscrire les œuvres dans des réseaux de circulation plus amples. C'est le cas par exemple de Monique Ilboudo qui publie son roman au sein de l'Imprimerie nationale *Le mal de peau* en 1992 puis le publie de nouveau dix ans plus tard en 2001 chez l'éditeur « Le serpent à plumes[519] ». De manière générale, les auteurs burkinabè éditent de manière plus significative à l'étranger au tournant des années 2000. Bernadette Dao, Madeleine de Lallé éditent un nombre conséquent de leurs œuvres dans la maison d'édition ivoirienne EDILIS, membre de l'Alliance internationale des Éditeurs indépendants. Sayouba Traoré[520], auteur burkinabè installé en France et journaliste à Radio France Internationale (RFI), publie toutes ses œuvres dans la maison d'édition « Vents d'ailleurs », également membre de l'AED visant à défendre les littératures des « cultures venues d'ailleurs ». La maison d'édition qui édite le plus d'auteurs burkinabè entre 2000 et 2010 est l'Harmattan avec la collection « Encres noires » et reçoit l'intérêt des auteurs les plus visibles dans le champ national : Jacques Guégané y a publié *L'an des Criquets*[521], Pierre-Claver Ilboudo, *Madame la ministre et moi*[522]. Si ces stratégies des auteurs burkinabè illustrent la « grande diversité des modalités de publication » au sein de l'espace littéraire africain[523] et permettent de garantir la diffusion de leur œuvre hors du territoire national, elles demeurent à la marge de la voie principale de patrimonialisation transnationale des auteurs africains. Pour devenir un « classique africain », une des conditions majeures est l'accès aux grands éditeurs parisiens (le Seuil, Gallimard…). Les auteurs restés sur le sol africain ainsi que ceux qui éditent dans des maisons dotées d'un indice de réputation plus faible sont a contrario marginalisés. « Toujours au Burkina Faso, nous constatons que des écrivains comme Monique Ilboudo ou Bernadette Dao Sanou, en dépit de leur brillante carrière politique, ont eu un itinéraire éditorial peu propice à une grande reconnaissance internationale », affirme Papa Samba Diop.

Si le secteur éditorial se structure en industrie culturelle autour des années 2000 par le biais d'entreprises privées qui tentent de mutualiser leurs ressources, la distribution demeure le maillon faible de la chaîne et n'excède que rarement la capitale ouagalaise. La production littéraire augmente mais pas sa visibilité internationale. Les stratégies de publication complémentaires en

[519] Bernadette Dao *Quote-part et symphonie*, Abidjan, Édilis, 2005 ; édité également à Paris, Fitou, l'étrave en 1995.
[520] Sayouba TRAORE, *L'héritier*, roman, La Roque d'Anthéron, vents d'ailleurs 2009 ; *Loin de mon village, c'est la brousse*, roman, La Roque d'Anthéron, vents d'ailleurs 2005 ; *Les moustaches du chat*, même éditeur, 2007.
[521] Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires. Afrique subsaharienne », 2001.
[522] Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires. Afrique subsaharienne », 2007.
[523] Claire DUCOURNAU, *op.cit.,* p.165

Europe auprès de maisons d'édition de faible réputation et souvent à compte d'auteur dans lesquelles s'engagent de plus en plus les auteurs burkinabè se révèlent inefficaces pour inverser cette tendance. Leurs trajectoires se dessinent donc à la marge de « l'espace littéraire africain transnational » conceptualisé par Claire Ducournau qui met en évidence l'importance de l'accessibilité à un grand éditeur parisien pour les auteurs africains sur la voie royale de la patrimonialisation transnationale et souligne ainsi l'existence de deux échelles de réception critique des œuvres dans la conclusion suivante : « C'est à mesure que se façonne et s'affirme une image de l'Afrique littéraire sur le marché du livre mondial que se distend le lien géographique concret au continent des écrivains qui la produisent[524] ».

Si on prend en compte le critère éditorial, la littérature dramatique qui fait partie des genres les moins édités sur l'ensemble de la période considérée, loin derrière le roman et la poésie, ne permet pas a priori de remettre en cause ce constat. Quand on observe la trajectoire des deux auteurs les plus primés au GPNAL de la SNC entre 2002 et 2014 – aucun texte dramatique n'a été primé en 2000, 2016 et 2018 – il apparaît que la publication est déterminante pour obtenir la reconnaissance de ses pairs. Alors que Sophie Kam et Boubacar Dao ont reçu chacun 4 fois l'un des trois premiers prix, Sophie Heidi Kam est mentionnée comme autrice confirmée et revendiquée comme une révélation du GPNAL par Privat Tapsoba[525] et Prosper Kompaoré[526], qui a préfacé *Nos jours d'hier*, pièce publiée en 2013 aux éditions CEPRODIF. Paradoxalement, Justin Stanislas Drabo, primé une seule fois en 2014 pour sa pièce *La République en jupons*, est également mentionné comme représentant d'une nouvelle génération d'auteurs dramatiques par Baba Hama[527] et Privat Tapsoba[528]. Il publie en 2014 chez l'Harmattan Burkina, un recueil de trois pièces[529], lequel l'amène à recevoir en 2016 le prix Lompolo du meilleur texte édité[530]. À contrario, l'absence de suivi éditorial à l'issue du concours ainsi que ses déboires avec la maison d'édition « Harmattan Burkina » sont considérés par Boubacar Dao comme un facteur d'invisibilité de son œuvre[531]. Or, l'abandon de l'engagement à la publication par le dispositif du GPNAL est particulièrement décisif dans le cas de la littérature dramatique qui n'intéresse que très peu les éditeurs car trop peu rentable[532].

[524] Claire DUCOURNAU, *op.cit*., p.396.
[525] (A1) Entretien avec Privat TAPSOBA, *op.cit*.
[526] (A1) Entretien avec Prosper KOMPAORE, mené le 6 novembre 2018 à Ouagadougou.
[527] (A1) Entretien avec Baba HAMA, *op.cit.*
[528] (A1) Entretien avec Privat TAPSOBA, *op.cit.*
[529] Justin Stanislas DRABO, *L'autopsie*, Ouagadougou, L'Harmattan Burkina, 2014.
[530] La cérémonie des Lompolo destinée à valoriser les femmes et les hommes de théâtre a été créée en 2013. Je reviens sur les prix décernés dans la section suivante.
[531] (A1) Entretien avec Boubacar DAO, mené le 5 janvier 2018 à Ouagadougou.
[532] Françoise JOLY im Gespräch mit Jean-Claude NABA, *op.cit*., p.108.

Je souhaiterais toutefois montrer que ce genre considéré comme « mineur » illustre une modalité de légitimation alternative des textes littéraires au sein de l'espace littéraire africain. En effet, le mouvement d'autonomisation du monde la scène à Ouagadougou depuis la fin des années 1990 a déterminé divers usages littéraires des textes dramatiques qui s'élaborent sous la surface visible de l'espace littéraire africain, car largement non réductibles à l'enjeu éditorial.

2. Le mouvement d'autonomisation du monde de la scène à Ouagadougou

Une tension hétéronome : la convergence culturaliste des politiques de développement

En 1988, le secrétaire général de l'ONU, Javier Perez de Cuellar avec le directeur général de l'Unesco annoncent « la Décennie mondiale du développement culturel ». Lors des réunions de l'Organisation mondiale du commerce au cours des années 1990, des arguments pour remettre en cause les lois de libre-échange au nom de la diversité culturelle sont formulés par des États comme la France et l'Inde notamment. S'impose peu à peu au sein des institutions internationales, la nécessité de la reconnaissance des « droits culturels des peuples ». Ceux-ci sont évoqués concrètement en 1999 lors du colloque de l'Unesco, auquel un nombre important de représentants des pays du Sud participent. Le paradigme du développement culturel s'articule de plus en plus étroitement au concept de « diversité culturelle », objet de la déclaration de la conférence ministérielle de la francophonie sur la culture et de la déclaration universelle de la diversité culturelle de l'Unesco, datant de 2001. Celle-ci stipule dans son article premier que la diversité culturelle est, en tant que source d'échanges, d'innovation et de créativité, pour le genre humain, aussi nécessaire qu'est la biodiversité dans l'ordre du vivant. En ce sens, elle constitue le patrimoine commun de l'humanité et elle doit être reconnue et affirmée au bénéfice des générations présentes et des générations futures. Tout en assurant la libre circulation des idées et des œuvres, les politiques culturelles doivent créer les conditions propices à la production et à la diffusion de biens et services culturels diversifiés, grâce à des industries culturelles disposant des moyens de s'affirmer à l'échelle locale et mondiale. Les principes de justification des politiques publiques imposent la culture comme facteur de développement car susceptible de rendre identifiable la nation à l'étranger, de susciter une industrie propre et de renforcer le tourisme. Les différentes mesures visant à défendre l'identité nationale se comprennent dans l'élaboration d'un discours global fondant la mondialisation comme « menace pour les pratiques culturelles

traditionnelles ». C'est ainsi que l'Unesco labellise la catégorie de « patrimoines culturels immatériels » et met en œuvre différentes campagnes pour organiser sa sauvegarde[533].

Le tournant néo-traditionnaliste de la politique culturelle sous l'influence de la vision de Mahamadou Ouédraogo, Ministre de la Culture à partir de 1996, suscite des modifications au sein de la SNC dans laquelle la tradition est revalorisée[534] par exemple à travers la création d'un village de la parenté à plaisanterie. L'usage de cette pratique, désignant des relations entre individus par le biais de leurs patronymes ou de leurs communautés d'appartenance, participe d'un projet de valorisation « des particularités africaines » et montre bien comme le « réseau discursif du développement[535] » s'insère dans la politique publique. Ainsi, la parenté à plaisanterie est affirmée dans les différents régimes discursifs, symbole de démocratie. La coutume est présentée comme devant faire l'objet d'entreprises de préservation. Les « choses de la tradition » prennent une nouvelle dimension officielle, les relations privilégiées avec les autorités coutumières sont réhabilitées. Le ministère de la Communication et de la Culture en 1998 organise des débats publics autour des questions touchant le vivre ensemble culturel au Burkina Faso. Celles-ci ont affirmé publiquement ce principe directeur des nouvelles politiques culturelles publiques. Pour l'accompagner dans cette politique culturelle, le gouvernement, avec l'appui de l'Union Européenne, a mis en place le Programme de Soutien aux Initiatives Culturelles (PSIC) chargé de financer les initiatives culturelles privées ou émanant des collectivités territoriales. De manière générale, les traditions font l'objet d'une politique volontariste qui se manifeste à travers l'organisation de festivals régionaux autour d'expressions artistiques spécifiques dans le domaine de la musique et de la danse notamment. Des festivals régionaux et nationaux sont dédiés à la culture traditionnelle, les musiciens sont encouragés à puiser dans les rythmes du « terroir », la télévision diffuse des émissions sur les « traditions rurales », est instaurée une « journée de l'habit traditionnel »[536].

L'inféodation de la politique culturelle nationale aux logiques de développement s'accentue au cours des années 2000. Le Burkina Faso s'aligne sur cette ligne internationale notamment en ratifiant en 2005, la « convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles », donnant de Blaise Compaoré une image de défenseur de la diversité des cultures. « La convention de l'UNESCO est ici envisagée comme un projet personnel du Président du Faso

[533] Sarah ANDRIEU, Emmanuelle OLIVIER (dir.), *Création artistique et imaginaire de la globalisation*, Paris, Hermann, 2017.
[534] Sarah ANDRIEU, *op.cit.*, p. 212.
[535] Cécile CANUT, « Construction des discours identitaires au Mali », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], n°184, 2006, http://etudesafricaines.revues.org/15427, consulté le 23 février 2022.
[536] Sarah Andrieu, *op.cit.*, p.224.

destinée à rééquilibrer les rapports de forces culturelles au Burkina[537] ». Ce souci de patrimonialisation s'ancre dans la conviction partagée par les politiques et les intellectuels que l'héritage culturel est menacé et que sa préservation peut servir à la promotion touristique du pays. Les vingt dernières années se caractérisent par une évolution très lente de la politique culturelle nationale et se limite à des enjeux culturalistes, priorités des politiques de développement international. La « Charte de la renaissance culturelle africaine » adoptée par les États Membres de l'Union Africaine en 2005, vise à formaliser davantage les différentes approches nationales en matière de développement culturel[538]. À partir de 2009, le conseil des ministres à travers la Politique Nationale de la Culture (PNC) cherche à « mettre en œuvre une dynamique de développement culturel fondée sur les valeurs culturelles communes propres aux Burkinabè et sur la créativité des acteurs en vue de l'épanouissement social et économique des populations du Burkina Faso[539] ». Certaines mesures sont mises en place comme le soutien aux efforts d'équipement du Musée national, le travail d'inventaire du patrimoine culturel matériel et immatériel, le soutien aux festivals de promotion identitaire, mais la mobilisation des ressources financières et matérielles demeure problématique[540]. La culture ne constitue jamais un objectif en soi, elle est réduite au statut d'outil. Absente de la Stratégie de Croissance Accélérée et de Développement Durable (SCADD) de 2011 à 2015, elle ne fait pas partie des axes prioritaires du gouvernement de Roch Christian Kaboré dans son Plan National de Développement Économique et social, de 2016 à 2020[541].

L'essai écrit par l'ancien Ministre de la Culture, Mahamadou Ouédraogo en 2001 constitue la synthèse du discours dominant sur la culture au Burkina Faso à la fin des années 1990, pensée comme protection face à la mondialisation, qui serait vectrice d'écrasement des différences culturelles. En faisant le bilan des difficultés rencontrées lors des quarante années d'indépendance, des différents régimes mis en place sur le continent africain ainsi que de leur limite, il promeut une démarche de « repositionnement » au sein de laquelle « la réhabilitation de la culture, sa mise au service des stratégies de développement constituerait une forme de visibilisation et de pérennité des projets de société ». Force est de constater que le théâtre n'est que très faiblement pris en considération par les pouvoirs publics. La mention du théâtre dans l'essai révèle bien le caractère

[537] Sarah Andrieu, *op.cit.,* p.216.
[538] Désiré OUEDRAOGO, « La politique culturelle du Burkina Faso : où aller ? » Étienne MINOUNGOU, Pr. Mahamadé SAVADOGO (dir.), *Gouverner pour et par la culture*, 2015, p.29.
[539] *Ibidem*, p.45.
[540] *Ibidem*, p.55.
[541] Annette BÜHLER-DIETRICH, Noufou BADOU, *Le CITO, un maillon fort du théâtre au Burkina Faso, 20 ans de créativité et de résistance*, Ouagadougou, Œil Collection, 2017, pp. 10-15.

exclusivement symbolique accordé à la création théâtrale dans son rapport au développement culturel.

> Le théâtre participe d'une fonction d'aération et de dramatisation sociale. Il permet de mettre en spectacle des éléments du puzzle de la société et permet une mise en débat des problèmes pendants en vue d'une médication appropriée et efficace d'autant qu'elle est communément et collectivement trouvée. […]
>
> Le théâtre « forum », de « participation », et celui de « marionnettes » constituent des éléments piliers de la vie. Il se joue naturellement sur quasiment l'ensemble des situations qui peuvent se présenter dans la vie de la communauté. Bien exploité et adopté avec pertinence aux nouvelles situations de l'Afrique, il peut constituer un puissant facteur de mobilisation, une prestigieuse ressource d'animation d'éveil des masses aux défis du développement. D'autant que dans la réalité le théâtre fonctionne en Afrique comme un forum ouvert, un arbre à palabres où toutes les contributions sont attendues, où l'espace d'expression des différences et des contradictions est particulièrement développé avec le souci d'atteindre en définitive une solution ou une voie de solution de type collégial et consensuel[542].

La référence au théâtre « forum », de « participation » illustre le fait que la pratique s'est disséminée largement dans le pays depuis les années 1980. Cela a permis une légitimation de la création théâtrale auprès des pouvoirs publics mais celle-ci est plus symbolique qu'effective, puisque ce sont principalement les ONG et les organismes de coopération qui financent le théâtre de sensibilisation. L'absence totale de soutien de l'État à la structure de l'Atelier Théâtre Burkinabè dirigé par Prosper Kompaoré dans ses missions régulières en constitue un exemple édifiant[543]. Il en va de même dans le soutien minimal apporté au théâtre radiophonique, considéré par la politique publique uniquement comme un levier de sensibilisation. Alors que la reprise du projet par Jacob Sou, à la suite de Pierre Dabiré, Karim Konaté et Paul Ismaël Ouédraogo, avait impliqué la mise en place d'une troupe théâtrale et une tournée de représentations en sus de la diffusion radiophonique en français et en langues nationales, le budget s'est amoindri au fil des années. Alors que l'émission avait initialement pour projet de diffuser la littérature dramatique nationale, elle a pris au cours des années 2000 une inflexion largement sensibilisatrice mais a peu à peu renoncé à son inscription dans le monde de la scène. C'est la raison pour laquelle Pascal Goba, actuel directeur de la Radiodiffusion et Télévision du Burkina (RTB), affirme que la troupe a cessé ses activités depuis cinq ans : « Au fur et à mesure les acteurs se sont professionnalisés,

[542] Mahamadou OUEDRAOGO, *Culture et développement en Afrique : le temps du repositionnement*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études Africaines », 2000, pp.92-93.
[543] (A1) Entretien avec Prosper KOMPAORE mené le 8 février 2016 à Ouagadougou.

c'est devenu une charge pour la radio[544]. » Aujourd'hui la mise en voix a été complètement déléguée aux journalistes : « Il faut faire la distinction entre du théâtre radiophonique et du théâtre scénique, [pour le théâtre radiophonique], on n'a pas besoin de professionnels, il faut juste poser la voix. » De la même manière, c'est un journaliste, Issaka Luc Kourouma, qui assure le rôle de pourvoyeur de textes dramatiques de sensibilisation, contractuel à cette fonction de 2016 à 2020[545]. L'absence de valorisation du milieu artistique a été largement critiquée par Jacob Sou, l'ancien directeur de la troupe[546].

L'absence de soutien étatique pérenne à la création théâtrale

Il y a en quelque sorte un vide institutionnel en termes de soutien à la création théâtrale. Cela est manifeste lorsque l'on observe la part congrue qui lui est réservée lors de la Semaine Nationale de la Culture[547]. En effet, deux récompenses ont été attribuées en 1988, puis la catégorie « théâtre » dans le domaine des arts du spectacle a été supprimée. Baba Hama, président du comité d'organisation de la SNC en 1996, secrétaire général du ministère de la culture de 1994 à 1996, ministre de la culture, de 2011 à 2014, a invoqué des raisons budgétaires et matérielles :

> B.H. - Non au départ ça a été assez régulier quand même, à partir de la création de la SNC en 1984, on a toujours eu des troupes de théâtre mais nous nous sommes rendu compte que dans la pratique, la gestion des représentations théâtrales était très difficile. Chaque pièce venait avec son décor alors que nous avions un seul lieu de représentation qui était le centre culturel français Henri Matisse. Une troupe jouait un jour et le lendemain c'était une autre troupe qui demandait à ce qu'on confectionne un autre décor en un temps record. Or, vous savez bien que lorsque l'on veut faire du bon théâtre, il y a une période d'adaptation des acteurs au décor. Toutes ces conditions ne pouvaient être réunies. C'est ce qui fait que les dirigeants de la Semaine Nationale de la Culture ont décidé d'arrêter la compétition de théâtre et je ne crois pas qu'elle ait repris à ce jour[548].

[544] (A1) Entretien avec Pascal GOBA, mené le 22 décembre 2017 à Ouagadougou.
[545] Ancien directeur des programmes et présentateur du journal télévisé, il a dû modifier la nature de son activité après un accident cardiovasculaire. Son rôle a consisté à écrire une dizaine de pièces par an qui sont lues ensuite par des journalistes de la RTB, mises en ondes et traduites dans les trois langues nationales (mooré-dioula-fufuldé) sur des sujets de société tels que la corruption électorale ou encore les violences faites aux femmes. (A) Entretien avec Issaka Luc KOUROUMA, mené le 4 janvier 2018 à Ouagadougou (décédé le 26 mars 2020).
[546] https://lefaso.net/spip.php?article51938, publié le 22 décembre 2012, consulté le 2 mars 2021.
[547] Archives de la Semaine Nationale de la Culture, consultées à Bobo-Dioulasso en novembre 2016.
[548] (A1) Entretien avec Baba HAMA, mené le 19 décembre 2017 à Ouagadougou.

La catégorie est de nouveau intégrée au palmarès pour l'édition de 2006, 2008 et 2010, valorisant des troupes sur l'ensemble du territoire (Traces théâtre de Bobo-Dioulasso, Ensemble théâtre Badeya (Houet), la troupe artistique Éclats du Kadiogo…) mais de nouveau supprimée pour des raisons similaires, comme le laisse entendre Privat Tapsoba, enseignant en Arts du spectacle, membre du jury dans différentes catégories depuis 1988.

> Non, à un moment donné, dans l'histoire de la SNC, il y avait le théâtre en tant que spectacle. Comme cela prenait beaucoup plus de temps de préparation, ils l'ont enlevé. Je pense qu'il y a trois ou quatre éditions, ils ont voulu le réintroduire mais je pense qu'ils l'ont totalement enlevé maintenant parce que ça nécessite un autre lieu, ça nécessite une autre préparation sur le plan de la mise en scène etc qui ne pouvait pas se faire avant les autres spectacles, donc ils l'ont déconnecté à l'étape actuelle, ils l'ont même biffé [549].

La création en 2013 d'une cérémonie de récompense en direction des hommes et des femmes de théâtre, « les lompolo », diffusée à la télévision, à l'initiative de Baba Hama, vise également à compenser l'absence de soutien étatique à la création théâtrale. Baba Hama en fait le récit suivant :

> B.H. - J'ai été membre de l'Atelier Théâtre Voltaïque à l'époque dans les années 1980, pratiquement durant cinq à six ans au sein de la troupe. Pour des questions professionnelles j'ai dû arrêter. Mes activités professionnelles étaient incompatibles avec les activités de la troupe. Je suis fonctionnaire d'État. J'ai connu le milieu. Au moment où j'ai été nommé Ministre de la Culture en avril 2011, j'ai donc fait le point. Pour le livre, nous avions la FILO, la Foire Internationale du Livre, pour la littérature et les arts, la SNC, nous avions les prix Gallien pour primer les journalistes, et je me suis dit : « qu'est-ce qu'on fait pour les hommes de théâtre ? ». On voulait récompenser et reconnaître le mérite de ces hommes et de ces femmes qui sont sur les planches et nous avons, à l'époque, proposé l'idée à l'ensemble de la coopération qui a véritablement adhéré. Il faut avouer que le ministère a juste apporté son appui logistique et financier et nous avons véritablement responsabilisé les hommes et les femmes de théâtre pour organiser un spectacle. Il n'y a pas meilleur organisateur qu'un metteur en scène, donc on ne s'est pas occupé du contenu. Voilà comment a démarré la première édition.
>
> […] J'ai pensé aux Lompolo car en termes de politique culturelle, nous avons, permettez-moi l'expression, pêché par endroits, c'est-à-dire que le théâtre était pratiquement le parent pauvre. Les musiciens sont soutenus, les organisateurs de festival sont soutenus, il n'y avait pas du tout de subventions pour la création théâtrale. Pour avoir personnellement fréquenté le milieu, c'était

[549] Privat Tapsoba évoque par le pronom personnel « ils » l'autorité du ministère de la culture. (A) Entretien avec Privat TAPSOBA, mené le 6 novembre 2018 à Ouagadougou.

> presque un devoir pour moi d'essayer de relancer ce secteur-là en lui faisant un spot lumineux. C'est parce qu'il y a le Fespaco que le cinéma jouit d'une si bonne assise au Burkina Faso[550].

Le récit personnel que propose Baba Hama de cette initiative met bien en évidence les principes de légitimation de cette action publique. Tout d'abord, il s'agit de rehausser le théâtre au même rang que d'autres arts qui ont concouru à la visibilité internationale du Burkina Faso. Notons qu'il a été d'ailleurs délégué général du FESPACO (Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou) de 1996 à 2008. S'il évoque l'idée de « responsabilisation » des acteurs du monde de la scène, c'est qu'il reconnaît que leurs diverses initiatives ont encouragé la professionnalisation du secteur et c'est la raison pour laquelle des directeurs d'espaces culturels et de festivals sont invités à organiser eux-mêmes la cérémonie du début à la fin et de mettre eux-mêmes en place leur jury sans intervention de l'administration publique[551]. En outre la reconnaissance du « mérite de ces hommes et de ces femmes » passe également par l'enjeu mémoriel de la cérémonie à commencer par le nom lui-même, Lompolo Koné étant considéré comme le pionnier du théâtre voltaïque. Les acteurs du monde de la scène vont en effet dans la réalisation concrète se saisir de ce cadre pour mettre en évidence des éléments de l'histoire théâtrale du pays. En témoignent par exemple « l'hommage aux personnalités vivantes[552] » et « l'hommage aux personnalités disparues[553] ». Des extraits de pièces écrites par des auteurs dramatiques burkinabè sont joués. En 2013 est joué un court extrait de la pièce de Jean-Pierre Guingané, *Le Fou* et de la pièce *Les voix du silence*, de Prosper Kompaoré[554]. Enfin, l'idée de placer les acteurs sous un « spot lumineux », exprimée par Baba Hama, met bien en évidence la logique de « starisation » des acteurs du monde de la scène qui sous-tend l'événement

[550] (A1) Entretien avec Baba HAMA, mené le 19 décembre 2017 à Ouagadougou.
[551] De même, la convocation d'un comité de réflexion impliquant en octobre 2015 Martin Zongo, Administrateur du CITO, Ildevert Méda, directeur de la Cie théâtr'évasion, Augusta Palenfo, promotrice du festival international du rire et de l'humour de Ouagadougou, Issa Sinaré de la Cie Marbayassa, Claude Guingané directeur de l'espace culturel Gambidi, Hamadou Mandé, enseignant-chercheur à l'Université de Ouagadougou, relève de la même logique. Ministère de la culture des arts et du tourisme, *Rapport général des travaux de réflexion sur l'avenir des Lompolo*, octobre 2015, document aimablement transmis par Prosper Kompaoré.
[552] En 2013, étaient à ce titre récompensés auteurs, metteurs en scène, fondateurs de troupes, médiateurs culturels: Félix Boyarm, Jean Ouédraogo, Jacob Sou, Théodore Lamoussa Kafando, Lézin Didier Zongo, Hamadé Touré, Moussoyouma Kouyaté, Pierre Dabiré, Prosper Kompaoré, Karim Konaté ; en 2014 des directeurs d'espace culturels, de compagnies et des comédiens : Martin Zongo (CITO), Jean-Baptiste Guigma (Théâtre de la Fraternité), Hippolyte Ouangrawa (Théâtre de l'Espoir), Ngondingalemgoto Alram Nguebnan (Compagnie le Roseau), Bamadou Sanogo (Groupe culture de Banfora).
[553] En 2013 étaient à ce titre récompensés fondateurs de troupe, comédiens célèbres, médiateurs culturels : Lompolo Koné, Jean-Pierre Guingané, Amadou Achille Bourou, Sotigui Kouyaté, Anne-Marie Gougi, Karim Laty Traoré, Mikinam Ouédraogo, Désiré Somé, Harouna Ouédraogo ; en 2014 des membres ou fondateurs de différentes troupes, Bienvenu Bonkian (Feeren), Ismaël Koanda (ATB), Hubert Kagambèga (Marbayssa), Mathieu Ilboudo (Théâtre de la Fraternité) et Jacques Prosper Bazié qui avait été le président du Jury Lompolo en 2013.
[554] Ministère de la culture et du tourisme, « Programme de « La nuit des Lompolo 2013 », document aimablement transmis par Baba Hama.

conformément au modèle mondain des cérémonies occidentales dans le domaine du cinéma et du théâtre. Alors que j'étais observatrice de l'édition de 2016, l'enjeu médiatique m'est apparu notamment à travers le soin apporté aux tenues vestimentaires des participants. En outre, la courte représentation qui inaugurait la cérémonie était censée marquer les esprits par sa dimension spectaculaire en mobilisant un nombre très important de comédiens et en jouant sur des effets de chœurs dansés et chantés. Ce cadre mondain et festif visait à vulgariser la culture nationale et à susciter l'intérêt du public pour le monde de la scène et ainsi à élargir le public de théâtre de manière durable. Toutefois, le manque de moyens constitue une limite dans l'organisation de cette cérémonie du point de vue des acteurs[555], notamment pour véritablement donner au jury la possibilité de prendre connaissance de l'activité théâtrale sur l'ensemble du territoire[556]. Prosper Kompaoré, posait en 2018 un regard rétrospectif sur l'événement :

> Les lompolo c'est une très belle idée mais du point de vue de l'organisation, Il y a beaucoup de choses à dire. Les pesanteurs administratives ont rendu difficile la conduite de l'organisation des deux dernières éditions. Plus particulièrement, les moyens ne sont pas toujours mis à la disposition des organisateurs, il y a une certaine frustration du côté des artistes, du côté des organisateurs[557].

L'absence de reconduite de l'événement depuis 2016 semble confirmer ses propos et est manifeste du manque de soutien étatique pérenne au monde de la scène. De manière générale, le soutien aux événements culturels demeure très modéré sur l'ensemble de la période[558]. Hamadou Mandé documente dans sa thèse « l'explosion du phénomène festivalier au Burkina Faso » entre 1988 et 2008, période pendant laquelle une soixantaine de festivals a été créée. Il constate que le financement des festivals de théâtre (FITD, FITMO, Récréâtrales) est principalement le fait de partenaires extérieurs : l'ONG belge Africalia, la coopération française (via Cultures France), la

[555] Ministère de la Culture et du Tourisme, *Dépouillement. Questionnaire pour l'amélioration de l'organisation des Lompolo*, document aimablement transmis par Prosper Kompaoré.
[556] Cet élément revient plusieurs fois dans les réponses au questionnaire et m'a été rappelé également par Boukary Tarnagda, membre du jury, comédien, docteur de l'Université de Ouagadougou, lors d'un entretien informel.
[557] (A1) Entretien avec Prosper KOMPAORE, mené le 6 novembre 2018 à Ouagadougou.
[558] « Sur la période 2011-2013, qui correspond aux trois premières années de mise en œuvre de la Stratégie de croissance accélérée et de développement (SCADD), 11,822 milliards de FCFA ont été octroyés aux secteurs de la culture et du tourisme. Soient 3,885, 3,956 et 3,91 respectivement en 2011, 2012 et 2013. Sur ces montants, environ un tiers est destiné au financement des manifestations culturelles contre près de la moitié pour les charges de personnel et de fonctionnement de l'administration. S'agissant spécifiquement des manifestations culturelles privées, les Récréâtrales par exemple ont bénéficié de subventions publiques à la hauteur de 10 100 000 FCFA en 2012, représentant légèrement moins de 6% du budget de l'activité », Wilfried MARTIAL BASSOLE, « Le financement de la culture : état des lieux et perspectives », Étienne MINOUNGOU, Pr. Mahamadé SAVADOGO (dir.) *Gouverner pour et par la culture*, 2015, p.61.

coopération suisse, l'OIF, les ambassades européennes, les fondations privées[559]. Même si, a posteriori, au cours des années 2010, l'État apporte sa contribution à des initiatives qui se sont implantées durablement sur le territoire, comme le festival des Récréâtrales en 2012[560], le festival Rendez-Vous Chez Nous, le CITO en 2014, il s'agit de contributions minimes et qui ont avant tout une signification symbolique.

L'externalisation multilatérale des financements au profit d'une création théâtrale diversifiée

La coopération culturelle française exerce une forte influence par l'entremise de co-financements dans des opérations conjointes entre le Mnistère des affaires étrangères et européennes par le biais de l'opérateur Cultures France, qui devient en 2010 l'Institut français, et le Ministère de la Culture et de la communication[561]. L'un des aspects de son action s'inscrit dans la défense de la diversité des expressions culturelles et répond à l'impératif de développement : le projet de centre d'activités culturelles « Remdoogo » autour du jardin de la Musique dans le centre-ville résulte du soutien des deux ministères à une opération de coopération décentralisée avec la ville de Grenoble dans le cadre du programme « Musique, Diversité, culturelle et développement ». En outre, à la différence des ONG, la coopération culturelle française s'engage davantage dans ce qui est défini comme une « zone de solidarité prioritaire », à « appuyer des actions de création artistique » et des « industries culturelles », mais aussi et surtout à accroître la mobilité et la visibilité internationale des artistes africains[562]. Le dispositif « Afrique et Caraïbes en création », créé en 1991, prend effectivement de plus en plus d'ampleur, en organisant des manifestations régulières telles que les Rencontres Biennales Chorégraphiques de l'Afrique et de l'Océan Indien, les Rencontres africaines de la chorégraphie, en soutenant le développement des carrières artistiques via le programme « Visas pour la création » permettant à des artistes d'effectuer des résidences de 3 à 6 mois et de recevoir une bourse de soutien, en mobilisant des

[559] Hamadou MANDE, *Contribution des festivals et des structures de formation en arts vivants au développement socio-économique du Burkina Faso*, Université de Ouagadougou, Année universitaire 2009-2010, p.323.
[560] Le financement des manifestations culturelles ne correspond qu'à un tiers du budget en 2012. « les Récréâtrales par exemple ont bénéficié de subventions publiques à la hauteur de 10 100 000 FCFA en 2012, représentant légèrement moins de 6% du budget de l'activité » Wilfried Martial Bassolé, *op.cit*.
[561] Marie-Christine KESSLER, *op.cit*., p.106.
[562] Évaluation du FSP Mobilisateur 2006-88 « Appui aux expressions artistiques, au développement de la carrière des créateurs et aux industries culturelles de la zone de solidarité prioritaire » et de sa mise en œuvre » Media Consulting Group, commanditée par le Ministère des Affaires étrangères et européennes, Direction générale de la mondialisation du développement et des partenariats – DGM -, service des programmes et du réseau, Mission des programmes, pôle de gestion, mars 2013, https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/photos-videos-publications-infographies/publications/enjeux-planetaires-cooperation-internationale/evaluations/evaluations-2013/article/afrique-et-caraibes-en-creations-105745, consulté le 22 février 2021.

ressources documentaires sur la création en Afrique[563]. À la lecture du rapport commandité par le ministère des affaires étrangères en 2013, il est frappant de constater que le Burkina Faso est mentionné à diverses reprises notamment en termes de retombées de ces différentes actions au niveau de la mobilité des acteurs, des échanges culturels, des formations artistiques.

Cette politique de coopération culturelle est notamment à l'origine du déploiement de la danse contemporaine sur le continent et plus particulièrement au Burkina Faso, à un moment d'essoufflement de la créativité dans le champ de la danse contemporaine française. Des chorégraphes contemporains français tels Jean-Claude Gallotta, Mathilde Monnier, renouvellent les enjeux esthétiques du champ par le biais de mobilités en Afrique[564]. Au Burkina Faso, l'implantation de ce mouvement relève également de la volonté des artistes Salia Sanou et Seydou Boro, après avoir été formés au CNC de Montpellier, d'encourager la professionnalisation artistique sur le territoire. Ils organisent un festival annuel « Dialogue de corps » à partir de 2000 et créent en 2006 un centre de développement chorégraphique, CDC La Termitière. Grâce à leurs actions ils parviennent à favoriser l'insertion des artistes burkinabè dans le marché fermé de la danse contemporaine occidentale[565] et ce, dans un contexte d'absence totale de subvention allouée par l'État qui ne les soutiendra que de manière timide et tardivement[566]. Si l'engagement dans la pratique de la danse contemporaine relève d'une véritable sociabilisation, d'une internalisation des codes esthétiques et éthiques de la danse contemporaine, comme le montre Altaïr Despres dans son ouvrage[567], la mise en place de structures pérennes de professionnalisation au Burkina Faso procède du travail très important de mobilisation de fonds réalisé par les artistes, non exclusivement via les opérateurs de la coopération (CCF puis Institut français, Ambassade de France) mais également via l'association belge Africalia et les fondations privées.

Cette logique de financements de plus en plus multilatérale via des partenariats multi-bailleurs permet en effet d'apporter un soutien plus direct aux demandes des opérateurs locaux. Il s'agit d'une perspective particulièrement nette du rapport d'évaluation du programme Afrique en création en 2013 qui questionne le bénéfice direct de ces actions pour les pays concernés et considère que « la stratégie de la diplomatie culturelle devrait être plus tournée vers la demande des acteurs culturels du pays[568] ». Cette dynamique est facilitée par les efforts grandissants de la diplomatie culturelle d'autres pays européens francophones comme la Suisse, présente en Afrique,

[563] *Ibidem*.
[564] Altaïr DESPRES, « Chapitre 1 : Comment la danse contemporaine a gagné l'Afrique », *op.cit.*, pp.21-64.
[565] Sarah ANDRIEU, p.227.
[566] *Ibidem*.
[567] Altaïr DESPRES, *op.cit.*
[568] *Op.cit.*, p.52.

principale bénéficiaire, depuis 1960, et qui évolue dans un cadre de plus en plus multilatéral, en accordant son soutien aux actions décidées par les organisations internationales[569]. L'Allemagne est également particulièrement présente via les Instituts Goethe réformés en 2006 et une hausse du budget de la politique culturelle extérieure après l'arrivée de Frank-Walter Steinmeier au Ministère des Affaires Étrangères[570].

Le mouvement de professionnalisation du monde de la scène qui s'étend au cours des années 1990 favorise les initiatives privées qui tirent partie de ces diverses opportunités de financement pour mettre en œuvre des projets esthétiques variés. Les nouveaux acteurs de la vie théâtrale s'organisent de manière collective et développent des stratégies multiples de mutualisation de leurs ressources. L'association du Cartel, regroupement de cinq compagnies (Falinga, Théâtr'Évasion, Théâtr'Éclair, Grace Théâtre, et la compagnie du Fil) agit en ce sens autour d'une structure d'administration et de gestion commune. Principalement soutenu par Africalia, qui place la culture au centre de son agenda du développement[571], ce regroupement peut ainsi soutenir financièrement des projets esthétiques plus variés et assure une saison théâtrale en collaboration avec plusieurs espaces culturels tels que l'espace Grâce Théâtre dans la cité de l'An III, dirigé par Anatole Koama. Au fil des années, la diffusion des spectacles de la saison s'est étendue dans différents espaces culturels de la ville[572]. C'est ainsi qu'a pu naître en 2002, le festival des Récréâtrales qui marque l'avènement d'un réseau interne au continent. Conçu comme un « espace panafricain, d'écriture, de création, de recherche et de diffusion théâtrale » il s'est élaboré autour de trois pôles qui se sont développés au fil des éditions, jusqu'à déployer à des périodes différentes de l'année divers dispositifs : la recherche-formation, la production et la diffusion. Conçu autour de l'idée du décloisonnement des disciplines artistiques, il a pour objectif d'affirmer les talents africains auprès des programmateurs internationaux mais également de proposer des voies durables d'inscription de la pratique théâtrale dans le pays – par le soutien à la professionnalisation mais aussi par les retombées économiques sur le quartier. Là encore, le soutien des pouvoirs publics relève d'une logique de rattrapage tardive, comme le symbolise très bien la traversée du président Roch Kaboré de la rue des Récréâtrales lors de l'édition de 2018.

Dirigé jusqu'en 2014 par Étienne Minoungou et depuis lors par Aristide Tarnagda, le festival se déploie au fil des années, en 2008 tout d'abord, lorsqu'il s'installe dans la rue 9.32 du quartier

[569] Marc PERRENOUD, « Les relations de la Suisse avec l'Afrique lors de la décolonisation et des débuts de la coopération au développement », *International Development Policy, Revue internationale de politique de développement*, [en ligne], n°1, 2010, http://journals.openedition.org/poldev/116, consulté le 22 février 2021.
[570] Andreas GÖRGEN, « La nouvelle politique culturelle extérieure de l'Allemagne », Revue internationale et stratégique, 2009/2, n°74, pp.114-119.
[571] https://africalia.be/fr/A-propos/Culture-developpement, consulté le 13 mai 2018.
[572] (A1) Entretien avec Anatole KOAMA, mené à Ouagadougou le 9 mars 2016.

de Bougsemtenga et dans les parcelles familiales grâce au travail scénographique de Patrick Janvier, puis en 2014, avec la création du laboratoire Élan accueillant une nouvelle génération de metteurs en scène, comédiens, auteurs, scénographes de la sous-région qui sont formés par une équipe pédagogique internationale. Ces différentes évolutions s'inscrivent dans un processus au long cours de déploiement d'autres plateformes festivalières dans le pays et dans la sous-région au cours des deux dernières décennies. Au Burkina Faso, le Festival *Rendez-vous chez nous* créé en 2009 est engagé dans la professionnalisation des arts de la rue et la décentralisation de l'activité théâtrale.

Plusieurs acteurs, issus notamment des formations au théâtre de développement à l'ATB et au théâtre de la Fraternité s'engagent dans un mouvement important d'institutionnalisation et de professionnalisation du métier de conteurs en travaillant à la mobilisation de différents fonds (ONG, Instituts français, parfois ministère de la culture). La création du festival Yeleen en 1998 ainsi que l'instauration en 2001 à l'espace Roseau des Nuits du Conte les derniers mercredis du mois par Édouard Zamleogo et Ngonn à Ouagadougou dans le quartier de Wemtenga suscite un réseau de formations, rencontres et diffusion riches pour des conteurs qui s'impliquent dans cette vocation. La fréquentation de cet événement régulier est décrite par Ngonn comme une véritable habitude pour les gens du quartier : « Donc tous les derniers mercredis du mois, publicité ou pas, les gens débarquent[573] ». La tenue des « Nuits du conte au village » à partir de 2006 illustre la propension à la décentralisation des dynamiques culturelles urbaines. François Moïse Bamba à Bobo-Dioulasso à travers la création d' « Afrifogo », un réseau de conteurs en Afrique de l'ouest (Burkina Faso, Mali, Niger, Togo, Bénin, Côte d'Ivoire), soutenu par l'association belge Africalia, travaille au renforcement des liens entre les conteurs professionnels de la sous-région**.** Les témoignages que j'ai pu recueillir des conteurs formés à cette période comme KPG, Paul Zoungrana, Wilfried Ouedraogo, François Moïse Bamba permettent de documenter cette dynamique d'émulation. Le festival Yeleen est ainsi décrit comme une « tribune pour apprendre[574] » par Paul Zoungrana, un lieu de connexion avec des conteurs du monde entier, « j'ai rencontré Hassane Kouyaté, Jihad Darwich, Françoise Diep, Habib Dembélé dans le domaine du conte et tous ont trouvé que je pouvais être bon conteur[575] » affirme François Moïse Bamba. *Les Nuits du conte* ont constitué pour Wilfried Ouedraogo la découverte d'un « vrai public[576] » de quartier pour le conte, un « laboratoire[577] » pour Paul Zoungrana. Dans ces différents parcours la

[573] (A1) Entretien avec NGONN, mené à Ouagadougou le 6 mars 2017.
[574] (A1) Entretien avec Paul ZOUNGRANA, mené à Ouagadougou le 1 novembre 2017.
[575] (A1) Entretien avec François Moïse BAMBA, mené à Ouagadougou le 19 novembre 2017.
[576] (A2) Entretien avec Wilfried OUEDRAOGO, mené à Ouagadougou le 26 décembre 2017.
[577] *Op.cit.*

réflexion individuelle sur l'importance du patrimoine immatériel, liée à un contact souvent intime avec le conte rejoint la prise de conscience d'une opportunité professionnelle. Ils sont poussés par leurs pairs comme l'exprime KPG, prennent conscience qu'il y a « une politique culturelle derrière », comme le souligne Paul Zoungrana. Au fur et à mesure, leur pratique évolue vers la création de spectacles construits empruntant à d'autres formes de performances comme le stand-up, pratique désignée par Geneviève Calame-Griaule comme relevant du « néo-contage [578] ». Wilfried Ouedraogo décrit cette évolution comme étape logique d'un processus de professionnalisation à partir de l'expérience de création de son spectacle *Formidable* en 2014.

> W.O. - Je pense que c'est venu dans le souci de me professionnaliser, voilà. Parce que comme tu le dis, on a toujours eu cette manière-là de raconter les histoires : lors d'une grande soirée, chaque conteur monte, il dit un conte mais j 'avais toujours comme une soif… parce que je trouve que le temps d'un conte, ça ne suffit pas pour s'exprimer, on a tellement de choses à raconter, à l'intérieur d'un même conte, voilà on peut à partir de … moi en tout cas pour ma démarche, à partir d'un conte on peut aller un peu partout parce que le conte appartient à l'imaginaire et puis on dit avec l'imaginaire, on peut aller partout et souvent il faut dire que lors des soirées de conte comme ça, où vous partagez le temps [entre plusieurs conteurs], tu n'as pas le temps d'étaler vraiment… de t'étaler sur… Aussi je me disais en tant que conteur qu'il faut à un moment donné, voir un spectacle parce que le spectacle étale toute une pensée. Mon spectacle *Formidable,* c'est toute une pensée. Et puis aussi c'est un combat parce qu' on a toujours l'impression, ça c'est un peu regrettable, que le conte est un art mineur par rapport au théâtre et on souffre du manque de financements, du regard même des politiques, le conte n'a pas ce regard que le théâtre a… et donc je pense que c'est un peu la démarche d'une certaine génération de conteurs, comme nous sommes en association, donc c'est une réflexion qui est menée aussi depuis notre association, il faut qu'à un moment donné on fasse des spectacles de contes … Ce ne sont pas les soirées de contes… ça existe déjà, c'est bien, les soirées de contes où on est dix à raconter et puis certains viennent dire mais… je trouve qu'il faut évoluer vers autre chose, voilà et c'est un peu dans cette optique-là que petit à petit [je m'y suis mis], ça ne s'est pas fait en un seul jour, voilà [579].

L'ensemble de ces développements favorisent une émulation pluridisciplinaire qui amène les différents mondes de l'art à s'interpénétrer fondamentalement notamment parce qu'ils partagent les mêmes espaces de rencontres. C'est le constat d'Anna Cuomo de porosité des frontières entre les différents mondes de l'art à Ouagadougou alors qu'elle documente la manière dont des figures

[578] Geneviève CALAME-GRIAULE (éd.), *Le renouveau du conte, The revival of storytelling*, Paris, CNRS Éditions, 1989.
[579] (A1) Entretien filmé avec Wilfried OUEDRAOGO, mené à Ouagadougou le 26 décembre 2017.

émergentes du rap telles que Smockey ou Faso Kombat s'imposent dans les années 2000 sur la scène musicale burkinabè[580]. Les rappeurs s'intègrent « dans différents milieux » ce qui « élargit leur réseau et, par extension, leur reconnaissance, et s'observe à la fois dans les milieux militants et mondes culturels.[581] ». Des observations similaires peuvent être faites depuis le poste d'observation du monde de la scène. C'est ainsi que lors d'une conférence de presse à l'ATB, le 29 septembre 2016, ayant pour but de faire le bilan de la saison théâtrale de 2016 et de présenter celle de 2017, Prosper Kompaoré présente l'ATB comme une structure d'accueil de résidences de spectacles, notamment de compagnies de danse et demande le soutien de la presse dans le contexte de difficile reprise des activités artistiques un an après le putsch manqué de 2015[582] pour « attirer le plus de gens possibles vers le théâtre pas seulement l'ATB[583] ». Par ailleurs, la plateforme festivalière des Récréâtrales est également l'occasion de rencontres pluridisciplinaires entre comédiens, danseurs, conteurs, slameurs et musiciens auxquels est faite une place de plus en plus grande lors des dernières éditions. En témoignent la programmation régulière des spectacles du chorégraphe Serge Aimé-Coulibaly (*Nuit Blanche à Ouagadougou* en 2014, *Kalakuta Republik* en 2016, *Kirina* en 2018), des conteurs KPG et Wilfried Ouedraogo en 2018, mais également la participation de l'artiste-recycleur Sahab Koanda à la scénographie. Il se décrit lui-même comme « artiste invité qui vient participer à la cohésion d'ensemble mais qui fait toujours partie du même délire[584] ».

À l'échelle du continent, fleurissent dans le sillage des Récréâtrales, d'autres plateformes et événements qui vont non seulement dans le sens de la pérennisation du secteur théâtral[585] mais également de la légitimation de l'activité théâtrale au sein de l'espace public[586] : le festival

[580] Anna Cuomo décrit « un processus d'appropriation du rap au sein d'un espace musical national dominé par le genre « tradi-moderne » ». Le genre s'intègre à cette logique d'affirmation identitaire nationale permettant à la culture burkinabé de s'exporter dans le contexte de mondialisation » Anna CUOMO, « Des artistes engagés au Burkina Faso. Rappeurs burkinabé, trajectoires artistiques et contournements identitaires », *Afrique contemporaine*, 2015/2, n°254, pp.89-103 ; p.92.
[581] *Ibidem*, p.95.
[582] Le 16 septembre 2015, Gilbert Diendéré à la tête d'une dizaine de militaires du RSP arrête le gouvernement de transition qui avait été mis en place après la chute de Blaise Compaoré mais est forcé à rendre le pouvoir face à la pression de la rue et de la communauté internationale.
[583] Conférence de presse à l'Atelier Théâtre Burkina animée par Prosper Kompaoré et Modeste Tadani, le 29 septembre 2016, conférence dont j'ai réalisé la captation mais que je n'ai pas transcrite.
[584] (A1) Entretien avec Sahab KOANDA, mené à Ouagadougou le 16 décembre 2016.
[585] « Le point commun de ces trois initiatives trouve son origine dans la nécessité de penser des actions à partir du territoire pour soutenir une fabrique de l'art continue, visant l'apparition et la consolidation d'un secteur théâtral et artistique pérenne » Amélie THERESINE, « Afriques en chantiers, Des fabriques d'utopie active », *États de la scène actuelle 2016-2017*, *Théâtre-public*, juillet-septembre 2018, n°229, pp.69-78, p.71.
[586] Maëline LE LAY, « Buja sans tabous », un festival de théâtre au diapason des quartiers (Bujumbura, Burundi) », à paraître dans les *Cahiers de littérature Orale* dans un numéro intitulé « Théâtre, performance et parole politique dans l'espace public » coordonné par Elara Bertho, Maëline Le Lay et moi-même.

Mantsina-sur-scène créé en 2003 à Brazzaville, dirigé par Dieudonné Niangouna jusqu'en 2015 puis par Sylvie Dyclo-Pomos, l'Univers des Mots à Conakry fondé en 2012 par Biliah Bah et dirigé à partir de 2017 par Hakim Bah, « Buja sans tabous » fondé par plusieurs compagnies de théâtre en 2013 à Bujumbuja et dirigé par Freddy Sabimbona, Les Praticables à Bamako, fondé par Lamine Diarra en 2017. En outre, dans les récits retraçant l'histoire du festival, l'installation en 2008 de la scénographie dans la grande rue du quartier de Bougsemtenga et les parcelles familiales est fondatrice de l'intégration de l'événement à la vie du quartier et à son identité, comme l'exprimait Aristide Tarnagda, lors d'une rencontre organisée par la Cie les Inachevés à la MC2 de Grenoble :

> On a deux visages permanents des Récréâtrales dans le quartier qui participent à la vie du quartier ce qui fait que nous ne sommes plus en dehors du quartier mais nous faisons partie du quartier. Quand les artistes arrivent, on fait en sorte qu'ils deviennent habitants, qu'ils comprennent qu'ils ne sont pas des gens qui sont là pour prester des services, qui vont venir et puis disparaître. Non, ils sont venus vivre, partager une expérience avec les habitants du quartier et ceux qui vont les accueillir sont simplement des vivants qui vont leur ouvrir leur intimité. Leurs enfants vont être là et les artistes vont devoir s'adapter. […]
>
> Aujourd'hui, les Récréâtrales tu ne peux pas dire que c'est Aristide qui le porte ou que c'est Étienne Minoungou… c'est devenu un festival qui est porté par un quartier même si ça a été au départ une proposition d'artistes. Petit à petit, tout le quartier a compris que c'est un objet, un outil qui est le sien, qui lui permet de s'exprimer, de se parler à travers les créations artistiques mais aussi de s'adresser au monde, de recevoir le monde et de s'ouvrir au monde [587].

L'expérience associative d'une infrastructure comme le CITO est également fondatrice pour cette nouvelle dynamique visant à offrir aux artistes une visibilité internationale tout en disséminant de manière pérenne une culture théâtrale au sein de l'espace urbain. Le CITO est issu d'une collaboration fructueuse entre le Burkina Faso et la Norvège, deux pays membres de l'Institut international de théâtre (ITT), initiée par Jean-Pierre Guingané (directeur du Théâtre de la Fraternité) et Margrethe Aaby, (productrice du Nationaltheatret), à partir de 1991. Le comédien Issaka Sawadogo engagé par le Nationaltheatret après la tournée de Peer Gynt en Norvège et Ildevert Meda, comédien formé à l'UNEDO, lancent une coopération durable avec Margrethe Aby autour du CITO, reconnu comme association en 1996, implanté au sein de la maison des jeunes et de la culture de Ouagadougou, puis en ses lieux propres en face du stade municipal en

[587] (A1) Rencontre avec Aristide TARNAGDA, animée par moi-même à la MC2 Grenoble, le 26 janvier 2019, organisée par la Compagnie les Inachevés dirigée par Moïse Touré, à l'occasion de la diffusion du spectacle « 2147 : Et si l'Afrique disparaissait ? ».

2004. Martin Zongo qui avait été le collaborateur de Jean-Pierre Guingané dans les années 1990 autour du festival de théâtre de l'UNEDO et qui avait coordonné les activités du CFRAV, est depuis 2003, l'administrateur de l'espace. Le lieu constitue un cadre propice à la professionnalisation et par voie de conséquence, à l'exigence et au renouveau esthétique, ainsi qu'à la fidélisation d'un public payant pour le théâtre[588]. Sont montées des pièces d'auteurs norvégiens mais également des classiques européens et africains. La qualité artistique des spectacles en fait aux yeux des bailleurs un levier efficace de développement « intégrant la démocratie et les droits humains[589] ». Le CITO à partir de 2004 est soutenu par l'Ambassade Royale du Danemark, l'Ambassade des Pays Bas (2004-2012), puis par la coopération Suisse (depuis 2010), soutenu ponctuellement par l'ONG Diakonia, revendique une mission à la fois « esthétique et sociale[590] ». Là encore la reconnaissance de la part de l'État, par le biais d'une subvention pour soutenir l'organisation de formations et la tournée d'un spectacle, ne viendra que tardivement, sous le gouvernement de transition en 2015[591]. Le caractère associatif de cette organisation collective – elle comprend 179 membres en 2005 – assure aux artistes la prise en compte de l'intérêt général des artistes ouagalais – mais aussi burkinabè par le biais des cellules de relais d'action culturelle depuis 2012- à la fois parce qu'elle met à disposition de tous des opportunités de formation mais également parce qu'elle offre la possibilité aux différents comédiens de participer aux créations majeures, qui dépendent de la programmation du comité artistique. L'association a pu ainsi diffuser des spectacles variés au sein du théâtre mais joue également le rôle de lieu de diffusion pour les artistes et favorise également des initiatives qui émanent des autres acteurs de la vie culturelle.

Un mouvement de dissémination de la culture théâtrale par le biais des espaces culturels est pris en charge par des artistes polyvalents et constitue la manifestation du transfert de compétences à l'œuvre, élargissant peu à peu le personnel en charge de la vie culturelle. L'ouverture régulière de nouveaux espaces vise non seulement à donner à de nouveaux publics l'accès aux représentations théâtrales, à offrir aux artistes de nouveaux lieux de répétition et de diffusion mais propose également des formations artistiques pour les jeunes, dans l'optique de former le futur public de théâtre[592] comme en témoignent Thierry Oueda, directeur du Théâtre Soleil à Cissin et

[588] (A1) Entretien avec Martin ZONGO mené le 9 février 2016 à Ouagadougou.
[589] Annette BÜHLER-DIETRICH, Noufou BADOU, *Le CITO, un maillon fort du théâtre au Burkina Faso, 20 ans de créativité et de résistance*, Ouagadougou, Œil collection, 2017, p.50.
[590] Noufou BADOU, Annette BÜHLER-DIETRICH, *op.cit*., p.45.
[591] Annette BÜHLER-DIETRICH, Noufou BADOU, *Le CITO, un maillon fort du théâtre au Burkina Faso 20 ans de créativité et de résistance*, Ouagadougou, Œil Collection, 2017, p.13
[592] (A1) Entretien avec Thierry OUEDA, mené le 3 mars 2017, à Ouagadougou ; (A) Entretien avec Lionnelle Edoxi GNOULA, mené le 10 février 2016 à Ouagadougou.

Lionelle Edoxi Gnoula, directrice de l'espace culturel Pantaabo à Saaba. Ces lieux de formations, répétitions et diffusions créés en 2016 s'intègrent aux logiques de coopération déjà à l'œuvre par le biais des infrastructures précédentes. Alors que le Théâtre Soleil peut être le lieu de création d'un spectacle du festival des Récréâtrales, les créations majeures du CITO sont souvent produites à l'espace culturel Gambidi. Face à l'absence de politique culturelle étatique, le souci de la diffusion est partagé par les acteurs privés qui considèrent que le succès d'un espace culturel peut potentiellement rejaillir sur un autre lieu de diffusion. Enfin, ces espaces sont considérés comme des lieux que les artistes peuvent s'approprier à leur propre bénéfice. À cet égard, Claude Guingané, directeur de l'espace culturel Gambidi s'exprime en ces termes :

> C.G. - C'est un espace important parce que c'est quand même un grand centre qui aujourd'hui donne une vraie place aux artistes pour travailler, pour créer, pour les résidences de création, pour les diffusions également. Je suis de plus en plus sollicité … Pendant un certain temps, certains se disaient : « Est-ce que nous, on aura le droit d'y aller ? » J'ai compris à la longue qu'ils avaient peur de venir, de solliciter des choses mais en fait quand ils ont compris qu'au contraire, ce centre n'appartient pas à Claude Guingané, qu'il appartient aussi aux artistes donc « c'est vous qui vous appropriez le lieu et qui en faites ce que vous voulez ». Bien sûr il faut gérer ce centre. L'administration gère ce centre comme dans toute organisation mais ce qui va faire fonctionner ce centre, ce sont les artistes. Je dis : « appropriez-vous ce centre parce que si vous ne le faites pas, il deviendra autre chose qu'un centre culturel », c'est ça l'enjeu, le vrai défi, qu'il reste un centre culturel dans un Ouagadougou où il n'y en a quand même pas beaucoup. Ici tu peux taper le djembé de 7h à 23h, tu fais ce que tu veux, si tu n'as pas mal aux doigts, tu peux y aller. Personne ne t'embêtera[593].

Ce mouvement d'autonomisation du monde de la scène engage les artistes à fonder leur action autour du paradigme du développement au service de la pérennisation du secteur théâtral. En définissant les axes de leur action artistique par la mobilisation de différents fonds, ils cherchent à faire comprendre activement aux pouvoirs publics l'intérêt de soutenir une création théâtrale diversifiée. C'est une des raisons pour lesquelles les débats sur la légitimité de l'action théâtrale animent les artistes. Ces débats sont notamment menés depuis 2010 au sein d'un groupe de réflexion, la « Coalition des artistes et des intellectuels pour la culture », fondé par Étiennne Minoungou, directeur du festival des Récréâtrales jusqu'en 2018 et le Pr. Mahamadé Savadogo, qui organise des colloques, forums, conférences de manière régulière. Le FITMO et le festival des Récréâtrales sont l'occasion en 2010, de mener une réflexion importante sur le rôle de l'artiste

[593] (A1) Entretien avec Claude GUINGANE, mené le 16 février 2016 à Ouagadougou.

dans la société, souvent dépendant des financements internationaux face à l'absence de soutien étatique. Si l'activité théâtrale se légitime dans les discours des artistes par son utilité sociale, la réduction de la culture au paradigme du développement apparaît limitante pour le processus créatif des artistes eux-mêmes[594]. Ces débats traduisent une forte volonté de s'affranchir notamment des injonctions issues du cahier des charges des bailleurs de fonds internationaux (coopérations bilatérales, ONG). Cette volonté d'autonomisation s'inscrit paradoxalement dans un contexte d'externalisation très forte des financements pour pallier l'absence de soutien de l'État. L'enjeu culturaliste du développement n'est pas fondamentalement remis en question mais pris en compte dans une perspective plus large, explicitée en ces termes par Étienne Minoungou :

> […] nous estimons que la culture ne se limite pas à un ensemble de façons de faire, de traditions, d'éléments de patrimoine, voire de folklore, mais se réfère bien à l'ensemble de ce qui permet à l'individu de se sentir en harmonie au sein de sa communauté, de disposer de repères pour savoir comment se situer et se comporter par rapport à ceux qui l'entourent[595].

La culture est définie non pas comme relevant d'une construction identitaire fixe et close sur elle-même mais ici ouverte à toute élaboration artistique susceptible de la co-construire. Les différentes ressources offertes par les politiques culturelles sont utilisées par les artistes au profit d'un discours renouvelé sur la création théâtrale et de la défense de pratiques théâtrales diversifiées.

J'ai tenté d'élaborer un dispositif d'enquête qui prenne acte du paradoxe entre d'un côté, une faible visibilité de la littérature dramatique au sein d'un champ littéraire constitué à la marge de l'espace littéraire africain et de l'autre, les reconfigurations importantes au sein du monde de la scène faisant de Ouagadougou un « épicentre culturel ».

3. Appréhender le phénomène d'institutionnalisation des textes dramatiques à partir d'un épicentre culturel

Roland Robertson défend la pertinence du concept de « glocalisation » dans le champ des sciences sociales. Il montre que les sociétés sont aussi bien influencées par les pouvoirs nationaux

[594] Annette BÜHLER-DIETRICH, « Burkina faso : Theatre's impact on creating the future » Kene IGWEONU, Osita OKAGBUE (dir.), *Performative Inter-actions in African Theatre 2 : innovation, creativity and social change,* Cambridge scholars Publishing, Cambridge, 2013.
[595] Étienne MINOUNGOU, « Un nouveau contrat pour la création artistique et culturelle au Burkina Faso », *op.cit*., p.11.

qu'internationaux et estime que ce terme est plus à même de rendre compte des différents processus d'interférence entre l'échelle locale et l'échelle globale[596]. L'enquête présentée dans cette section prend acte de l'accentuation de ce phénomène de « glocalisation », soit de la croissance au cours des vingt dernières années des interactions, frictions, fusions entre ces échelles qui s'interpénètrent. Les dynamiques urbaines constituent à cet égard un lieu privilégié de cette interpénétration, comme l'ont montré notamment les travaux d'Erwin Swingedouw, complémentaires de ceux de Roland Robertson[597]: « Cities are containers of the world, they are where the world, the global, becomes localised and rooted[598] ». D'un point de vue culturel et artistique, la métropole ouagalaise présente, de manière particulièrement, exemplaire cette situation d'interpénétration des échelles. Maëline Le Lay, Pierre Halen et Ramcy Kabuya convoquent à cet égard le concept d'« épicentre littéraire » :

> La notion d'épicentre semble pertinente pour qualifier le rôle de ce qui est à la fois un espace relativement autonome (présentant partiellement au moins la structure d'un champ), une périphérie (à divers titres) et un centre dont le rayonnement se joue tour à tour dans l'espace provincial, national et global, via sa diaspora notamment[599].

La métropole ouagalaise présente les caractéristiques d'un véritable « épicentre culturel » dans la mesure où les acteurs des différents mondes de l'art s'appuient sur les ressources de politiques culturelles variées (étrangère, internationale, francophone, dans une moindre mesure nationale) pour mettre en œuvre des événements d'envergure internationale dans diverses disciplines artistiques, générant une certaine émulation artistique[600].

La disposition topographique des différents espaces qui ont émergé durant cette période illustre le processus progressif de dissémination de la culture théâtrale. Ce processus a déjà initié dans les années 1990 par des directeurs de compagnies qui ont créé des espaces culturels (l'ATB à Goughin-sud, l'espace culturel Gambidi à l'est dans le quartier de Dassasgo et l'espace Roseau

---

[596] Roland ROBERTSON, « Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity », dans Mike Featherstone, Scott Lash, Roland Robertson (dir.), *Global Modernities*, London, Thousand Oaks, New Dehli, Sage Publication, [1995], 1997, p. 25-44 ; p.34.

[597] Pour un état de la recherche sur le concept de « glocalisation », voir Victor ROUDOMETOF, « Qu'est-ce que la glocalisation ? », traduit de l'anglais par Sarah-Louise RAILLARD, *Réseaux*, La Découverte, 2021/2, n°226, pp.45-70.

[598] « Les villes sont le réceptacle du monde, elles sont l'endroit où le monde, le global se localise et s'enracine » Erik SWYNGEDOUW, Maria KAIKA, « The making of « glocal » urban modernities : Exploring the Cracks in the Mirror », *City*, n°7 (1), Avril 2003, pp.5-20.

[599] Maëline LE LAY, Ramcy KABUYA, Pierre HALEN, « Lubumbashi, épicentre littéraire », *Études littéraires africaines*, n°27, pp.4-7, 2009.

[600] Anna CUOMO, « Des artistes engagés au Burkina Faso. Rappeurs burkinabé, trajectoires artistiques et contournements identitaires », *Afrique contemporaine* 2015/2, n° 254, pp. 89-103.

à l'est dans le quartier de Wemtenga) mais il s'est largement amplifié au cours des vingt dernières années : l'installation du CITO dans le quartier ouest en face du stade municipal en 2004, la délocalisation du festival des Récréâtrales dans le quartier de Bougsemtenga à Gounghin au sud-ouest en 2008 et la création plus récente d'espaces culturels dans différents quartiers de la ville, le Théâtre Soleil à Cissin au sud créé par Thierry Oueda, le centre culturel Pantaabo à Saaba à la périphérie-est créée par Lionelle Edoxi Gnoula.

Dans le secteur théâtral, la ville est connectée à d'autres métropoles africaines par le biais des Résidences panafricaines d'écriture et de création, les Récréâtrales, créées en 2002 et dont les plateformes Mantsina sur Scène à Brazzaville (2002), l'Univers des Mots à Conakry (2012), Buja sans Tabous à Bujumbuja (2013), les Praticables à Bamako (2017), se sont inspirées. La ville est devenue en une vingtaine d'années un important lieu d'acquisition d'un capital symbolique pour les artistes nationaux et continentaux suscitant le déplacement de médiateurs culturels internationaux.

En outre, la ville attire par ailleurs les artistes provinciaux cherchant à agrandir leur visibilité dans le domaine du théâtre. La ville de Bobo-Dioulasso constitue un pôle important de dynamisme culturel parce qu'elle accueille tous les deux ans la Semaine Nationale de la Culture et le Grand Prix National des Arts et des Lettres. Mais c'est la ville de Ouagadougou qui peut être considérée comme pôle de légitimation principale à l'échelle nationale, notamment parce que les membres du jury de ces événements viennent majoritairement de l'Université de Ouagadougou.

. La ville est par ailleurs le point de départ d'une pensée de la décentralisation de l'activité théâtrale comme en témoigne la création en 2009 du festival des arts de la rue « Rendez-vous chez Nous » ou l'évolution du FITMO (Festival international de théâtre et de marionnettes de Ouagadougou) en Festival des arts, levier de décentralisation la même année. En somme, la ville de Ouagadougou cristallise des dynamiques de création urbaines, régionales, nationales et internationales[601].

Le choix de la méthode adoptée s'origine dans l'expérience de terrain particulière effectuée à partir de 2015 au cours de deux longs séjours de quatre mois dans la ville de Ouagadougou et de plusieurs séjours courts à Ouagadougou, Bobo-Dioulasso, Limoges, Cologne et Paris. Partant du constat de la faible visibilité des textes dramatiques contemporains, l'enjeu principal de mon

[601] Voir la thèse de Nelly Sibdou Maria BELEMGNYGRE, *Analyse sociologique de la situation des comédiens de théâtre au Burkina Faso : cas de la ville de Ouagadougou,* soutenue le 29 juillet 2019 à l'Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou.

action sur le terrain a été de « trouver » les textes édités mais aussi et surtout non édités afin de comprendre comment le développement du champ littéraire national ainsi que les reconfigurations à l'œuvre au sein du monde de la scène depuis la fin des années 1990 se répercutaient sur la production dramatique. Cette ambition de « trouver des textes » dont je ne pouvais au préalable « soupçonner l'existence[602] » constitue la première spécificité « du terrain littéraire et théâtral », pour reprendre l'expression de Maëline Le Lay, et a conditionné de multiples interactions auprès d'artistes que j'ai sollicités pour qu'ils me transmettent les textes qu'ils avaient écrits. De cette démarche de recherche fondée sur une collecte de textes « rencontrés[603] » sur le terrain découlent deux orientations méthodologiques fortes qui ont été déterminantes pour l'appréhension de la situation institutionnelle des textes dramatiques.

Première orientation : appréhender l'auctorialité comme une potentialité

La démarche de collecte de textes m'a tout de suite confrontée à la question de la définition de l'auteur dramatique. Il m'a fallu en choisir une suffisamment large de manière à considérer les acceptions variées en usage au sein du monde de la scène. Dans le monde académique et dans le champ littéraire de manière générale, le critère éditorial est bien souvent de mise pour considérer qu'un texte peut faire l'objet d'une étude critique. En outre, la distinction opérée entre le « texte » qui relèverait du domaine du littéraire et le « spectacle » du domaine du « théâtral » traduit une certaine « confiance » « dans la distinction des objets « texte » et « spectacle » et dans la spécificité de leur fonctionnement esthétique ». De cette distinction se déduit une autre distinction entre les auteurs dont les textes sont édités, du moins qui destinent leurs textes à la mise en livre, et ceux dont la pratique d'écriture ne relèverait que de la pratique éphémère du spectacle. En suivant la proposition de Romain Bionda de sortir de cette perspective ontologique pour privilégier une approche fonctionnelle, alors il est possible de ne pas postuler a priori du fonctionnement de l'objet textuel comme relevant exclusivement de la littérature et du théâtre, notamment parce que le monde de la scène illustre en permanence des phénomènes de « réceptions croisées[604] ». En suivant sa proposition de considérer l'appartenance d'un texte de

[602] Maëline LE LAY, « Du chiffonnier à l'anthropologue : statut du texte et positionnement du chercheur sur un terrain littéraire et théâtral », *Continents manuscrits* [En ligne], n°13, novembre 2019, consulté le 02 avril 2021, http://journals.openedition.org/coma/4288
[603] Karin BARBER, *The Anthropology of Texts, Persons, Publics*, *op.cit.*
[604] Romain BIONDA, « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre, dans *Atelier de théorie littéraire*, *Fabula*, 2018, https://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_ou_litterature, consulté le 22 octobre 2020.

théâtre à la littérature à partir de sa potentialité à « fonctionner comme » littérature dans certains de ses usages et selon le point de vue de son créateur ou récepteur, alors j'ai appréhendé les textes au sein de la collecte comme susceptibles de « fonctionner comme littérature », de disposer de ce qu'il nomme une « valeur opérale pleine », c'est-à-dire de faire œuvre à eux seuls. C'est ainsi que j'ai, par voie de conséquence, approché les enquêtés comme « auteurs potentiels ».

L'identification d'une population d'auteurs potentiels s'est élaborée à partir de la question suivante : qui sont les personnes en activité d'écriture actuellement ou récemment, dans un rapport de court, moyen ou long terme avec la scène ? La constitution de cette population est telle une photographie, dépendante du temps et des conditions de l'enquête effectuée entre 2015 et 2020[605]. Les déterminants sociaux des enquêtés n'ont pas été établis a priori dans la mesure la population retenue est révélatrice du fonctionnement propre du milieu d'interconnaissance observé. Ces déterminants sont donc analysables comme caractéristiques du mouvement d'autonomisation du monde de la scène à l'œuvre sur la période considérée[606]. J'ai identifié une population de 36 auteurs parmi l'ensemble des personnes rencontrées qui ont écrit des textes entre 1997 et 2021[607]. Presque tous les auteurs habitent à Ouagadougou, à l'exception de deux d'entre eux domiciliés à Bobo-Dioulasso (Moussa Sanou et Olivier Somé) dont la rencontre m'a été suggérée par des enquêtés à Ouagadougou. Cette domiciliation principale à Ouagadougou permet de considérer la ville comme un lieu de potentielle émergence pour les auteurs et permet de mettre de côté le critère d'appartenance nationale au profit de celui de la présence sur le territoire. Trois d'entre eux sont français (Pascal Noyelle, Claire Tipy, Guy Giroud), l'un ivoirien (Michel Bassingue) l'un congolais (Faustin Keoua-Leturmy), l'une franco-guinéenne (Maïmouna N'Diaye), mais ont ancré ou ancrent leur action artistique à Ouagadougou de manière permanente ou récurrente, ce qui s'explique par la situation d'épicentre culturel esquissée.

[605] Dans le contexte d'un monde de la scène pluridisciplinaire, j'ai aussi rencontré un certain nombre de conteurs, réalisé des entretiens et des captations de leurs spectacles : KPG, Bassam, François Moïse Bamba, Wilfried Ouedraogo, Paul Zoungrana. Si l'analyse de leurs entretiens nourrit cette réflexion, j'ai fait le choix d'intégrer uniquement Paul Zoungrana à la population d'auteurs dans la mesure où les autres artistes sont principalement reconnus comme des conteurs.

[606] Antoine Doré, « Les conditions et les modes d'exercice du métier d'auteur dramatique en France », Tangence, n°121, Questions d'auctorialité sur les scènes contemporaines, 2019, pp.41-59.

[607] Moussa Sanou a présenté le texte *Trilogie de Boulaye* pour le prix GPNAL en 1997. Le texte *La patrie ou la mort*, commandé par le CITO a été écrit par Mahamadou Tindano en 2020.

Ce sous-groupe d'enquêtés a été appréhendé à partir de représentations émiques de trois générations :

La première génération représentée par **Prosper Kompaoré** né dans les années 1950 et actif sur le territoire au tournant des années 1980, dont l'action à Ouagadougou est souvent associée à celles des personnalités importantes nées à la même période, Jean-Pierre Guingané (né en 1947, mort en 2011) et Amadou Bourou (né en 1951, mort en 2011) actif avec sa troupe au tournant des années 1990 et le premier à revendiquer une pratique professionnelle du théâtre.

La seconde génération, représentée à travers 12 auteurs, est née autour des années 1970. Plus de la moitié de ses membres a contribué au large mouvement de professionnalisation du monde de la scène dans les années 1990. Ils ont bénéficié d'une formation théâtrale sur le territoire à partir de 1992, à l'école de théâtre de l'UNEDO : **Odile Sankara** et **Alain Hema** (par ailleurs membres de la Cie Feeren dirigée par Amadou Bourou et menant tous deux des carrières nationales et internationales de comédiens). **Étienne Minoungou** (cie Falinga), **Ildevert Meda** (Théâtr'Evasion) sont les co-fondateurs de l'association du Cartel qui a élu domicile du quartier de Gounghin et est à l'origine de la création du festival des Récréâtrales en 2002. Alain Hema est aujourd'hui directeur de la compagnie « Théâtr'Éclair (membre du Cartel). Ildevert Meda et Alain Hema ont été par ailleurs membres du comité artistique du CITO jusqu'en 2008. **Anatole Koama** est comédien et directeur de l'espace Grâce Théâtre.

Moussa Sanou, metteur en scène et comédien, a commencé le théâtre à Bobo-Dioulasso en créant avec Brigida Tobonne la compagnie « Traces Théâtres » en 1992 et est depuis lors actif à Bobo-Dioulasso, Ouagadougou et à l'international et a été reconnu par le GPNAL. **Maïmouna N'Diaye**, franco-guinéenne, après des études de médecine a commencé sa carrière de comédienne en Côte d'Ivoire avec la troupe *Ymakro Teatri,* a participé à de nombreux projets artistiques au Burkina Faso en tant que comédienne et actrice. **Faustin Keoua-Leturmy**, né en République du Congo s'installe au Burkina Faso de 2001 à 2015 et est le directeur artistique de la compagnie Wari Mumvuka. Olivier Somé est metteur en scène, comédien et directeur artistique de l'association Siraba à Bobo-Dioulasso (créée en 2001).

Enfin, seuls trois d'entre eux exercent une profession extérieure au monde de la scène. **Sophie Kam** est employée en télé-communication et a obtenu une reconnaissance littéraire par le biais du concours GPNAL et a publié sa première pièce de théâtre en 2008 ; **Issaka Luc Kourouma** était journaliste et s'est vu à la fin de sa carrière confier la mission de pourvoyeur de textes de

sensibilisation pour la RTB, **Alfred Jean-Michel Bationo** est enseignant et édite ses œuvres à côté de son activité professionnelle à compte d'auteur.

Enfin à moindre écart, une troisième génération (22), est née dans les années 1980-1990, et est active au cours des années 2000-2010. L'écrasante majorité de ses membres est issue du monde de la scène (19/22). Plus d'un tiers d'entre eux ont été formés comme comédiens par Jean-Pierre Guingané en tant que membres du Théâtre de la Fraternité. **Sidiki Yougbaré** et **Edoxi Gnoula** travaillent ensemble au sein de la compagnie « Kala-kala théâtre » dirigée par Sidiki, metteur en scène. Edoxi Gnoula crée en décembre 2016 le centre culturel Pantaabo. **Paul Zoungrana** et **Mahamadou Tindano**, comédiens et metteurs en scène, sont à partir de 2008 membres du comité artistique du CITO (avec Issaka Sawadogo). **Aristide Tarnagda**, comédien, metteur en scène, a publié plusieurs de ses pièces aux éditions Lansman et prend la direction artistique du festival des Récréâtrales à partir de 2016 à la suite d'Étienne Minoungou. N**oufou Badou**, comédien et metteur en scène, crée en 2016 sa propre maison d'édition « Œil Collection ». **Noël Minoungou** est metteur en scène, comédien et a créé la compagnie le Ruminant avec les comédiens **Pascal Noyelle**, **Claire Tipy**, **Tony Ouedraogo**, **Éléonore Kocty**, également enquêtés. **Claude Guingané**, actuel directeur de l'espace culturel Gambidi, est le fils de Jean-Pierre Guingané.

Seuls deux membres de cette génération ont reçu une formation au sein de l'école de l'ATB, **Simplice Nikiema** et **Thierry Oueda** qui sont aujourd'hui comédiens et metteurs en scène. Trois membres de cette génération ne sont pas issus du monde de la scène, **Justin Stanislas Drabo** (écrivain, administrateur du CIRCART, Centre International de recherche et de création artistique), **Boubacar Dao** (Inspecteur de l'enseignement général et du secondaire) ont tous deux, été primés au GPNAL, **Ousséni Nikiéma** est libraire a fait éditer deux pièces de théâtre.

Les plus jeunes d'entre eux, entrés en écriture autour de 2010 ont soit été élèves du CFRAV (**Bilal C.Guere**, **Éléonore Kocty**), formation qui se déroule entre l'espace culturel Gambidi et l'Université de Ouagadougou ou ont bénéficié des ateliers d'écriture du laboratoire Élan des Récréâtrales (**Michel Bassingue**, Anthony « **Tony** » Ouedraogo).

Peuvent être considérés à part : **Pascal Noyelle**, ancien agent de la coopération, enseignant de français à la retraite, comédien vivant à Ouagadougou, appartient à la même génération civile que Prosper Kompaoré mais est actif sur la scène ouagalaise en tant que membre de la compagnie le Ruminant, créée en 2009 ; **Guy Giroud** est sollicité pour devenir le metteur en scène de la compagnie Marbayassa à la mort d'Hubert Kagambega en 2010.

L'identification de cette population d'auteurs à partir de réseaux d'interconnaissance m'a donné la possibilité d'une part de réaliser des entretiens mais également de lire les textes qui pour la plupart n'étaient pas édités. Je n'ai cependant pas pu réaliser d'entretiens avec tous les auteurs[608] identifiés ni avoir un accès systématique à leurs textes[609] . Les entretiens semi-directifs menés ont porté sur leur formation, leur parcours artistique, leur entrée en écriture, leur conception personnelle du rôle de l'auteur et quand cela était possible, leurs textes.

Deuxième orientation : considérer les individus ainsi que les interactions entre les individus au cœur du processus d'institutionnalisation des textes :

Une collecte de textes procède par rencontres successives. Je rencontre l'auteur qui me transmet un ou plusieurs textes et qui peut ensuite me conseiller de rencontrer une autre personne susceptible d'écrire ou de disposer d'une expertise particulière sur la situation des textes dramatiques. La nature de l'échange chercheuse-enquêtés a donc exemplifié la dynamique de circulation des textes comme modalité première de leur institutionnalisation. La facilité avec laquelle les enquêtés me transmettait les textes a bien permis d'identifier l'enjeu de visibilité qui est inhérent à ce type d'interaction. Les rencontres avec les différents enquêtés m'ont amenée dans différentes villes et lieux culturels, de telle sorte que le cheminement topographique de l'enquête révèle des logiques de réseaux entre individus et instances de légitimation et diffusion : : les rencontres d'Aristide Tarnagda à Saint-Etienne et à Limoges, d'Étienne Minoungou à Limoges, du comédien Jules Soguiré Gouba à Avignon, m'ont orientée vers des personnes à rencontrer à Ouagadougou, qui m'ont-elles-mêmes amenée à d'autres rencontres et dans d'autres villes (Bobo-Dioulasso, Limoges de nouveau, Paris, Cologne)[610]. Cette démarche m'a permis de saisir l'importance des effets sociaux du « capital relationnel » des différents individus en interaction dans la circulation des textes.

Les auteurs sont très vite apparus comme les premiers prescripteurs potentiels. Cette catégorie d'enquêtés de double nature met bien en évidence le continuum entre les modalités informelles et les modalités les plus formelles de circulation des textes. La compréhension du

[608] Je n'ai pas pu réaliser d'entretiens enregistrés avec Hyacinthe Kabré, Maïmouna N'Diaye, Pascal Noyelle, Olivier Somé, Tony Ouedraogo, Ousséni Nikiéma.
[609] Je n'ai pas eu accès aux textes d'Olivier Somé, de Maïmouna N'Diaye, d'Odile Sankara (j'ai assisté uniquement à la lecture de sa pièce *Miel des Champs*, lue en 2016 lors de la plateforme festivalière aux Récréâtrales) de Claude Guingané (j'ai pris connaissance de sa pièce *Envie d'exil* en consultant des documents d'archives du prix RFI, lui-même ne s'est pas présenté à moi comme auteur.)
[610] Les rencontres d'Aristide Tarnagda à Saint-Etienne et à Limoges, Étienne Minoungou à Limoges, le comédien Jules Soguiré Gouba à Avignon, m'ont suggéré des personnes à rencontrer à Ouagadougou, qui m'ont-elles même amenées à d'autres rencontres et dans d'autres villes (Bobo-Dioulasso, Limoges de nouveau, Paris, Cologne).

champ littéraire comme lieu d'invisibilisation d'une certaine partie de la production dramatique ainsi que l'élaboration d'une production dans le monde de la scène par le biais des ressources des politiques culturelles et de plusieurs espaces de rayonnement m'a permis d'élargir la population d'enquêtés à partir de la ville de Ouagadougou à celle de certains décideurs, de manière plus large d'intermédiaires, prescripteurs potentiels de textes qui agissent au sein d'instances de légitimation diverses mais collaborent à divers degrés au profit de la mise en circulation des textes dramatiques au sein de différents réseaux. Cette approche, si elle ne met en évidence que de manière partielle le rôle spécifique de certaines instances de légitimation et diffusion, tel que le rôle des festivals par exemple, focalise l'attention sur les interactions entre les individus.

« L'étymologie du mot réseau nous renvoie au latin *rétis,* c'est-à-dire au filet, « ouvrage formé d'un entrelacement de fils ». Cette ancienne acception textile désigne, selon le *Littré*, un tissu de fil ou de soie, en forme de rets[611]. » L'image du réseau décrit de manière métaphorique un dispositif d'enquête particulièrement fluide, reconfiguré à chaque rencontre et progressant par immersion dans le milieu artistique considéré. Au sein de cette seconde population d'enquêtés, j'ai ainsi identifié à Ouagadougou, des enseignants d'universités et membres du jury GPNAL, des éditeurs, des directeurs de festivals et d'espaces culturels, des metteurs en scène, ainsi que des prescripteurs potentiels étrangers présents ponctuellement à Ouagadougou, des directeurs de festival, des metteurs en scène, des éditeurs, des auteurs. En poursuivant le fil des interactions entre ces différents individus, j'ai également rencontré à Limoges, Paris et Cologne, des directeurs de festivals, éditeurs, responsables de comités de lectures, journalistes, membres de jury de prix, auteurs qui m'ont permis de saisir le rayonnement potentiel de la métropole ouagalaise. Ainsi j'ai identifié à partir des groupes d'enquêtés différents réseaux de circulation :

- Un réseau urbain

Si le Grand Prix National des Arts et des Lettres dans le cadre de la SNC promeut des lauréats dans le genre du texte dramatique, les membres du jury sont pour la grande majorité tous enseignants à l'Université de Ouagadougou. L'événement des lompolo qui a primé lors de trois éditions le meilleur texte édité et le meilleur texte joué met en évidence le rôle d'instances éditoriales ouagalaises et d'espaces culturels ouagalais. Or, les intermédiaires rencontrés associés à ces dispositifs (Privat Tapsoba, Prosper Kompaoré, Baba Hama) entretiennent un lien à des

[611] Patrick BANTMAN, *Le concept du réseau*, dans VST-Vie sociale et traitements, n° 81, 2004/1, pp.18-19.

degrés variables avec le monde de la scène. Si le degré d'institutionnalisation des textes dramatiques au sein du réseau est relativement faible, l'enquête a permis toutefois de repérer certains dispositifs visant directement ou indirectement à légitimer les textes : les rares initiatives éditoriales appréhendées à partir de la rencontre avec Jacques Guégané, Noufou Badou et Claudine Dussollier, la programmation de représentations, de mises en lecture, la commande de pièces, les ateliers d'écriture, à travers les directeurs ou administrateurs d'espaces, de festivals, metteurs en scène (Claude Guingané, Aristide Tarnagda Anatole Koama, Thierry Oueda, Ngonn, Martin Zongo, Prosper Kompaoré, Edoxi Gnoula, Luca Fusi). La rencontre avec les comédiens, metteurs en scène et les auteurs a permis de saisir les possibilités de circulation des textes au sein de ce réseau.

- Un réseau panafricain

Au sein de ce réseau, j'ai rencontré principalement les directeurs des plateformes festivalières ainsi que des auteurs, metteurs en scène qui y sont associés en pensant au-delà de l'appartenance nationale ou continentale (David Ilunga, Hakim Bah, Adama Traoré, Biliah Bah, Freddy Sabimbona…). Gerardt Haag, directeur de théâtre allemand, affirme s'être lancé dans la création du festival Africologne après sa rencontre avec Étienne Minoungou en 2010 et intègre ainsi ce réseau panafricain de circulation en créant un festival panafricain via le soutien des Ministères de la Culture et des Affaires Étrangères allemands et de la ville de Cologne visant en premier lieu à diffuser en Allemagne certaines créations du festival . Cette intégration met bien en évidence la logique de l'adhésion à un consensus propre à un réseau qui se trouve au croisement de différentes politiques culturelles. Dans la même logique, des metteurs en scène français comme Christian Schiaretti, Jean-Louis Martinelli ou Moïse Touré, metteur en scène ivoirien comme Moïse Touré vivant et travaillant en France, ont également pu être intégrés à la population d'enquêtés.

- Un réseau francophone

J'ai identifié des sélectionneurs et/ou prescripteurs européens en déplacements réguliers à Ouagadougou, représentant des instances de légitimation francophones anciennes ou plus récentes, comme l'éditeur belge Émile Lansman, Marie-Agnès Sevestre, directrice du festival des Francophonies en Limousin de 2006 à 2019. J'ai rencontré en France, Nadine Chausse, responsable de la Maison des Auteurs des Francophonies en Limousin, Gaëlle Massicot-Bitty, responsable du pôle spectacle vivant de l'Institut Français, Gustave Akakpo, pour son rôle de

coordinateur du comité de lecture du Tarmac à partir de 2005, un an après l'arrivée de Valérie Baran à la direction du Tarmac de la Villette, ancien TILF, Thierry Blanc, pour son rôle de coordinateur du comité de lecture du Tarmac de 2016 à 2019, Amanda Mouëllic responsable de la maison des auteurs du Tarmac et Pascal Paradou, adjoint à la directrice et en charge des magazines à RFI, qui a relancé le prix RFI en 2014.

Parce qu'ils se situent en interaction avec plusieurs des autres enquêtés, j'ai identifié certains intermédiaires en activité dans le champ théâtral français, même si les instances de légitimation qu'ils représentent ne sont pas labellisées « francophones ». Pascale Gateau, responsable de la dramaturgie, conseillère artistique de Théâtre ouvert, Pascale Poirel, administratrice chargée des projets culturels et comédienne de la compagnie Issue de Secours, Pierre Vincent, metteur en scène et directeur artistique de la compagnie Issue de Secours qui organisent des résidences à La ferme Godier, Pierre Banos, directeur des Éditions Théâtrales. J'ai enfin pu observer les modalités de circulation des textes dramatiques en France depuis le comité de lecture Troisième Bureau à Grenoble. Il apparaît très clairement que ces sélectionneurs et prescripteurs potentiels ont en commun avec les membres plus anciens du réseau francophone le souci du « partage de l'auctorialité dans le théâtre public français » à l'heure du règne du metteur en scène[612], de telle sorte que la défense de la diversité linguistique et la diversité culturelle peut constituer un motif supplémentaire de défense des écritures dramatiques contemporaines.

Les entretiens semi-directifs avec cette deuxième catégorie d'enquêtés ont porté à la fois sur leur expertise de la production dramatique et sur leur rôle d'intermédiaire et parfois de l'instance qu'ils représentent dans le processus de mise en circulation, légitimation des textes dramatiques. Du fait de la multiplicité quantitative et qualitative des dispositifs de légitimation des textes et de la multiplicité des intermédiaires avec lesquels les auteurs interagissent, il est nécessaire de considérer les trajectoires des auteurs dans leur pluralité et leur caractère toujours inédit.

La réflexion sur l'institutionnalisation des textes dramatiques s'est donc élaborée à partir de l'analyse qualitative de 72 entretiens et plusieurs rencontres[613], d'observations effectuées sur le terrain en ma qualité de chercheuse, parfois participante, dans le cadre de relectures pour l'éditeur

[612] Berénice HAMIDI-KIM « Le metteur en scène et les autres ou de la difficulté du partage de l'auctorialité dans le théâtre public français » *Tangence*, n°121, 2019, pp.61-79.

[613] J'ai co-animé plusieurs rencontres avec Annette BÜHLER-DIETRICH dans le cadre d'un atelier avec les étudiants de l'Université de Ouagadougou lors de l'édition 2018 du festival des Récréâtrales. Serge-Aimé Coulibaly, Aristide Tarnadga, Biliah Bah, Sinzo Aanza ont rencontré les étudiants. J'ai animé une rencontre avec Aristide Tarnagda à la MC2 Grenoble, organisée par la compagnie Les Inachevés, ai invité Émile Lansman dans le cadre d'un TD de spécialité en L3 à l'Université Lyon 2 – la rencontre a été animée par les étudiants.

Noufou Badou et ou en tant que membre depuis trois ans du comité de lecture du troisième Bureau à Grenoble, œuvrant à la valorisation et diffusion des écritures dramatiques contemporaines. En outre, l'étude des archives de différentes instances de légitimation des textes (de la SNC, des Lompolo, du BBDA, de l'ancien comité de lecture du Tarmac et du prix RFI) m'a également permis d'observer les interactions entre auteurs et sélectionneurs d'un autre poste et de bénéficier d'informations complémentaires concernant aussi bien les modalités et critères de sélection que les stratégies des auteurs pour obtenir la reconnaissance de leurs pairs. Cette approche a permis des lectures des trajectoires institutionnelles décloisonnées, au croisement des politiques culturelles et de plusieurs espaces de rayonnement et évite par conséquent l'écueil de ne dépendre en tant que chercheuse que d'une seule grille de lecture institutionnelle. Enfin, l'enquête travaillant à rendre visible les réseaux d'institutionnalisation des textes, les auteurs ainsi que leur production dramatique, j'ai choisi de ne pas en anonymiser les résultats.

4. L'intrication de différents réseaux de circulation des textes

Les différents dispositifs d'encouragement à la production et de promotion de la littérature dramatique se situent au croisement de politiques culturelles et d'entreprises privées aux enjeux pas nécessairement analogues. La situation institutionnelle des textes dramatiques à Ouagadougou doit donc se comprendre comme profondément polyphonique, relevant d'idéologies et d'intérêts variés, et pourtant présentant sous maints aspects une certaine cohérence. Cette cohérence vient du fait que l'ensemble des initiatives met des individus en situation d'encourager, d'aider à produire, de sélectionner, de prescrire des textes de manière directe ou indirecte par le biais de jugements formels et informels. Formuler l'existence de réseaux de circulation revient à dire que les logiques de valorisation des textes relèvent certes du capital symbolique de chaque instance mais aussi et surtout de l'action combinée et interconnectée des instances et des individus qui les représentent. La mobilisation du concept de « réseau » est d'autant plus nécessaire que l'application du concept de « champ littéraire » aux littératures en situation de périphérie présente le problème de décrire l'objet au prisme du « manque » ou du « défaut », comme le soulignent Paul Aron et Benoit Denis pour le cas belge, Abir Kréfa pour le cas tunisien[614]. Paul Aron et Benoît Denis, prenant acte de la situation de relative dépendance de l'ensemble littéraire belge

[614] Abir KREFA, *Écrits, genre et autorités : Enquête en Tunisie*, Lyon, ENS Éditions, 2019.

vis-à-vis du champ littéraire français, défendent l'intérêt du concept de « réseau » pour rendre compte du fonctionnement des modes de sociabilité d'une « institution littéraire faible[615]».

La faible visibilité des auteurs burkinabè, la structuration du champ autour de la critique nationale plutôt qu'autour des logiques de concurrence entre groupes et auteurs, l'invisibilité des textes dramatiques au regard du seul critère éditorial m'ont convaincue d'articuler l'enquête sur les trajectoires des auteurs dramatiques autour du concept de « réseau ». Or, ce concept présente l'intérêt de prendre en compte le rôle fondamental joué par le « capital relationnel » au sein du monde de la scène ainsi que l'égale importance des « liens formels » « semi-formels » et « informels »[616]. L'analyse des procès d'institutionnalisation faibles des textes en termes de « réseaux » met l'accent sur les logiques de coopération entre tous les membres du réseau, plutôt que sur les logiques concurrentielles des champs, dans la mesure où la coopération est indispensable à la viabilité du réseau.

L'enquête m'a amenée à formuler l'hypothèse selon laquelle différents réseaux de coopération se déploient à partir de la ville de Ouagadougou en mettant en œuvre les ressources de différentes politiques culturelles. Or, la mise en circulation des textes dramatiques constitue l'un des aspects plus ou moins importants de ces différents réseaux de coopération. Cette question de la « finalité littéraire[617] » plus ou moins marquée dans les logiques de coopération permet de distinguer pour chaque réseau – urbain, panafricain, francophone – un degré différencié d'institutionnalisation des textes dramatiques. La structuration d'un réseau urbain et d'un réseau panafricain de circulation des textes tels qu'identifiés sur le terrain s'inscrit dans le contexte d'autonomisation du monde de la scène au tournant des années 2000 et ce, même si leur déploiement est pour partie lié à la pré-existence de liens forts entre les différents artistes au sein de la ville mais également entre les artistes du continent notamment dans le cadre de la création d'un nombre important de plateformes festivalières depuis le début des années 1990. Le réseau francophone, s'il s'étend de manière large depuis les années 2000, est le réseau doté du plus fort degré d'institutionnalisation des textes notamment parce qu'il s'est mis en place depuis le début des années 1980, marqué par la création de la maison d'édition Lansman, la création du festival des Francophonies en Limousin, la création du Théâtre international de langue française entre

615 Paul ARON et Benoît DENIS, « Introduction. Réseaux et institution faible », dans Daphné DE MARNEFFE et Benoît DENIS (éd.), *Les réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri-CIEL-ULB-ULg, 2006, pp. 7-18.
615 *Ibidem.*
616 « Dans le réseau, les liens formels, semi-formels et informels sont tous d'égale importance, au point où si une hiérarchie de fonctions ou de pouvoir s'installe entre eux, le réseau risque de se désactiver. » Manon BRUNET, « Prolégomènes à une méthodologie d'analyse des réseaux littéraires. Le cas de correspondance de Henri-Raymond Casgrain », *Voix et images, La sociabilité littéraire*, volume 27, numéro 2 (80), hiver 2002.
617 *Ibidem*, p.219.

autres. L'intrication des réseaux est rendue possible par le fait que certains intermédiaires sont intégrés à ces trois réseaux de telle sorte que l'intégration d'un réseau à partir d'un autre est toujours possible.

L'identification des liens entre certains membres de chaque réseau est dépendante du contexte et temps de l'enquête et des interactions et connexions que j'ai pu établir, ne permettant pas de représentation totalisante de l'ensemble des trois réseaux. La représentation que j'en donne est partielle dans la mesure où ils ont été appréhendés du point de vue spécifique de la circulation des textes à partir du Burkina Faso et le rôle de certaines instances de légitimation ou intermédiaires restent à cet égard dans l'ombre[618]. Toutefois, les entretiens menés avec un nombre d'enquêtés suffisant, appartenant à chaque réseau ainsi que le repérage d'interactions entre ses membres, permettent de rendre compte du phénomène de que ce que Manon Brunet nomme la « dilatation idéologique[619] » de chaque réseau qui assure en quelque sorte sa pérennité « même si le réseau est sujet à renouveler sa configuration avec le temps » et suscite une certaine cohérence dans l'action de ses membres. Les membres de chaque réseau sont identifiables parce qu'ils partagent un certain consensus, c'est-à-dire un accord plus ou moins formalisé, qui motive la mise en circulation des textes. En outre, chaque individu agit dans le cadre, voire la contrainte de l'instance qu'il représente mais peut également utiliser les ressources que celle-ci lui assure pour négocier une certaine marge de manœuvre. Je formule l'hypothèse que cette négociation se fait dans le cadre du consensus partagé avec les autres membres du réseau relevant d'une « doxa » qui ne soulève que rarement des objections[620] . Cette doxa se forme au croisement des actions des instances de légitimation et de leurs textes officiels mais aussi et surtout à partir des discours formulés par les différents membres du réseau qui entretiennent des rapports inter-discursifs. Ainsi la circulation des textes s'articule à différents imaginaires sociaux identifiables parce que parmi les membres du réseau, ils génèrent des expressions, des idées communes, lesquelles pouvant parfois s'apparenter au fonctionnement de sociolectes. L'analyse des lieux communs qui reviennent dans les discours des différents membres des réseaux a permis d'établir une formulation qui synthétise le consensus établi. Celui-ci suscite une « conscience » plus ou moins marquée de répertoire, en fonction du degré d'institutionnalisation du réseau. Le répertoire peut

[618] Le pôle québécois est peu mentionné dans l'étude en raison des limites imparties dans le temps de l'enquête qui n'a permis que certains déplacements.

[619] Manon Brunet a recours à ce concept pour commenter le projet de littérature nationale chez les intellectuels québécois au 19ème siècle. Manon BRUNET, *op.cit*.

[620] Pascal Durand met en évidence la capacité de ces discours doxiques « à rhétoriquement transformer en vérités d'évidence, donc indiscutables, des thèmes et des thèses profondément discutables » DURAND « Lieu commun et communication. Concepts et application critique », dans Pascal DURAND (dir.), Médias et censure. Figures de l'orthodoxie, Liège, Université de Liège, « Sociopolis », 2004.

se comprendre ici comme un dispositif mémoriel polyphonique, à la tension de l'individuel et du collectif[621]. L'étude fait donc ressortir les principes de fonctionnement de chaque réseau, c'est-à-dire tout ce qui relève de l'interaction, de la connexion et qui s'inscrit dans le cadre de ce consensus.

- **Réseau urbain**

La ville favorise aussi bien des situations d'interactions collectives que des possibilités de développement individuel à la faveur de différentes influences. C'est ainsi que l'on peut associer à un espace urbain « l'émergence de groupes littéraires, souvent identifiés par leur lieu de rencontre ou d'origine[622]». Olivier Marcel cartographie les pratiques artistiques des poètes à travers la ville de Nairobi en montrant que les différents événements qui animent la ville correspondent à des « lieux de socialisation et de légitimation qui déterminent la création littéraire contemporaine au Kenya[623] ». Les lieux traversés par deux poètes particulièrement visibles sont symptomatiques d'un renouveau générationnel et esthétique. Maëline Le Lay, dans cette perspective, considère l'importance à accorder « aux lieux réels, concrets, tangibles où s'organise l'activité littéraire et théâtrale » mais également de penser leurs usages[624]. En effet, c'est par le biais d'un cheminement à travers les différents espaces institutionnels et culturels qui animent la ville de Ouagadougou qu'il a été possible de comprendre l'importance des liens entre artistes et médiateurs culturels et de l'expansion de ce réseau au cours des deux dernières décennies. Au-delà du rapport de métonymie entre la capitale et l'espace national, l'identification d'un réseau à l'échelle urbaine plutôt qu'à l'échelle nationale permet de considérer l'importance des dynamiques de coopération à l'œuvre au sein du monde de la scène ouagalais. Alors que la langue mooré de l'ethnie mossi est parlée par presque 80% de la population ouagalaise, la langue française, est dominante dans le réseau urbain de circulation des textes écrits bien que faiblement institutionnalisé. Forte de ce constat que l'approche institutionnelle invisibilise l'usage des langues nationales, je développe dans la deuxième partie une réflexion plus importante sur cette dimension plurilingue de la création.

[621] Car le répertoire est ce qui n'appartient à personne, même pas à une nation, et qui, selon les volontés des institutions et des individus, change, évolue Christian BIET, *op.cit.,* p. 10.
[622] Michel COLLOT, *op.cit.*, p.63.
[623] Olivier MARCEL, « Le Nairobi des poètes : une géographie des pratiques littéraires de la « génération Kwani » », *Études littéraires africaines*, n°31, 2011.
[624] Maëline LE LAY, *op.cit.*

Un consensus au sein du réseau urbain : faire émerger une littérature dramatique nationale ?

L'ensemble des membres du réseau de coopération urbain sont les acteurs du mouvement d'autonomisation du monde de la scène au cours de ces vingt dernières années et se font les défenseurs de l'ancrage durable de la pratique théâtrale sur le territoire national. Certains membres du réseau développent ainsi un discours éthique de la coopération locale, comme c'est par exemple le cas de Claude Guingané qui insiste sur l'importance d'un réseau urbain qui s'articule aux espaces culturels afin de créer « une économie locale avant que les subventions [extérieures]s'arrêtent[625] ». De la même manière, Thierry Oueda, artiste polyvalent de la troisième génération, lorsqu'il évoque sa formation auprès d'Ildevert Meda de la seconde génération, qui a pris la forme d'un mentorat, met bien en évidence l'importance éthique de l'ancrage national de l'engagement artistique.

> […] avec lui j'ai compris qu'il était là pour nous transmettre son savoir, qu'on devait porter pour pouvoir le transmettre aussi plus tard. Cette partie de ma formation avec Ildevert a fait l'objet d'une longue transmission parce qu'il fallait avoir du temps pour recevoir tout ce qu'il voulait donner, mais ça a été vraiment très long. Beaucoup de gens ont essayé mais ils n'ont pas pu tenir parce que c'est très long, c'est très dur parce qu'il est rigoureux et que le travail demande aussi beaucoup de patience. Avec Ildevert je pense que ça m'a amené à comprendre que c'était possible de faire du théâtre au Burkina et surtout du bon théâtre. Il m'a surtout amené à comprendre qu'on avait une culture qu'on devait défendre. [626].

Cette éthique de l'ancrage territorial de l'action artistique se nourrit notamment de l'ethos sankariste dont la mémoire retentit auprès de la jeunesse citadine dans un phénomène de « réverbération mémorielle [627]» depuis les années 2000. Thomas Sankara est ainsi considéré comme le héros d'un « roman national » et sa politique active de développement et d'émancipation est restée en mémoire[628] . Il s'est donc imposé comme une « source de

[625] (A1) Entretien avec Claude GUINGANE, mené à Ouagadougou, le 16 février 2016.
[626] (A1) Entretien avec Thierry OUEDA, mené le 3 mars 2017 à Ouagadougou.
[627] Benoît BEUCHER, « Mobilisations populaires, mobilisations mémorielles au Burkina Faso : la figure de Thomas Sankara et le coup d'état de la rue d'octobre 2014 », dans Elara BERTHO, Jean-Luc MARTINEAU, Florent PITON, Céline PAUTHIER, *Du héros à la communauté. Le cheminement des identités en Afrique (XIXe-XXIe siècle)*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, « Cahiers Afriques », 2019, pp.177-194.
[628] Politique de scolarisation massive, encouragement à la consommation locale pour accéder à la souveraineté alimentaire, sensibilisation à l'équilibre environnemental, sensibilisation à l'émancipation de la femme…

légitimation de contestation populaire[629] » qui n'a fait que croitre au fil des ans. L'affirmation d'une identité nationale au sein du réseau urbain grandit par ailleurs dans le contexte de crise démocratique qui a conduit au renversement de Blaise Compaoré en 2014, après sa tentative de briguer un nouveau mandat présidentiel. Le positionnement politique des membres du réseau urbain ouagalais nourrit un registre de fierté et d'identification à une idée de la nation qui renvoie au passé sankariste et à l'affirmation d'une existence politique par le médium artistique. Ils réitèrent le positionnement antérieur des écrivains au moment de l'élaboration d'un champ littéraire national, évoqué dans le premier chapitre. Jean-Louis Martinelli, metteur en scène français qui a collaboré sur des projets de création avec plusieurs artistes burkinabè, membre ponctuel du réseau urbain, se remémore les représentations de la pièce *Une nuit à la présidence*, au CITO en ces termes :

> On a joué trois semaines au CITO, en face du stade municipal chez Martin Zongo. J'ai été frappé de voir que quand Bill chantait le discours de Sankara à la fin du spectacle, il y avait un tiers de la salle qui le connaissait par cœur et plusieurs chanteurs s'en sont emparé, c'est-à-dire que ça fait partie d'une culture populaire, c'est pas simplement une culture politique, c'est une culture politique et populaire et qui je pense, trente ans après, [a contribué aux] soulèvements qu'il y a eu à Ouaga[630]

Dans ce contexte, émerge dans le discours des membres du réseau urbain, un consensus tacite autour de la fabrique de la littérature nationale qui s'explique par la prégnance de l'univers symbolique et moral révolutionnaire au sein du champ politique. Plusieurs indices dans le discours des membres du réseau urbain laissent à penser que le monde de la scène s'élabore comme pouvant être un lieu d'institutionnalisation des textes dramatiques. Cette vision homogène de l'histoire et de l'actualité politique du pays parmi les membres du réseau urbain est explicite dans le propos suivant tenu par Aristide Tarnagda, lors de sa venue en janvier 2019 à la MC2 de Grenoble.

> […] nous l'avons prouvé et expérimenté au Burkina Faso parce que c'est quand même un pays, une ville surtout, Ouagadougou, où le théâtre a une place très importante, qui fait office d'ailleurs, d'à-côté, d'alternative pour nous Burkinabè par rapport à ce que nous avons vécu après la révolution et je dirais même que nous revivons après la période insurrectionnelle. Le théâtre que ce soit à Gambidi, au CITO ou à l'ATB ou aux Récréâtrales, agit dans des lieux qui

[629] Benoît BEUCHER, *op.cit.*
[630] (A1) Entretien avec Jean-Louis MARTINELLI, mené le 17 mars 2017 à Paris.

> ont été des endroits de dissidence, où on prenait la parole pour dire cette espèce de fatigue du peuple burkinabè, d'un certain peuple en tout cas qui se sentait un peu à l'écart, qui se sentait marginalisé et qui finalement était confiné dans cette quête effrénée de l'avoir, de la richesse. Au-delà de la scène, le théâtre est un lieu de cri, un lieu justement de contre-pouvoir où on rappelle simplement que nous sommes burkinabè, que nous avons besoin d'autre chose que d'être réduits à des consommateurs ou à des chercheurs effrénés d'argent, d'immeubles ou d'être cantonnés ou transformés en businessmen. Où l'on rappelle que nous avons surtout besoin de la poétique d'être ensemble, de rire ensemble avec nos sœurs, avec nos frères, de nous tendre les mains et de répondre vraiment à ce que c'est qu'être burkinabè à savoir être des hommes intègres. Donc le théâtre, c'est ce lieu-là où nous rappelons constamment aux politiques que le Burkina Faso n'est pas n'importe quel pays. C'est un petit pays, soit, mais c'est un pays qui de par sa poétique occupe une place importante dans le monde[631].

Dans ce propos, les espaces culturels ouagalais sont présentés comme lieu d'élaboration et de formulation d'opinions politiques dissidentes et font des artistes de théâtre les défenseurs des intérêts nationaux. Les espaces culturels apparaissent ainsi comme des lieux de reconfiguration urbaine de la citoyenneté. Dans la pensée d'Aristide Tarnagda, la ville de Ouagadougou devient un lieu de réappropriation de l'idée nationale pour les artistes de théâtre, un lieu où « la socialisation travaille les identités et grâce auquel les individus développent à la fois leur individualité et leur socialité[632] ». L'analogie faite entre le politique et le poétique laisse entrevoir le motif de mise en circulation des textes dramatiques au sein du réseau urbain, à savoir notamment celui de faire exister politiquement le Burkina en rendant visible sa littérature dramatique. À cet égard, Aristide Tarnagda soulignait lors de notre rencontre à Saint-Étienne en 2015, le rôle décisif de Jean-Pierre Guingané dans sa venue à l'écriture dramatique, lequel, soucieux de faire le lien entre le champ littéraire national et le monde de la scène, a encouragé ses comédiens à s'intéresser à l'écriture.

> Jean-Pierre était un maître et il parlait comme ça à ses élèves et ses disciples. En tant que comédien, il transmettait, il n'était pas payé pour le faire. C'était aussi un don de soi, c'était aussi une façon d'être engagé par rapport au théâtre dans le pays. C'est une parole qui m'a éveillé comme ça. Comme quoi souvent on a besoin de peu de choses pour déclencher [le processus d'écriture], la parole suffit, le fait de dire : « vous pouvez ». C'est l'élément qui a déclenché

[631] (A1) Rencontre avec Aristide TARNAGDA, animée par moi-même à la MC2 Grenoble, le 26 janvier 2019, organisée par la Compagnie les Inachevés dirigée par Moïse Touré, à l'occasion de la diffusion du spectacle « 2147 : Et si l'Afrique disparaissait ? ».
[632] Engin F. Isin, « La ville comme lieu du social », *Collège international de Philosophie*, « Rue Descartes » 2009/1 n° 63, pp. 52 à 62.

> l'écriture, j'ai écrit un texte. Qui a été joué par les camarades et moi-même et mis en scène par un camarade de la troupe[633].

À travers cette anecdote, Aristide Tarnagda évoque le sentiment de responsabilité face à l'enjeu de l'écriture ici mobilisé dans un registre d'affirmation de soi, d'affirmation d'une existence politique par le biais de la littérature. Ce sentiment traverse divers membres du réseau urbain. Claude Guingané, le fils de Jean-Pierre Guingané, qui a repris la direction de l'espace à la mort de son père en 2011, s'estime responsable de la diffusion des pièces de son père.

> Je viens de republier *Le Fou* qui est sa toute première œuvre, qui n'était plus du tout disponible. Cela a un réel coût donc je l'ai fait parce que j'ai pu le faire. J'espère que les recettes de cette œuvre financent les autres. Aujourd'hui je n'ai que quatre œuvres encore disponibles. Pour les six autres œuvres, il ne reste qu'un unique exemplaire. À côté de cela, il y a une série de textes qui ont été joués sur scène mais pas encore publiés. Il y a aussi ce gros travail à faire, de continuer à publier ses textes qu'il avait écrits, que ce soit du théâtre d'intervention sociale ou du théâtre engagé qui traite vraiment des questions locales dans la société ici[634].

L'argument mobilisé au sujet de l'importance de la mise en circulation des textes dramatiques est celui de la contextualisation socio-politique des textes, l'usage du déictique « ici » apposé au substantif « société » révèle la formation d'une échelle de valeurs à cet endroit. Le discours de Noufou Badou, comédien, metteur en scène, auteur, qui s'est lancé dans la création de la maison d'édition Œil Collection en 2014, exprime de la manière la plus évidente, le rôle des membres du réseau urbain dans l'élaboration d'une littérature dramatique nationale, jusqu'ici sous-représentée au sein du champ littéraire :

> Parmi les praticiens de théâtre, on a des auteurs qui écrivent très bien mais qui n'osent pas. Parce que justement comme ils ne maitrisent pas tous les paramètres, les rouages, ils restent toujours dans une écriture amateure. S'ils allaient davantage vers la formation pour s'outiller, pour comprendre le défi de la production littéraire, alors cela apporterait plus à la littérature au Burkina Faso. […]
>
> Parce que pour moi, si on veut pérenniser notre domaine, notre métier, notre dramaturgie, notre littérature-même, il faut qu'on ait des traces de ce qui se passe actuellement. Aujourd'hui, en tant qu'auteur, je suis frustré parce que je n'ai pas de rampe de lancement. Tout le travail d'écriture que je fais reste comme ça, un rêve, une folie entre des armoires. Et je peux aussi le

[633] (A1) Entretien avec Aristide TARNAGDA, mené le 14 octobre 2015 à Saint-Étienne.
[634] (A1) Entretien avec Claude GUINGANE, mené à Ouagadougou, le 16 février 2016.

> monter mais de manière générale, la production dramatique reste au sein d'un cercle fermé. Pour savoir que Badou a un texte, il faut qu'Aurore soit l'amie de Badou, il faut donc qu'Aurore ait le texte. Celui-ci n'est pas diffusé largement[635].

Cette volonté de conserver les traces de la création va de pair avec la volonté de stabiliser un répertoire dramatique contemporain en français. Les acteurs du réseau urbain/national semblent ainsi s'inscrire dans le sillage de la conception de la littérature dramatique nationale telle qu'elle s'est élaborée depuis les années 1980 par les acteurs du champ littéraire. Ainsi les textes ou extraits de textes en mooré, même lorsqu'ils sont écrits, disparaissent le plus souvent au moment de la phase de publication[636]. C'est le cas de la pièce *Legs* jouée en français et mooré par la comédienne Edoxi Gnoula dans la mise en scène de Sidiki Yougbaré en 2017 mais publiée exclusivement en français dans la maison Œil Collection de Noufou Badou la même année. Ainsi, il faut ici noter un écart entre la diffusion parfois plurilingue des pièces dans les espaces culturels – les créations du metteur en scène et auteur Sidiki Yougbaré ont par exemple fait l'objet de plusieurs programmations au festival des Récréâtrales – et la stabilisation à l'écrit d'un répertoire qui se fait exclusivement en français. Cette dichotomie est palpable dans le cas du répertoire de l'ATB publié exclusivement en français alors que les pièces sont traduites dans les langues nationales lors des représentations. Par ailleurs, à l'occasion de la création de l'ATB à partir de la pièce d'Ousséni Nikiéma écrite en français *Pulongo, le destin* en 2016, Prosper Kompaoré valorisait un « jeune auteur dramatique burkinabè qui va marquer le paysage théâtral national[637] ».

L'on peut donc considérer que s'élabore le dessein plus ou moins conscient chez les membres du réseau urbain de dessiner les contours d'une littérature dramatique nationale qui s'adosse aux dynamiques du monde de la scène.

Principes de fonctionnement du réseau urbain

Certains espaces culturels sont les lieux d'édition ou d'archivage des textes dramatiques de leur fondateur et sont les lieux de mise en circulation de leurs textes. Les espaces les plus anciens associés à la personnalité de leur fondateur ont servi de maison d'édition symbolique pour leurs textes. À partir des années 2000, Prosper Kompaoré édite les textes écrits pour la troupe de

[635] (A1) Entretien avec Noufou BADOU, mené le 1er mars 2017 à Ouagadougou.
[636] Citons comme exception à cette règle la publication de la pièce *Mgoulsda yamb depuis Ouaga, Je vous écris depuis Ouaga* : Alexandre KOUTCHEVSKY, Aristide TARNAGDA, *ça s'écrit T-c-h* suivi de *M Goulsda yamb depuis Ouaga (je vous écris depuis Ouaga),* Montpellier, Deuxième époque, coll. « Écritures de spectacle », 2018.
[637] Conférence de presse à l'Atelier Théâtre Burkina animée par Prosper Kompaoré et Modeste Tadani, le 29 septembre 2016, conférence dont j'ai réalisé la captation mais que je n'ai pas transcrite.

l'ATB ou issus d'une création collective avec les membres de la troupe en optant pour l'édition grise. L'enjeu principal est donc celui d'un archivage du répertoire associé à la troupe.

> La troupe Atelier Théâtre Burkinabè (ATB) en plus de trente ans d'existence a improvisé, créé et joué plusieurs centaines de pièces théâtrales en français, et en langues nationales, mooré, jula, fulfuldé. Ces créations ont fait l'objet de milliers de représentations publiques, devant des millions de spectateurs[638].

C'est ainsi qu'auprès de l'administrateur de l'ATB, Modeste Tadani, il est possible de consulter l'ensemble des pièces publiées par Prosper Kompaoré. Sur les lieux de l'espace culturel ATB, celui-ci agit donc comme passeur de textes écrits par Prosper Kompaoré pour la troupe ou issus de créations collectives. À l'espace culturel Gambidi sont également disponibles les pièces publiées par Jean-Pierre Guingané, non épuisées, dans la maison d'édition d'abord fictive puis associée à *Découvertes du Burkina*. La volonté de Claude Guingané de continuer le geste de publication de son père montre bien la pérennité du lien établi entre le lieu, l'espace culturel Gambidi et le répertoire du Théâtre de la Fraternité, écrit par Jean-Pierre Guingané. Dans les deux cas, l'espace culturel apparaît comme le lieu de légitimation des textes dramatiques et révèle le souci partagé par les directeurs de ces espaces de leur institutionnalisation. C'est ainsi que la production dramatique des deux hommes relève d'un répertoire commun au réseau urbain du fait qu'ils ont eux-mêmes pris en charge la mémoire et la diffusion de leurs textes. Ainsi leurs pièces font partie des rares pièces d'auteurs burkinabè à être reprises dans les espaces culturels.

De manière générale, les droits d'auteur pour les pièces de théâtre jouées sont loin d'être systématiquement réclamées par les artistes du fait que les droits liés à l'exploitation en salle ne sont que très faiblement pris en compte[639]. Pourtant, à la fois lieux de diffusion, de légitimation et lieux de rencontres formelles et informelles générant des formes de sociabilités professionnelles et amicales variées, **les espaces culturels révèlent un processus au long cours d'ancrage des textes dans l'espace urbain.** La création d'un espace affilié à l'association du CITO en juillet 2004 en face du stade municipal peut être considéré entre autres comme un nouveau pôle de production de textes dramatiques. Une cinquantaine d'artistes par an sont impliqués dans des productions salariées autour de créations majeures. Dans ce contexte, une commande de textes est souvent passée à un auteur dramatique. À partir de 2008, un nouveau comité artistique insuffle de

[638] Cette présentation est intégrée aux recueils de pièces de théâtre publiés par Prosper Kompaoré, Ouagadougou, Éditions ATB, 2011.
[639] Échange avec Mahamadou TINDANO par mail le 25 mars 2021.

nouveaux objectifs qui président au choix des créations majeures et des co-productions. Un plus grand nombre de metteurs en scène burkinabè se trouve désormais inclus dans l'évolution de la sensibilité artistique du théâtre. Ils deviennent également pourvoyeurs de textes pour la scène. L'espace culturel devient ici un espace de production et de diffusion des textes dramatiques mais engage un processus d'institutionnalisation relativement faible dans la mesure où il n'y a pas d'accompagnement des textes jusqu'à l'édition. La seule trace des textes produits et suscités réside dans le « répertoire des spectacles du CITO » établi par Noufou Badou et Annette-Bühler Dietrich, et met bien en évidence l'absence de politique d'archivage des textes. Leur mise en circulation advient donc à l'occasion des créations et des représentations, et résulte de leur mise en partage par l'intermédiaire des artistes investis dans les divers projets de création. Cette visibilité éphémère apportée à un texte et à un auteur dans le cadre d'une commande faite à l'occasion d'une représentation ou série de représentations se produit dans d'autres espaces culturels.

Certains membres du réseau urbain sont ainsi identifiés comme des potentiels pourvoyeurs de textes pour la scène. Si l'espace culturel ne garantit pas une diffusion du texte en dehors du cadre de la représentation, cette modalité faible d'institutionnalisation des textes doit tout de même être considérée en ce qu'elle participe d'une identification à l'échelle locale de pourvoyeurs potentiels de textes dramatiques. En outre, elle génère des formes de reconnaissance d'acteurs du monde de la scène en tant qu'auteurs dramatiques. L'attribution d'un prix lors des trois éditions Lompolo au « meilleur texte joué » est l'indice du rôle fondamental joué par les espaces culturels dans ce processus d'identification. C'est ainsi que le metteur en scène Luca Fusi exprime le fait qu'il aime travailler dans le cadre de commandes et que ce contexte l'amène à travailler avec des auteurs qu'il estime, tels Thierry Oueda ou encore Ildevert Meda. Par ailleurs, les metteurs en scène, comédiens qui écrivent peuvent être directement sollicités par les ONG pour pouvoir écrire des textes[640]. Ce procès d'identification crée parfois des liens a priori insoupçonnables au sein du réseau urbain. Boubacar Dao après avoir remporté plusieurs fois un prix GPNAL pour des textes dramatiques, n'a pas connu de suivi éditorial et ses textes n'ont fait l'objet que d'une diffusion minimale. Mais c'est pourtant à ce titre qu'il a été abordé par des metteurs en scène mais a aussi été contacté pour écrire des textes de sensibilisation.

> J'ai déjà écrit une pièce de théâtre pour l'espace culturel Gambidi dans le cadre d'un projet sur l'hygiène, l'eau et l'assainissement, dans la région de Banfora. Je peux dire que c'est la reconnaissance que j'ai eu à la SNC qui a fait que j'ai été retenu pour ce projet. J'ai même écrit d'autres pièces de sensibilisation pour des ONG en droits humains, ou encore récemment une

[640] (A1) Entretien avec Thierry OUEDA, mené le 3 mars 2017 à Ouagadougou.

> adaptation pour le théâtre de *La cambuse* pour Athanase Kabrè de la compagnie du Fil. La pièce est en train d'être montée[641].

On peut observer un continuum entre les modalités de circulation informelles des textes dramatiques et celles relevant de circulations formelles. En effet**,** les entretiens avec les enquêtés ont révélé que les liens de sociabilité professionnels et amicaux entre les membres du réseau génèrent des échanges autour des textes dramatiques, qu'ils concernent leur mise en jeu ou leur élaboration en vue d'une version littéraire finalisée. Faustin Keoua Leturmy, metteur en scène, comédien et auteur, résidant à Ouagadougou de 2006 à 2015, décrit l'importance des échanges avec les autres auteurs et l'importance du compagnonnage artistique qui lui a permis en quelque sorte de se former à l'écriture en autodidacte. Il a lui-même mis en place un cadre d'échange avec le soutien du centre culturel français « Le cercle des auteurs » en 2007 et a invité plusieurs auteurs résidant à Ouagadougou à se rencontrer une fois par mois, visant à la fois à l'amélioration des textes produits par les auteurs du réseau mais aussi à les engager dans une première voie de diffusion, par l'organisation de mises en lecture. Cette expérience montre que des relations de compagnonnage artistique peuvent découler des espaces plus formels de circulation et diffusion des textes, comme le révèle le propos suivant :

> Nous voulions faire connaître les textes que nous avions. Pour la plupart nous avions des textes que le public ne pouvait pas lire parce qu'on n'avait pas d'espace. Chacun avait des manuscrits qu'il pouvait garder Le but était de faire découvrir le texte et de permettre à l'auteur d'avoir un retour du public pour lui permettre d'avoir une idée de son travail. Ça pouvait être des textes finis ou pas finis[642].

Enfin, certains membres ont un rôle central dans le degré d'institutionnalisation du réseau urbain de circulation des textes car ils sont connectés à différentes instances et peuvent agir donc comme des super-sélectionneurs ou prescripteurs. Prosper Kompaoré, directeur de la troupe de et de l'espace culturel de l'ATB, membre régulier du jury de la SNC, agit comme prescripteur en ce qu'il a régulièrement par ce dernier biais l'« occasion de repérer des gens qui [ont] une plume d'auteur dramatique[643] ». Il lui arrive également d'être directement sollicité par les auteurs pour être joués. Le choix de monter la pièce d'un auteur par an l'amène ainsi à reconnaître l'un de ses pairs. Enfin, l'activité scénique à l'œuvre dans les différents espaces

[641] (A1) Entretien avec Boubacar DAO, mené le 5 janvier 2018, à Ouagadougou.
[642] (A1) Entretien téléphonique avec Faustin KEOUA-LETURMY, mené le 22 septembre 2020.
[643] (A1) Entretien avec Prosper KOMPAORE mené le 6 novembre 2018 à Ouagadougou.

suscite l'intérêt des éditeurs qui jouent le rôle d'intermédiaires officiels et qui permettent une mise en circulation élargie des textes dramatiques. Il est intéressant de constater qu'une série de publications de pièces jouées dans le cadre du festival des Récréâtrales en 2008 à travers une collection « Récréâtrales » aux Éditions Découvertes du Burkina, dirigées par Jacques Guégané, a été créée l'année même de l'installation de la scénographie dans la rue et dans les parcelles familiales du quartier de Bougsemtenga à Gounghin.

> J'espère que cette forme nouvelle permettra à la parole de circuler au-delà du cercle de ceux qui ont pu en voir l'incarnation dans une représentation particulière, pour susciter d'autres images, d'autres envies, pourquoi pas aussi d'autres « déconstructions », ailleurs[644].

Ainsi la mise en livre scelle le lien entre l'événement, le lieu de son déroulement et les textes comme le suggère ici Étienne Minoungou. L'édition pour « accompagner le jeu », pour reprendre l'expression employée par Jacques Guégané, signale la formation d'un réseau de circulation des textes, à partir des représentations qui ont lieu dans les différents espaces culturels, et qui s'étend par le biais d'intermédiaires qui les fréquentent. L'expérience récente de création d'une maison d'édition « Œil Collection » par Noufou Badou est assez significative d'une volonté des membres du réseau urbain d'engager un processus d'institutionnalisation des textes dramatiques. Avec l'aide d'un comité de lecture externe au projet de mise en scène, il propose à des metteurs en scène, comédiens qui écrivent, de se confronter à l'exercice de la mise en livre. Il affirme l'intérêt de prolonger par l'édition les circulations de textes à l'œuvre au sein du monde de la scène, opposant les auteurs qui éditent des textes mais qui ne répondent pas nécessairement « aux besoins contemporains de la scène » aux « praticiens de théâtre ».

Il inscrit son expérience dans le prolongement du mouvement global de revalorisation du statut de l'auteur dramatique qui affecte le monde de la scène à travers le festival des Récréâtrales ou l'expérience du CITO qui font à l'auteur une place importante au cœur de la création. Il fait également référence à l'expérience éditoriale associée aux espaces culturels de Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré et fonde la sienne propre à partir de leurs apports et limites :

> Une maison comme Gambidi ou ATB qui fait de l'édition, cela signifie qu'il ne s'agit pas d'une édition professionnelle, ce n'est pas une édition ouverte. C'est une édition qui se consacre seulement aux œuvres de l'auteur de la maison. L'édition Gambidi a toujours édité les œuvres de Jean-Pierre. L'édition ATB a toujours édité les œuvres de Prosper Kompaoré. Selon moi, ces

[644] « Avant-propos », Étienne MINOUNGOU, *Madame, je vous aime, Comme des frères*, Ouagadougou, Découvertes du Burkina, 2008, p.6.

> deux institutions théâtrales avec ces projets d'édition donnent un premier pas, une impulsion au secteur. Mon idée, c'est d'avoir une maison d'édition spécialement dédiée aux œuvres de la scène.

C'est la raison pour laquelle en tant qu'auteur, comédien et metteur en scène, intégré au réseau de circulation urbain des textes, il a la possibilité de renforcer la situation institutionnelle de textes relativement précaire, tout en se fondant sur les logiques de légitimation des textes inhérentes au monde de la scène.

> Donc, ce n'est pas diffusé. Pour faire la promotion de tous ces talents-là, il faut une vulgarisation. Et la vulgarisation pour moi dans ce domaine doit passer par l'édition. Quand un texte est monté, le spectacle est éphémère. Nous savons tous au Burkina que les productions qui durent c'est une année. Quand une production dure une année, après c'est fini parce qu'on a un rythme de production accéléré. On n'a pas de pièces qui existent pendant 10 ans. Parce que chaque année, les gens sont dans une ferveur de création. Donc on crée un spectacle, on joue deux fois et c'est fini. Si on a une salle pleine, si on a 300 spectateurs par représentation on reste quand même dans un cercle fermé, alors que l'édition offre beaucoup plus de perspectives parce que le livre voyage n'importe où, à n'importe quel moment et atteint n'importe quelle cible […][645].

Les intermédiaires, parce qu'ils ont un rapport de proximité avec les artistes issus du monde de la scène, ont un rôle prescriptif important dans le développement d'un intérêt pour la littérature dramatique, comme en témoigne ici Alceny Saïdou Barry, blogueur et journaliste :

> S.A.B. - Certains lisent mon blog, certains ne le lisent pas, il y a des artistes qui ne lisent pas mon blog mais je pense que le monde du théâtre, je le connais bien quand même. Je le connais parce que je travaille avec les artistes, je viens aux spectacles, je cherche les livres. Surtout Aristide Tarnagda, par exemple, que je suis vraiment depuis longtemps. Depuis le début, son théâtre m'a intéressé et j'ai toujours avec lui des échanges sur ses livres, sur ses mises en scène… etc., donc lui, je le connais bien[646].

Le réseau urbain se présente comme un réseau intriqué aux réseaux panafricain et francophone dans la mesure où les auteurs membres du réseau urbain sont susceptibles d'intégrer les réseau panafricain et francophone depuis Ouagadougou et les dispositifs de légitimation des textes relèvent des différents réseaux. C'est en ce sens que Boukary Tarnagda présente l'instance de légitimation des Récréâtrales dans une histoire au long cours de « cadres informels et formels

[645] (A1) Entretien avec Noufou BADOU, mené le 1 mars 2017 à Ouagadougou.
[646] (A1) Entretien avec Saïdou Alceny BARRY, mené le 4 février 2016 à Ouagadougou.

de formation et de brassage[647] ». La publication au sein du réseau urbain en langue française relève de la volonté de rendre visible un répertoire dramatique national à une échelle transnationale et de rendre ainsi également possible la circulation des textes au sein des réseaux panafricain et francophone. En travaillant sur des projets de création communs, des membres du réseau panafricain et/ou francophone peuvent interagir de manière temporaire au sein du réseau urbain. Ces différentes échelles de circulation des textes saisies à partir de la ville Ouagadougou ne s'inscrivent pas dans un rapport de concurrence mais dessinent des lignes de partage entre des acteurs qui inscrivent leur action uniquement à une échelle locale et des acteurs qui ont une ambition de visibilité internationale. Toutefois ces réseaux, du fait de leur intrication, sont interdépendants. Cette complexité est saisissable à travers la manière dont la scène théâtrale ouagalaise peut être décrite par un membre du réseau urbain. Après m'avoir présenté les différents espaces culturels comme permettant de toucher différents publics et orientés tantôt vers une diffusion locale, tantôt vers un public international, il évoque les auteurs-metteurs en scène membres du réseau en distinguant un tel tourné vers l' « intérieur » qui arrive « à mettre ensemble des jeunes dans une même direction », un autre davantage tourné « vers l'extérieur », un autre qu'il me présente comme étant le « chouchou de la francophonie », susceptible d'être « récupéré » par les membres du réseau urbain quand les « francophones vont le laisser tomber ». Si un tel discours est révélateur de l'identification forte de l'enquêté au réseau urbain, et indique l'existence de lignes de partage implicites entre les différents réseaux, il est également révélateur de leurs inévitables intrications. Ce dernier aspect apparaît de manière encore plus nette à travers l'assertion suivante : « Aujourd'hui si X fait un bon spectacle et part du Burkina pour aller en Suisse. Si toi par hasard, tu connais X mais tu ne me connais pas et que je viens te dire « on est une compagnie burkinabè », alors les portes s'ouvrent parce que tu as vu la qualité du travail de X[648] ».

Réseau panafricain

J'ai pu appréhender ce réseau panafricain principalement à partir de la ville de Ouagadougou, qui en constitue le centre et s'étend également au sein d'autres métropoles africaines. Le degré d'institutionnalisation est donc plus fort et peut se mesurer à partir des dispositifs de légitimation associés aux Récréâtrales présentées dans la section précédente mais également parce qu'ils

[647] Boukary TARNAGDA, *op.cit.*, p.52.
[648] Entretien avec Luca FUSI, mené le 3 mars 2017 à Ouagadougou.

agissent de concert avec d'autres dispositifs associés aux autres plateformes qui peuvent diverger mais ont en commun de donner une place à l'auteur et à l'activité d'écriture au sein de la création.

Ces nouvelles plateformes principalement festivalières travaillent à une reconnaissance de tous les métiers de l'activité théâtrale de telle sorte que la défense de l'écriture dramatique occupe une place importante en leur sein. Elles sont aussi des lieux de circulation d'auteurs et de textes dramatiques, comme le montrent les partenariats avec des structures dédiées à la promotion des écritures contemporaines telles que le Tarmac des auteurs à Kinshasa créé en 2003, et l'escale des écritures au Togo, créé en 2001. À Ouagadougou, le quartier de Bougsemtenga dans lequel se sont installées les Récréâtrales constitue le point nodal d'un réseau de coopération panafricain. Si le partenariat avec la maison d'édition Découvertes du Burkina n'est pas poursuivi, l'objectif de faire du festival un pôle de légitimation et de mise en circulation des textes dramatiques demeure prégnant. Le laboratoire Élan offre l'occasion à de jeunes auteurs de participer à des ateliers d'écriture et le programme de lectures « Langues d'Afrique » depuis 2018, issu d'un concours, devant prochainement déboucher sur l'édition du texte-lauréat, vise à faire de Ouagadougou un pôle de légitimation des écritures dramatiques contemporaines des auteurs africains. Lors d'une rencontre avec les étudiants de l'Université de Ouagadougou, dans le cadre d'un atelier organisé par Annette-Bühler Dietrich, Amélie Thérésine et moi-même pendant la plateforme festivalière de 2018, Émile Lansman convoquait le modèle montréalais du Centre des Auteurs Dramatiques (CEAD), qui l'a particulièrement marqué à l'occasion de sa participation à la cinquième édition des *Dramaturgies en dialogue* en 2013[649].

> On voulait partager l'expérience du CEAD, le Centre des auteurs dramatiques de Montréal qui est une mémoire des auteurs de Montréal, c'est une espèce de banque à textes, avec Étienne on avait imaginé de faire d'avoir le centre des auteurs africains de Ouagadougou, le CADAO pour qu'il y ait aussi une mémoire, non seulement de tout ce que nous produisons au festival à travers le laboratoire élan et puis les Récréâtrales, tout ce qu'on produit comme texte mais aussi les auteurs africains qui peuvent eux envoyer leurs textes ici, qu'on mettrait à la disposition de n'importe quel metteur en scène, de n'importe quel artiste, de n'importe quel chercheur[650].

[649] Émile Lansman considère que le travail d'Aristide Tarnagda avec Jessie Mill, conseillère dramaturgique au CEAD a joué un pas décisif dans sa trajectoire d'auteur dramatique. Entretien avec Émile LANSMAN, mené le 29 juillet 2018 à Saint-Antoine L'Abbaye.

[650] (A1) Rencontre avec Aristide TARNAGDA, atelier avec les étudiants de l'Université de Ouagadougou lors de l'édition de la plateforme festivalière des Récréâtrales en novembre 2018 coordonné par Annette-Bühler Dietrich, Amélie Thérésine et moi-même.

Ce récit met en évidence la volonté à long terme de renforcer un pôle de légitimation des textes dramatiques autonome en se fondant sur le modèle québécois qui valorise justement depuis 1983 des textes publiés et non publiés, inédits ou créés à la scène et qui établit un lien entre la promotion et diffusion des textes dramatiques et leur disponibilité pour l'activité critique[651]. Cette volonté de participer à la structuration d'un réseau panafricain de circulation des textes est également partagé par d'autres agents du réseau urbain tels que Noufou Badou, directeur de la maison d'édition des Récréâtrales qui nourrit également l'ambition de faire une collection de textes d'auteurs africains à partir d'un concours[652].

Un consensus au sein du réseau panafricain : rendre visible un répertoire pour reconfigurer les imaginaires sur l'Afrique

Ces logiques de collaboration sont loin d'être inédites et étaient déjà à l'œuvre entre les acteurs qui ont fondé de nouveaux événements au cours des années 1990 (Le FITMO en 1989 et le FITD, le FITHEB en 1990 à Cotonou, le marché des arts et du spectacle africain en 1993 à Abidjan) mais parce qu'elles approfondissent l'enjeu de professionnalisation du secteur, elles participent de l'élaboration d'un nouveau pôle de légitimation sur le territoire africain, et deviennent le lieu principal « d'acquisition d'un capital symbolique[653] ». C'est ainsi qu'Adama Traoré, directeur au Mali du festival des Réalités montre à quel point l'organisation de la scénographie des différents festivals s'inscrit dans un processus commun de réflexion au long cours et souligne le soutien qu'il avait apporté au dossier du projet des Récréâtrales auprès de la commission internationale de la Francophonie, alors qu'il en était le représentant pour l'Afrique de l'Ouest[654]. L'auteur, metteur en scène et comédien congolais David Ilunga décrivait lors de notre rencontre alors qu'il était stagiaire Élan en 2016 le quartier qui s'articule autour de la rue 9.32, rebaptisée rue des Récréâtrales en 2021, ainsi :

---

[651]« Les objectifs généraux du CEAD sont, depuis les tout débuts :
- Réunir des auteurs et autrices aux fins d'encourager et de promouvoir l'écriture dramatique ;
- Soumettre à l'analyse et à la critique et généralement étudier des textes dramatiques ;
- Diffuser des textes dramatiques et plus spécialement présenter aux membres et au public des lectures et représentations théâtrales de ces textes. », Rapport annuel 2018 du CEAD, https://www.cead.qc.ca/cead/mission, consulté sur le 28 février 2022.

[652] (A1) Entretien avec Noufou BADOU, mené à Ouagadougou le 1er mars 2017.

[653] Boukary TARNAGDA, *Processus de création théâtrale contemporaine en Afrique subsaharienne francophone, vers une poétique de la relation*, Université Rennes 2, Université Ouaga 1. Pr. Joseph Ki-Zerbo, Etudes théâtrales, 2018 ; Amélie THERESINE, « Des Afriques en chantier », *op.cit.,* p.75.

[654] (A1) Entretien avec Adama TRAORE mené le 8 novembre 2017 à Ouagadougou.

> […] c'est-à-dire que j'ai la possibilité dans un seul quartier comme Gounghin, alors que je suis en train de travailler, j'ai la possibilité, juste en traversant la rue, de rencontrer Kouam Tawa, j'ai la possibilité de venir ici, de causer avec toi. J'ai besoin de voir Étienne, le Cartel est juste à côté. Alain Hema, je le vois, Ildevert je le vois. J'ai besoin de voir Gustave Akakpo, il y a peu de temps il était là, je le vois, j'ai la possibilité de ne pas avoir à attendre de prendre un avion pour rencontrer toutes ces personnes au même moment et de partager des choses fortes avec elles et donc ça, pour moi, c'est la chose la plus importante en terme de formation, que bien-sûr les Récréâtrales m'ont apportée et comme on le disait, au niveau de la pensée aussi, quand on voit les Soirées Partages comme celle qu'on va voir ce soir avec Prosper Kompaoré, c'est la possibilité de ne pas attendre qu'une personne ne soit plus là pour que d'autres personnes soient expertes, de voir la personne même qui est parmi les icônes, parmi les grands sages que l'on peut avoir aussi dans cette partie du théâtre. Comme une sorte d'arbre à palabres, cette convivialité, ce compagnonnage, c'est ça qui m'enrichit, parce qu'au niveau de la pensée, quand on rencontre le monde dans un petit quartier, c'est rencontrer le monde entier dans un quartier…[655]

Le propos de David Ilunga décrit bien comment le quartier animé régulièrement par les activités des Récréâtrales et concentrant les artistes du continent est propice au sentiment d'un « esprit de corps ». À partir des rencontres possibles entre les différents artistes africains qui partagent le même espace-temps se dessine peu à peu un cheminement commun et la possibilité de « rencontrer le monde entier dans un quartier ». Le mouvement d'autonomisation du monde de la scène à Ouagadougou s'inscrit en effet dans une perspective panafricaine plus large, vécue par les artistes comme vectrice d'émulation artistique et intellectuelle. En effet, la marge de manœuvre croissante des artistes africains sur les territoires les amène à avoir recours à un imaginaire panafricain, réactivé comme « modèle de pensée alternatif[656] » pour, entre autres, affirmer leur positionnement institutionnel. Ces unions stratégiques sont revendiquées notamment à travers les titres d'édition, labels à la fois poétiques et politiques, comme le soulignent Amélie Thérésine et Julie Peghini (« Le devoir de construire » « Indépendan-tristes » « Résistances » « Sortir de l'ombre » « Tresser le courage)[657].

L'autonomisation artistique est ainsi l'occasion pour les acteurs du réseau d' « énoncer un discours d'actualité au sujet du continent africain » en se connectant à la pensée d'économistes et politistes tels Achille Mbembe et Felwine Sarr, qui par le biais de rencontres très médiatisées (Les

[655] (A1) Entretien avec David Minor ILUNGA, mené le 12 février 2016 à Ouagadougou.
[656] Amélie THERESINE, « Afriques en chantiers, Des fabriques d'utopies actives », dans Théâtre-public, Juillet-septembre 2018, n°229, *Etats de la scène actuelle, 2016-2017*, pp. 69-78,
[657] Amélie THERESINE, Julie PEGHINI, « Les Récréâtrales (Ouagadougou) / Mantsina sur Scène (Brazzaville), Des espaces où s'inventent des dramaturgies résistantes », *Horizons/Théâtre : revue d'études théâtrales*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.

Ateliers de la pensée de Dakar, Saint-Louis du Sénégal »), vulgarisent une réflexion sur le devenir souhaitable du continent africain dans le monde[658]. En 2017, à côté des spectacles présentés au festival Africologne, Felwine Sarr reçoit carte blanche pour organiser un forum sur la démocratisation des pays africains. Alors que les rencontres intellectuelles ayant lieu à Dakar, Saint-Louis ou encore Paris, ont laissé une place importante au versant littéraire, les plateformes festivalières en Afrique illustrent la contribution des artistes à la formulation d'un imaginaire partageable, s'appuyant notamment sur l'héritage intellectuel afro-centriste et des projets politiques d'émancipation portés par des hommes politiques comme Patrice Lumumba ou Thomas Sankara. Les spectacles mis en circulation sont censés ainsi participer à la construction d'un imaginaire positif et fécond des Afriques en Europe notamment. Christian Schiaretti s'inscrit par exemple dans cette dynamique de penser de nouvelles modalités de représentations internationales de l'Afrique avec sa création d'*Une Saison au Congo* d'Aimé Césaire créé au TNP et joué au festival des Récréâtrales en 2016[659]. Il explique le souhait a posteriori d'une distribution panafricaine d'artistes belgo-congolais et burkinabè afin d'interroger l'histoire coloniale et l'histoire congolaise par le prisme des bouleversements politiques récents au Burkina Faso en établissant un parallèle entre l'affrontement de Mobutu et Lumumba et celui de Compaoré et Sankara. Ainsi l'image d'un théâtre « résistant » traverse-t-il les discours publics des membres les plus centraux du réseau panafricain, conférant à la création théâtrale le pouvoir de formuler des « contre-récits » : « Faire du théâtre en Afrique, c'est déjà un geste de résistance. Résistance contre toutes les formes de polémiques sur les idées reçues de ceux qui nous ont précédés, qui se sont taillé le luxe de nous écrire à tort et à travers et de définir qui nous sommes avant qu'on ait ouvert la bouche[660]». Aristide Tarnagda, lors d'une rencontre que j'animais à la MC2 de Grenoble en janvier 2019, organisée par Moïse Touré et la compagnie « Les Inachevés », à l'occasion de la diffusion du spectacle « 2147 : Et si l'Afrique disparaissait » explicitait le rôle de la création artistique dans la reconfiguration de l'imaginaire en ces termes :

> A.T. - Ce qui pose problème, c'est que nous sommes définis par l'autre, imaginés par l'autre, rêvés par l'autre et qu'on parle à notre place ; cela pose problème parce qu'à partir du moment où c'est le regard de l'autre qui nous nomme, qui nous définit, nous sommes comme emprisonnés et piégés dans une démarche, dans un sens, piégés sur le chemin qui nous est imposé et que le rôle de nous artistes intellectuels, c'est de pouvoir sortir de ce regard vicié sur nous-mêmes comme dirait Felwine Sarr et de finalement libérer nos génies pour non seulement réinterroger

[658] Felwine SARR, *Afrotopia,* Philippe Rey, Paris, 2016
[659] (A1) Entretien avec Christian Schiaretti mené le 6 avril 2017 à Lyon.
[660] « Conversations avec Dieudonné Niangouna », réunies par Olivier COYETTE, *Théâtre/Public*, n°, p.41

> nos mythes, enfanter nos propres mythes à côté de ceux du monde, ce n'est pas contre le monde, mais c'est à côté de ceux du monde. Au final parce que nous ne pouvons acquérir cette liberté-là qu'à travers nos imaginaires, qu'à travers la façon dont nous nous projetons dans le monde, nous renvoyons nos désirs, nos rêves au monde et cela ne peut se faire que dans les espaces qui sont les espaces où l'imaginaire est activé, donc les espaces de création, la littérature, le cinéma, la musique, le théâtre et donc cela me semble très important. C'est ce projet, ce défi-là qui doit être beaucoup plus entendu par les politiques parce que comme dit encore Felwine quand on nous réduit au riz ou au maïs, une fois que nous aurons mangé que ferons-nous ? Quel est le projet après le repas ? Quand on sait d'ailleurs qu'en fait le problème africain ce n'est pas un problème matériel, il est plus immatériel que matériel. Quand on voit ce que vit le Congo, le peuple congolais : c'est un peuple qui devrait pouvoir nourrir toute l'humanité qui paradoxalement n'arrive pas à se nourrir. Cela veut dire que le problème est ailleurs et que donc les enjeux de l'imaginaire ou des imaginaires africains sont plus importants[661].

La nécessité de se nommer soi-même et de féconder par là-même les imaginaires africains, apparaît comme un consensus fort au sein du réseau et engage logiquement des enjeux forts de coopération autour de la mise en circulation des textes dramatiques. Les premières éditions du festival des Récréâtrales sont marquées du sceau de la réflexion d'Etienne Minoungou autour de l'écriture de plateau mise au service d'une dynamisation du « répertoire théâtral africain sur la scène internationale. » Ainsi évoque-t-il dans l'esprit du consensus une « chaîne de solidarité des auteurs[662] » dans l'avant-propos aux ouvrages publiés, métaphore qui signale une dynamique importante du réseau : c'est dans cette même perspective que Moïse Touré sollicite plusieurs auteurs pour écrire des extraits dans le cadre de son spectacle *2147 : Et si l'Afrique disparaissait ?*, ou encore que Dieudonné Niangouna, partage le dossier qui lui est consacré dans *Théâtre/Public* en donnant à lire un florilège d'extraits de pièces écrites par des auteurs du continent[663].

Les principes de fonctionnement du réseau panafricain :

La circulation des spectacles ainsi que les dispositifs de promotion et de légitimation des textes dramatiques font émerger une communauté d'auteurs. Ouagadougou constitue donc un lieu d'élaboration et de diffusion des valeurs à l'international. La trajectoire auctoriale d'Hakim Bah rend bien compte du rôle que la ville de Ouagadougou peut jouer dans le repérage des auteurs

[661] (A1) Rencontre avec Aristide TARNAGDA, *op.cit*., 26 janvier 2019 à Grenoble.
[662] Étienne MINOUNGOU, *op.cit.*
[663] Olivier COYETTE, « Conversations avec Dieudonné Niangouna, réunies par Olivier Coyette », *Dieudonné Niangouna*, *Théâtre/Public*, n°232, 2019.

dramatiques africains. Après avoir fait des études à Conakry et fréquenté le centre culturel français, suivi un certain nombre d'ateliers d'écriture qui lui ont permis de rencontrer des auteurs contemporains, il propose un projet de création avec une compagnie autour de son texte *Sur la pelouse* qui est retenu pour la quarantaine puis fait l'objet d'une création par Souleymane Bah en 2012 lors de la plateforme festivalière. Le témoignage qu'il m'a donné de cette expérience en 2016, alors qu'il était auteur en résidence dans le cadre de la quarantaine montre bien à quel point le quartier des Récréâtrales à Ouagadougou constitue un lieu décisif de formation, d'évolution personnelle et du même mouvement, d'acquisition d'un capital relationnel au sein du réseau panafricain :

> On a présenté notre spectacle au festival et à partir l'année suivante, comme ça s'est construit, ça a été une porte, j'ai rencontré des gens ici, c'était ma première fois de voyager, puis de venir ici, de découvrir plein d'artistes et des univers différents, et puis avoir aussi plein de rencontres. Ça a fait que depuis que j'ai fini mes études en informatiques je continue le théâtre, donc pour moi c'est toujours une joie[664].

La pièce *Sur la pelouse* fait l'objet d'échanges entre 2011 et 2012 avec le comité de lecture du Tarmac qui débouchent sur une publication aux éditions Lansman[665]. Le passage par la plateforme des Récréâtrales constitue donc pour l'auteur une insertion réussie au sein du réseau panafricain comme au sein du réseau francophone.

Aux logiques de commande et de circulation des spectacles qui s'établissent grâce aux différents dispositifs, s'ajoute par le biais de moments informels une émulation artistique et intellectuelle au sein de laquelle se dessinent de nouveaux projets. David Ilunga rencontre Aristide à Kinshasa en 2012 à l'Institut français de Kinshasa alors qu'il a déjà commencé à écrire. Il suit son atelier d'écriture, puis échange avec lui au sujet de leurs lectures personnelles. Lorsqu'il postule pour« Visa pour la création en 2014, Aristide l'encourage à faire sa résidence au Burkina Faso et c'est ainsi qu'il participe au laboratoire Élan et est amené à collaborer à divers projets[666]. La nécessité de mettre en circulation, d'ouvrir à de nouveaux horizons les textes dramatiques des auteurs contemporains imprègne le discours des intermédiaires du réseau panafricain. Hakim Bah, rencontré à Montreuil en 2019 alors qu'il était depuis 2017 directeur artistique du festival

[664] (A1) Entretien avec Hakim BAH, mené le 11 février 2016 à Ouagadougou.
[665] (A1) Entretien avec Hakim BAH, mené le 14 février 2019 à Montreuil.
[666] (A1) Entretien avec David ILUNGA, mené le 12 février 2016 à Ouagadougou.

« L'Univers des Mots » à Conakry affirme la volonté de « créer des ponts entre des gens qui ne se connaissent pas », de donner des occasions de rencontres entre « auteurs africains » et « metteurs en scène d'ailleurs qui ont déjà des compagnies bien installées, de France, du Québec, de Suisse », et d'inviter des « metteurs en scènes africains » à « travailler sur des textes d'auteurs d'ailleurs ». Cette rhétorique de l'échange et de la coopération imprègne également le discours du metteur en scène franco-ivoirien, Moïse Touré, dont la compagnie *Les Inachevés* est implantée à Grenoble.

> C'est ça qui est intéressant dans l'échange, que l'échange ne soit pas à sens unique, que la coopération ne soit pas à sens unique, on a vraiment des choses à apprendre des uns et des autres et que ce soit dans cette configuration que va se définir une forme d'espérance aussi mais parce que chacun dans son territoire existe, travaille, pense. La difficulté qu'on a eu dans ces cinquante dernières années c'est de penser que simplement on ne pensait qu'ici [en Europe], et qu'ailleurs ça ne pensait pas[667].

La représentation dominante de la place nouvelle des artistes et auteurs africains au sein de cette émulation nourrit ainsi également des logiques d'échanges informels. Parce que l'enjeu de mise en circulation des textes dramatiques est également présent dans les autres plateformes festivalières récentes sur le continent, se tissent au-delà des modalités formelles de circulation par l'action des dispositifs de légitimation et de diffusion des textes, des liens informels forts entre les auteurs du réseau. L'auteur Mahamadou Tindano m'a indiqué dans le cadre d'un échange informel avoir donné à lire son texte non publié *Fille de la honte* (2007) à un metteur en scène malien en 2016 lors de l'édition des Récréâtrales**.** Le texte a ensuite été monté par la compagnie malienne Anw Jigi Art en langue bambara et jouée à Bamako en février 2019 dans des concessions familiales.

La place du pôle de légitimation africain est manifeste à travers l'importance du rôle acquis par certains artistes dotés d'un fort capital symbolique, qui ont la fonction de « têtes de réseau » et qui sont des repères aussi bien pour les auteurs du réseau urbain que pour les intermédiaires du réseau francophone. Amanda Mouëllic, ancienne responsable de la maison des auteurs du Tarmac, mentionne le rôle de passeurs de textes tels Giovanni Houansou, responsable de la plateforme de Bénincréa au Bénin, Biliah Bah et Hakim Bah, en charge du festival l'Univers des mots et considère le Burkina Faso comme un « point de convergence[668] ». Pascal Paradou exprime le fait

[667] (A1) Extrait du propos de Moïse Touré à la fin de la rencontre avec Aristide Tarnagda, *op.cit*.
[668] (A1) Entretien avec Amanda Mouëllic mené le 10 septembre 2018 à Paris.

qu'Aristide Tarnagda lui envoie des textes pour le prix RFI. Ces passeurs sont identifiables dans les discours des enquêtés car ils sont souvent appelés par leur prénom, l'ellipse du patronyme indiquant le degré élevé d'acquisition d'un capital symbolique et relationnel : « Aristide, Hakim, Dieudonné nous envoient des textes ». En outre, cette mise en circulation peut prendre la forme d'un véritable système de « parrainage » qui indique pour les intermédiaires une maturation préalable du texte au sein du réseau panafricain, comme en témoigne le propos suivant d'Émile Lansman :

> […] il est assez rare qu'on reçoive un texte tout à fait isolé qui soit suffisamment maturé pour pouvoir retenir telle quelle l'attention suffisante de notre comité. En réalité, on se rend compte qu'il y a autour des auteurs africains et en particulier des jeunes qui arrivent, une sorte de solidarité qui existe. Quelqu'un qui découvre un auteur, ne va pas le garder pour lui, il va le partager. On a ainsi beaucoup de textes qui sont parrainés[669].

On comprend implicitement que la recommandation exerce un rôle décisif dans l'appréhension d'un texte d'un auteur, d'abord inconnu de l'éditeur et de son comité. C'est la raison pour laquelle ces intermédiaires du réseau panafricain sont les leviers de l'intrication du réseau panafricain et du réseau francophone. Marie-Agnès Sevestre résume cette connexion en ces termes :

> M.A.S. - Je dirais qu'envoyer un texte à un comité de lecture, ça veut dire qu'on est déjà intégré dans des réseaux. Ça veut dire qu'on en a déjà entendu parler. On sait que ça existe, on sait qu'on peut le faire ; donc d'une certaine manière, un texte qui nous arrive, il ne nous vient pas direct du fond du Sahara, il est passé par des gens qui connaissent le festival, par des gens qui sont venus en résidence, par des artistes qui ont été invités et puis qui ont dit : « ah mais tiens, tu devrais envoyer ». Il y a déjà un début de réseau … [670] .

Ainsi le réseau panafricain peut être également considéré comme un sous-réseau décisif pour les auteurs africains au sein même du réseau francophone. Pascal Paradou, s'il reçoit par an 200 textes de 15 pays différents (Afrique Caraïbes, Océan Indien ou le Proche et Moyen-Orient), d'auteurs qui ne sont pas nécessairement intégrés dans des réseaux, il remarque toutefois que les auteurs récompensés par le prix RFI sont des acteurs particulièrement « engagés sur le terrain ». « Ce prix est ce lieu de cette nouvelle génération[671] », affirme-t-il, de telle sorte que la

[669] (A1) Entretien avec Émile LANSMAN mené le 29 juillet 2018 à Saint-Antoine L'Abbaye.
[670] (A1) Entretien avec Marie-Agnès SEVESTRE mené le 29 septembre 2018 à Limoges.
[671] (A1) Entretien avec Pascal PARADOU mené le 11 septembre 2018 à Issy-Les-Moulineaux.

porosité de la frontière entre les deux réseaux apparaît dans ces paroles comme particulièrement forte. Dans la mesure où il se déplace régulièrement sur les lieux de festivals et qu'il était au moment de notre rencontre le seul à sélectionner 12 textes parmi les 200 reçus, il est évident qu'il lit avec une attention particulière les auteurs qu'il sait actifs sur le terrain. Dans un contexte où le pôle de légitimation panafricain est de plus en plus fort, le réseau francophone doit à la fois se reconfigurer et en même temps réaffirmer son rôle dans la circulation des textes dramatiques des auteurs africains. Cela est particulièrement sensible à travers les récits sur la renaissance du prix RFI à l'initiative de Pascal Paradou, journaliste à RFI, et sous l'impulsion de Marie-Agnès Sevestre. Pascal Paradou alors qu'il est nommé adjoint à la direction des magazines, crée le prix RFI en s'appuyant sur un réseau déjà existant, le « vivier d'auteurs » des francophonies proches de Dieudonné Niangouna, artiste associé au festival d'Avignon en 2013. Il organise un premier cycle de lecture « ça va, ça va l'Afrique ». Le prix s'élargit ensuite à la large francophonie et le nom du cycle de lecture change de nom : « ça va, ça va le monde ». La volonté de donner une place importante « à ces acteurs de la société civile[672] » se présente dans le discours des enquêtés comme une volonté de mettre les dispositifs du réseau francophone au service du renforcement du réseau panafricain et des différents réseaux urbains. C'est la raison pour laquelle plusieurs enquêtés ont souligné à quel point l'action des dispositifs de promotion francophone pouvaient avoir une retombée sur la reconnaissance des auteurs promus à une échelle nationale notamment.

- **Réseau francophone**

J'ai appréhendé le réseau francophone à partir de la rencontre de ses membres à Ouagadougou, Paris et Limoges. Le réseau francophone engage un degré d'institutionnalisation des textes dramatiques particulièrement fort dans la mesure où la mise en circulation des textes dramatiques constitue l'un des aspects principaux de la coopération entre ses membres. L'étude du réseau invite à considérer des dispositifs aussi variés que les maisons d'édition, les comités de lecture, la programmation des festivals, les résidences d'écritures, les prix.

L'identification de certains membres de ce réseau rend bien compte du nombre conséquent de prescripteurs et sélectionneurs au sein du réseau dans le contexte de structuration croissante des instances de légitimation sur les vingt dernières années. À noter, le phénomène de multiplication des prix qui augmente la visibilité des auteurs du réseau ou encore la place

[672] (A1) Entretien avec Gaëlle MASSICOT-BITTY mené le 30 septembre 2018 à Limoges.

croissante prise par les « dispositifs de jugement[673] » singuliers que sont les comités de lecture et leur rôle décisif dans la mise en circulation des textes dramatiques écrits par des auteurs originaires d'Afrique[674].

Un consensus autour de la perpétuation d'une histoire littéraire et théâtrale francophone

La coïncidence forte dans le discours des enquêtés entre une histoire littéraire et institutionnelle est révélatrice du degré particulièrement élevé d'institutionnalisation des textes dramatiques au sein du réseau francophone. Ainsi, les liens inter-discursifs dans la parole des enquêtés semblent être les plus prégnants au sein de ce réseau. L'histoire institutionnelle du réseau s'élabore à partir des discours des intermédiaires qui présentent un caractère mythique. Ce phénomène est particulièrement palpable dans le cadre de la création du prix RFI, emblématique de la convergence de la politique du ministère de la culture et du ministère des affaires étrangères[675]. Le prix est né de la volonté de Pascal Paradou sur la suggestion de Marie-Agnès Sevestre en 2012 et vise à « reformuler un rôle » ancien pour les « dramaturgies africaines » car relevant d'une attente chez les intermédiaires comme chez les auteurs en souvenir du mémorable Concours théâtral interafricain[676]. L'anecdote suivante révélée par Pascal Paradou lors de notre rencontre est à cet égard particulièrement significative. Alors qu'il se renseigne sur le titre publié par un auteur candidat, il reçoit un message de sa part qu'il prend soin de me lire *in extenso* parce qu'il a trouvé ce message « formidable » :

> Oui *De l'amour à la mort*, c'est moi, ça remonte à l'époque où j'avais lu pour la première fois Racine avec Andromaque en 2012. […] Je voulais aussi faire pareil, exactement comme Racine. C'était mon modèle. *Le large* – **donc le texte envoyé** – n'est pas mon premier texte, je ne sais

[673] Pauline GUILLIER, « Les comités de lecture de théâtre, un dispositif singulier, un endroit d'épreuve », *Passages en Revue*, recueil d'articles écrits par les membres du laboratoire Passages XX-XXI Arts et Littératures, imprimé et mis à disposition en interne en 2019.
[674] Comédiens, metteurs en scène, chercheurs d'horizons divers lisent une centaine de textes par saison, et fournissent par l'intermédiaire du coordinateur un retour détaillé aux auteurs sur leurs textes. Le comité travaille ainsi à un accompagnement au long cours de l'auteur dans son écriture notamment vers l'édition dans un partenariat avec la maison d'édition Passages, ou parfois la production. La survie du comité du Tarmac, dont la fermeture est prononcée en 2019 par Françoise Nyssen, alors qu'elle est ministre de la culture, par sa mue en « Quartier des autrices et des auteurs » QD2A, est significative de la place croissante accordée aux écritures dramatiques au sein de la francophonie théâtrale. En outre, l'enjeu à long terme est de sensibiliser les scènes françaises à la découverte des écritures contemporaines francophones.
[675] Le lauréat reçoit 2000 euros de la SACD et une résidence d'écriture est financée par l'Institut Français. Annoncé lors du festival des Francophonies en Limousin, il fait ensuite l'objet d'une collaboration élargie avec le CDN de Rouen qui propose une résidence et une proposition scénique au lauréat.
[676] (A1) Entretien avec Marie-Agnès SEVESTRE, le 29 septembre 2018 à Limoges, Entretien avec Pascal PARADOU, mené à Issy-Les-Moulineaux le 11 septembre 2018.

> même plus, c'est le quantième, j'en fais des bons et moins bons, le prix RFI théâtre est pour moi comme l'unique moyen que j'ai de me faire lire, – **c'est pour ça que je voulais vous lire ça** – depuis 2016, je n'écris qu'en fonction de lui, petite confession intime. Laissez-moi vous dire merci. » Voilà quand je lis ça… il n'a aucune raison de mentir, je ne sais pas comment il est arrivé là, est-ce que c'est un copain, est ce que c'est une structure qui lui a conseillé d'envoyer son texte ? Est-ce qu'il écoute RFI ? Je n'en sais rien, je ne le connais pas, personne ne le connaît et il m'écrit cela. Je me dis, il faut continuer, même si ce n'est que pour lui, il faut continuer[677].

Ce discours témoigne à la fois de la prégnance du réseau dans la mémoire des auteurs africains qui sont nombreux à candidater de manière individuelle mais met également en évidence le processus de construction de cette mémoire et comment elle s'élabore par la parole performative des intermédiaires. Ce propos rappelle également le rôle ancien d'incubateur de la littérature dramatique africaine du concours théâtral interafricain et inscrit le prix RFI dans son sillage[678]. Pascal Paradou, par la pratique de la citation, met en évidence au détour d'une énonciation polyphonique le capital symbolique de l'instance de légitimation qu'il représente. Les interruptions de la lecture du message – surlignées en gras dans l'extrait transcrit – soulignent la volonté de l'enquêté d'élargir le réseau qu'il alimente en partageant activement son imaginaire.

Les récits qui entourent la création de la maison d'édition, élaborés par Émile Lansman lui-même sont également représentatifs de cette mémoire mythique du réseau en partage et de l'influence qu'elle a sur la lecture de l'histoire littéraire. La mise en comparaison du récit de la naissance de la maison d'édition à travers un entretien individuel et du récit fait lors d'une intervention auprès de mes étudiants dans le cadre d'un TD à l'Université de Lyon 2[679], permet de prendre la mesure de cette charge mythique qui entoure l'activité institutionnelle. Tout d'abord, Émile Lansman souligne l'importance du rôle du festival des Francophonies en Limousin dans la création de sa propre maison d'édition et souligne ainsi le lien de continuité entre les différentes instances de légitimation : « J'allais déjà au festival des Francophonies à Limoges[680] » dit-il dans notre premier entretien à Grenoble ; « Je suis né à Limoges » dit-il à mes étudiants ; la métaphore de la naissance souligne de manière encore plus nette l'intrication des deux instances de légitimation. Il rapporte devant les étudiants ensuite une anecdote qu'il présente comme une véritable révélation :

---

[677] (A1) Entretien avec Pascal PARADOU, *op.cit*.
[678] Madeline BEDECARRE, *op.cit.*
[679] (A1) Rencontre avec Émile LANSMAN organisée par moi-même, menée par les étudiant.es de L3, à Lyon le 26 novembre 2018, dans le cadre de mon cours de TD de spécialité « Dramaturgies d'Afrique et des diasporas : vers un théâtre-monde ? ».
[680](A1) Entretien avec Émile LANSMAN, mené le 28 mai 2018 à Grenoble.

> Moi je suis quelque part né à Limoges et j'ai découvert là des auteurs africains mais aussi des auteurs québécois et ainsi de suite et lors du tout premier festival., il y avait une rencontre avec plein d'intellectuels français, belges… et on parle de littérature et… il y a un monsieur qui se lève et qui dit : « écoutez, moi je vous entends et vous m'énervez, vous êtes tous là, vous êtes sûrs d'être des intellectuels, vous connaissez la littérature et tout. Si moi je vous disais « Shakespeare, je n'en ai jamais entendu parler, Molière je n'en ai jamais entendu parler, vous hurleriez : « sortez, vous n'êtes pas des nôtres ». Mais vous, vous avez un continent complet de littérature que vous ignorez complètement, l'Afrique et ça ne vous gêne pas du tout, vous n'en faites aucun complexe ». Quand on reçoit ça dans la figure, on se dit : « au fond il a raison, je ne connais rien, je connais *L'enfant noir* de Camara Laye parce que ça avait été un petit succès et puis le reste rien du tout ». Et je pense que dans la salle, il y en a quelques-uns qui se sont dit, dont moi : « il faut faire du rattrapage ». Donc, moi, je ne suis pas du tout un africaniste. Je n'ai jamais au départ en tout cas été intéressé. Le seul contact, vraiment que j'ai eu avec l'Afrique jusqu'à ce moment-là, c'est une grande exposition en 58 à Bruxelles, internationale où on avait reconstitué un village africain, un village congolais, parce qu'on possédait le Congo Belge encore à l'époque et j'avais été très choqué, moi gamin, je devais avoir onze, douze ans, de voir qu'on exhibait des hommes, des femmes, des enfants, pour nous montrer ce que c'était l'Afrique. C'est à peu près la seule chose que je connaissais de l'Afrique et en tout cas pas sa littérature[681].

La parole est ici rapportée sur un mode prophétique « il y a un Monsieur qui se lève et qui dit » et figure l'importance de la révélation qu'il expérimente au sujet du manque de visibilité des littératures africaines. Il met en exergue à travers son récit l'efficacité de cette interpellation, cette critique postcoloniale de la formation d'un canon littéraire occidental supposé universel et fondé sur l'exclusion de pans entiers de la littérature mondiale. Émile Lansman commence à envisager une appropriation du paradigme francophone comme lieu de potentiel élargissement des corpus et d'élargissement des imaginaires sur l'Afrique, en portant un regard critique fondé sur sa propre histoire coloniale. Gustave Akakpo qui explique son choix d'éditer avec Emile Lansman souligne le travail immense que celui-ci a mené pour les auteurs africains et francophones, et se réfère au récit que lui a vraisemblablement fait Émile Lansman pour expliciter son choix :

> Henri Lopes, lors d'une rencontre à Avignon d'éditeurs, d'auteurs représentant l'intelligentsia artistique dit : « si je me lève ici et que je dis que je ne connais pas Shakespeare, que je ne connais pas Molière, que je ne connais pas Flaubert, vous allez vous demander : « mais qu'est-ce qu'il fait avec nous ? ». Alors que bon nombre d'entre vous ne connaissent pas Cheick Hamidou Kane, Sembène Ousmane sans que ça ne fasse rougir personne. En fait, vous ignorez

[681] (A1) Rencontre avec Émile LANSMAN organisée par moi-même, menée par les étudiant.es de L3, à Lyon le 26 novembre 2018, dans le cadre de mon cours de TD de spécialité « Dramaturgies d'Afrique et des diasporas : vers un théâtre-monde ? ».

> tout un pan de la pensée du monde. » Émile a entendu ce discours et c'est ce qui l'a poussé à s'intéresser aux littératures francophones [682].

Le souvenir trace ainsi un imaginaire propre au réseau, susceptible au fil des circulations de connaître quelques variations de noms, ou encore de lieux mais crée des possibilités d'identification pour ceux qui le rejoignent.

À cet égard, le mythe Sony Labou Tansi qui est également lié au mythe de la naissance de la maison d'édition est fondateur. Émile Lansman dit avoir découvert Sony Labou Tansi aux Francophonies en Limousin. Le récit de cette rencontre suit la même trame en fonction des différentes situations d'énonciation :

- La communication à Monique Blin de sa décision de publier deux auteurs belges par an
- L'interpellation de Sony Labou Tansi qui lui fait cadeau de la pièce *Qui a mangé d'Avoine Bergotha ?*
- Ses tergiversations car la proposition de Sony Labou Tansi ne correspond pas au projet initial
- Les discussions avec les autres membres du réseau francophone
- Les échanges avec Sony Labou Tansi autour de la question éditoriale rapportée de manière courte lors de notre entretien à Grenoble, dans une version plus longue devant les étudiants à Lyon : Sony Labou Tansi lui explique que les difficultés d'édition du théâtre sont un problème francophone, il lui donne son manuscrit et ont de nombreux échanges à ce sujet/ Émile gagne la réputation de publier des auteurs africains.

> Le manuscrit qu'il m'a donné, il était dans un état ! Là aussi, il faudrait expliquer pourquoi, il était assez lamentable. Je lui ai dit : « Sony, qu'est-ce que je fais avec ça ? » Il me dit : « Tu veux être éditeur, alors fais une épreuve, je te dirai. Si tu veux simplement être un imprimeur, tu ne m'intéresses pas ». Il a eu cette pensée, il m'a dit : « Moi dans mon entourage, tout le monde me vénère, je fais un pet et tout le monde me dit « ah quel beau pet ! » mais moi je sais que j'ai des défauts, je sais que quand j'ai trouvé une belle image, je vais la caser trois fois dans ma pièce dans la bouche de personnages différents. J'ai besoin de quelqu'un qui me donne des coups de pied au cul pour aller plus loin. Est-ce que tu veux être ça ? ». Je lui ai dit : « ok je veux être éditeur » et ça a quand même eu des conséquences parce que dès le départ, j'ai décidé que je travaillais avec des auteurs. Sony m'avait poussé, je n'ai plus arrêté depuis. Donc j'ai la mauvaise réputation chez certains d'être exigeant mais bon, j'assume complètement cette réputation. D'où Sony Labou Tansi, premier auteur publié chez nous. Très vite, j'ai eu la réputation de publier des Africains alors que ce n'était pas du tout le projet, pas du tout[683].

[682] (A1) Entretien avec Gustave AKAKPO, mené à Paris le 22 mars 2019.
[683] (A1) Entretien avec Émile LANSMAN, mené le 28 mai 2018 à Grenoble.

> Et Sony me dit – je l'entends, chaque fois que je raconte cette anecdote – il me dit : « écoute, Émile tu m'emmerdes. Qu'est-ce que tu veux ? Tu veux être éditeur ou tu veux être imprimeur ? Si tu veux être imprimeur, ça ne m'intéresse pas, on s'arrête là. Si tu veux être éditeur, tu es là pour me botter le cul. Si tu as des choses à me proposer, fais-le. C'est toi qui es l'éditeur, dis-moi comment tu organises tout ça, je te dirais si je suis d'accord ou si je ne suis pas d'accord et puis on va trouver une solution ensemble pour ce texte. Donc qu'est-ce que tu veux être ? ». « Editeur ». « Bon, bah travaille ». […] Alors je vous passe les détails, mais trois semaines après, le livre était là et j'ai eu très vite une réputation de publier des Africains[684].

Là encore, il faut souligner l'usage du discours direct qui à la fois présente le souvenir comme fidèle à la réalité et a tendance à en masquer le caractère reconstruit en lui conférant une dimension orale qui permet de garder l'anecdote en mémoire. Faire parler Sony c'est user de son capital symbolique et mythique au profit de l'instance éditoriale. Émile Lansman à travers la mise en voix du dialogue qu'il aurait eu à l'époque avec Sony Labou Tansi, souligne la relation d'interdépendance entre l'éditeur et l'auteur, et à quel point le prestige de l'un rejaillit sur le prestige de l'autre, révélant le caractère intriqué des enjeux institutionnels et littéraires.

L'ensemble de ces mythes qui président à l'établissement du consensus à l'œuvre au sein du réseau francophone rendent tangibles la coïncidence entre une grille de lecture institutionnelle et une grille littéraire. C'est la raison pour laquelle les auteurs ont la volonté de s'inscrire dans cette histoire littéraire prestigieuse, visible, en participant au concours RFI, en éditant leurs textes chez Émile Lansman ou comme le signale Marie-Agnès Sevestre, en résidant au sein de la maison des auteurs de Limoges :

> Limoges à un moment a été un ferment. Cela donne de la confiance d'être invité. Certains auteurs me disent une chose tout à fait extraordinaire alors qu'ils sont jeunes et qu'on ne les connaît pas, qu'ils viennent d'avoir une bourse. Ils viennent à la maison des auteurs et ils sont totalement exaltés par l'idée d'être dans la même maison où a résidé Sony Labou Tansi ou Wajdi Mouawad ou Kossi Efoui et ils me disent « il faut que je sois à la hauteur ». C'est génial car moi je n'y ai pas pensé. Je ne pensais pas à cette idée de cette histoire qui traverse le temps[685].

De ces liens évoqués entre les différents auteurs, les intermédiaires mettent en évidence les apories de l'imitation que cette histoire prestigieuse a induites comme le laissent penser les remarques suivantes :

> À un moment donné pour les Africains, il y a eu le père Sony et puis plus tard il y a eu le père Niangouna. Les auteurs par exemple ont cru comprendre le message qu'il suffisait de triturer la

[684] (A1) Rencontre avec Émile LANSMAN, *op.cit.*
[685] (A1) Entretien avec Marie-Agnès SEVESTRE, *op.cit*.

> langue pour être Sony. Non Sony avait quelque chose à dire. Ce n'est pas en copiant Sony que vous serez vous-même[686].
>
> Il y a eu un moment l'école Sony Labou Tansi, où certains auteurs ont essayé de faire du Sony. Après Dido, il y a eu pas mal d'auteurs qui faisaient l'imitation de Dido. Il y en avait qui réussissaient à avoir une langue mais d'autres où l'on sentait qu'ils avaient clairement lorgné mais n'avaient pas réussi à s'en émanciper[687].

Cette critique de l'imitation ne vient toutefois pas remettre en question les repères littéraires construits par le travail au long cours des instances de légitimation. L'évocation des noms des auteurs émaille les discours des enquêtés ce qui leur confère une puissance symbolique. Émile Lansman affirme sa fierté d'avoir édité Koffi Kwahulé avant qu'il ne publie la suite de son œuvre aux Éditions Théâtrales avec Pierre Banos. Les intermédiaires appréhendent les auteurs contemporains au prisme du modèle « sonyen[688] » comme le révèlent des affirmations telles que : « Le prochain Sony, il n'est pas encore là[689] », l'évocation des « fulgurances de Dido »; « Sony Labou Tansi pour moi est un auteur contemporain, […] qui parle de notre monde d'aujourd'hui[690] ». Thierry Blanc, réactualise cette conception des écritures dramatiques africaines qui perturbent la langue française lorsqu'il évoque sa découverte des auteurs africains dans un témoignage hébergé sur le site du nouveau comité de lecture, le Quartier des Autrices et des auteurs, recréé à partir du comité de lecture du Tarmac.

> Mais de façon très personnelle, au sein de ce vaste ensemble foisonnant et riche qui fait les écritures francophones, le voyage littéraire le plus surprenant et déstabilisant a été et est encore celui vers les écritures dites « africaines ». Même si ce vocable réducteur ne veut pas dire grand-chose, convenons-en ici. J'y découvre alors tout un « traitement » de la langue dont je n'imagine même pas à l'époque l'existence. Des constructions syntaxiques perturbantes, décalantes, requestionnant non seulement « ma » propre langue, mais aussi jusqu'au regard que je posais sur le monde. J'y découvre un vaste et nouveau champ d'exploration. Dont les premières pistes furent Koffi Kwahulé, Dieudonné Niangouna, Gustave Akakpo, et Sony Labou Tansi arrivant paradoxalement plus tard. Du sublime, du beau, du grand, du moins beau, du pauvre, du sans

[686] (A1) Entretien avec Émile LANSMAN, mené le 28 mai 2018 à Grenoble.
[687] (A1) Entretien téléphonique avec Thierry BLANC, mené le 5 décembre 2018.
[688] Les enquêtés faisaient référence à l'auteur en utilisant uniquement son prénom « Sony ».
[689] (A1) Entretien avec Gaëlle MASSICOT-BITTY, mené le 30 septembre 2018 à Limoges.
[690] (A1) Entretien téléphonique avec Thierry BLANC, mené le 5 décembre 2018.

> intérêt aussi comme partout, mais apparait un nouveau champ immense dont l'horizon est infini…[691]

Les membres du réseau valorisent l'originalité de chaque auteur et la multiplicité des écritures dramatiques contemporaines ainsi que le refus de l'imitation servile. Mais le discours à cet endroit est souvent instable. Dans un même entretien, un intermédiaire peut aussi bien défendre une approche spécifique pour chaque auteur et de l'autre, porter une parole de généralité sur les auteurs africains[692]. Ainsi leurs discours sont paradoxaux dans la mesure où ils reformulent parfois de manière ténue les rapports d'influence esthétiques entre les auteurs légitimés au sein du réseau et contribuent ainsi à naturaliser une histoire littéraire.

Si l'élaboration d'un consensus au sein du réseau francophone est étroitement liée à la fonction politique ancienne attribuée à la langue française et au présupposé selon lequel les auteurs hors Hexagone sont censés la « revivifier », son efficacité réside dans l'élargissement aux enjeux politiques plus actuels. Aussi la mobilisation de cette histoire littéraire et théâtrale peut-elle être le fait d'intermédiaires du champ théâtral français qui ne représentent pas nécessairement des instances de légitimation labellisées comme spécifiquement francophones. Pascale Poirel et Pierre Vincent qui, à la tête de la compagnie « Issue de Secours », accueillent des artistes en résidence à la Ferme Godier, justifient leur engagement au service de la francophonie théâtrale notamment par leur volonté d'inscrire leur action culturelle dans la commune de Villepinte.

> En fait on s'est rendu compte ici - surtout dans les collèges - que la diversité n'était pas très représentée au niveau des artistes accueillis. Il y avait comme une espèce de négation ou un oubli des familles des enfants qu'on avait, un oubli de leurs parents de leurs grands-parents. Comme le théâtre est un art du langage, lequel est notre outil de travail, on s'est dit que cela pouvait être intéressant de travailler sur la francophonie pour montrer qu'il y avait d'autres utilisations de la langue française, qu'il y avait d'autres expressions ; pour montrer qu'on pouvait travailler avec une langue qui est dite française mais qui, en même temps, est différente[693].

Le recours au répertoire théâtral francophone est pensé dans cette perspective comme une possibilité de répondre non seulement aux besoins des auteurs invisibilisés mais également aux

[691] Témoignage de Thierry Blanc sur le site de QD2A, https://comiteqdaa.wixsite.com/website/habitants-quartier-des-autrices-et, consulté le 16 juin 2021.
[692] Ainsi Émile Lansman défend d'un côté l'absence d'homogénéité dans l'écriture des différents auteurs tout en affirmant l'idée que les « les auteurs africains [auraient] toujours eu une urgence du théâtre par rapport aux auteurs européens. » Entretien avec Émile LANSMAN, mené le 29 juillet 2018 à Saint-Antoine L'Abbaye. Pierre Banos exclut le critère de « nationalité » de l'auteur en défendant une approche purement stylistique. Il évoque la publication de Mawusi Agbedjidji en fonction du critère d'aboutissement du texte tout en mentionnant qu'« on sentait une écriture africaine », Entretien avec Pierre BANOS, mené le 18 avril 2019.
[693] (A1) Entretien avec Pascale POIREL et Pierre VINCENT, Ferme Godier, mené le 10 décembre 2018 à Villepinte.

besoins pressentis des publics. Cet engagement est également porté par Cédric Brossard qui a centré le travail de sa compagnie sur les « écritures francophones contemporaines » faisant ainsi un lien implicite, lors de notre rencontre, entre le recours à ce répertoire théâtral francophone et l'enjeu « revendicatif de ne pas avoir une compagnie et une distribution 100 % blanche ». Au-delà de la volonté de défendre les auteurs vivants il s'agit également de se donner la possibilité de pallier le manque de diversité constaté sur la scène française considérant « le déni absolu de ce qu'est aujourd'hui la société française[694] ».

Principes de fonctionnement du réseau francophone

La démultiplication des dispositifs de légitimation et des intermédiaires potentiels au sein de différents lieux rend particulièrement prégnante l'importance déterminante du capital relationnel. Au-delà des circulations routinisées entre les instances de légitimation, se mettent en œuvre au sein des membres du réseau francophone des circulations informelles pas nécessairement prévisibles mais susceptibles de générer de nouvelles occasions de reconnaissance pour les auteurs. Cela est patent dans le cas des instances de légitimation qui mobilisent plusieurs sélectionneurs comme les comités de lecture ou les jurys des prix. Si le comité de lecture focalise l'attention sur certains textes dramatiques, il est tout à fait possible qu'un texte qui n'ait pas fait l'objet d'un consensus puisse être toutefois repéré par un des membres du comité, comme le souligne Thierry Blanc au sujet du fonctionnement du comité de lecture du Tarmac, générant de nouvelles circulations informelles. Il lui arrive de transmettre un texte qu'il a lu et apprécié dans le cadre du comité de lecture à un metteur en scène ou comédien. Ces enjeux de circulation « hors-cadre[695] », pour reprendre l'expression de Thierry Blanc, sont directement pris en compte dans la mobilisation d'un jury hétéroclite par Pascal Paradou, comprenant aussi bien des jurés africains, caribéens mais également des metteurs en scène français peu familiers de ces dramaturgies, ce qui permet un repérage de textes pas nécessairement lauréats[696]. La plateforme festivalière présente un potentiel fort d'échanges informels et de circulations de textes hors-cadre :

> […] Parfois il y a des choses qui se sont faites grâce au Festival des Francophonies, mais je ne le sais même pas. Des rencontres qui ont lieu ici ; des gens qui ont des idées à partir de ce qu'ils

[694] (A1) Entretien avec Cédric BROSSARD, mené le 3 octobre 2016 à Ouagadougou.
[695] (A1) Entretien avec Thierry BLANC, *op.cit.*
[696] (A1) Entretien avec Pascal PARADOU, *op.cit.*

> ont vu ici, des projets qui se montent à partir de réunions qui ont lieu ici, je n'en sais rien, disons que le fait qu'on existe, favorise ce bouillonnement[697].

Toutefois, certains membres du réseau francophone sont des intermédiaires centraux et jouent un rôle décisif dans la sélection et la prescription. Pascal Paradou parce qu'il organise le cycle de lecture « ça va ça va le monde » au festival d'Avignon[698], Marie-Agnès Sevestre, ou encore Valérie Baran[699] agissent en qualité de super-sélectionneurs au sein du réseau francophone et négocient ainsi leur propre marge de manœuvre au sein de l'instance qu'ils représentent. Marie-Agnès Sevestre, directrice du festival des Francophonies en Limousin depuis 2006, estime avoir contribué à donner une place plus importante aux écritures dramatiques à travers diverses manifestations telles que « Nouvelles Zébrures » et « L'Imparfait du présent » et avoir orienté le festival « autour de la production artistique et littéraire[700] ». Elle décrit ce rôle spécifique dans ses aspects les plus concrets : elle sollicite certains auteurs dont elle suit le travail afin qu'ils envoient leur texte au comité et joue un rôle majeur dans les choix du comité de lecture[701].

En outre, l'accompagnement au long cours constitue une des modalités spécifiques de circulation des textes au sein du réseau francophone. À cet égard, Amanda Mouëllic ou encore Nadine Chausse ont exprimé l'importance d'un accompagnement au long cours dans la trajectoire d'Hakim Bah en insistant sur l'engagement des intermédiaires dans l'encouragement d'un « parcours » d'auteur :

> et il y a des auteurs que l'on accueille que l'on ne peut pas mettre en compétition, les raisons qu'on a de les accueillir ne sont pas pour tous les mêmes, donc et là en passant justement par une autre instance de professionnels, ça permet justement non pas de se dire entre nous « on va mettre en compétition des textes qui n'ont rien à voir et pour lesquels on n'est pas au même endroit dans le parcours de l'auteur ». La notion de parcours elle existe, la construction de parcours[702]

Pascal Paradou souligne le lien de continuité entre relation professionnelle et relation amicale entre les auteurs révélant ainsi à quel point le capital symbolique et le capital relationnel sont fortement intriqués au sein du réseau francophone.

---

[697] (A1) Entretien avec Marie-Agnès SEVESTRE, *op.cit*.
[698] (A1) Entretien avec Pascal PARADOU, *op.cit*.
[699] (A1) Entretien avec Thierry Blanc, *op.cit.*
[700] (A1) Entretien avec Marie-Agnès SEVESTRE, mené le 29 septembre 2018 à Limoges.
[701] (A1) *Ibidem*.
[702] (A1) Entretien avec Nadine CHAUSSE, *op.cit.*

> Je suis les lauréats, je suis un peu moins les autres. Avec les lauréats, pendant un an, on est en contact continuel, ça va de leur réserver leurs chambres d'hôtel, leurs billets de train pour Limoges à parler du texte, discuter avec eux ; si c'est le metteur en scène, donc là avec Edouard Elvis, si c'est Armel Roussel qui doit faire la mise en lecture à Avignon ou si c'est Lorraine de Sagazan qui va produire le spectacle, qui va aussi signer, on est en conversation un peu régulière pendant un an. Je les suis les cinq. Il y en a un qui m'épate, c'est quand même Hakim Bah parce que quand même, ça trace, il écrit. Julien, je l'ai un peu perdu de vue. Hala, c'est devenu quasiment une amie, et du coup je la suis parce que là aussi ça trace pas mal, dans son cas, le prix RFI, ça a été un déclencheur absolu. [703].

Le lien de parrainage privilégié qui s'établit ici entre le journaliste et le lauréat est sensiblement similaire à celui décrit par Claire Ducournau entre les éditeurs parisiens et les romanciers africains, « soutien multiforme matériel et psychologique », l'accompagnement humain ne pouvant être dissociable de l'accompagnement institutionnel. Cette dimension affective et humaine constitue en outre une manière pour les intermédiaires de se représenter leur action comme possiblement détachée de l'institution qu'ils représentent :

> […] Et c'est vrai que moi je ne peux être que sensible à l'engagement de ces artistes. Je sais très bien qu'ils sont obligés de tout faire, et en même temps ils sont dans une espèce d'urgence car ce sont souvent les seuls qui peuvent être des acteurs d'un éveil des consciences. Donc voilà, je suis aussi admirative de leur combat. […]
>
> A.D. - C'est toi qui en as fait une priorité ?
>
> G.M.B. - J'en ai fait une priorité parce que c'était porteur de sens parce que je pense que c'est le moment de ne plus être dans un truc comme ça… J'ai appris énormément et je n'arrête pas de le dire dans une institution comme la nôtre qui est quand même un objet politique. Il faut réussir à… J'y arrive, ce n'est pas facile.
>
> A.D. - Pourquoi ce n'est pas facile ?
>
> G.M.B. – Ce n'est pas facile car la question humaine n'est pas forcément au centre de l'engagement institutionnel. C'est peut-être parce que je suis à un endroit où je me rends compte peut-être un peu plus de cette urgence de l'engagement, parce que ça me touche aussi personnellement. […]
>
> C'est un endroit parfois qui est pour moi hyper schizophrénique. Et c'est pour ça que j'ai dit : on est ensemble, parce qu'il y a des moments où cela est très compliqué pour moi, c'est compliqué de rester là. Mais c'est eux qui me disent : « Gaëlle reste, parce que si toi, tu n'es pas impliquée dans ce genre d'institution, on n'aura plus d'interlocuteurs. […] Mais voilà, on est

[703] (A1) Entretien avec Pascal PARADOU, *op.cit*.

> aussi dans des changements de mentalité, on est aussi dans un rapport de rentabilité, de visibilité : c'est pour ça que parfois j'ai des différences de paradigme avec ma hiérarchie et en même temps quand je fais des choses qui sont pour moi porteuses de sens, je le fais parce que c'est le fait qui va écrire notre action et c'est pour ça que j'y passe beaucoup de temps, même en dehors de mon temps de travail[704].

Cet échange avec Gaëlle Massicot Bitty met en exergue la construction d'un ethos davantage fondé sur la posture bienveillante d'accompagnante, de guide que de sélectionneuse et d'évaluatrice. Mentionnant l'« admiration » pour les artistes qu'elle suit dont elle reconnaît l' « urgence » de l'engagement, elle érige ici en valeur la question humaine et considère ses propres émotions – « ça me touche personnellement » – comme levier d'action politique qui lui permet de ménager une position dans et hors l'institution dans l'optique de servir au mieux l'intérêt des acteurs concernés. Elle définit ainsi une certaine marge de manœuvre justifiant un engagement qui dépasse largement son « temps de travail » et irait au-delà du cadre donné par les politiques culturelles. La parole des artistes rapportée ici au discours direct vient une fois encore appuyer la légitimité de l'intermédiaire puisqu'elle confirme par là-même la reconnaissance du rôle acquis à titre individuel au sein du réseau.

Le réseau francophone est perçu et utilisé par ses membres comme une porte d'entrée vers la France, l'Europe, le Québec… Les intermédiaires européens agissent comme « passeurs » et sont dans une situation d'aller-retour entre l'Afrique et l'Europe. La métaphore du « passeur » est d'autant plus pertinente qu'ils considèrent souvent que les instances de légitimation qu'ils représentent sont des « portes d'entrée vers l'Europe ou la France ». Émile Lansman définit son rôle d'éditeur comme celui d'un voyageur, sensible à des paroles qui ne viennent pas de chez lui mais dont le but est de publier pour « des gens de chez lui », tout en gardant « l'authenticité de la parole[705] ». Ce rôle d'intermédiaire entre différents contextes et au croisement des réseaux est présenté en ces termes par Marie-Agnès Sevestre qui revient sur son expérience de déplacement à l'occasion de festivals :

> au-delà du voyage, il faut aussi faire voyager son imaginaire. Parce qu'en fait, souvent les choses sont présentées dans un contexte qui les fragilise alors qu'elles sont plus intéressantes et plus longues en bouche, je dirais comme un vin, que ce qu'elles donnent comme ça dans un contexte bruyant, peu organisé etc. Donc il faut enlever une espèce de gangue autour, qui vient du contexte, de la précarité, qui vient parfois d'un travail qui a été fait trop rapidement et se dire :

[704] (A1) Entretien avec GAËLLE MASSICOT-BITTY mené le 30 septembre 2018 à Limoges.
[705] (A1) Entretien avec Émile LANSMAN mené le 28 mai 2018 à Grenoble.

> « ah là il y a une parole, il y a un jeu d'acteurs, il y a une pensée qui, si elle était plus approfondie, plus travaillée, plus préparée, enfin je ne sais pas, aurait vraie valeur d'objet de création[706].

L'analogie établie entre voyage géographique et voyage imaginaire vient mettre en exergue les compétences de l'intercesseur culturel visant à diffuser des spectacles et des œuvres d'un contexte à l'autre, de repérer les circulations possibles en situation de mondialisation mais également celles qui ne le sont pas. La métaphore de la porte d'entrée permet de montrer qu'une première diffusion, production, invitation, par le recours à une instance de légitimation constitue le point de départ d'une combinaison d'interactions entre diverses instances de légitimation dans les différents pays francophones. Cette « porte » correspond concrètement au passage d'un contexte institutionnel à un autre. Amanda Mouëllic décrivait à cet égard le rôle du comité de lecture du Tarmac comme un « coup de pouce » dans cette implantation :

> A.M. - Il y a deux choses : le lauréat est mis en lecture par l'ESAD puis on lui propose une édition, dans notre collection chez Passages : je vais vous donner les derniers recueils. Toute cette collection. Et on propose une édition au lauréat qui accepte ou pas parce que parfois ils ont déjà un éditeur ou ils ont d'autres propositions, donc ils ne viennent pas forcément chez nous et on sélectionne toujours deux ou trois coups de cœur qui étaient en sélection finale, qui ne sont pas lauréats, que le comité a repéré, qu'il a envie d'accompagner. Ce sont souvent des premières éditions. Et grâce à cette première édition en France, les auteurs peuvent ensuite postuler à plein de dispositifs, les bourses, les résidences d'écriture qui demandent généralement une première édition en France, parfois deux. Et s'ils ne l'ont pas, ils ne peuvent pas postuler. C'est des textes qu'on a trouvé très intéressants, c'est des écritures qu'on a trouvé très intéressantes, qu'on a envie d'accompagner, auxquelles on a envie de donner un coup de pouce, qui ne sont pas forcément dans leur forme la plus aboutie encore. C'est parce qu'ils auront cette édition qu'ils pourront ensuite faire ces résidences, ensuite travailler avec d'autres gens[707].

On observe une dynamique de convergence très forte : dans le sens où les mêmes auteurs sont reconnus auprès des différentes instances de légitimation. L'intégration dans le réseau pour les auteurs passe par l'envoi d'un même texte auprès des différentes instances de légitimation ce qui suscite des effets d'interconnaissance des auteurs du réseau auprès des sélectionneurs. La dynamique forte qui oriente les circulations des textes est celle de la convergence vers les mêmes auteurs : la récurrence d'invitations d'un auteur dans le cadre d'une instance suscite souvent l'intérêt d'autres prescripteurs et sélectionneurs qui suivent ainsi l'orientation donnée. Nadine Chausse, coordinatrice de la Maison des auteurs, à Limoges présente cet état de fait en ces termes : « On arrive avec des visions différentes à un consensus qui n'est

[706] (A1) Entretien avec Marie-Agnès Sevestre*, op.cit.*
[707] (A1) Entretien avec Amanda Mouëllic, mené à Paris le 10 septembre 2018.

pas pré-écrit. Ça naît aussi des textes, parce qu'on ne se dit pas qu'on va mettre en valeur tel auteur et on se rend compte qu'on arrive dans un laps de temps assez court à ce que ça converge vers un même auteur[708]. » Se dessine en effet au sein du réseau la nécessité plus ou moins consciente du consensus pour assurer sa pérennité. Amanda Mouëllic estime par exemple que le Tarmac a intérêt à « faire exister » un auteur qui serait déjà passé par Limoges afin d'augmenter ses chances d'interactions avec d'autres intermédiaires du réseau ou non. Considérant que « ce sont les mêmes auteurs qui circulent », elle définit le rôle du festival et celui du comité de lecture comme « complémentaire[s][709]».

La sensibilité de la question des critères dans le discours des enquêtés cristallise une tension très forte entre autonomie et hétéronomie au sein du réseau et l'ambivalence de la position de ces écritures au sein du champ littéraire français. L'enjeu partagé par les instances de légitimation labellisées francophones ou non est de défendre un répertoire de textes dramatiques d'auteurs vivants pour leur valeur littéraire et ainsi de contribuer à la revalorisation du texte et des auteurs au sein de la création théâtrale. L'on observe ainsi dans le discours des enquêtés les caractéristiques de l'*illusio,* c'est-à-dire une manière de produire « de la croyance dans la valeur de l'art en général et dans la valeur distinctive de telle ou telle œuvre d'art […][710] ». L'entretien de cet « univers de croyance » procède dans le discours par le fait de se référer d'un côté, à un cadre de pensée rationnel et de l'autre, à entretenir le registre de l'implicite autour de la sélection des œuvres. Si les critères sont explicités à travers les fiches de lecture que doivent remplir les membres du comité du lecture du Tarmac, Thierry Blanc revendique en fonction des textes la nécessité de pouvoir « exploser le cadre » et remet ainsi en cause la prévalence de la grille de lecture initiale au profit de ce qui se joue dans les interactions entre les membres du comité.

> T.B. - Ce cadre-là c'est pour nous aider à lire les textes et après en discussion finale, lorsqu'on se rencontre dans le comité, on envoie tout péter. C'est le coup de cœur ou pas que tu as eu pour un texte ou la détestation. Et après vas-y, mais si tu détestes un truc, moi, c'est ce que je dis aux lecteurs et aux membres du comité, tu as le droit de détester un truc vraiment mais si tu veux le défoncer, tu le défonces avec des arguments, sinon ça ne m'intéresse pas, je n'ai pas envie de t'entendre, dis-moi pourquoi tu ne l'as pas aimé, même si c'est irrationnel, même si c'est … dis-moi, donne-moi des arguments que je puisse construire quelque chose que je remets en

[708] Entretien téléphonique avec Nadine CHAUSSE, mené le 12 décembre 2018.
[709] Entretien avec Amanda MOUËLLIC, mené le 10 septembre 2018 à Paris.
[710] Pierre BOURDIEU, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.89, septembre 1991, pp.3-46 ; p.22.

> forme en étant le plus doux et le plus diplomate possible pour faire un retour aux auteurs. Évidemment, j'ai besoin de ça[711].

L'insistance dans le même échange sur la nécessité de l'argument comme sur l'importance de la subjectivité groupale participe de l'entretien de cet univers de croyance. D'un côté. Thierry Blanc renforce l'autorité de l'instance de légitimation en insistant sur la dimension fondée du choix. De l'autre, il use du registre affectif et renvoie au mystère des logiques décisionnelles qui influent sur la décision finale. De même, Pierre Banos définit le rôle des éditeurs comme « des instances critiques » des « boussoles », se définit lui-même comme un « technicien du texte » mais présente sa ligne éditoriale de manière extrêmement large. « Voilà pour la définir aujourd'hui, je dirais que vraiment le truc évident c'est que moi je me considère comme un éditeur de littérature. » S'il s'agit pour lui d'une manière de se distinguer des éditeurs pour lesquels le passage et l'actualisation au plateau constitue un argument de publication, la formule correspond à un procédé classique de naturalisation du littéraire. La question des critères a pu être également rejetée en bloc : « Vous avez des critères pour ces choix ? /Non j'espère n'en jamais avoir[712]. » Pascale Gateau a éludé la question lors de notre entretien tout en admettant leur caractère incommunicable car susceptible de générer des malentendus ou du moins de nuire à l'image de l'institution. « C'est typiquement sur ce genre de questions que notre parole peut être facilement déformée [713]». Le recours au registre affectif constitue également une manière d'éluder la question. On observe la récurrence du champ lexical de la rencontre amoureuse pour désigner le rapport aux écritures dramatiques chez les enquêtés : l'idée « de flasher » sur un texte, d'avoir « un feeling » avec un texte et/ou un auteur, la mention de l'« attirance » pour les écritures africaines, « le coup de cœur », le comité de lecture comme lieu de rencontre de « 20 émotions ».

Je formule toutefois l'hypothèse que la tension particulièrement forte autour de la production de l'*illusio*, va de pair avec l'hétéronomie constitutive de la formation du réseau francophone : à savoir le fait qu'il est fondé autour de la défense des écritures marginalisées et qu'il vise à leur reconnaissance au sein du champ littéraire français principalement. Le fait d'éluder la question des critères constitue une manière d'insister sur l'appartenance des œuvres promues à l'universel littéraire. Plusieurs intermédiaires se défendent ainsi de mauvaises pratiques qui seraient de soutenir les auteurs sous le seul prétexte qu'ils soient originaires du continent africain.

[711] (A1) Entretien téléphonique avec Thierry BLANC mené le 5 décembre 2018.
[712] (A1) Entretien avec Marie-Agnès SEVESTRE, *op.cit.*
[713] Entretien non enregistré avec Pascale GATEAU, conseillère dramaturgie et responsable artistique, mené à Paris, le 21 mars 2019, sur l'ancien site de Théâtre Ouvert.

Même s'ils revendiquent la prise en compte des conditions de diffusion et circulation des œuvres des auteurs africains comme plus difficiles que dans les autres territoires francophones, la sélection selon l'origine est présentée comme un écueil, un risque, un danger à éviter. Émile Lansman revendique l'origine de l'auteur comme critère d'attention particulière tout en réfutant l'idée selon laquelle il éditerait des auteurs africains – il affirme éditer des auteurs « tout court » - et en refusant le principe d'une collection spécialisée[714]. Il est intéressant de constater que Pierre Banos en relatant l'histoire de la collection « Passages francophones » utilise des arguments similaires :

> On a fait une collection qui s'appelait « Passages francophones », avec les Francophonies en Limousin, à l'époque, mais c'est parce que Patrick Le Mauff qui était à l'époque le directeur des Francos avant Marie-Agnès Sevestre, qui a cédé sa place il n'y a pas longtemps, ils étaient potes, tout simplement. Ils se sont dit : « tiens on va faire une… » On était dans les années 2000-2001-2002. Et le grand trip de toutes ces structures, festivals compagnies, machins ou comités de lecture, c'était : est-ce qu'on peut faire une collection ensemble ? Moi j'ai mis un peu d'ordre là-dedans parce que je pense que c'est des conneries. L'objectif des festivals, des comités de lecture, c'est que les textes soient diffusés, qu'ils aient la plus grande audience possible. Ce n'est pas par une collection que les gens ne connaissent pas qu'on y arrive. Ça fait qu'on a fait « scènes étrangères », j'ai dit hop, on vire ça, les collections, elles étaient belles graphiquement mais du moment où on a publié Barker dans le répertoire contemporain, qui est notre collection principale, les ventes des mêmes textes, sans qu'il y ait de spectacles, elles ont doublé. Les gens ont repéré « répertoire contemporain » et ils n'ont pas repéré « passages francophones » bref. Dans « Passages francophones », c'était une entrée, c'était des Québécois, des auteurs d'Afrique du nord. Afrique orientale, occidentale, tout ce qu'on veut[715].

En outre, la récurrence dans les discours du spectre de ce qui est appelé tantôt « discrimination positive » tantôt « racisme inversé » est dans cette perspective édifiante.

> T.B. - Je pense que oui parce que je me souviens des premières réunions de comité auxquelles j'ai assisté avant que je sois coordinateur. Au Tarmac, il y avait une espèce de racisme inversé. Il y avait une espèce de condescendance chez certains membres du comité qui disaient : « oui mais bon, il écrit du fin fond du Burkina, donc il faut regarder le texte ; à cette aune-là, il ne faut pas être trop méchant avec lui » et à un moment, c'est Gustave Akakpo qui était coordinateur à l'époque, qui avait dit : « non, mais attendez ce n'est pas parce qu'il est noir qu'il écrit forcément bien. On s'en fout qu'il soit noir ou pas. On regarde le contexte évidemment mais on peut quand

[714] (A1) Entretien avec Émile LANSMAN mené le 28 mai 2018 à Grenoble.
[715] (A1) Entretien avec Pierre BANOS mené le 18 avril 2019 à Grenoble.

> même regarder son texte avec nos critères à nous ». On a le droit aussi. Puisqu'il y a certains auteurs comme Dido, qui nous disaient : « Gustave, vous êtes bien français, vous habitez en France et pourtant vous dites qu'il y a unanimité pour parler de la langue de Dido ». Ce n'est pas parce que c'est un pauvre petit noir qui écrit quelque part qu'il faut le regarder de façon condescendante. C'est du racisme inversé et ça, ça ne va pas non plus[716].

Cette présentation de l'évolution des discussions qui avaient lieu au sein du comité de lecture du Tarmac montre bien la volonté de réaffirmer le caractère autonome de l'instance de légitimation en se défendant de susciter la représentation d'une littérature précaire qui aurait besoin d'aide. Cette défense du caractère impartial et neutre de l'instance de légitimation se retrouve paradoxalement en des termes quasiment similaires chez l'éditeur Pierre Banos qui l'utilise comme principe de justification d'un catalogue ne présentant que peu d'auteurs africains :

> Après les écritures africaines, je me rends compte… moi j'ai un problème avec ça, c'est clair, je me rends compte qu'il faudrait que je me soigne un peu, moi je trouve que le système de la francophonie même en terme dramaturgique, on va dire, je trouve que c'est toujours pour des mauvaises raisons et ça m'agace. J'ai du mal… Par exemple Paradou m'a dit de venir, j'ai été un an au jury du prix RFI. Je pense qu'ils m'ont viré parce que moi ça me… comment dire, ce n'est pas que ça ne m'intéressait pas. J'ai trouvé des textes super, des textes magnifiques, bien sûr que oui, mais je sentais qu'à des moments, il y'avait une forme de condescendance sur ces écritures-là parce que les auteurs sont dans des conditions d'écriture qui ne sont pas évidentes, et tout, ce que je ne conteste pas, mais moi j'ai le même degré d'exigence avec un texte togolais, béninois[717].

La critique de la ghettoïsation qui conduirait à une invisibilisation des auteurs africains dans le champ littéraire français s'inscrit dans le même réseau discursif et est produite indirectement par les représentants des instances non labellisées francophones : « on ne demande pas la carte d'identité de l'auteur[718] » « Pour moi, la francophonie n'est pas du tout une entrée[719] » aussi bien que par les représentants des instances de légitimation francophones : « On reproche souvent au Tarmac d'être un ghetto. Mais qui le crée, ce ghetto ? ». Si cette nécessité de se défendre d'un critère d'ordre « identitaire » passe le plus souvent par la mobilisation du principe de l'universel littéraire afin de banaliser la réception de ces écritures, la tension entre autonomie et hétéronomie

[716] (A1) Entretien avec Thierry BLANC, *op.cit*.
[717] (A1) Entretien avec Pierre BANOS mené le 18 avril 2019 à Grenoble.
[718] Entretien non enregistré avec Pascale GATEAU mené le 21 mars 2019 à Paris.
[719] (A1) Entretien avec Pierre BANOS, *ibidem*.

transparaît dans les discours de la plupart des enquêtés et peut se résoudre parfois dans la revendication simultanée de défendre des critères à la fois internes et externes :

> G.A. - Bah ce n'est pas non plus mettre tout le monde sur un pied d'égalité, je dirais, c'est davantage être à l'écoute de tout le monde. […] Je vois dans quelle condition moi j'ai travaillé au Togo pendant très longtemps ; on ne voit pas beaucoup de pièces de théâtre, on peut en lire si on a envie, il y a le Centre culturel français qui à l'époque faisait … Ce n'est pas non plus le cas de tous les centres culturels, enfin des Instituts français, comme on les appelle maintenant. Mais on peut lire du théâtre. Évidemment, on ne travaille pas dans les mêmes conditions et donc dans ce cas, ma lecture y sera aussi sensible. De la même façon que moi, j'ai eu des conseils quand j'étais plus jeune, je peux me permettre de dire à tel auteur : « tiens, lis ça ». Il ne s'agit pas de faire un accompagnement plus aiguillonné, juste d'être conscient de la réalité à partir de laquelle on écrit ou, pourquoi pas, d'envoyer des valises de textes à circuler, en se disant : je le fais quand je pars en tournée pour provoquer la curiosité parce que l'on sait que l'accès au livre est difficile, qu'il est cher. […] en revanche ça ne veut pas dire qu'on va laisser passer un texte de moindre qualité. L'exigence, elle est à ces deux endroits qui ne sont pas du tout les mêmes et c'est toujours intéressant de voir qu'un auteur dont on a reçu les premiers textes et à qui on a dit : « non, non, non ce n'est pas encore ça, on pense que ça pourrait être mieux », à qui on fait des retours et qui des années plus tard nous envoie des choses et là on dit : « bah oui, là, on sélectionne et ce texte on a envie de le faire circuler à d'autres comités ». Du coup c'est aussi ça notre rôle […][720]

La ligne d'horizon tracée ici d'une réception hors de tout étiquetage, tout en reconnaissant l'utilité de l'étiquette pour l'élargissement d'un répertoire diversifié, se retrouve dans maints discours critiques. Parce qu'elle est posée en des termes toujours similaires au sein du champ littéraire français, il me semble qu'il y a un intérêt à l'aborder à partir du point de vue d'auteurs situés dans un autre lieu de l'espace littéraire africain.

Les modalités d'institutionnalisation des textes dramatiques ne se fondent pas sur un rapport centre-périphérie et ne dépendent pas exclusivement de la capacité d'un auteur à développer une stratégie d'entrance dans un champ littéraire national spécifique[721]. C'est ici que le concept

[720] (A1) Entretien avec Gustave AKAKPO, *op.cit.*

[721] Pierre HALEN utilise le terme d' « entrance » pour désigner les modalités et stratégies d'insertion des auteurs issus des périphéries dans le système littéraire francophone « jusqu'aux positions qui leur sont octroyables dans les différents champs littéraires constituant le système ». Pierre HALEN, À propos des modalités d'insertion des littératures dites de l'immigration ou migrantes dans le système littéraire francophone », dans Danielle DUMONTET, Frank ZIPFEL (dir.), *Écriture migrante / Migrant Writing*. Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, coll. Passagen/Passages Bd. 7, 2008, pp.37-48.

d'« espace littéraire africain » est utile dans la mesure où il permet d' « intégrer, à la suite d'autres travaux, des écrits à vocation littéraire dans les langues africaines ou issus de publications moins disponibles sur le marché, considérés de ce fait, par les chercheurs comme « hors-champ »[722]. » Dans son ouvrage, Claire Ducournau souligne le rôle majeur joué par la ville de Paris au sein de cet espace transnational dans la consécration des écrivains publiant des romans principalement. Or, il est possible de poursuivre sa réflexion en envisageant le rôle des métropoles africaines dans l'émergence, tout aussi transnationale, présentée par Jacques Dubois comme le premier moment d'institutionnalisation des textes. Celle-ci procède pour les auteurs dramatiques hors de l'enjeu strictement éditorial et mérite d'être étudiée de manière spécifique, au prisme de la circulation plutôt que de l'édition.

Cette analyse est donc l'occasion de souligner le rôle d'une métropole africaine telle que Ouagadougou comme lieu de potentielle émergence pour les auteurs dramatiques du fait de l'accès à des réseaux de circulation révélant différentes échelles : urbaine, panafricaine, francophone. L'identification des différents réseaux de circulation met bien en évidence la manière dont les auteurs peuvent disposer de « ressources » et avoir des contacts avec des agents culturels afin de produire des textes dramatiques.

5. Devenir auteur à Ouagadougou

La conception polyvalente de l'activité théâtrale telle qu'elle s'élabore à partir des années 1980 est fondamentale pour appréhender la manière dont la figure de l'auteur s'incarne dans les différentes générations d'artistes. Les trois lignes de filiation (de Jean-Pierre Guingané, Prosper Kompaoré, Amadou Bourou) auxquelles se rattache population d'enquêtés se structurent ainsi autour de ce modèle. Lorsque je questionne les auteurs sur les apports de leur formation auprès de ceux qu'ils nomment les « trois maîtres », la mention de la polyvalence est récurrente. Ainsi, Mahamadou Tindano revient sur son apprentissage « sur le tas » auprès de Jean-Pierre Guingané au sein du Théâtre de la Fraternité :

> On avait la chance aussi d'être formé dans presque tout. À l'époque, on nous a appris à faire du conte c'est après que tu vas choisir ce qui t'intéresse, on jouait, on dansait, on faisait de la marionnette aussi. On avait vraiment un champ de toutes les possibilités de formation, donc après tu vois ce qui t'intéressait et puis tu y allais. C'est un peu pour ça aussi que tu as remarqué

[722] Claire DUCOURNAU, *op.cit.*, p.264.

> que la plupart des praticiens, ici au Burkina, ils ont un peu tous ces codes là en eux ; des conteurs, des auteurs, des comédiens, des metteurs en scène[723].

Au sujet de son apprentissage au sein de la compagnie Feeren d'Amadou Bourou, Odile Sankara s'exprime en ces termes :

> Et puis la polyvalence. Il disait aussi qu'on ne peut pas être comédien, juste si on est sur le plateau et puis on ne parle pas, on doit être polyvalent, on doit toucher à tout, donc on faisait des stages de voix avec des professionnels de la voix sur place. On faisait des stages d'acrobatie avec des professionnels au stade. On faisait la musique aussi, tout le monde devait toucher à un instrument, même au plus petit instrument de musique. Moi je faisais des maracas, on devait toucher à tout : on ne va pas être de grands musiciens, on ne va pas être de grands acrobates mais il fallait toucher à tout pour sentir comment ça nous traverse et comment ça peut nous servir en tant que comédien[724].

Il est frappant de constater que ce modèle polyvalent renvoie aussi bien à la propension à pouvoir occuper les différents postes de la création qu'à la capacité de s'exprimer dans différentes disciplines artistiques. On le retrouve également dans les compagnies fondées par les premiers comédiens de l'ATB dirigé par Prosper Kompaoré. Ainsi, Guy Giroud, devenu metteur en scène de la compagnie Marbayassa à la mort d'Hubert Kagambega, raconte au sujet de ce dernier, son attachement à la pluridisciplinarité :

> Dans la compagnie, Hubert avait émis une règle que j'ai du mal à faire respecter, mais parfois je pense à lui là-haut et je me rappelle qu'il disait : « je ne veux pas quelqu'un qui est mono-activité. Je veux que le mec soit danseur et comédien, danseur et conteur, conteur et comédien, comédien et musicien, voilà. Et donc, on a gardé cette règle et tout le monde est conteur[725].

La mention de cette règle à l'endroit des comédiens s'est actualisée dans le cadre du travail avec Guy Giroud dans la mesure où la polyvalence présente un intérêt économique, elle permet à la compagnie de proposer également un format léger de spectacle de contes en sus des autres spectacles à diffuser lors des tournées en France. Ngonn, comédien de l'ATB de 1981 à 1995 quand il fonde avec Edouard Zamleogo sa propre compagnie théâtrale le Roseau s'inscrit ainsi dans le sillage de l'ATB en proposant une diversité de formes scéniques :

[723] (A1) Entretien avec Mahamadou TINDANO, mené le 19 octobre 2016 à Ouagadougou.
[724] (A1) Entretien avec Odile SANKARA, mené le 31 janvier 2017 à Lyon.
[725] (A1) Entretien avec Guy GIROUD, mené le 24 juillet 2018 à Avignon.

> N. - Au départ on avait quand même essayé de faire toutes les formes de théâtre. Théâtre conventionnel comme on le dit d'habitude, théâtre pour le développement sous sa forme de théâtre forum et avec le théâtre-forum on traite avec des opérateurs de développement qui ont des besoins de sensibilisation de leur public cible, donc ils commandent des pièces et nous écrivons la pièce, nous faisons la mise en scène de la pièce[726].

Cette double activité, nommée ici « théâtre conventionnel » (généralement appelé « théâtre d'auteur) et « théâtre pour le développement » évoluera entre pratique du conte et pratique du théâtre pour le développement. Le théâtre pour le développement est présenté en outre par Ngonn comme l'activité la plus rentable qui fait vivre la compagnie. La polyvalence est également présentée par Paul Zoungrana, formé au sein du Théâtre de la Fraternité comme levier de professionnalisation et comme une manière de pouvoir gagner en autonomie créative :

> Donc après ces festivals, Yeleen et puis certains petits autres festivals, je prends encore ça plus au sérieux et encore une autre chose qui va être déterminante sur la question du conte dans la professionnalisation, c'est qu'après je fais du conte pour pouvoir faire du théâtre parce que je me rends compte que le conte dans le milieu scolaire est un outil intéressant pour pouvoir [gagner de l'argent] … Donc on aborde les écoles… et comme moi je suis très intéressé par le théâtre, par la mise en scène mais que je ne suis pas soutenu, que je n'ai pas de fonds, que je n'ai pas de subventions, qu'en tant que jeune metteur en scène, jeune petite compagnie avec mes copains à l'époque, il n'y a rien, du coup on va dans les écoles avec Toudeba, avec Sidiki Yougbaré, on fait des contes, on prend l'argent et on fait la scénographie des pièces de théâtre. Donc le conte s'inscrivait comme une solution pour pouvoir aller vers la professionnalisation. C'est à partir de ce moment-là qu'on a pris la décision définitive d'en faire un métier parce que ça nous donnait de l'argent et que ça nous amenait… ça nous libérait ailleurs, ça permettait même de pouvoir affirmer notre vie d'artiste, de comédien ou de metteur en scène ou d'homme de théâtre. Et puis après, on essayait d'évoluer, d'aller de festival en festival de faire ses armes, de créer ses répertoires et puis voilà d'être un conteur professionnel[727].

La mise en parallèle de ces différents témoignages révèle les dynamiques de structuration du monde de la scène sur le long cours. L'émulation constatée lors de mes séjours de terrain procède aussi bien de la logique croissante de professionnalisation des artistes, de la porosité disciplinaire que d'un apprentissage par la formation et par la pratique des différentes compétences artistiques. Le monde de la scène ouagalais constitue un lieu d'émergence possible pour les auteurs dramatiques en ce qu'il donne ainsi aux artistes des occasions de produire des textes dramatiques.

[726] (A1) Entretien avec NGONN, mené le 6 mars 2017 à Ouagadougou.
[727] (A1) Entretien filmé avec Paul ZOUNGRANA, mené le 1er novembre 2017 à Ouagadougou.

Pour penser cette émergence, on peut se référer au modèle de Jacques Dubois qui distingue les instances de production (revues/maison d'édition), responsables de l'étape de l'émergence et de la reconnaissance, des instances de légitimation (critiques, programmes scolaires etc), responsables de l'étape de la consécration et de la canonisation. Il faut dans le cas présent considérer le modèle de manière plus souple dans la mesure où le processus d'institutionnalisation des textes dramatiques est ici fondé sur leur circulation au sein de différents réseaux et que chaque instance de production est donc toujours susceptible de jouer un rôle de légitimation. En outre, les trajectoires des auteurs considérées sont prises dans une tension entre le « vouloir-être » et « l'être » de la littérature[728].

À partir de critères d'identification très variés, publication, programmations, logiques d'interconnaissance, déclarations des enquêtés, j'ai constitué une population d' « auteurs » fortement hétérogène. Celle-ci considère des auteurs ayant écrit aussi bien un seul texte que plusieurs. Cela permet de rendre compte du caractère processuel du phénomène d'émergence et de l'appréhender au regard de trajectoires variées, en cours d'élaboration, ce qui n'aurait pas été possible si les enquêtés avaient été choisis en fonction de l'acquisition d'un capital symbolique prédéfini. L'enjeu de cette réflexion était donc de saisir l'horizon des possibles offert par le contexte sus-mentionné. Si les déterminants sociaux des enquêtés identifiés comme auteurs/pourvoyeurs de textes dramatiques révèlent certains aspects des conditions sociales et matérielles de production, ils ne constituent pas le cœur de cette analyse qui s'est attachée à mettre en lumière le rapport entre les ressources offertes par l'intrication des réseaux à Ouagadougou et la représentation chez les enquêtés de l'activité d'écriture de textes dramatiques. Ce rapport permet d'éclairer différentes trajectoires auctoriales, de l'entrée en écriture fortuite ou conscientisée aux premières stratégies de reconnaissance. « La construction de soi[729] » comme auteur dramatique à Ouagadougou est appréhendée dans cette section à travers quatre seuils, lesquels sont déterminés par les ressources et contraintes des différents réseaux : entrer en écriture, se perfectionner, se distinguer, diffuser ses textes.

Entrer en écriture

[728] Benoît DENIS, « La consécration », *COnTEXTES* [En ligne], n°07, 2010, http://journals.openedition.org/contextes/4639, consulté le 16 juin 2021.

[729] Céline Gahungu interrogeait dans un numéro de *Continents Manuscrits* la spécificité de la construction de soi comme auteur au sein du système littéraire francophone. Céline GAHUNGU, « « L'œuvre ! L'œuvre ! » Le devenir auteur dans les littératures francophones », *Continents manuscrits* [En ligne], n° 10, 2018, http://journals.openedition.org/coma/1157, consulté le 16 juin 2021.

L'identification de trois générations d'auteurs permet de considérer l'entrée en écriture comme une conséquence majeure de l'émulation collective suscitée par le réseau urbain, qui bien que peu institutionnalisé, se renforce depuis la fin des années 1990. Parmi la population d'enquêtés, seuls quatre d'entre eux ont commencé à écrire avant la période considérée. Les témoignages des enquêtés dans leur rapport à l'écriture reflètent ainsi les reconfigurations à l'œuvre au sein du monde de la scène structuré autour de la polyvalence théâtrale ainsi que la valorisation de plus en plus grande du statut d'auteur au sein de la création.

- **L'entrée en écriture par la mise en scène chez les auteurs de première et seconde générations (années 1980-1990)**

Le metteur en scène et professeur d'Université Prosper Kompaoré, représentant de la première génération, est entré en écriture dans les années 1980 au même moment où il a développé son activité théâtrale. Sa pratique d'écriture se développe de manière similaire à celle de Jean-Pierre Guingané, à côté d'une pratique théâtrale diversifiée entre ce qui est nommé « théâtre d'intervention sociale » et « théâtre d'auteur ». Dans les cas plus rares du théâtre d'auteur, l'écriture des pièces peut s'effectuer en amont, « l'auteur individuel » « conçoit l'œuvre » et met sa pièce « à disposition de la troupe ». Le théâtre d'intervention social s'articule à une technique de création de spectacle fondé sur l'improvisation des comédiens ce qui induit ainsi dans son activité théâtrale principale la logique de l'auctorialité partagée. Ce processus, que j'ai pu observer en assistant à plusieurs répétitions de la troupe en 2016, est présenté par Prosper Kompaoré en ces termes :

> P.K. - Quand c'est l'écriture collective, il y a d'abord des impros qui se font en groupe selon des thèmes, des directives donnés, par celui qui coordonne, en l'occurrence ce sera moi. Et ces improvisations collectives vont être progressivement ramenées à une création, avec un fil directeur et la mise en dialogue va être de plus en plus maîtrisée, corrigée par moi-même et reprise par tout le groupe. Quand c'est une création collective intégrale et bien à partir de l'improvisation, il y a la mise en dialogue, on répète pour bloquer, finaliser le dialogue et on ne le modifie plus, ça devient une pièce à part.
>
> A.D. - Et la trace écrite conservée est la même ?
>
> P.K. - Bien sûr, on finit par arrêter la pièce. Souvent c'est à l'issue d'une série de répétitions qu'on arrête la pièce. Parce que les représentations sont une occasion chaque fois pour améliorer,

> enrichir le tout. On n'a pas l'habitude de faire la rédaction finale dès le début. Mais c'est plutôt à la fin[730].

Dans la mesure où le metteur en scène endosse la paternité de la pièce indépendamment du processus d'écriture, le partage d'auctorialité n'est pas pris en compte dans le tapuscrit archivé ou dans le livre édité. C'est ainsi que Prosper Kompaoré a indiqué qu'il était parfois « auteur de création collective ». Ainsi, il existe un continuum possible entre la pratique de l'écriture de plateau en tant que metteur en scène et le seuil d'entrée en écriture individuel. Dans ce cas, le geste de l'auteur peut être réduit à l'acte de consignation du texte élaboré collectivement ou être considéré comme un véritable projet d'écriture qui s'élabore ensuite en aval du plateau. L'on perçoit ici comme la répertorisation des pièces de l'ATB contribue à valoriser Prosper Kompaoré en tant qu'auteur. Son cas illustre ainsi la modalité première d'entrée en écriture au sein d'un modèle polyvalent à savoir la direction de troupe et la mise en scène.

Chez les deux enquêtés de la seconde génération qui sont entrés en écriture autour des années 1990, on observe la pérennité de ce modèle de « metteur en scène-auteur ». Et en fonction des témoignages, l'on observe que l'importance attribuée au statut d'auteur est variable et n'est pas non plus dénuée d'ambivalences. Alain Hema, metteur en scène, pratiquant également l'écriture de plateau n'articule pas nécessairement ses créations à la production d'un texte :

> Par exemple dans le cadre de *Roi d'argile*, j'ai simplement fait un schéma et puis pendant les répétitions, j'ai vu comment ordonner ça pour que ça ait un sens, pour qu'une histoire soit écrite mais en réalité moi-même je n'ai pas un texte élaboré comme ça qui est titré *Roi d'argile*[731].

Il décrit ici un acte de création fondé sur l'improvisation des comédiens et s'articulant à la production d'un canevas. S'il arrive que le processus de création collective aboutisse à la production d'un texte, il définit dans ce cas l'acte d'écriture uniquement par les activités de dramaturgie, de consignation, d'orientation, de coordination relevant de la mise en scène :

> J'écris sur le plateau, je n'écris pas sur le papier. Si vous voulez je prends un conte, je trouve l'histoire intéressante, l'intrigue, les personnages, l'univers qu'il y a et j'essaie de structurer ça en scène, qu'il y ait une histoire et à partir de là, j'avance avec les comédiens. Je donne des pistes aux comédiens, voilà les répliques fortes, et puis maintenant on construit… je construis au

[730] (A1) Entretien avec Prosper KOMPAORE mené le 8 février 2016 à Ouagadougou.
[731] (A1) Entretien avec Alain HEMA mené le 6 mars 2017 à Ouagadougou.

> départ, je leur donne et puis maintenant dans le travail concrètement on enrichit de leurs envies[732].

Le partage d'auctorialité est ainsi expérimenté comme un obstacle à l'élaboration d'une conscience auctoriale individuelle : « L'œuvre est commune en fait. Toute l'équipe participe[733] ». C'est la raison pour laquelle il ne manifeste pas d'attachement particulier à ses textes une fois la création passée. « Et puis les textes tels qu'ils sont écrits, ce sont les interprètes qui les ont, moi je ne les ai pas parce que je ne me considère pas comme un auteur. » Mon expérience de longue recherche de ses pièces par l'intermédiaire de plusieurs de ses comédiens m'a permis de constater effectivement une conception du statut d'auteur se confondant totalement avec celui de metteur en scène. J'interprète toutefois le fait qu'il a paradoxalement insisté au cours de notre entretien sur l'importance de faire attention aux mots choisis dans l'écriture des spectacles comme l'illustration d'un possible continuum.

C'est ce que les expériences d'Ildevert Meda et Étienne Minoungou, également entrants en écritures de la seconde génération au cours des années 1990, révèlent. Le lien possible entre une écriture de plateau et l'élaboration individuelle d'un texte dramatique en aval du plateau apparaît nettement dans leurs récits et est augure de la manière dont le théâtre d'auteurs est repensé au début des années 2000 au sein de l'association du Cartel et à travers la création du festival des Récréâtrales en 2002 notamment. Chez Ildevert Meda, l'acte d'écriture individuel se légitime par le plateau :

> I.M - En fait, même là. La création des Récréâtrales est partie de ce principe-là, on a dit : « mettre ensemble un auteur, des comédiens et un metteur en scène et faire une écriture concomitante du jeu d'acteur, de l'écriture dramaturgique et de la mise en scène. » Mais nos aînés ont fait ça, depuis le départ. Ils ont fait des créations collectives. La plupart des pièces de ces gens-là, de ces aînés, ce sont des créations collectives. Ce ne sont pas eux qui l'ont inventé. Même Molière l'a fait, Brecht l'a fait. Dans une certaine mesure, William Shakespeare l'a fait. Donc la création collective, c'est une écriture active, ça part de propositions scéniques que l'on prend et qu'on transforme en fiction. Je m'inscris dans cette dynamique. Je ne me vois pas comme un auteur qui s'assoit et qui invente des trucs parce que, voilà, il est imaginatif et tout, non je pars des comédiens et je le leur dis.
>
> A.D. - Et tu procèdes tout le temps comme ça ?

[732] (A1) Entretien avec Alain Hema, *op.cit*.
[733] (A1) Entretien avec Alain HEMA, mené le 6 mars 2017 à Ouagadougou.

> I.M. - La plupart du temps. 95% de mes écrits en tant que textes de théâtre, ça vient de ça. […] Avoir l'honnêteté de dire au comédien qui ne voit même pas ce qu'il a fait dans ton texte : « Tu as contribué ». [734] » ».

Ce propos d'Ildevert Meda souligne le lien de continuité entre le travail scénique et l'inspiration. En revendiquant une écriture de plateau, il insiste comme Alain Hema sur le partage d'auctorialité qui s'appuie sur la « contribution » des comédiens. Le metteur en scène demeure toutefois l'auteur principal puisque c'est lui qui accomplit le geste d'une écriture « concomitante » d'avec la scène. C'est la raison pour laquelle il endosse la paternité de ses textes qu'il archive systématiquement avec l'aide de l'administrateur de sa compagnie ; il est ainsi identifié comme auteur par ses pairs et reçoit de nombreuses commandes.

L'entrée en écriture d'Étienne Minoungou, artiste de la seconde génération, premier directeur artistique du festival, qui advient au cours des années 1990, est révélatrice de la revalorisation du statut d'auteur par la pratique scénique. L'un des enjeux des Récréâtrales est le renforcement de la technique d'écriture théâtrale au croisement des différentes composantes de la création. Or, cet idéal d'écriture au bord du plateau s'origine toutefois dans sa propre pratique artistique et dans la manière dont l'écriture y est intervenue.

> Au Théâtre de la Fraternité chez Jean-Pierre Guingané, quand on devait commencer une création dans le cadre du théâtre de sensibilisation, on faisait toujours des résidences de création collective puis finalement quelque part, on demandait à l'acteur aussi d'être auteur un peu, de participer à l'élaboration des corpus de textes à partir des situations qu'on jouait. Mais moi déjà, quand j'étais au Petit Séminaire, j'écrivais beaucoup de poésie. C'est vraiment le premier genre qui m'a… et puis aujourd'hui je continue d'écrire des textes comme ça, des poésies. C'est souvent pour moi, je ne les ai jamais publiées, je ne les ai jamais lues à quelqu'un mais j'ai des centaines de pages comme ça, de textes poétiques. Donc quand je me suis retrouvé dans cet exercice-là d'écriture où il nous demandait en tant qu'acteur de faire des propositions de texte, il arrivait parfois qu'à la fin des improvisations, je rassemble, moi, les différentes propositions de textes afin qu'on garde les traces de ce qu'on avait fait pour arriver à améliorer le lendemain. Je crois que je suis arrivé un tout petit peu à l'écriture théâtrale par ce genre d'exercice-là. Et puis, à partir de 96-97, il m'avait demandé en tant qu'animateur principal de la troupe de créer des petites formes pour jouer, pour essayer de développer une petite saison théâtrale à l'espace Gambidi. Alors j'ai commencé par des petits textes à deux pour lesquels j'étais acteur, aussi metteur en scène et je crois que c'est à partir de ce moment-là que j'ai commencé à structurer une écriture mais pour le plateau quoi, directement, tout de suite. Et il y a deux ou trois textes

[734] (A1) Entretien avec Ildevert MEDA, mené le 20 octobre 2016, à Ouagadougou.

> qui se sont enchainés dans ce style-là. Je n'ai vraiment écrit en me disant « oui, tiens j'écris une pièce de théâtre » qu'à partir de *La République danse*. Sinon avant ça, j'écrivais de courts textes, des dialogues pour deux comédiens, très vivants qui ont été joués.
> […] c'est en 2000, au moment où je fondais la compagnie Falinga, que j'ai écrit *La République danse* mais toujours dans le style d'une écriture qui se développe en même temps qu'on commence la création, et après ça [j'ai écrit] *Madame je vous aime* qui a lancé la première édition des Récréâtrales. Mais de nouveau là aussi, *Madame, je vous aime*, je l'ai écrite en même temps que je la travaillais. Par contre la pièce *Comme des frères* que tu as lue, je l'ai écrite au Burundi au bord du lac Tanganika. C'est la première fois que j'ai écrit une pièce sans un rapport avec le plateau, sans me dire que je vais la jouer. Et j'avais eu une bourse de l'Afaa à l'époque, une bourse d'écriture, et je suis allé au Rwanda, au Burundi et c'est là au bord du lac Tanganika que je l'ai écrite. J'ai publié *Madame, je vous aime* avec *Comme des frères*. Voilà un peu comme j'en suis venu à l'écriture[735].

En effet, il ne présente pas sa venue à l'écriture sur un mode vocationnel mais il montre en quoi le détail des conditions matérielles de formation et de création l'ont amené à cette idée. D'une expérience de comédien polyvalent au sein du Théâtre de la Fraternité, l'activité d'écriture s'inscrit dans sa pratique artistique. En tissant le lien de continuité entre ces deux périodes par la référence ensuite aux textes qu'il a écrits dans le contexte des Récréâtrales, il met en lumière la genèse du discours institutionnel autour de la dynamisation du répertoire théâtral africain sur la scène internationale qui accompagne les Récréâtrales.

La formulation poético-conceptuelle « écrire-debout », emprunté à Alfred Dogbé répété à l'envi dans des discours et écrits de communication, l'amène à présenter cette pratique d'écriture comme une nouveauté dans un contexte institutionnel spécifique et ce, même il s'agit d'une pratique artistique plutôt ordinaire s'inscrivant dans l'histoire du monde de la scène burkinabè. L'idée d'« écrire-debout » renvoie à la fois à la proximité du jeu et du plateau comme partie prenante de l'élaboration textuelle et à la position du metteur en scène qui s'inspire entre autres de l'improvisation des comédiens pour écrire son texte mais renvoie également à l'idée d'émancipation, d'absence de toute tutelle, de liberté, de dignité. Sans renoncer à structurer la création autour de l'écriture dramatique, il s'agit plutôt de la « dynamiser », de la stimuler, dans un contexte où les temps d'élaboration des spectacles et de diffusion sont courts et où le débouché éditorial est quasi inexistant[736]. Son témoignage permet également de révéler la manière dont la

[735] (A1) Entretien avec Étienne MINOUNGOU mené le 20 février 2016 à Ouagadougou.
[736] À cet égard, l'éditorial de 2010 insiste à nouveau sur la nécessité à produire par la création une alchimie collective face au constat de manque d'inventivité de la part des auteurs et des metteurs en scène. Mais il trahit un regret né du

pratique d'écriture au plateau est à l'origine d'une entrée en écriture individuelle et a marqué les prémices de l'élaboration d'une conscience auctoriale personnelle.

- **L'entrée en écriture au tournant des années 2000 : une valorisation du statut d'auteur au sein d'un modèle polyvalent**

L'enquête révèle que le geste d'écriture est conçu comme un acte individuel pour la grande majorité des entrants en écriture après 2000. Or cela est rendu paradoxalement possible parce que professionnels et non professionnels de la scène entrent « ensemble en écriture », profitant de l'émulation collective générée par le réseau urbain.

L'intérêt pour l'écriture dramatique naît chez certains des enquêtés alors qu'ils sont comédiens et il est intéressant de constater que les auteurs les plus novices, (les plus récemment entrés en écriture et ne se désignant pas eux-mêmes comme auteurs) ont considéré l'exercice d'écriture d'une première pièce comme allant de soi relevant aussi bien de la curiosité personnelle (Éléonore Kocty) que d'une appréhension globale de l'activité artistique, comme l'exprime Bilal C. Guere.

> B.C.G. - L'écriture je l'ai commencée très tôt mais c'était pas du tout professionnel, j'adorais m'amuser comme ça, depuis même l'école et c'est quand j'ai commencé le théâtre et que j'ai commencé les contes (parce que j'avais commencé à adapter des contes moi-même) que je me suis dit : je vais m'essayer à l'écriture. J'aime beaucoup la musique, j'écoute la musique tout le temps, surtout le rap, c'est là d'où ça vient souvent, j'ai des choses en tête. Comme je te l'ai dit la dernière fois je ne suis pas un auteur, auteur. Mais, pratiquement j'ai commencé l'écriture en 2008[737].

Je formule l'hypothèse que la dynamique d'émulation collective est ici favorable à une entrée en écriture sur le mode de l'expérimentation. C'est ainsi que Mahamadou Tindano, artiste de la troisième génération, estime ne pouvoir discerner exactement le moment de sa propre entrée en écriture mais garde en mémoire le sentiment d'un phénomène collectif qui touche plusieurs acteurs du monde de la scène au même moment :

---

fait que, « dans nos pays, en dépit de notre nombre croissant, nous, auteurs, metteurs en scène, scénographes, comédiens, opérateurs et penseurs culturels, nous ne formons pas encore un vrai peuple, une communauté unie qui se nourrit de l'alchimie des rencontres entre les différentes forces de création, entre la multitude des talents qui se déploient autour de ce lieu : le théâtre. » Catalogue, Récréâtrales 2010, « Indépendantristes ».

[737] (A1) Entretien avec Bilal C. GUERE, mené le 6 mars 2017 à Ouagadougou.

A.D. - Quand est-ce que tu as commencé l'écriture exactement ?

M.T. - C'est ce que je te disais… Depuis que… Je ne peux pas te dire exactement parce que cette fièvre-là naît parce que justement on côtoie des gens comme Jean-Pierre qui écrivent, qui font de la mise en scène : tu lis, tu vas rencontrer des textes, tu les lis, donc ça te donne envie de raconter des histoires à toi. Donc tout de suite, l'envie d'écrire va arriver, et puis on va commencer à griffonner des textes…

[…] et puis [on a l'envie] de se les partager. Tu vois la génération Aristide et tout ça, donc c'est ensemble que ça naît. Chacun écrit son truc, a envie de donner à l'autre[738].

Cette insistance sur la dynamique collective procédant du travail de transmission d'un « maître » ainsi que sur les logiques de partage parmi les entrants en écriture d'une même génération se retrouve dans d'autres témoignages. Aristide Tarnagda, insiste sur le fait que l'écriture et la lecture n'ont pas fait partie des dispositions acquises dans son milieu familial : « moi je n'avais pas le temps d'écrire que ce soit enfant ou adolescent, quand je n'étais pas à l'école, j'étais aux champs ». Il dit avoir rencontré la littérature au lycée puis nourri l'envie d'écrire mais celle-ci s'est concrétisée au théâtre, quand il intègre la troupe du Lycée Municipal dirigée par Jean-Pierre Guingané à Ouagadougou. De la même manière, Lionelle Edoxi Gnoula, ayant arrêté l'école tôt, insiste sur le fait que sa formation à l'écriture est autodidacte et a été rendue possible par les lectures suggérées dans le cadre d'une sociabilisation au sein du réseau urbain.

En outre, l'on observe dans la catégorie des « metteurs en scène » le même continuum possible vers une posture auctoriale. En effet la mise en scène constitue souvent le point de départ d'un acte d'écriture individuel qui s'élabore en aval du plateau. Il y a donc un étroit lien de continuité entre l'activité de mise en scène et l'activité d'écriture.

Noël Minoungou, auteur de la troisième génération, narre son entrée en écriture de manière corrélée à sa première mise en scène et s'est en quelque sorte fait identifier à la fois comme metteur en scène et auteur en programmant son spectacle à l'espace culturel Gambidi. L'acte d'écriture pour sa compagnie « Le Ruminant » s'inscrit dans une volonté générale d'affirmation artistique au sein du monde de la scène. La mise en scène constitue la voie la plus logique d'entrée en écriture dramatique de telle sorte que les metteurs en scène ont été les premiers « identifiés » par les autres membres du réseau urbain comme « auteurs potentiels ».

[738] (A1) Entretien avec Mahamadou TINDANO, mené le 19 octobre 2016 à Ouagadougou.

A.D. - Comment dans ce cadre-là tu en es venu à la mise en scène ?

N.M. - Au départ ce n'était pas voulu, ça n'a jamais été voulu chez moi. Dans un premier temps, je me contentais de jouer en tant qu'acteur. Parce que c'est le rêve de tout acteur, d'être distribué dans des pièces et de jouer tout le temps, tout le temps. À un moment, j'ai réfléchi à tous les personnages que j'abordais dans les différentes créations où on m'invitait… Il y avait des personnages que j'avais envie de jouer moi-même, que je ne rencontrais pas forcément dans toutes les créations où j'ai eu à passer. Alors je m'arrête à ce moment-là et je me dis : pourquoi pas écrire des choses pour moi-même ? Parce que je me connais mieux qu'un metteur en scène. Moi je sais de quoi je suis capable, je sais quelle est mon étoffe, je sais ce dont je regorge. J'ai envie d'explorer mon corps, j'ai envie de tout explorer en tant qu'acteur. À partir de ce moment-là, je me mets à baragouiner des phrases, des mots et finalement je finis par écrire un texte. Vu que je suis quelqu'un qui n'a pas les moyens pour s'acheter les services d'un metteur en scène, je me dis : je n'ai pas de metteur en scène, j'ai une petite expérience, j'ai été dirigé plusieurs fois, je peux peut-être mettre cela à profit et essayer de me diriger moi-même. Donc ma mise en scène a commencé avec moi-même, j'ai commencé par écrire pour moi…

A.D. - Des monologues ?

N.M. - Oui des monologues et j'ai ensuite appris à me diriger moi-même puisque de toute façon je n'avais pas le choix. Je n'avais pas les moyens pour m'assurer les services d'un metteur en scène. J'ai d'abord fait des choses que j'ai montées mais que je n'ai jamais eu le courage de présenter, jusqu'à ce que j'aie envie d'écrire un duo : *200 ans mini-minimum* qui était mon premier texte. J'ai écrit un duo, je négocie avec deux camarades et je fais ma première mise en scène et je fais voir mon premier texte qui est *200 ans mini-minimum*[739].

Dans ce récit d'entrée en écriture, on retrouve deux aspects de la polyvalence théâtrale. Elle est présentée en tant que nécessité économique puisque l'écriture de ses propres textes et spectacles lui permet d'exister dans le monde de la scène et de se forger ses propres opportunités de création. De plus, elle est décrite comme une occasion d'expérimentation esthétique dans la mesure où l'écriture et le travail d'incarnation du comédien s'alimentent réciproquement.

Chez les enquêtés de la troisième génération, l'on observe ainsi un glissement de plus en plus systématique entre le travail de comédien ou de metteur en scène et celui d'auteur. Le cas d'Abidine Dioari s'inscrit alors à rebours de cette tendance générale et l'on retrouve chez lui un profil de rapport à l'écriture similaire à celui d'Alain Hema. Il se considère en effet comme metteur en scène et l'acte d'auctorialité est dans sa perspective, avant tout scénique. Après avoir raconté la naissance de son intérêt pour la mise en scène, encouragé par Jean-Pierre Guingané au

[739] (A1) Entretien avec Noël MINOUNGOU, mené le 14 octobre 2016 à Ouagadougou

sein du Théâtre de la Fraternité, il décrit le processus de création de son premier spectacle *Germes de folie* (2008) avec sa compagnie *Empreintes* en ces termes :

> C'est mon texte. J'ai eu à un moment donné une envie de monter un spectacle avec des comédiens sur le génocide du Rwanda parce que c'est un sujet qui m'a toujours intéressé, qui m'a toujours bouleversé d'une façon ou d'une autre. Et je me suis dit voilà, il faut mettre quelque chose pour quand même apporter ta petite contribution. Pas pour mettre le couteau dans la plaie mais pour dire aux gens, c'est réel, ça s'est passé mais c'est une force de passer à une autre étape, il faut grandir. À l'époque j'avais convoqué, trois, quatre comédiens, il y avait Rémi Yameogo, il y avait Hyppolite Kanga, il y avait Edoxi. Il y avait un quatrième. Je voulais faire des essais. Je leur donnais des stages, je les formais. Ils venaient d'arriver au théâtre. Et l'aboutissement de ces stages… c'étaient des formes d'écriture. Je n'ai pas écrit le texte dans ma chambre. J'ai co-écrit en termes clairs. Je leur demande de faire des exercices, Ils m'orientent, je fais des écritures. Moi j'écris généralement comme cela. Sur le plateau[740].

Ce récit d'entrée en écriture de plateau où l'accent est mis sur le partage d'auctorialité comme le suggère l'usage du verbe « co-écrire » va de pair comme chez Alain Hema avec une absence de conservation de ses textes. Quand je l'ai sollicité pour qu'il me transmette les canevas et fragments de textes de ces spectacles, il m'a indiqué ne plus savoir où ils se trouvaient. Son parcours est également marqué par la polyvalence ; il mène depuis 2009 une carrière de musicien et depuis quelques années se consacre quasi-exclusivement à cette activité. Il décrit ainsi son écriture scénique comme une composition autant musicale que dramatique :

> Si on devait même me dire un ordre d'importance, le musicien arriverait premier, parce que dans mes pièces de théâtre, c'est la musique. Même le comédien qui se lève, qui fait ça, il soulève son pantalon comme ça, c'est un fond musical qui l'accompagne […] même je regarde le verre comme ça… la musique soutient, la musique, c'est le souffle de la mise en scène. Sans la musique, je peux faire la mise en scène, mais même si on me disait de la mise en scène sans instruments et sans voix, j'aurais transformé le corps de l'acteur en instrument de musique, j'aurais fait un comédien qui se lève, le déplacement qui fait ça, c'est une musique, il ne marchera pas dans le désordre, il y aura un métronome[741].

L'activité d'écriture est dans ces rares cas, présentée comme entièrement inféodée aux besoins de la scène et ne se suffit pas en elle-même, et ce, même si l'acte d'écriture du texte lui est attribué dans la communication de ses spectacles. C'est parce qu'Olivier Somé apprend à écrire, « sur le

[740] (A1) Entretien avec Abidine DIOARI mené le 15 décembre 2017 à Ouagadougou.
[741] (A1) Entretien avec Abidine DIOARI mené le 15 décembre 2017 à Ouagadougou.

tas » à partir de l'improvisation des comédiens, qu'il se considère peu à peu comme auteur dramatique et c'est en sa qualité de metteur de scène qu'il a été identifié comme auteur potentiel depuis Ouagadougou[742]. Ces metteurs en scène-auteurs sont reconnus par leur pairs et m'ont été indiqués comme auteurs potentiels par les autres membres du réseau urbain. L'acte d'auctorialité scénique est ainsi constitutif de leur réputation mais les textes ou canevas issus de ces processus de création ne sont pas conservés et ils font ainsi logiquement partie des auteurs les moins « visibles » au-delà du réseau urbain.

Or, l'entrée en écriture comme acte d'auctorialité individuel se généralise à travers les logiques d'encouragement et de sollicitation dans un intérêt commun d'élargir le répertoire et de faire exister la scène burkinabè par l'entremise d'un répertoire dramatique. Ce moment d'émulation collective au début des années 2000 touche également des artistes de la seconde génération, qui commencent à s'intéresser à l'écriture alors qu'ils ne s'étaient illustrés jusque-là que comme comédiens et metteurs en scène et sont donc des entrants plus âgés en écriture que ceux de la troisième génération. C'est le cas d'Odile Sankara dont la première pièce *Miel des champs* est mise en lecture dans le cycle de lectures du festival des Récréâtrales en 2016. Pascal Noyelle, appartenant à la génération civile de Prosper Kompaoré, comédien de la compagnie le Ruminant, fondé par Noël Minougou, a écrit deux pièces *Itinéraire* (2017) et *Acteurs* (2019). C'est en 2010 au moment du décès d'Hubert Kagambega que Guy Giroud est sollicité par la compagnie Marbayassa pour être metteur en scène et écrit dans ce cadre pour la compagnie des adaptations : *Candide l'africain* (2011), *Bâada, le malade imaginaire* (2013).

Les logiques d'encouragement et de sollicitation constituent donc les premières formes de promotion des textes dramatiques au sein du réseau urbain et affectent également les auteurs identifiés, qui ne sont pas des professionnels de la scène. Ainsi une autrice comme Sophie Kam qui s'est d'abord consacrée à la poésie, a édité certains de ses recueils, et remporté plusieurs Grand Prix nationaux des arts et des lettres raconte être entrée en écriture sur les encouragements d'Issa Sinaré (animateur de la vie culturelle ouagalaise, directeur de compagnie Marbayassa).

> Ça s'est imposé comme ça. Le théâtre, c'est la troupe Marbayassa, je ne sais pas si tu connais Issa Sinaré. D'ailleurs, *Et le soleil sourira à la mer*, je ne sais pas si tu as réussi à l'avoir depuis… J'ai dédicacé ça à Issa Sinaré qui m'a ouvert les portes de l'écriture théâtrale. En fait c'est lui, un jour qui m'a appelée et qui m'a dit qu'il avait eu mon numéro par le ministère et il voulait que les femmes s'intéressent de plus en plus à l'écriture théâtrale et moi, je n'avais écrit que

[742] (A1) Entretien avec Olivier SOME mené le 26 février 2016 à Bobo-Dioulasso.

> deux recueils de poèmes. J'avais eu deux fois le premier prix du Grand Prix National des Arts et des Lettres en poésie. Donc il m'a demandé si ça m'intéressait, j'ai dit « non ». Et effectivement, ça ne m'intéressait pas du tout d'écrire du théâtre et la poésie, de toute façon, j'en faisais ça comme ça pour moi-même. Il a insisté, insisté au fur et à mesure. Finalement j'ai participé à des ateliers d'écriture pour comprendre l'univers du théâtre […][743]

Ainsi les encouragements à l'écriture relèvent non seulement d'une logique de polyvalence théâtrale mais également d'une logique de polyvalence littéraire, impulsée par le réseau urbain, voire panafricain. Le récit de Justin Stanislas Drabo illustre ainsi l'interpénétration forte du réseau urbain et du réseau panafricain :

> Et un jour, j'ai rencontré un auteur béninois. Un très grand dramaturge, un doyen, Hermas Gbaguidi Je l'ai rencontré dans un festival, il avait déjà lu une de mes œuvres et il me dit : « petit-frère, tu ne t'es jamais essayé au théâtre ? ». J'ai dit : « bof, j'ai lu trop d'œuvres théâtrales, j'aime beaucoup regarder les pièces de théâtre parce que c'est ma seule passion. […] mais écrire bon. J'ai fait des petites choses comme ça. Mais comme ça n'a jamais été évalué par quelqu'un qui s'y connaît, je ne sais pas si c'est du théâtre ou pas ». Il me dit : « bon, je t'explique de façon succincte ce que c'est que le théâtre et comment il faut partir d'un fait pour dramatiser les choses ». Il a pris l'exemple d'une aiguille : pour le citoyen lambda, l'aiguille c'est juste pour coudre mais pour un homme de théâtre, l'aiguille ça peut empoisonner un empereur, ça peut faire ceci, cela. Tu vois comment tu grossis des choses derrière l'aiguille. Le théâtre, ce n'est rien d'autre que ça. Et puis j'ai écrit ma première pièce. Il a regardé. Il a dit : « oui ça va[744].

Justin Stanislas Drabo s'estime « surpris » de s'être retrouvé dans le théâtre, se considérant avant tout comme poète et se découvre l'envie de se lancer dans l'écriture dramatique après une rencontre lors d'un festival avec Hermas Gbaguidi, auteur et metteur en scène béninois qui l'enjoint à « s'essayer au théâtre ». Quant à l'auteur, Boubacar Dao, sa sociabilisation comme spectateur de théâtre « à l'Institut Français », « à Gambidi », « au CITO », alors qu'il écrivait déjà de la poésie a joué le rôle de déclencheur de l'écriture dramatique[745].

Enfin, la dernière décennie voit entrer en écriture pour la première fois des autrices. Leur faible proportion est ici révélatrice de leur pénétration lente du monde de la scène de manière générale.

---

[743] (A1) Entretien avec Sophie Heidi KAM, mené le 10 février 2016 à Ouagadougou.
[744] (A1) Entretien avec Justin Stanislas DRABO mené le à Ouagadougou.
[745] (A1) Entretien avec Boubacar DAO, mené le 26 juillet 2018 à Ouagadougou.

Christophe Konkobo montre comment le développement du monde de la scène dans les années 1980 est contraint par la difficulté de recruter des femmes pour les activités théâtrales considérées comme pouvant les détourner de la vie matrimoniale[746]. La comédienne Joëlle Ouattara après une expérience de théâtre radiophonique en créant la troupe Soweto en 1980 qu'elle dirige, crée une éphémère exception[747]. Le mouvement de professionnalisation du monde de la scène amorcé dans les années 1990 permet l'intégration de plus en plus de femmes dans le métier.

> Donc pour moi, à un moment donné je me suis dit que c'était le lieu commun voilà… le lieu où je prenais la parole, où je m'exprimais. Pour moi, c'était au-delà de ça, bien sûr ça m'a apporté ça. Je me suis dit simplement : « c'est le seul endroit où je pourrai exister en tant que femme ». Ça veut dire beaucoup de choses, exister. C'est s'intégrer dans une communauté, dans une société, c'est pouvoir avoir un point de vue à défendre, oser prendre la parole, donner son point de vue sans crainte. Simplement voilà, la liberté. La liberté d'être un être humain, d'être une femme et d'exister entièrement en tant que femme dans les idées, dans sa liberté d'action, de mouvement et de pensée[748].

Le témoignage d'Odile Sankara, comédienne qui s'est illustrée dès les années 1990 avec la compagnie Feeren rend compte de la logique émancipatoire qui nourrit sa trajectoire de comédienne après avoir souligné les difficultés corrélées d'acceptation de l'artiste professionnel dans la société et de la femme artiste. Les entrantes en écriture de la dernière décennie expriment toujours leurs difficultés à trouver leur place en tant que comédienne. Éléonore Kocty évoque les différences de traitement par rapport à leurs homologues masculins (« je n'ai pas eu beaucoup de direction, peut-être parce qu'on ne veut pas me dire telle ou telle chose, parce qu'on se dit que parce je suis une femme, je serai frustrée.[749] »), les pressions sexuelles pouvant être exercées par les comédiens (« il y en a qui veulent avoir leur…Je ne sais pas comment je vais expliquer ça…. Ce n'était pas très foncé, c'était léger… Mais ça se sentait quand même[750] »), ou la relégation dans un autre secteur d'activité (« J'avoue qu'il y a des gens qui m'ont dit que je n'étais pas faite pour le théâtre, que je devrais m'intéresser plutôt au travail dans un bureau[751] »). Edoxi Gnoula revient sur les encouragements à devenir comédienne dans un contexte où les « femmes ne

[746] Christophe KONKOBO, « Le théâtre burkinabé au féminin : de Joëlle Ouattara à Odile Sankara », *Théâtres d'Afrique au féminin*, n°103-104, pp.190-199,
[747] « Malgré la prise de précautions statutaires, Joëlle Ouattara aura à faire face à une rébellion qui scinde le groupe en deux, un an à peine après la création de la troupe » *ibidem*., p.196.
[748] (A1) Entretien avec Odile SANKARA mené le 31 janvier 2017 à Lyon.
[749] (A1) Entretien avec Éléonore KOCTY mené le 11 décembre 2016 à Ouagadougou.
[750] *Ibidem.*
[751] *Ibidem.*

restaient pas dans les troupes » ainsi que les raisons de son premier renoncement à l'activité théâtrale avant de rejoindre plus tard le Théâtre de la Fraternité : « j'ai eu des accrochages comme ça avec quelques éléments de la troupe, les garçons. Toujours quand une fille arrive, on la drague, moi ça me faisait chier parce que je ne voulais pas qu'on me drague là-bas, je ne voulais pas qu'il y ait ce problème-là, alors je me suis retirée en 2003[752]».

Dans ce contexte de polyvalence théâtrale, aborder la question de l'auctorialité implique donc de penser cette charge mentale propre au devenir comédienne et l'intrication à cet endroit de l'intime et du politique. À une question récurrente posée aux enquêtés sur les influences, Élénore Kocty a en effet répondu en ces termes :

> A.D. - Quels sont les artistes qui t'ont particulièrement marquée ?
>
> E.K. - Qui m'ont marquée ? Il y a Halima Nikiema, c'est une femme qui joue super bien, je la trouve vraiment bien. Et au-delà du fait qu'elle soit une bonne comédienne, c'est aussi qu'elle est une femme au foyer et elle arrive quand même à allier les deux, je trouve que c'est quelque chose. Parce qu'il y a beaucoup de comédiennes qui ne sont pas mariées et qui, je trouve, ont beaucoup de difficultés pour allier les deux mais elle, elle arrive quand même à… Il faut dire aussi peut-être qu'elle a trouvé quelqu'un qui la comprend, quelqu'un qui sait que le métier qu'elle fait, elle l'aime bien et puis voilà. Moi ce que je déplore, c'est surtout ce côté-là. Il n'y a pas beaucoup de comédiennes qui sont mariées. La difficulté pour trouver quelqu'un qui va accepter ça… C'est mal vu. Les femmes artistes, surtout qu'elles sont tout le temps parties en voyage pour des projets, donc on se dit, ce n'est pas possible…[753]

L'admiration pour une comédienne de la génération précédente révèle le spectre de la marginalisation dans la société qui préside au devenir comédienne et qui conditionne la représentation de sa propre destinée artistique et le double enjeu de d'existence à la fois dans le monde de l'art et dans la société. Ce qui apparaît ici comme une charge mentale spécifique est mise en mots par Odile Sankara lorsqu'elle décrit la responsabilité particulière qui incombe aux femmes de théâtre :

> Dans la première rencontre que j'ai menée avec les filles, essentiellement c'était de ça dont on a parlé. Dépassons nos petits conflits et mettons notre énergie dans le travail, dans l'artistique et puis la plupart du temps c'était sur l'image que nous véhiculons. Quelle image nous véhiculons dans la société ? C'est une grosse responsabilité. Et moi, je suis pionnière, pas par choix au début, mais parce que j'étais la première fille à intégrer la compagnie Feeren et à dire : « je ne fais que du théâtre, je ne fais rien d'autre ». Je me suis dit que j'étais pionnière en ce sens et je me suis sentie responsable de l'image de la femme de théâtre, et du coup pendant des années…

[752] (A1) Entretien avec Edoxi GNOULA mené le 10 février 2016 à Ouagadougou.
[753] (A1) Entretien avec Éléonore Kocty, *op.cit*.

> ça m'a pris… j'ai vécu en célibat, je n'ai pas fait d'enfant, j'ai beaucoup travaillé, Dieu merci. C'est comme si j'avais mis un mur entre la société et moi pour montrer que voilà : ce que vous pensez ce n'est pas ça et donc j'ai essayé de le porter tout au long de ma carrière, de mon vécu et c'est vrai, j'ai gagné en estime, j'ai gagné ça. Mais il faut que ce soit transversal, que je porte les autres aussi. Non les femmes dans le théâtre… il y a beaucoup de choses. C'est notre responsabilité, personne d'autre ne peut… ça ne passe pas par les discours. Ça passe par la manière d'être et de faire et puis aussi je dis, moi tout le travail que je veux faire avec les filles. S'il y a une rencontre, une conférence, et que ce soit même au bout du monde, on y est, on prend la parole. On doit se dire, oui, ce sont des comédiennes qui ont choisi leur métier, elles savent de quoi elles parlent. L'image c'est aussi intellectuellement se nourrir. Comment je porte ce métier, comment je le défends ? Quels sont les outils, comment je me nourris, je me cultive ? C'est tout ça.

Odile Sankara, ainsi investie dans le rôle de passeuse, cherche à encourage les femmes à prendre leur place dans le monde de l'art et décrit un « travail supplémentaire » à faire qui consiste d'une part à imposer sa présence et d'autre part à internaliser la stigmatisation possible en s'imposant une exigence intellectuelle et morale.

Ce travail supplémentaire ici explicitement formulé invite donc à mettre en évidence la spécificité de ces entrées en écriture au sein d'un modèle polyvalent. Heather Jeanne Denyer dans sa thèse portant sur la dimension transgressive du théâtre de la dernière décennie au Bénin, Togo et Burkina Faso propose une approche globale pour considérer la visibilité des femmes. « My approach in this study is as an assemblage : the collective aspects of women's visibility and orality through their writing, directing, and acting that define women in the context of the staged performance[754]. » Cette mise en évidence d'un continuum entre les différentes activités permet également de formuler l'hypothèse d'un lien entre la difficulté à trouver sa place en tant que comédienne et la faible proportion de femmes identifiées comme autrices potentielles. Dans un contexte où les metteurs en scène sont également auteurs, ce faible nombre est lié au faible nombre de femmes qui ont accès à la mise en scène. Plusieurs autrices identifiées se présentent exclusivement comme comédiennes et n'ont écrit qu'un seul texte (Éléonore Kocty, Maïmouna N'Diaye, Odile Sankara) et le sentiment de légitimité paraît difficile à atteindre dans le cas d'Odile Sankara qui malgré la mise en lecture de son texte aux Récréâtrales en 2016 et notre bonne entente, a exprimé une réticence à me le transmettre. La pièce de Sophie Kam *Et le soleil sourira à la mer*

[754] « Mon approche dans cette étude est un assemblage : les aspects collectifs de la visibilité et de l'oralité des femmes à travers leur travail d'écriture, de mise en scène et de jeu théâtral, qui définissent les femmes dans le contexte de la performance scénique. » Heather Jeanne DENYER, « Redefining Gender anad Sexuality in West Africain Theatre : women artists, feminist représentations, and same-sex desire in the twenty-first century theatre of Benin, Burkina Faso, and Togo », PHD-Dissertation, The City University of New York, 2019, p.14.

parue en 2009 constitue la première pièce éditée par une femme au Burkina Faso, *Legs* d'Edoxi Gnoula, parue en 2017, est la deuxième. Les deux femmes sont par ailleurs les seules enquêtées à avoir écrit plusieurs pièces. Cette difficile entrée en écriture peut se lire comme le difficile accès aux « espaces de leadership occupés presqu'exclusivement par les hommes[755] ». Cette analyse de Christophe Konkobo rejoint celle d'Odile Sankara :

> O.S. - C'est dommage, parfois on s'assoit, on regarde au bout de ses cinq doigts, on n'arrive pas à compter, il n'y en a pas. Et ça, c'est vraiment triste. Parce que ça veut dire que nous n'avons pas quelque chose à défendre, nous n'avons pas de vision puisqu'être metteur en scène, c'est avoir une vision, avoir des choses à défendre. Est-ce que nous n'avons pas de vision, est-ce que nous n'avons pas de choses à dire ? Dieu seul sait que la femme a beaucoup de choses à dire parce que tout est enfoui en elle. Est-ce que nous ne sommes pas outillées ? On a reçu la même formation, on a été, moi je dis, « dans la même poussière ». Qu'est-ce qui fait alors qu'on ne prend pas la parole, je crois que c'est culturel, que c'est l'éducation. Que l'éducation a tout fait pour que la femme baisse toujours la tête et qu'elle soit au service de la société, notamment de la gent masculine. Je crois que c'est le moule dans lequel on a été façonnée, on est dedans. On est consciente. On n'arrive pas à sortir de là et je pense qu'un cadre comme les Récréâtrales va susciter ça. Comme il y a le projet Élan avec toutes les disciplines, ça éveille des sensibilités vers tel ou tel autre aspect. Au Burkina ça va venir. Je vois Edoxi commencer à écrire. Halima et Edoxi vont vers la mise en scène, moi aussi bien sûr. Je fais ma prochaine création d'ailleurs au mois de mai, sur les poèmes libres de Césaire.

Odile Sankara exprime ainsi la nécessité à occuper cet espace et met ici sur le même plan l'entrée en auctorialité dramatique et scénique. Sa parole se fait l'écho de l'initiative institutionnelle qui s'est mise en place dans le cadre du CITO avec la création d'une cellule « genre » regroupant des femmes membres du CITO et menant des actions concrètes à l'endroit des comédiennes par le biais de stages de formation des metteuses en scène en soutenant des créations mais également des autrices par le biais de résidences d'écriture[756].

Les logiques d'encouragement et de sollicitation réciproques révèlent la conscience partagée de l'intérêt à élargir le personnel auctorial. Lors d'une rencontre organisée avec Ildevert Meda pour les stagiaires du laboratoire Élan, programme de formation des Récréâtrales, le 19 octobre 2016, Aristide Tarnagda réagit à une doléance de la part des artistes femmes qui déplorent le peu d'encouragements reçus de leurs pairs et revient sur son parcours :

[755] Christophe KONKOBO, *op.cit*., p.198.
[756] Voir Annette BÜHLER-DIETRICH, Noufou BADOU, *op.cit.,* pp.163-165.

> J'allais chez Ildevert et je lui lisais mes textes, il me faisait les retours, et on a fait ça avec quatre, cinq, six textes, et toutes les discussions informelles que j'avais avec lui m'ont forcément nourri et m'ont permis à un moment donné de me structurer. C'est pour dire qu'on est tellement pris par les activités au quotidien, qu'il faut qu'à un moment donné nous créions nous-mêmes ces cadres. Si vous vous organisez pour dégager une semaine et que vous allez voir Ildevert, il pourrait faire avec vous ce qu'il a fait avec moi. N'hésitez pas non plus, même dans le cadre d'une démarche individuelle, c'est-à-dire à aller le voir et lui dire « moi j'ai un texte[757] ».

Aristide Tarnagda explicite ici dans un cadre formel l'importance des premières modalités de mises en circulation des textes et objective ainsi le rôle crucial des sociabilités informelles à destination d'un public, qu'il estime en l'occurrence susceptible d'en être exclu. De la même manière, la dédicace de la pièce écrite par Lionelle Edoxi Gnoula en décembre 2017 *Legs* au sein de la maison « Œil Collection » créée par Noufou Badou, a amené les comédiennes présentes à discuter collectivement de cet enjeu et à s'enjoindre réciproquement à s'engager dans des processus d'écriture individuels.

Se perfectionner

Si le seuil de l'entrée en écriture fait l'objet d'un récit aisé à susciter dans les entretiens avec les enquêtés, la question du perfectionnement, abordée de manière plus indirecte constitue une étape moins facilement délimitable. La confrontation active au point de vue extérieur sur sa propre production constitue toutefois une marque consciente chez les auteurs de la mise en œuvre d'une stratégie de perfectionnement à l'écriture dramatique.

Ainsi, la soumission d'un texte à un dispositif de légitimation, outre qu'elle peut permettre d'obtenir une certaine reconnaissance, sert également de levier pour avoir un regard critique sur sa production. Boubacar Dao estime avoir postulé au concours de la SNC pour « évaluer [ses] propres productions », « soumettre [son] œuvre à la lecture et appréciation d'un jury » et « la deuxième fois pour voir si ce n'était pas un hasard[758] ». Le recours au prescripteur comme conseiller en écriture est ici indirect mais prend chez beaucoup d'enquêtés une voie plus directe en ce qu'ils se perfectionnent en écriture en recevant ou sollicitant l'aide d'un aîné. Lionelle Edoxi Gnoula postule en 2014 à l'atelier d'écriture du laboratoire Élan pour se former, considérant alors qu'il lui manque des clés pour pouvoir écrire. Chez elle, l'entrée en écriture et le perfectionnement

[757] (A1) Rencontre élan avec Ildevert MEDA, le 20 février 2016 à Ouagadougou.
[758] (A1) Entretien avec Boubacar DAO mené le 5 janvier 2018.

sont deux étapes concomitantes et pensées ensemble dans sa trajectoire auctoriale. Le deuxième récit d'entrée en écriture formulé par Noël Minoungou lors d'un deuxième entretien, à la différence du premier récit qui évoquait l'affirmation d'une auctorialité dans le monde de la scène, met l'accent sur la dimension concomitante de la naissance du désir d'écrire et du travail de perfectionnement.

> N.M. - À un moment, Jean-Pierre a commencé à me confier des mises en scène, des textes à réfléchir, partant d'idées que lui-même avait, qu'il avait mises sur carnet et qu'il a décidé de mettre à ma disposition afin que je dirige aussi mes amis pour pouvoir aboutir à une pièce de théâtre regardable, qui a non seulement un texte dramatique autour duquel il y a une réflexion de mise en scène et sur lequel lui après il viendra mettre sa main de maestro et régler les petits détails et c'est comme ça que me vient l'envie d'écrire, je partage cette envie avec le professeur. Il me dit : « écoute tout le monde peut écrire, il suffit juste de se lancer et de savoir d'office que ce n'est pas quelque chose de facile ». […] Voilà donc j'avais quand même envie d'écrire quelque chose là-dessus donc je me dis « tiens, voilà une opportunité ». Moi qui ne sais pas écrire, voilà quand même quelqu'un qui veut … Qui veut me regarder, me suivre dans ce que j'ai envie d'écrire. Alors je commence, ce n'est vraiment pas une chose facile, j'envoie la première version, je viens trouver Jean-Pierre dans son bureau : « ah tonton j'ai fini ». Alors il prend mon texte, il lit une seule page, en fait il ne la termine pas, et dans la seule page, il m'a fait deux cent ratures, j'imagine que ce sont les fautes d'orthographe, les fautes de syntaxe et puis voilà. Il me rebalance le texte, il me dit : « tu n'as pas encore commencé ». Alors cela s'est répété dix fois. Dix fois je suis venu avec ma version que je pensais améliorée, dix fois, il m'a renvoyé, la onzième fois il m'a dit : « oui, ce n'est pas un texte mais là tu as commencé à écrire ». Alors, voilà la formation que j'ai eue avec Jean-Pierre en ce qui concerne l'écriture dramatique. Voilà et pour moi c'était la base, c'était la plus intéressante, forcément, parce que c'était celle dans laquelle je découvrais les mots « drame », « dramaturgie », des mots de ce genre-là, donc forcément cette formation m'est restée mais après j'ai fait d'autres formations, une dizaine avec de grands auteurs reconnus à travers le monde aussi mais ce départ m'a beaucoup marqué[759].

Les encouragements de Jean-Pierre Guingané au moment de la formulation du désir d'écrire qui vient avec l'activité de mise en scène sont présentés comme décisifs et on retrouve donc la logique du réseau urbain décrite ci-dessus. Au-delà de cet aspect, il appert que c'est la perspective d'une progression qui motive la mise en application du désir d'écrire. En effet, ce qu'il décrit comme une « opportunité » est l'assurance de trouver en son mentor un relecteur attentif pouvant l'accompagner dans un travail sur la langue comme sur la dramaturgie. En somme, c'est l'opportunité du perfectionnement qui conditionne l'entrée en écriture. La volonté de se

[759] Entretien avec Noël MINOUNGOU mené à Ouagadougou le 5 janvier 2018.

perfectionner est en effet inhérente à l'entrée en écriture puisque certains auteurs s'adressent dès leurs débuts à un auteur plus âgé, plus expérimenté dans l'écriture dramatique. Le mentorat que Thierry Oueda reçoit auprès d'Ildevert Meda est à cet égard fondamental dans la mesure où ce dernier l'engage à se cultiver pour penser l'écriture dramatique :

> Voilà comment je suis arrivé à écrire et maintenant pour écrire les pièces de théâtre, c'est que j'en ai beaucoup lu. Ça vient d'Ildevert, il me faisait aussi lire beaucoup de pièces de théâtre et j'en lisais beaucoup, il me le disait tout le temps et les années que j'ai passées avec lui, presque toutes ses pièces qu'il a écrites, je les ai saisies. Donc j'étais là aussi, comme souvent on le dit, le nègre mais ça m'a nourri, j'ai compris ses techniques, j'ai compris comment il travaillait, par la suite aussi avec les bouquins que j'ai lus sur … par exemple les pièces de Molière, Shakespeare, ça m'a beaucoup nourri. Et voilà comment j'ai délaissé la poésie, les nouvelles et j'ai commencé à écrire des pièces de théâtre [760].

La compréhension des techniques de l'écriture dramatique, le suivi de son travail sont autant d'éléments soulignés par Thierry Oueda comme déterminants et permettent d'expliciter une modalité d'entrée en écriture particulière mais aussi et surtout l'engagent dans un rapport réflexif à l'écriture, qui l'accompagne ensuite dans ses propres écrits. Michel Bassingue, entrant en écriture au cours des années 2010, découvre l'écriture dramatique à l'Université et est confronté à la pièce emblématique de la « littérature nationale » *Sansoa*, de Pierre Dabiré, première pièce éditée d'un auteur burkinabè.

> Je sais que mon tout premier brouillon, c'était sur le mariage forcé, et après ça, j'ai écrit sur l'excision. Et ce sont des choses que j'ai rapidement mises de côté… […] après quand je relisais la pièce de *Sansoa*, je trouvais que je n'étais pas de plain-pied dedans. Je savais que je venais d'entrer [en écriture théâtrale] et que c'était pour moi des exercices. Quelque chose au fond me disait ça. Après avoir classé ces deux brouillons j'ai écrit *Trois femmes lui seul* que j'ai soumises à Aristide pour une correction. Après, il m'a appelé, on a discuté là-dessus. Il m'a dit : « bon, je t'ai apporté des corrections mais je ne voudrais pas que tu réécrives la pièce. Prends les corrections telles quelles, garde ton écrit tel qu'il est et essaie de t'en inspirer et d'écrire, je sais que tu pourras écrire autre chose, mais ne retouche plus à cette pièce »… Alors que je l'aimais tellement ! […] j'ai dit : bon d'accord, je vais respecter ça, quand bien même il n'est pas à côté, je ne veux pas y toucher, donc je l'ai classé, sinon je risquais d'y toucher. À chaque fois que je fouille dans mes vieux documents, je dis « ah ma pièce ! ». Est-ce que je pourrais encore écrire une pièce pareille ?
> *Elle est longue ?*

[760] (A1) Entretien avec Thierry OUEDA mené le 3 mars 2017 à Ouagadougou.

> Oui, 47 pages. Et un jour, des jours après, voici que quelque chose encore me revient, j'écris *Confession*s. Avec *Confessions* je réponds à l'appel à candidature du laboratoire Élan des Récréâtrales, c'est le texte avec lequel j'ai postulé. J'arrive, je vais chez Aristide pendant les fêtes, je ne le trouve pas, je l'appelle, il dit qu'il est au village. Il me dit : « Est-ce que tu sais que c'est ton texte que je suis en train de corriger comme ça ? ». Je dis « Mon texte ? » Il me dit : « Tu as évolué ». Donc c'est au fur et à mesure que j'ai écrit cette pièce ce qui fait qu'aujourd'hui je suis au laboratoire Élan[761].

La rencontre avec Aristide est déterminante puisqu'elle génère des échanges informels autour de ses textes et l'amène à la fois à réfléchir à ses choix dramaturgiques, aussi bien qu'à la recherche de son style. La confrontation avec le regard sur ses écrits d'un auteur plus expérimenté l'engage dès ses débuts dans un processus d'écriture réflexif. Ce témoignage révèle le rôle central d'Aristide Tarnagda, car au croisement du réseau urbain et du réseau panafricain, et met bien en évidence l'accès que celui-ci lui permet à une résidence d'écriture où il rencontre un nombre encore plus important de formateurs (il évoque dans la suite de l'entretien Koffi Kwahulé, Carole Fréchette). La mention de l'importance de la relation de parrainage dans le perfectionnement à l'écriture révèle ainsi l'enjeu corrélé de visibilité des textes par l'échange informel dans un réseau faiblement institutionnalisé.

L'intermédiaire sert de conseiller et de relais potentiel au sein du réseau mais constitue une ressource parmi d'autres pour l'auteur qui cherche à se perfectionner. Outre la relation de parrainage, la relation de compagnonnage artistique se trouve être au cœur du travail de l'écriture dramatique. Thierry Oueda mentionne également le rôle important de Hyacinthe Kabré, formé à l'école de l'ATB en même temps que lui, comédien et auteur avec lequel il a gardé un lien professionnel et amical. Les échanges informels autour des textes qu'ils ont respectivement écrits constituent l'un des enjeux d'une collaboration préservée sur plusieurs années[762]. Faustin Keoua-Leturmy, arrivé à Ouagadougou en 2006, considère ces échanges informels comme étant au cœur d'un processus de perfectionnement à l'écriture pour lui et les artistes qui travaillent l'écriture dramatique au même moment que lui. Ainsi, le cadre du Cercle des auteurs de Ouagadougou leur fournit des opportunités d'échanges qui visent à recueillir le retour des pairs pour élaborer un cheminement personnel mais permet aussi la rencontre du texte avec le public et donc la convergence de perspectives extérieures multiples et inattendues. Le Cercle des auteurs parce qu'il marque un continuum entre des modalités d'échanges informels entre pairs et d'échanges

[761] (A1) Entretien avec Michel BASSINGUE, mené à Ouagadougou le 7 février 2016.
[762] (A1) Entretien avec Thierry OUEDA, *op.cit.*

formels lorsqu'ils décident de se réunir un dimanche par mois pour organiser des lectures publiques, constitue un lieu de perfectionnement à l'écriture pour une part importante des enquêtés qui y ont pris part.

Enfin, l'intrication des différents réseaux de circulation des textes engagent les auteurs dans un processus de perfectionnement vécu comme autonome qui confirme la singularité d'une trajectoire. Faustin Keoua-Leturmy, ayant bénéficié de nombreux échanges avec d'autres membres du réseau urbain, se définit toutefois comme « autodidacte ». La mise en circulation de ses textes engage une prise de confiance dans ses propres dispositions à l'écriture dramatique qui se confirment dans le cumul des diverses expériences.

> J'ai beaucoup travaillé avec les Récréâtrales et en 2006 il y avait des ateliers pendant le festival, des ateliers d'écriture qui se faisaient avec des écrivains et des dramaturges professionnels qui arrivaient et travaillaient avec des jeunes auteurs autour des textes qu'ils avaient déjà commencé à écrire. Donc j'ai bénéficié de ces ateliers-là en 2006 d'abord et puis avec d'autres professionnels en se relisant les textes comme ça, en se refilant des textes comme ça. Mais au sortir de cet atelier de Ouagadougou, j'étais presque déjà de façon individuelle avancé. Et j'ai pris là des armes qui m'ont permis de consolider ma pratique. Mais il n'y a pas eu une école où on se dit que voilà pendant deux ans, trois ans… Mais la pratique et la correction en termes de degré de comment on perçoit la chose, c'était aussi à partir des retours. En écrivant directement dans le milieu professionnel, il y a la rencontre avec d'autres metteurs en scène, d'autres praticiens qui discutent avec toi autour de tes textes et tu arrives aussi à lire les textes des autres, ce qui fait qu'on se donne, on s'impose une rigueur qui n'est pas dans le tâtonnement mais qui fait qu'on doit être à telle dimension parce que c'est ça la mesure qu'il faut pour travailler dans le théâtre professionnel donc avec les lectures mais tout ça, vraiment, est très individuel…[763]

Le perfectionnement à l'écriture est ici décrit comme un chemin individuel de l'auteur qui s'appuie sur les différentes ressources à sa disposition pour évoluer. Claire Tipy dans le cadre de ses études de sciences-politiques à Lyon réalise un stage de six mois en 2014 au sein de l'ATB, puis « stimulée par l'effervescence dans le milieu du théâtre » à Ouagadougou, réalise un master d'art dramatique dans une école de théâtre à Londres en 2014-2015. À son retour, elle réalise son stage de fin d'études de sciences-politiques au Burkina Faso au sein de la compagnie le Ruminant. Au cours de ses diverses expériences à l'étranger elle expérimente l'écriture dramatique et décrit également le processus de perfectionnement à l'écriture comme relevant d'un engagement autodidacte qui se nourrit des ressources présentes au sein du réseau urbain.

[763] (A1) Entretien téléphonique avec Faustin KEOUA-LETURMY mené le 22 septembre 2020.

> CT - Déjà l'écriture de *Dix lions* m'a beaucoup plu, d'ailleurs je me suis rendu compte que j'aimais ça que c'était presque ce que j'aimais le plus, entre jouer, mettre en scène ou quoi, c'était vraiment ça qui me plaisait et donc après c'est plutôt un cheminement personnel, je dirais. Dans le milieu j'ai rencontré beaucoup d'auteurs, j'ai beaucoup discuté avec Paul Zoungrana, avec Thierry Oueda, avec Sidiki Yougbaré …[764]

Paul Zoungrana, après être entré en écriture par le biais de l'influence intellectuelle d'un « grand-frère de quartier », commence à s'intéresser à l'écriture dramatique après avoir fréquenté le théâtre en tant que spectateur : « je suis allé vers l'écriture théâtrale sans formation, sans avoir fait une école ou des ateliers et en écrivant, j'ai appris à me faire lire par d'autres auteurs de théâtre, à me faire critiquer, à apprendre ce qu'était la dramaturgie ». Ici, la dynamique d'entrée en écriture individuelle et autodidacte parce que s'élaborant au cœur du réseau urbain débouche d'emblée sur une sociabilisation à la progression par l'échange informel.

> J'ai commencé à me dire auteur, à vouloir me dire auteur à partir de 2006 parce que j'avais écrit déjà pas mal de pièces même si elles n'étaient pas forcément jouées ; je commençais à les proposer à des gens et puis à me confronter à d'autres auteurs et puis voilà je commençais à croire à ce que je faisais en termes d'écriture. Même si voilà au fil du temps quand je relis encore ces textes-là je me rends compte que ce n'était rien du tout.
> C'est avec ça que j'ai appris. Et puis petit à petit, j'ai écrit des textes aussi qui ont commencé à être montés. Et puis avec la rigueur des critiques, tu essaies d'aller plus loin et tu affirmes ton écriture en lisant, en faisant aussi des choix personnels. Et puis en grandissant quoi…
> Mais moi je commençais à … je pense que c'est vraiment à partir de 2008 que j'ai commencé à gagner des salaires pour l'écriture voilà. Avoir des textes commandés, des commandes d'écriture, en 2007-2008. Commandes d'écriture et puis bon, des textes que tu rates, d'autres que tu réussis et puis plus tard tu te rends compte que tu peux encore approfondir[765].

Ce témoignage de Paul Zoungrana est particulièrement intéressant car il met en évidence le caractère processuel et jamais achevé du travail d'écriture. Se perfectionner à l'écriture nécessite non seulement une confiance dans sa propre trajectoire – ce qui l'a poussé à la recherche de la reconnaissance par le biais de la scène - mais aussi une capacité à formuler un regard critique a posteriori qui permet d'« affirmer l'écriture » et d'assumer « des choix personnels ». Même s'il parvient à être rémunéré pour son activité d'auteur à côté de ses autres activités professionnelles,

[764] (A1) Entretien téléphonique avec Claire TIPY mené le 2 juin 2021.
[765] (A1) Entretien avec Paul ZOUNGRANA mené à Lyon le 10 mars 2016.

cela ne signifie pas pour autant l'issue de l'étape de perfectionnement, toujours remise en jeu lors d'une nouvelle mise en circulation d'un texte.

Aristide Tarnagda explicite ici dans un cadre formel l'importance des premières modalités de mises en circulation des textes et objective ainsi le rôle crucial des sociabilités informelles à destination d'un public, qu'il estime en l'occurrence susceptible d'en être exclu. De la même manière, la dédicace de la pièce écrite par Lionelle Edoxi Gnoula en décembre 2017 *Legs* au sein de la maison « Œil Collection » créée par Noufou Badou, a amené les comédiennes présentes à discuter collectivement de cet enjeu et à s'enjoindre réciproquement à s'engager dans des processus d'écriture individuels.

Se distinguer

L'étape de la « distinction » est particulièrement intriquée pour le cas des auteurs africains, à la question de l'origine géographique comme plusieurs travaux l'ont amplement démontré. La tension dans les métadiscours des membres du réseau francophone au sujet de l'intégration de ces écritures au sein du champ littéraire français confirme que la problématique se déploie également dans le domaine du théâtre. Toutefois cette question de l'articulation de l'identité de l'auteur à l'élaboration d'une posture auctoriale est souvent traitée par les critiques à partir de l'opposition centre/périphérie. Sont souvent analysés uniquement les choix des auteurs de différenciation ou d'assimilation par rapport à un centre franco-parisien. Aborder cette question à partir de l'épicentre ouagalais permet donc de déplacer la focale pour mieux mettre en évidence la manière dont les identifications des auteurs se déploient par rapport à des lieux et des situations institutionnelles. Elles ne sont pas figées mais profondément dynamiques et dans un contexte de croisement et d'interactions des différents réseaux, elles sont révélatrices d'une conception de l'émergence littéraire à différentes échelles.

La volonté de se perfectionner n'est pas complètement séparable de celle de se distinguer en tant qu'auteur dans la mesure où le travail de l'écriture sert d'appui pour l'affirmation d'une singularité chez la plupart des enquêtés et rend ainsi possible l'élaboration de postures auctoriales. En outre, le perfectionnement passe par la soumission de ses textes à un regard extérieur et engage la circulation des textes au sein du réseau urbain ce qui peu à peu permet aux auteurs d'être reconnus en tant que pourvoyeurs de textes pour la scène. L'auteur évolue de commande en commande de textes, à travers les aller-retours de ses textes avec des membres qui ont un rôle de prescripteur ou de sélectionneur au sein du réseau urbain ou encore donne à lire ses textes à différents jurys de concours. Or, la particularité de la situation d'épicentre de la ville de

Ouagadougou se répercute sur les stratégies de distinction des enquêtés qui, depuis Ouagadougou, ont la possibilité de s'insérer au sein de différents réseaux. La volonté de se distinguer naît donc à la croisée des différentes échelles de légitimation possible.

L'analyse des archives de diverses instances de légitimation permet de saisir chez plusieurs des auteurs enquêtés une volonté de reconnaissance au sein des différents réseaux[766]. Paul Zoungrana concourt en 2006 pour le prix GPNAL avec sa pièce *4-3=0* et concourt en 2020 pour le prix RFI avec sa pièce *Frères de sang* qui est préselectionné. Étienne Minoungou concourt pour le prix GPNAL en 2010 avec sa pièce *A la vie, à la mort* après avoir publié un texte dans la collection Récréâtrales en 2008. Aristide Tarnagda alors qu'il est rendu visible en tant qu'auteur principalement par le biais du réseau panafricain et francophone a concouru pour le prix GPNAL en 2008 pour sa pièce pour *On ne paiera pas l'oxygène*. Justin Stanislas Drabo ayant obtenu plusieurs prix GPNAL et reconnu au sein du réseau urbain, envoie sa pièce *L'autopsie* publiée au Burkina Faso[767] au comité de lecture du Tarmac en 2015. De manière paradoxale, il est également possible de constater que Claude Guingané, n'ayant pas rendu publique son entrée en écriture au sein du réseau urbain concourt pour le prix RFI en 2018 en envoyant une pièce, *Envie d'exils*. La logique de continuum de l'échelle la plus locale à l'échelle la plus globale ne prévaut pas de manière systématique, notamment en raison du prestige de l'instance de légitimation du prix, en l'occurrence l'audience internationale et proprement africaine de la chaîne de radio RFI. Moussa Sanou remporte le prix GPNAL en 2004 avec sa pièce *Douroudimi*, concourt en 2008 avec sa pièce *La dérive de Talamebere* mais par ailleurs assure la diffusion en France de sa pièce *Je t'appelle de Paris*, montée en 2010. Cette stratégie lui permet d'être visible à l'échelle nationale en tant que pourvoyeur de textes potentiel et il peut être ensuite à partir de là, sollicité par des metteurs en scène locaux ou étrangers[768].

La question portant sur les influences intellectuelles et littéraires des enquêtés est à cet égard édifiante dans la mesure où s'y lisent en creux les consensus autour d'auteurs qui ont fait l'objet d'une répertorisation plus ou moins forte dans les différents réseaux de circulation des textes. Tristan Leperlier emploie la technique de la « citation spontanée » pour mettre en évidence les logiques de hiérarchisation au du champ littéraire algérien :

[766] Archives de la Semaine Nationale de la Culture, consultées à Bobo-Dioulasso en novembre 2016 ; Documents extraits des archives du Prix RFI aimablement transmis par Pascal Paradou, documents extraits des archives du comité de lecture du TARMAC, aimablement transmis par Thierry Blanc.
[767] Justin Stanislas DRABO, *L'autopsie*, Recueil de théâtre, Ouagadougou, L'Harmattan Burkina, 2014.
[768] (A1) Entretien avec Moussa Sanou, mené le 25 février 2016 à Bobo-Dioulasso.

> La citation spontanée permet aussi de dégager des grandes lignes de hiérarchisation et de segmentation du champ. Tandis que les écrivains présents seulement sur le territoire algérien citent très largement leurs concurrents, et en particulier ceux qui publient à l'étranger, ces derniers ne citent généralement que ceux qui publient comme eux à l'étranger. Les citations font également apparaître une hiérarchie entre littérature de langue française et littérature de langue arabe, et une inégalité dans la maîtrise des deux langues : il est courant d'entendre des écrivains de langue arabe citer des écrivains de langue française, quand l'inverse est beaucoup plus rare[769].

Cette technique s'est avérée fructueuse pour la conduite des entretiens dans la mesure où poser la question des influences à Ouagadougou permet de révéler ainsi l'espace littéraire africain dans toute sa profondeur et ainsi de ne pas être aveuglé par les hiérarchisations implicites à l'œuvre.

Ainsi sont fréquemment mentionnés les membres du réseau urbain tels Aristide Tarnagda, Paul Zoungrana, Sophie Kam au nom du rapport interpersonnel et d'appartenance à une même communauté artistique. Cet ancrage dans un contexte artistique et intellectuel proche est synthétisé en ces termes par Lionelle Edoxi Gnoula « Les gens que je côtoie, les gens que je vois facilement sont forcément des exemples[770] ». Mahamadou Tindano s'exprime dans des termes similaires :

> On a nos contemporains, moi j'aime bien ce que Paul fait, forcément il m'a influencé. Aristide, on a une très grande histoire, son premier texte c'est moi qui l'ai monté, parce qu'on était ensemble, un texte, son premier texte, qu'il a perdu d'ailleurs. C'était son premier texte. Forcément ce sont des gens qui vont m'influencer parce que ce sont des gens avec qui tu vas discuter ce sont des gens avec qui tu as une scénette, tu écris quelque chose, tu vas partager, vous allez discuter et tout, tu vas écrire des choses, tu vas les lire, donc forcément vous vous influencez mutuellement et puis c'est un compagnonnage de vie qui s'est enclenché[771].

Ce témoigne révèle l'intrication du compagnonnage amical et du compagnonnage professionnel comme on peut le voir avec la désignation des auteurs par leurs prénoms. Cette expérience de compagnonnage détermine des logiques certaines d'influences littéraires et artistiques. L'expression « on a nos contemporains » met bien en évidence la manière dont cette dynamique locale est susceptible de produire des valeurs littéraires. Feu le Professeur Jean-Pierre Guingané est souvent appelé « Jean-Pierre » par les enquêtés, présenté par Tindano comme « celui que nous avons connu ici et avec lequel on a travaillé et qui nous a montré le chemin[772] ». En outre les

[769] Tristan LEPERLIER, *Algérie, les écrivains dans la décennie noire*, Paris, CNRS Éditions, 2018, e-pub, p.66.
[770] (A1) Entretien avec Lionelle Edoxi Gnoula, le 10 février 2016, à Ouagadougou.
[771] (A1) Entretien avec Mahamadou TINDANO, mené le 19 octobre 2017 à Ouagadougou.
[772] (A1) *Ibidem*.

références convoquées tels Thomas Sankara ou Norbert Zongo, marquent également le consensus idéologique, politique au sein du réseau urbain. Bilal C. Guere montre bien que ces figures politiques sont partie prenante d'un imaginaire artistique partagé. Il considère en effet Thomas Sankara et Norbert Zongo non seulement comme des « hommes politiques » mais également comme des « poètes ». Ces derniers sont par ailleurs fréquemment cités et leur parole est convoquée comme parole d'autorité de manière spontanée par les enquêtés.

Le réseau panafricain suggère également des références récurrentes chez les enquêtés notamment les auteurs qu'ils ont pu côtoyer à Ouagadougou tels Dieudonné Niangouna qui a donné de nombreuses formations dans le cadre du laboratoire Élan, ou encore Martin Ambara. Ainsi cette référence à un univers intellectuel local élargi par le biais de l'intrication du réseau urbain et panafricain suscite la mobilisation d'une double échelle de valeurs, comme on peut l'observer dans le propos suivant : « je suis vraiment bouleversé par beaucoup d'auteurs d'aujourd'hui, par des auteurs comme Dieudonné, Aristide dont je vois le champ d'écriture devenir de plus en plus vaste et comme on a la chance de se lire entre nous, je lis ce qu'ils écrivent en ce moment[773]. » Le cumul d'une identification nationale et panafricaine est lisible également à travers les références littéraires plus larges mobilisées par les enquêtés qui se disent aussi bien marqués par les écrivains nationaux particulièrement visibles dans le champ littéraire comme Jacques Prosper Bazié, Frédéric Titinga Pacéré, Patrick Ilboudo, Augustin Sondé Coulibaly mais également par des classiques de la littérature africaine mondialisée comme Bernard Dadié, Wole Soyinka etc. Il est particulièrement intéressant de constater que la mobilisation d'un cadre de référence proche se fait de manière concomitante avec la mobilisation d'un cadre plus lointain, à la fois par la référence au théâtre classique – Molière, Shakespeare sont évoqués chez une grande partie des enquêtés – mais également des références au répertoire contemporain francophone avec les mentions récurrentes à Sony Labou Tansi ou encore Koffi Kwahulé, ainsi qu'à des auteurs contemporains représentatifs du drame moderne tels Bertolt Brecht ou encore Bernard Marie-Koltès.

Ainsi, la situation de la ville de Ouagadougou au croisement des différents réseaux de circulation des textes révèle des logiques identificatoires chez les enquêtes nécessairement multiples. Le discours sur l'identité produit par les auteurs dépend donc de la situation institutionnelle dans laquelle ils se trouvent. Ainsi, les auteurs dramatiques africains qui sont rendus visibles dans les années 1990 comme Kossi Efoui ou Koffi Kwahulé, en se défendant d'un ancrage territorial de leurs œuvres réagissent à une assignation identitaire racialisante qui émane

[773] (A1) Entretien avec Paul Zoungrana, mené à Lyon le 10 mars 2016.

du champ littéraire français. Il est donc logique que la plupart des enquêtés qui vivent et travaillent principalement au Burkina Faso revendiquent au contraire l'importance de l'ancrage territorial. Ildevert Meda, auteur reconnu principalement au sein du réseau urbain/national s'exprime à ce sujet en ces termes :

> A.D. - C'est ce que tu disais sur le refus de l'intellectualisme dans la mise en scène…
>
> I.M. - Mais absolument, je rejette ça. Parce que tout est là. Moi je fais du théâtre pour que le type qui ne connait pas très bien les tenants et les aboutissants du théâtre en lisant seulement la pièce puisse mettre en scène … je ne fais pas un théâtre pour que les Blancs applaudissent. Je m'en fous. Je fais un théâtre pour que mes frères ici applaudissent. Quand je vois une vieille femme qui n'a jamais vu du théâtre de sa vie, qui s'assoit et fait comme ça « geste de la tête ». Et après elle tape le sol comme ça, ça me suffit, ma sœur. Au village, elle n'a jamais vu le théâtre de sa vie, elle regarde le spectacle et après elle est assise comme ça, elle fait comme ça, une vieille femme, je l'observe, après elle passe comme ça, elle tape le sol et elle regarde ailleurs. Je dis ok, c'est bon. « Vos grands prix, je m'en fous, j'ai pris ça ici, ça me va[774].

La parole d'Ildevert Meda définit une ligne de hiérarchisation entre des valeurs plus élitistes qu'il associe au réseau francophone – désigné ici implicitement par l'expression « les Blancs » – et un idéal de théâtre populaire qu'il défend ici au nom de l'argument de l'accessibilité – à travers la mention d'une réaction d'une spectatrice à son spectacle. L'usage du discours direct « Vos grands prix, je m'en fous » suscite un effet d'adresse aux « Blancs » et appuie la revendication d'un ancrage local de la création à partir duquel il affirme sa place au sein du réseau urbain/national. À l'inverse, un entrant en écriture comme Ali Kiswinda Ouedraogo, qui dans sa trajectoire de slameur et d'auteur se montre plus soucieux d'atteindre une visibilité internationale, défend un théâtre sans nationalité : « Je suis un Burkinabè qui fait du théâtre mais le théâtre que je fais, n'a pas la nationalité burkinabè. Parce que ce que je fais, ce n'est que moi, mon inspiration, ma personne. Ce n'est que moi que ça engage[775]. » Ce type d'assertion est selon moi le signal d'une volonté de défendre la visibilité internationale d'une création. Hakim Bah, rencontré alors qu'il était en résidence d'écritures pendant la quarantaine des auteurs en février 2016 décrivait l'apport de l'expérience :

> C'est comme une nouvelle patrie, les Récréâtrales. Comment dire ça ? C'est une nouvelle maison, là, c'est ma troisième édition. C'est un endroit pour le théâtre qui est important aussi, c'est-à-dire que c'est important de garder des endroits comme ça. […] Se déplacer, venir à

[774] (A1) Entretien avec Ildevert MEDA, mené le 20 octobre 2016 à Ouagadougou.
[775] (A1) Entretien avec Ali Kiswinda OUEDRAOGO, mené le 18 février 2016 à Ouagadougou.

> Ouaga, ma pièce *Sur la pelouse*, ça m'a permis d'amener autre chose dans mon écriture, je ne saurais pas expliquer, je ne pourrais pas tout expliquer, mais je sais que ça a amené autre chose, cette notion de paysage tout d'un coup qui est entré là-dedans, quelque chose qui nous entoure[776].

La comparaison d'une instance de promotion et de légitimation telle que les Récréâtrales avec une « nouvelle patrie » montre bien l'enjeu institutionnel d'une identification. L'imaginaire national est ainsi mobilisé pour décrire un attachement à un événement. C'est donc à partir de cette analogie qu'il pense ensuite les liens d'influence entre le lieu, l'environnement et son écriture.

Cette logique de positionnement est également observable chez les enquêtés français qui sont amenés justement à penser leur identification au croisement des réseaux de circulation. Guy Giroud, pourvoyeur de textes pour la compagnie Marbayassa, effectuant des séjours réguliers à Ouagadougou, affirme proposer des réécritures de pièces ou d'œuvres classiques « pour une culture africaine » ; il défend toutefois l'intérêt de ses adaptations-transpositions de classiques français à partir de l'argument culturel pour une réception en France. Mais dans la mesure où ses spectacles sont également diffusés à Ouagadougou, il insiste paradoxalement sur l'uniformité de la réception en France et au Burkina Faso[777]. Claire Tipy qui a vécu à Ouagadougou sur un terme plus long souhaite porter des paroles qui habitent le pays tout en assumant son point de vue étranger :

> La question de l'écriture me passionnait notamment parce que je trouvais intéressant de cultiver mon point de vue d'étrangère. J'avais l'impression que c'était finalement une manière de tirer le meilleur parti du regard sur les choses.
>
> Le fait d'avoir un regard étranger, cela me donne aussi une liberté. Mon intérêt peut se porter sur des sujets, des questions qui peuvent être différentes. Quand tu es né quelque part, que ce pays t'habite corps et âme, cela se ressent dans ton écriture. Moi c'est toujours ce que j'ai cherché à faire dans mon écriture c'est en fait proposer mon regard extérieur mais qui est aussi totalement investi, ce qui donne quelque chose de singulier. Car le Burkina Faso est mon pays d'accueil, c'est un pays avec lequel j'ai un lien émotionnel très fort. J'ai voulu écrire notamment pour voir des histoires, entendre des vies, parce que j'avais envie qu'elles existent au-delà de mes yeux ou de mes oreilles.

Ainsi elle exprime la volonté de faire entendre des voix situées sur le territoire à partir de ce point de vue de Française ayant vécu au Burkina Faso.

---

[776] (A1) Entretien avec Hakim BAH mené le 11 février 2016 à Ouagadougou.
[777] (A1) Entretien avec Guy GIROUD, mené le 24 juillet 2018 à Avignon.

Enfin, un même auteur peut dénoncer l'assignation identitaire dont il a souffert en France mais inscrire pour autant sa création à une échelle locale. Ainsi Noël Minoungou est revenu sur l'indignation ressentie face à une affiche présentant l'intitulé « théâtre africain » lors de la représentation à Dijon du spectacle *Tatu ou la guerre du Che au Congo* co-mis en scène avec Luis Marquès : « ceux-là mêmes qui se prêtent à la lecture de cette affiche ont été des gens qui ont été à l'école et que s'ils ne comprennent pas que l'Afrique, c'est un continent et que quand on dit théâtre africain ils sont excités de venir voir un théâtre qui a un seul visage, là ça me choque[778]. ». Ce refus de l'assignation va dans son cas de pair avec une volonté de distinction prioritaire à l'échelle nationale :

> N.M. - Parce que moi au départ je ne cherche pas à conquérir le monde forcément mais je cherche à conquérir mon monde, le public qui m'entoure, le monde qui m'entoure. On part toujours de quelque part. Je ne peux pas aller régler les problèmes de la France quand je n'ai pas fini de régler les problèmes du Burkina. Dans ce sens, je dis que c'est important pour un artiste burkinabè d'interpeller d'abord les Burkinabè sur un certain nombre de réalités ici au pays. Si cela est bien fait, tu trouveras peut-être qu'au Niger ce sont les mêmes réalités, qu'en Côte d'Ivoire, ce sont les mêmes réalités, en Chine et ainsi de suite. Donc j'écris pour mon public, même si je sais qu'au départ quand on écrit, on pense à nous-mêmes, on cherche à universaliser les histoires qu'on raconte mais on aimerait toucher les gens qui sont autour de nous[779].

Cette représentation dominante parmi les enquêtés d'un ancrage dans particulier/local comme condition d'accès à un universel/global est emblématique de l'entrelacement des différents réseaux de circulation des textes. Aristide Tarnagda défend l'importance d'un ancrage territorial à partir de cette dialectique :

> Mais l'universel, contrairement à ce qu'on veut nous faire croire, ce n'est pas un fourre-tout, c'est la somme des particularités. Je suis d'abord avant d'être nous. C'est parce que je suis, que nous sommes. C'est aussi simple que ça[780].

La mobilisation des ressources par les auteurs au croisement de différents réseaux de circulation favorise le cumul des marquages identitaires : de l'urbain au national comme base à partir de laquelle on peut penser une identité panafricaine et/ou francophone.

[778] (A1) Entretien avec Noël Minoungou, *op.cit.,* 2018.
[779] (A1) Entretien avec Noël MINOUNGOU, mené le 14 octobre 2016 à Ouagadougou.
[780] (A1) Entretien avec Aristide TARNAGDA, *op.cit*., 2015.

Le seuil de diffusion des textes n'est pas nécessairement une étape finale et peut advenir de manière concomitante aux seuils précédemment identifiés : l'entrée en écriture, le perfectionnement et la distinction. Cela est d'autant plus frappant pour la population d'enquêtés que le réseau urbain se structure principalement autour du monde de la scène. C'est par son biais que naît la volonté chez les auteurs de mettre en circulation leurs textes.

Le souci des enquêtés metteurs en scène-auteurs qui écrivent au sein du réseau urbain se porte en premier lieu sur le débouché scénique de leurs pièces. Les témoignages de Noël Minoungou et Sidiki Yougbaré sont particulièrement représentatifs de cet état d'esprit :

> A.D. - Tu m'as dit que tu avais peu d'intérêt pour la publication…
>
> N.M. - Rien à faire.
>
> A.D. - Pourquoi ?
>
> N.M. - Je ne sais pas mais ça ne m'a jamais vraiment intéressé …jamais.
>
> A.D. - Pour toi ce n'est pas important ?
>
> N.M. - Je ne sais pas, peut-être que quelqu'un va s'en charger mais pour moi ça n'a jamais été une préoccupation. Ça n'a jamais été une préoccupation[781].

> S.Y. – […] C'est bien de savoir qu'on est lu à Budapest, voilà mais c'est encore mieux que ce soit toi qui assures la chose ou que ce soit quelqu'un d'autre et d'être en communication directe avec les gens, et au sein même de l'équipe, je pense que vous, vous partagez quelque chose alors qu'une fois publié, ou édité, c'est fini, les amis vont à l'eau et c'est toi maintenant qui est là. C'est de ça plutôt que je parle. C'est-à-dire que dès que tu écris et que c'est édité, c'est l'auteur que ça concerne alors que quand vous êtes en création, même si c'est un mono tu vas prendre un technicien. Ça te donne la possibilité de partager encore. Mais ce n'est pas exclu que je sois publié un jour[782].

De la même manière, pour des auteurs se revendiquant comme plus confirmés, le premier désir est avant tout une volonté de rencontre et d'échanges avec un public. Cela est particulièrement net à travers la description que fait Faustin Keoua-Leturmy des lectures du Cercle des auteurs de Ouagadougou :

[781] Entretien avec Noël MINOUNGOU *op.cit*., 2016.
[782] Entretien avec Sidiki YOUGBARE mené le 13 février 2016 à Ouagadougou.

> F.K.L. - Nous voulions faire connaître les textes que nous avions. Pour la plupart nous avions des textes que le public ne pouvait pas lire parce qu'on n'avait pas d'espace. Chacun avait des manuscrits qu'il pouvait garder Le but était de faire découvrir le texte et de permettre à l'auteur d'avoir un retour du public pour lui permettre d'avoir une idée de son travail. Ça pouvait être des textes finis ou pas finis[783].

En outre, il est intéressant de constater que le passage par la scène constitue une étape indispensable dans la reconnaissance en tant qu'auteur dramatique. Les auteurs qui demeurent les plus visibles dans le champ littéraire, parce que le projet éditorial était présent aux étapes d'entrée en écriture, de perfectionnement et de distinction, sont ensuite intégrés au monde de la scène, phase nécessaire pour être perçus par la critique. C'est le cas de Justin Stanislas Drabo et de Sophie Kam qui ont été accompagnés dans leurs trajectoires d'auteurs dramatiques par des membres du réseau urbain et panafricain. Ces derniers évoquent dans leurs entretiens les sollicitations de différents metteurs en scène. Ce phénomène se perçoit également à travers le témoignage d'Alfred Jean-Michel Bationo, qui a édité sa pièce *La liberté enivrante* à compte d'auteur, dans une logique d'auto-légitimation – il affirme en effet ne pas s'être intéressé aux concours littéraires de la SNC notamment parce que le volume des œuvres est limité. Toutefois il mentionne, ce qui n'est au moment où il répond à mes questions qu'à l'état de projet, une possible mise en scène de la pièce par Prosper Kompaoré.

Si la scène constitue le biais privilégié de diffusion des textes, cela est lié aux conditions d'édition des textes particulièrement peu favorables pour les auteurs dramatiques. Sidiki Yougbaré met en évidence l'intérêt de la circulation directe des textes de théâtre, l'intérêt du partage du texte au sein de l'équipe qui le monte et avec le public, et montre le faible intérêt financier de la publication par effet de contraste :

> Il y a un éditeur qui m'a parlé de… là encore, c'est-à-dire tu publies juste pour être publié, ça ne te rapporte rien en fait. En tout cas, au vu des conditions qu'il m'a données, je me suis dit : « mais pourquoi je vais me décarcasser comme ça juste pour dire que Sidiki a publié un livre ? » Je ne vois pas l'intérêt. Ça m'a découragé[784].

On voit également dans le témoignage de Mahamadou Tindano que l'intérêt pour le débouché scénique est plus fort car plus concret et que les difficultés du secteur éditorial constituent un frein à la perspective de diffusion :

[783] (A1) Entretien téléphonique avec Faustin KEOUA-LETURMY mené le 22 septembre 2020.
[784] (A1) Entretien avec Sidiki YOUGBARE mené le 13 février 2016 à Ouagadougou.

> M.T. - Oui mais la question de l'édition… Moi j'aimerais voir ma pièce jouée d'abord, avant de penser à cette étape-là. Ça n'empêche pas… c'est même quelque chose que je soutiens. Paul est en train d'éditer actuellement, je le soutiens. Le premier truc qu'il a fait, pareil. J'espère qu'un jour quelqu'un voudra m'accompagner dans ça. J'ai voulu faire éditer un de mes recueils de nouvelles. Ça ne s'est pas bien passé. D'abord j'ai été lauréat d'un prix au Cameroun, ça doit être le deuxième prix que j'ai eu. Après ça ils devaient éditer, ils ne l'ont pas fait. Après j'ai eu une maison d'édition qui était intéressée mais c'était à compte d'auteur. Ce sont des trucs compliqués. Peut-être qu'un jour quelqu'un voudra l'éditer, inch allah. Je serai heureux[785].

Prosper Kompaoré regrette à cet égard que les œuvres du GPNAL ne puissent pas nécessairement connaître l'édition. Les éditeurs sont « craintifs pour éditer les œuvres théâtrales », affirme-t-il lors d'une rencontre avec les élèves du laboratoire Élan en 2017. En effet, l'intérêt économique à produire des textes dramatiques réside principalement dans les commandes de textes, qu'elles soient passées par un metteur en scène, une ONG, ou un espace culturel ou par la direction artistique d'un festival. L'écriture dramatique ne peut être prise en charge comme une activité à temps plein notamment en raison de la faible rémunération des droits d'auteur. Mais elle s'intègre à une logique de cumul des activités rémunératrices. Selon Thierry Oueda, le Théâtre Soleil « vit grâce aux commandes » qu'on lui passe en tant qu'auteur et metteur en scène. Cet intérêt est particulièrement patent dans le cas du théâtre de sensibilisation notamment parce que les représentations font souvent l'objet de tournées nationales comme l'exprime ici Prosper Kompaoré : « ce sont les tournées qui nous permettent de toucher un très large public, un auditoire beaucoup plus important. Qui nous amène au chiffre que je vous ai donné, d'un million de spectateurs dans l'année »

Boubacar Dao s'est engagé avec difficulté dans la publication des pièces primées par la SNC avec l'Harmattan Burkina mais a pu être sollicité par des ONG pour produire des textes de sensibilisation pour la scène et a reçu à cet effet des rémunérations. L'auteur-journaliste Issaka Luc Kourouma rémunéré par contrat pour produire plusieurs textes de sensibilisation par an par la RTB de 2016 à 2020, explique qu'il ne se considère pas comme auteur, mais que sa pièce *Salomon le sage*, parce qu'elle fait référence à une actualité politique, pourrait être publiable et il a reçu les encouragements à cet endroit de Sophie Heidi Kam. L'enjeu éditorial n'apparaît donc que purement symbolique et c'est la raison pour laquelle la plupart des enquêtés ne s'y sont pas engagés ou ne s'y sont engagés que partiellement. Si les auteurs expriment souvent le fait que le

[785] (A1) Entretien avec Mahamadou TINDANO, mené à Ouagadougou le 19 octobre 2016.

désir premier de diffusion passe par la scène comme c'est le cas par exemple de Mahamadou Tindano ou encore de Paul Zoungrana, l'envie de publier, même au second plan peut être présente mais l'obligation de passer par le compte d'auteur pour ceux qui ne disposent pas nécessairement de reconnaissance au sein du réseau francophone, ralentit en quelque sorte le passage à l'action. En outre même pour les auteurs qui parviennent à éditer à l'échelle nationale comme Sophie Heidi Kam, la difficulté demeure la distribution dans des réseaux élargis :

> Pour moi c'est important. La scène c'est très bien mais c'est important aussi le texte, le livre, parce que ça permet au texte de voyager. Le problème ici c'est la distribution, la diffusion du livre. Les éditeurs n'ont pas des circuits de distribution vraiment élaborés. Ça veut dire que nous autres auteurs on est parfois obligés de les aider… Quand je vais en voyage, j'amène les livres pour les vendre[786].

Ainsi, l'acte éditorial demeure investi de sa puissance symbolique, le geste pouvant être considéré comme important malgré les contraintes économiques « pour diffuser sa pensée en tant qu'auteur[787] », l'édition peut apparaître chez des auteurs comme un souhait de circulation. Michel Bassingue exprime le souhait s'il avait « les moyens » « de faire partir [ces textes] aux quatre coins du monde ». C'est la raison pour laquelle Paul Zoungrana considère que l'édition est importante et a amorcé un geste de publication de ses œuvres bien qu'il ait peu de fonds. Ainsi apparaît dans le discours des enquêtés une tension entre la possibilité évidente de pouvoir toucher un large public et d'être rémunéré par le biais des représentations mais également la possibilité de considérer l'édition comme un geste facilitateur de circulation.

Enfin, chez les auteurs qui ont écrit le plus de textes et qui présentent ainsi les trajectoires auctoriales les plus confirmées, l'enjeu éditorial est valorisé en tant qu'il présente un intérêt pour la collectivité. C'est parmi eux que l'on trouve le plus fort degré d'adhésion au consensus de la nécessité de collaborer au développement de la littérature dramatique, jusqu'ici peu visibilisée au sein du champ littéraire. Alors qu'Ildevert Meda a toujours revendiqué le projet d'écrire pour la scène et s'est légitimé en tant qu'auteur-metteur en scène au sein du réseau urbain, il lui apparaît, alors qu'il entre dans sa cinquantième année, qu'il doit penser à la publication : « je suis en train de partir, je veux que mes œuvres me survivent », même si la publication de ses pièces n'est pas un acte rentable. À cet égard, Noufou Badou avant de coordonner l'édition de deux de ses textes dans la maison d'édition Œil Collection, s'exprimait en ces termes :

[786] (A1) Entretien avec Sophie KAM, mené le 10 février 2016 à Ouagadougou.
[787] (A1) Entretien avec Lionelle Edoxi GNOULA, *op.cit.*

> Sur le dernier cas, je prends l'exemple d'Ildevert qui a écrit de très beaux textes que j'aime beaucoup, qui peuvent être développés dans des projets. Pour moi c'est la qualité de jeu et d'ouverture de jeu et d'espace de créativité que le texte apporte. Parce que ce n'est pas un texte littéraire. Tu as tout un jeu développé, tu as tout un dynamisme, tu as toute une respiration dans le texte, il s'agit selon moi d'une écriture dynamique, une écriture de scène et une écriture pour la scène. Ça c'est un exemple typique d'auteur que je connais très bien qui n'est pas forcément édité et qui ne parle pas forcément de l'édition. S'il était édité, cela apporterait beaucoup[788].

La reconnaissance de l'intérêt de son œuvre dramatique par Noufou Badou, intermédiaire au sein du réseau urbain, montre bien la coïncidence de l'intérêt de l'auteur et de l'éditeur potentiel et met en exergue l'enjeu de legs dont est potentiellement investie la démarche éditoriale. Il est par exemple intéressant de constater que la démarche de publication des pièces est davantage défendue par Étienne Minoungou comme une action d'intérêt collectif plutôt que comme un geste important pour sa carrière individuelle, au sein de laquelle la composante auctoriale occupe une place relativement mineure. En effet, il nourrit le projet de publier ses pièces même s'il ne se définit pas principalement comme auteur : pour « garder les traces ». « Je suis cette personne qui veut inciter les gens à publier » ; « je prends de plus en plus conscience qu'il faut faire exister ces choses-là pour que cela reste aussi dans l'histoire ». Il semble donc que pour les membres qui occupent une position particulièrement centrale dans le réseau urbain, le geste d'édition peut se penser également à une échelle collective. Aristide Tarnagda, auteur dramatique le plus visible, présent et membre actif des trois réseaux de circulation des textes, présente le geste éditorial comme une possibilité de représentation de la pensée des Burkinabè dans le monde.

> Si ça ne se publie pas, ça ne voyage pas, ça veut dire que c'est appelé à mourir à jamais. Sinon on ne connaîtrait pas Antigone et puis on n'aurait pas d'histoire. Sous prétexte que nous n'aurions pas d'écriture, même si nous en avons une, on nous a dit : « Vous n'avez pas d'histoire » ; on est revenu, après l'esclavage et la colonisation, nous le dire à l'université de notre plus grand historien. Il ne faudrait pas que sous ce prétexte, on dise encore dans un siècle ou deux siècles aux Burkinabè qui seront là : « Votre théâtre, il n'existe pas parce qu'il n'y a pas de trace ». L'édition permet de laisser des traces, ça permet que beaucoup de personnes aient le livre avec elles, qu'elles puissent se l'approprier, qu'elles puissent parler à leur temps, à leur époque, parce que j'espère que ce que j'écris peut traverser le temps. Voilà c'est en ce sens qu'éditer est important. Ça peut faire travailler des comédiens de partout, de tout temps.

[788] (A1) Entretien avec Noufou BADOU, mené le 1 mars 2017 à Ouagadougou.

> L'Occident ne nous a pas dominé par les armes, mais par la pensée. Comme disait Sankara, ce qui est compliqué, c'est comment lutter contre le champagne, les produits cosmétiques, ce qui paraît anodin, la façon de s'habiller, la façon d'être, la façon de se définir, parce que nous nous définissons maintenant par rapport aux maîtres d'hier. C'est ça qui est compliqué, que nos politiques ne comprennent pas, ce que nous produisons c'est de la pensée, sur laquelle doivent s'appuyer nos enfants, nos petits-enfants, pour produire d'autres pensées, pour nous affirmer, pour exister dans le monde, pas en nous enfermant, moi je ne suis pas enfermé, la preuve, je suis ici[789].

Ainsi, les auteurs qui sont les plus convaincus de leur propre trajectoire auctoriale développent des stratégies de diffusion de leurs textes à la croisée des réseaux de circulation des textes. Un même auteur peut éditer ses textes au sein de différents réseaux. Aristide Tarnagda publie *L'amour au cimetière* en 2008 dans la collection Récréâtrales, grâce à la maison d'édition de Jacques Guégané, Découvertes du Burkina tandis que ses autres textes paraissent chez Émile Lansman en Belgique. Le fait que la plupart de ses textes soient édités chez Émile Lansman laisse bien entrevoir le capital symbolique supérieur de l'instance éditoriale et aussi les possibilités de circulations élargies qu'elle offre. Faustin Keoua Leturmy rencontre Émile Lansman à Cotonou en 2010, à l'occasion du prix du théâtre francophone pour lequel il est pré-sélectionné, puis le rencontre de nouveau à Limoges. Le choix d'éditer un texte chez Émile Lansman est motivé par la force du consensus au sein du réseau francophone :

> F.K.L. - Oui très important parce que déjà moi, j'aimais Sony. C'est Émile qui a été l'un des premiers éditeurs de Sony. Donc éditer chez Émile, c'était une grande joie mais au-delà de cela, c'était en terme d'avancement, c'était quelque chose de travailler avec Émile pour une édition. Être publié chez Lansman, c'était un plaisir pour moi… C'est une maison sérieuse et Émile travaille de façon sérieuse. Et c'est très important pour un auteur d'être à côté d'un Monsieur comme celui-là[790].

Il présente cette publication comme un « laisser-passer » qui « donne de la valeur » et lui offre notamment des possibilités de reconnaissance élargie au sein du réseau. Intégré au réseau urbain et panafricain à Ouagadougou il dit avoir eu l'intention d'éditer ses œuvres en Afrique mais le « manque de sérieux » des instances éditoriales l'aurait découragé. Toutefois c'est bien la potentialité de distribution et d'accès qui oriente ses choix de diffusion puisqu'il édite tout de même à compte d'auteur sa pièce *La tombe sacrée*, chez Édilivres, maison d'édition française qui

[789] (A1) Entretien avec Aristide TARNADGA, *op.cit.*
[790] (A1) Entretien avec Faustin KEOUA-LETURMY, *op.cit*.

propose des prestations d'édition à compte d'auteur et fournit des versions numériques des ouvrages. L'enjeu ici n'est pas de privilégier une instance plutôt qu'une autre ou un réseau plutôt qu'un autre mais de rendre accessible son texte de la manière la plus aisée possible à différents endroits. Un auteur peut avoir également le souci de diffuser un même texte à travers les trois réseaux. Lionelle Edoxi Gnoula qui a publié une version de son texte dans la maison d'édition Œil Collection dirigée par Noufou Badou à Ouagadougou en 2017, a élaboré une version en français et mooré avec Sidiki Yougbaré à l'occasion du festival Africologne la même année, et a ensuite proposé une nouvelle version dans le cadre de la mise en scène de Philippe Laurent au Théâtre Océan Nord à Bruxelles. Les ressources offertes par chacun des réseaux sont utilisées par l'autrice pour élaborer une version différente de son texte et le faire évoluer dans différentes directions. Il en va de même pour Claire Tipy, qui écrit son texte *Des Pintades et des manguiers*, en répondant à l'appel à textes du comité de lecture « Jeunes Textes en Liberté », coordonné par Penda Diouf et Anthony Thibault qui l'amène dans des réseaux de circulation similaires à ceux du réseau francophone et lui permet d'être présente au sein du champ théâtral français. Elle effectue une résidence dans le studio d'écriture nomade en Drôme-Ardèche de la Comédie de Valence. À côté de cette voie de circulation propre au réseau francophone-français, son texte est également mis en circulation au sein du réseau urbain-national, dans la mesure où une tournée avec l'association beo-neeré en agro-écologie est organisée dans le but de mettre en perspective son texte et la parole de paysans du Sahel. L'intégration simultanée dans différents réseaux est perçue par l'autrice sur le mode de la complémentarité et lui permet d'affirmer une stratégie individuelle dans des aller-retours entre le Burkina Faso et la France.

Conclusion du chapitre

La ville de Ouagadougou apparaît donc comme un lieu de potentielle émergence des auteurs dramatiques au sein de l'espace littéraire africain. La logique des réseaux invite à des lectures décloisonnées des trajectoires institutionnelles au croisement de plusieurs politiques culturelles. Reconnaître à une telle métropole africaine son rôle d'épicentre culturel à partir duquel s'intriquent différents réseaux de circulation des textes, urbain, panafricain, francophone, permet de dénaturaliser l'invisibilité induite par une approche opposant un centre franco-parisien à des périphéries africaines. L'enquête a en effet révélé un mouvement lent d'institutionnalisation des textes dramatiques qui s'explique par un continuum entre les modalités informelles et formelles de circulation et de légitimation des textes, ce qui justifie l'intérêt de considérer une population

d'auteurs à différents degrés de « réputation ». Le lieu concentre certaines ressources dont les auteurs se saisissent pour entrer en écriture, se perfectionner, se distinguer et diffuser leurs textes. Cette analyse a également souligné le poids des discours dans l'élaboration des valeurs littéraires et mis en évidence les liens entre les positionnements des enquêtés soumis à des régimes discursifs distincts mais en interaction constante.

Rendre compte de ce contexte institutionnel complexe dans lequel la collecte de textes advient, permet de bien comprendre que les textes ne sortent pas de nulle part. La collecte est rendue possible parce qu'elle s'adosse aux logiques de l'épicentre culturel au sein duquel différentes perspectives se dessinent pour les auteurs. C'est la place investie par la critique dans tel ou tel réseau qui détermine les textes qui se situent ou non dans son champ de vision. Ainsi, le rôle critique que j'incarne ici n'est pas celui de « découvreuse de textes ». Je m'emploie au contraire à intégrer les différents réseaux de circulation des textes afin d'avoir accès au plus de textes possibles.

Deuxième partie : Venir sur le « terrain » des textes dramatiques

La situation d'« épicentre culturel » de la ville de Ouagadougou permet de comprendre les modalités complexes d'institutionnalisation des textes dramatiques au sein de l'espace littéraire africain. On observe un hiatus entre le faible nombre de textes édités et le développement sans précédent de la scène ouagalaise pendant les vingt dernières années. Investir le monde de la scène ouagalais comme terrain a constitué une stratégie particulièrement efficace pour comprendre la situation d'émergence institutionnelle des textes sans être aveuglé par le prisme éditorial. Il s'agit en effet d'une stratégie de « re-territorialisation[791] » des littératures africaines telle que nommée par Maëline Le Lay en exergue de son ouvrage sur le théâtre à Lubumbashi. À partir d'un constat similaire et cherchant à combler le manque de connaissances sur les pratiques théâtrales en contexte, Brian Valente Quinn, dans son ouvrage le plus récent sur le théâtre Sénégalais qu'il appréhende au prisme de ses héritages multiples, affirme pour décrire sa méthode : « the need to meet stage performances in African contexts on their own ground through a multidisciplinary approach that includes fields methods to complement more familiar textual ones[792] ».

La nécessité de combiner méthodes de terrain et méthodes d'analyse de textes propres aux disciplines littéraires s'affirme dans ce travail à travers l'idée que les textes constituent en eux-mêmes un « deuxième terrain ». En effet, le déplacement sur le terrain physique permet de franchir un premier seuil d'invisibilité en mettant en évidence les processus d'institutionnalisation des textes dramatiques. Le déplacement sur le « terrain des textes » facilite le franchissement du deuxième seuil d'invisibilisation des textes dramatiques et invite à répondre à la question : quelle influence exerce ce contexte institutionnel particulier sur la production des textes dramatiques ? Ce déplacement est aussi exploration et découverte de logiques d'écriture que l'on peut ainsi rendre visibles pour l'activité critique. Jean-Pierre Olivier de Sardan présente l'enquête de terrain comme étant « d'abord une question de « tour de main », et procède à coups d'intuition,

[791] Maëline LE LAY, *Théâtre, langues et didactisme au Katanga (République Démocratique du Congo)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies », 2014.
[792] « la nécessité d'appréhender les performances scéniques dans des contextes africains dans les lieux où elles se produisent à travers une approche pluridisciplinaire qui intègre des méthodes de terrain pour compléter les méthodes plus familières d'analyse textuelle », Brian VALENTE-QUINN, *Senegalese Stagecraft, Decolonizing Theater-Making in Francophone Africa*, Evanston, Ilinois, Northwestern University Press, 2021, p.10.

d'improvisation et de bricolage[793] ». Intuition, improvisation, bricolage sont les termes qui décrivent avec le plus d'acuité mon travail sur ce deuxième terrain puisqu'il s'est articulé à une identification puis une collecte de textes découverts au fur et à mesure ; la collecte étant fondée aussi bien sur des indices rationnels que sur des circonstances aléatoires.

Parce qu'ils font l'objet d'une recherche et que cette recherche en elle-même informe sur la nature du terrain textuel observé, se révèlent des lignes de fragmentation entre les textes. Ces lignes sont déterminées par leur plus ou moins grande accessibilité. Cela implique d'être à l'écoute des seuils de découverte propres à la collecte, de ses propres efforts et contraintes pour atteindre, découvrir et explorer les textes (chapitre 3). Le terrain textuel ainsi appréhendé offre des perspectives de comparaison et de traduction particulièrement riches, révélant la pertinence d'une échelle « glocale » pour observer les dynamiques des littératures africaines contemporaines (chapitre 4).

[793] Jean-Pierre Olivier DE SARDAN, *La rigueur du qualitatif, les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia s.a, coll. « Anthropologie prospective », n°3, 2008, p.45.

Chapitre 3 : Une collecte de textes dramatiques à Ouagadougou : situation, principes de constitution et enjeux de la démarche

Dans la mesure où la voie éditoriale en constitue un des aspects mais est loin d'être une évidence, le geste de « collecte » s'est imposé comme le troisième seuil de déconstruction de la marginalisation critique qui affecte les textes dramatiques. Considérer ensemble des textes édités et non édités permet de voir des dynamiques littéraires et théâtrales qui demeurent invisibilisées par une méthode de recherche par corpus, focalisée sur les quelques textes édités. Comme la collecte suppose une découverte des textes au fil de l'enquête, une part d'incertitude est inhérente à une telle méthodologie. Or, c'est dans ce caractère incertain de la démarche que réside son potentiel heuristique. En effet, cela favorise hautement la suspension des a priori en ne s'articulant pas à une conception de la textualité particulièrement codifiée. Le geste de collecte constitue le fil rouge à la fois méthodique et théorique, il m'a permis aussi bien d'appréhender le milieu artistique ouagalais, les conceptions émiques variées de l'auctorialité, que d'éprouver empiriquement la question des divers consensus qui établissent ce qui fait ou non littérature.

Le geste de « collecte » de textes en mobilisant un ethos marqué par l'« ouverture d'esprit » procède à rebours d'une recherche fondée sur la logique d'un corpus déterminé a priori et engage à considérer la dimension profondément plastique et dynamique de la textualité. Il s'est très vite adossé à une démarche de « fabrique d'archives théâtrales » qui oblige à croiser les méthodes des disciplines littéraires et artistiques et les méthodes des sciences sociales. Ce geste s'inscrit dans le sillage de chercheurs et chercheuses dont l'exigence historiographique a contribué à la visibilité de la pluralité des théâtres d'Afrique. Œuvres, performances, genres, pratiques seraient sans cela restées dans l'ombre. Dès lors, les textes considérés dans ce travail peuvent être à la fois lus au prisme de leur degré d'institutionnalisation et de mise en circulation au sein des différents réseaux intriqués au sein de la ville de Ouagadougou mais peuvent être également appréhendés hors de ces hiérarchies symboliques et parfois aveuglantes.

1. De l'avantage heuristique d'une collecte « ouverte » sur un corpus clos

> En somme, le monde nous saute à la figure, à nous de nous débrouiller : l'in-discipline est une nécessité, nous devons bricoler dans les marges, parfois, et il est vain de vouloir faire entrer à

> toute force ce que nous observons, ce que nous entendons, dans des cadres préétablis. Or, peut-être est-ce avec la dissonance que commence la connaissance...[794]

Élire la collecte comme méthode de travail émane de la nécessité de « bricoler dans les marges », pour reprendre la formule d'Alain Ricard qui revenait en juillet 2016 sur l'ensemble de ses travaux dans un texte qui apparaît aujourd'hui comme une synthèse de ses options méthodologiques. L'image de l' « in-discipline » est donc ici extrêmement puissante puisque non seulement elle recommande des dialogues féconds entre sciences humaines, littéraires et artistiques mais renvoie également à un idéal de comportement subversif au sein du monde académique, en maintenant toujours un pied en dedans et un pied en dehors de l'institution. L'identification à cette posture de recherche dans un milieu académique qui m'a parfois fait éprouver un certain sentiment d'enfermement intellectuel, a joué à plein dans l'élection de la collecte de textes comme méthode et dans l'adhésion à un faisceau de démarches critiques qui me semblaient être sœurs de la mienne. La formule « le monde nous saute à la figure » illustre à merveille la nécessité ressentie du glissement de la discipline littéraire et artistique vers le domaine de la sociologie et de l'anthropologie. Ce glissement s'est imposé à moi parce que je ne connaissais en amont ni le pays ni les objets littéraires et artistiques que j'allais étudier. L'absence de familiarité avec le monde décrit m'a conduite d'autant plus à ressentir l'importance des ressources de ces disciplines pour penser le littéraire et le théâtral et me mettre en « situation d'apprenant [e][795] ». Le sujet de recherche choisi impliquant un déplacement, une quête de compréhension d'un environnement étranger m'a amenée dans les chaussures d'une anthropologue. Et cela m'a permis du même mouvement, par le recours aux réflexions et méthodes des sciences sociales, d'entamer un travail de défamiliarisation du déjà connu, soit d'objectivation de mon propre environnement afin d'en appréhender un autre.

Pour se faire, il apparaît logique de s'appuyer sur les liens d'analogie déjà mis en évidence entre l'activité d'écrivain et celle d'anthropologue tantôt dans des travaux qui pointent la valeur ethnographique de certains écrits littéraires[796], tantôt dans ceux qui éclairent la manière spécifique

[794] Alain RICARD, « Vertus de l'in-discipline : langues, textes, traductions », texte d'ouverture des 4ème REAF (Rencontres des études africaines en France), lu le 5 juillet 2016.
[795] *Ibidem.*
[796] Alban BENSA, François POUILLON (dir.), *Terrains d'écrivains. Littérature et ethnographie*, Toulouse, Anacharsis, 2013.

que peut avoir l'anthropologue de se faire auteur[797]. La métaphore du « chiffonnier » constitue chez Alain Ricard une manière de faire un pont entre les disciplines, en défendant une méthode d'appréhension de l'objet littéraire et théâtral par les sciences sociales. Alain Ricard se définit lui-même comme un collectionneur et fait de la conception plastique de la textualité et de l'absence de critères une méthodologie de recherche à part entière. L'ouverture apparaît ainsi comme une disposition d'esprit mais peut également servir à qualifier le geste même de la collecte que je propose de définir comme « ouverte » et comme notion antagonique à celle de corpus « clos ». Umberto Eco utilise ce même adjectif pour signifier la liberté interprétative de toute œuvre d'art et pour désigner les œuvres qui « ne constituent pas des messages achevés et définis, des formes déterminées une fois pour toutes[798] ». Si l'on file la métaphore en qualifiant ainsi la collecte de textes, l'on peut souligner qu'elle se définit par son caractère informe, indéterminé et illimité. Elle se distingue donc d'une approche par corpus établi, le plus souvent, selon des critères institutionnels préexistants, présentant parfois la limite de corroborer les valeurs littéraires du champ sans nécessairement en expliciter les fondements.

Collecter des textes, à la manière d'un chiffonnier, c'est aller à la rencontre de textes jusqu'ici inconnus, en ayant au mieux des indices au préalable de leur existence :

> En définitive, le chercheur qui se rend sur le terrain a nécessairement l'ambition de trouver des textes dont il ne peut, depuis le lieu d'où il formule ses hypothèses d'après une intuition personnelle, soupçonner l'existence. Du moins, des textes dont il ne peut deviner la forme, encore moins leurs mises en scène (quelles langues ? quelles conventions théâtrales ? quels publics ? […] le chercheur qui s'engage sur un terrain théâtral et littéraire a en quelque sorte l'ambition de trouver quoi que ce soit de différent de ce dont il a déjà pris connaissance à distance grâce à la documentation consultée en amont » bien maigre pour ce qui est du théâtre africain[799].

Dans un article réflexif élaboré à partir de ses travaux de recherche menés au Katanga (République démocratique du Congo) et dans la région des Grands Lacs, Maëline Le Lay met ici en évidence

[797] C'est Clifford Geertz, anthropologue américain qui inaugure en 1980 cette approche, montrant la dimension littéraire de l'écriture en sciences sociales et se propose d'étudier les écrits des anthropologues tels Malinowski, Benedict, Lévi-Strauss. Clifford GEERTZ, *Ici et là-bas, L'anthropologue comme auteur* ; Vincent DEBAENE, *L'adieu au voyage : l'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2010. L'ouvrage récemment paru de Vincent Debaene met en évidence les recours des ethnologues à un « deuxième livre » permettant de reformuler le rapport à l'altérité, au seuil de l'institutionnalisation de la discipline.
[798] Umberto ECCO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, p.17.
[799] Maëline LE LAY, « Du chiffonnier à l'anthropologue : statut du texte et positionnement du chercheur sur un terrain littéraire et théâtral », *Continents Manuscrits*, n°13, novembre 2019.

le seuil crucial du déplacement, de l'engagement individuel dans la recherche des textes susceptibles d'être étudiés. La collecte de textes commence dès lors que je suis amenée à aller au-delà des « bibliothèques de proximité », des « lieux de dépôt les plus accessibles ». Collecter des textes, c'est adopter une posture critique d'enquêteur dont on peut retracer l'historicité[800], et qui mobilise activement le paradigme « indiciaire[801] » tel que décrit par Carlo Ginzburg. Ce dernier désigne ainsi un modèle épistémologique commun à des disciplines différentes qui s'affirme dans les sciences humaines dans la deuxième partie du 19ème siècle mais dont les racines remonteraient à la pré-histoire, où le chasseur est amené à scruter les traces de sa proie. À partir d'une analogie entre la méthode d'attribution des peintures de Morelli, la méthode de résolution des crimes de Sherlock Holmes décrite par Conan Doyle et la méthode analytique freudienne, il en décrit le paradigme récurrent en ces termes : **«** Ce qui caractérise ce savoir, c'est la capacité de remonter, à partir de faits expérimentaux, apparemment négligeables à une réalité complexe, qui n'est pas directement expérimentable[802]. » Collecter, c'est avant tout identifier des auteurs et des œuvres au cours d'une enquête multisite en s'appuyant sur les différents dispositifs de légitimation des œuvres. Une première recherche sur l'Internet m'a permis d'avoir accès aux seules œuvres aisément accessibles en France. Quand j'ai commencé mon travail de thèse, ce corpus était très réduit :

- Aristide Tarnadga*, Il pleut de l'exil,* dans *Écritures d'Afrique*, Cultures France, 2007.
- Aristide Tarnagda, *Et si je les tuais tous madame ?/ Les Larmes du ciel d'août,* Manage, Lansman éditeur, 2013.
- Faustin Keoua-Leturmy, *Passe pas l'homme !*, Manage, Lansman, 2014.

Il ne s'est que faiblement étoffé les années suivantes :

- Noufou Badou, *Souffle de vie*, Édilivre, 2015.
- Aristide Tarnagda*, Sank ou la patience des morts,* Manage, Lansman éditeur, 2016.
- Aristide Tarnagda, *Terre rouge/ Façons d'aimer*, Manage, Lansman éditeur, 2017.
- Faustin Keoua-Leturmy, *La tombe sacrée*, Édilivre, 2017.
- Alexandre Koutchevsky, Aristide Tarnagda, *ça s'écrit T-c-h* suivi de *M Goulsda yamb depuis Ouaga (je vous écris depuis Ouaga),* Montpellier, Deuxième époque, coll. Écritures de spectacle, 2018
- Aristide Tarnagda, *Musika,* Manage, Lansman éditeur, 2019.

[800] Florian PENNANECH, « Portrait du critique en enquêteur », *Romantisme*, 2010/3, n°149, pp.65-75.
[801] Carlo GINZBURG, « Signes, traces, pistes, Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 1980, n°6, pp.3-44.
[802] *Ibidem*.

- Mahamadou Tindano, *L'abcès*, Saint-Ouen, Les éditions du Net, 2020.
- Faustin Keoua-Leturmy, *Le ravin* dans recueil « Tome 7 - 10 sur 10 - pièces francophones à jouer à lire », Pologne, Dramedition, 2020.

Le rôle de l'éditeur Émile Lansman dans l'accessibilité en France et en Europe des auteurs africains m'est apparu dès cette première recherche comme particulièrement crucial. J'ai pu ensuite prendre conscience par la rencontre avec les auteurs du rôle que pouvaient également avoir d'autres maisons d'édition, fonctionnant à compte d'auteur et disposant d'un plus faible degré de réputation. Cette première recherche m'a amenée à repérer une première ligne sur le terrain textuel partageant les textes directement accessibles depuis mon positionnement initial, des textes devant faire l'objet d'une recherche plus active.

Les lieux qui accueillent des événements culturels ont constitué des indices importants pour obtenir des renseignements sur les auteurs et sur les textes. En France, des villes comme Saint-Étienne, Limoges, Avignon, Grenoble ont été appréhendées comme des lieux de circulation et donc de rencontres potentielles avec des auteurs intégrés à divers réseaux de circulation des textes. En me déplaçant à Saint-Étienne en raison du partenariat entre la Comédie de Saint-Étienne et le festival des Récréâtrales, j'ai rencontré Aristide Tarnadga en 2015, avec lequel j'ai évoqué les différents textes qu'il avait écrits, publiés ou non. J'ai été informée des pratiques d'écriture de Sophie Kam et Odile Sankara qui venaient d'effectuer une résidence d'écriture à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. J'ai découvert Faustin Keoua-Leturmy en 2018 à Grenoble, ville dans laquelle je réside, à l'occasion de son invitation dans le cadre du Festival Regards Croisés, organisé par l'association Troisième Bureau et ai pris contact avec lui par l'entremise du comité de lecture dont je suis membre depuis trois ans. À Avignon, j'ai croisé à diverses éditions du festival off les comédiens de la compagnie Marbayassa, j'ai rencontré Guy Giroud, qui a pris la relève d'Hubert Kagambega à la direction de la compagnie et qui écrit les textes des spectacles. J'ai également pris connaissance d'un texte de Claire Tipy via le comité de lecture Troisième Bureau alors que j'avais déjà effectué mes séjours de terrain à Ouagadougou et je l'ai donc re-contactée par voie téléphonique en 2021. À Limoges, alors que le Festival des Francophonies en Limousin et la Maison des Auteurs donnaient en septembre 2015 une place importante aux artistes burkinabè en organisant une « fenêtre sur le festival des Récréâtrales », j'ai rencontré Étienne Minoungou auprès duquel j'ai pu obtenir un certain nombre de textes publiés dans la collection Récréâtrales, complétés en février 2016, lors de mon premier séjour de terrain à Ouagadougou auprès d'Aurélie Deplaen Zoungrana, administratrice des Récréâtrales. J'ai pu ainsi avoir accès aux textes suivants :

- Étienne Minoungou, *Madame, je vous aime* suivi de *Comme des frères*, Ouagadougou, Découvertes du Burkina, 2008.
- Aristide Tarnagda, *De l'amour au cimetière*, Ouagadougou, Découvertes du Burkina, 2008.

À la faveur de ces textes, part du « répertoire panafricain » promu dans le cadre des Récréâtrales, la ville de Ouagadougou m'est apparue comme un lieu pertinent en tant que pôle de légitimation des écritures dramatiques contemporaines.

Une de mes méthodes d'enquête lors de mes séjours de terrain au Burkina Faso a consisté également à partir des instances de légitimation pour trouver les auteurs et leurs textes exclusivement accessibles sur place. J'ai croisé des informations à partir de la consultation en décembre 2016 des archives du concours GPNAL à Bobo-Dioulasso et du repérage des pièces disponibles en bibliothèque et en librairie, éditées uniquement au Burkina Faso :

- Sophie Heidi Kam, *Et le soleil sourira à la mer*, Ouagadougou, Découvertes du Burkina, 2008.
- Alfred Jean-Michel Bationo, *La liberté enivrante*, Ouagadougou, Les Presses Universitaires de Ouagadougou, 2012.
- Sophie Heidi Kam, *Nos jours d'hier*, Ouagadougou, Céprodif, 2013.
- Sophie Heidi Kam, *Qu'il en soit ainsi*, Ouagadougou, Sankofa et Gurli Éditions, 2014.
- Justin Stanislas Drabo, *L'autopsie/Les caprices du mâle/ La République en jupons*, *Recueil de théâtre*, L'Harmattan Burkina, 2014.

En parcourant les différents espaces culturels, j'ai pu acquérir des pièces de théâtre publiées au cours des années 2000 par Prosper Kompaoré, à l'ATB auprès de Modeste Kafando, l'administrateur, et par Jean-Pierre Guingané, à l'Espace Culturel Gambidi auprès de son fils Claude Guingané, qui a pris la direction de l'espace à son décès :

- Jean-Pierre Guingané, *Le Baobab merveilleux*, conte théâtralisé, Éditions Gambidi-Découvertes du Burkina, 2007.
- Jean-Pierre Guingané, *La malice des hommes*, Éditions Gambidi, Découvertes du Burkina, 2008.
- Jean-Pierre Guingané, *La danseuse de l'eau*, suivi de *Zigli le terrible*, Éditions Gambidi-Découvertes du Burkina, 2009.

- Prosper Kompaoré, *La commande/ Le procès de la logeuse/ Le sang des enfants*, Recueil, n°2, Ouagadougou, Éditions ATB, 2011.
- Prosper Kompaoré, *Étranger*, Recueil n°1, Ouagadougou, Éditions ATB, 2011.

- Prosper Kompaoré, *La porteuse d'eau*, *Les ramasseurs d'ordure*, *Nivo la domestique*, Recueil n°3, Ouagadougou, Éditions ATB, 2011.
- Prosper Kompaoré, *Conscience violée, Tourments de femme*, Recueil n°4, Ouagadougou, Éditions ATB, 2011.

Ma connaissance des textes a progressé au fur et à mesure de mon intégration au sein du réseau urbain. La rencontre avec l'éditeur Noufou Badou qui a lancé la maison d'édition Œil Collection en 2014, une année avant le début de mon travail de thèse, m'a permis de prendre conscience de dynamiques nouvelles d'institutionnalisation des textes dramatiques :

- Paul Zoungrana, *To be or not to be*, Ouagadougou, Œil Collection, 2016.
- Lionelle Edoxi Gnoula, *Legs* Ouagadougou, Œil Collection, 2017.
- Ildevert Meda, *Jasmin en flamme*, suivi de *Adjugé*, Œil Collection, 2018.
- Ildevert Meda, *à la croisée de nos rêves* suivi de *Grève de la faim*, Œil Collection, 2019.

Très vite, l'ensemble des œuvres éditées m'est apparu comme l'indice d'une production dramatique plus conséquente et l'immersion dans les différents réseaux de circulation des textes, francophone, panafricain, urbain m'a amenée, d'une rencontre l'autre, à collecter des textes non édités. Xavier Garnier recommande de considérer l'édition comme un indice à suivre : « Il est donc important de ne pas s'arrêter aux motivations institutionnelles qui président à la publication de nombreux textes africains et plutôt prendre ces textes comme des amorces, ou des indices pour chercher plus loin[803] ». Ce premier recensement de textes édités m'a donné des indices pour collecter 130 textes non édités et pouvoir ainsi appréhender un terrain textuel élargi de 172 textes relevant de l'art dramatique.

La longueur des séjours de terrain à Ouagadougou confère à la collecte également sa dimension « sensible ». Maëline Le Lay défend à cet égard cette conception particulière d'un terrain littéraire et théâtral ainsi qu'une appréhension « souple » de l'objet d'étude en s'appuyant sur la pensée de François Laplantine. C'est l'idée de « porter une attention particulière à l'ambiance d'un lieu, prendre le temps de la sentir et de se laisser envahir par elle[804] ». François Laplantine définit « l'ambiance » d'un lieu comme une notion qui traverse différentes disciplines :

[803] Xavier GARNIER, « Texte/terrain : la littérature incarnée comme perspective critique », Virginia COULON, Xavier GARNIER (dir.), *Les littératures africaines, Textes et terrains*, Paris, Karthala, 2011, p.375.
[804] Maëline LE LAY, *op.cit*, 2019.

« un lieu commun, un temps commun, un lieu qui crée du lien[805] ». Considérant que la notion oblige à problématiser le rapport sujet-objet, il met en évidence le caractère préexistant de l'ambiance sur l'action du chercheur qui y participe : « je n'ai nullement l'initiative d'une ambiance. Je suis pris dans une ambiance qui peut me toucher, me troubler ou m'indisposer[806] » ou plus loin **:** « Nous « n'allons pas » vers une ambiance. Une ambiance vient à nous, indivise, indicible et néanmoins indéniable[807] ». Ainsi absorbée dans une ambiance, je dépends des rencontres avec les individus qui habitent l'environnement que je traverse. Cette conception de l'ambiance est ainsi compatible avec celle du philosophe Bruce Bégout qui la définit comme dépendante « des individus qui la composent », de leur aura : « Le caractère ambianciel d'une situation provient le plus souvent des émanations auratiques des personnes en chair et en os[808]».

À Ouagadougou, lieu majeur où s'est élaborée la collecte des textes, la sociabilisation auprès des artistes s'est faite par la fréquentation régulière des espaces culturels, et c'est le temps passé à arpenter le territoire artistique urbain qui m'a orientée vers de nombreux échanges informels de manière très intuitive. La démarche d'absorption des ambiances a consisté alors à suivre les dynamiques littéraires et théâtrales telles qu'elles se configurent au sein de l'espace urbain. La collecte de textes a progressé au même rang que mon capital relationnel. L'observation des ateliers d'écriture du laboratoire Élan m'a permis d'identifier des entrants en écriture : en 2016, dans l'atelier d'écriture mené par Alexandre Kouchevsky, Ali K. Ouedraogo, Lionnelle Edoxi Gnoula et Noufou Badou qui n'était pas présent mais inscrit sur la liste des participants, Michel Bassingue, Odile Sankara ; en 2018, Tony Ouedraogo. La désignation de pourvoyeurs de textes potentiels par d'autres membres du réseau m'a amenée logiquement à la rencontre des directeurs de compagnie, metteurs en scène, directeurs d'espaces culturels (Ildevert Meda, Thierry Oueda, Alain Hema, Anatole Koama, Paul Zoungrana, Mahamadou Tindano, Sidiki Yougbaré, Noël Minoungou) ; à Bobo-Dioulasso j'ai pu rencontrer Olivier Somé, et Moussa Sanou dont le travail m'a été présenté par plusieurs auteurs rencontrés à Ouagadougou.

J'ai été également orientée vers des comédiens qui s'essayaient à l'écriture (Bilal C. Guere, Éléonore Kocty), ou un musicien qui s'était distingué quelques années auparavant comme metteur en scène (Abidine Dioari). La fréquentation des répétitions et le suivi des spectacles et programmations m'ont également amenée à identifier des auteurs dont je pouvais ne pas avoir

[805] François LAPLANTINE, *Penser le sensible*, Paris, Pocket, 2018, p.59.
[806] *Ibidem*, p.63.
[807] *Ibidem*, p.67.
[808] Bruce BEGOUT, « L'ambiance comme aura, Le pouvoir atmosphérique des individualités », Le Seuil, *Communications*, n°102, 2018/1, pp.81-98, https://www.cairn.info/revue-communications-2018-1-page-81.htm, consulté le 3 mars 2022.

entendu parler : une pièce d'Ousséni Nikiéma était jouée par la troupe de l'ATB alors que j'observais leurs répétitions ; de mon enquête à la RTB découlait ma rencontre avec Issaka Luc Kourouma qui était alors pourvoyeur de textes pour la radio. En suivant le travail de la compagnie le Ruminant, dirigée par Noël Minoungou, j'ai pu identifier Pascal Noyelle et Maimouna N'Diaye comme auteurs au moment où ils avaient écrit une pièce qui avait fait l'objet d'une création montée par Noël Minoungou. Le suivi du spectacle « Demain, c'est dimanche » mis en scène par Hamadou Mandé au FITMO en 2017 m'a permis également d'identifier Hyacinthe Kabré comme auteur. Ce dernier a été par ailleurs mentionné comme compagnon artistique de Thierry Oueda lors de son entretien.

Au-delà de la simple identification de lieux de sociabilité et de légitimation, cette imprégnation de « l'ambiance » m'a permis d'être au plus près des « pratiques spatiales » des enquêtés – Olivier Marcel utilise cette expression en proposant de cartographier l'activité littéraire des poètes à Nairobi[809] - et fait prendre conscience des liens étroits qui unissent des artistes de diverses disciplines. Partageant ainsi le constat d'Anna Cuomo de la grande porosité des frontières entre les mondes de l'art à Ouagadougou[810], l'intérêt pour le théâtre a généré de facto un intérêt pour les arts de la parole de manière générale, plus spécifiquement le conte et le slam. En effet, la polyvalence artistique des enquêtés fait écho à la polyvalence des espaces culturels qui programment des spectacles tout à fait hétérogènes[811]. J'ai donc eu l'occasion d'assister à des représentations de spectacles de théâtre, mais également de contes, de marionnettes, de slam au sein des mêmes espaces. Cette démarche de rencontres, d'un artiste à l'autre, s'est très vite ouverte à un large personnel auctorial. Certains artistes de théâtre étaient également conteurs comme Paul Zoungrana et Wilfried Ouedraogo et slameurs comme Ali Kiswinda Ouedraogo Doueslik et Tony Ouedraogo et j'ai ainsi pris connaissance d'une partie de leurs répertoires dans ce contexte. Cette situation m'a amenée également à interroger des artistes identifiés uniquement comme conteurs mais qui, parce qu'ils pouvaient être comédiens ou intervenir en tant que conteurs dans des pièces de théâtre, me semblaient difficilement dissociables du reste de la population d'enquêtés. C'est le cas notamment de KPG, Bassam, François Moïse Bamba.

[809] Olivier MARCEL, « Le Nairobi des poètes : une géographie des pratiques littéraires de la « génération kwani », *Études littéraires africaines*, n°31, 2011, pp.25-38.
[810] Anna CUOMO, « Des artistes engagés au Burkina Faso. Rappeurs burkinabé, trajectoires artistiques et contournements identitaires », *Afrique contemporaine*, n° 254, 2015/2, pp. 89-103.
[811] Les conclusions que tirent Maëline Le Lay à partir de l'article d'Olivier Marcel sont ici éclairantes : « Il s'agit donc d'une part de prêter une attention particulière à la fois aux lieux réels, concrets, tangibles où s'organise l'activité littéraire et théâtrale (à leurs usages, aux façons qu'ont les auteurs de les habiter, de les investir, voire de les travestir), mais aussi d'autre part, à la façon dont les espaces partagés qui fondent le socle de l'identité d'une ville et d'une région sont pensés par leurs auteurs », Maëline LE LAY, *op.cit.*, p.18.

Collecter des textes, c'est rencontrer des personnes. Si le suivi d'indices et l'imprégnation de l'ambiance d'un lieu est nécessaire pour rencontrer les auteurs potentiels, la rencontre avec les textes découle de la rencontre avec les auteurs, notamment parce que la plupart des textes collectés ne sont pas édités. Ainsi après l'identification des auteurs, l'étape nécessaire est celle de la discussion, de l'explicitation du projet de thèse. Si certains entretiens ont précédé la lecture des textes, d'autres ont été effectués après leur lecture et cet élément était dépendant du degré de confiance que m'ont accordé les auteurs. En outre, la « rencontre » avec le texte d'un auteur, pour reprendre l'expression de Karin Barber – « encounter with texts[812] » – a constitué également une piste à suivre pour découvrir les autres textes qu'il avait écrits. Chaque texte a donc été un indice vers la potentialité d'un autre texte. C'est à cet endroit que la restitution du temps humain de la recherche, la discussion avec l'auteur, la compréhension du rapport que celui-ci entretient avec le texte au moment de sa transmission, la découverte du texte par le biais de ses circulations diverses, l'étude des modalités de sa présence dans l'espace urbain enrichissent considérablement l'acte premier de collecte. Il faut alors bien comprendre à quel point la rencontre chercheuse-auteur/autrice-texte constitue un point déterminant des modalités de l'enquête et d'engagement relationnel à la lisière du professionnel et de l'informel. Les textes et les personnes qui les produisent sont pris dans une situation de vulnérabilité face à un regard académique pouvant souvent être perçu comme surplombant, et ce, même si j'ai souvent assumé une posture de néophyte vis-à-vis des enquêtés. Mon intérêt personnel pour le texte, ma capacité à le comprendre et à échanger avec son auteur, le rapport de confiance instauré ou non avec l'auteur, autant d'éléments qui confèrent à cette rencontre triptyque son caractère sensible et qui motivent donc le choix d'une écriture « vulnérable[813] », telle que définie par Ruth Behar, pour rendre compte du rôle de cette médiation dans l'analyse et compréhension des réalités traversées. Cette médiation rend particulièrement tangible l'enracinement corporel de toute recherche, point sur lequel l'épistémologie féministe du positionnement rejoint l'anthropologie des émotions : « Ce n'est pas seulement le corps du chercheur qui est parfois engagé dans sa recherche, mais toute sa personne,

[812] Karin BARBER, The Anthropology of Texts, Persons and Publics, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p.1.

[813] Pour Ruth Behar, l'observateur comme la technique d'écriture qu'il met en place se doit d'être vulnérable. « Vulnerability doesn't mean that anything personal goes. The exposure of the self who is also a spectator has to take us somewhere we couldn't otherwise get to. It has to be essential to the argument, not a decorative flourish, not exposure for its own sake », Ruth BEHAR, *The Vulnerable Observer : Anthropology that breaks your heart*, Boston, Beacon Press, 1997, p.14.

toute son expérience, toute son histoire[814]. » En outre, Aurore Vermylen, montre à quel point l'anthropologue peut être investi d'un second rôle sur son terrain et suscite parfois un attachement affectif fort de la part des enquêtés[815]. Dans le cas d'un terrain littéraire et théâtral, ce second rôle se dessine autour de la fonction de potentielle passeuse de textes que je pouvais investir dans d'autres situations et qui est inhérente à l'activité de critique littéraire.

Collecter des textes, c'est considérer la définition du « texte dramatique » comme fondamentalement « ouverte », déterminée finalement par les diverses acceptions émiques existantes sur le terrain, mettant « entre parenthèses » [son propre] « jugement hiérarchisant au moment de se lancer dans le travail critique[816] ». J'ai donc collecté à partir de mes rencontres tous les textes pouvant relever de l'art dramatique[817] :

> Selon l'usage le plus courant, un texte est qualifié de « dramatique » s'il relève de cet « art dramatique », ou plus simplement du théâtre : il est alors un « texte de théâtre » - même s'il peut, par ailleurs, fonctionner autrement que comme un théâtre, notamment à la lecture. En raison de la diversité du théâtre, les textes de théâtre sont très différents les uns des autres. Ceux-ci ne sont pas forcément entièrement dialogués et ne prennent pas toujours en charge un récit qui ressortit à une conception « dramatique » de l'intrigue[818].

À partir d'une surface textuelle particulièrement large, il a été possible de repérer la manière dont les enquêtés formulaient eux-mêmes entre les différents textes des distinctions génériques. J'ai ainsi prêté attention à la « valeur d'usage » des distinctions faites par les acteurs en considérant les genres comme « des supports d'opération accomplies par les acteurs de la vie littéraire, et susceptibles de remplir une grande variété de fonctions : esthétique, herméneutique, cognitive, affective, politique[819] ».

---

[814] David LEBRETON, « Au corps de la recherche, Anthropologie des émotions », Stéphane HEAS et Omar ZANNA (dir.), *Les émotions dans la recherche en sciences humaines et sociales*, *Épreuves du terrain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2021, p.28.

[815] Aurore VERMYLEN, « Par-delà les émotions et la raison. Les apports de l'auto-analyse comme méthode de compréhension de nos terrains », *e-Migrinter* [En ligne], n°18, septembre 2019, http://journals.openedition.org/e-migrinter/1781, consulté le 26 juillet 2021.

[816] Xavier GARNIER, *op.cit.*, p.373.

[817] Romain Bionda montre en effet que trois acceptions du concept « texte dramatique » coexistent : « Un texte dramatique est un texte qui relève tantôt de l'art dramatique, tantôt d'un genre dramatique, tantôt encore du mode dramatique – tantôt, c'est-à-dire de l'un de ces trois ensembles, ou de deux d'entre eux, ou encore des trois à la fois ». Romain BIONDA, « Qu'est-ce qu'un texte dramatique ? », dans Marta CARAION, Marc ESCOLA, Jérôme MEIZOZ, (dir.), *Atelier de théorie littéraire, Doss. Penser par notions*, https://www.fabula.org/atelier.php?Texte_dramatique, consulté le 5 juillet 2021

[818] *Ibidem.*

[819] Marielle MACE, « Connaître et reconnaître un genre littéraire », https://www.fabula.org/atelier.php?Conna%26icirc%3Btre_et_reconna%26icirc%3Btre_un_genre_litt%26eacute%3Braire, consulté le 9 janvier 2022.

Ainsi, le principal critère d'identification générique était celui de la circonstance scénique et institutionnelle de production du texte. Les textes dits de « sensibilisation » m'étaient confiés à partir d'un métadiscours évoquant la situation de commande par un bailleur de fonds ou encore renvoyant aux différents codes de la représentation comme celui de délivrer, transmettre un message aux spectateurs[820]. Présentés unanimement comme un genre scénique codifié par un ensemble de contraintes respectées afin d'honorer une commande, ces textes apparaissaient à l'aune d'un statut particulier : celui de correspondre à une demande externe. Ce statut spécifique les plaçait parfois dans une catégorie moins valorisée d'un point de vue littéraire. Ils étaient décrits parfois comme de qualité inférieure. A contrario ils pouvaient être particulièrement défendus car alimentant un principe éthique de justification de l'activité théâtrale. La proportion importante des textes présentés comme relevant de ce « genre » montre bien qu'il s'agit d'un débouché pertinent par rapport à la situation institutionnelle des auteurs (30/ 172). À cet égard, Marielle Macé définit le genre comme une compétence permettant aux auteurs de « se rapporter aux possibles littéraires dans un cadre institutionnel et une interactivité donnés[821] ». En sus des textes édités par Prosper Kompaoré, une vingtaine de pièces de sensibilisation ont été intégrées à la collecte en ce qu'elles relèvent de l'art dramatique et ont pour la plupart été écrites à l'occasion de commandes de la part d'ONG ou d'associations :

Prosper Kompaoré,	*Étranger*, Recueil n°1	Ouagadougou, Éditions ATB,	2011
Prosper Kompaoré	*La commande/ Le procès de la logeuse/ Le sang des enfants*, Recueil, n°2.	Ouagadougou, Éditions ATB	2011
Prosper Kompaoré	*La porteuse d'eau*, *Les ramasseurs d'ordure*, *Nivo la domestique*, Recueil n°3.	Ouagadougou, Éditions ATB	2011
Prosper Kompaoré,	*Conscience violée, Tourments de femme*, Recueil n°4.	Ouagadougou, Éditions ATB	2011
Boubacar Dao	*Une école dangereuse*	Texte non publié	2010
Boubacar Dao	*Violences à l'école*	Texte non publié	2011
Boubacar Dao	*Les pharmacies de la mort*	Texte non publié	2002
Boubacar Dao	*Djiko ou la reconquête de l'eau*	Texte non publié	2013

[820] Je développe cette question de manière plus approfondie dans le septième chapitre de ce travail.
[821] *Ibidem.*

Étienne Minoungou	*Impliquons-nous*	Texte non publié	2017
Ildevert Meda	*Changement de cap*	Texte non publié	2015
Ildevert Meda	*Koro Bill le citoyen* (feuilleton radiophonique de 10 épisodes)	Texte non publié	2016
Issaka Luc Kourouma	*La noire/blanche*	Texte non publié	2017
Issaka Luc Kourouma	*Enfance brisée*	Texte non publié	2014
Issaka Luc Kourouma	*Souillures électorales*	Texte non publié	2015
Issaka Luc Kourouma	*Salomon le sage*	Texte non publié	2011
Issaka Luc Kourouma	*Le virus mevisci*	Texte non publié	2017
Issaka Luc Kourouma	*La fourmi et les élections*	Texte non publié	2012
Issaka Luc Kourouma	*Le fruit du mal et de la mort*	Texte non publié	2017
Issaka Luc Kourouma	*Les contributions*	Texte non publié	2014
Issaka Luc Kourouma	*L'or du développement*	Texte non publié	2017
Issaka Luc Kourouma	*Le mirage*	Texte non publié	2017
Simplice Nikiema	*Qui a tué Mimi et Michel ?*	Texte non publié	2007
Thierry Oueda	*Politique, pas femme*	Texte non publié	2015
Thierry Oueda	*Mon mari se plaint*	Texte non publié	2015
Thierry Oueda	*Mon droit de vote*	Texte non publié	2015

La proportion importante des textes dits « de sensibilisation » formée notamment par la production de Prosper Kompaoré qui écrit depuis les années 1980 et dont l'activité a essaimé dans les différentes troupes au Burkina Faso et par la production d'auteurs entrant en écriture depuis les années 2000, montre bien la continuité prégnante de ce débouché scénique lors des deux dernières décennies. Le conte théâtralisé est également désigné comme un genre à part entière par les auteurs et constitue également un signe de prolongement entre l'activité scénique telle qu'elle se développe depuis les années 1980 et dans ses reconfigurations depuis les années 2000. En considérant ici le genre « comme une façon de se rapporter au passé esthétique[822] », j'ai pu constater qu'il faisait l'objet d'une « reconnaissance » immédiate parmi les enquêtés.

Jean-Pierre Guingané	*Le baobab merveilleux*	Éditions Gambidi, Découvertes du Burkina	2007

[822] Marielle MACE, *op.cit*.

Jean-Pierre Guingané	*La danseuse de l'eau,* suivi de *Zigli le terrible*	Éditions Gambidi, Découvertes du Burkina, 2009	2009
Ildevert Meda	*Kêlê Magni : il n'y a pas de petite querelle*	Texte non publié	Octobre 2016
Paul Zoungrana	*Rougbeinga* (adaptation du roman de Norbert Zongo)	Texte non publié	2017
Mahamadou Tindano	*Serments* (adaptation de *La mort du roi Tsongor* de Laurent Gaudet)	Texte non publié	2016

J'interprète la faible proportion des textes dramatiques identifiés et collectés relevant de cette catégorie (6/ 172), par le fait qu'il s'agit d'un genre identifié comme un genre scénique pratiqué notamment au Burkina Faso depuis les années 1990 par la compagnie Feeren fondée par Amadou Bourou et par le Théâtre de la Fraternité (Jean-Pierre Guingané). Le genre a été particulièrement représenté lors de la 16ème édition du FITMO en 2017 notamment par les étudiants des écoles de théâtre de la sous-région[823]. Il fait ainsi l'objet d'une forte dynamique de répertorisation, comme l'illustre la tenue sur plus d'une vingtaine d'années des représentations du spectacle *La Légende de Kaïdara,* par la troupe Ymakro Teatri[824].

Cette désignation renvoie à une modalité de distribution de la parole entre des acteurs qui ont également le statut de conteurs et qui portent à plusieurs voix un récit ayant souvent une visée didactique. Les comédiens incarnent parfois les personnages évoqués dans le récit par le biais de courts dialogues ou bien de pantomimes et le récit du conte est souvent entrecoupé d'intermèdes dansés et chantés. Les trois textes de Jean-Pierre Guingané sous-titrés contes théâtralisés sont les seules pièces éditées correspondant à ce genre et ont toutes été éditées plus d'une dizaine d'années après leurs représentations. Ce genre n'apparaît pas particulièrement codifié d'un point de vue textuel. Tandis que *Le baobab merveilleux* présente des dialogues entre le conteur et un public et que *Zigli le terrible* présente également une répartition de la parole entre trois conteurs, le récit est directement donné à lire dans *La danseuse de l'eau*. Dans le dernier cas, l'indication para-textuelle précise que la pièce a été jouée par deux comédiens (Étienne Minoungou et Alexis Guiengani) ce qui permet d'imaginer une circulation de la parole contée fluide entre les deux comédiens. Les spectacles d'Ildevert Meda et de Paul Zoungrana de auxquels j'ai assisté sont des adaptations pour la scène d'un conte d'Amadou Hampâté Bâ et d'un roman de Norbert Zongo. Le texte *Serments* de Mahamadou Tindano est l'adaptation d'un roman de Laurent Gaudet. Ces

[823] Citons par exemple *L'os de Mor Lam*, adapté du conte de Birago Diop, spectacle présenté le 7 novembre 2016 par les étudiants de l'école internationale de théâtre du Bénin, à l'espace culturel Gambidi.
[824] J'évoque ce spectacle dans la troisième section du premier chapitre.

contes théâtralisés peuvent être également intégrés à une autre catégorie générique mentionnée par les enquêtés, celle des « adaptations ». Ce terme désigne de manière très large toute pratique qui implique d'adapter sur scène un texte non dramatique ou de transposer une pièce européenne dans un contexte africain. L' « adaptation » peut donc être ainsi appréhendée comme un « genre hypertextuel[825] » ayant la fonction de s'approprier la littérature africaine et mondiale pour en faire un répertoire dramatique. Cette pratique d'écriture s'est fortement développée depuis les années 2000 à la faveur de plusieurs commandes (notamment celles du comité artistique du CITO) de telle sorte qu'elle fait désormais l'objet d'une désignation générique. En témoigne le nombre plus conséquent de pièces relevant de cette catégorie générique (15/172) qui se définit autour de la relation hypertextuelle tissée avec une œuvre littéraire.

Aristide Tarnagda et Luis Marquès	*Crépuscule des temps anciens* adapté du roman de Nazi Boni	Texte non publié	2012
Mahamadou Tindano	*Verre Cassé* adapté du roman d'Alain Mabanckou	Texte non publié	2012
Thierry Oueda	*Aïcha de Tombouctou* adapté du *Marchand de Venise* de William Shakespeare	Texte non publié	2014
Thierry Oueda	*Le prix de l'or*, adapté de *Cent jours, cent nuits* de Lukas Bärfuss	Texte non publié	2016
Thierry Oueda	*L'or de Yennenga*, adapté de la pièce *Peepshow dans les Alpes*, de Markus Köbeli	Texte non publié	2016
Ildevert Meda	*Gnamakoro ou Robin de la poubelle*, adapté de *Quand l'ail se frotte à l'encens,* d'Adama Ba Konaré	Texte non publié	2014
Ildevert Meda	*Embargo de femmes* adapté de Lysistrata d'Aristophane	Texte non publié	2011
Ildevert Meda	*Tambouille à Tambipoore* adapté du *Revizor* de Nikolaï Gogol	Texte non publié	2010
Ildevert Meda	*Wokloni Siko (ou le rêve du lutin)* adapté du *Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare.	Texte non publié	2006
Noël Minoungou, Pascal Noyelle	*Parachutage,* adapté du roman de Norbert Zongo	Texte non publié	2015
Paul Zoungrana	*Parachutage*, adapté du roman de Norbert Zongo	Texte non publié	2018
Boubacar Dao	*Les frasques d'Ebinto*, adapté du roman *L'affaire d'Ebinto*, d'Amadou Koné	Texte non publié	2015

[825] Jean-Marie-Schaeffer évoque pour les « genres hypertextuels étudiés par Genette » la possibilité d'être désigné à partir d'un critère fonctionnel. Jean-Marie SCHAEFFER, Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, Paris, Seuil, 1989, version e-book, p.300.

Alain Hema	*Une couverture pour six*, adaptation de la pièce *Pyjama pour six* de Marc Camoletti	Texte non publié	2014
Ali Kiswinda Ouedraogo	*Les Sans*, adapté de l'essai Les Damnés de la terre de Frantz Fanon	Texte non publié	2016
Faustin Keoua-Leturmy	Trièdre, adapté de trois romans (*Le vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono, *Les Bouts de Bois de Dieu* de Sembène Ousmane et *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopès)	Texte non publié	2010

Ces trois genres identifiés et reconnus par les enquêtés renvoient à des circonstances d'élaboration institutionnelle et scénique. Ces désignations génériques sont employées également parfois dans un rapport d'opposition avec une dernière catégorie aux contours particulièrement flous, celle du « théâtre d'auteur [826]» (121 textes recensés et collectés). Elle permet de désigner surtout ce que les autres genres ne sont pas, que le texte ait été envoyé à des concours nationaux ou internationaux, ou qu'il soit conservé après une mise en spectacle car investi d'une fonction littéraire par l'auteur ou qu'il ait été écrit dans le cadre d'un projet d'écriture personnel. L'expression souligne le plus souvent l'autonomie du texte par rapport à la circonstance institutionnelle et scénique qui a présidé à son existence. Certains textes peuvent s'apparenter à une conception plus classique du drame. D'autres semblent s'inscrire dans le même horizon institutionnel et esthétique que les écritures dramatiques contemporaines en Europe[827] promues autour de l'idée du renouvellement du drame par une tension entre dramatisation et dédramatisation et par une remise en cause des catégories telles que les voix, le personnage[828]**.** Parfois les auteurs mobilisent des distinctions génériques mais elles leur sont souvent propres et ne font pas partie de catégorisations plus largement partagées au sein du monde de la scène.

Alain Hema	*Tache noire*	Texte non publié	2015
Alfred Jean-Michel Bationo	*La liberté enivrante*	Ouagadougou, Presses Universitaires de Ouagadougou	2012
Ali Kiswinda Ouedraogo	*Moi et mon cancer*	Texte non publié	2016

[826]À Bobo-Dioulasso, les metteurs en scène utilisent indifféremment le terme « théâtre classique » / « théâtre d'auteurs » dans un rapport d'opposition à celui de « théâtre de sensibilisation ».
[827] Christian BIET (dir.), « Nouvelles écritures dramatiques européennes », *Théâtre/Public*, n°223, 2017.
[828] Jean-Pierre SARRAZAC, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès,* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012.

Ali Kiswinda Ouedraogo	*Passeport*	Texte non publié	2011
Anthony Ouedraogo	*Gratte-ciel et démangeaisons*	Texte non publié	2019
Anthony Ouedraogo	*Le bruit des tronçonneuses*	Texte non publié	2019
Anthony Ouedraogo	*Le silence des gens bien*	Texte non publié (envoi prix RFI 2018)	2018
Anthony Ouedraogo	*Calypso*	Texte non publié	2020
Anthony Ouedraogo	*Lokré*	Texte non publié	2019
Aristide Tarnagda	*Il pleut de l'exil*	Publié dans *Écritures d'Afrique*, Cultures France.	2007
Aristide Tarnagda	*De l'amour au cimetière*	Ouagadougou, Découvertes du Burkina, coll. « Récréâtrales »	2008
Aristide Tarnagda	*Et si je les tuais tous Madame ?/ Les Larmes du ciel d'août*	Manage, Lansman Éditeur	2013
Aristide Tarnagda	*Sank ou la patience des morts*	Manage, Lansman Éditeur	2016
Aristide Tarnagda	*Terre rouge/ Façons d'aimer*	Manage, Lansman Éditeur (Grand Prix littéraire d'Afrique noire 2017)	2017
Aristide Tarnagda	*Musika*	Manage, Lansman Éditeur	2019
Aristide Tarnagda	*Musika* (version pour Africologne)	Texte non publié	2015
Aristide Tarnagda	*Nuits inachevées*	Texte non publié	2018
Aristide Tarnagda	*On ne paiera pas l'oxygène*	Texte non publié (envoi GPNAL 2008)	2007
Aristide Tarnagda et Alexandre Koutchevsky (avec Sidiki Yougbaré, mooré)	*Mgoulsda yamb depuis Ouaga (je vous écris depuis Ouaga)*	Montpellier, Deuxième époque, coll. « Écritures de spectacle »	2018
Bilal C. Guere	*Sac à merde*	Texte non publié	2016
Boubacar Dao	*Un cauchemar pour les hommes*	Texte non publié (deuxième prix GPNAL)	2012
Boubacar Dao	*De la chaire à la chair*	Texte non publié (deuxième prix GPNAL)	2008
Boubacar Dao	*Le miel des vampires*	Texte non publié (envoi GPNAL)	2006
Boubacar Dao	*La danse des flammes*	Texte non publié (deuxième prix GPNAL)	2014
Boubacar Dao	*Une aube sanglante*	Texte non publié (deuxième prix GPNAL)	2004
Claire Tipy	*Des pintades et des manguiers*	Texte non publié	2019
Claire Tipy (avec Sidiki Yougbaré, mooré)	*Entrouvert*	Texte non publié	2021
Claire Tipy (avec Tony Ouedraogo, mooré)	*Dix lions*	Texte non publié	2017
Claire Tipy	*Yaaba (fiction radiophonique)*	Texte non publié	2020

Claude Guingané	*Envie d'exil*	Texte non publié (envoi prix RFI)	2018
Edoxi Gnoula	*Legs* (monologue autobiographique)	Texte non publié	2016
Edoxi Gnoula	*Legs* (monologue autobiographique)	Ouagadougou, Œil Collection	2017
Edoxi Gnoula (avec Sidiki Yougbaré, mooré)	*Legs* (monologue autobiographique)	Texte non publié établi à partir de la captation de la représentation, Africologne	2017
Edoxi Gnoula	*Ma partition*	Texte non publié	2013
Edoxi Gnoula	*Les Retrouvailles*	Texte non publié	2014
Éléonore Kocty	*Un royal quiproquo ou un veilleur fort bien inspiré*	Texte non publié	2014
Étienne Minoungou	*Madame, je vous aime/ Comme des frères*	Ouagadougou, Découvertes du Burkina	2008
Étienne Minoungou	*À la vie, à la mort (trois moments pour deux acteurs)*	Texte non publié (envoi GPNAL)	2008
Faustin Keoua-Leturmy	*Passe pas l'homme !*	Manage, Lansman Éditeur	2014
Faustin Keoua-Leturmy	*La tombe sacrée*	Paris, Édilivre	2017
Faustin Keoua-Leturmy	*Le ravin* dans *Tome 7 - 10 sur 10 - pièces francophones à jouer à lire*	Pologne, Dramedition	2020
Faustin Keoua-Leturmy	*Le mandat perdu*	Texte non publié	2005
Faustin Keoua-Leturmy	*Rendez-nous les yeux de Petronella Gomez*	Texte non publié	2006
Faustin Keoua-Leturmy	*Le mil de la mort*	Texte non publié	2010
Faustin Keoua-Leturmy	*Longues sont mes nuits*	Texte non publié	2015
Faustin Keoua-Leturmy	*Le palais des vautours*	Texte non publié	2008
Faustin Keoua-Leturmy	*Comment je suis devenue cinglée*	Texte non publié	2015
Faustin Keoua-Leturmy	*Comment je suis devenue cinglée*	Texte non publié	2021
Hyacinthe Kabré	*Demain c'est dimanche*	Texte non publié	2006
Hyacinthe Kabré	*Joyeux Noël Maman*	Texte non publié	2008
Hyacinthe Kabré	*Les charognards*	Texte non publié	2012
Hyacinthe Kabré	*Tous gladiateurs !*	Texte non publié	2014
Ildevert Meda	*Jasmin en flamme/ Adjugé*	Ouagadougou, Œil Collection	2016
Ildevert Meda	*Jasmin en flamme*	Texte non publié	2013

Ildevert Meda	*Voilà affaire, (*Sketch pour 4 acteurs)	Texte non publié	2014
Ildevert Meda	*À la croisée de nos rêves/ Grève de la faim*	Ouagadougou, Œil Collection	2019
Ildevert Meda	*À la croisée de nos rêves*	Texte non publié	2015
Ildevert Meda	*Grève de la faim*	Texte non publié	2014
Ildevert Meda	*Au suivant, (sketch pour trois acteurs)*	Texte non publié	2014
Ildevert Meda	*Démission groupée, (sketch pour 4 acteurs)*	Texte non publié	2015
Ildevert Meda	*Demain il fera jour*	Texte non publié	2013
Ildevert Meda	*Kubidu Abanda*	Texte non publié	2010
Ildevert Meda	*L'éléphant du roi*	Texte non publié	2008
Justin Stanislas Drabo	*L'autopsie/Les caprices du mâle* (monologue)*/La République en jupons*	Ouagadougou, L'Harmattan Burkina (*L'autopsie*, premier prix GPNAL 2014, prix 2016 Lompolo meilleur texte de théâtre édité)	2014
Justin Stanislas Drabo	*Le ballet des âmes en transe*	Texte non publié (envoi GPNAL)	2010
Mahamadou Tindano	*L'abcès*	Saint-Ouen, Les Éditions du Net	2020
Mahamadou Tindano	*L'abcès*	Texte non publié	2012
Mahamadou Tindano	*Le sang de la malédiction*	Texte non publié (envoi GPNAL)	2004
Mahamadou Tindano	*Fille de la honte*	Texte non publié	2008
Mahamadou Tindano	*Le cri des ombres*	Texte non publié	2014
Mahamadou Tindano	*Seule*	Texte non publié	2018
Mahamadou Tindano	*Le monarchiste (pièce de théâtre radiophonique)*	Texte non publié	2015
Mahamadou Tindano	*La patrie ou la mort*	Texte non publié	2020
Michel Bassingue	*Jeunes/ Entre les quatre murs du campus*	Texte non publié	2015
Michel Bassingue	*La dernière seconde*	Texte non publié	2014
Michel Bassingue	*Théâtre de sang*	Texte non publié	2015
Michel Bassingue	*Les kamikazes de jouets*	Texte non publié	2016
Michel Bassingue	*Une lettre à Patrick*	Texte non publié	2016
Michel Bassingue	*Le coffre noir*	Texte non publié	2017
Michel Bassingue	*Midi*	Texte non publié (présélection prix RFI 2021)	2021
Moussa Sanou	*Trilogie de Boulaye*	Texte non publié (premier prix GPNAL)	1997

Moussa Sanou	*Douroudimi*	Texte non publié (premier prix GPNAL)	2004
Moussa Sanou	*Je t'appelle de Paris*	Texte non publié	2010
Noël Minoungou	*200 ans mini-minimum*	Texte non publié	2015
Noël Minoungou	*Cons d'homme*	Texte non publié	2014
Noël Minoungou	*Hollywood Boum*	Texte non publié	2016
Noël Minoungou et Olivier Coyette	*Marathon Man*	Texte non publié	2020
Noufou Badou	*Souffle de vie*	Paris, Édilivres	2015
Noufou Badou	*Souffle de vie*	Texte non publié (envoi GPNAL 2012)	2010
Noufou Badou	*Le justicier*	Texte non publié	2014
Noufou Badou	*Mémoire immortelle*	Texte non publié	2016
Noufou Badou	*Le virus de la haine (monothéâtre)*	Texte non publié	2007
Noufou Badou	*Abréaction abstrus d'Aca, accort*	Texte non publié (envoi prix RFI 2018)	2017
Ousséni Nikiéma	*Le destin de Pûlongo*	Texte non publié (texte édité en 2020 à Ouagadougou, Burkina Lecture)	2016
Pascal Noyelle	*Itinéraire*	Texte non publié	2017
Pascal Noyelle	*Acteurs*	Texte non publié	2019
Paul Zoungrana	*To be or not to be*	Ouagadougou, Œil Collection	2016
Paul Zoungrana	*To be or not to be (version Récréâtrales 2016)*	Texte non publié	2016
Paul Zoungrana	*Zéro-morts*	Texte non publié	2014
Paul Zoungrana	*Encore un moment*	Texte non publié	
Paul Zoungrana	*4-3 = 0*	Texte non publié (envoi GPNAL)	2006
Paul Zoungrana	*Les archives parlent*	Texte non publié	2018
Paul Zoungrana	*Sodome brûle*	Texte non publié	
Paul Zougrana	*Trois femmes stériles*	Texte non publié	
Simplice Nikiema	*Les casseuses*	Texte non publié	2017
Simplice Nikiema	*Gros bébé*	Texte non publié	2015
Sophie Heidi Kam	*Et le soleil sourira à la mer*	Ouagadougou, Découvertes du Burkina (prix GPNAL)	2008
Sophie Heidi Kam	*Nos jours d'hier*	Ouagadougou, Céprodif (troisième prix GPNAL 2008, La plage de notre rencontre)	2013
Sophie Heidi Kam	*Qu'il en soit ainsi*	Ouagadougou, Sankofa et Gurli (premier prix GPNAL)	2012

Thierry Oueda	*C'est fini*	Texte non publié	2009
Thierry Oueda	*Le Mémorandum*	Texte non publié	2014
Sidiki Yougbaré	*Ziitba ou la situation (théâtre-monologue)*	Texte non publié	2010
Sidiki Yougbaré	*Naak-naak*	Texte non publié	2012
Sidiki Yougbaré	*Zomaaasé*	Texte non publié	2013

Prendre en compte les textes relevant de l'art dramatique amène également à considérer au-delà de ces 172 textes, des fragments de textes, discours, textes poétiques joués, autant de textes écrits pour la scène qui ont pu faire l'objet d'une réception littéraire aussi bien par leurs producteurs que par les spectateurs. Si cela implique souvent de les penser à travers ces phénomènes de réception croisée, leur présence révèle à quel point les dynamiques propres au monde de la scène influent sur la production dramatique. Les fragments de textes peuvent m'avoir été transmis par un auteur qui a conservé les bribes d'un travail ou d'un projet de travail au plateau : c'est le cas des fragments de textes transmis par Noël Minoungou (*Le pagne est mort*/ *Marathon Man*/*Je suis mort d'elles*/*Thérapi*e) associés au spectacle « Silence » joué en septembre 2017 à l'espace culturel Gambidi. Ils peuvent également constituer des éléments hétérogènes et polygraphiques d'un montage réalisé par un metteur en scène : par exemple *Totale indépendance*, mis en scène par Philippe Vincent, et co-écrit par Anne Ferret, Riad Gahmi, Emmanuel Mbaide Rotoumbam, Mahamadou Tindano, Philippe Vincent, Charles Wattara, Rémi Yameogo et Paul Zoungrana ; ou encore *2147, Et si l'Afrique disparaissait* ? mis en scène par Moïse Touré à partir d'une commande d'écriture passée à Alain Béhar, Claude Henri Buffard, Jacques Serena, Hubert Colas, Dieudonné Niangouna, Odile Sankara, Jacques Serena, Fatou Sy, Aristide Tarnagda.

Enfin, la perspective de l'anthropologie textuelle permet d'élargir la manière dont les textes peuvent être appréhendés aussi bien du point de vue des usages en anthropologie que des usages dans la discipline littéraire. Si le texte peut informer sur la société c'est à travers sa « spécificité textuelle[829] ». Il ne doit donc pas servir uniquement à illustrer les faits sociaux mais il devient lui-même le terrain d'études :

[829] Karin BARBER, *op.cit.*, p.13.

> Texts and other cultural products are not « windows » onto something else, some pure state of objectivity or consciousness which we can access through them : they are, rather themselves the terrain to be studied[830].

Considérer les textes « rencontrés[831] » sur le terrain permet également de mettre à distance un modèle critique fondé sur « la canonisation d'œuvres ». Karin Barber propose d'évacuer complètement le concept de « littérature » chargé de valeurs et toujours dépendant d'un contexte historique spécifique au profit de celui de « texte » :

> Text is created when instances of discourse, by being rendered detachable from their immediate context of emission, are made available for repetition or recreation in other contexts. In other words, they are stretches of discours which can be reproduced and thus transmitted over time and space[832].

Cette conception du texte comme « fragment de discours durable, traçable[833] » garantit une disposition d'esprit ouverte au moment de la collecte et permet d'examiner les textes les plus orthodoxes relevant du genre dramatique avec un ensemble de textes « souvent « hors-normes », hétérodoxes, au statut incertain et à la forme évolutive[834] » :

> Elle nous permet alors d'élargir le spectre de notre regard sélectif et discriminant – des genres et formes tels qu'ils nous apparaissent et que nous les percevons dans un premier temps – et nous conduit ainsi à porter une attention singulière à tout type de parole publique requérant et mobilisant un public, à toute théâtralité ou, pour le dire autrement, à toute performance[835].

C'est dans ce mouvement d'élargissement du concept de texte dramatique que la collecte a intégré certaines performances de conteurs, établies à partir d'un canevas mémorisé ou fixé par écrit en amont, et également parfois des performances slamées. Cette volonté de prêter attention aux

---

[830] « Les textes ou autres objets culturels ne sont pas des fenêtres ouvertes sur quelque chose d'autre, un pur état d'objectivité ou de conscience accessibles par leur biais ; ils sont plutôt des terrains à étudier. » *op.cit.*, p.9.
[831] *Ibidem,* p.1
[832] « Le texte se crée lorsque des éléments du discours, parce qu'on les rend détachables de leur contexte immédiat d'émission, deviennent par-là disponibles à des fins de répétition ou de re-création dans des contextes différents. En d'autres mots, ce sont des extensions de discours qui peuvent être reproduits et ainsi transmis dans le temps et dans l'espace. » *Ibidem*, p.22.
[833] Alain RICARD, *L'invention du théâtre, Le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, L'Age d'homme, 1986.
[834] Maëline LE LAY, *op.cit,* 2019.
[835] *Ibidem.*

dynamiques proprement intermédiales s'est manifestée notamment quand il s'agissait d'étudier les textes dramatiques des artistes polyvalents en décloisonnant ainsi leur lecture :

> Text, in this definition, is not reserved for the written or printed document : it treats oral configurations of words – and indeed configurations of visual images and musical sounds – as text just as much as written ones. This gives us a very broad, inclusive field from which to start[836].

En outre, en concevant le texte comme une instance détachable du discours, susceptible d'être citée, répétée, commentée, l'on observe des effets de circulation des textes écrits par des conteurs ou des slameurs dans les textes dramatiques mêmes, de telle sorte que les effets d'intertextualité rendent indéterminée la frontière du texte dramatique. La littérature apparaît alors comme un « processus ouvert et dynamique, un agencement en réseau de relations branchées aux autres sphères du discours, de la vie sociale et de l'espace public[837]. » Cette appréhension d'un terrain textuel ouvert et connecté à d'autres domaines artistiques répond aux logiques de polyvalence et de pluridisciplinarité qui caractérise le monde de la scène ouagalais. L'ouverture intermédiale de la collecte a permis de nourrir la réflexion des textes ou représentations des conteurs, slameurs rencontrés à Ouagadougou qui dans certains cas étaient également auteurs de théâtre (Paul Zougrana, Anthony Ouedraogo, Ali Kiswinda Ouedraogo) :

- Les contes d'Ali Kiswinda Ouedraogo : *Leçon de vie, Bizélé ou la grandeur des petits*, (2012) et *Lébindé* (2013).
- Anthony Ouedraogo, *Un slameur n'arrive jamais seul*, Paris, Édilivres, 2015.
- Le texte du spectacle *La Terre, ton amie* (2017) incluant du slam co-écrit par Franck Heuel et le collectif Qu'on sonne et Voix-Ailes dont Anthony Ouedraogo est membre.
- Les textes et les spectacles de conte *Zou* (2013) et *Formidabl*e (2017) du conteur Wifried Ouedraogo.
- Les spectacles de conte de Paul Zougrana : *Paroles de la muette ou quand le silence parle* (2016) et le spectacle donné lors de la 4ème rencontre de l'événement Contes à rebours Garga organisé par le Goethe Institut (octobre 2016)
- Les spectacles de conte de KPG : *Ragandé* (2016) et *Kossyam* (2017)

[836] « Le terme de texte, dans cette définition, n'est pas réservé au document écrit ou imprimé : est considéré comme textes aussi bien une configuration orale de mots – mais également des configurations d'images visuelles et de sons – que des textes écrits. Cela nous donne le point de départ d'un champ très large et inclusif. » Karin BARBER, *op.cit.*, p.21.
[837] Maëline LE LAY, *op.cit*., 2019.

- Compaoré Rasmané dit El Hadj Rasmane Bassam, Zoundi Rasmané dit El Hadj Rasmane Kouwat, *Contes modernes et récits comiques du Moogo*, Tome I. préface de Jacques Prosper Bazié, écrivain, l'Harmattan Burkina, octobre 2013
- François Moïse Bamba, *Aux origines du monde, Contes et légendes du Burkina Faso*, recueillis en pays sénoufo par Françoise Diep et François Moïse Bamba, 2016, Paris, Flies France, 2016.
- CD Qu'on sonne voix-ailes : *Siraba*, 2016, Espace Culturel Gambidi – Hope Muziks. Imprimerie Chaîne graphique du Burkina Faso
- Rudeboy, Doueslik, enregistrement capté par Napam Beogo, 2017
- CD Paraté de Wilfried Ouedraogo, Sindi, Magnific'Art Prod/ CD KPG…

De même certaines œuvres publiées dans d'autres genres par les enquêtés ont été parfois associées à la réflexion :

- *Au fond du fond le fond*, recueil de poésie de Noufou Badou Œil Collection, 2014
- Paul P. Zoungrana, *Et si les armes devenaient des fleurs*, poésie, Sankofa et gurli éditions, Ouagadougou, 2015
- Sophie Heidi Kam, *Pour un asile*, Éditions découvertes du Burkina, coll. Orphée noir, Ouagadougou, 2009
- Récit de Thierry Oueda : *Mon plus beau cadeau*/ 2016 billet « iL faut que j'arrête de parler le français »

Ainsi, la collecte élargie de textes permet de penser la singularité des textes dramatiques au sein de l'ensemble des discours littéraires, mais aussi artistiques et plus largement sociaux[838]. On peut repérer dans un certain nombre de textes la présence de citations, discours politiques dont la rhétorique présente des aspects littéraires comme les discours ou textes de Thomas Sankara ou Norbert Zongo etc. La perspective de l'anthropologie textuelle permet de ne pas réduire la notion de texte à l'écriture mais au contraire de considérer les textualités orales et écrites au sein « d'un champ de recherche unifié[839] ». Cette orientation m'a amenée à prendre en compte le phénomène de « textualité mixte » français-mooré dans le contexte plurilingue dans lequel a lieu la création théâtrale. Ainsi, cette perspective élargie du texte, ouverte à l'oralité et aux langues africaines, permet de ne pas occulter des procédés littéraires qui sans cette approche, demeureraient invisibles.

[838] Marc ANGENOT, « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans COLL., *La Politique du texte, enjeux sociocritiques pour Claude Duchet.* Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, pp.10-27.
[839] Karin Barber, *op.cit*., p.29.

La démarche de « collecte ouverte » de textes dramatiques impliquant de « renoncer à l'idée de texte comme entité close et définitive[840] », prenant en compte aussi bien des textes « orthodoxes » que des « supports matérialisés par l'interaction du chercheur » s'est avérée le point de départ de constitution d'une archive théâtrale[841].

2. Dans la « fabrique » d'une archive théâtrale

Une tension autour de « l'imaginaire de l'archive », tel qu'appréhendé par Arlette Farge ou Jacques Derrida[842], est propre aux études théâtrales. En effet, le caractère « éphémère » de l'événement théâtral le rend à la fois insaisissable et propice au « besoin d'archives ». Ainsi, Marion Denizot décrit en France un certain engouement pour les archives théâtrales depuis la fin des années 1990. Alors que les pouvoirs publics encouragent la sauvegarde et valorisation du patrimoine national, de nombreux chercheurs se lancent dans la « fabrication d'archives » interrogeant « le statut actuel et futur des archives du spectacle ». Marion Denizot parle d'une évolution des archives « héritées » aux archives « fabriquées ».

> Cet intérêt pour les archives du spectacle, que les artistes, chercheurs et archivistes s'efforcent désormais de conserver, semble amener une démarche beaucoup plus active : la « fabrication » d'archives, permettant notamment de suivre les différentes étapes de l'élaboration d'une œuvre ou de reconstituer une démarche artistique spécifique[843].

Si cet intérêt pour les processus de création encourage les mesures politiques de conservation et de numérisation des archives théâtrales, il renouvelle également les pratiques concrètes de recherche. En réunissant des matériaux hétéroclites (documents de travail artistique et administratif, observations de répétitions, captations, entretiens avec les artistes etc.), les chercheurs « fabriquent » des archives dans l'intention d'élaborer un projet spécifique. Cette ère de la célébration de la trace trouve son origine dans la critique génétique, apparue dans les années

[840] Maëline LE LAY, *op.cit.*
[841] Maëline LE LAY, *op.cit.*
[842] Marie-Jeanne ZENETTI, « Détournements d'archives : littérature documentaire et dialogue interdisciplinaire », *Fabula / Les colloques*, Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives, http://www.fabula.org/colloques/document6324.php, consulté le 5 juillet 2021.
[843] Marion DENIZOT, « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », *Écrire l'histoire*, n°13-14, pp.88-101, 2014.

1960 et qui très vite se pense comme une « science des processus[844] ». Ces études, centrées sur l'amont de la représentation permettent de définir l'acte théâtral dans un mouvement d'interaction constant entre le texte et la scène[845]. L'auctorialité est envisagée comme un phénomène complexe, incarnée par le duo entre l'auteur et le metteur en scène, mais relève aussi d'une collectivité plus large qui intègre le pôle technique de la création[846]. Ce phénomène participe toutefois d'une certaine dissolution du sens juridique premier du terme « archives » tel que défini dans le code du patrimoine. L'exercice de l'activité d'une personne, d'un service, d'un organisme serait la condition de la cohérence de l'ensemble documentaire constitué par les archives[847]. Or, le sens du terme « archives » se trouve étendu ici, indéniablement associé à un ensemble de concepts attenants, aux contours plus flous, tels que celui de « trace » de la création dans des événements ou œuvres postérieurs à l'époque étudiée ou encore d'« archive vivante[848] » en la personne des comédiens dépositaires de traditions de jeu et de pratiques. Se pose donc très vite la question de la démarcation entre travail mémoriel et travail historique[849] ou encore celle de l'influence de la présence du chercheur sur les archives constituées, de leur sélection à leur valorisation[850]…

Ce qui peut être qualifié de « tournant épistémologique[851] » amène des problématiques qui ne peuvent se penser qu'à la croisée des disciplines. En effet, une réflexion s'impose sur le « pouvoir de l'archive face à l'éphémère constitutif du théâtre[852] ». Gay Mac Auley propose par exemple d'avoir recours au modèle ethnographique de l'observation participante des répétitions au-delà des enregistrements audios et vidéos, qui soutiennent la mémoire personnelle et la prise de notes[853]. Florent Siaud[854] considère dans son sillage la mise en scène comme un phénomène anthropologique et décrit des « archives en mouvement » « rétives à la fixation »

[844] Pierre-Marc DE BIASI, *Génétique des textes*, CNRS Éditions, coll. « Biblis », Paris, 2011.
[845] Almuth GRESILLON, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, Dominique BUDOR, G*enèses théâtrales*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
[846] Madeleine MERVANT-ROUX, « Construire à plusieurs la machine à jouer », *Genesis*, n° 41, « Créer à plusieurs mains », 2015.
[847] Marion DENIZOT, *op.cit.*
848 Sophie LUCET, Sophie PROUST (dir.), *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
[849] Nathalie PIEGAY-GROS, « Récits d'archive », *Écrire l'histoire*, n°13-14, 2014, https://journals.openedition.org/elh/473, consulté le 5 juillet 2021.
850 Marion DENIZOT, *op.cit*.
851 *Ibidem*.
[852] Almuth GRESILLON, Marie-Madeleine MERVANT ROUX, Dominique BUDOR, *op.cit*., p.23.
[853] Gay Mc Auley, *Towards en Ethnography of Rehearsal, New Theatre Quaterly*, vol. 14, Issue 53, p.76.
[854] Florent SIAUD, « La génétique de la mise en scène à l'épreuve de l'expérience humaine », dans Olga ANOKHINA, Fatiha IDMHAND (dir.), *La Fabrique du texte à l'épreuve de la génétique*, Éditions des archives contemporaines, France, 2018, pp, 29-43.

puisque les êtres humains sont ainsi en interaction constante. Il définit ainsi une génétique « in vivo » : « exigeant du chercheur qu'il recueille des données sur le processus de répétition en faisant des expériences significatives de « terrain » librement inspirées de la démarche ethnographique[855] ». Ainsi, la démarche de la « fabrique d'archives » engage le chercheur dans une certaine réflexivité face à son positionnement sur le terrain théâtral – quand il s'intéresse à la production dramatique – également littéraire. Il s'agit d'une recherche de terrain impliquant nécessairement de produire des matériaux : notes d'observation de répétitions ou plus largement du milieu artistique considéré, collecte de documents divers, traces textuelles, fragments de performances…

Centrer une réflexion autour d'une collecte de textes, c'est placer au cœur de la problématique de recherche la constitution d'une archive théâtrale. En effet, cette exigence historiographique s'est imposée de manière évidente comme enjeu crucial pour compenser les logiques de marginalisation des textes à l'échelle internationale. Je me suis donc de fait, inscrite comme membre du réseau urbain et logiquement comme alliée des acteurs du champ littéraire national dans la mesure où ce travail vise à fournir un appareil critique à des textes produits principalement sur le territoire national. Ainsi ce travail prolonge la démarche et réflexion des recherches de Jean-Pierre Guingané et de Wolfgang Zimmer. La « pulsion d'archive », comme je l'ai montré dans le premier chapitre, habite l'imaginaire du champ depuis les années 1980, associée à la fabrique de la littérature dramatique nationale. Répertoire, inventaire, collecte, recensement, termes qui témoignent d'un fort souci historiographique et qui composent un véritable champ lexical méthodologique de défense de ce qui est présenté comme une « contre-littérature ». Outre qu'elles focalisent la recherche sur des artistes et auteurs rendus visibles uniquement à une échelle nationale, de telles démarches valorisent également l'œuvre de personnalités-clés, à la croisée des champs culturels et politiques, qui ont évolué dans le cadre d'un réseau d'interconnaissances, et d'affinités artistiques, national mais aussi sous-régional. Les réflexions menées dans le cadre d'un atelier organisé à l'Université Félix Houphouët Boigny à Abidjan en février 2018 intitulé « Archiva : archives littéraires et artistiques africaines », coordonné par Claire Riffard, Jean-Francis Ekoungoun et moi-même, ont abordé cette question et ont donné l'occasion de s'adonner collectivement au pré-archivage et début d'inventaire des archives de Bernard Zadi Zaourou. L'exploration toujours en cours du fonds d'archives par Dominique Traoré, Marie-Clémence Adom, Adama Coulibaly (etc.) permet de sensibiliser les autorités ivoiriennes à la conservation d'un patrimoine théâtral national et sous-régional. Même

[855] *Ibidem*, p.32.

si la collecte s'est élaborée à partir d'un épicentre culturel qui concentre différentes échelles, l'enjeu de reterritorialisation des littératures africaines s'est imposé comme une option forte et comme une actualisation de la position de défense des littératures nationales à l'échelle internationale.

Cette démarche de collecte de textes dramatiques contemporains entreprise dans un souci d'encourager leur visibilité m'a nécessairement amenée à m'inscrire dans le sillage de réflexions, que l'on peut relier en réalité à un ensemble de travaux épars sur les théâtres d'Afrique depuis les années 1970, ainsi qu'à des orientations méthodologiques communes telles que le fait de placer « au cœur de la réflexion les matériaux de terrain, c'est-à-dire les objets empiriques produits – et le plus souvent coproduits – par les chercheur.e.s dans une situation particulière d'enquête et selon des méthodes spécifiques qui conditionnent le raisonnement et l'élaboration d'énoncés théoriques[856] ». Pour définir le travail du chercheur « qui se rend sur un terrain donné en vue de percevoir, analyser, comprendre les dynamiques sociales, humaines et littéraires à l'œuvre localement sur une période donnée », Maëline Le Lay a réalisé une traversée bibliographique combinant les apports des études théâtrales et littéraires, de l'anthropologie culturelle et de l'anthropologie du sensible. En parcourant certains de ces travaux pionniers, l'on s'aperçoit que la marginalisation critique à l'échelle internationale de ces formes « jugées mineures[857] », constitue souvent le point de départ de l'approche archivistique, laquelle est censée permettre de visibiliser œuvres, performances, représentations, pratiques, qui sinon seraient restées dans l'ombre[858]. Plus que de défendre les textes produits à l'échelle nationale, ces travaux visent surtout

[856] Marie-Aude FOUERE, Ophélie RILLON et Marie-Emmanuelle POMMEROLLE, « Pourquoi Sources ? Rigueur empirique, réflexivité et archivage en sciences humaines et sociales et dans les études africaines », *Sources. Materials and Fieldwork in African Studies*, n°1, pp.1-21, https://hal.archives-ouvertes.fr/SOURCES/hal-02579100, consulté le 5 juillet 2021.

[857] À cet égard, voir la réflexion de Marion Denizot : « L'intérêt pour des formes jugées « mineures », comme le pantomime, le cirque, les théâtres populaires ou politiques, le théâtre d'amateurs, a conduit les chercheurs à s'intéresser à des archives éparpillées dans des fonds variés – et pas seulement théâtraux – et à constituer eux-mêmes leurs propres sources en faisant appel à des documents d'origine privée et, surtout, en recueillant des témoignages oraux. » Marion DENIZOT, *op.cit*., p.94.

[858] Je m'arrêterai ici plus particulièrement sur :

- *L'invention du théâtre, Le Théâtre et les comédiens en Afrique noire*, publié par Alain Ricard en 1986 aux Éditions l'âge d'Homme à Lausanne.
- *West African Popular Theatre*, publié par Alain Ricard, Karin Barber et John Collins, publié en 1997 aux Éditions Indiana University Press à Bloomington.
- *The Generation of Plays, Yoruba popular Life in Theater*, publié par Karin Barber aux Éditions Indiana University Press, à Bloomington en 2000.
- *« La parole construit le pays » : Théâtre, langues et didactisme au Katanga (République Démocratique du Congo,* publié par Maëline Le Lay, aux Éditions Honoré Champion à Paris en 2014.

à mettre en évidence la production de textes associée à des formes de théâtre populaire, n'ayant que trop peu intéressé la critique internationale focalisée sur la valorisation d'un répertoire de théâtre d'auteurs et qui laisse dans les angles morts de la recherche certaines dynamiques de création à l'œuvre sur le territoire.

Alain Ricard présente dans son essai son travail de recherche sur le concert-party en langue ewe à Lomé, comme une véritable « rencontre » :

> Je pars de ma rencontre avec le théâtre sous la forme du concert-party, de ce que j'appelle une forme populaire. Cette rencontre remonte à près de quinze ans et elle m'a amené à faire beaucoup de choses : à réaliser des films, à jouer l'imprésario, à travailler avec des acteurs venus d'un autre univers culturel[859].

Prenant conscience de l'intérêt du genre et du succès populaire important rencontré – le concert-party se joue dans les bars, les dancings… – il se lance dans une expérience d'observation participante et comme il en témoigne dans le propos ci-dessus, nourrit différents projets visant à rendre visible une troupe « Le Happy Star » ne disposant d'une réputation qu'à une échelle locale. Il réalise un court-métrage qui promeut la troupe alors invitée au Festival de Nancy en 1973. Il découvre que celle-ci a bel et bien un répertoire : les canevas constituent un « capital commun » « mais seuls certains acteurs sont capables de les énoncer, d'en faire des récits, d'en faire des textes potentiels[860] ». Il se lance alors dans un projet de transcription et traduction d'une pièce, considérée par les comédiens, comme majeure dans leur répertoire « L'Africaine de Paris », véritable « mythe fondateur[861] », et en fait également un film en 1977 après avoir demandé aux comédiens de représenter le spectacle à partir du texte écrit. Tout en prenant conscience du processus de création collectif et de la dimension improvisée du concert-party, il estime que la fixation écrite permet une existence du concert indépendamment des comédiens.

Dans le sillage de cet ouvrage, il publie avec Karin Barber et John Collins un ouvrage collectif visant à mettre en évidence les caractéristiques communes des formes de théâtre populaires qui marquent l'avènement d'une culture urbaine moderne au Ghana, Togo et Nigéria et qui documentent à partir de leurs recherches respectives les transformations sociétales à l'œuvre dans l'Afrique de l'Ouest post-coloniale. La mise en commun de leurs expériences et réflexions de recherche leur permet de proposer une histoire sociale de ces formes populaires tout en rendant

[859] Alain RICARD, *op.cit.*, p.11.
[860] *Ibidem*, p.16.
[861] *Ibidem*, p. 107.

compte, à partir d'une observation participante, des enjeux de la performance. Ils présentent des extraits de pièces de théâtre transcrits et traduits de l'ewe et du yoruba**.** Une pièce illustrant l'âge d'or de chaque genre est commentée à partir de leurs souvenirs de participants et de spectateurs. Le travail de valorisation de ces textes ne les amène donc pas à prendre les textes co-transcrits et co-traduits pour l'expérience du concert-party mais permet toutefois de mettre en évidence la manière dont le discours littéraire prend en charge les problèmes de la société moderne[862].

L'ouvrage de Karin Barber est consacré de manière exhaustive au théâtre populaire yoruba, dont l'apogée au Nigéria est datée des années 1970-1980. Ces formes de créations improvisées mais en même temps « planifiées », fondées autour d'un échange entre des personnages dramatiques sans l'intervention d'un narrateur sont nouvelles dans la culture yoruba et apparaissent après l'arrivée des missionnaires et de l'intervention coloniale. Elle rend donc compte des conditions d'apparition de cette forme de théâtre populaire dans le contexte de d'efflorescence de nouveaux genres dans le Nigéria colonial et postcolonial, portés et plébiscités par une population jeune, pauvre et masculine[863]. Le statut de ces textes oraux qui fonctionnent sans script écrit situe cette production dans un statut intermédiaire entre l'héritage traditionnel yoruba et la littérature moderne. En se focalisant sur la compagnie Oyin Adéjobi sur cinquante ans, elle documente un genre disparu à la fin des années 1980. Elle revendique la richesse de l'apport documentaire (enregistrements de représentations, participation en tant qu'actrice à plusieurs d'entre elles, spectatrice assidue du genre, pratique d'interviews important avec les membres de la compagnie et du public, transcription et traduction de plusieurs pièces) et revient en détail sur les enjeux archivistiques de sa démarche :

> One problem with many studies of African popular and oral genres is the over-reliance on a single instance, from which large conclusions are sometimes drawn. My approach, by contrast, depends on being able to form a sense not only of the genre and its

[862] « Nor are these written, translated représentations intended to stand in for the entire experience of a concert party or a popular play. The iconic or charismatic bodily presence of the actors ; their stylized or effervescent physical movement ; the dance ; the music ; the constant interventions of the audience ; the incredibly highly charged, excited atmosphere – so intense you feel the auditorium is going to explode – can only be indicated, not evoked. Nonetheless, we do think there is some value in presenting these partial « texts ». The plays are about something, they are not just « performances ». They are about matters of deep common concern and interest to the people who participate in them. Even bare, translated verbal texts do give some sense of what these concerns are, and how propose to come to terms with them » *op.cit*., p.xviii.
[863] *Op.cit*., p.4.

> conventions, but also of the even larger fields of materials, narratives, and arguments that the genre draws upon to constitute itself [864].

La réflexion sur le genre est au cœur de la démarche mais là encore il ne s'agit pas de prendre les textes transcrits, traduits et montrés aux lecteurs pour l'équivalent de la performance. L'enquête qui se déploie au fil de l'ouvrage, rend compte au contraire de la manière dont les vies, pratiques et connaissances des enquêtés donnent naissance à certains types de textes. C'est la raison pour laquelle l'ouvrage rend également compte du processus long de constitution du répertoire fondé sur la constellation des acteurs en présence et la variété des récits, thèmes, genres disponibles appartenant aussi bien à la littérature yoruba écrite qu'à des pièces d'autres compagnies.

Maëline Le Lay, se questionnant sur l'existence d'une culture populaire à Lubumbashi, met en évidence la permanence du discours didactique dans les strates de la vie sociale à partir d'un corpus de théâtre de sensibilisation élaboré par ses producteurs dans la volonté d'éduquer les masses, de développer le pays afin de parvenir à l'unité nationale. Contrairement à la plupart des travaux existants qui ne s'intéressent à la production littéraire qu'en une seule langue, elle appuie sa réflexion entre 1973 et 2009 sur des textes publiés localement en français de Katsh M'Bika Katende et Tivon Kibawa et de textes joués en swahili par la troupe théâtrale Mufwankolo et le collège Nzembela, transcrits et traduits à partir de captations réalisées par elle-même. Elle éclaire à partir d'une observation participante de terrain ainsi que d'une récolte de matériaux d'ordre historique, sociologique et linguistique, le fonctionnement du discours didactique aussi bien dans ses enjeux dramatiques que la manière dont il s'articule à la situation de diglossie littéraire.

Ces différents travaux sur les théâtres fondent leur méthodologie sur la co-construction de corpus « hors-champ ». Mélanie Bourlet et Aïssatou Mbodj Pouye proposent de définir comme « hors-champ » « un ensemble de pratiques d'écriture qui, sur les terrains africains, se situent aux interstices de plusieurs disciplines et sont rarement constituées en objets d'enquêtes. » La recherche littéraire et théâtrale dans les travaux sus-cités s'intéresse également à des textes en langues africaines et engage les chercheurs dans une logique de co-construction du corpus les amenant à transcrire une performance ou représentation et à en traduire ensuite le texte (Alain Ricard de l'ewe, Karin Barber du yoruba, John Collins de l'ewe, Maëline Le Lay du swahili). Les travaux de Karin Barber, Alain Ricard, John Collins mettent en évidence le fait que producteurs et publics des formes de théâtre populaires étudiées appartiennent à la même classe sociale. Bien

[864] « Le problème de beaucoup d'études sur les genres oraux et populaires c'est la focalisation sur un seul élément à partir duquel des conclusions plus larges sont parfois tirées. A contrario mon approche consiste à non seulement qualifier un genre et ses conventions mais également un champ plus large de matériaux, narrations, discussions que le genre agrège pour se constituer lui-même ». *Op.cit.*, p.16.

que marquées par la rhétorique didactique de l'école et de l'église, ces formes de théâtre connaissent un succès populaire et se distinguent nettement du théâtre écrit produit à la même période par les classes d'intellectuels, dans un rapport selon eux beaucoup plus mimétique du canon occidental. Le travail de Maëline Le Lay rend compte par le biais de la constitution d'un corpus plurilingue de pratiques extrêmement répandues sur le continent depuis les années 1970 et 1980 et toujours d'une grande actualité, indépendamment du fait que ces corpus ne soient a priori pas intégrés dans la littérature dite africaine. Parce que relevant d'une auctorialité plurielle, dans des contextes de diglossie ou de polyglossie, à la marge d'un théâtre dit d'auteurs en français, ces productions invitent à considérer un personnel auctorial élargi : des comédiens créateurs dans l'improvisation collective au Ghana, Togo, Nigéria, aux « écrivants de la sensibilisation » à Lubumbashi. Les travaux qui documentent ces pratiques ont en commun une co-production des matériaux de l'enquête ce qui est selon Johannes Fabian le propre du travail ethnographique qui s'appuie sur un corpus de textes fabriqués[865] (notamment les transcriptions d'entretiens) voire d'une « archive fabriquée[866] ».

Ma démarche s'inspire de ces méthodologies habituellement réservées au domaine du hors-champ. À la différence des travaux sus-cités, j'appréhende ainsi ensemble des textes édités et des textes collectés de telle sorte que le terrain textuel présente aussi bien des textes pouvant relever de la conception la plus légitimiste de la littérature que de la conception la moins codifiée. Cette démarche permet donc de partir de la multiplicité des conceptions émiques de l'auctorialité et des textes dramatiques et rend bien compte d'un mouvement croissant d'entrée en « écriture dramatique » ces vingt dernières années et permet donc de saisir les textes au seuil ou sur la voie de leur institutionnalisation.

Au-delà de la médiation liée à la collecte de textes et de la contextualisation plus ou moins précise de l'élaboration d'un texte dramatique, on peut donc qualifier l'ensemble des matériaux comme constitutifs d'une archive théâtrale, dans le sillage des démarches décrites ci-dessus par Karin Barber, John Collins, Alain Ricard et Maëline Le Lay. Les textes, comme on peut le voir à travers la transcription des entretiens en annexe, ont été supports de discussion avec les enquêtés et ont été considérés dans cette perspective comme porteurs d'une mémoire collective. Plus que

[865] Johannes FABIAN, *Ethnography as commentary, Writing from the virtual archive*, Durham and London, Duke University Press, 2008.
[866] Marion DENIZOT, *op.cit.*

de pouvoir rendre compte de la singularité de chaque processus d'écriture, c'est l'ensemble des matériaux collectés qui permet de documenter certains aspects de la création théâtrale. C'est en effet, dans la production de matériaux réalisés à partir d'expériences et de rencontres faites sur le terrain que mon travail emprunte de manière directe aux méthodologies des sciences sociales. La fonction de ce travail d'enquête a donc été de confirmer une intuition initiale : l'émulation artistique et intellectuelle à Ouagadougou produit un contexte favorable à la production dramatique. La nécessité de documenter cette émulation, alors qu'elle n'avait fait l'objet que de considérations générales dans des études souffrant d'un relatif délestage empirique, a constitué une importante motivation. Les 72 entretiens retranscrits ainsi que les captations vidéo de 22 représentations effectuées entre 2016 et 2018, la réalisation d'entretiens filmés avec deux comédiens-conteurs dans les différents espaces culturels urbains répondent à cette logique de « fabrique d'archive ».

Le geste de collecter des textes non édités s'inscrit dans cette même logique de co-construction d'archive dans la mesure où dans son acception la plus minimale, il est un geste de médiation. L'état du texte considéré dépend en effet de la modalité de ma présence sur le terrain ou de mes possibilités d'interaction avec son auteur. La collecte réalise une photographie, à un instant « t » de l'élaboration textuelle et doit être considérée dans son caractère mouvant. Il est en effet toujours possible que la version transmise au moment de mon interaction avec l'auteur soit considérée comme obsolète le lendemain. C'est la raison pour laquelle le moment humain de la rencontre avec le texte engage en effet son interprétation et le texte transmis constitue le témoignage d'une étape du cheminement auctorial mais pas nécessairement l'aboutissement d'un processus. C'est à cet endroit que la réflexion proposée par la génétique des textes sur le « devenir-texte[867] » et la possibilité pour le texte d'intégrer la mémoire de sa propre genèse, peut constituer un appui :

> En histoire de l'art, en histoire des sciences, comme en tout autre domaine susceptible de ce type d'investigation, l'approche génétique ne constitue pas simplement un nouveau point de vue critique sur les œuvres et leur contexte, mais repose en premier lieu, comme c'est le cas en génétique littéraire, sur l'existence d'un gisement – parfois considérable – de documents inédits qu'il s'agit de retrouver, de classer et d'interpréter pour les rendre intelligibles. Ce sont ces documents, jusqu'à présent absents du débat, qui constituent l'accès à l'univers des processus dont l'œuvre est l'aboutissement : un portail[868].

[867] Pierre-Marc DE BIASI, *Génétique des textes*, p.11.
[868] *Ibidem.*

En défendant ainsi l'approche génétique étendue à diverses disciplines, Pierre Marc De Biasi met en évidence le caractère original d'une démarche qui permet de justifier un intérêt pour des textes qui n'étaient jusqu'ici pas nécessairement considérés comme légitimes, amenant « sur la scène intellectuelle une profusion d'objets textuellement incorrects, les manuscrits de travail[869] ». En effet, la critique génétique remet en cause le geste de l'herméneutique interprétative fondé sur l'idée de clôture du texte[870]. En intégrant à une collecte des textes non édités, il y a donc bien comme dans l'approche génétique une volonté de ramener au cœur de la critique des textes jusqu'ici absents du débat sous prétexte qu'ils ne seraient pas clos par le geste éditorial. L'approche génétique interroge la relation critique à l'objet en ce qu'elle permet de « fabriquer son objet ».

Si ce travail repose donc sur un « gisement de documents inédits », pour reprendre l'expression de Pierre Marc de Biasi, il ne s'agit pas pour autant de réunir pour chaque pièce « l'extraordinaire sédimentation des débris dont elle est issue[871] ». L'approche génétique ne remet pas fondamentalement en question la finalité éditoriale dans la mesure où il s'agit d'un point à partir duquel l'enquête investit « l'avant-texte », l'ensemble des manuscrits qui ont amené à la réalisation de l'œuvre finale par l'auteur. En l'occurrence, la plupart des textes collectés ne permettent pas de documenter un processus d'écriture et révèle au contraire le caractère d'inachèvement inhérent au texte dramatique dans la mesure où même après l'édition, le texte peut toujours faire l'objet de reprises de la part de l'auteur notamment dans une nouvelle configuration de plateau. Le lexique de la génétique permet de qualifier les matériaux collectés ainsi que le rapport des auteurs à leurs textes[872]. Si les textes collectés peuvent avoir le statut de « brouillons », « d'avant-textes » et relèvent de la genèse textuelle, on ne peut pas dire pour autant que cette démarche permet de rendre compte de l'entièreté du processus d'écriture. En effet, la version transmise par l'auteur correspond soit à une étape de travail solitaire : dans l'optique de participation à un concours, la version effectivement envoyée par exemple – c'est le cas d'une partie des textes de Boubacar Dao – soit à un document écrit dans la perspective de la scène mais pas associé à un projet direct – c'est le cas des textes de Noufou Badou par exemple. Une autre partie des auteurs m'a transmis un état arrêté d'un texte créé pour un contact direct avec le plateau,

[869] Pierre Marc DE BIASI, p.181.
[870] *Ibidem*, p.181.
[871] Pierre-Marc DE BIASI, « Pour une génétique généralisée : l'approche des processus à l'âge numérique », *Genesis* [En ligne], n°30, 2010, mis en ligne le 30 mai 2012, consulté le 02 octobre 2016.
[872] Almuth GRESILLON, Nathalie LEGER, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis*, *Théâtre*, n°26, 2005, pp.19-35.

ayant parfois subi des modifications au cours de la création. Soit le texte correspond à la dernière étape d'un brouillon textuel, soit il a trait beaucoup plus rarement, à la dernière étape d'un brouillon scénique. Josette Féral montre que les brouillons textuels doivent être analysés au prisme de la réalité scénique dans un rapport d'interaction[873]. Les écritures didascaliques ont dans ce cas souvent fonction d'orienter le jeu théâtral – c'est le cas d'une partie des textes transmis par Paul Zoungrana par exemple qui conçoit ses textes dans leur usage littéraire et scénique.

Quand les textes ont été joués mais collectés après le moment de création, leur double appartenance à un processus de genèse du texte dramatique et à un processus de genèse scénique n'est pas forcément palpable dans le travail ci-présent. « Il est objectivement plus facile de rassembler des traces du travail d'écriture que du travail lié au plateau[874] », affirme Almuth Grésillon en montrant l'abondance des traces textuelles plus facilement disponibles dans les dossiers de genèse théâtrale. Soit les textes ont été écrits en amont ou indépendamment de l'expérience scénique et donc font l'objet d'une place particulière au sein des archives privées de leurs auteurs, soit ils constituent la trace d'un processus de création. L'auteur conserve une version achevée à l'issue du travail au plateau. La conservation de ces traces peut être plus ou moins élaborée quand il s'agit d'archives personnelles dans lesquelles l'auteur se replonge au moment où je le sollicite (c'est le cas d'Ali Kiswinda Ouedraogo) et peut être un acte quasi externalisé : c'est le cas d'Ildevert Meda qui constitue les tapuscrits de ses textes avec l'aide de son assistant puis demande à l'administrateur de sa compagnie de les conserver et de les diffuser sur demande. L'acte de conservation peut être entièrement dépendant des comédiens quand l'auteur-metteur en scène ne tient pas à les archiver. C'est le cas des textes d'Alain Hema. J'ai pu avoir accès à l'un de ses textes en contactant plusieurs de ses comédiens. Ainsi, la collecte, plus que de révéler des dynamiques quantitatives, présente les textes qui sont à disposition à partir d'une construction mémorielle en train de se faire. L'on peut ainsi observer que les textes qui ont été envoyés à un concours sont facilement mobilisables par les enquêtés car ils ont déjà fait l'objet d'une relecture attentive, parfois externe. C'est le cas également des textes qui ont fait l'objet d'une commande de la part d'un.e représentant.e d'une association ou d'une ONG : ainsi des auteurs tels Boubacar Dao ou encore Issaka Luc Kourouma ont pu très vite mettre leurs pièces de sensibilisation à ma disposition.

[873] Josette FERAL, « Introduction : Towards a Genetic Study of Performance – Take 2 », *Theatre research International*, vol.33, n°3, pp.223-233.
[874] Almuth GRESILLON, « Marguerite Duras/Claude Régy , « L'amante anglaise », Almuth GRESILLON, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, Dominique BUDOR, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS éditions, 2010, p.213.

Almuth Grésillon et Jean-Marie Thomasseau décrivent l'œuvre théâtrale comme « un feuilleté de substrats composites en continuel devenir » qui présente des « interactions multiples entre texte et scène[875] ». Quand le geste de collecte a pu être concomitant du processus de création, alors il m'est arrivé d'avoir une vue plus large sur la genèse du texte dramatique. J'ai pu ainsi parfois considérer plusieurs versions d'un même texte dans la mesure où l'auteur était en plein processus de ré-écriture au moment de ma rencontre avec le texte et c'est parfois dans cette pluralité des modalités d'existence d'un même texte que j'éclaire certaines problématiques. C'est le cas notamment des textes qui ont suscité un intérêt particulier de ma part et qui m'ont amenée à opérer un suivi des différentes versions en fonction des différentes situations de diffusion du texte comme *Legs* de Lionelle Edoxi Gnoula ou encore *Les Sans* d'Ali Kiswinda Ouedraogo[876]. Doivent être considérées parfois les performances des conteurs à côté de la mise en livre de leurs spectacles ou de la mise en CD. Ainsi la question du support des textualités multiples entre en jeu pour les analyses des textes et performances par exemple de KPG, François Moïse Bamba, Bassam etc. Dans certains cas, la co-construction de l'archive s'est également accompagnée de la captation vidéo des représentations ainsi que du suivi des répétitions qui permettent d'apporter un regard plus précis sur certains enjeux du processus d'écriture, dans leur forte intrication avec la genèse scénique. Le texte, quand il m'a été transmis, était toujours le support d'une création en cours et donc toujours susceptible d'être retouché, repris.

Il faut toutefois noter dans le cadre de cette démarche la modalité de présence limitée des textes relevant des écritures de plateau. Un spectacle jeunesse comme « Roi d'Argile » monté par Alain Hema en 2014, ne peut être appréhendé qu'à partir des documents disponibles d'après-scène mais les traces de l'écriture de plateau n'ont pas été conservées de manière à être transmises. De même, les spectacles d'Abidine Dioari montés à la fin des années 2010, n'ont pu être appréhendés qu'à partir des affiches de l'événement et la mobilisation des souvenirs du metteur en scène dans l'entretien mené ou dans des échanges informels avec des comédiens ayant joué dans ses spectacles ou y ayant assisté en tant que spectateurs. L'écriture des spectacles musicaux *Germes de Folie* et *Adieu Paris* s'est élaborée en étroit lien avec le jeu des comédiens. L'absence du canevas permet de prendre conscience ici de la valeur testimoniale de certains entretiens, la

[875] Almuth GRESILLON, Jean-Marie THOMASSEAU, *op.cit*, p.19.
[876] Sur la variation autour des différences du texte dialogué entre la version publiée et la version jouée, *ibidem*, p.24.

collecte éclairant parfois des éléments parcellaires d'une « histoire orale[877] ». Ces « ressources mémorielles » bien que ténues demeurent cruciales pour penser les blancs du geste de collecte. De même, dans l'ensemble de la production d'un même auteur comme Noël Minoungou, la place des textes réécrits en amont du plateau de manière individuelle est prédominante. Au-delà de la représentation, sa démarche d'écriture demeure invisibilisée et ce n'est qu'en observant dans une même perspective certains fragments de texte qu'il a écrits pour la scène et la captation du spectacle *Silence* que l'on peut saisir la manière dont une telle écriture-montage s'organise. « Le chercheur qui a assisté aux représentations, voire au processus de création, devient un témoin singulier de la production théâtrale qui lui est contemporaine[878] » et c'est donc seulement dans ces cas où il est possible d'avoir accès à ce qui peut être invisibilisé par la présence d'un seul texte comme trace du processus de création. Les traces que je contribue ainsi à produire en tant que chercheuse[879] permettent donc de compenser ce qui s'invisibilise habituellement au fil du temps dans le processus de construction mémorielle.

Dans certains cas, le travail de co-construction est allé plus loin notamment lorsque j'ai été sollicitée pour accompagner la publication de la pièce *Legs*, écrite par Lionelle Edoxi Gnoula, dans le cadre du comité de lecture de la maison d'édition Œil Collection ou encore quand j'ai relu certains textes pour avis ou correction. Ici c'est d'une véritable intervention sur la création même est donc engagée par le biais des rencontres interpersonnelles, soulignant le glissement d'une « ethnographie informative » à une « ethnographie performative » comme l'a théorisé Johannes Fabian[880]. L'apprentissage de la langue mooré auprès de deux enseignantes Constance Sorgho et Laëtitia Compaoré a permis une démarche de retranscription et de traduction de plusieurs textes avec leur collaboration[881].

[877] Bénédicte BOISSON, « Introduction, de l'œuvre à l'expérience de l'art », Sophie LUCET, Bénédicte BOISSON et Marion DENIZOT (dir.) Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant, Rennes, Presses Universitaires de Rennes pp.181-187.
[878] Mathilde DUMONTET, « Le chercheur producteur de traces, Les écrits d'Odette Aslan sur les mises en scène de Roger Blin », *ibidem*, pp.71-84.
[879] Bénédicte BOISSON, *ibidem*, p.72.
[880] Johannes FABIAN, *Power and Performance, Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaïre*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990.
[881] Je développe cet aspect dans le quatrième chapitre.

Cet agencement progressif de matériaux qui se répondent les uns aux autres, selon un ensemble de perceptions et d'analyses élaborées sur les lieux de l'enquête, situe au cœur de la problématique une réflexion sur les formes légitimes de présentation de la connaissance[882].

> Our document is not a foundation ; it is not a ground on which conclusions may rest, if only for the simple reason that the texte does not rest or just sit there. Its current state of fixation, I hope to have shown, was but a phase in a series of events. The text is not a depository of facts but a mediator. Its presence makes it a *pièce de résistance* on the road from past experience to future representation[883].

L'écrit ethnographique est présenté ici comme le signe de l'absence de l'événement mais également comme un médium le rendant accessible. Cette conception permet de décrire la fonction de cette co-production de matériaux qui vise à donner à voir les réalités plurielles de l'écriture dramatique en situation à Ouagadougou. L'archive fabriquée s'élabore ainsi à partir du « co-texte[884] », en l'occurrence la thèse, qui la commente, la met en perspective. Ainsi, les souvenirs du temps humain de la recherche jouent un rôle fondamental[885] dans ce moment de médiation à partir des matériaux co-produits. La constitution de cette archive est nécessairement ouverte sur des usages scientifiques futurs pouvant servir des réflexions sur d'autres problématiques artistiques ou plus largement culturelles et politiques, sur des démarches de visibilisation de telle œuvre, pratique, performance. L'expérience de fabrique n'est jamais achevée et fait éprouver un sentiment de débordement documentaire[886]. Ces débords sont partie prenante d'une tension encyclopédique mais en même temps la condition du décloisonnement de la pensée et de l'ouverture de la recherche littéraire hors des corpus pré-établis.

---

[882] *Op.cit.* p.9.

[883] « Notre document n'est pas une fondation : ce n'est pas un terrain sur lequel reposent les conclusions pour la simple et bonne raison que le texte ne se situe pas seulement à cet endroit : l'état actuel dans lequel il est fixé, j'espère l'avoir montré, est en réalité une phase d'une série d'événements. Le texte n'est pas dépositaire de faits, il est un médium. Sa présence en fait un élément principal dans le process qui mène de l'expérience à la représentation future ». Johannes FABIAN, *op.cit.*, p.7.

[884] « As the form of a piece of ethnography, be it an article or a book, commentary requires the co-presence of a substantial text and the interpretive analytic, or historical writing based on that text » Johannes FABIAN, *op.cit*., 2008, p. 10.

[885] Sur la place du souvenir et de la mémoire dans l'ethnographie, voir Johannes FABIAN : « it follows thas such comments may be thougt of as memoranda : observations, statements, explications, references written down as reminders, anything between what the text reminds us of and what we think should be remembered when we read a text. Remembering and memories are crucial to ethnography », *op.cit*. p.12.

886 Aurore DESGRANGES, « Dans la fabrique d'une archive théâtrale », Entretien avec Julie PEGHINI et Nicolas Martin-GRANEL, *Continents Manuscrits*, n°13, 2019.

3. Voir les textes dramatiques avec et sans les institutions

La collecte de textes à partir de la ville de Ouagadougou considérée comme un épicentre culturel apparaît comme une stratégie pour « mieux voir » les textes. En effet, la labilité des « statuts » des textes, pouvant être intégrés à des modalités de circulation variées, permet d'élaborer une réflexion dynamique autour du concept de « contre-littératures », tel que défini par Bernard Mouralis[887]. Le caractère arbitraire de ce qui est désigné comme littérature ou comme ne l'étant pas est particulièrement palpable à travers la variabilité des consensus propres à chacun des réseaux de circulation et la multiplicité des instances de légitimation et des intermédiaires qui les composent. Ainsi, situer l'étude dans un autre lieu de l'espace littéraire africain, habituellement envisagé uniquement dans son rapport périphérique à un centre, c'est considérer le partage entre littérature et contre-littérature comme fondamentalement mobile et toujours en potentielle reconfiguration. L'on peut établir un lien entre la pensée des contre-littératures de Bernard Mouralis et la réflexion théorique et méthodologique de Jean-Claude Grignon et Claude Passeron sur la sociologie des cultures populaires. En effet, le terme de contre-littérature permet de désigner le positionnement de textes exclus du canon littéraire pour des causes génériques, « littérature de colportage, mélodrame et roman populaire », parce que produits par des classes populaires, ou issus des pays coloniaux. Cette thèse, en choisissant de penser la question des « contre-littératures » s'écrit logiquement contre le « légitimisme », l'écueil postural décrit par Jean-Claude Grignon et Claude Passeron, qui amène les chercheurs à focaliser leur attention sur ce qui est considéré d'emblée comme le plus légitime, reconnu, doté du plus fort capital symbolique. Prendre en compte des textes de différents « statuts » constitue une manière de remédier à ce qu'on peut considérer comme une « injustice heuristique ». Les études littéraires et artistiques tout comme la sociologie de la culture commencent toujours « par faire un sort à ce qui se donne à voir comme « important », comme « significatif » dans le champ de l'histoire des formes, des mécanismes de leur démarcation, ou dans les manifestations de leur pouvoir social[888] ».

Ainsi, prendre en compte la situation institutionnelle dans laquelle se trouvent les textes dramatiques permet de dénaturaliser les hiérarchies symboliques à l'œuvre mais met aussi en évidence le continuum qui peut exister entre contexte institutionnel et catégorie esthétique. Ainsi on observe dans le répertoire des metteurs en scène, comédiens, amenés à écrire des pièces dans le cadre d'une commande du CITO (Aristide Tarnagda, Mahamadou Tindano, Thierry Oueda,

[887] Bernard MOURALIS, *Les contre-littératures*, Paris, PUF, Hermann Éditeurs, [1975], 2011.
[888] *Ibidem*, p.47.

Ildevert Meda), la présence importante des adaptations, qu'elles soient de romans de littérature africaine ou de réécritures de pièces du patrimoine européen dans un contexte africain. Or, la présence de ce type de pièce dans l'archivage individuel de chaque auteur révèle une ligne de programmation spécifique du comité artistique depuis 2008 et les liens d'intertextualité décelables par l'analyse littéraire peuvent être appréhendés à la lumière du contexte institutionnel qui les sous-tend. C'est également la raison pour laquelle il s'agit d'un genre dramatique reconnu en tant que tel au sein du réseau urbain, doté ainsi d'un certain capital symbolique, attirant également l'intérêt d'autres entrants en écriture, indépendamment cette fois de la politique de programmation du CITO. De même, la question des réappropriations contemporaines de la tradition traverse le champ littéraire national. Il est donc logique de constater que les pièces de mœurs peuvent être récurrentes parmi les pièces envoyées au concours du GPNAL, le théâtre étant considéré par les auteurs qui cherchent une reconnaissance au sein du champ comme un lieu de questionnements sociétaux (Boubacar Dao, Justin Stanislas Drabo, Moussa Sanou) : les relations au sein de la cellule intra-familiale, l'exode rural et l'exode national etc. En outre, l'on peut observer dans la majorité des pièces mises largement en circulation au sein du réseau francophone, des logiques de codification similaires qui vont dans le sens du consensus commun institutionnel et esthétique qui s'élabore à l'échelle européenne[889] autour de la reconfiguration du drame contemporain. La lecture institutionnelle permet donc d'appréhender avec plus d'acuité les trajectoires auctoriales. Les textes sont nécessairement examinés à la lumière du contexte de leur production et des ressources mobilisées par les auteurs au sein des différents réseaux. Jacques Dubois affirme que le « texte littéraire, parce qu'il est pris dans un rapport spéculaire, porte les marques de la position de son auteur dans le champ institutionnel[890] ». Les textes sont partie prenante de l'organisation de leurs producteurs. En adaptant cette réflexion sociologique au cadre de l'enquête effectuée, il apparaît en effet que le texte porte les marques du positionnement de son auteur au sein des différents réseaux dans lesquels il circule.

Cette compréhension du contexte institutionnel permet de discerner en quoi la littérature dispose d'une marge de manœuvre au sein de l'ensemble du discours social, telle que le préconise Marc Angenot. Pour comprendre l' « effet-littérature » au sein de cette économie générale du discours, une compréhension des positions des acteurs et des conditions de production des textes via les différentes instances de légitimation est fondamental. Ainsi, l'ensemble des textes issus de commandes des ONG, associations, État, sont les produits des grandes orientations des politiques

[889] Christian BIET (dir.) « Les nouvelles écritures dramatiques européennes », *op.cit*.
[890] Jacques DUBOIS, *op.cit*., p.60.

internationales et de la politique nationale de développement, mais constituent des interprétations des phénomènes sociaux et politiques qui traversent le pays. Karin Barber souligne à cet égard à quel point les textes doivent non seulement être considérés comme des faits sociaux mais également comme des interprétations spécifiques des faits sociaux : « As well as being social facts, however, texts are commentaries upon, and interpretations of, social facts. They may criticise social forms or confirm and consolidate them[891] ». Le médium dramatique participe spécifiquement d'un discours multiforme de conscientisation. C'est le cas des textes d'Issaka Luc Kourouma, pourvoyeur officiel de textes de sensibilisation pour la RTB pendant trois ans. Ses textes peuvent se lire comme une élaboration artistique d'un discours de paix sociale dans le contexte de reconfiguration démocratique.

La prise en compte de textes aux statuts hétérogènes, au-delà de révéler l'influence de l'institution sur la production littéraire, permet également de penser « sans » l'institution tout en évitant l'écueil « populiste » qui peut risquer d'aller de pair avec la contestation du légitimisme. Dans le cas des contre-littératures, cela reviendrait à prendre fait et cause pour les littératures marginalisées par la critique en jouant « au redresseur de torts herméneutiques » et à les défendre par le biais d'une posture de dissidence et en traitant de manière autonome des textes considérés comme hors-champ au sein de leur propre univers significatif. Le projet de penser les textes avec et sans les institutions permet de remettre plus radicalement en cause la scission arbitraire et toujours mouvante entre des textes de statuts différents et donc de mener à bien plus efficacement un programme de dénaturalisation des mécanismes d'invisibilisation. C'est à ce titre que Bernard Mouralis conteste par exemple le concept de « paralittérature » impliquant le présupposé selon lequel il existe « une coupure entre deux secteurs bien distincts de la production littéraire » :

> Or, c'est justement le problème de la coupure qui nous paraît devoir en premier lieu être examiné. Dans l'ordre des faits, on constate effectivement, entre ces deux secteurs de la production littéraire, une coupure que l'analyse sociologique souligne nettement. Ainsi, il y a un public, un appareil de production, un mode de transmission, un rang accordé dans l'échelle des valeurs morales et esthétiques propres à la paralittérature et d'autres propres à la littérature lettrée, et sur ce point, le système d'enseignement joue un rôle important […] au niveau théorique, il devient très difficile, pour ne pas dire impossible, de justifier cette coupure[892].

[891] « Tout en étant des faits sociaux, les textes sont également des commentaires sur et des interprétation des faits sociaux. Ils peuvent critiquer les formes sociales, les encourager ou les renforcer » Karin BARBER, *op.cit*. p.4.
[892] Bernard MOURALIS, *op.cit.*, p.11

En réalité, les textes hors-champ présentent une valeur heuristique certaine pour « interroger des catégories telles celle de « champ littéraire » sur des terrains postcoloniaux[893]. L'intérêt pour le « hors-champ », au-delà de découvrir des pans inexplorés de la production littéraire permet en effet de mieux comprendre dans son ensemble les différents enjeux littéraires propres à un espace. Il est en effet intéressant de constater à quel point les règles du jeu littéraire peuvent également avoir une influence sur les textes « refoulés, oubliés ou inconnus[894] ». « Le terrain s'impose alors tout simplement pour débusquer des textes, dans une pratique de la collecte qui fournit également des données sur l'état du domaine et le type d'acteurs qui y sont investis, et permet d'identifier des espaces de circulation, qui sont plus ou moins vastes[895]. »

Dès lors, j'évite l'effet d'aveuglement que peuvent générer les textes les plus visibles sur les textes « cachés » car joués qu'à une seule occasion, voire jamais joués, partagés uniquement avec un pair ou ne se présentant pas par le biais d'un support écrit comme c'est le cas de fragments de textes en mooré lors des représentations. Ainsi, sont pris dans un même mouvement les textes les plus visibles et les plus accessibles de mon point de départ avec des textes n'ayant de possibilités de circulation que locales. Peuvent en effet entrer en ligne de compte les textes « cachés », par exemple de jeunes auteurs tels Michel Bassingue, Ali Kiswinda Ouedraogo, Noufou Badou à côté de textes qui connaissant le plus grand degré de circulation auprès des intermédiaires et des instances de légitimation au sein de différents réseaux, peuvent se jouer des rapports d'influence.

Le fait de refuser la « coupure » entre les textes, pour reprendre le terme de Bernard Mouralis permet donc de rendre compte de la proximité entre les textes et les auteurs au sein d'un épicentre textuel et culturel. Dès lors, si la grille de lecture institutionnelle permet de mettre en évidence des liens entre dispositif de légitimation et option esthétique, elle ne garantit absolument pas le repérage des logiques d'émulation entre les membres des différents réseaux qui écrivent dans un espace partagé propice aux interactions, voire à la fusion entre différents régimes de valeur. Saisir l'activité littéraire et théâtrale dans une perspective décloisonnée amène donc à saisir les zones de porosité entre les différents genres et conduit à éprouver les limites des labellisations institutionnelles. À quel point y a-t-il du sens à étudier séparément des textes identifiés comme « drames » relevant du théâtre dit d'auteur et des textes dits « de sensibilisation » quand une grande partie des enquêtés ont été amenés, lors des occasions offertes par le monde de la scène, à

[893] Mélanie BOURLET, Aïssatou MBODJ-POUYE, *op.cit*.
[894] Xavier GARNIER, « Texte/Terrain : La littérature incarnée comme perspective critique », Virginia COULON et alii (dir.) *Les littératures africaines*, Paris, Karthala, 2011, pp.369-380 ; p.376.
[895] Mélanie BOURLET, Aïssatou MBODJ POUYE, *op.cit*.

cumuler ces deux pratiques d'écriture ? Il est par exemple intéressant de constater que certains d'entre eux n'établissent par ailleurs aucune hiérarchie entre ces différents types de texte (c'est le cas par exemple d'Ildevert Meda ou de Thierry Oueda) Une observation précise confirme le caractère particulièrement poreux des frontières entre les différents genres.

> But unlike natural species, it is not a concept that can be operated wholly externally, by an objective observer alone : for the idea of genre is constitutive of the texts themselves. […]
> In literary criticism and comparative literary history, the study of genre is usually confined to those textual forms that are demarcated and canonised as « literature », usually in conformity with a definition of literariness dervied from classical and western models[896].

Plutôt que d'être dépendant en tant que critique de la seule grille de lecture d'un réseau ou lié à telle ou instance de légitimation dont on se fait le relais, la collecte de textes permet de réfléchir aux questions génériques d'un point de vue émique en partant de l'activité littéraire et théâtrale qui se développe réellement sur le territoire. Elle permet aussi d'appréhender les genres à partir de réalités textuelles spécifiques. Ainsi les méthodologies pour étudier les textes « hors-champ » peuvent être requises pour étudier également cette production hétérogène et rendre compte du paysage littéraire et dramatique à partir des textes étudiés. C'est donc dans l'ensemble des textes considérés que peuvent se dessiner différentes familles génériques en quelque sorte, en relation les unes avec les autres[897]. Karin Barber rappelle ainsi cette relation d'interdépendance entre les différents genres: « for each genre is defined in relation to other genres, and derives its meaning from its relationships with them[898]. » La collecte permet de penser la caractère dialogique et relationnel du texte et sa constitution en relation avec les autres textes et autres genres : « A text is wholly intentional, but is never confined to the singular intention of a solo originator[899] ». Le texte fait le genre tout autant que l'institution. Il est un lieu de négociation générique.

En outre, pour chaque auteur, force est de constater que « la surface textuelle excède largement la surface publiée[900] ». C'est ainsi que Xavier Garnier met en évidence l'intérêt de

---

[896] « Mais contrairement aux espèces naturelles, ce n'est pas un concept qui peut être manié pleinement de l'extérieur par un observateur objectif seul. Car l'idée de genre est constitutive des textes eux-mêmes. […] Dans la critique littéraire et dans l'histoire de la littérature comparée. L'étude du genre se confine habituellement à ces formes textuelles qui se démarquent et se retrouvent "canonisées" sous le nom de littérature, habituellement en conformité avec une définition de la littérarité qui dérive des modèles classiques occidentaux. » Karin BARBER, *op.cit*., p.32.
[897] *Ibidem*, p.58.
[898] « chaque genre est défini en relation avec d'autres genres et puise sa signification dans sa relation avec les autres genres », *Ibidem*, p.66.
[899] *Op.cit*., p.10.
900 Xavier GARNIER, *op.cit*., p.376.

l'échappée hors de la grille de lecture strictement institutionnelle, en soulignant à cet égard l'intérêt du travail de Mélanie Bourlet qui a révélé la production poétique de Bakary Diallo en pulaar, à laquelle l'approche critique s'était jusqu'ici montrée aveugle, alors que l'écrivain sénégalais était jusque-là considéré comme le premier romancier francophone « publié dans la mouvance de la littérature coloniale[901]». Dans cette défense de la littérature incarnée que propose Xavier Garnier, l'on voit tout l'intérêt de prendre en compte des textes aux statuts hétérogènes pour ne pas porter des œillères liées aux effets induits par les labellisations institutionnelles[902]. Ainsi, appréhender l'ensemble de la production d'un même auteur permet de relever des récurrences dans la dramaturgie ou encore de remettre en cause les frontières génériques pré-établies. On constate en outre un écart très important entre la surface textuelle ainsi découverte et la surface des textes publiés. Une partie importante d'entre eux n'a publié aucun texte ou un seul (c'est le cas d'enquêtés comme Paul Zoungrana ou Lionnelle Edoxi Gnoula par exemple). Certains ont principalement publié des textes dans d'autres genres (comme Sophie Heidi Kam par exemple). Enfin, les textes non publiés constituent de la part des auteurs des lieux d'exploration qui peuvent parfois s'affranchir des enjeux propres aux réseaux, relever davantage d'un cheminement personnel (le texte de Noufou Badou, *Abréaction abstrus d'Aca, accort* écrit en 2017 constitue un exemple significatif).

C'est ce qui amène à conclure que les textes ne sont pas réductibles exclusivement à leur contexte de production et c'est ce qui amène à plaider en faveur d'une théorie ancrée dans cette réalité empirique des textes produits et collectés sur le terrain. Xavier Garnier défend à cet égard l'idée que les « faits littéraires » comme « le livre, l'écrivain, la langue, les lieux » n'en dépendent pas exclusivement[903] ». « Le risque d'analyser la vie littéraire d'un continent à la lumière des institutions qui la soutiennent est de perdre de vue la dimension aléatoire et événementielle de la littérature ».

Conclusion du chapitre

La démarche de recenser des textes édités en Europe et au Burkina Faso s'est amplifié à partir d'un geste de collecte de textes qui permet de considérer un terrain textuel mixte composé de

[901] *Op.cit.*, p.373.
[902] « L'encadrement institutionnel de l'émergence d'une littérature est un fait sociétal qui peut jouer contre la littérature. […] L'image d'une littérature sous perfusion, dans le contexte colonial et néocolonial, nuit à une lecture sans a priori des textes. […] Le risque d'analyser la vie littéraire d'un continent à la lumière des institutions qui la soutiennent est de perdre de vue la dimension aléatoire et événementielle de la littérature. », *ibidem*, p.371.
[903] Xavier GARNIER, *op.cit.*, p.370.

textes aussi bien édités (42) que non édités (130). Celui-ci s'appréhende dans un premier temps à partir des partages génériques donnés par les enquêtés et déterminés par les circonstances institutionnelles et scéniques de production des textes. Cette collecte est ouverte en ce que les textes associés à l'art dramatique se situent dans un rapport d'étroite proximité avec des productions artistiques relevant d'arts connexes tels que le conte ou le slam. Venir sur le terrain des textes, c'est s'engager dans un travail de « fabrique d'archives » et c'est dans mon cas appliquer des méthodes de « co-construction » du matériau commenté. Alors que ces méthodes sont habituellement employées pour valoriser des formes littéraires et théâtrales « hors-champ », il s'agit plutôt ici de considérer dans un continuum à la fois les textes les plus institutionnalisés et les textes les moins visibles. Cela présente deux avantages : d'un côté prendre conscience des liens entre les logiques institutionnelles du terrain physique investi et les logiques textuelles et de l'autre côté, pouvoir considérer les textes en eux-mêmes, indépendamment des mécanismes d'invisibilisation institutionnelles.

Chapitre 4 : Rencontrer des textes à la croisée des langues

Penser les textes à partir de la situation d'épicentre de la ville de Ouagadougou constitue une manière d'éclairer les dynamiques transnationales à l'œuvre au sein de l'espace littéraire africain. Les questions de marginalité et de visibilité littéraires engagent de fait une réflexion comparatiste. Jean-Marc Moura et Janos Riesz soulignent à quel point la question de la « « marginalité » de l'Afrique et de ses productions, tant littéraires que culturelles » se situe au cœur du « processus complexe d'entrée des littératures africaines dans la littérature mondiale[904] ». Or, la visibilité de la littérature dramatique au Burkina doit se penser au sein du cadre général de la visibilité de la littérature africaine. Dans le contexte de glocalisation croissante décrit dans le deuxième chapitre, la circulation des textes advient à travers différents réseaux ce qui invite à penser en même temps l'ancrage très fort des auteurs au sein d'un réseau urbain et national et leur évolution dans un contexte intertextuel panafricain et francophone. Les réseaux transnationaux éclairent des zones de contact entre des aires géographiques et culturelles a priori distinctes. L'on peut ainsi observer des effets de dialogue, friction, interaction entre les textes écrits par les auteurs burkinabè et les autres textes qui circulent au sein des différents réseaux mais également considérer l'ensemble des textes écrits par des auteurs de nationalité différente partageant un même territoire. La réflexion s'arrime ainsi à un espace, véritable zone de contacts dans le contexte de glocalisation artistique et littéraire. La ville de Ouagadougou est ici appréhendée comme un lieu d'élaboration local, national et transnational de la littérature.

> Cette situation de décentrement rend la littérature africaine propice aux approches comparatistes, dès lors que celles-ci s'intéressent aux frontières du littéraire, aux entrecroisements de corpus, aux contacts de langue, à tous les processus de déstabilisation de la structuration de l'espace littéraire en domaines de spécialité[905].

[904] Jean-Marc MOURA, Janos RIESZ, « L'Afrique en marge et en marche », *Klincksieck, « Revue de littérature comparée*, 2005/2, n°314, pp.131-135.
[905] Xavier GARNIER, « Le comparatisme : une vocation pour les études littéraires africanistes », dans Anne Tomiche Karl Zieger (dir.), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, pp.335-345.

Le principe d'ouverture[906] qui a dirigé l'identification et la collecte de textes conduit à la compréhension de la singularité de chaque texte comme toujours dépendant de son intégration dans des séries plus larges qui mettent à l'épreuve la perméabilité des frontières génériques, médiales, linguistiques.

Venir sur le terrain des textes dramatiques, c'est considérer les textes comme étant à la croisée des langues, du moins faire le constat de « la coprésence ou l'imbrication de diverses langues dans un même texte ». Pour les textes dramatiques, rattachables aussi bien au domaine de la littérature qu'au domaine de la performance, il a fallu sur le terrain prendre en compte de manière particulière « la situation des langues impliquées dans le processus d'écriture » mais aussi et surtout dans le processus de réception[907]. J'expose dans ce chapitre des pistes de réflexion qui émanent des limites d'une recherche articulée sur le terrain autour de la collecte de textes dramatiques écrits. L'hétérogénéité linguistique, manifeste dans les processus de création et au moment des représentations, est ainsi le plus souvent invisibilisée au moment de la mise en circulation de textes principalement monolingues. Les rencontres avec les auteurs et l'expérience de la collecte réfléchissent les rapports de hiérarchie fonctionnelle entre les langues. Pourtant, la fréquentation de la scène permet de voir qu'elle constitue un lieu d'élaboration d'un imaginaire plurilingue. Ces premiers éléments permettent de poser le cadre de travaux de recherche futurs mais aussi de nourrir la compréhension de dynamiques d'écriture en langue mooré et en langue française et des logiques de traduction que celles-ci induisent. Qu'impliquent ces stratégies d'écriture et de traduction postcoloniales pour les enquêtés ? Qu'impliquent-elles pour la chercheuse que je suis ?

1. La collecte de textes réfléchit la situation de diglossie

Alors que l'on recense 59 langues parlées au Burkina Faso, le français est, depuis 1962, la langue officielle. Bien que parlée correctement par un pourcentage d'environ 20% de la

[906] Dans son manuel de vulgarisation de la démarche comparatiste, Yves Chevrel semble mobiliser l'ouverture et la curiosité comme au fondement de la littérature comparée : tantôt il insiste sur la volonté de questionner les frontières qui n'apparaissent pas comme définies au préalable, tantôt il met en évidence la volonté d'aller au-devant de l'étranger pour conclure sur la nécessité de considérer la littérature comme un patrimoine toujours ouvert. Yves CHEVREL, *La littérature comparée,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2009.

[907] L'argument linguistique constitue selon Xavier Garnier une preuve majeure de la vocation comparatiste des études littéraires africanistes : « Le formidable plurilinguisme du continent africain et la dynamique d'évolution des langues est une particularité dont les études littéraires sont en train de prendre la mesure et qui les installe solidement dans le champ du comparatisme », *op.cit*.

population[908], c'est la langue qui détermine l'accès aux arcanes du pouvoir, la langue de l'administration, de l'enseignement, de la presse ; elle détermine l'accès aux secteurs modernes de l'économie et elle peut parfois être utilisée comme langue véhiculaire notamment dans la capitale, qui, en raison des flux migratoires importants, est une ville multilingue. Le mooré, la langue de l'ethnie des Mossis présente sur le plateau central du pays, est la langue la plus parlée (par environ 50% de la population). Elle dispose du statut de langue nationale au même titre que le fulfuldé, langue de l'ethnie nomade peulh surtout présente au nord du pays, et le dioula, langue véhiculaire particulièrement utilisée à l'ouest.

La situation linguistique de diglossie est très marquée au Burkina Faso. « Par « diglossie » on entend tantôt la répartition fonctionnelle de deux variétés linguistiques dans une société donnée, tantôt leur superposition conflictuelle[909] ». Les coefficients sociaux accordés aux idiomes sont souvent inégaux : « l'un des deux, plus savant et plus recherché, sera valorisé sur le plan socio-économique, tandis que l'autre connaîtra une plus grande expansion populaire mais sera perçu comme plus familier[910] ». Le français, en fonction des régions, se trouve donc en situation de diglossie avec différentes langues réservées à la communication dans le cadre privé, familial, amical, ou dans le cadre des transactions commerciales. Les langues nationales sont certes présentes dans certaines émissions de radio, mais elles sont quasi-absentes dans les autres médias (presse et audiovisuel)[911]. Abou Napon montre bien qu'en milieu urbain ouagalais la répartition fonctionnelle des langues confère aux locuteurs du français certains avantages socio-économiques alors que les langues nationales « ne donnent à leurs locuteurs que des privilèges mineurs »[912].

Les différentes mesures prises depuis la création de la commission des langues nationales voltaïques en 1969 se sont avérées largement insuffisantes pour compenser ce décalage. Si le travail des linguistes qui ont œuvré à la stabilisation des graphies et à l'élection d'une variante

[908] Amélie HIEN Michel GIROUX, « Le français au Burkina Faso: usages multiples et rapports socio-affectifs complexes », 2012, http://www.dorif.it/reperes/amelie-hien-michel-giroux-le-francais-au-burkina-faso-usages-multiples-et-rapports-socio-affectifs-complexes/, consulté le 1er septembre 2021.

[909] Rainier GRUTMAN, « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ? », Lieven D'HULST et Jean-Marc MOURA (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2003, pp.113-126.

[910] Rainier GRUTMAN, « Diglossie », dans Michel BENIAMINO, Lise GAUVIN (dir.), *Vocabulaire des études francophones, Les concepts de base*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Francophonies », pp.59-62.

911 Le médium radiophonique est le seul qui accorde une place aux langues nationales mais pas aux horaires de grande écoute. Aristide Yoda LALBILA, *« Traduction et plurilinguisme au Burkina Faso »*, *Hermès*, *La Revue*, n°56, 2010/1, pp.35-42.

[912] Abou NAPON, « Les comportements langagiers dans les groupes de jeunes en milieu urbain », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], n°163-164, 2001, http://etudesafricaines.revues.org/116, consulté le 26 janvier 2017.

dialectale de référence[913] a permis de mettre en place un certain nombre de campagnes d'alphabétisation, les politiques linguistiques gouvernementales, parce qu'irrégulières, sont demeurées relativement inefficaces. L'État a introduit un certain nombre de lois qui promeuvent l'usage des trois langues nationales, mooré, jula, fulfuldé dans l'enseignement[914] avec la création en 1974 de l'Office national d'éducation permanente et d'alphabétisation fonctionnelle et sélective, « première structure étatique de soutien à l'alphabétisation des adultes en langues nationales[915] ». En outre, le régime révolutionnaire a proposé un vaste programme d'alphabétisation en 1984 dans le souci de promouvoir les réalités culturelles nationales. Mais les moyens investis n'ont pas été suffisants. Les écoles satellites d'enseignement bilingue mises en place dans les années 1990 avec le soutien de l'UNICEF, n'ont pas permis d'atteindre les objectifs escomptés pour ces mêmes raisons[916] et le français demeure la langue principale d'enseignement.

Cette situation de diglossie se répercute également sur la production littéraire. La langue française est la langue de la littérature éditée. À cet égard, l'insuffisance des politiques de promotion des langues nationales se manifeste notamment à travers l'absence d'une politique de traduction[917] :

> La littérature écrite du Burkina Faso, à l'instar des littératures des anciennes colonies françaises africaines, ne reflète pas sa diversité linguistique puisqu'elle utilise essentiellement le français qui bénéficie d'un statut privilégié[918].

Si la catégorie littéraire du concours de la SNC prévoyait initialement des prix pour les œuvres écrites dans les trois langues nationales, la participation a été extrêmement faible et les prix n'ont

[913] Pierre MALGOUBRI, « Diversité dialectale et choix d'un dialecte de référence pour un développement durable », Gwenaëlle FABRE, Anne FOURNIER, Lamine SANOGO, *Regards scientifiques croisés sur le changement global et le développement - Langue, environnement, culture : Actes du Colloque international de Ouagadougou* (8-10 mars 2012), Sciencesconf.org, pp.23-38, 2014.
[914] Alkassoum MAÏGA, Abou NAPON et Zakaria SORE, « Pour un ancrage sociologique de l'alphabétisation », *Revue internationale d'éducation de Sèvres* [En ligne], n°70, 2015, http://journals.openedition.org/ries/4495, consulté le 4 juillet 2018.
[915] Géraldine ANDRE, « École, langues, cultures et développement », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], n°186, 2007, http://etudesafricaines.revues.org/6960, consulté le 1er septembre 2021.
916 Sur les dispositifs des écoles bilingues et des écoles satellites, voir : Abou NAPON, « La problématique de l'introduction des langues nationales dans l'enseignement primaire au Burkina Faso », http://www.sudlangues.sn/spip.php?article59, consulté le 26 août 2021 ; Georges SAWADOGO, » Les langues nationales à l'école burkinabé : enjeux d'une innovation pédagogique majeure », *Repères*, n°29, 2004, pp.251-260.
[917] Aristide Yoda LALBILA, *op.cit*.
[918] *ibidem*., p.36.

très vite plus été décernés. Ainsi la publication et diffusion des textes littéraires presque exclusivement en français témoignent de la situation de diglossie, entre une activité d'écriture et de lecture réservée à une élite et un usage des langues vernaculaires limité aux contextes oraux. La graphie n'est pas stabilisée et donc pas véritablement maîtrisée par les écrivains ni par les lecteurs ce qui rend ces langues d'autant moins éligibles à la publication. Notons également une démarcation relativement nette, notamment à l'Université de Ouagadougou, entre les spécialistes de la littérature écrite en français et les spécialistes de la littérature orale dans les langues nationales.

La démarche de recensement des textes édités et de collecte de textes non édités reflète la situation de diglossie dans la mesure où sur le terrain, les trois réseaux de circulation des textes ont pour point commun de favoriser le développement d'une littérature dramatique en français. En outre, le fait de questionner la textualité à partir de la trace écrite des œuvres a fait émerger dans les entretiens la manière dont la situation de plurilinguisme et de répartition fonctionnelle des langues se répercute sur les dynamiques d'écriture. La grande majorité des enquêtés dit écrire en français et l'expression du choix de la langue va de pair avec la mention de la contrainte diglossique :

> M.T. - Ma langue maternelle c'est le gourmantché. Une langue que je ne maitrise pas parce que je n'ai pas vécu dans le milieu-là, ça fait que je ne maîtrise pas cette langue-là. Les langues que je maitrise, ce sont des langues que je n'ai pas appris à écrire, c'est le dioula. La langue que j'utilise pour communiquer, moi je suis né en Côte d'Ivoire, pour nous les étrangers, c'est beaucoup plus le français. Quand je suis arrivé ici, j'ai appris aussi à parler le dioula là-bas, pour communiquer avec les autres, la langue qui s'imposait, c'était le français. Et c'est aussi la langue qu'on apprend à l'école et tout. Du coup elle s'imposait d'elle-même. Je ne m'imagine même pas un jour écrire une langue autre que le français, parce que je ne sais pas comment faire mais je parle les autres langues [919].

La mention dans ce témoignage de Mahamadou Tindano de deux langues véhiculaires, le dioula et le français, dans un contexte pluriethnique et plurilingue montre bien la différence statutaire institutionnelle et la répercussion sur ses propres compétences linguistiques : la langue française est la seule « maîtrisée » à l'écrit et donc la seule éligible à l'écriture. La situation de langue officielle détermine une maîtrise de l'écrit exclusivement en langue française. Cet enjeu de

[919] (A1) Entretien avec Mahamadou TINDANO mené le 19 octobre 2016 à Ouagadougou.

maîtrise est souvent déterminant dans la question du choix de la langue d'écriture, comme l'illustrent les propos suivants de Simplice Nikiema :

> A.D. - Tu as choisi d'écrire en français ?
>
> S.N. - Je suis allé directement au français, parce que c'est la langue que je maîtrise. Je suis mossi, je ne sais pas écrire en mooré et je ne sais pas bien m'exprimer en mooré. Je m'exprime mieux en français[920].

À cette compétence linguistique écrite s'ajoute également chez Boubacar Dao, né en Côte d'Ivoire et dioulaphone, le fait que la langue française constitue sa langue véhiculaire de prédilection : « c'était ma première langue de communication, même en dehors de l'école. J'écris en français, je n'écris pas dans une autre langue. » Ici le terme de « communication » semble souligner le fait que la maîtrise de l'écrit et de l'oral confère à la langue française sa potentialité véhiculaire. En outre, l'enjeu de l'adresse à ses pairs et au public au sein d'un milieu artistique et intellectuel ouagalais plurilingue semble constituer un facteur important, comme on peut le voir dans le propos suivant de Noël Minoungou :

> A.D. - Et c'était une évidence pour toi l'écriture en français ?
>
> N.M. - En quelque sorte oui. Parce que je ne veux pas écrire pour un groupe restreint. Parce que la langue française, ce n'est pas ma langue, ce n'est pas ma langue maternelle, certes, mais à partir du moment où je pense dans ma langue maternelle, ça ne me dérange pas d'écrire un texte en français, en anglais ou en allemand[921].

La communauté mooréphone est pourtant particulièrement présente au sein de la ville de Ouagadougou (plus de 70% de locuteurs) mais le terme de « groupe restreint » pour la désigner suggère bien ici le pouvoir véhiculaire de la langue française auprès d'un public de théâtre composé majoritairement d'alphabétisés en français. Certains auteurs déplorent toutefois cette situation et soulignent la difficulté qu'il y aurait à écrire dans une langue dans laquelle ils n'ont pas été alphabétisés. C'est le cas de Michel Bassingue qui a évoqué lors de notre entretien de manière concomitante, l'absence d'influence de sa langue première sur son écriture et le risque de sa disparition :

> Ma langue maternelle c'est le lyélé, qui vient de l'ethnie gurunsi (province du Sanguié dans le centre-ouest). Ma langue, est-ce qu'elle influence mon écriture ? Non ma langue n'influence pas

[920] (A1) Entretien avec Simplice NIKIEMA mené le 8 décembre 2017 à Ouagadougou.
[921] (A1) Entretien avec Noël MINOUNGOU mené le 14 octobre 2016 à Ouagadougou.

> mon écriture, par contre ma langue est vraiment imagée, elle est vraiment riche mais pour le moment, non, je ne crois pas qu'elle a encore influencé tout ce que j'ai écrit mais je compte l'apporter. D'ailleurs j'ai une idée de créer une école pour ma langue parce que je sens qu'elle vacille, elle trébuche, elle tombe parfois. Donc, moi, ça me touche parce que j'ai été élevé par un oncle qui m'a vraiment ancré dans la langue, parce que c'est une langue vraiment riche, quand je dis riche… le nom d'une chose peut être dite 4 ou 5 fois avec des mots différents, une idée peut être dite de 4 manières différentes, c'est une langue que je trouve riche, qu'on ne doit pas laisser mourir [...][922]

Si la nature de l'enquête centrée sur les textes a fait apparaître le choix de la langue française comme langue d'écriture privilégiée, l'absence de maîtrise de la graphie latine stabilisée dans les langues nationales notamment joue nécessairement sur la déclaration des enquêtés à ce sujet. Après avoir expliqué que sa langue d'écriture était le français pour des raisons d'accessibilité dans un contexte plurilingue, Noël Minoungou ajoute :

> Sinon, j'ai aussi écrit des textes que j'ai fait jouer en mooré mais dans des contextes assez précis…
>
> A.D. - C'est-à-dire ?
>
> N.M. - Par exemple, quand je monte une pièce sur un sujet donné, et que j'ai envie de sensibiliser, de dénoncer un certain nombre de choses et que la diffusion se limitera seulement au territoire burkinabè. J'ose à ce moment-là faire un texte en mooré.
>
> A.D. - Tu l'écris ?
>
> N.M. - Oui je l'écris. C'est comme écrire le français sans maîtriser les lettres, tu écris des sons[923].

Le cas du théâtre de sensibilisation mentionné ici se joue la plupart du temps dans les trois langues nationales en fonction des lieux de tournées des comédiens dans le pays et dont l'enjeu est de sensibiliser un public pas nécessairement alphabétisé en français à des problématiques sociétales. Cette information révélée a posteriori s'explique par la dimension spécifique de cette pratique théâtrale mais aussi par le fait que cette activité d'écriture ne lui semble pas d'emblée légitime au point d'être revendiquée comme telle. Paul Zoungrana, affirmant quant à lui écrire des extraits de texte en mooré, formule une difficulté similaire :

> Donc je m'amuse souvent à ça, mais c'est difficile, parce que je ne sais pas écrire dans le respect de la phonétique, c'est limité aussi, donc j'écris dans une langue avec l'alphabet d'une autre langue. Donc c'est quand même dur. C'est un peu là où résident les difficultés. J'écris les sons

[922] (A1) Entretien avec Michel BASSINGUE mené le 7 février 2016 à Ouagadougou.
[923] (A1) Entretien avec Noël MINOUNGOU mené le 14 octobre 2016 à Ouagadougou.

> à l'oreille pour pouvoir lire le texte. Ça serait bien si j'essayais de transcrire et d'écrire dans la phonétique[924].

Cette instabilité graphique est partagée par les auteurs qui s'essaient à écrire en mooré et l'on peut supposer qu'il s'agit d'un frein à une projection véhiculaire chez les enquêtés dans la mesure où la langue est pour la plupart d'entre eux réservée au domaine de l'oral. Sidiki Yougbaré qui a une pratique régulière d'écriture en mooré considère que la langue cristallise les enjeux d'accessibilité de l'art théâtral :

> S.Y. - Ouais c'est comme je le disais au début, c'est vrai que je ne suis pas parti d'une réflexion philosophique, mais au fil du temps, c'est-à-dire à un moment donné, il faut donner un chemin à ce travail-là, que ça ne soit pas simplement…que ça ne s'arrête pas au stade de voilà, j'écris pour le plaisir… à un moment donné, il faut tracer un chemin pour aujourd'hui, pour demain, et peut-être pour plus tard, donc c'est ce qui fait que, déjà, je ne sais pas s'il faut dire que c'est un théâtre populaire. Si c'est le cas aussi, je pense que c'est une bonne chose, parce que s'agissant déjà de la question de la langue dans ce spectacle dont on parle, on l'a joué ici, et chaque soir, c'était plein comme dans tous les autres théâtres, mais je pense que c'est là que… sur dix spectateurs, tu as au moins 9 spectateurs qui ont compris le spectacle de A à Z, parce qu'ils comprennent la langue. Ils peuvent se retrouver et c'est normal parce que j'écris aussi avec deux langues… et c'est normal parce que je ne suis pas mossi, je suis zaoga[925] et j'écris en mooré, donc par moment comme ça il y a des interférences de mots comme ça, que le Mooaga de Ouaga peut ne pas comprendre mais c'est normal, c'est normal. Mais dans l'ensemble, il comprend le spectacle de A à Z, ce n'est pas la même chose que si c'était en français. Déjà il faut que tu comprennes la langue, il y a des mots que…c'est un peu ça, Donc si ça peut être considéré comme étant du théâtre populaire, c'est bien mais… en tout cas, j'ai envie de creuser cette langue-là beaucoup plus…[926]

La situation de diglossie affecte donc la production et la situe en position d'apparente invisibilité notamment parce que les traces de ces activités d'écriture ne sont pas, la plupart du temps, conservées par les auteurs, ou du moins pas considérées comme transmissibles. Ainsi, se dessine une tendance dominante amenant à recourir aux langues vernaculaires dans le contexte oral des représentations :

[924] (A1) Entretien avec Paul ZOUNGRANA mené le 10 mars 2017 à Lyon.
[925] Sidiki Yougbaré est originaire de l'est du pays. Il sous-entend ici qu'il parle donc une autre langue que le mooré, le zaoré.
[926] (A1) Entretien avec Sidiki YOUGBARE mené le 13 février 2016 à Ouagadougou.

> Par exemple l'avantage que nous avons avec le français c'est que c'est une langue de communication et c'est facile pour moi d'aller à Bobo qui est une région avec une autre ethnie et de communiquer en français. C'est facile pour moi d'aller par exemple à Fada qui parle le gourmantché et de parler le français, donc c'est une langue de communication. Si par exemple j'écris une pièce en français, je peux me faire comprendre par toute la population. Ceux qui sont allés à l'école ou ceux qui arrivent à parler quand même français peuvent la traduire dans leur langue, donc c'est une langue de communication[927].

Thierry Oueda fait le lien entre l'usage véhiculaire de la langue française dans le domaine de la communication quotidienne comme dans le milieu artistique où elle est la langue des textes écrits des représentations. Le français est une langue de communication en ce qu'elle devient le support d'une traduction possible orale dans la langue souhaitée de la représentation et dépendante du lieu où la pièce est jouée. La situation de diglossie se répercute ainsi à travers une division dominante : d'un côté, le français, langue écrite du texte et de la représentation, de l'autre, les langues locales, langues possibles de la représentation par le biais d'un travail de traduction des comédiens.

La discussion avec les enquêtés ainsi que mon expérience de spectatrice ont révélé l'état de « surconscience linguistique » dans laquelle se trouvent les enquêtés. Cette situation d'inconfort, liée aux relations « conflictuelles » voire « concurrentielles » entre les langues[928], est en effet productrice d'un imaginaire plurilingue. L'influence des langues locales sur le français, en d'autres termes, l'idée d'une traduction plus ou moins consciente d'un « tiers-texte oral africain[929] » est revenue dans plusieurs entretiens, pour souligner la manière dont celle-ci bouleverse et féconde l'usage du français. Ces stratégies de « vernacularisation des littératures africaines[930] » sont souvent revendiquées par les auteurs comme inhérentes au processus d'écriture dramatique. Cette idée apparaît dans le discours de Sophie Kam sur son écriture :

> La langue que nous parlons à la maison le plus, c'est le dioula, le dioula parce que ma maman est bobo, moi-même je suis djan, les Djan, c'est la grande famille des Lobi-Dagari vers le sud-ouest du Burkina voilà. Comme mon nom de famille l'indique, Kam, c'est la grande famille des Lobi-Dagari. Ma maman est sanou et le dioula est une langue qui est parlée dans tout cet espace-

[927] (A1) Entretien avec Thierry OUEDA mené le 3 mars 2017 à Ouagadougou.
[928] Lise GAUVIN, « Surconscience linguistique », dans Michel BENIAMINO, Lise GAUVIN, *op.cit*., pp.172-174.
[929] Abraham BRAHIMA, « Traduire dans la postcolonie : le tiers-texte oral africain comme prisme identitaire », pp.67-74, *Études littéraires africaines*, n°34, 2012.
[930] Paul BANDIA montre l'apport fructueux de la théorie d'Antoine Berman sur une éthique de la différence dans la traduction pour penser les stratégies d'écritures des auteurs africains dans un contexte postcolonial. Paul BANDIA, « Le concept bermanien de l'« Étranger » dans le prisme de la traduction postcoloniale », *Traduction Terminologie Rédaction*, *Antoine Berman aujourd'hui*, vol.14 (2), 2001, pp.123-139.

> là, l'ouest, le sud-ouest. Et [je parle] le mooré aussi, je comprends le mooré même si nous ne parlons pas le mooré comme ça à la maison, on arrive à se débrouiller. Mais de plus en plus je réalise que quand je réfléchis ou que je ressens les choses dans ma langue et que j'écris en français, c'est perceptible. C'est pourquoi d'ailleurs dans le recueil de poèmes *Pour un asile*, on verra qu'il y a beaucoup de traductions littérales du dioula qui interviennent. Parce que quand on est face à la douleur et qu'on veut consoler la personne qui a perdu par exemple, son époux, on lui dit : « Ramasse tes larmes, descends ton cœur, assois ton cœur », « Dieu va caresser ton cœur ». Donc ce sont des expressions, du coup ça fait que les images ou les références, ça change beaucoup, on retrouve des mots français utilisés d'une certaine manière qui parfois étonne[931].

Sophie Kam en évoquant la maîtrise de trois langues, met en évidence le lien de tension-interaction entre la langue dioula et la langue française, en se référant à sa production poétique. L'exemple qu'elle donne de calque sémantique soutient l'idée d'une fusion entre les deux langues, d'une présence de la langue dioula dans la langue française. Aristide Tarnagda, locuteur du bissa et du mooré, utilise la métaphore de la transpiration pour décrire l'influence de la langue bissa notamment sur la langue française :

> Oui je veux bien mais… oui c'est possible, je l'ai lue à l'église, cette langue. Tu vois, ça existe à l'église. Quand je la lisais, je faisais le prêtre, l'enfant de chœur. Tu sais, à l'église du village. C'est frugal. C'est tout simple. Je lisais les Évangiles, les Livres Saints en bissa. Mais je ne sais pas écrire en bissa. Enfin, c'est compliqué. Mais d'une certaine façon, dans ce que j'écris en français, la structure de ma langue transpire. Je parle parfaitement aussi le mooré, parce que ma mère est mossi et que j'ai parlé mooré d'abord. Donc, ma langue maternelle, je ne saurais même pas te dire laquelle c'est, parce que j'ai voyagé un peu partout dans le Burkina. J'ai commencé deux ans à … je parle le gulmanchema, une langue de l'est. Je me retrouve avec ma grand-mère à … donc je parle le mooré. Puis je suis en village bissa, donc je parle le bissa. Donc voilà, j'en ai pas mal des langues maternelles[932].

Dans son propos, la remise en cause du mythe de la langue maternelle comme langue première et unique souligne le travail d'apprentissage et d'adaptabilité permanent dans un contexte plurilingue tout en soulignant que l'influence du bissa ne relève pas tant d'un choix conscient que d'un phénomène qui le dépasse, comme d'ordre physiologique. L'image de l'excrétion de la sueur permet d'aller au-delà de l'idée de la superposition de deux langues présente dans le concept de « calque ». Tarnagda les inscrit au contraire dans un rapport d'intrication profond. Moussa Sanou

[931] (A1) Entretien avec Sophie KAM, mené le 10 février 2016 à Ouagadougou.
[932] (A1) Entretien avec Aristide TARNAGDA mené le 14 octobre 2015 à Saint-Étienne.

établit un lien entre la convocation d'un tiers-texte oral et la mobilisation de tout un mode de pensée :

> M.S. - C'est très important. J'ai écrit des pièces en dioula, le plus important, ce n'est même pas en dioula, ma pensée est bobo. […] Nous sommes des Bobo et c'est une ethnie de culture où il y a beaucoup de choses culturelles, on est dans la culture, on est éduqué dans la culture. […] Oui du coup pour la première pièce que j'ai écrite, *La dérive de T*. je me suis dit, comme c'était écrit en français : est-ce que les Européens pourront comprendre ce que j'ai écrit parce que la pensée est bobo, c'est des proverbes bobo, c'est une expression bobo traduite en français. Un Bobo qui lit la langue et qui connait mon texte sait que ce texte-là, est celui d'un Bobo. La langue joue beaucoup dans mon écriture. Mon inspiration vient du bobo[933].

Il est intéressant de constater que l'usage de la langue véhiculaire dioula l'a amené à écrire des textes dans cette langue et à traduire des textes du français vers le dioula. Mais il souligne l'importance encore plus forte de la langue bobo dans la mesure où elle nourrit chez lui une pensée et une vision du monde. Pour Thierry Oueda, ce sont des mots, des idées, des concepts propres à la langue mooré qui se déploient et innervent la dramaturgie de ses pièces et il établit ainsi un lien fort entre la langue mooré et le langage théâtral déployé.

> A.D. - Est-ce que de temps en temps il y a des moments où tu écris dans tes textes, quelques phrases en mooré ou est-ce que dans la représentation le mooré intervient ?
> T.O. - Oui parfois il m'arrive d'écrire des mots en mooré, j'aime les utiliser, je prends des mots en mooré qui représentent toute une situation parce que ce qui est formidable dans notre langue, c'est qu'il suffit d'un mot et on voit… une situation. Pas seulement une image mais des images et moi j'aime utiliser ces mots-là et dans quelques pièces que j'ai beaucoup plus travaillées j'ai utilisé ces mots et ça marche. Par exemple dans *L'or de Yennenga* c'est ce que j'ai fait avec Sibri, un personnage qui disait toujours « ne me pelem pas ». Voilà, c'est du mooré ; quand quelqu'un veut parler avec lui, il l'utilise pour dire à cette personne « ferme ta gueule » et tout le monde se retrouvait dans ça parce que dans notre langue, quand on te dit : « tu pelem beaucoup », ça veut dire : « tu parles beaucoup, tu dis n'importe quoi » ou bien quand quelqu'un te dit « ne me pelem pas » cela veut dire « ferme-là ». Et pour moi c'était toute une situation que je voulais mettre dans ce mot et ce personnage quand il le disait, c'était la totale quoi. Il y a ça que j'ai utilisé …[934].

[933] (A1) Entretien avec Moussa SANOU mené le 25 février 2016 à Bobo-Dioulasso.
[934] (A1) Entretien avec Thierry OUEDA mené à Ouagadougou le 3 mars 2017.

La mention de la locution « pelem-pelem » par effet de « code-mixing[935] », c'est-à-dire ici un insert d'un élément lexical mooré au sein d'une phrase en français décrit une interaction entière, et nourrit ainsi une situation dramatique. Noufou Badou quant à lui corrobore l'idée du tiers-texte en mooré mais déplace la question des langues utilisées vers celle du langage théâtral, en décrivant en ces termes son processus d'écriture dramatique :

> Parce que je suis dans une logique de visualisation ou de dynamique même scénique. Donc c'est-à-dire que dans mes écritures, je suis déjà dans une réflexion de rendu scénique, pas dans une forme littéraire, littéraire. C'est la raison pour laquelle je parle beaucoup plus de langage[936].

Collecter des textes dramatiques amène donc à observer la place du français comme langue d'écriture, présentée comme véhiculaire dans un contexte plurilingue et dans un rapport de tension avec les langues vernaculaires. Si plusieurs indices montrent que les auteurs produisent des textes écrits également dans ces langues, ceux-ci ne sont que rarement conservés ou transmis et donc pas forcément destinés à une mise en circulation institutionnelle. La situation de diglossie induit donc une tendance dominante de séparation fonctionnelle : le français est la langue de l'écriture du texte et de la représentation. Les langues vernaculaires peuvent être mobilisées lors des représentations à partir de la pratique de traduction ou être utilisées pour élaborer un texte oral qui se surajoute au texte écrit en français lors de la représentation.

2. La scène est le lieu d'élaboration d'un imaginaire plurilingue

L'expérience de la scène ouagalaise en tant que spectatrice permet de faire le constat de l'imaginaire plurilingue de la création théâtrale et illustre les logiques d'interactions entre les systèmes oraux et les systèmes écrits[937]. En effet, la scène constitue un lieu de coïncidence entre des textualités écrites en français et des textualités orales en langues vernaculaires. En assistant à diverses représentations, j'ai pu observer la co-présence des langues – principalement le mooré à Ouagadougou – lors de représentations exécutées à partir d'un texte écrit uniquement en français.

[935] « J'utilise le terme de *code-mixing* pour désigner tous les cas où des éléments lexicaux et des traits grammaticaux venant de deux langues apparaissent dans une même phrase. » Pieter Muysken, *Bilingual Speech : A Typology of Code-Mixing*, New-York, Cambridge University Press, 2000, p.1, traduit et cité par Myriam SUCHET, *Outils pour une traduction postcoloniale, Littératures hétérolingues*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2009, p.39.
[936] Entretien avec Noufou BADOU mené le 15 décembre 2016 à Ouagadougou.
[937] Ursula BAUMGARDT, « La littérature orale n'est pas un vase clos », dans Ursula BAUMGARDT, Jean DERIVE (dir.) *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, 2008, pp.245-270.

Il peut s'agir de brefs ajouts, à vocation comique, visant à susciter l'adhésion des spectateurs, à créer une proximité avec le public, par effet de contraste avec la langue principale de représentation. La mobilisation des langues africaines est dès lors propre à la dimension orale de la représentation et dans ces cas, on observe peu d'interférences entre les différentes langues mobilisées sur scène : le procédé relève de l'alternance codique, « code-switching [938]». Il dépend très souvent de la compétence plurilingue du comédien qui spontanément peut changer de langue au cours de répétitions ou lors de représentations.

> A.D. - Est-ce que ça arrive dans les représentations qu'il y ait du mooré qui vient ?
>
> S.N. – […] Il n'y a pas cette autocensure non, quand la chose se sent en langue, il faut y aller. Il ne faut pas se donner cette barrière-là, c'est formidable.

Ce changement de langue est appréhendé dans un travail de jeu sincère et spontané en situation d'improvisation ou non et relève de la liberté du comédien. Dans le cas de Simplice Nikiema, cette habitude a fait l'objet d'une transmission au sein de la troupe Marbayassa par le metteur en scène aujourd'hui décédé Hubert Kagambega. Une idée similaire est exprimée par le comédien Bilal C. Guere : « Parce qu'en langue, en mooré ou en bissa, on est très proche de la langue, on a cette facilité-là de ressentir ce qu'on dit, de retrouver le naturel dans nos langues[939] ». Cette représentation spontanée de l'alternance codique dans la pratique du comédien est également présentée comme une nécessité par le metteur en scène Olivier Somé : « Le dioula, moi, je ne sais pas, à chaque fois quand je monte le spectacle, il y a le « dioula » dedans[940] ». Le besoin personnel rejoint l'enjeu d'accessibilité de la représentation et correspond à une volonté de réalisme, c'est-à-dire d'ancrer la représentation dans le contexte plurilingue de sa réception.

Dans ces inserts, la hiérarchie linguistique entre langue de jeu écrite en français et langues orales se surajoutant occasionnellement, n'est pas profondément bouleversée. L'exemple de la pièce *Jeunes* de Michel Bassingue, bien qu'elle n'ait pas fait l'objet de représentations, illustre ce type d'usage de la langue mooré dans des procédés de code-switching avec un français populaire, soulignant ainsi les difficultés de lycéens à s'approprier la langue française. Le parcours de plusieurs textes d'Ildevert Meda ou encore de Thierry Oueda confirme également cette

[938] « L'alternance codique dans la conversation peut se définir comme la juxtaposition à l'intérieur d'un même échange verbal de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents », John GUMPERZ, Sociolinguistique interactionnelle : une approche interprétative, Paris, L'Harmattan, 1989, p.57, cité dans Myriam SUCHET, *op.cit*., p.39. Elle met en évidence l'enjeu interactionnel qui motive le phénomène « L'alternance codique conversationnelle constitue une variation au sein d'un même acte de discours ».
[939] Entretien avec Bilal C. GUERE mené le 6 mars 2017 à Ouagadougou.
[940] Entretien avec Olivier SOME mené le 26 février 2016 à Bobo-Dioulasso.

représentation fonctionnelle des langues locales visant à tendre un miroir à la société plurilingue. En effet, certaines phrases sont écrites en français mais une didascalie indique qu'elles doivent être prononcées « en langue ». Dans la pièce *Voilà affaire*[941] centrée autour de la situation d'un metteur en scène, Philippe et d'un administrateur de compagnie de théâtre en crise qui reçoivent la visite de Madame Silga pour un audit, la mention de « la langue locale » à utiliser en fonction du lieu de la représentation, apparaît dans la didascalie :

> *Madame SILGA se met à parcourir le document. Pendant ce temps PHILIPPE en désespoir de cause sort vers le public, sort son téléphone. Sa conversation au téléphone peut être faite en langue locale*[942].

Le changement de langue suggéré pour l'appel téléphonique souligne la pression institutionnelle exercée par Madame Silga. À l'échange officiel en français s'oppose l'appel informel à un oncle qui en l'occurrence, donne à Philippe des conseils en sorcellerie pour se sortir de cette situation malencontreuse. Les langues vernaculaires sont également souvent employées au seuil d'une représentation pour figurer une transition. C'est ainsi que dans le spectacle créé en 2017 par Odile Sankara, *Parole due*, établi à partir de poèmes d'Aimé Césaire, les comédiens échangent en mooré et en dioula au début du spectacle et l'un des comédiens prononce des devinettes en langue mooré, assurant ainsi une transition poétique jusqu'aux poèmes d'Aimé Césaire en français[943]. Ce travail du seuil est également présent dans le spectacle de conte théâtralisé *Kêle Magni* mis en scène par Thierry Oueda où les comédiens-conteurs, avant de narrer le récit d'Amadou Hampâté Bâ, prononcent un proverbe mossi[944].

Cette réalité plurilingue s'inscrit en outre à plusieurs niveaux de l'expérience de la création théâtrale. En effet, certaines performances de conteurs ou certains spectacles qui s'appuient sur la technique de l'improvisation relèvent de la « néo-oralité », c'est-à-dire qu'ils sont conçus pour « être reproduit [s] à l'infini, indépendamment de son [leur] créateur et en dehors de son [leur] contexte culturel initial[945] ». Comme ils ne s'élaborent pas à partir de l'écrit mais de l'oral, ils mobilisent donc potentiellement différentes langues. Geneviève Calame-Griaule propose le terme de « néo-contage » pour décrire ce remaniement du conte comme art scénique. Il n'est pas rare

[941] (A2) Ildevert Meda, *Voilà affaire*, Texte non publié, 2014.
[942] (A2) Ildevert MEDA, *Voilà affaire*, Texte non publié, 2014.
[943] Captation du spectacle *Parole due* au CITO le 6 octobre 2017 et aux Récréâtrales à Gounghin le 3 novembre 2018.
[944] Captation du spectacle *Kêle Magni* au Théâtre Soleil le 22 octobre 2017.
[945] Ursula BAUMGARDT, « La littérature orale n'est pas un vase clos », dans Ursula BAUMGARDT, Jean DERIVE, *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, 2008, 2008, pp.245-270 ; p.248.

que lors des soirées où le plateau est librement accessible aux artistes, les langues des performances, notamment celles des conteurs, puissent varier entre le français et le mooré. La soirée pluridisciplinaire « ça se passe à Marbayassa » du 19 septembre 2016 organisée par Idrissa Sawadogo et Xavier Ilboudo dans la cour Marbayassa à Gounghin a donné une place importante à des conteurs performant exclusivement en langue mooré, Sita Millogo et Hilaire Nana. Lors de la 9ème édition du festival des Récréâtrales en novembre 2016, la performance de Rasmane Bassam, conteur populaire d'histoires en langue mooré, a fait l'objet d'une traduction très synthétique exécutée spontanément sur scène par son manager. Le contact entre les langues peut aussi bien advenir dans la performance d'un même conteur comme Abdoul Rasmane Koanda lors de la nuit du conte du 25 octobre 2017, animée par Toudeba Bobelle alors que toutes les autres performances étaient exclusivement en français (Gaël Mavambu, l'humoriste El Presidente, Tartare, Ibrahim Traoré, Petit Poisson).

En outre, la pratique de la traduction fait partie du quotidien des artistes lorsque ceux-ci s'engagent dans la création de pièces de sensibilisation conçues pour être jouées dans différentes langues en fonction des lieux de diffusion[946]. Si le texte est la plupart du temps conservé en français, plusieurs versions dans d'autres langues co-existent et s'élaborent à partir des compétences linguistiques des comédiens. Ainsi, un auteur comme Thierry Oueda qui indique écrire ses textes principalement en français se retrouve toutefois à les diffuser en plusieurs langues lorsqu'il répond à ce type de commandes. Il a pu mettre à ma disposition plusieurs de ses pièces radiophoniques, commandées par l'ONG Diakonia, enregistrées en français et en mooré, révélant un processus de traduction : une version écrite du texte en français, une version orale enregistrée du texte en mooré (*Mon mari se plaint*, *Mon droit de vote*, *Politique pas ma femme*, 2015, non publiés).

Dans le cas du théâtre radiophonique diffusé à la RTB, il s'agit d'une véritable production simultanée si bien que chaque pièce est présentée aux auditeurs en français, mooré, dioula et fulfuldé. Le témoignage d'Issaka Luc Kourouma montre que cette activité de traduction est souvent déléguée aux journalistes-comédiens qui sont censés s'approprier le texte en français :

[946] Maëline Le Lay, en travaillant sur le théâtre de sensibilisation dans la région du Katanga en RDC, a montré que la situation de diglossie entre le français réservé à l'écrit et le swahili à la communication orale s'inscrivait dans le texte théâtral mais que les deux langues étaient utilisées dans une même orientation didactique. Maëline LE LAY, « La diglossie mise en scène en République démocratique du Congo : modalités d'inscription dans le texte théâtral et enjeux sociaux », Yamna ABDELKADER, Sandrine BAZILE, Omar FERTAT (dir.), *Pour un Théâtre-Monde, plurilinguisme, interculturalité, transmission, Pessac*, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Études africaines et créoles », 2013, pp.71-88.

> Non, c'est d'autres qui le font parce que moi je ne comprends pas toutes les langues. Bon, les pièces sont diffusées essentiellement en 4 langues : le français, le dioula, le mooré et le fulfuldé. Je comprends le mooré donc je suis un peu la traduction en mooré, mais je ne comprends pas le dioula, je ne comprends pas le fulfuldé. […] Quand il y a un enregistrement, on fait appel à ces personnes-là [les journalistes] qui viennent, qui enregistrent en français ; en français il n'y a vraiment pas de problèmes. On fait des tests. Si la voix correspond, on te retient pour enregistrer la pièce. Maintenant ça devrait être la même chose dans les langues nationales, malheureusement il y a un manque de personnel. Avant il y en avait suffisamment. En mooré, pas de problème mais en dioula et en fulfuldé, il y a des problèmes. Parce que le personnel est insuffisant. Et comme je ne comprends pas ces langues, je n'arrive pas à les suivre. Mais pour le français et pour le mooré, je suis quand même. Ils font des tests. Pour le même personnage, je peux essayer deux ou trois personnes. En fait ce n'est pas vraiment mon rôle, je fais ça pour que ça marche[947].

Ce procédé de traduction s'inscrivant dans un contexte pragmatique de diffusion large des créations de sensibilisation illustre ainsi une modalité de circulation orale des textes fondée sur les compétences linguistiques complémentaires du personnel artistique. La dimension plurilingue de la création est appréhendée dans une perspective de communication et d'accessibilité. Boubacar Dao distingue de manière similaire son travail d'écriture en français du travail de traduction ultérieur qui ne dépend pas de lui :

> […] Mais il arrive que certaines pièces soient traduites, jouées en mooré, surtout les pièces de sensibilisation ou même en kasséna, une langue vers la frontière du Ghana.
>
> A.D. - Jamais en dioula ?
>
> B.D. - En dioula si. Il y a une pièce qui a été jouée en dioula, la pièce sur l'hygiène, l'eau et l'assainissement, avec l'espace culturel Gambidi et les jeunes de la région de Banfora. J'ai écrit en français, ça été traduit en dioula et ça été joué en dioula.
>
> A.D. - Vous avez eu un regard sur cette traduction ? Ou c'est quelqu'un d'autre qui s'en est chargé ?
>
> B.D. - C'est quelqu'un d'autre qui s'en est chargé parce que dans le contrat, moi, je devais livrer une pièce écrite en français avec des conditions précises d'esthétique liées à l'oralité, les traditions, la poésie etc. Maintenant quelqu'un d'autre avait la responsabilité de la traduction du texte. Mais quand j'ai regardé le spectacle, comme je comprends la langue, il n'y a pas eu de problème, j'ai trouvé qu'il y avait une fidélité, un enrichissement du texte initial[948].

Ces expériences de circulation multilingue par le biais des représentations si elles sont systématiques dans le cas des pièces de sensibilisation peuvent également advenir lors des

[947] (A1) Entretien avec Issaka Luc KOUROUMA mené le 4 janvier 2018 à Ouagadougou.
[948] (A1) Entretien avec Boubacar DAO mené le 5 janvier 2018 à Ouagadougou.

tournées de spectacles qui mettent en scène un texte dramatique écrit en français. La pièce *Les Retrouvailles* écrite en français par Lionelle Edoxi Gnoula a ainsi été traduite en mooré par Sidiki Yougbaré quand elle a été mise en scène par Noël Minoungou à l'occasion d'une tournée dans le pays en avril 2017.

En outre, il m'a semblé que se jouent dans ces pratiques le déploiement de poétiques proprement « hétérolingues[949] » qui dépassent un enjeu réaliste de représentation sur scène d'une société plurilingue. « Dans une configuration hétérolingue, la « différence » n'est pas toujours une entité commode, facile à identifier et à assigner, mais l'indice d'une diversité plus fondamentale[950] ». En effet, on peut formuler l'hypothèse que cette hétérogénéité linguistique fondamentale agit au cœur de la dramaturgie.

Le travail littéraire hétérolingue semble parfois être pris en charge de manière autonome par les comédiens quand ils travaillent leurs textes. Le comédien Alain Hema explique par exemple comment il s'est peu à peu mis à utiliser la langue dioula pour exprimer le tiraillement intérieur du personnage de Sankara dans la pièce écrite et mise en scène par Aristide Tarnagda en 2017, *Sank ou la patience des morts* :

> […] Je dis : « il faut le dire comme ça » ou simplement ils le sentent et ils le disent comme ça. Par exemple dans *Sank ou la patience des morts,* d'Aristide, il y a des parties où je parle en dioula, et il y a des parties où la comédienne qui joue avec moi, qui fait la femme de Thomas et la maman de Thomas, elle parle dans une autre langue. Moi je ne parle pas cette langue. Elle, elle ne parle pas ma langue. Mais les deux langues sont utilisées dans l'histoire. Et jusqu'à présent, nous ne l'avons pas encore joué en Afrique, on le joue en Europe et ça fonctionne.
>
> A.D. - Ça n'a pas de rapport nécessairement avec le public…Pour vous c'est important ?
>
> A.H. - Important… il ne faut pas nécessairement en faire un label, en disant dans la création, il faut parler en langue, il faut le sentir, il faut que ça soit juste, il faut que ça soit pertinent. Il faut que ça ressemble à quelque chose. Par exemple quand je parle dans la langue dans ce spectacle *Sank,* c'est à un moment où je suis profondément touché, la langue qui me sort c'est ma langue maternelle. Le français est étranger pour moi, c'est ma langue maternelle qui ressort

[949] Rainier Grutman définit l'hétérolinguisme comme la « textualisation d'idiomes en littérature, qu'il s'agisse de véritables langues étrangères ou seulement de variétés particulières de la langue principale de l'œuvre». Myriam Suchet propose d'étudier les poétiques hétérolingues à partir du travail de différenciation à l'œuvre dans la représentation de l'autre langue. Rainier GRUTMAN, « Hétérolinguisme textuel », dans Michel BENIAMINO, Lise GAUVIN (dir.), *opcit.*, pp.91-93.

[950] Rainier GRUTMAN, « Traduire l'hétérolinguisme : questions conceptuelles et (con)textuelles », Marie-Annick MONTOUT (dir.), *Autour d'Olive Senior : hétérolinguisme et traduction*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2012, p.151.

> immédiatement. C'est ça qui est juste. Y'a pas un « il faut le mettre là ». Ça doit être juste pour la personne qui le dit[951].

Sidiki Yougbaré va plus loin et exprime cette nécessité dans l'écriture en faisant un parallèle avec les situations de communication de la vie courante en utilisant l'expression « virer en langue » :

> Me concernant, il est des fois où dans une discussion, le français ne suffit pas à expliquer des choses, et je vire en langue. C'est un peu l'exemple dans *Ziitba* que je t'ai donné à lire, tu vois, où ça commence en français, en français, en français, puis à un moment donné, la dame, elle vire complètement dans la langue, parce que c'est… pour moi c'est, je le dirais mieux en mooré qu'en français, tu vois. Mais si tu regardes la traduction en français de la partie de la vieille… C'est vraiment une traduction comme ça mais la traduction ne me convainc pas plus que ce que j'ai écrit en langue. C'est très fort à un moment donné. C'est-à-dire à un moment donné, on éprouve ce besoin-là d'aller plus en profondeur dans les mots, de toucher l'émotion juste qu'on veut. Alors que la langue que tu possèdes, si ça ne te permet pas ou si tu n'as pas les capacités d'aller au vrai, tu vires tout de suite dans la langue, donc c'est l'exemple concret de ce que j'ai fait dans *Ziitba*[952].

Cet imaginaire plurilingue et hétérolingue de la création théâtrale appréhendé lors de l'expérience de terrain doit faire l'objet d'études plus approfondies et offre des perspectives de recherches futures. En commençant un apprentissage de la langue mooré et en focalisant mon attention sur des situations d'écriture en langue mooré, il devient possible de situer le geste de collecte de textes dans une perspective comparatiste.

3. Écrire en mooré et en français, traduire du mooré vers le français

L'écriture dramatique est toujours considérée comme monolingue parce que pensée principalement à partir des textes édités. À une dynamique d'interaction entre les différentes langues sur scène, succède un « monolinguisme apparent[953] » au moment de l'édition. La question linguistique soulève donc d'importantes difficultés historiographiques. Elle implique de rechercher les traces du travail hétérolingue à la fois dans les archives de la création, dans les documents de travail – principalement des versions non éditées des textes des artistes – mais également de s'appuyer sur un travail d'enquête dans le milieu artistique, de recueillir des données

[951] Entretien avec Alain HEMA mené 6 mars 2017 à Ouagadougou.
[952] Entretien avec Sidiki YOUGBARE mené le 13 février 2016.
[953] Olga ANOKHINA, Émilio SCIARRINO, « Présentation », *Genesis*, n°46, « Entre les langues », Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018, pp.7-10.

sur les conditions de la création. Mélanie Bourlet montre les limites de l'approche institutionnelle qui considère uniquement les littératures en langues africaines comme dominées au sein de la république mondiale des lettres :

> Pourtant des œuvres en langues locales existent, émergent en dépit de ces rapports évidents de domination. […] L'existence de rapports évidents entre les langues doit-elle pour autant amener la critique à lire ces œuvres à l'aune du seul critère de la marginalité ?[954]

Elle propose à travers cette question rhétorique de déplacer la focale de l'institution vers la pratique littéraire en ce qu'elle suppose de connectivité et d'énergie performative. À travers l'exemple de la littérature pûlaar et de ses déploiements transnationaux, elle décrit la littérature comme une « circulation d'énergie, un nœud d'interactions qui produisent un effet d'intensité », un « processus dynamique qui n'engage pas seulement les textes, mais aussi le chercheur, les lecteurs, les auteurs, les livres […][955] ».

La production consciente chez certains enquêtés de textes ou de fragments de textes en mooré correspond en effet à un fort enjeu de positionnement et exprime la « possibilité d'explorer le monde autrement[956] ». La volonté des acteurs d'écrire en mooré s'exprime dans une dynamique de circulation d'énergie telle que décrite par Mélanie Bourlet. Ce sont les acteurs rencontrés sur le terrain eux-mêmes qui m'ont convaincue de porter mon attention sur ces « nouvelles formes d'engagement par la langue dans les littératures africaines contemporaines[957] ». Mélanie Bourlet pour la littérature pûlaar et Alice Chaudemanche plus récemment pour la littérature wolof décrivent l'importance de ces dynamiques de circulation pour trouver les romans publiés. Dans le domaine du théâtre, il s'agit de ne pas se fonder sur le critère éditorial mais de rechercher comment les dynamiques collectives de création suscitent des imaginaires hétérolingues. Or, l'enjeu de traduction se trouve souvent au cœur des logiques de création dans un tel contexte plurilingue, la traduction étant pensée ici comme « rapport maintenu entre plusieurs langues, dans un état de tension extrême[958] ». L'effort pour rendre visibles ces démarches en tant que chercheuse est important et particulièrement contraint par le temps d'acquisition de la langue mais également par les conditions de ma présence au moment de la création, de la possibilité de saisir l'hétérogénéité

[954] Mélanie BOURLET, « Mobilité, migrations et littératures en réseaux », *Cahiers d'études africaines*, [en ligne], n°213-214, 2014, https://journals.openedition.org/etudesafricaines/17677, consulté le 25 août 2021.
[955] *Ibidem.*
[956] Xavier GARNIER, « Écrire en gikuyu pour révéler la réalité néocoloniale. L'expérience de Ngugi Wa Thiong'O dans Murogi Wa Kagogo (2004-2007) », *Revue de littérature comparée*, 2011/4, n°340, pp.410-422.
[957] *Ibidem*.
[958] Myriam SUCHET, *Outils pour une traduction postcoloniale, Littératures hétérolingues*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, p.66.

constitutive des dynamiques d'écriture. Mon propre engagement dans un travail d'apprentissage de la langue mooré et de traduction du mooré vers le français avec l'aide de Constance Sorgho et de Laëtitia Compaoré m'a servi d'appui à une compréhension des textes au prisme de l'imaginaire hétérolingue qui les sous-tendent. La traduction a été en effet, pour reprendre les termes d'Alice Chaudemanche dans le cadre de son travail sur la littérature wolof, un « outil épistémologique » pour mieux lire. Les textes présentés en annexe (A3) doivent être considérés comme des « traductions-outils[959] » pour comprendre les textes, les commenter et constituent un premier seuil d'une stratégie de traduction postcoloniale.

L'écriture hétérolingue, une dynamique collective

La création théâtrale parce qu'elle met en jeu les compétences linguistiques variées des comédiens, du metteur en scène et de l'auteur constitue un terreau éminemment propice à la constitution d'un « imaginaire hétérolingue[960] ». Le metteur en scène et comédien Noël Minoungou monte par exemple la pièce *Silence* en octobre 2017 à partir d'un montage de ses textes écrits en français plusieurs années auparavant. Le travail scénique avec sa compagnie *Le Ruminant*, le confronte aux diverses compétences linguistiques de ses comédiens et l'amène à les associer à sa démarche esthétique. Les personnages clients, ou travaillant dans le maquis, où se situe l'action dramatique, prennent la parole et parfois interagissent. Claire Tipy jouant la musicienne s'exprime parfois en anglais, Halimatah Kousse jouant une cliente interagit avec cette dernière en dioula. Et la comédienne Éléonore Kocty prononce le monologue d'une femme hésitant à se marier en mooré et en français. C'est une dynamique similaire que l'on peut observer dans le spectacle *Une Saison au Congo*, monté par Christian Schiaretti au TNP et joué en 2016 à l'occasion de la 9ème édition de la plateforme festivalière des Récréâtrales. Le metteur en scène la décrit en ces termes :

> Et je pense que le cheminement qu'on a eu ensemble sur les dramaturgies, par exemple sur *La tragédie*, moi je leur ai proposé un travail de réécriture, d'écrire aussi en mooré, parce que la question de la langue est la question fondamentale de leur écriture. Est-ce qu'ils prennent l'écriture de l'occupant, ils l'augmentent, ils prennent ce véhicule et en quelque sorte comme Césaire l'a fait, ils le pervertissent par son augmentation ? Ou alors il y a une langue dominante

[959] Alice CHAUDEMANCHE, *Romans (en) wolof : traduction et configuration d'un genre*, Thèse soutenue le 19 novembre 2021, Sorbonne-Nouvelle Paris 3.
[960] Myriam SUCHET, *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014.

> et on la prend ou alors on fait ce que j'ai fait dans *Congo*, c'est-à-dire une incroyable…c'était absolument hallucinant ! Il y avait des dialogues de langues qui ne se comprennent pas … Ça, c'est incroyable et on a fait pareil dans *Christophe* où à la fin, les comédiens parlaient en swahili, parlaient en fulfulde et parlaient en mooré[961].

L'interprétation plurilingue du texte de Césaire est nourrie des interactions et de la rencontre qui se fait au plateau.

Au fil de l'enquête, la focalisation sur les usages de la langue mooré a permis de repérer de la part d'auteurs des engagements dans l'écriture, relevant à la fois du plaisir personnel et de l'énergie collective. Ali Kiswinda Ouedraogo, Paul Zoungrana et Sidiki Yougbaré ont tous les trois une pratique d'écriture en mooré. Ali Kiswinda Ouedraogo y est venu par le biais du slam et s'y adonne de manière occasionnelle. Cette pratique est présentée en premier lieu dans sa dimension de plaisir[962]. Paul Zoungrana convoque également ce principe de plaisir mais en raison de la difficulté scripturaire, explique ne l'avoir fait que partiellement :

> Et donc, du coup, moi j'aime beaucoup la langue, j'aimerais bien écrire en mooré, j'ai écrit quelques textes, pas entièrement. Même dans le texte en allemand, il y a des scènes en mooré, qui ont été jouées en mooré. J'ai tenu à ce que ce soit joué.

L'expérience d'écriture du texte die *Schutzlosen/Zéro-morts* dirigé par Bernhard Stengele a été favorisée par le contexte de coopération entre le Theater und Philharmonie Thüringen en Allemagne et le CITO. Sidiki Yougbaré, lorsqu'il décrit son cheminement d'écriture met en évidence aussi bien le principe de plaisir personnel que la prise de conscience collective d'un intérêt à cette démarche :

> S.Y. - Bon. C'est un choix. Au fait, au début, c'était juste par plaisir, comme ça. Écrire en mooré. Vraiment quoi, ce n'est pas venu d'une réflexion, tu vois, philosophique, ou bien comme quelqu'un qui se lève et qui se dit : « ok d'accord, à partir d'aujourd'hui, je fais une entorse à ça et je me dis … ». Non c'est venu comme ça de façon anodine et puis je pense que c'est l'accueil plutôt du public qui a fait que voilà je suis parti sur cette voie. Sinon c'est arrivé comme ça, j'ai écrit la première pièce, je l'ai lue à deux, trois personnes, deux d'entre elles ont eu les larmes aux yeux. Et puis on a décidé de la monter…. D'ailleurs quand je suis allé voir le metteur en scène, Paul Zoungrana, je lui ai parlé de l'idée de monter une pièce en mooré et tout. Il m'a tout de suite dit : « je t'aime c'est vrai mais je ne le ferai pas ».

[961] (A1) Entretien avec Christian SCHIARETTI mené le 6 avril 2017 à Lyon.
[962] (A1) Entretien avec Ali Kiswinda OUEDRAOGO mené le 18 février 2016 à Ouagadougou.

> J'ai dit : pourquoi ? On s'est rencontré au centre culturel français. Je dis pourquoi ? Il dit : « Parce que ça ne va pas tourner ». Il dit : « La même pièce là, si c'était en français, je te jure qu'on allait cartonner mais en mooré, ça ne va pas plaire, ça veut dire que les gens ne vont pas aimer ». Je dis quand même : « Montons la pièce ! » Il dit non, c'est vrai, il a été catégorique, il dit : « je ne veux pas monter ça parce qu'on va perdre du temps pour rien » et il a raison. Aujourd'hui, il a raison. Puis avant on était très collé, Paul et moi. Donc quand j'écrivais, je lui donnais à lire, il lisait et quand il écrivait aussi, il me faisait lire et c'est comme ça qu'on avançait. Et un jour, il me dit : « il faut que tu me donnes une de tes pièces, je vais la monter ». Je dis : « mais…tu as déjà refusé une pièce qu'est-ce que tu veux encore ? » Il me dit que non : « je n'ai pas refusé mais c'est comme je te l'ai dit, c'est en mooré et ça ne va pas tourner ». J'ai dit : « mais on ne crée pas pour tourner. Créons d'abord pour voir ce qu'il va se passer. » Il dit : « ok, d'accord, on va créer ». Et puis on s'est mis en résidence, et puis on a essayé de créer, on a essayé de faire une sortie de résidence juste pour montrer comme ça. Je me souviens ce soir-là, il y avait Ildevert Meda qui était là, il est sorti de la salle presque les larmes aux yeux. Et je pense que c'est à partir de là qu'il a commencé à ventiler, quand il a vu du théâtre en mooré … Puis après on a joué au CITO, après on a joué ici même, ici, devant Etienne… Et c'est une pièce, les gens suivent, tu ris et tu pleures en même temps. C'est-à-dire que le propos c'est un mélange, c'est dramatique mais en même temps c'est rigolo.

Le récit met en évidence la manière dont la contrainte institutionnelle est mise de côté à la faveur de l'engagement et de la conviction de la nécessité à monter une pièce en mooré. L'effort de conviction est ce qui permet à un autre membre du réseau urbain, d'être touché par la démarche et de « ventiler ». L'image du ventilateur, en tant qu'appareil mettant l'air en mouvement, figure à merveille la circulation d'énergie nécessaire pour faire exister cette production littéraire et qui a d'ailleurs permis de diffuser plusieurs spectacles en langue mooré au CITO ainsi qu'aux Récréâtrales. La difficulté toutefois pour ces spectacles d'excéder le réseau urbain/national – comme le suggère la formule employée par Sidiki Yougbaré « aujourd'hui il a raison » – montre bien que la contrainte institutionnelle est toujours présente et comme constitutive en quelque sorte de cette démarche d'écriture.

Le rôle pivot de Sidiki Yougbaré dans la création de cette possibilité a été mentionné par d'autres membres du réseau. Il a été mentionné de manière spontanée par Odile Sankara :

> A.D. - Tu as fait le choix du français ?
>
> O.S. - Ouais la question de la langue ce n'est pas simple, c'est un débat que nous menons et c'est là où je salue Sidiki Yougbaré. Radicalement lui tout de suite il a… mais moi je suis incapable c'est tout un re-cheminement, je ne dirais pas de la pensée, parce que nous pensons d'abord dans nos langues même quand on écrit en français. Malheureusement on n'arrive pas à trouver la syntaxe dans nos langues, parce que le français s'est tellement imposé que nous écrivons en

> français et la syntaxe… alors que nous devrions écrire en français, emprunter la langue française mais rester dans notre syntaxe ; la beauté de l'écriture, c'est une esthétique, c'est très difficile. Il y en a qui arrivent à l'avoir. Ils ne sont pas nombreux ; chez Sidiki, c'est extraordinaire…
> C'est vraiment un défaut d'image littéraire. Je préfère un spectacle où il y a tout un pan de la poésie dans une langue avec toute la rigueur de la langue… Glisser beaucoup de mots dans la langue pour faire rire le public et l'emmener, je trouve ça un peu limite mais bon, c'est personnel…[963]

C'est bien l'idée d'une poétique hétérolingue que défend Odile Sankara davantage susceptible de bouleverser les rapports de hiérarchie fonctionnelle entre les langues que les usages de l'alternance codique expérimentés le plus souvent lors des représentations. Étienne Minoungou, ancien directeur artistique des Récréâtrales, envisage les langues dans une perspective littéraire comme pouvant potentiellement enrichir l'écriture dramatique :

> Maintenant par exemple, la présence des langues au théâtre, quand je l'envisage ici aux Récréâtrales, c'est en termes de capacité littéraire des systèmes de nos langues, leur capacité à saisir l'abstraction, la réalité, leur façon de saisir les choses etc. et cela me touche beaucoup comme dans l'écriture en mooré de Sidiki Yougbaré par exemple[964].

Dès lors, se joue paradoxalement un enjeu de visibilité dans le cadre de diffusions internationales. C'est la raison invoquée par Serge Aimé Coulibaly qui a intégré la langue mooré par l'entremise du comédien slameur Ali Kiswinda Ouedraogo :

> Participant - Le parolier… il s'exprime en mooré, en France ?
> S.A.C. - C'est surtitré.
> Comme ici si tu ne comprends pas le mooré ce n'est pas grave. Après aussi, bon là je ne le fais plus. Souvent je provoque… je parle en mooré ou en dioula pour qu'on entende aussi sur les grandes scènes nos langues et qu'on se rende compte qu'il y a tout un autre monde qu'on ne connaît pas. Donc c'est souvent exprès juste pour provoquer de la curiosité[965].

Le rôle pivot de Sidiki Yougbaré semble aller de pair avec le fait que son écriture se présente comme extrêmement malléable dans des allers-retours permanents entre le français et le mooré : qu'il soit amené à traduire des extraits de textes ou un texte entier, ou qu'il s'auto-traduise ou

[963] (A1) Entretien avec Odile SANKARA, mené le 31 janvier 2017 à Lyon.
[964] (A1) Entretien avec Sidiki YOUGBARE, mené le 20 février 2016 à Ouagadougou.
[965] (A1) Rencontre avec Serge-Aimé COULIBALY, atelier avec les étudiants de l'Université de Ouagadougou lors de l'édition de la plateforme festivalière des Récréâtrales en novembre 2018 coordonné par Annette-Bühler Dietrich, Amélie Thérésine et moi-même.

écrive de manière simultanée dans les deux langues. Plusieurs de ses textes co-existent en différentes langues et la collecte de certains de ses textes non édités m'a amenée à le considérer comme un auteur « plurilingue », selon la définition proposée par Olga Anokhina et Émilio Sciarrino[966]. Il conserve la version en français, comme pour le texte *Ziitba* qu'il a mis à ma disposition mais à laquelle s'adjoint un texte oral en mooré prononcé par la comédienne dont il n'a pas gardé la trace. Dans certains cas, il lui est arrivé d'écrire entièrement le texte en mooré, comme pour *Zomaasé*. Il a été sollicité pour traduire des extraits de la pièce d'Alexandre Kouchevsky et Aristide Tarnagda, *Mgoulsda Yamb depuis Ouaga* (*je vous écris depuis Ouaga*). Dans le cadre du festival des Récréâtrales, il a notamment traduit entièrement le texte de Gustave Akakpo *À petites pierres*, mis en scène par Aristide Tarnagda (sous le titre *Siindi*). Dans le cas de la pièce *Legs*, écrite par Edoxi Gnoula, et qu'il a mise en scène à l'occasion du festival Africologne en juin 2017, il s'agit d'un travail encore plus étroit de co-écriture. On peut formuler l'hypothèse que cette pratique de traduction s'articule étroitement à un dessein de création d'un corpus littéraire et d'illustration de la langue, telles que le suggèrent les approches comparatistes des langues africaines qui situent la traduction au cœur de leur réflexion[967] .

Il est à cet égard possible de lire la production dramatique de Claire Tipy dans le sillage du mouvement d'émulation décrit par Sidiki Yougbaré. Claire Tipy, ayant effectué sa formation théâtrale à Londres en anglais donc dans une langue étrangère pour elle, affirme avoir pris conscience à ce moment-là de l'importance de la langue d'écriture et de jeu et y a été particulièrement réceptive lorsqu'elle a résidé plusieurs années au Burkina Faso. Parlant elle-même mooré au quotidien dans son environnement, elle s'est lancée dans un travail de co-écriture avec Sidiki Yougbaré et Tony Ouedraogo, afin de donner à représenter des passages mêlant la langue mooré et la langue française :

> AD – Parce que tu as appris le mooré ?
>
> CT - Oui je le « parlotte », je le parle juste au quotidien, mais je ne le parle pas du tout bien, pas du tout à un niveau suffisant mais tu vois même quand tu échanges avec les

[966] « Nous désignons comme *écrivain plurilingue* une personne qui, lors de son écriture, utilise au moins deux langues dont on peut trouver les traces – explicites ou implicites – soit dans ses œuvres publiées, soit dans les documents de travail qui accompagnent son processus créatif (les brouillons, les notes, le journal d'écriture, etc.), même si l'œuvre publiée a une apparence monolingue. Par extension, le texte ainsi produit sera également désigné comme plurilingue. » Olga ANOKHINA, Émilio SCIARRINO, « Plurilinguisme littéraire : de la théorie à la genèse », *Genesis*, n°46, « Entre les langues », Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p.15.

[967] Myriam Suchet propose une analyse comparée des textes hétérolingues et des textes traduits en leur conférant un statut similaire. Voir : Myriam SUCHET, *op.cit.* ; Alice Chaudemanche montre comment le développement de la traduction entre le wolof et le français nourrit le développement de la littérature en wolof. Voir : Alice CHAUDEMANCHE, *op.cit.*

> vieux, ceux-ci t'expliquent que le niveau de langue en deux générations est devenu catastrophique … Le niveau de langue en mooré des jeunes aujourd'hui, il est bas et c'est comme ça que je me suis intéressée au travail de Sidiki. Pour moi c'est incroyable ce qu'il fait, il est tout seul à se battre depuis dix ans mais ne lâche pas le cap et moi je suis convaincue que ça va payer un jour parce qu'il est… en fait il sait ce qu'il fait, il sait pourquoi il le fait et donc c'est comme ça qu'on a échangé autour de la collaboration… là même on a collaboré sur la pièce qu'on a écrite à la Comédie de Valence, il y a toute une partie qui est en mooré, c'est une des plus poignantes du texte, tu le verras. À la mise en lecture on l'a fait : Safieta est sur scène, elle parle en mooré, et moi j'étais cachée discrètement à un endroit et je faisais de la traduction en live et ça a très, très bien fonctionné, tu vois pour un public assez âgé en Ardèche, pas forcément prédisposé à écouter un passage qui dure quelques minutes en langue et en fait ça a super bien marché quoi… les gens … en fait finalement l'émotion est telle, même pour Safiane c'était impressionnant le changement, je ne sais pas d'un coup il y a quelque chose de beaucoup plus viscéral qui se passe et tu te dis que toutes les pièces devraient être comme ça. Enfin voilà, j'essaye, c'est pas du tout parfait encore, ça reste des textes majoritairement en français avec des moments en langue. Là dans le dernier que j'écris, il y a des moments en mooré, en occitan et en italien mais voilà pour moi on arrivera là où on veut quand il y aura des spectacles entièrement en mooré, entièrement en dioula et où on trouvera d'autres solutions pour traduire ce qui se passe mais où ça ne sera pas des choses qui seront un peu en périphérie quoi…[968]

Le plaidoyer prononcé en la faveur des langues africaines dans les représentations va de pair avec un travail de collaboration de véritable circulation d'énergie avec d'autres auteurs comme Sidiki Yougbaré pour son texte *Entrouvert* ou encore Tony Ouedraogo pour *Dix lions* et nourrit également dans sa dramaturgie un imaginaire hétérolingue de telle sorte que la traduction est intégrée d'emblée dans le texte.

Si la trace d'une écriture pluri- et hétérolingue dans les textes est rare, elle met ici en évidence la capacité des textes dramatiques à déstabiliser les hiérarchies établies en situation de diglossie dans la mesure où le français comme le mooré fusionnent en une seule et même langue littéraire. Se déploient entre les différents acteurs des efforts de connexion pour faire exister ces textes hétérolingues[969].

[968] (A1) Entretien téléphonique avec Claire Tipy mené le 2 juin 2021.
[969] Sidiki Yougbaré organise avec sa compagnie « Kala-kala théâtre » et une compagnie belge partenaire « Plaisirs chiffonnés » depuis novembre 2021 les Rencontres Internationales de Théâtre en Langues Maternelles (RITLAMES). Ils ont lancé pour la deuxième édition en 2022 un appel à textes (mooré-dioula-fulfuldé).

Le geste d'apprentissage de la langue ainsi que de traduction relève donc de l'aléatoire[970] et de ma rencontre avec les auteurs et des enseignantes Constance Sorgho et Laëtitia Compaoré qui m'ont accompagnée. La traduction engagée dans cette circulation d'énergie a nécessairement une visée éthique et procède par la mise en œuvre d'une « stratégie postcoloniale ». Elle s'inscrit ainsi dans le sillage d'une réflexion visant à ne pas nier les logiques plurilingues qui président à la création et à proposer un pas de côté par rapport aux gestes éditoriaux qui pour plusieurs raisons, choisissent de ne pas mettre en évidence le « rapport dialogique » entre les langues[971]. S'engager dans cette dynamique marginale rend évidemment « l'invisibilité » de la traductrice impossible. Lawrence Venuti[972] à propos de la traduction en Angleterre et aux États-Unis critique la primauté accordée à la fluidité du style dans la langue-cible et inscrit ce phénomène dans le contexte de globalisation du marché du livre et de l'hégémonie politique et économique de l'anglais. Il pose également la problématique de la violence de la traduction en ce qu'elle peut être un geste d'appropriation réducteur de la différence linguistique et culturelle du texte de départ. Dans le cas qui est le mien, le choix même de traduire ces textes dont l'existence n'est pas pérenne parce que n'ayant pas fait l'objet d'une publication va de pair avec un positionnement d'accompagnement vis-à-vis des auteurs souhaitant faire exister cette production dramatique. Rainier Grutman met en évidence le positionnement que la traduction engage :

> [la traduction n'est] jamais une opération purement linguistique, mais à la fois une transformation textuelle et une transaction contextuelle, une intervention et un positionnement dans le champ culturel. On ne traduit pas tout (ni surtout de toutes les langues) et ce qui est sélectionné pour être traduit ne l'est pas n'importe comment[973].

[970] À propos de la traduction de la littérature du swahili vers le français, Xavier Garnier affirme : « Tout ceci fait un tableau un peu dispersé. Il n'y a pas de logique de champ, mais des traductions au coup par coup, répondant à des critères très variés. Les conditions de la rencontre interculturelle en contexte postcolonial semblent beaucoup plus marquées par les aléas des rencontres et des opportunités que par des stratégies éditoriales concertées ; la littérature swahilie est une sorte d'angle mort ; elle est invisible depuis les anciennes métropoles… Xavier GARNIER, « Traduire le swahili en français. À propos de Nagona et Mzingile d'Euphrase Kezilahabi », *Traductions postcoloniales*, Études Littéraires Africaines, n°34, 2012, p.22.

[971] Je me réfère ici à la formulation d'Antoine Berman d'une visée éthique de la traduction : « J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère », Antoine BERMAN, *L'épreuve de l'étranger*, *Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p.17.

[972] Lawrence VENUTI, *The Translator's Invisibility*, Londres et New-York, Routledge, coll. « Translation Studies », 1995.

[973] Rainier GRUTMAN, *op.cit*., 2012, p.50.

La fonction de la traduction est de rendre visible l'intérêt de la production littéraire dans cette langue de telle sorte que, dans cette perspective, la signification de « la différence linguistique et culturelle du texte étranger » ne peut être gommée. Il ne s'agit pas de défendre un type de traduction plutôt qu'un autre mais de penser la manière dont l'écriture dramatique s'articule à des dynamiques écrites et orales de textualité. Le choix fondamental est donc celui de rendre visible l'hétérolinguisme qui, dans le contexte de circulation institutionnelle des textes, n'est que peu perceptible à travers la publication. Ainsi, il s'agit de réfléchir à comment dans les textes dramatiques, la langue fait l'objet d'un travail de différenciation au sein d'un même texte « au moyen de dispositifs discursifs spécifiques qui y tracent des lignes de partages spécifiques[974] ».

Donner à lire et commenter des textes hétérolingues

La première des stratégies pour donner à lire et à voir des textes hétérolingues est de réaliser la transcription de spectacles ou d'extraits de spectacles où un travail sur cet imaginaire des langues est à l'œuvre. En utilisant l'orthographe stabilisée de 1997, je rends visible par l'écrit des textes uniquement oraux. Une fois cela établi, la « traduction intégrale » de ces extraits, si elle est nécessaire pour ma compréhension des textes ne peut être une solution suffisante puisqu'elle reviendrait de nouveau à invisibiliser le texte hétérolingue. Cette option de traduction « revient à réduire considérablement voire à gommer le dialogue (ou le cas échéant) la tension entre les langues de l'original[975] ». La non-traduction accentuerait l'effet d'étrangeté pour un lectorat non mooréphone et rendrait donc difficile de spécifier la nature du travail de différenciation hétérolingue à l'œuvre. Ce sont les raisons pour lesquelles j'ai choisi l'option de la « restitution suivie d'une traduction » c'est-à-dire comme l'a décrit Rainier Grutman, de restituer les « passages hétérolingues » mais en leur adjoignant « une traduction (dans le corps du texte ou en note), créant ainsi une zone tampon autour de la langue étrangère[976] ». J'accentue ici sur le statut méta-textuel de mes traductions qui ne sont pas définitives et servent dans un premier temps d'appui au commentaire des textes hétérolingues.

La captation d'une représentation du spectacle « Silence » monté par Noël Minoungou à l'espace culturel Gambidi ainsi que la transcription et traduction de quelques passages en mooré

[974] Myriam SUCHET, *L'imaginaire hétérolingue, Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Classiques Garnier, Paris, 2014, p.19.
[975] Rainier GRUTMAN, *op.cit.*, 2012, p.58.
[976] Rainier GRUTMAN, *op.cit*., 2012, p.58.

m'a permis de créer un support pour commenter la représentation des tensions entre les langues dans la pièce et de mieux cerner la manière dont celles-ci nourrissent une dramaturgie marquée par la polyphonie. Au-delà d'une représentation réaliste d'un univers plurilingue se joue dans ce spectacle par cet emploi des langues le soulignement d'une polyphonie sociale au sein de laquelle l'individu a du mal à trouver sa place[977]. Le principe de l'alternance codique est utilisé pour manifester un usage fonctionnel des différentes langues. Ainsi la femme qui a fui les préparatifs de son mariage, s'exprimant principalement en français, au moment où son téléphone sonne et où elle le tend à un inconnu :

Tenez monsieur ! Dites-leur que vous l'avez trouvé dans les chiottes.

Yãmb sẽ n boond a soba na n ka toẽ n ta ye sã n yɩ bilf bɩ y lebg n boole.	La personne que vous cherchez à joindre est momentanément indisponible. Vous pouvez rappeler plus tard[978].

Le changement de langues suscite un effet comique d'une part et est associé au contexte du répondeur téléphonique mais il accentue également le mensonge de la future mariée en proposant une répartition des langues ici en fonction de la vérité de l'énoncé. De même, l'interaction familière entre le serveur et la chanteuse conditionne un passage en langue mooré pour le serveur mais accentue également le changement d'adresse alors que la jeune mariée était en train de lui parler :

Serveur (Soumaïla Sankara) à la chanteuse (Claire Tipy) : Ges' we n'wa t'a rata rãam karafe, mam me gesame tɩ waoogame, mam ka yet tɩ bũmb ye. Goma me võore ?	Regarde, elle vient pour commander une carafe de bière, je me suis dit que ça faisait trop mais je n'ai rien dit. Alors pourquoi elle me parle comme ça ?

> **La jeune mariée** : Une carafe de bière Madame. Oui, une carafe de bière, monsieur. Et alors ? Parce que je suis une femme hein ? Et tous ces mecs avec toutes ces bières dans leur carafe, tu en dis quoi ? Hein ?[979]

Si les personnages évoluent dans un univers plurilingue et donc sont présentés comme maitrisant plusieurs langues, le changement de langue permet toutefois de souligner d'un point de vue dramatique, la difficulté à communiquer. Dans le monologue de la future mariée, la parole de la mère en français et en mooré survient et rend palpable un conflit intergénérationnel.

[977] Je reviens sur ce spectacle de manière plus précise dans le chapitre 8.
[978] (A3) Extrait transcrit et traduit du spectacle *Silence* mis en scène par Noël Minoungou à partir de la captation de la représentation le 20 octobre 2017 à l'espace culturel Gambidi.
[979] (A3) *op.cit.*

Réveille-toi, réveille-toi Kudpoko ! Tu n'as plus dix-sept ans ! Fo yẽ ka nasaara n na sãgs kaane kwe ! Sã yaa ne buudã yaa wubdo bala pag la roogo. Tilaï !	Réveille-toi, réveille-toi Kudpoko ! Tu n'as plus dix-sept ans ! Tu n'es pas une blanche pour refuser de te marier. Pour la famille ce serait un scandale car la femme c'est le foyer. C'est comme ça ![980]

En l'accusant d'être une « blanche » en mooré, elle met à distance un modèle d'émancipation de la femme qui risquerait d'éloigner sa fille du droit chemin. Il est intéressant de voir que la représentation des passages hétérolingues vient accentuer la profondeur du désarroi psychique de la femme tiraillée entre son propre mouvement de révolte et la voix hétérolingue de sa mère.

Dans la pièce *Legs,* monologue autobiographique de la comédienne Edoxi Gnoula, s'opère ainsi sur scène une fusion des langues dans un langage théâtral cohérent, mimétique du geste émancipateur de la comédienne, comme le révèle le travail de transcription du spectacle et de restitution des passages en mooré traduits en français. Le travail hétérolingue relève dans ce cas d'une collaboration étroite entre le metteur en scène, habitué à « écrire » en mooré et la comédienne qui avait déjà joué plusieurs des textes de Sidiki, uniquement en mooré, ou en mooré et en français, à Ouagadougou. La représentation de l'alternance des langues ne crée pas un sentiment de hiérarchie entre elles dans la mesure où la parole est prononcée de manière très rapide et logorrhéique. Le processus de différenciation des langues agit donc comme un processus organique qui rythme la prise de parole comme on peut le voir dans cette adresse au public qui fait intervenir le français et le mooré :

Neeme we ? Nẽngẽ wã la ne ? Mam hã wa sãmdẽ, y nan yẽe la mam nẽnga zugu. Ah tiens je rêve aussi de faire celle de ma quarantaine mais pas ce soir, vous savez déjà pourquoi. Mais ce sera un grand bordel, mais je n'en suis pas là. La na n yii yaare ! Nan yii yaare mẽng mẽng mẽng mẽng mẽng !	Vous ne voyez pas ? ça se voit sur le visage non ? Si je commence à douter, vous allez le voir sur mon visage. Ça va être le bordel ! ça va être un grand grand grand grand grand bordel ![981]

La pièce *Zéro-morts* présente des passages hétérolingues traduits du mooré vers le français. L'harmonisation orthographique ainsi qu'un travail de traduction-outil, en sus de la traduction littérale déjà adjointe, a permis de rendre compte de la composition dramatique polyphonique

[980] (A3) *ibidem.*
[981] (A3) Transcription et traduction d'extraits du spectacle *Legs* monté par Sidiki Yougbaré (texte et interprétation : Edoxi Gnoula) à partir de la captation de la représentation du 16 juin 2017 à Cologne.

soulignée par l'hétérolinguisme. En effet, l'utilisation de la langue mooré accentue l'incarnation de voix qui témoignent du territoire abandonné comme le chant des anciens :

Wa ye, wa yãb do ! Wa ye, wa yãb do ! Wa ye, wa yãb do ! Tẽng naab kelma raboogo, kamã fãa sẽ n loogda Bɩ bʊg n nan ko? Tẽng naab kelma raboogo, kamã fãa sẽ n loogda, bi bʊg n na n lub nafã t'a Tinoag kodgẽ? Tẽngã naab kuka zugu n kelme	Venez, venez nous pleurer ! Venez, venez nous pleurer ! Venez, venez nous pleurer ! Le chef du village a pleuré les terres abandonnées, Si tous les jeunes partent Qui restera pour cultiver ? Le chef du village a pleuré les terres abandonnées, Si tous les jeunes partent, qui terrassera le taureau pour que Tinoaga l'égorge ? Le chef du village a pris sa tête dans ses mains et a crié…[982]

Le choix de proposer une traduction supplémentaire de celle qui était destinée à l'usage de la compréhension des passages en mooré pour les autres comédiens du spectacle, visait à rendre perceptible l'isolement ressenti par les personnes restées au village « venez nous pleurer » : « Wa ye, wa yãb do » (la traduction proposée était « venez pleurer avec nous »). En outre, le substantif « raboogo » peut désigner « la demeure dont le chef de famille est mort » ou encore les « cases abandonnées suite au décès du chef de famille ». L'auteur proposait « Le chef du village pleure le dépeuplement », j'ai choisi l'expression « terres abandonnées » qui permet à la fois de rester proche du sens concret du terme « raboogo » mais qui renvoie ici au contexte de l'exode migratoire. En proposant dans ces deux cas une traduction proche du texte de départ on rend perceptible l'intrication de l'hétérolinguisme et de la polyphonie de la dramaturgie.

Dans certains cas, ce travail de restitution de l'hétérolinguisme n'a pas eu à être fait notamment quand celui-ci est déjà pris en compte dans une version publiée comme c'est le cas dans le texte *Mgoulsda Yamb depuis Ouaga/Je vous écris depuis Ouaga*[983] structuré autour d'un enjeu relationnel et interculturel entre les deux comédiens Charline Gand et Aristide Tarnagda. Les textes de Claire Tipy co-écrits avec Tony Ouedraogo et Sidiki Yougbaré présentent également des procédés de traduction interne qui nourrissent l'échange et ont à la fois une fonction réaliste et une fonction poétique. Dans la pièce *Dix lions*, les échanges entre le personnage de Kate qui

[982] (A3) Extraits traduits de texte *Zéro-morts* écrit par Paul ZOUNGRANA, texte non publié, 2014.
[983] Aristide TARNAGDA, Alexandre KOUTCHEVSKY, *Mgouslda Yamb depuis Ouaga (je vous écris depuis Ouaga)*, Montpellier, Deuxième Époque, coll. « Écriture de spectacle », 2018.

s'exprime en anglais et celui de Salif qui s'exprime en mooré mettent en scène le processus d'apprentissage linguistique et interculturel au sein du couple binational. Ce procédé de différenciation des langues souligne les difficultés de compréhension liées à l'interaction de deux personnes qui ne partagent pas le même univers linguistique, et en même temps, il participe d'une poétisation de l'échange[984]. Dans le texte *Entrouvert*[985], une jeune femme ouagalaise, Wendkuni revient dans son village natal à Arbinda pour comprendre son histoire et la disparition mystérieuse de son père alors qu'il était berger. Elle constate que leur ancienne cour familiale a été remplacée par un immeuble de plusieurs étages. La différenciation hétérolingue dans sa parole souligne l'interpénétration des deux époques et de l'effort de recomposer un passé qui lui échappe.
La traduction interne soutient le déploiement de la parole de Wendkuni en français et en mooré mais l'on constate parfois une absence de traduction ou une reformulation toujours signifiante.

> Je déteste être à Arbinda.
>
> On me prend soit pour une touriste soit pour une universitaire
>
> Je ne sais pas lequel m'insupporte le plus.
>
> Ya m sen geet m meinga wa saan m tein-doakin wan bi ?
>
> Mam kenga yamb zakin wa rûnda
>
> Je suis allée devant votre cour aujourd'hui[986]

La première phrase en mooré n'est pas traduite « Quand vous me voyez vous devez vous douter que je viens bien d'ici ? » mais suscite un effet d'insistance. Exprimer cette question en mooré correspond pour elle à une tentative de se rapprocher des habitants d'Arbinda, alors qu'on la renvoie à son statut d'étrangère (« touriste » / « universitaire »). Il arrive également que la traduction interne amène à une reformulation qui nourrit une interprétation psychologique de la phrase en mooré :

> Tm da na yaanda ziing nina m man sen mii n wa zîin-a yembr zan tanw n tagsdin wan
>
> Là où elle s'est parfois sentie seule et dépaysée[987]

[984] (A2) Claire TIPY avec la contribution de Tony OUEDRAOGO pour les passages en mooré, *Dix lions*, Texte non publié, 2017.
[985] (A2) Claire TIPY avec la contribution de Sidiki Yougbaré pour les passages en mooré, *Entrouvert*, Texte non publié, 2021.
[986] (A2) *Ibidem*.
[987] (A2) *op.cit.*

Alors que la traduction littérale de la première phrase est « Je venais là où maman a pris l'habitude d'aller s'asseoir seule pour penser », la traduction en français ajoute une nuance permettant à la fille d'interpréter l'état psychologique de sa mère.

Traduire des textes dramatiques du mooré vers le français

Le deuxième enjeu d'un engagement dans la traduction du mooré vers le français des textes dramatiques est de rechercher la troisième voie décrite par Paul Bandia entre une traduction purement sourcière ou purement cibliste en accordant « à l'éthique de la différence sa juste place dans la théorie » et en tenant compte « des questions de la position traductive (*transnational positions, ethics of location*) et du contexte global l'échange culturel[988] ». Dans le cas du spectacle *Legs*, la difficulté réside dans la proposition de traductions de passages hétérolingues qui puissent conserver la dimension vive et spontanée de l'écriture marquée par un registre familier afin de donner à voir l'homogénéité stylistique dans les passages de langues différentes. Le caractère exhaustif de la description des actions en mooré suscite à cet endroit une difficulté, puisqu'il faut en français rester proche du récit concret tout en évitant la surcharge sémantique. Ce passage en mooré dans la prise de parole de la comédienne constitue une révélation crue et un moment fort du monologue. Le détail qu'impose la langue mooré de toutes les actions entreprises dans le contexte de cet avortement renforce sa dimension choquante et permet de créer une prise de conscience des traumatismes subis par les femmes dans le cas des grossesses non assumées par les hommes. J'ai ainsi choisi à cet endroit de ne pas faire d'ellipse de certains verbes d'action dans la traduction :

Mam tẽra koarb sẽn pibl ne lĩnga eb sẽ n kis mam tim ti tuk bok n busi. Fo mii sẽn da bee koarba pugã? Bipeelg sẽn pid ne zĩim. Fo miime ti ya pug la sẽn yisi n'dik kis mam ti m ti tuk bok n busi. Biig na ning sẽn da be koaba pug da toẽe n'yii mam we, sid bi ziri? Tuum dẽg kaẽsa fãa sẽn ka tol n tar teka, rat n'yeelame ti boẽ ? oh eh, eh, eh, on avait juste convenu une baise non? Et moi je pensais que tu prenais des pilules ?	Je me souviens d'un pot fermé avec un couvercle qu'on m'a remis pour creuser un trou et l'y enterrer. Tu sais ce qu'il y avait dans le pot ? Ce bébé qui était plein de sang. Tu sais que c'est un gosse qui a été avorté ? Est-ce que tu sais que c'est d'un ventre qu'on l'a sorti ? On l'a pris, on me l'a remis pour que j'aille creuser un trou. Et l'enterrer. L'enfant, celui qui était dans le pot. Cela aurait pu être moi. Et tout ce sale travail qui n'en finit pas, qu'est-ce que ça veut dire ?

[988] Paul BANDIA, *op.cit.*, p.137.

La fo yẽ ? La ya tiile ne foo ti fo maan ? Da kogda f mẽng we, kal f da tolg n da maane. Je veux dire vous n'avez pas été condamné pour une baise à perpétuité ?	Et toi donc ? Est-ce que tu étais obligé de le faire ? Tu n'aurais pas pu te protéger ou carrément ne pas le faire ?[989]

Pour la traduction du texte *Zomaasé* de Sidiki Yougbaré, cette fois entièrement écrit en langue mooré, la traduction n'a pas qu'un statut métatextuel donnant à voir le caractère hétérolingue mais doit également faire entendre la teneur particulièrement poétique de ce qui apparaît comme le monologue d'une couturière regrettant que les soldats tombés à la guerre meurent sans hommages. Les images concrètes ainsi que les jeux de répétition alimentent le caractère poétique du texte :

Mam A Sabine boonda saag t'a ni. Mam boonda saagã t'a ni	Moi Sabine je demande à la pluie de tomber Moi je demande à la pluie de tomber
N'ni sugr saaga. N'ni wʊm ti sek saaga N'ni pek saaga !	Que tombe une pluie réparatrice Que tombe une pluie tolérante Que tombe une pluie purifiante ![990]

Tout en conservant la répétition syntaxique, j'ai traduit le verbe « N'ni » par « tomber » et j' ai proposé des adjectifs synthétiques correspondant à chacune des qualifications de la pluie « sugr saaga », « de pardon », « wum » et « sek saaga », « de compréhension » et « d'acceptation », « pek saaga » « qui nettoie ». Ces choix en faveur de la fluidité ici permettent de préserver le rythme poétique du texte de départ. Cette question du rythme a été omniprésente dans les choix de traduction. Pour prendre en compte la possibilité en mooré d'utiliser l'infinitif d'un verbe sans avoir à répéter la forme conjuguée dans le cas d'une description d'une suite d'actions, j'ai choisi d'ajouter une ellision :

Paag yõd n'tʊʊk a teedo	Une femme a fini de préparer ses affaires
N'buk a nugn biiga	Elle a mis son dernier enfant au monde
Wa yugmd sẽn bugda kũndi N tudi n teese	Comme le chameau qui porte ses bosses

[989] (A3) *op.cit.*
[990] (A3) Harmonisation orthographique et traduction de *Zomaasé* écrit par Sidiki Yougbaré, texte non publié, 2013.

	a pris le chemin et est partie[991]

Les infinitifs « n'tudi » et n'teese » « prendre le chemin » et « partir » se rapportent à la femme. J'ai donc conjugué les verbes dans la traduction tout en faisant l'ellipse de la forme conjuguée « j'ai ».

Conclusion du chapitre

L'expérience de rencontre des auteurs et des textes permet de ne pas se laisser aveugler par la situation de diglossie : de voir qu'elle conditionne une tendance dominante d'écriture des textes dramatiques en français mais qu'elle appelle donc à des recherches futures davantage consacrées à la scène et à la prise en compte de l'imaginaire plurilingue qui lui est inhérent. À partir d'un travail exploratoire de transcription, d'harmonisation orthographique, et parfois de traduction, il est toutefois possible d'observer le fonctionnement de poétiques hétérolingues et la manière dont celles-ci nourrissent le fonctionnement dramatique des pièces. Ainsi, cette dimension fera l'objet d'une attention particulière dans les analyses comparées des textes dans le cinquième et huitième chapitre de ce travail.

[991] (A3) *op.cit.*

Troisième partie : Un imaginaire cosmopolite ? Pour une perspective décentrée sur l'espace littéraire africain

Alors que la plupart des enquêtés résident principalement à Ouagadougou, tous sont mobiles, si ce n'est pour leur activité d'auteur, du moins en leur qualité de comédiens, pour leur participation à telle ou telle création artistique. Les artistes interrogés à partir de la ville de Ouagadougou sont engagés dans des mobilités « temporaires », « ponctuelles », voire « pendulaires[992] » pour les plus visibles d'entre eux. En outre, l'intrication des réseaux de circulation de textes donnent également aux moins mobiles la possibilité d'être lus en des lieux divers. Ce mouvement de reterritorialisation de la création théâtrale sur un mode « circulatoire », confère à la ville sa dimension « réticulaire » et en fait un lieu de concentration d'une culture urbaine, locale et transnationale. La production dramatique peut donc se lire en rapport avec les valeurs propres aux différentes échelles de légitimation en interaction. Les trois consensus qui fédèrent respectivement les réseaux urbain/national, panafricain, francophone – la volonté de faire émerger une littérature dramatique nationale, de rendre visible un répertoire pour reconfigurer les imaginaires sur l'Afrique, de perpétuer une histoire littéraire et théâtrale francophone – suscitent un ordre de valeurs propre mais gagnent en plasticité au contact les uns des autres. C'est ainsi que des valeurs émergent, compatibles avec les différents consensus. Les régimes d'identification disponibles pour les auteurs ne s'opposent pas, ni ne se succèdent dans une logique de progression qui irait d'une conscience nationale à une conscience transnationale. Au contraire, ils se cumulent, s'articulent les uns aux autres voire s'alimentent réciproquement, amenant plusieurs auteurs à adopter un positionnement intermédiaire, marqué par leur situation au croisement des réseaux.

L'épicentre ouagalais constitue un lieu d'observation pertinent des « dynamiques actuelles des littératures africaines[993] ». Il permet de constater l'ancrage urbain/national du phénomène littéraire en Afrique et, dans le même temps, de considérer que celui-ci est « débordé par des préoccupations cosmopolitiques « dont l'enjeu panafricain [serait] le véritable moteur[994] » selon Guillaume Bridet, Virginie Brinker, Sarah Burnautzki et Xavier Garnier. En ce qu'elle est à la

[992] Fariba ADELKAH, Jean-François BAYART (dir.), *Anthropologie du voyage et migrations internationales*, Fonds d'analyse des sociétés politiques, 2006.
[993] Guillaume BRIDET, Virginie BRINKER, Sarah BURNAUTZKI, Xavier GARNIER (dir.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines, Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Karthala, 2018.
[994] *Ibidem*, p.8.

fois un centre et une périphérie, la ville de Ouagadougou est le lieu d'expression d'une appartenance locale, nationale et mondiale et permet donc d'interroger ces termes à la faveur d'un décentrement au sein de l'espace littéraire africain. C'est cet effort de décentrement propre à son itinéraire académique qu'Homi K. Bhabha met au cœur de sa réflexion autour du cosmopolitisme vernaculaire :

> Je ne cherche en aucune manière à glorifier les marges et les périphéries. Je veux seulement donner à voir ce que c'est que survivre, produire, travailler et créer au sein d'un système mondial dont les pulsions économiques et les investissements culturels majeurs sont pointés dans une autre direction que la vôtre, que celle de votre pays, ou de votre peuple[995].

Homi K. Bhabha propose le terme de « cosmopolitisme vernaculaire », distinct du cosmopolitisme global en ce qu'il invite à mesurer « le progrès global dans une perspective minoritaire[996] ». Kwame Anthony Appiah propose quant à lui l'idée d'un « patriotisme cosmopolite[997] », inspiré de son père, nationaliste ghanéen convaincu, qui a rappelé à ses enfants dans une lettre qu'il leur a laissée, qu'ils sont également citoyens du monde, mettant en évidence le caractère infondé d'une opposition entre un nationalisme et une pensée cosmopolite[998].

Comment s'organisent les relations « transtextuelles[999] » entre les textes qui s'écrivent à Ouagadougou au croisement des différents réseaux de circulation ? Quelles modalités d'écriture « cosmopolite[s] *depuis* l'Afrique[1000] » ces relations dessinent-elles ? C'est ici que l'on peut donc postuler un lien de continuité entre les liens interdiscursifs propres à chaque réseau et les liens transtextuels entre les textes qui y circulent, en suivant la proposition de Dominique Maingueneau qui établit une analogie entre l'influence de l'interdiscours sur le discours et les œuvres comme résultat d'un travail sur l'intertexte[1001].

---

[995] Homi K. BHABA, *Les lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*, Paris, Éditions Payot et Rivages, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, [1994], 2019, p.11.
[996] *Ibidem*, p.14.
[997] Kwame Anthony APPIAH, « Cosmopolitan Patriots », *Critiqual Inquiry*, vol.23, n°3, Front Lines/Border Posts (Spring 1997), pp.617-639.
[998] Anthony Mangeon propose de lire ce concept dans le sillage de la pensée de Locke, voir Anthony MANGEON, « Du « moment panafricain » à « l'afropolitanisme » contemporain, Lectures croisées de W.E.B. Du Bois, Jospeh Casely Hayford, Alain Locke et Kwame Anthony Appiah », *op.cit*., pp.47-59.
[999] Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la *transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». La transtextualité dépasse donc et inclut l'architextualité, et quelques autres types de relations transtextuelles […]. Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1982.
[1000] Guillaume BRIDET, Virginie BRINKER, Sarah BURNAUTZKI, Xavier GARNIER (dir.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines, Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Karthala, 2018.
[1001] « Tout discours est pris dans un interdiscours. Il ne prend sens qu'à l'intérieur d'un univers d'autres discours à travers lequel il doit se frayer un chemin. Pour interpréter le monde énoncé, il faut le mettre en relation avec toutes

La ville de Ouagadougou peut être considérée comme un lieu de fusion des valeurs. Ce que je nomme le paradigme du théâtre-monde en constitue un bon exemple. Il semble faire l'objet depuis les vingt dernières années d'un consensus fort qui traverse les trois réseaux de circulation de textes : francophone comme panafricain et urbain/national. Il est en effet possible de relever dans les textes identifiés et collectés à l'échelle de la métropole ouagalaise différents topoï, « la migration », « la rencontre », « la tribune » qui permettent de porter un regard décentré sur ce paradigme dominant de la critique. En outre, les textes, produits dans ce qui est à la fois un centre mais aussi une périphérie, sont des lieux privilégiés de réflexivité des logiques à l'œuvre au sein de l'espace littéraire africain. L'analyse des procédés de méta-théâtralité mais également des rapports d'intertextualité et d'hypertextualité qui les traversent, révèle les contours d'un certain cosmopolitisme littéraire, une manière de dire et de redire les littératures et théâtres d'Afrique dans un contexte globalisé.

sortes d'autres. Les problématiques de « l'intertextualité » et de « l'architextualité » (Genette), qui nourrissent les études littéraires vont dans le même sens, mais elles ont tendance parfois à y voir une sorte de privilège de la littérature, alors que c'est une dimension de toute activité discursive, qui prend seulement un tour spécifique en littérature. Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p.32.

Chapitre 5 : Le paradigme du « théâtre-monde » au prisme de la métropole ouagalaise

« Afrique-sur-Seine » pour Odile Cazenave[1002], « écrivains de la postcolonie[1003] » pour Abdourahmane Waberi, écrivains de la « migritude[1004] » pour Jacques Chevrier : autant de catégories qui depuis la fin des années 1990 visent à élucider le positionnement d'écrivains africains nés après les Indépendances qui vivent à Paris, se considèrent et sont décrits comme les membres d'une nouvelle génération littéraire. Si le rapprochement trop rapide entre génération et mouvement littéraire a fait l'objet de critiques[1005], l'organisation du système littéraire francophone autour du centre franco-parisien permet de faire un lien entre la situation sociale d'un ensemble d'écrivains et leurs thématiques d'écriture. Pierre Halen décrit la spécificité de la démarche de ces auteurs qui usent de « la matière narrative ou symbolique que constitue l'immigration » dans leur œuvre. Il montre qu'ils tentent de trouver une alternative entre la voie de l'assimilation et celle de la différenciation en dépassant les « « identités localistes » par une posture « internationaliste » ou même « universalisante », faite de non-adhésion à toute représentation de lieu ou de société, et en s'efforçant de pallier ainsi, le cas échéant, l'enfermement dans une périphérie donnée[1006] ». L'analogie entre la situation des écrivains exilés ou migrants à Paris et la manière dont ils se ressaisissent de cette thématique dans leurs œuvres est fréquente comme en témoigne l'expression d'« écritures migrantes », largement répandue dans la critique, comme le souligne Catherine Mazauric :

> [La critique s'appuie] sur le postulat implicite d'une convergence de la situation biographique de l'écrivain et du matériau thématique de l'œuvre, au moyen de la scénographie énonciative déployée par le texte, s'appuyant sur l'exploration d'un entre-deux tout à la fois géographique et identitaire. Dès lors que ce matériau thématique ne reflète pas directement une situation d'exil,

[1002] Odile CAZENAVE, *Afrique sur Seine, Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan, Critiques littéraires, 2003.
[1003] Abdourahmane A. WABERI, « Les enfants de la postcolonie, Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Nouveaux paysages littéraires, Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, n°135, septembre-décembre 1998, Notre libraire, Revue des littératures du Sud, pp.8-15.
[1004] Jacques CHEVRIER, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de « migritude » », *Notre librairie, Revue des littératures du Sud, Identités littéraires*, n°155-156, 2004, pp.96-100.
[1005] Lydie MOUDILENO, « Littérature et postcolonie », *Africultures*, publié le 30 avril 2000, http://africultures.com/litterature-et-postcolonie-1359/, consulté le 28 juillet 2021.
[1006] Pierre HALEN « À propos des modalités d'insertion des littératures dites de l'immigration ou migrantes dans le système littéraire francophone », dans Danielle Dumontet, Frank Zipfel (dir.), *Écriture migrante / Migrant Writing*. Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, coll. Passagen/Passages Bd. 7, 2008, pp.37-48.

> la sagacité critique est alors fréquemment mise au service de la recherche d'éléments de poétiques enfouis, travaillant en profondeur le texte depuis la problématique de la migrance[1007].

Des concepts visant à décrire les conditions des écrivains à l'ère postcoloniale tels que l'hybridation[1008] (Homi K. Bhabha) ou encore l'ethnoscape[1009] (Arjun Appadurai) sont mobilisés pour décrire leur poétique. La création du festival « Étonnants Voyageurs » à Saint-Malo par Michel Le Bris en 1990 ainsi que la publication dans le Monde des Livres en 2007 du Manifeste « Pour une littérature-monde », signé par 44 écrivains (dont Alain Mabanckou, Koffi Kwahulé, Abdourahmane Waberi, pour n'en citer que quelques-uns) rendent visible la manière dont les logiques de légitimation des écrivains africains passent par la revendication de la mobilité et d'une identité plurielle comme facteur de renouveau des expressions artistiques dans le champ littéraire français et donc de facto dans l'espace littéraire africain transnational.

Sylvie Chalaye utilise la métaphore du « syndrome Frankenstein[1010] » pour dire l'hybridité formelle qui caractérise les œuvres des auteurs dramatiques qui acquièrent une visibilité internationale dans les années 1990. « L'éradication culturelle héritée de la colonisation » serait ainsi transcendée « en une force d'invention et de créativité[1011] ». Le renoncement au cadre référentiel du territoire africain et l'ouverture aux diverses influences seraient permis par la situation d'exilés des auteurs engagés dans des écritures tournées « vers le reste du monde[1012] », souhaitant aller « au-devant d'un public universel pour lui faire partager une aventure humaine[1013] ». En proposant une lecture postcoloniale du motif de la « traversée » dans leurs œuvres, renvoi indirect à l'esclavage, à la traite et à la colonisation[1014], Sylvie Chalaye propose une analogie entre la situation géographique et institutionnelle des auteurs et une option dramaturgique de « l'entre-deux » qui caractérise leurs œuvres. Cherchant à banaliser la réception des auteurs dramatiques africains dans le champ littéraire français, elle montre en quoi ces écritures sont tout autant que les écritures dramatiques européennes, le lieu des nouvelles explorations du drame qui remettent en cause les catégories traditionnelles telles que le

[1007] Catherine MAZAURIC, *Mobilités d'Afrique en Europe, Récits et figures de l'aventure*, Paris, Karthala, 2012, p.342.
[1008] Voir par exemple, Jacques Chevrier : « Ils puisent leur inspiration dans leur hybridité et leur décentrement qui sont devenus les éléments caractéristiques de la « world literature » à la française », *op.cit*., p.96.
[1009] Voir par exemple, Adama COULIBALY, « Littérature migrante subsaharienne : l'ethnoscopie littéraire comme expression de la mobilité des écrivains de la migritude », *Géographies transnationales du texte africain et caribéen*, volume 46, n°1, hiver 2015.
[1010] Sylvie CHALAYE, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, coll. « Passages francophones, 2004.
[1011] *Op.cit.,* p.59.
[1012] *Op.cit*., p.12.
[1013] *Op.cit.*, p.59.
[1014] *Op.cit.*, p.53.

personnage, la voix, l'espace. Ces analyses s'appuient sur le postulat d'une crise du drame moderne à la fin du 19ème siècle qui évoluerait dans le sens d'une remise en cause de la progression dramatique traditionnelle par le biais d'une tension permanente « entre dramatisation et dédramatisation », pour reprendre les termes de Jean-Pierre Sarrazac[1015].

Dans cette perspective, le concept de l' « Entre-Deux », emprunté à Daniel Sibony[1016], vise à saisir l'hybridation formelle et référentielle qui caractérise ces écritures mais également une situation dramatique symbolisant une condition existentielle, comme dans la pièce de Kossi Efoui, *Le Carrefour* (1990)[1017] ou la pièce de Caya Makhélé, *La fable du cloître des cimetières*[1018] (2000). La dramaturgie dite de « l'entre-deux », renvoyant à la situation d'exil dans laquelle se trouvent les auteurs qui l'élaborent, permet de décrire certaines œuvres qui abordent la thématique de la migration[1019] mais constitue une voie d'entrée dans un ensemble plus large d'œuvres : « Ces pièces disent toutes une traversée, une suspension entre deux mondes, une déchirure, une faille… et en font une situation dramatique[1020] ». Stéphanie Bérard, dans sa monographie récente consacrée à l'auteur franco-béninois José Pliya[1021], file cette métaphore de l'entre-deux, en le présentant comme un héritier d'Édouard Glissant et en le désignant comme un auteur de l' « entre-multiple ». Elle le rattache au « Tout-Monde » par son parcours biographique entre France hexagonale, Bénin et Caraïbes et par son écriture dramatique marquée par un héritage culturel et religieux varié. L'idée d'une posture d'auteur caractérisée par une énonciation diasporique sous-tend l'appréhension de son œuvre comme embrassant le monde entier. Si l'auteur lui-même refuse d'être confiné dans une « zone entre-deux » - « Les auteurs comme moi sont riches de la multiplicité de leurs origines et de leurs parcours[1022] » - la connotation positive inhérente à l'idée de mobilité demeure dans l'expression « entre-deux » comme dans « entre-multiple ».

> Certes, les auteurs qui ont engagé cette recherche sont d'abord des auteurs en exil, ils ont quitté leur port d'attache et vivent en France, mais ils sont aujourd'hui rejoints par de jeunes auteurs qui depuis le continent ont aussi le désir d'« une Afrique qui se pense au monde » et se dresse

[1015] Jean-Pierre SARRAZAC, *Poétique du drame moderne et contemporain*, Paris, coll. « Poétique », Seuil, 2012.
[1016] Daniel SIBONY, *Entre-Deux, L'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1991.
[1017] Paris, L'Harmattan, *Théâtre Sud*, n°2, 1990.
[1018] Paris, L'Harmattan, coll. « Théâtre des cinq continents », 2000.
[1019] Koffi KWAHULE, *Il nous faut l'Amérique,* Paris, l'Harmattan, 1997 ; Moussa KONATE, *Un appel de nuit*, Manage, Lansman Éditeur, 2004 etc.
[1020] Sylvie CHALAYE, *op.cit*., p.54.
[1021] Stéphanie BERARD, *Le Théâtre-Monde de José Pliya*, Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies », n°6, 2015.
[1022] José PLIYA, *Écrire sur le fil ténu des frontières, Entretien avec Émile Lansman*, Manage, Lansman Éditeur, 2011.

> sur ses ergots pour scruter l'au-delà, une Afrique qui défie les vieux démons, les yeux rivés sur l'horizon, faisant cap sur le monde[1023].
>
> Circulant librement d'un monde à l'autre, ces auteurs s'abreuvent à des sources multiples et leur carte géographique personnelle s'étend bien au-delà des limites des seuls continents africain et européen. Ils font du monde leur demeure pour reprendre l'image des écrivains martiniquais Edouard Glissant et Patrick Chamoiseau qui voient dans le Tout-Monde « la maison de tous, *Kay tout moun* »[1024].

De Sylvie Chalaye à Stéphanie Bérard, il est ainsi frappant de constater que le réseau lexical associé au lexème « monde », renvoyant à la poétique de la relation glissantienne comme au concept de « mondialité[1025] » développé par Patrick Chamoiseau, traduit l'idée de conséquences esthétiques heureuses au phénomène de mondialisation culturelle. L'expression fréquemment citée de Sony Labou Tansi, « ajouter du monde au monde », contribue ainsi à le reconnaître comme modèle d'une nouvelle génération d'auteurs[1026] et le concept de « théâtre-monde » fait l'objet d'usages critiques et institutionnels variés. Il s'agit tantôt d'une expression que Stéphanie Bérard emploie pour parler de l'œuvre de José Pliya[1027], tantôt d'un mot d'ordre pour appréhender des créations émanant d'espaces culturels comme le rapport métonymique du théâtre et du monde[1028]. L'expression « théâtre-monde » peut également se faire label institutionnel – « théâtre-monde de la langue française » – servant à exprimer l'orientation de la politique du ministère de la culture française en faveur de la francophonie[1029].

L'expression fait en effet partie d'un discours de légitimation des auteurs africains décrits aujourd'hui dans une situation « d'aller-retour » entre les deux continents. La situation des auteurs

---

[1023] *Op.cit.,* p.14.
[1024] Stéphanie BERARD, *op.cit.*, p.11.
[1025] Patrick CHAMOISEAU, « Mondialisation, mondialité, pierre-monde », *Littérature*, n°174, pp.92-103.
[1026] L'idée d'une « œuvre-monde » parcourt nombre des articles du numéro des *Études littéraires africaines* qui lui est consacré et renvoie à une expression de l'auteur lui-même « ajouter du monde au monde ». Voir Xavier GARNIER, Julie PEGHINI (dir.), *Le théâtre de Sony Labou Tansi*, *Études littéraires africaines*, 2016, n°41.
[1027] Stéphanie Bérard, *Le Théâtre-Monde de José Pliya*, Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies », n°6, 2015
[1028] « L'expression Pour un Théâtre-Monde qui sert de titre à cet ouvrage fait écho au concept de Tout-Monde défini par l'écrivain philosophe Édouard Glissant en tant que vision de la Relation, conception du monde dans sa pluralité en mouvement, les cultures humaines étant constamment en interaction et s'interpénétrant. […] Dans la continuité de ce concept, nous envisageons ici celui de Théâtre-Monde qui, loin de se réduire aux théâtres du monde, désigne le trait d'union qui relie le théâtre au monde, voire aux mondes. Il s'agit donc dans cet ouvrage, d'étudier les liens, les relations, les connivences comme les confrontations et les tensions qui s'avèrent manifestes ou sous-jacents d'une scène à l'autre, de la scène à la salle, du texte à la scène, d'une langue à l'autre… » Yamna ABDELKADER, Sandrine BAZILE, Omar FERTAT, *Pour un théâtre-monde, plurilinguisme, interculturalité, transmission*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, p.23.
[1029] Xavier NORTH, Paul DE SINETY, *La promotion en France des créateurs et des auteurs issus des mondes francophones,* 2018, Ministère de la culture, Inspection générale des affaires culturelles, en ligne, https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/La-promotion-en-France-des-createurs-et-des-auteurs-issus-des-mondes-francophones, consulté le 1 août 2021.

à la fois implantés dans la ville de Ouagadougou et se déplaçant en France et en Europe est fréquemment mentionnée par les critiques et les membres du réseau panafricain et francophone comme facteur d'ouverture au monde. Alors que l'auteur, comédien congolais David Ilunga affirme que les Récréâtrales offrent la possibilité de « rencontrer le monde dans un quartier[1030] », des intermédiaires décrivent positivement les allers-retours fréquents entre l'Afrique et l'Europe chez les auteurs au cours des vingt dernières années. Nadine Chausse souligne le fait que des auteurs comme Aristide Tarnagda ou Hakim Bah ont créé de « vraies structures chez eux mais continuent à faire des allers-retours entre la France et l'Afrique et donc à faire un pont […][1031] ». Pascal Paradou opère une distinction entre les cinq lauréats en 2018 du prix RFI qui ne seraient « pas sortis de la cuisse de Jupiter » et qui se seraient donc « déjà frottés au monde » et des auteurs « qui sont tout petits encore, qui sont encore dans leur propre convention culturelle[1032] ».

Ainsi l'analogie établie pour les auteurs dramatiques africains entre circulation transnationale et ouverture de l'auteur et de l'œuvre au monde traduit une grille de lecture axiologique. Ces discours émanant aussi bien des auteurs, des critiques que des médiateurs culturels ou des politiques révèlent à quel point « l'ouverture au monde » demeure un critère de « distinction[1033] » positive des auteurs et des œuvres et peut être ainsi mobilisé à l'envi pour l'expression d'un goût légitime. Sans être formulé officiellement comme critère explicite, il se manifeste à travers des éléments de langage élaborant un imaginaire à la fois institutionnel et esthétique, circulant d'un locuteur à l'autre et faisant ainsi l'objet d'une naturalisation, « la consécration culturelle [faisant] subir aux objets […] une sorte de promotion ontologique qui s'apparente à une transubstantiation[1034]. »

Je formule ainsi l'hypothèse que le concept du « théâtre-monde » agit comme paradigme dominant à un niveau institutionnel et esthétique. Comment ce paradigme affecte-t-il la production dramatique d'auteurs qui ont pour point commun de participer activement à l'émulation collective générée par le réseau urbain ouagalais et, pour les plus visibles d'entre eux, de mobiliser les ressources des différents réseaux ? L'examen attentif du maillage intertextuel tissé par trois topoï – la migration, la rencontre, la tribune – vise à répondre à cette question. Cette réflexion s'inscrit donc dans un dialogue avec des études critiques ayant parfois déjà pensé ces catégories mais à l'unique lumière des textes les plus visibles et édités en Europe.

[1030] (A1) Entretien avec David ILUNGA, mené le 12 février 2016 à Ouagadougou.
[1031] (A1) Entretien téléphonique avec Nadine CHAUSSE, mené le 12 décembre 2018.
[1032] (A1) Entretien avec Pascal PARADOU, mené le 11 septembre 2018 à Issy-Les-Moulineaux.
[1033] Pierre BOURDIEU, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016.
[1034] *Ibidem*, p.14.

1. La migration

Le contexte de contrôle croissant des frontières européennes et par voie de conséquence d'une immigration irrégulière, a suscité un nombre important de récits « à différentes croisées du documentaire et de la fiction » qui « donnent à lire les conséquences humaines, trop souvent tragiques, de cette édification[1035] ». Ceux-ci interagissent au sein d'ensembles discursifs hétérogènes (paroles et textes des États, des associations, des médias, parfois des migrants eux-mêmes[1036]) et se déploient « dans la totalité du spectre de la création artistique et littéraire[1037] ». La parole littéraire et artistique vient souvent jouer le rôle de contre-récit et proposer une alternative à la criminalisation dont les migrants sont l'objet dans les discours publics. Elle s'inscrit souvent dans le registre de la dénonciation en soulignant les pertes humaines immenses générées par les politiques migratoires européennes. En outre, la focale étant souvent placée sur l'expérience même d'illégalité vécue par les migrants, ceux-ci sortent de l'anonymat collectif dans lesquels les représentations médiatiques les cantonnent et la dimension aventureuse de leur trajectoire est également traitée, favorisant une appréhension de celle-ci dans sa singularité. Nombre d'intellectuels et artistes africains s'attachent à replacer ces mouvements de populations dans la longue histoire de la culture migratoire du continent et rappellent que les frontières actuelles sont héritées d'un partage colonial.

La parole artistique se veut notamment solidaire de l'expérience transnationale des migrants « de concaténation des mondes[1038] » pour reprendre l'expression de Catherine Mazauric, reflet précaire de leurs propres trajectoires et les artistes africains se font ainsi souvent leurs porte-paroles. Sophie Moulard met par exemple en évidence le regard spécifique posé par les rappeurs sénégalais en relation avec leur insertion dans des réseaux musicaux à l'échelle internationale[1039]. Si le sujet est fréquemment abordé dans nombre de romans écrits par des auteurs originaires d'Afrique subsaharienne, du Maghreb ou d'Europe, le théâtre constitue également un lieu de thématisation de ce sujet dans les contextes où la société civile est particulièrement concernée. À Bamako, depuis 2005, de nombreuses manifestations issues du milieu associatif travaillant sur la

[1035] Catherine MAZAURIC, *op.cit.*, p.19.
[1036] Cécile CANUT, Alioune SOW « Les voix de la migration. Discours, récits et productions artistiques », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], n°213-214, 2014, http://journals.openedition.org/etudesafricaines/17578, consulté le 12 février 2022.
[1037] Catherine MAZAURIC, *op.cit.*, p.24.
[1038] *Op.cit.*, p.349.
[1039] Sophie MOULARD, Le regard entre deux rives, La migration et l'exil dans le discours des rappeurs sénégalais », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], n°213-214, 2014, consulté le 10 décembre 2020.

question de la migration sont organisées[1040]. La migration vers l'Europe demeure par ailleurs une thématique majeure des pièces[1041] les plus récemment visibilisées au sein du réseau francophone et panafricain : on peut penser aux pièces d'Hakim Bah, *À bout de sueurs*[1042], *Convulsions*[1043], ou encore à la pièce de Sèdrjo Giovanni Houansou, *Les Inamovibles*[1044]. Cet intérêt pour les lieux de relégation, de marginalisation correspond à l'expression littéraire d'un cosmopolitisme vernaculaire, redéfini par Achille Mbembe en « afropolitanisme »[1045].

En suivant la proposition de Xavier Garnier d'appréhender les poétiques cosmopolites à partir de leurs « genèses hyperlocales[1046] », il apparaît évident que le topos de la migration qui traverse les textes, constitue l'expression d'un cosmopolitisme vernaculaire. Enjeu crucial du débat public, à une échelle nationale et transnationale, la thématique traverse la production dramatique publiée comme non publiée, comme on peut le voir à travers la collecte de pièces. Si le Burkina Faso constitue depuis l'Indépendance un lieu privilégié des migrations transafricaines et si l'axe de circulation Côte d'Ivoire-Burkina Faso est celui le plus usité d'Afrique de l'Ouest[1047], les migrations, depuis quelques années, se tournent davantage vers l'Europe et le pays est plus que jamais un point de transit par lequel passent les migrants ouest-africains qui se dirigent vers le Maghreb et l'Europe[1048]. Les travaux d'Alice Degorce rendent compte de la représentation ambivalente de la migration burkinabè vers la Côte d'Ivoire dans la littérature orale moose[1049]. C'est la migration vers l'Europe qui fait l'objet d'un traitement privilégié dans plusieurs textes dramatiques, révélant des enjeux d'adresse pouvant être intriqués, à la jeunesse africaine, au gouvernement, aux artistes amenés à réfléchir sur leurs propres pratiques et cultures de mobilité.

[1040] Cécile CANUT, Alioune SOW, « Nous nous appelons les voyageurs, Mise en scène de parcours migratoires dans le théâtre des réfugiés d'Afrique centrale à Bamako », *Cahiers d'études africaines*, [en ligne], 2014, https://journals.openedition.org/etudesafricaines/pdf/17705, consulté le 10 août 2021.

[1041] Boukary Tarnagda montre à travers l'analyse des titres de pièces à quel point de cet enjeu de la mobilité et de la migration est dominant, *Processus de création théâtrale contemporain en Afrique subsaharienne francophone : vers une poétique de la relation*, p.198.

[1042] Manage, Lansman Éditeur, 2015.

[1043] Paris, Tapuscrit/Théâtre Ouvert, 2017. Voir à ce sujet : Hakim BAH, propos recueillis par Elara BERTHO, « Théâtre et migrations, Entre Conakry et Paris », *Multitudes,* 2019/3, n°76, pp. 207-211.

[1044] Paris, Tapuscrit/Théâtre Ouvert, 2019.

[1045] Guillaume BRIDET, Virginie BRINKER, Sarah BURNAUTZKI et Xavier GARNIER, *op.cit*.

[1046] Xavier GARNIER, « Pour un cosmopolitisme des lieux. Genèses « hyperlocales » de la littérature-monde en français », Yves CLAVARON et Yvan DANIEL (dir.), *Littératures francophones et mondialisation*, Bécherel, Éditions Les Perséides, 2019, pp.23-32.

[1047] https://migrationdataportal.org/fr/regional-data-overview/western-africa, consulté le 10 août 2021.

[1048]« On estime ainsi que près de 2 500 migrants Burkinabè sont arrivés en Espagne, Italie et Grèce depuis début 2016, la région du Centre-Est étant notamment devenue la première zone d'émigration irrégulière du pays (OIM, 2019 » https://reliefweb.int/report/burkina-faso/lendettement-des-migrants-de-retour-et-limpact-sur-la-r-int-gration-durable-au, consulté le 10 août 2021.

[1049] Alice DEGORCE, « Mobilités et migrations dans les discours et la littérature orale moose », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], n°213-214, 2014, consulté le 30 avril 2019.

En mettant en évidence les liens entre les quelques auteurs dramatiques burkinabè édités comme Aristide Tarnagda et Sophie Kam et les auteurs dramatiques africains les plus visibles sur le plan international depuis les années 1990, les chercheurs se sont faits jusqu'ici les promoteurs de la contemporanéité de la littérature dramatique burkinabè. La représentation de la migration sous l'angle du questionnement identitaire qu'elle fait traverser au sujet constitue la grille de lecture dominante chez les chercheurs qui ont documenté l'émulation de la scène théâtrale ouagalaise : Christophe Konkobo, enseignant-chercheur à Austin Penn University, fort d'une longue expérience artistique et de recherche au Burkina Faso, Hamadou Mandé enseignant-chercheur au département d'études théâtrales de Ouagadougou, et Annette Bühler Dietrich, ayant enseigné plusieurs années dans le département d'études germaniques à l'Université de Ouagadougou.

En étudiant ces pièces au prisme de relations transtextuelles plus larges, il est toutefois possible de montrer que se côtoient des imaginaires pluriels de la migration interrogeant l'individu comme la collectivité, la frontière et l'exil comme le territoire national[1050]. Si la focale dans les textes les plus visibles et commentés porte sur la représentation de l'exil comme questionnement identitaire, l'ensemble des textes repérés posent la question de l'avenir de l'espace national ainsi que de la responsabilité des autorités politiques face aux pertes humaines considérables liées à l'immigration irrégulière.

La migration ou l'exil comme questionnement identitaire

Selon Christophe Konkobo[1051], les œuvres d'Aristide Tarnagda s'inscrivent dans le « sillage des dramaturgies du présent » et contribuent à développer ce motif de « l'entre-deux » identifié par Sylvie Chalaye. Il s'attache à montrer que ces pièces « s'ancrent le plus souvent dans des espaces du « non-lieu » où se déploient des personnages pris dans une dynamique de quête identitaire[1052]». Il considère son œuvre déterminante dans l'histoire du théâtre au Burkina Faso car l'auteur réussit à marquer « l'actualité littéraire continentale ou mondiale[1053] ». Ce commentaire met en évidence l'analogie établie entre une grille de lecture esthétique (la référence à l'écriture des auteurs des années 1990 pour lesquels Sony Labou Tansi est considéré comme un

[1050] Quand Catherine Mazauric rédige sa monographie en 2012, elle constate que les travaux critiques se sont davantage attachés à rendre compte de la manière dont les écritures restituent « la singularité de parcours solitaires » plutôt que les « migrations et exils irréguliers », Catherine MAZAURIC, *op.cit.*, p.29.
[1051] Christophe KONKOBO, *La pratique du théâtre moderne au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, 2017.
[1052] *Ibidem*, p.313.
[1053] Christophe KONKOBO, « Théâtre burkinabè contemporain » et dramaturgie de l'entre-deux : Aristide Tarnagda et Sophie Kam », *Présence francophone : Revue Internationale de langue et de littérature*, vol.89, n°1, 2017, p.39.

pionnier) et une grille de lecture institutionnelle et suggère une adhésion implicite au consensus au sein du réseau francophone. La contemporanéité de l'œuvre paraît intimément liée au passage d'Aristide Tarnagda par les instances de légitimation déterminantes du réseau francophone. Konkobo montre donc que la valeur de l'œuvre réside dans sa capacité à s'inscrire dans la continuité de l'histoire littéraire théâtrale francophone. En outre, il propose de lire les pièces *Et si je les tuais tous madame* d'Aristide Tarnagda[1054] et *Nos jours d'hier* de Sophie Heidi Kam[1055] dans le même mouvement, en montrant à quel point la représentation du non-lieu serait la condition d'expression des problématiques identitaires du 21ème siècle. Son point de vue critique sert ainsi également l'intérêt du consensus à l'œuvre au sein du réseau urbain puisqu'il valorise l'œuvre d'une autrice qui a remporté à plusieurs reprises le concours GPNAL, a publié dans différentes maisons d'éditions nationales et est ainsi reconnue comme autrice polyvalente à l'échelle nationale. Dans la mesure où ses textes sont passés par des instances de production et de légitimation apparentées au réseau panafricain (le chantier d'écriture de Grand Bassam, les ateliers lors des Récréâtrales), et que son œuvre est dans son propos associée à celle d'Aristide Tarnagda, alors il fait valoir sa compatibilité avec les consensus des différents réseaux**.** Il met en évidence à la fois l'émergence de la littérature dramatique nationale et sa visibilité potentielle à une échelle internationale.

Annette Bühler-Dietrich propose également de lire les œuvres des auteurs produisant sur le territoire dans la continuité de la génération des enfants de la postcolonie des années 1990[1056]. Partant, dans différentes études, des mêmes textes édités, *Et le soleil sourira à la mer* de Sophie Kam, *Les larmes du ciel d'août* d'Aristide Tarnagda et *Madame, je vous aime* d'Étienne Minoungou, elle souligne également le lien entre des auteurs qui revendiquent un ancrage territorial en Afrique et les auteurs de la génération précédente qui vivent à Paris : « Wenngleich der Schauplatz der burkinischen Dramas in Afrika zu verorten ist, lassen sich auch ihre Texte nicht als Ausdruck einer afrikanischen Identität lesen, die immer nur ein westliches Schutzkonstrukt gewesen sein mag[1057] ». Ces pièces parce qu'elles représentent des êtres humains à la recherche de nouveaux liens dans des conditions extrêmes, vivant des expériences de perte

[1054] Manage, Belgique, 2013.
[1055] Ouagadougou, Céprodif, 2013.
[1056] Abdourahman WABERI, « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre librairie*, n°135, 1998, pp.8-15.
[1057] Annette BÜHLER-DIETRICH, « Das westafrikanische Drama und Theater der Gegenwart am Beispiel Burkina Fasos », Annette BÜHLER-DIETRICH, Françoise JOLY (dir.), *Voyages d'Afrique, Interkulturelle Dialoge mit Afrika*, Stuttgart, IZKT Universität Stuttgart, 2011, pp.92-102 ; p.95.

économique et familiale, illustreraient le déchirement du sujet dans le contexte postmoderne et global[1058].

La pièce *Il pleut de l'exil* d'Aristide Tarnagda est issue d'une commande d'écriture de la part de la metteuse en scène Eva Doumbia en 2007 pour la compagnie la Part du Pauvre et jouée au théâtre du Vieux-Colombier. Elle a été éditée avec d'autres pièces dans un recueil par CulturesFrance, ancien Institut Français. Les quatre autres pièces d'Aristide Tarnagda commentées dans cette section ont été éditées chez Émile Lansman (*Et si je les tuais tous madame ?* / *Les Larmes du ciel d'août en 2013* ; *Terre rouge* / *Façons d'aimer* en 2017) et ont circulé au sein du réseau francophone : elles ont été jouées au festival des Francophonies en Limousin, à Rennes, Paris, Avignon, au Tarmac, mais ont également été représentées au Burkina Faso au festival des Récréâtrales ou dans l'espace de diffusion du Cartel au théâtre des Récréâtrales. Ce sont donc les œuvres qui ont été les plus légitimées au sein du réseau francophone tout en étant également visibles au sein du réseau urbain et panafricain et ayant fait l'objet d'études critiques au niveau national. La pièce de Sophie Kam *Qu'il en soit ainsi*, est visible au sein du réseau urbain/national, elle a reçu le premier prix du Grand Prix National des Arts et des Lettres en 2012, a été éditée chez Sankofa et Gurli en 2014, et est ainsi connue du réseau panafricain par l'entremise du festival des Récréâtrales : le texte était par exemple utilisé dans le cadre des ateliers Élan en 2016. L'exploration du motif de la migration révèle l'importance symbolique du réseau francophone au sein duquel les auteurs africains rendus visibles dans les années 1990 ont une influence non négligeable. L'on retrouve en effet dans les pièces d'Aristide Tarnagda, auteur le plus visible du réseau francophone, une représentation de la migration sous l'angle du questionnement identitaire, mais également dans la pièce de Sophie Kam par une logique de fusion des valeurs entre les différents réseaux.

L'exil, s'il est une réalité concrète pour plusieurs des personnages des pièces d'Aristide Tarnagda, est principalement représenté sous l'angle de la dispersion du sujet, comme l'a souligné, à juste titre, Annette Bühler-Dietrich. Christophe Konkobo montre, quant à lui, que la situation dramatique – des personnages à l'arrêt au bord d'une route – dans *Les Larmes du ciel d'août* et *Et si je les tuais tous madame ?*, révèle un « positionnement identitaire entre-deux », « l'assujettissement à un écartèlement à la fois temporel – le passé et le futur – et spatial – l'ici et

[1058] « Bien que l'action des drames burkinabè se situe en Afrique, on ne peut pas pour autant considérer les textes comme l'expression d'une identité africaine, laquelle n'a vraisemblablement été rien d'autre qu'une construction occidentale », Annette BÜHLER-DIETRICH, *Die Szene des Subjekts im westafrikanischen Theater der Gegenwart – Burkina Faso.* Friedemann KREIDER et alii*, Theater und Subjektkonstitution theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld, transcript, 2012, pp. 133-143.

l'ailleurs[1059] ». Il souligne également que les personnages d'Aristide Tarnagda tentent de lutter contre le morcellement identitaire qui les affecte et « essaient de se recoller par l'invocation et l'évocation[1060] ». Annette Bühler-Dietrich examine notamment le recours au dispositif du monologue dans l'œuvre de Koffi Kwahulé comme dans celle d'Aristide Tarnagda[1061], en prenant pour appui la référence explicite à la pièce de Koffi Kwahulé *Village fou ou les déconnards* dans le paratexte de *Et si je les tuais tous madame ?* : « ça doit être terrible de mourir à l'étranger. C'est comme si on n'avait jamais vécu. Parce qu'un étranger, c'est quelqu'un qui accroche sa vie comme on accroche son manteau à l'entrée d'une maison ; c'est quelqu'un qui attend de vivre…[1062]». Elle souligne l'état commun de latence, à la limite de la folie et de la confusion identitaire, dans lequel se retrouvent Monsieur et Lamine, tous deux envahis par les voix de leur passé.

En examinant le dispositif formel du monologue dans les quatre pièces de l'auteur, il est possible de préciser ces analyses. Dans *Les Larmes du ciel d'août*[1063], une femme attend l'homme qu'elle aime, parti chercher de l'argent pour elle et leur enfant, s'adressant à une dame arrêtée à un carrefour dont elle refuse l'aide. La pièce écrite quelques années plus tard, *Et si je les tuais tous madame ?*[1064] lui fait en quelque sorte écho puisque le personnage de Lamine figure l'homme exilé loin de sa femme et de son enfant, parti pour leur offrir une vie meilleure. Il interpelle une automobiliste arrêtée à un carrefour, le temps d'un feu rouge, raconte le décès de son ami Robert, son impossible retour auprès de sa femme et de son enfant. La pièce *Terre rouge*[1065] se présente également comme un monologue porté par un homme empreint de nostalgie, marqué par une enfance en harmonie avec la nature jusqu'à l'arrivée des « machines » du gouvernement. Il pleure son frère exilé à Paris, parti chercher de l'argent, dont il reçoit les lettres. L'exil est également appréhendé depuis le point de vue de la personne qui reste dans la pièce *Façons d'aimer*[1066]. Une jeune femme qui confesse ses péchés face à un juge et un procureur, se remémore ses souvenirs d'enfance de petite « gauchère », de disputes entre son père et sa mère. Elle s'est mariée à un

[1059] Christophe KONKOBO, *op.cit*., 2017, p.45.
[1060] *Op.cit*., p.43.
[1061] Annette BÜHLER-DIETRICH, « Contemporary west african monodrama and its Stage Productions : a Challenge », Kene Igweonu, Osita Okagbue (dir.), *Performative Inter-actions in African Theatre 2 : innovation, creativity and social change*, Cambridge, Cambridge scholars publishing, 2013.
[1062] Koffi KWAHULE*, Village fou ou les déconnards*, Paris, Acoria Éditions, 2000, p.42.
[1063] La pièce connaît trois éditions successives : *Écritures d'Afriques : dramaturgies contemporaines*, Culturesfrance, 2007 ; *Alors, tue-moi* suivi *de Les larmes du ciel d'août*, Découvertes du Burkina, coll. Récréâtrales, 2010 et *Et si je les tuais tous madame ?* ; *Les larmes du ciel d'août*, Manage, Lansman, 2013.
[1064] Aristide TARNAGDA*, Et si je les tuais tous madame ?; Les Larmes du ciel d'août*, Manage, Lansman, 2013.
[1065] Manage, Lansman, 2017.
[1066] Manage, Lansman, 2017.

homme polygame exilé en Europe et qui revient après cinq ans d'absence, accompagné d'une cinquième femme blanche. On comprend au fil du déploiement de sa parole qu'elle confesse leur double meurtre.

Le dispositif du monologue fait de l'espace dramatique un espace mental et mémoriel. La parole, qu'elle soit adressée (à des dames au carrefour, à un juge et à un procureur) ou non (dans le cas de *Terre rouge*), trahit l'état de déréliction du sujet. Même dans les cas où la parole est adressée, le dialogue factice mis en place par les locuteurs permet une monopolisation de la parole. Tantôt dans la plainte, tantôt dans le plaidoyer, les personnages se lancent, au moyen des mots, dans une ultime tentative de survie. Le déploiement logorrhéique nourrit l'expression de souvenirs obsessionnels. Certains mots ou expressions jouent ainsi le rôle de pivots structurant le monologue en réseau d'idées : l'homme, le fils, l'argent, le ciel d'août, le palu, la rue (*Les larmes du ciel d'août*) ; Robert, le mois d'août, le « palu », le rhume (*Et si je les tuais tous madame ?)* ; la main gauche être gauchère, papa, maman, le piment, être africain (*Façons d'aimer*) ; mon frère, terre rouge, lettre(s), machines (*Terre rouge*). Le mode de progression « réticulaire[1067]», nourri par l'enchevêtrement de différentes figures de répétition, souligne le ressassement du passé et montre à quel point les personnages sont hantés par la séparation des êtres qu'ils ont aimés. Les locuteurs sont ainsi incapables d'être entièrement au présent, condamnés à la solitude.

Si le dialogue échoue, le déploiement de la parole solitaire est paradoxalement marqué par un fort dialogisme, ce qui fait de ces monologues des « polylogues », l'expression de paroles solitaires à plusieurs voix[1068]. L'espace dramaturgique consacré à la mémoire d'un seul sujet parlant rend possible des apparitions d'un troisième type. La voix du sujet se dédouble et devient aussi celle du fantôme. Dans *Façons d'aimer*, la phrase prononcée par le mari au moment de son départ en Europe – « Je fais mes valises. Je prends l'avion dans une semaine[1069] » est répétée à plusieurs reprises au tribunal par la femme, toujours sidérée par cette annonce. Ce souvenir vocal révèle le moment fatidique de rupture, de renoncement forcé à ce qu'elle pensait être un amour sincère. Son surgissement souligne la perte de foi comme le suggère la réévaluation du paysage

[1067] « Lorsque le locuteur choisit de répéter, on s'aperçoit alors que la répétition n'apparaît pas de manière isolée, concentrée en une seule figure, mais qu'elle se déploie sur de multiples figures, qui fonctionnent en réseau. À l'instar des trains, toute répétition peut en cacher une autre. C'est ce que je nomme la répétition réticulaire. » Emmanuelle PRAK-DERRINGTON, « Anaphore, épiphore and co. La répétition réticulaire », paru dans *Figures du discours et contextualisation*, Actes du colloque, mis en ligne le 25 septembre 2014, http://revel.unice.fr/symposia/figuresetcontextualisation/index.html?id=1505, consulté le 30 juillet 2021.
[1068] « Et c'est bien cette pluralité des voix à l'intérieur même d'un soliloque qui confère leur dimension dialogique à un grand nombre de pièces modernes et contemporaines. » J'emprunte ce terme à Jean-Pierre SARRAZAC, *op.cit*., p. 252.
[1069] Aristide TARNAGDA, *Terre rouge*, *op.cit*., trois occurrences p.39, une occurrence p.40 et p.44.

amoureux : « Sous cette colline, il vous balance ça en pleine gueule. Comme ça. Et vous voyez bien que la colombe n'est plus là, que le ciel perd sa couleur bleue, que les figuiers et les nimiers jaunissent ». Dans *Terre rouge*, le frère resté au pays est condamné à ne communiquer avec son frère que par l'entremise des lettres envoyées de France. La voix de l'exilé, ainsi enchâssée, prend le relais de la voix du frère, lorsque ce dernier lit une de ses lettres. L'exilé y décrit la froideur de la vie parisienne, son errance, sa maladie pulmonaire mais promet également de revenir et exprime son incompréhension à l'égard du frère qui refuse sa proposition de lui envoyer un téléphone, une télévision. Face au souvenir idéalisé de leur enfance, la lettre souligne l'absence de corporéité comme le suggère la structure en parallélisme :« Maintenant mon frère est lettre/ Maintenant mon frère est téléphone[1070] ». Ce surgissement de la voix du frère révèle son irrémédiable éloignement, leurs impossibles retrouvailles. C'est ce qui amène Pénélope Dechaufour, à considérer la pièce *Terre rouge* dans le sillage de l'écriture marionnettique de Kossi Efoui, en proposant de lire la pièce comme un « soliloque marionnettique à plusieurs voix » où le personnage est comme dépossédé de lui-même, accueillant un « locuteur in absentia[1071] ».

Dans *Les Larmes du ciel d'août* et *Et si je les tuais tous, Madame ?*, ces apparitions fantomatiques se manifestent stylistiquement par l'insertion d'un véritable dialogue dans le monologue. Les fantômes des êtres dont la femme a été séparée sont convoqués dans un souvenir vocal. L'extrait suivant, îlot de dialogue dans le monologue, illustre dans *Les Larmes du ciel d'août*, la prégnance du souvenir du mari exilé.

> Notre enfant viendra bientôt. Il faut que je parte lui chercher de l'argent.
>
> Il n'en aura pas besoin. Tu n'as donc pas besoin de partir mon homme.
>
> Ce n'est pas sûr. C'est notre enfant, pas nous. On ne sait jamais. Lui peut aimer l'argent. Je ne voudrais pas qu'il soit malheureux parce qu'on a voulu qu'il soit comme nous.
>
> Tu as raison[1072].

Le dédoublement de la voix de la jeune femme lors de la remémoration rend compte de l'échange entre celle qu'elle était autrefois et son mari. Il permet de souligner, par effet de contraste, la rupture avec la situation d'énonciation du monologue. La jeune femme est à présent condamnée à une interminable attente de l'être aimé. Ses souvenirs du serment d'amour par le

[1070] *ibidem*, p.17.
[1071] Pénélope DECHAUFOUR, « Voix et corps marionnettiques : avatars d'oralité », Sylvie CHALAYE, Réka TOTH, « Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas : Poétiques contemporaines et oralité », Actes du Colloque, *Revue d'Études françaises*, n°18, Budapest, Actes du colloque, pp.201-205.
[1072] *Op.cit.*, p.33.

sang et de leurs promesses de retrouvailles confèrent à sa parole une forme d'ironie tragique. C'est la figure de Robert qui, dans *Et si je les tuais tous madame ?* possède les caractéristiques les plus proches de celles du revenant. On apprend en effet à la fin de la pièce qu'il a succombé au paludisme. Le statut du dialogue dans le monologue est différent dans cette œuvre. En effet, l'échange entre Robert et Lamine a lieu non seulement sur le plan de l'énoncé mais surtout sur le plan de l'énonciation. Robert n'apparaît pas uniquement dans le souvenir de Lamine. Les frontières entre énoncé et situation d'énonciation du monologue deviennent si poreuses que le fantôme de Robert prend toute son autonomie et interagit avec Lamine alors même qu'il s'adresse à la dame au carrefour.

> Qu'est-ce que tu lui racontes à la dame
> Lamine ?
> Robert ?
> Dépêche-toi
> Le feu rouge agonise
> Elle aussi
> Lui aussi
> Pique le sac à la dame
> Non Robert
> Si Lamine[1073].

La stichomythie figure ici l'enlisement du conflit et la contradiction interne à l'espace mental et mémoriel de Lamine. Le fantôme de Robert tentera en effet à maintes reprises d'influencer le comportement de Lamine. La prise de pouvoir sera effective à la fin de la pièce. Le surgissement du fantôme du passé dans la situation présente d'énonciation de l'espace dramaturgique illustre sur un plan métaphorique l'emprise du passé sur l'état mental de Lamine.

Le dispositif énonciatif du monologue présente l'entre-deux comme un espace mental invivable, révélant l'enfermement des locuteurs dans des logiques destructrices : l'emprisonnement (*Façons d'aimer*), le meurtre (*Et si je les tuais tous, madame ?*), l'errance coupable (*Les larmes du ciel d'août*), l'irrémédiable rupture (*Terre rouge*). L'exil, loin d'être magnifié sous l'angle de l'ouverture des possibles, est représenté comme un emprisonnement intérieur, dissolvant l'individu en souffrance, aux prises avec un passé irrécupérable, incapable d'être au présent. Dans la pièce commandée par la metteuse en scène Eva Doumbia, *Il pleut de l'exil*, publiée en 2007, le personnage de la femme métisse apparaît comme une figure de l'entre-deux mais dont l'existence, en France comme en Afrique, est remise en question. La structure de la pièce en diptyque illustre cet état de fait. La première partie se déroule en France, où la fille, au

[1073] *Op.cit.*, p.11.

lendemain de sa fête de départ, s'apprête à quitter la France. Dans la deuxième partie, « En Afrique », elle retourne dans le village de son père et veut connaître les causes de sa mort. Sa tante, elle, semble davantage préoccupée par la sauvegarde de sa virginité. On comprend que le père est parti car il a été expulsé, la tante la tient pour responsable. À son retour, la femme métisse fait l'expérience de la désillusion, considérée comme étrangère, noire en France, tenue pour responsable de l'expulsion de son père en Afrique : « Ici je suis de là-bas / Là-bas je suis d'ici ». Le chiasme souligne ici l'impossibilité de cette existence entre-deux et la torture psychique que lui fait vivre son exil intérieur permanent. La possibilité de communication avec sa tante semble s'éloigner tandis qu'elle se réfugie toujours plus dans l'imaginaire :

> En venant ici, je nourrissais un rêve.
> Je rêve tout le temps moi. Je rêve de cieux
> Ni noirs
> Ni blancs.
> Ni rien du tout.
> De cieux vides de couleurs. Avec des étoiles dansantes.
> Un incandescent soleil calcine les races, l'identité, les pays, les langues, les nationalités[1074].

Les élaborations chimériques, reformulées à différents endroits comme le rêve de danser « l'échec des couleurs », ou comme l'attente du « deuil des couleurs » viennent là encore accentuer un effet de contraste avec la situation d'impasse dans laquelle elle se trouve. Ces envolées lyriques composent un paysage mental alternatif révélant un déni de plus en plus fort de la réalité.

Dans la pièce de Sophie Kam *Qu'il en soit ainsi*[1075], la thématique de l'exil sert également un questionnement identitaire, mais signale plutôt une ouverture des possibles pour le sujet en crise[1076]. Lors de notre entretien en février 2016, Sophie Kam explicitait sa conception de l'espace dramatique :

> J'ai remarqué effectivement que j'aime les espaces clos. Même la pièce *Du caviar pour un lapin*, ça se passe dans une chambre d'hôtel et je suis déjà en train de penser à une histoire qui va se passer dans un ascenseur. Je me dis que l'enfermement, ce n'est pas surtout physique, c'est aussi dans la tête. Mais dans un espace tout aussi clos, beaucoup de choses peuvent se passer, ça peut être des espaces hautement dramatiques où une parole forte peut émerger. Il y a une autre pièce

[1074] *Op.cit*., p.183.
[1075] Ouagadougou, Sankofa et Gurli, 2014.
[1076] Annette BÜHLER-DIETRICH, *op.cit*., 2011, p.98.

> aussi qui est en chantier, qui se passe en prison. Le quartier des femmes dans une prison. Du coup, en me posant cette question, je réalise qu'effectivement on se retrouve dans des situations difficiles, comme coincé par l'espace, mais il y a la parole et les échanges, aller vers l'autre, l'écouter, l'entendre. C'est vrai qu'il y a des affrontements, mais à la fin on arrive à réaliser qu'on est tous… c'est la même condition humaine qui nous anime, on est tout aussi vulnérable l'un que l'autre, quel que soit ce que l'on a été ou ce que l'on est, face à la situation présente. […] Moi je pense que quand j'écris j'essaie de voir là où je peux mettre des humains, un point c'est tout. Et c'est ça qui m'a intéressée quand à Montréal j'ai vu *Et le soleil sourira à la mer*, totalement joué par des Québécois, il y avait un seul Burkinabè, Hamidou Sawadogo, […] Mais tous les autres c'étaient des Québécois. Du coup, le propos avait une dimension universelle. Je me suis dit… C'est pourquoi moi je mets en avant l'humain qui est en nous. Et je crois que c'est ça qui nous rassemble plus que tout ce qui nous divise. Donc ça fait que l'espace géographique pour moi n'a pas d'importance, le lieu en tant que tel mais c'est l'espace où l'histoire se déroule, je ne sais pas dire, quand je délimite…[1077]

Si la fontaine autour de laquelle se rencontrent Phil et Saïda ne correspond pas tout à fait à cette conception de l'espace, dans la mesure où elle se situe dans le désert, l'espace dramatique demeure clos toutefois puisque la nécessité de l'accès à l'eau pour les deux personnages les force à la rencontre et agit comme catalyseur de liens humains. Dans la première partie de la pièce, la fontaine fait l'objet d'un conflit entre les deux protagonistes. Phil, ancien membre d'un groupe de rebelles armés, qui traverse le désert après avoir emporté avec lui un butin lors de l'attaque d'un camp humanitaire, se l'est appropriée et espère pouvoir en tirer fortune. Saïda, en fuite vers la Méditerranée, exilée car menacée de mort pour être albinos, est assoiffée et tente désespérément d'avoir accès à l'eau.

Si l'espace dramatique est un espace clos obligeant les êtres à se rencontrer, il est aussi par voie de conséquence ouvert aux possibles puisqu'il permet la rencontre de l'autre. Le personnage du vent, à qui les didascalies prêtent l'action de souffler régulièrement, donnent une consistance fluide à l'espace qui est également un espace sonore : « On entend le souffle du vent, grave et plaintif [1078]». Son discours marqué par des couples de verbes formés sur le même radical « tresser » / « détresser » ; « couler » / « découler » ; « passer » / « repasser » figure ce mouvement perpétuel et parce qu'il anime l'inconscient des personnages, il symbolise également la labilité des identités, laissant les personnages se découvrir, voire se transformer sous les yeux des lecteurs/spectateurs. Christophe Konkobo montre que la situation dramatique de l'entre-deux s'exprime dans les pièces de Sophie Kam à travers les masques successifs portés par les

[1077] (A1) Entretien avec Sophie Heidi KAM mené le 10 février 2016 à Ouagadougou.
[1078] *Op.cit.*, .23.

personnages. Le vent, figure rhapsodique omnisciente[1079], révèle leur intériorité changeante. L'entrecroisement de voix et la tenue d'un triple dialogue : vent/Phil ; vent/Saïda, et Phil/Saïda rendent tangible la manière dont la tension dramatique se tisse entre deux mouvements : l'un tourné vers l'intérieur, vers les béances de l'inconscient et l'autre vers l'extériorité, vers autrui à la fois menace et espoir. C'est le vent qui impose le dévoilement de Saïda au sens propre comme au figuré. « Tes yeux et tes oreilles ont-ils oublié ? ». En enlevant son voile, elle se remémore les événements traumatiques qui ont conduit à sa fuite : le père tué par sa propre famille parce qu'albinos, sa mère qui l'enjoint à la fuite pour survivre. Les adresses du vent à Phil le forcent également à avouer ce que Saïda avait déjà deviné : son ami Freddy, à qui il prétend parler au téléphone, est mort lors d'une initiation, quand ils étaient adolescents. Il comprend grâce à Saïda qu'il n'a jamais fait son deuil et que c'est ce qui l'a conduit dans une spirale de violence après avoir fui le village et brûlé la case des fétiches. La rencontre entre les deux individus est un endroit de libération dans la mesure où ils s'affranchissent de l'emprise du passé et où, par effet de miroir ils se rappellent l'un à l'autre une estime de soi perdue : la beauté pour Saïda et l'humanité pour Phil. L'ouverture d'un entre-deux, espace de liberté amoureuse, même écourté par le mandat d'arrêt de Phil, forcé de reprendre la fuite seul, donne au sujet errant la possibilité de se reconstituer.

Une première lecture croisée de quelques textes d'Aristide Tarnagda et de Sophie Kam rend compte de la manière dont ils s'emparent chacun.e de manière singulière du motif de l'entre-deux. Le dispositif du monologue-polylogue commun à plusieurs pièces d'Aristide Tarnadga souligne une situation dramatique fondée sur l'absence de l'autre causée par l'exil. L'espace mental et mémoriel généré met le sujet en situation d'isolement irrémédiable, dans une incapacité à être au présent, rattrapé par les ruminations de son passé. Le théâtre d'Aristide Tarnagda donne à voir la migration sous l'angle des conséquences psychiques pour les migrants comme pour ceux qui restent. Sophie Kam, dans *Qu'il en soit ainsi*, fondant la situation dramatique sur une rencontre cette fois possible entre Phil et Saïda, travaille le motif de l'entre-deux mais sous l'angle inverse de l'ouverture. Les personnages sont condamnés par des forces extérieures et l'errance constitue un élargissement de l'expérience possible, une reconfiguration de leur marge de manœuvre. Par la mise perspective de ce travail formel, je rejoins les études déjà existantes sur ces textes, menées

[1079] Jean-Pierre SARRAZAC décrit la pulsion rhapsodique comme un procédé d'exhibition de la « structure spatio-temporelle ainsi que de la composition générale des différents motifs de l'œuvre », Jean-Pierre SARRAZAC, *op.cit*., 2012, p.331.

notamment par Christophe Konkobo et Annette Bühler-Dietrich, qui ont mis en évidence leur inscription logique dans un rapport intertextuel avec l'œuvre d'autres auteurs du réseau francophone. Je propose toutefois d'ouvrir la perspective à une surface textuelle plus large en intégrant des textes en circulation au sein du réseau panafricain mais également au sein du réseau urbain-national. Par le jeu de nouvelles lectures croisées autour des auteurs qui ont obtenu la plus grande reconnaissance critique, Aristide Tarnagda et Sophie Kam, l'on observe par exemple une tendance à envisager également la migration à partir du prisme collectif et non seulement individuel, comme le suggèrait le motif de l'entre-deux. Donner à voir des expériences de migration peut aller paradoxalement de pair avec la prégnance de l'imaginaire territorial.

Territoires abandonnés

La quête migratoire, si elle est représentée comme une expérience individuelle, est décrite également comme advenant au milieu d'une polyphonie de discours et de représentations ayant trait à l'abandon du territoire. La thématique gagne à être appréhendée à partir de textes relevant de différents seuils de visibilité : c'est ainsi que la pièce *Terre rouge* sus-citée peut être mise en relation avec d'autres pièces présentes dans le réseau francophone et urbain – comme *Des pintades et des manguiers*, pièce écrite par Claire Tipy[1080] à Ouagadougou, en projet de création et sélectionnée par le comité de lecture « Jeunes textes en liberté » en France, lue à Paris et à Ouagadougou en 2020, ou encore *Passe pas l'homme*, pièce de Faustin Keoua-Leturmy, écrite à Ouagadougou, élaborée notamment dans le cadre du cercle des auteurs de Ouagadougou, éditée par Émile Lansman – mais aussi avec des textes qui ont connu une diffusion limitée à la période de leur création comme la pièce *Zéro-Morts*, écrite par Paul Zougrana en 2014, mise en scène par Bernhard Stengele, jouée au CITO et en Allemagne ; ou encore la pièce *Le ballet des âmes en transe* de Justin Stanislas Drabo[1081] présentée au GPNAL en 2014, non éditée.

Le dispositif de la lettre contribue à présenter la migration sous l'angle de l'abandon du territoire. La pièce de Faustin Keoua-Leturmy *Passe pas l'homme*[1082], s'ouvre sur l'écriture d'une lettre, celle de Soul à sa famille, lettre dans laquelle il révèle la vérité crue qui se cache derrière l'illusion d'eldorado, la difficulté de trouver à manger, l'ennui mortifère :

[1080] (A2) Claire Tipy, *Des pintades et des manguiers*, Texte non publié, 2019.
[1081] Justin Stanislas DRABO, *Le ballet des âmes en transe*, Texte non publié, 2010, consulté aux archives du prix GPNAL de la SNC à Bobo-Dioulasso en décembre 2016.
[1082] Faustin KEOUA-LETURMY, *Passe pas l'homme !*, Manage, Lansman Éditeur, 2014.

> Si je te raconte tout ça aujourd'hui, c'est parce que je sais très bien ce que tu penses, toutes les questions que tu te poses : pourquoi je passe d'un pays à un autre ? pourquoi je ne vous donne pas de nouvelles ? pourquoi je ne vous aide pas ? pourquoi pourquoi pourquoi ? C'est dur, crois-moi[1083].

La voix des proches restés au pays transparaît à travers l'usage du discours direct témoignant de la capacité de projection de Soul à imaginer le sentiment d'abandon de sa famille qu'il avait promis d'aider et met en exergue le sentiment de culpabilité qui le traverse. La voix des proches est présente à travers la voix de Soul qui semble se promettre davantage à lui-même qu'à eux, qu'« un jour [il] y arriver[a] ». Cette lettre qu'il finit par chiffonner, qu'il « laisse désespérément tomber à ses pieds », puis qu'il « ramasse » et « met en poche » symbolise l'incommunicabilité de l'expérience, reléguée dans l'indicible et l'irrémédiable distance qui se creuse entre ceux qui restent et ceux qui partent. La construction cyclique de la pièce qui s'ouvre sur cette lettre non envoyée puis se termine avec elle - il la lit à nouveau après la perte de Demba, son acolyte rencontré en chemin - souligne le caractère tragique de ces scissions familiales et intimes.

Relevant d'une composition plus classique du drame, la représentation polyphonique de la question de la migration advient dans la pièce de Justin Stanislas Drabo, *Le Ballet des âmes en transe*, par le biais de la mise en présence de personnages aux points de vue opposés au sein d'assemblées collectives[1084]. Cette volonté de mettre en débat mais aussi de donner « corps » aux trajectoires de migration constitue la motivation principale de l'écriture dramatique, telle que l'auteur l'expose dans le prologue de la pièce.

> Combien de fois avons-nous entendu lors des cénacles, des allocutions politiques, des déclamations de vers éplorés des poètes, les mêmes propos vêtus de la même préoccupation : la débandade tous azimuts de la jeunesse africaine vers les grèves occidentales [1085] !

Le medium dramatique devient ainsi le lieu d'exploration des causes. Un étudiant diplômé échoue aux concours de la fonction publique après ses études et décide de rentrer au village pour y apporter son instruction et aider son père à cultiver les champs de coton. Acclamé de tous, il déchante vite lors de son arrivée lorsqu'il découvre les conditions de vie des villageois. Il apprend en effet que la moitié des terres de son père ont été saisies par l'État. Son ancien ami d'enfance

---

[1083] *Op.cit*., p.7.
[1084] Jean-Pierre RYNGAERT, « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique *», L'Annuaire théâtral, Revue québecoise d'études théâtrales, Désordres et ordonnancements*, n°43-44, printemps-automne 2008.
[1085] Justin Stanislas DRABO, *Op.cit*., p.3.

appelé « le fou », lui explique qu'il s'agit d'une machination orchestrée par Ballo, chef coutumier qui en se mêlant de politique, a divisé le village en deux factions : d'un côté leur quartier déshérité et de l'autre, le quartier de Noumou qui concentre toutes les richesses et infrastructures. Son père, représentant de leur quartier, a résisté jusqu'ici aux multiples tentatives de corruption de Ballo pour l'élection présidentielle et les habitants ont pu survivre grâce à l'entraide et à la solidarité. Comme dans la pièce de Jean-Pierre Guingané *Le fou*, écrite en 1986, pièce qui avait remporté le concours GPNAL, emblématique du réseau urbain, rejouée plusieurs fois dans différents espaces culturels ouagalais, la figure du fou est celle d'un martyr de la crise sociétale à l'œuvre. Le personnage de Tinoaga qui ne parvient pas à inscrire son enfant à l'école se heurte à un système étatique défaillant dans un contexte de corruption généralisée. Il finit par sombrer dans la folie et à choisir la voie de la violence. Le fou dans la pièce de Justin Stanislas Drabo est l'ancien ami d'enfance de Jamir, et fait preuve d'un grand scepticisme quant aux possibilités de développement du territoire. Il déconseille à l'étudiant de rester et voit dans le départ, la seule planche de salut pour les habitants du village.

> S'il ne tient qu'à moi, il faut aller tenter notre chance ailleurs, quitter le village, aller à l'aventure dans d'autres contrées, aller en Europe comme le font les jeunes du village voisin. *(Les autres se regardent et pouffent de rire).* Vous pouvez rire, vous moquer, mais moi, à la première occasion qui se présente, je prends le large[1086].

Cette mise en opposition de celui qui est présenté comme « fou » par le biais de la didascalie, « Les autres se regardent et pouffent de rire », souligne l'élaboration d'une trajectoire individuelle en marge de la société villageoise. C'est un personnage particulièrement cynique qui supporte mal l'allégeance collective portée à Monsieur Boucher, « l'ami blanc » qui leur a envoyé une somme d'argent importante et a aidé autrefois à la construction de la Maison des jeunes. Alors que les habitants se réunissent pour réfléchir aux usages possibles de cette somme (creuser un puits, reconstituer la troupe musicale), le fou profite de cette opportunité et utilise l'argent pour partir en Europe. Il signifie sa trahison aux villageois par la médiation d'une lettre :

> Mes chers amis, je sais que vous aurez de la peine et une grande colère après avoir lu cette lettre… je sais que vous me maudirez et ne voudrez jamais me pardonner… (*Tous les comédiens se rapprochent de Jamir, excepté Ramatou et RFI qui restent cramponnés à leur place*). Je suis

[1086] *Op.cit*., p.15.

> au Maroc et embarque pour l'Espagne. Mais, sur le nom de mes ancêtres forgerons, je jure de vous rembourser jusqu'au dernier…[1087]

Cette lettre lue en public, suscitant l'indignation des villageois se trouve au cœur de la progression dramatique de la pièce dans la mesure où elle marque l'achèvement du procès de marginalisation du fou. La réponse collective donnée par un chant, « le vrai eldorado c'est cette mère terre », ne fait que souligner l'effet de contraste entre la communauté et l'individu marginalisé. L'arrivée d'un *deus ex machina*, un ami de monsieur Boucher l'Européen, qui propose de vendre leurs « chants folkloriques » en Europe est ambivalente. D'un côté, elle renforce la position des villageois et met la troupe musicale face à une opportunité de migration régulière, de l'autre, elle met au jour de manière satirique et cynique la situation de dépendance dans laquelle ils se trouvent. L'annonce à la radio de la mort du fou dans un embarcation clandestine, qui clôt la pièce, constitue l'ombre au tableau du bonheur retrouvé des villageois et interroge les apories du système étatique et communautaire.

La représentation de la migration invite en outre à une prise de recul sur la manière dont la mondialisation affecte les espaces intimes, familiaux, sociaux et géographiques. Le dispositif du monologue-polylogue dans les pièces d'Aristide Tarnagda illustre la torture psychique qui assaille les êtres condamnés à l'errance, exilés ou dans l'attente désespérée de l'être cher. Cette écriture de l'intime doit toutefois se lire dans le mouvement d'une critique acerbe de la mondialisation et de la crise identitaire qu'elle induit. Aristide Tarnagda définit son écriture comme étant contre « le désespoir, l'isolement, l'emprisonnement », cherchant à montrer comment « la politique influence, détruit l'intime [1088]». Cela est particulièrement sensible dans la pièce *Terre rouge* où la présence de la terre de naissance innerve la parole du frère resté au pays. En effet, l'écriture dessine un paysage intime doté d'une forte puissance symbolique. Alors que le monologue s'ouvre sur des paroles prononcées en bissa, qui apparaît ici comme la langue maternelle du locuteur[1089], ce dernier narre des souvenirs d'enfance dans une esthétique impressionniste en convoquant des images sensorielles, olfactives, sonores. Le tableau se compose ainsi de manière progressive jusqu'à ce que se distingue ce qui sera le thème majeur de cette prise de parole : le souvenir du frère associé à la terre rouge d'enfance. Les scènes de l'enfance décrites ainsi sur le mode de

[1087] *Ibidem*, p.26.
[1088] (A1) Entretien avec Aristide TARNAGDA mené le 14 octobre 2015 Saint-Étienne.
[1089] Ne maitrisant pas la langue bissa je ne peux malheureusement traduire le passage ici, *op.cit*., p.7.

l'hypotypose font de la convocation du passé le moteur de la situation dramatique. La parole n'est adressée qu'en ce qu'elle donne à voir au lecteur-spectateur des souvenirs qui prennent vie.

> Je revois le visage de mon frère dans le visage de ma terre rouge
> Je revois le sourire de mon frère dans les arbres de ma terre rouge
> Je sens l'odeur de mon frère dans les bergeries de ma terre rouge[1090].

Le rapport d'analogie entre le frère et la terre rouge est ici souligné à travers la tautologie qui suscite une personnification de la terre dotée également d'un visage. L'insistance exprime ainsi l'omniprésence de ce paysage intime : la présence du frère occupe tous les souvenirs de la nature, tous les souvenirs de la nature rappellent le frère. La répétition par l'anaphore « Je revois » et l'épiphore « ma terre rouge » subit dans le parallélisme d'infimes variations paradigmatiques « je revois »/« je sens » ; « le visage de ma terre rouge »/ « les arbres »/« les bergeries ». Ce motif mémoriel est ainsi délayé et nourrit la précision picturale des souvenirs d'enfance. La convocation du monde végétal et animal en lien avec cette « terre rouge » s'actualise à travers le réseau sémantique qui lui est associé : raisin, manguiers, goyaviers, néré, jujubier, karité, zoomkom, carpes, sardines, sauterelles, margouillats, chats, rats, souris… L'écriture suscite une idéalisation du passé présenté à travers le topos du paradis perdu (l'harmonie entre la terre et la beauté du corps féminin, les ressources naturelles comme soin). Dans cet idéal, la nature et le corps des hommes ne font qu'un comme l'illustre cette description des bienfaits de la pluie :

> Parce qu'après la pluie, une odeur suave irrigue tout mon corps
> Une odeur de vie remplit nos poumons après chaque pluie sur nos terres rouges[1091].

Au sein du dispositif du monologue, la mutation du paysage constitue un tournant. La terre devient symboliquement « noire », hostile à la suite d'une défaite intime mais aussi politique : l'arrivée des machines du gouvernement qui s'approprie les terres et le départ du frère parti chercher de l'argent pour contribuer au développement « au nom d'une prétendue modernité[1092] ».

> Les herbes par terre. Les rires par terre. Les arbres par terre. Les champs par terre. Le respect par terre. Les vieux par terre. Les femmes par terre. Les contes par terre. La danse par terre. Le sang par terre. La langue par terre. Le silence par terre. Tout par terre[1093].

[1090] *Op.cit.*, p.8.
[1091] *Op.cit.*, p. 9.
[1092] *Ibidem*, p.19.
[1093] *Ibidem*, p.17.

L'épiphore « par terre » permet d'établir un lien entre la disparition de la nature idéalisée et de tous les aspects de la vie quotidienne, la modernité vient dire ici la perte des valeurs traditionnelles. La « terre rouge » renvoie au territoire natal du locuteur endommagé par la politique étatique mais symbolise de manière plus large une Afrique ancestrale, idéalisée, mise à mal par l'irrémédiable processus d'homogénéisation culturelle. En cela, on peut également considérer l'œuvre d'Aristide Tarnagda comme héritière de l'histoire du champ littéraire national.

La terre rouge rappelle par exemple la symbolique de Manega, terre d'enfance de Frédéric Titinga Pacéré, lieu d'harmonie entre les hommes et la nature, porteur de valeurs, dans son recueil de poésie, *Refrains sous le Sahel*[1094] :

Je suis né dans un village
Perdu des savanes,
Dans la chaleur du Sahel,
Où les crocodiles
Et les hirondelles,
Naissent et meurent
En même temps que les hommes !
[…]
Chaque pierre
A son histoire !
Chaque feuille,
Son histoire !
C'est le lieu où se retrouvent
Patiemment rassemblés
Dans le cœur des aînés,
Tous les souvenirs des fonds antiques !
C'est
Une terre d'originalité,
Une terre de fidélité,
Où la case comme le ruisseau
Le rocher comme la rivière
Ne sont pas comme ailleurs ;
Où l'homme est producteur,
Et le producteur,
À l'échelle des hommes

[1094] Frédéric Titinga PACERE, *Refrains sous le Sahel*, Paris, Éditions Presse Jean-Pierre Oswald, 1976, extraits p.11 et 14.

Où l'artisan
Et le fabricant,
Suivent leur œuvre
Avec une patiente ténacité
Pour lui transmettre le réel d'eux-mêmes.

La terre de Manega est appréhendée de manière symbolique renvoyant à l'image d'une Afrique harmonieuse. La représentation stylisée de l'Afrique comme paradis perdu constitue selon David K. Ngoran une dominante dans le champ littéraire africain. Il montre par ailleurs que Frédéric Titinga Pacéré fait partie des écrivains qui y occupent une position privilégiée dans la mesure où il développe une stratégie construite autour des catégories orale et traditionnelle, à l'instar de Léopold Sédar Senghor ou de Bernard Zadi Zaourou [1095].

La thématique de la dissolution du territoire se trouve au cœur de la pièce d'anticipation de Claire Tipy, *Des pintades et des manguiers.* Sali et sa fille Asseta s'apprêtent à prendre l'avion pour partir vers l'Europe et quitter un territoire de plus en plus aride, où l'air deviendra bientôt irrespirable, où l'eau est déjà un privilège réservé aux riches (Sali avoue à Asseta ne plus pouvoir payer ses factures d'eau). Ne pouvant prétendre à un départ régulier, elles ont gagné un départ loterie et alors qu'Asseta s'anime pour boucler les derniers préparatifs, Sali semble retarder le moment décisif. La situation dramatique s'articule donc autour des mouvements contradictoires des deux personnages : la tension vers le départ d'Asseta, projetant une vie meilleure et l'immobilisme de Sali qui semble incapable de se mettre en mouvement. L'opposition entre les deux femmes est manifeste dans le dialogue entre les questions matérielles qu'Asseta pose à Sali - « vous n'avez pas encore porté vos chaussures ? » ; « Où est votre valise ? » - et les réponses évasives voire totalement abstraites de Sali – « Je ne sais pas quoi emporter » ; « Une vie pèse plus lourd ». Ainsi, Sali s'applique à mettre en œuvre diverses stratégies de retardement du départ par anticipation négative : le refus de boire l'eau de l'avion, le port des chaussures fermées, la cherté des coupe-ongles en Europe…

Ces tentatives de ralentissement soulignent un éloignement de plus en plus net du personnage de Sali vis-à-vis de sa fille Asseta. En effet, la mère semble comme déconnectée du présent des préparatifs. Cette présence-absence à son propre départ est figurée dans le texte à travers la scission de l'unité de son personnage en deux voix, la sienne propre, et celle de Mariam, la grand-mère de son mari décédé, Mohamed Tiba. Des dialogues entre Mariam et son mari Mohamed –

[1095] La tradition et l'oralité « en plus d'être évoquées ostensiblement ou subtilement par les créateurs, apparaissent comme des instances de validité de l'imaginaire, voire de la représentation » David K. N'GORAN, *Le champ littéraire africain, Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009, p.123.

le grand-père de Mohamed Tiba – interrompent régulièrement le cours de l'échange entre Sali et Asseta. Seule la didascalie inaugurale « Mohamed et Asseta ne se voient jamais[1096] » et la première adresse de Mohamed au personnage de Sali par le prénom « Mariam » permettent d'indiquer une rupture dans l'échange :

> ASSETA
> Je vais chercher votre valise
> MOHAMED
> Deux en une journée
> Mariam
> Deux !
> SALI
> Bonsoir et bonne arrivée
> MOHAMED
> Tu peux y croire ?
> SALI
> Bien sûr
> Elles sont magnifiques[1097].

La porosité de la frontière entre les deux dialogues permet de mettre en évidence la stratification polyphonique[1098] qui envahit le personnage de Sali, dépositaire de l'histoire familiale, littéralement envahie par des souvenirs qui ne lui appartiennent pas mais qu'elle s'est complètement appropriée. Se donnent ainsi à voir différents moments de la vie du ménage de Mohamed et Mariam : le lancement du commerce de pintades en terre cuite de Mohamed, l'austérité d'une vie d'économies et d'efforts communs (Mariam se met à vendre des jus) pour pouvoir organiser le retour au village, la signature de l'acte de vente pour cultiver un terrain considéré par tous comme « aride », la passation du verger de manguiers à leur fille Mounira et leur gendre Malick. Tout se passe comme si ce mouvement de retour au village « à l'envers de tout le monde[1099] » tel que le décrit Mohamed, traversait à nouveau Sali par l'entremise des voix de ses ancêtres au moment où elle doit partir. Dans un premier temps, elle ne peut exprimer à

[1096] (A2) Claire TIPY, *op.cit.,* p.2.
[1097] (A2) Claire TIPY, *op.cit*., p.5.
[1098] Sandrine LE PORS pour qualifier les écritures contemporaines évoque un « paysage théâtral habité par des personnages composés de multiples couches personnelles ou impersonnelles parcourues de voix, parfois discordantes, à travers lesquelles divers niveaux de réalité (fantasmatique, réaliste, médiatique, intime ou politique…) se succèdent et se superposent. », Sandrine LE PORS, *Le théâtre des voix, à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p.93.
[1099] (A2), *op.cit*., p.22.

Asseta que ses appréhensions liées au départ, la voix de Mariam « projetée » en elle[1100] constitue la seule manière pour elle d'exprimer son besoin véritable, rester sur la terre de ses ancêtres.

Ainsi, ce singulier partage des voix organise la fusion de deux espace-temps distincts. La transition entre les échanges Sali-Asseta et Mohamed-Sali/Mariam est toujours extrêmement rapide de telle sorte que le changement d'adresse est quasi imperceptible.

> MOHAMED
> Je vais me coucher
> SALI
> Je vais me coucher
> ASSETA
> Vous choisissez bien vos moments pour dormir[1101]

La phrase prononcée par Sali à Asseta « Je vais me coucher » pourrait tout aussi bien être la réponse de Mariam à la parole de Mohamed. Le dispositif polyphonique nourrit le procédé d' « hétérotopie » et d' « hétérochronie », l' « interpénétration de temps et d'espaces différents[1102] » de telle sorte que la question du départ d'Asseta et Sali pour cause de dérèglement climatique s'inscrit en perspective dans un temps plus long, celui de l'effort familial pour cultiver la terre. Alors qu'Asseta fait dans un premier temps la sourde oreille aux réserves de sa mère et ignore tant qu'elle peut cet envahissement du temps passé dans le présent, elle finit par choisir la voie de la confrontation directe :

> SALI
> Je cherche mon coupe-ongles
> ASSETA
> Non maman, vous cherchez du temps[1103]

Le dialogue entre les deux femmes progresse alors à travers l'ouverture d'un tiers-espace, celui de la transmission permettant de faire la jonction entre les époques. À travers un récit à la troisième personne, Sali raconte à Asseta la manière dont son arrière-grand-père a acquis le terrain, rendant ainsi compréhensible pour le public le dispositif polyphonique à l'œuvre depuis le début de l'échange (p.18). L'enjeu apparaît ainsi de plus en plus nettement, de telle sorte que

[1100] Sandrine LE PORS, *op.cit.,* p.134.
[1101] (A2), *op.cit.*, p.16.
[1102] Jean-Pierre SARRAZAC, p.278.
[1103] (A2), *op.cit*., p.28.

Sali admet la réticence de sa mère et tente de la convaincre explicitement, en lui rappelant qu'il en va de leur survie (p.30). Asseta, tournée vers le passé, déplore l'abandon par sa génération de la terre de ses ancêtres.

> Cette terre rouge tellement ingrate quand on fantasme l'herbe verte
> Nous n'étions rien[1104].

L'opposition des syntagmes « terre rouge » et « herbe verte » figure ici la quête vaine de l'eldorado européen qui a conduit à une faillite généralisée. Plus le récit de Sali progresse, moins Asseta ne peut faire abstraction des paroles de sa mère qui finit par lui révéler les conditions tragiques de la mort de son père, qui après avoir tenté de reprendre le flambeau de ses parents Mounira et Malick, a dû abandonner le verger une fois que « la sève du dernier manguier a cessé de couler », à la suite de l'assèchement des sols. Alors qu'il allait chercher du travail en ville, il est mort dans un accident de car. Les apparitions fantomatiques de Mariam et de Mohamed par le truchement du personnage de Sali prennent sens dans la mesure où celle-ci se considère comme déjà morte : « Mon âme s'est éteinte avec celle de ton père et du dernier manguier[1105] » et choisit donc de ne pas partir avec sa fille.

Le territoire à la dérive est représenté comme dans la pièce d'Aristide Tarnagda de manière symbolique tout au long de la pièce. Les syntagmes présents dans le titre « Des pintades et des manguiers » assurent cette fonction au cours de l'échange. La pintade en terre cuite qui est le seul objet que Sali a mis dans sa valise constitue un support de transmission. C'est ce qui fait dire à Sali au début de la pièce :

> On ne la quitte pas
> Elle vient avec nous
> Elle est en nous[1106].

Puis au moment où elle prend la décision de ne pas partir avec sa fille :

> Parle-leur Asseta
> Parle-leur des pintades en terre cuite
> Parle-leur des manguiers[1107].

[1104] (A2), *op.cit*., p.32.
[1105] (A2), *op.cit*., p.39.
[1106] (A2), *op.cit*., p.12.
[1107] (A2), *op.cit*., p.39

« Les pintades en terre cuite », les « manguiers » dont il faut parler, sont les signes poétiques résiduels qui survivent à la disparition de la terre et du verger.

La représentation de personnages attachés à un territoire qui subit un démantèlement est récurrente dans les pièces qui traitent de la migration. Le refus de Sali de partir, qui se manifeste à travers l'acceptation de sa mort imminente, est analogue à celui du frère resté au pays dans *Terre rouge* qui refuse en bloc tout le sens donné à l'expérience migratoire comme voie obligatoire de développement du pays.

> Que veux-tu que je fasse avec ton pognon alors que c'est toi qui as couru trop loin ? Alors que tout est perdu ici ? Non frangin, je ne ferai rien. C'est facile de se barrer et d'exiger des autres de refaire le monde[1108].

Son frère lui promet de l'argent afin de développer des infrastructures (eau, panneaux solaires, hôpital) et voit dans la quête migratoire la seule possibilité pour compenser les insuffisances du gouvernement. La reprise de la parole du frère en exil, après la lecture de la lettre, le mène à une critique acerbe de la quête de biens matériels et de l'homogénéisation culturelle liée à la mondialisation :

> Rien que des 4x4 et des motos chinoises qui écrasent tout, rien que tout le monde qui est habillé pareil, parle pareil, mange pareil, pense pareil, pareil, pareil, pareil[1109].

Le refus radical du système capitaliste et de l'aliénation culturelle constitue un motif récurrent et s'incruste souvent dans la parole des êtres qui ont été abandonnés sur un territoire qui a fait l'objet d'un délaissement étatique. C'est le cas de la femme qui dans *Façons d'aimer*, narre le départ de son époux exilé en Europe :

> Je ne lui demande pas pourquoi. J'en n'ai rien à foutre du pourquoi.
>
> Parce que je sais que dans ce pays, ils sont tous programmés à se barrer et c'est pas difficile à comprendre. Il suffit d'ouvrir les yeux et de voir qu'ici y'a pas la mer, que tous les soleils ont la même gueule, que tout le monde compte sur tout le monde alors que tout le monde dit à tout le monde qu'on est rien, puisque la terre a été vendue, le soleil vendu, le pétrole vendu, le cacao vendu, le coton vendu, toutes les forêts déviergées, et donc toi et moi on n'est plus rien parce que voilà, c'est tout simple, c'est tout con, on est africain,

[1108] Aristide TARNAGDA, *op.cit*., p.17.
[1109] Aristide TARNAGDA, *op.cit*., p.21.

> on n'est pas américains, on n'est pas français, on n'est pas chinois, on n'est pas palestiniens, on n'est pas japonais, voilà, c'est tout simple, c'est tout con, monsieur le procureur, mais c'est comme ça, c'est comme ça quand on se met à tout vendre, c'est bête ce qui nous arrive, mais je n'y peux rien, si on a réussi à nous persuader de tout vendre, à les convaincre qu'ils ne sont rien et qu'il faut qu'ils soient américains, ou français, ou italiens, ou canadiens pour être des mecs, des nanas, des mamans et des papas heureux[1110].

La répétition du participe « vendu » associé à des biens marchands aussi bien qu'à des éléments naturels, « la terre », le « soleil », met en exergue le rapport d'analogie entre la perte du territoire au bénéfice du système capitaliste et la dépossession culturelle et identitaire. La formule tautologique « on est africain, on n'est pas américains » développée sur le mode de l'énumération souligne de manière ironique, le processus d'aliénation de la perte d'estime de soi qui frappe les Africains et qui semble inhérent à la quête migratoire.

La mise en œuvre d'un discours critique sur la migration advient chez Claire Tipy comme chez Aristide Tarnagda à travers la confrontation de résolutions contraires face à un même constat : le dérèglement politique, social, écologique du territoire. Derrière chaque migrant se cache un double en miroir qui refuse le destin migratoire, mettant en évidence l'aporie de la situation dans laquelle ils se trouvent. Le dispositif du monologue polylogue ou encore de la délégation de la voix permet de tisser ensemble ces destinées opposées.

Dans la pièce de Paul Zoungrana, *Zéro-morts*, qui a pour thématique le naufrage de Lampedusa en 2013 de 500 migrants africains[1111], le dispositif polyphonique fait se croiser la voix des naufragés comme la voix de ceux qui sont restés et pleurent la perte de la jeunesse. La chanson du chef du village en mooré constitue une pointe lyrique qui met en exergue les conséquences dramatiques de l'exode rural et national. « Wa ye, wa yabdo ! »/ « Venez, venez nous pleurer ». Il devient ainsi le porte-voix des populations qui constatent l'abandon des terres par la jeunesse ce qui génère un désordre social et économique. La succession de questions rhétoriques qui ne trouveront pas de réponses présente l'impasse dans laquelle se trouvent les populations :

Tẽng naab kelma raboogo, kamã fãa sẽ n loogda Bɩ bʊg n nan ko? Tẽng naab kelma raboogo,	Le chef du village a pleuré les terres abandonnées, Si tous les jeunes partent Qui restera pour cultiver ? Le chef du village a pleuré les terres abandonnées,

[1110] Aristide TARNAGDA, *op.cit.*, p.41.
[1111] L'auteur et l'équipe de création se sont rendus sur le lieu du naufrage et indiquent s'être inspirés de la tragédie *Les Suppliantes* d'Eschyle.

kamã fãa sẽ n loogda, bi bʊg n na n lub nafã t'a Tinoag kodgẽ?	Si tous les jeunes partent, qui terrassera le taureau pour que Tinoaga l'égorge ? [1112]

Le terme « raboogo » désignant les cases abandonnées à la suite du décès du chef de famille signale en l'occurrence un état de déréliction généralisée. La répétition de la proposition « kamã fãa sẽ n loogda » « si tous les jeunes partent » insiste sur le rapport de dépendance vis-à-vis de la jeune génération et le déséquilibre social que son départ engendre. À la voix du chef, s'adjoignent les requêtes des personnes âgées qui ne trouvent plus de relais et n'ont plus personne pour prendre soin d'elles comme le souligne le parallélisme construit autour de la formule « Pãng ka le be », signifiant littéralement « La force n'est pas là ».

Refrain: wa ye, wa yãbdo !	Venez, venez nous pleurer !
M' kota yãagre	Je demande à être accompagné,
M kotame tɩ ned dɩ m guurã n kõ me.	Je demande qu'on râpe ma cola et qu'on me la tende
Pãng ka le be n ta t kuilgẽ ye, te m'bõos komm n'yũ.	Plus la force d'aller au puits, je demande de l'eau pour boire
Pãng ka le be muẽndẽ ye, m'bõos ti f nag zom tɩm dɩ.	Plus la force de cuisiner, je demande que tu me délayes la farine pour que je mange
Wẽnd na kõ ned kam fãa kũũlʊm dasãare!	Que Dieu donne à chacun la canne de la vieillesse[1113]

Le chant en mooré vient ainsi doubler la tragédie des naufragés d'une seconde tragédie, celle des anciens condamnés à dépérir sans soutiens, formulant un appel à l'aide qui ne sera jamais entendu.

L'empan élargi des textes considérés donne à voir chez les auteurs une volonté d'aborder la question migratoire de manière générale. Si plusieurs pièces ont pour situation dramatique l'éloignement irrémédiable causé par l'exil (*Terre rouge/ Des pintades ou des manguiers/ Passe pas l'homme !),* elles ont pour point commun avec les autres pièces évoquées (*Le ballet des âmes en transe/ Zéro-morts*) de procéder à une amplification de la destinée individuelle. Les personnages se muent en porte-paroles et sont les supports d'une réflexion sur la condition migratoire et par voie de conséquence sur la signification existentielle et politique de cet abandon généralisé du territoire. La lettre de Soul (*Passe pas l'homme !*) comme la lettre du fou (*Le ballet des âmes en transe*) participent d'un procédé de montée en généralité mettant en évidence

[1112] (A2) Paul ZOUNGRANA, *Zéro-morts*, Texte non publié, 2014.
(A3) Paul ZOUNGRANA, *Zéro-morts*, Texte non publié, 2014, extraits traduits avec l'aide de Constance Sorgho et Laëtitia Compaoré.
[1113] (A2) *Ibidem* (A3) *Ibidem*.

l'absence de perspectives et le désespoir d'une jeunesse sacrifiée. Alors que se déploie dans *Terre rouge* et *Des pintades ou des manguiers* un imaginaire du territoire perdu et idéalisé au travers de signes poétiques résiduels, une pièce comme *Le ballet des âmes en transe*, à partir d'une composition plus classique du drame, par la représentation de scènes d'assemblée collective délibérative, souligne les conséquences de l'exode rural pour les populations. Paul Zoungrana dans *Zéro-Morts* comme Justin Stanislas Drabo convoque le territoire en mettant l'accent sur le collectif mais cette fois par le biais d'un dispositif polyphonique. La complainte du chef du village et des anciens amplifie la tragédie du naufrage des migrants en donnant à voir le dérèglement social par l'expression lyrique d'un sentiment d'abandon. Les textes interrogent différemment le destin des migrants à grande échelle ainsi que celui des populations occupant les territoires abandonnés. Certaines pièces du réseau urbain se présentent en outre comme le lieu d'une réflexion sur les causes de la migration, s'inscrivant parfois dans une dimension prescriptive.

Dissuader de la migration, justifier la migration

La prise en compte de ces perspectives multiples a amené parfois les auteurs du réseau urbain à soutenir à travers leurs textes un discours de dissuasion à l'endroit de la jeunesse tout en souhaitant en explorer les causes. C'est ce que suggèrent la pièce de Paul Zoungrana, *4-3=0*[1114], envoyée au GPNAL en 2006 ainsi que la pièce de sensibilisation *L'étranger*, écrite par Prosper Kompaoré pour la troupe de l'ATB, jouée en 2006[1115].

La pièce de Paul Zoungrana, *4-3=0,* s'ouvre sur la lecture des lettres reçues par le personnage « A » en provenance d'Europe, où il ne peut à présent plus aller. La pièce est principalement constituée des échanges entre des personnages nommés A et B qui, dans l'attente désespérée d'un visa, fomentent un complot terroriste contre le consulat dans lequel ils périssent tous les deux. L'anonymisation des personnages souligne le fait qu'ils sont les victimes d'un système sur lequel ils n'ont absolument aucune prise. Leurs échanges sont assez brefs et mécaniques et l'expression de leurs frustrations donne à leur entreprise un caractère profondément absurde : « Cette bataille est loin d'être politique ou religieuse. Elle est pour l'affirmation de soi, pour le respect de l'autre et de la paix, pour la libre circulation des personnes et des biens[1116]. » Se prénommant les

[1114] Paul ZOUNGRANA, *4-3=0*, Texte non publié, 2006, consulté aux archives du prix GPNAL de la SNC à Bobo-Dioulasso en décembre 2016.
[1115] Prosper KOMPAORE, *Étranger*, Recueil n°1, Éditions ATB, 2011.
[1116] Paul ZOUNGRANA, *op.cit.*, p.13.

« casques noirs », ils reprennent à leur compte la rhétorique des politiques internationales des droits humains au profit d'une entreprise purement nihiliste. Toutefois, la représentation de leur humanité transparaît au moment où ils se font mutuellement le récit de l'enchaînement des événements qui les a conduits dans cette situation précise. Le tour lyrique que prend leur parole par le recours à l'anaphore « Tout a commencé quand » pour le personnage A et « Cette année-là » pour le personnage B souligne les raisons de la perte en humanité dans laquelle les a plongés leur course effrénée vers l'Europe.

A, après avoir fait une carrière de musicien en Europe, a monté son propre groupe mais ses musiciens ont profité d'une occasion de mobilité régulière pour s'enfuir et ne pas revenir au pays. Il est, depuis lors, empêché de retourner en Europe. B, après des études d'énergie en Russie, n'a pas trouvé de poste lors de son retour. Il a tenté un voyage dans la soute d'un avion mais s'est fait arrêter, ses demandes de visa sont également toutes refusées. Cette révolte, bien que mortifère, constitue le regain d'une ultime fierté et le refus d'une aliénation. La parole prophétique qu'ils tiennent, par le recours au futur simple exprimant la prédiction, signale un refus de la soumission et la croyance aveugle dans le rétablissement de la justice par leur démarche violente : « Demain, les fleurs retrouveront leur beauté et leur parfum d'antan[1117] » Leur dialogue au royaume des morts, après l'annonce de l'attentat par le biais de la radio nationale, tranche avec les grands discours emportés qu'ils tenaient jusqu'alors et remet en perspective la dimension vaine de leur sacrifice :

> B : Arrête !
> A : Quoi ?
> B : Tu es inoffensif à présent.
> A : Comment ?
> B : On est plus de leur monde[1118]

Cette empathie vis-à-vis des jeunes sacrifiés de la société, mise en cause directe de la restriction, à l'endroit des Africains, de la liberté de circuler se trouve toujours mise en tension avec l'élaboration d'un discours dissuasif à l'endroit de la jeunesse. En effet, l'adresse est on ne peut plus directe dans le paratexte en exergue de la pièce qui donne l'occasion à l'auteur de formuler une sollicitation : « à mes frères, / à mes sœurs/ à tous ceux qui veulent partir, / restez achever ce que vous avez commencé à bâtir ». À un niveau symbolique, dans le texte de la pièce, l'allégorie de la maison blanche alimente cette exhortation.

[1117] Paul ZOUNGRANA, *op.cit.*, p.21.
[1118] Paul ZOUNGRANA, *op.cit.*, p.29.

Une femme
Un enfant
Un métier
C'est tout ce que j'avais
Elle est toujours belle cette maison
Toujours bien blanche
Toujours très propre et carrelé
Un gazon bien entretenu
Des fenêtres en vitre et un drapeau au milieu
L'intérieur est symbole de luxe, avec ces fauteuils, ces bureaux, ces ordinateurs
Pourquoi cette maison est-elle sur mon chemin ?
Elle a une petite porte
De l'extérieur, un monde afflue[1119]

La maison blanche semble désigner dans un premier temps le foyer partagé avec la famille fondée en Europe dont le statut est quasi-chimérique puisque son droit de circuler lui a été retiré en un rien de temps et ce souvenir évanescent semble désormais inatteignable pour A, comme en témoigne l'accumulation de lettres restées sans réponse qui ouvrent la pièce. La mention d'un drapeau laisse pour autant suggérer qu'il s'agit du bâtiment du consulat suscitant l'affluence du monde. Souvenir d'une vie idéalisée en Europe ou chimère inaccessible des candidats à la migration, l'allégorie de la maison blanche désigne aussi bien le désir d'Europe que la subordination à un certain idéal civilisationnel et moderne :

[…] Nous avons besoin d'eux pour être discipliné,
Nous avons besoin d'eux pour être civilisé,
Nous avons besoin d'eux pour savoir nous tenir à table : les bonnes manières,
Nous avons besoin d'eux pour qu'ils luttent contre notre misère, pour nous développer[1120].

Ainsi, la maison blanche constitue le moteur dramatique de la pièce puisque c'est l'objet même de l'attentat que « d'effacer » la maison. « Je veux que tout redevienne simple comme avant [1121] » explique A à B, lorsqu'il cherche à le convaincre de choisir la voie de la violence. Là encore, l'on observe que, si l'enjeu de la pièce est avant tout celui de la dissuasion, l'explicitation des motifs engage une semi-adhésion aux propos des personnages.

[1119] *Ibidem*, p.7.
[1120] *Op.cit*., p.11.
[1121] *Ibidem*, p.11.

La pièce de sensibilisation de Prosper Kompaoré, « Étranger ! », par le recours à un très large éventail de personnages-types resitue la question de la quête migratoire illusoire au sein du contexte de mobilité plus large, propre à l'expérience des Burkinabè. Notons tout d'abord que l'enjeu dissuasif est conforme aux curricula des politiques nationales et transnationales de développement et à la tonalité prescriptive propre au genre. Alice Degorce, dans son article sur la représentation de la migration dans la littérature orale moose, montre comment la troupe de l'ATB, à travers une expérience de théâtre participatif à l'occasion du FITD, Festival International de Développement en 2012, compose une pièce avec la participation de jeunes garçons scolarisés en primaire, de 6 à 14 ans, dont l'enjeu principal est de les prévenir des conséquences néfastes du départ à la ville autour d'un proverbe bien connu de la population mooréphone « il faut savoir s'asseoir ici, il n'y a pas de bon village[1122] ». La pièce écrite par l'auteur à destination de la troupe de l'ATB n'épouse pas le schéma dramatique le plus récurrent des pièces de théâtre-forum issues d'une création collective. Alors que dans la série des autres pièces publiées par l'ATB au cours des années 2000, le déploiement de la fable s'organise autour d'une situation didactique, d'un nœud de l'action et d'un dénouement injuste voire tragique visant à susciter l'indignation ou encore l'effroi du spectateur, la pièce *Étranger !* se présente à partir d'une structure relativement éclatée.

La pièce s'ancre spatialement dans ce qui pourrait être la métropole ouagalaise et sa construction figure les multiples circulations et mobilités qui la traversent. Chaque scène présente les allers et venues de personnes de diverses conditions dans un maquis situé à côté de l'aéroport : qu'elles arrivent ou qu'elles s'apprêtent à partir, elles sont tantôt prises dans un mouvement rétrospectif, marquées par leur passé, tantôt dans la projection d'une vie meilleure. La profusion de personnages introduits par le biais d'une identité générique vise à signifier la pluralité et la complexité des expériences migratoires. Parmi eux, un jeune homme « Souvenirs d'Afrique », vend des batiks aux clients du maquis. Se décrivant comme un « homme de voyage et de recommencement[1123] », il porte un lourd passé de migration après avoir été enrôlé de force dans la guerre civile du Sierra Leone. La deuxième scène dans un mouvement de rétrospection révèle une étape de sa fuite. À « dix kilomètres du Paradis », l'île de Lampedusa, il a croisé la route de migrants de différents pays : Boulaye du Sénégal, qui a fui la misère, une jeune fille de Brazzaville qui n'a pas réussi à obtenir de visa, une Tchadienne qui a suivi son mari mais dont elle porte le deuil car il a été assassiné plus tard par des rebelles**.** L'enchaînement des différents récits de

[1122] Alice DEGORCE, *op.cit*., 2014.
[1123] Prosper KOMPAORE, *op.cit*., p.65.

migration suscite un effet de choralité : chaque voix évoque une motivation spécifique à l'aventure migratoire mais toutes se rejoignent sur l'effet de contraste entre l'espérance du départ et la dureté de la réalité vécue. L'issue de leur voyage irrégulier est tragique puisqu'ils se font reconduire par les policiers, certains d'entre eux, dont Boulaye, meurent en essayant de fuir par la mer. Visant à susciter l'effroi et l'empathie, le message didactique est nettement celui de la dissuasion à l'endroit de la jeunesse et le dispositif choral fait de la scène le lieu du dévoilement de la « vérité ».

Mais le fil rouge de la pièce est bel et bien tenu par l'ensemble des scènes qui se déroulent au maquis nommé le « Macdo », symbole d'homogénéisation culturelle, et qui laissent apparaître un chassé-croisé de personnages aux identités génériques fondées sur une allure, « une jeune dame bien mise », un statut social, « Môgo puissant », une fonction, « un joueur de djembé ». Ces distinctions patronymiques relevant de l'ironie énonciative – le vendeur de batik se nomme « Souvenirs d'Afrique », le tenancier du « Macdo », « La vie est belle » – nourrissent un effet de distanciation tout au long de la pièce et engagent une lecture critique de la société puisque les stéréotypes sont soulignés pour être tournés en dérision. Ces désignations mettent en évidence, à travers la profusion des personnages, les contrastes sociaux et l'inégalité face à la mobilité tout en montrant la banalité de cette pratique ancienne sur le continent africain. En outre, certains personnages sont difficiles à cerner d'un point de vue axiologique, là où les pièces de sensibilisation d'ordinaire s'articulent le plus souvent autour d'une scission entre des personnages exemplaires et des personnages repoussoirs. La prétendue naïveté de la femme « au bouquet », rêvant de retrouver son fiancé internet en Europe, se révèle être un dispositif de protection par rapport à un passé de violences au Sierra Leone. « Souvenirs d'Afrique », vendeur de batik, migrant perpétuel, se révèle à la fin de la pièce être l'ancien bourreau de la femme au bouquet, alors qu'il a été enrôlé de force au Sierra Leone. Le tenancier de la « vie est belle » derrière son entregent, dissimule une blessure amoureuse, il refuse de pardonner à son amante Cécile de n'avoir pas tenu tête à sa famille qui le considérait comme un étranger alors qu'il vivait à Sibila. Dans cette zone axiologique grise, tous revendiquent une multi-appartenance identitaire et remettent indirectement en cause les empêchements à la liberté de circuler, qu'ils soient législatifs ou relèvent de préjugés moraux :

> Je suis de l'Est et de l'Ouest, du Nord et du Sud. J'ai des parents aux quatre points cardinaux du monde. Je revendique ma citoyenneté planétaire. Je suis la fille de la Mano River et du Limpopo,

> du Nil, du Congo et du Djoliba. Mes ancêtres ont enrichi de leurs noms, l'encyclopédie de mon arbre généalogique phénoménal[1124].
>
> Puisque dans ton village, on m'a refusé ta main parce que je venais d'ailleurs, j'ai cherché partout une terre où l'on ne me jetterait pas chaque fois au visage cette insulte d'« étranger ». J'ai tenté l'aventure dans les pays voisins, mais là aussi, j'ai vite réalisé que je n'étais nulle part chez moi. Alors, je suis revenu dans mon pays, j'ai refait ma vie ici dans cette ville, dans ce monde cosmopolite où chacun peut se dire chez soi. Je n'ai plus envie de devoir justifier à qui que ce soit mes origines[1125].
>
> Je suis un homme de voyage et de recommencement, je ne suis pas un homme d'enracinement. Partir, c'est me donner de nouveaux défis, de nouvelles opportunités. Partir pour m'éloigner des fantômes du passé qui me hantent ; repartir à zéro[1126].

La formulation d'une rhétorique cosmopolite dans la bouche de personnages malmenés par l'existence, condamnés à l'errance perpétuelle, et désormais dépositaires d'une identité planétaire, figure l'articulation d'une tension dans le message didactique entre la défense du droit de circuler en Afrique et dans le monde – c'est en creux l'union ratée du peuple africain qui est déplorée ici – et la nécessité de prévenir la jeunesse quant aux dangers liés à l'immigration irrégulière.

Avec des moyens dramatiques distincts, d'un côté l'emprunt au registre de l'absurde dans des échanges entre des personnages victimes de la migration allant au bout de la logique morbide (*4-3=0*), de l'autre, l'emprunt au registre de la sensibilisation par la confrontation de personnages illustrant les conséquences de la restriction au droit de circuler (*Étranger !*), les auteurs Paul Zoungrana et Prosper Kompaoré à partir de leur positionnement du réseau urbain/national, élaborent un discours de dissuasion et d'invite à développer le territoire.

L'aventure migratoire, lieu de formulation d'un humanisme cosmopolite

Les textes dramatiques se révèlent donc être le lieu de la manifestation d'une solidarité des artistes à l'endroit des migrants irréguliers et donc le lieu où se rejoignent un cosmopolitisme privilégié, associé à des occasions de mobilités régulières, occasionnelles ou pendulaires, nommé « élitiste[1127] » par Guillaume Bridet, et un cosmopolitisme vernaculaire qu'incarneraient les migrants illégaux, relégués aux marges des sociétés qu'ils traversent. En effet, les textes sont le

[1124] *Op.cit.,* p.52.
[1125] *Ibidem,* p.45.
[1126] *Ibidem*, p.65.
[1127] Guillaume BRIDET, « Le cosmopolitisme aujourd'hui, questions, débats, polémiques », *op.cit*., pp.15-35.

lieu d'une projection de la part des auteurs d'un « espace circulatoire, d'une postcolonie non clivée » pour reprendre les expressions de Catherine Mazauric. « Un des enjeux des récits de migration aventureuse consisterait à procéder au recouvrement des identités liminales, définies par l'autre dominant, par la recréation d'identités frontalières[1128] ». Cet enjeu de représentativité mais également de solidarité à l'œuvre dans les textes est pourtant loin de constituer une évidence. Sophie Moulard souligne à cet égard la limite de la posture identificatoire des rappeurs sénégalais entre empathie et dénonciation, alors que leurs mobilités s'établissent à partir d'invitations régulières tandis que les migrants illégaux sont perçus comme des intrus. En outre, leurs trajectoires de réussite en tant qu'artistes, mais aussi en tant qu'aventuriers, entrepreneurs, alimentent l'imaginaire collectif. Ce paradoxe est levé dans la parole des enquêtés qui m'ont bien souvent fait part de l'expérience de racialisation, discrimination éprouvée lors de leurs voyages réguliers en Europe. Or, cette liminalité ressentie constitue souvent l'intuition d'un continuum entre leur destinée, certes privilégiée, mais vécue comme solidaire de celle des migrants subalternes n'ayant pas le droit à la parole. Alors qu'il défend la nécessité d'aborder encore et toujours la question de l'immigration dans ses pièces, Aristide Tarnagda m'a tenu en 2015 le propos suivant :

> Quand tu veux voyager, tu es un auteur. Il faut signer des accords pour surveiller les frontières de l'Europe. Quand tu veux parler de ça dans ton théâtre : ça suffit l'immigration, on en a déjà entendu parler. C'est eux qui te disent de quoi tu dois parler et à quel moment. On a déjà parlé de la mort, qu'est-ce que le théâtre n'a pas abordé ?
> Si on n'est pas présenté comme des étrangers, comme des gens venant d'ailleurs, donc il n'y a plus de mur… ; C'est un refus de terrasser les murs. C'est comme ça qu'au théâtre, on continue de perpétuer les murs. Tu viens pour découvrir l'Afrique. […]
> Ça me fatigue d'être questionné tout le temps : « où est-ce que vous allez, pourquoi ? » Brice Hortefeux nous dit que nous devons surveiller les frontières de l'Occident, depuis chez nous. Ça aussi, c'est des accords, les Africains se retrouvent au Brésil et doivent montrer leur billet de retour avant le retour. On te voit comme un pilleur, un envahisseur. C'est fatigant. Bon. J'en ai assez dit[1129].

Il apparaît très clairement ici que l'expression d'une révolte face au contrôle croissant des frontières européennes s'origine dans une expérience singulière artistique mais présentée comme solidaire de ce qui est décrit comme une « communauté africaine ». La triste mésaventure de Thierry Oueda, retenu arbitrairement pendant trois jours à l'aéroport de Copenhague, à l'occasion

[1128] Catherine MAZAURIC, *op.cit*., p.347
[1129] (A1) Entretien avec Aristide TARNAGDA, *op.cit*.

d'un séjour professionnel en Europe, qu'il relate dans un billet d'humeur sur le site d'information Mediapart, s'articule à une analyse analogue d'expérience de la mobilité en Europe[1130]. Les textes constituent donc d'une solidarité qui s'articule d'une part à une dénonciation des conditions de traversée irrégulière et à une mise en cause directe du discours criminalisant à leur endroit, d'autre part à la représentation de la traversée comme le lieu de réinvention d'un nouvel humanisme. Au sein de cette polyphonie discursive entourant les aventures migratoires, quel rôle spécifique joue le texte dramatique [1131] ?

La lecture croisée de la pièce de Faustin Keoua-Leturmy, *Passe pas l'homme !* visible au sein du réseau panafricain-francophone, de la pièce de Sophie Kam *Et le soleil sourira à la mer*, emblématique de la connexion entre le réseau urbain et panafricain (primée au GPNAL en 2006, et créée lors d'ateliers aux Récréâtrales et au Chantier Panafricain d'écritures de femmes à Grand-Bassam et publiée en 2008 à Ouagadougou[1132]), et la pièce *Le cri des ombres* écrite en juillet 2014 par Mahamadou Tindano[1133], comédien et metteur en scène, (pas encore jouée mais dont on peut attribuer l'écriture à l'émulation au sein du réseau urbain) révèle la formation d'un imaginaire cosmopolite humaniste.

Dans la pièce de Faustin Keoua-Leturmy, *Passe pas l'homme !*, évoqué plus haut, le personnage de Soul est relativement déshumanisé par l'expérience de la précarité dans un taudis qu'il sous-loue dans l'espoir de pouvoir enfin atteindre l'Espagne. Il considère dans un premier temps Demba comme un instrument dans son périple vers l'Europe et ce n'est qu'au fur et à mesure de la rencontre, qu'une relation amicale puis fraternelle s'établit entre les deux hommes. Tous deux incarnent pourtant des positionnements éthiques divergents quant aux stratégies à adopter pour s'installer en Europe. Soul ne comprend pas par exemple pas pourquoi Demba n'a cherché à épouser une Espagnole :

> **Soul** : Qu'est-ce qui est honnête, à ton avis ? Vivre dans la clandestinité ?
> **Demba** : Vivre tout court. Circuler librement comme l'eau de la rivière.

[1130] Thierry OUEDA, « Il faut que j'arrête de parler le français », https://blogs.mediapart.fr/resf/blog/090516/il-faut-que-jarrete-de-parler-le-francais, consulté 21 septembre 2021.
[1131] « Les diverses instances de parole (qui parle ?/à qui ?) impliquent différentes orientations des discours : parler de la migration, au sein d'un film, d'une pièce de théâtre, ou au cœur d'un texte littéraire n'a pas du tout le même sens que pour le ou les énonciateurs (dans le cadre d'un collectif par exemple) que de raconter sa vie ou son parcours dans l'intimité d'une chambre à un chercheur, un membre d'association ou à un journaliste, selon les temporalités et les lieux de la migration » ; Cécile CANUT, Alioune SOW, « Les voix de la migration, Discours, récits et productions artistiques », *op.cit.*, p.12.
[1132] Sophie KAM, *Et le soleil sourira à la mer*, Ouagadougou, Éditions Découvertes du Burkina, 2008.
[1133] (A2) Mahamadou Tindano, *Le cri des ombres*, Texte non publié, 2014.

> **Soul** : Dans ce cas il faut agir comme l'eau, être capable en tout lieu de t'adapter. Si tu te retrouves dans une cuvette bleue, tu deviens bleu[1134].

L'élaboration métaphorique autour de l'eau figure l'opposition entre les deux hommes, entre le principe de l'idéal et le principe de réalité. Ce qui transparaît à travers le personnage de Soul, c'est l'altération morale inévitable qui advient avec l'expérience migratoire. Si l'issue de leur traversée, en raison des difficultés de l'entreprise et du manque d'argent, ne fait guère l'objet d'une quelconque tension dramatique dans la pièce, l'enjeu réside principalement dans l'union solidaire qui va se créer entre les deux hommes. Ils s'encouragent et tentent de se galvaniser lors de la traversée. À la fin de la pièce, c'est le personnage de Soul qui porte une parole idéaliste en ayant recours à la première personne du pluriel « Je suis sûr que nous allons réussir[1135] » et Demba qui, se sentant proche de la fin à l'arrivée des garde-côtes, conseille à son compagnon de nier le fait qu'ils se connaissent. L'épilogue dans lequel Soul crie en vain le nom de Demba souligne la réinvention de l'humanité possible à travers la rencontre avec les autres migrants.

Cette question se trouve au cœur de la pièce de Sophie Heidi Kam *Et le soleil sourira à la mer*, focalisée autour de la traversée irrégulière de trois migrants : Tiko qui fuit la guerre civile et a essuyé la perte de tous les membres de sa famille, le faiseur d'hommes, un ancien mercenaire, et Célestine, une jeune fille qui prétend vouloir faire du tourisme en Europe. Comme dans la pièce de Faustin Keoua-Leturmy, c'est d'abord par le biais d'un rapport de force que la rencontre advient entre Tiko et le faiseur d'hommes dans un premier temps puis entre Célestine et les deux hommes. La solidarité entre les trois migrants naît de la nécessité de se défendre vis-à-vis du commandant du bateau, passeur abusif qui tente de tirer profit le plus possible de la situation. L'insistance sur la force collective permet de ne pas les représenter comme des victimes puisqu'ils paraissent avoir parfaite conscience des injustices qu'ils subissent. En témoigne le partage d'un langage parabolique, support moral à une situation insoutenable et levier de révolte lorsque le commandant viole et tue Célestine. Les deux hommes s'allient pour tuer le commandant et sautent à la mer alors que le bateau est prêt à couler. Malgré l'enchaînement d'événements tragiques et, là encore, le caractère proprement improbable de la réussite de la traversée, la parole finale du faiseur d'hommes, garant de la vie de Tiko, laisse une fin ouverte sur la possibilité de rédemption :

> TIKO
>
> Papa. C'est la nuit. Il fait sombre. Il fait froid. J'ai peur.

[1134] Faustin KEOUA-LETURMY, *Op.cit*., p.18.
[1135] Faustin KEOUA-LETURMY, *Op.cit*., p.27.

LE FAISEUR

Noyer mes pas de faiseur d'hommes. Blanchir mon âme dans le tourbillon des vagues. Renaître… oui, renaître… Mon garçon, accroche-toi à mon dos ! De toutes tes forces. Tiens bon. Je vais te sortir de là.

TIKO

Merci ! Oh, merci beaucoup…

Le FAISEUR

Ouais, mon petit. Te sortir de là et remonter le chemin qui mène au pays de l'enfance. Ouais. Te sauver… Et me sauver[1136].

La sauvegarde de cette humanité s'articule ainsi à une représentation relativement héroïque des migrants face à l'épreuve, pour lesquels la dignité et l'intégrité constituent ce qu'il reste quand on a tout perdu.

Ce motif est particulièrement prégnant dans la pièce écrite par Mahamadou Tindano, *Le cri des ombres*[1137]. Les personnages de la pièce sont presque déjà morts, dans un état de déréliction et de souffrance extrême au moment où la pièce commence. John est en proie à un dédoublement de la personnalité et subit une crise psychique d'une violence aigue, tous sont en état d'épuisement physique, le froid, la faim, la fatigue sont mentionnés tout au long du parcours. La mort de l'un d'entre eux, petit Soul, constitue une épreuve morale pour l'ensemble du groupe. Ils refusent de l'abandonner à son sort et décident dans un premier temps de porter son cadavre. Puis n'y arrivant plus, ils lui offrent un enterrement de fortune et prennent l'argent qu'il avait sur lui pour pouvoir continuer la route. Lorsqu'ils rencontrent le passeur, ils semblent se soumettre dans un premier temps à « la loi de traversée » : « Je ne m'arrêterai pas pour attendre le faible, je ne donnerai pas mon eau et ma nourriture pour sauver une autre vie que la mienne ». C'est la fille qui a déjà tenté plusieurs fois sa chance qui semble au départ adhérer le plus à ces préceptes. Pourtant, au moment de l'épuisement du jeune « Messi », dont le nom en fait un symbole du rêve avorté d'eldorado et d'une jeunesse sacrifiée, ils choisissent de rester solidaires, au péril de leur vie. Jusqu'ici, les moments de révolte n'avaient été qu'individuels et toujours ramenés à un principe de réalité par un autre personnage. La parole poétique portée par l'homme Soul rythmée par l'anaphore « J'ai en mémoire » révèle ce rêve, cet idéal de préservation dans l'épreuve du lien solidaire qui sommeille en chacun d'eux et qui se mobilise au moment où ils choisissent de continuer la route sans le passeur. Alors que la fille tente de récupérer une partie des provisions auprès du passeur, celui-ci lui donne un coup de couteau, de telle sorte que sa mort suit celle de Messi :

[1136] Sophie KAM, *op.cit.,* p.98.
[1137] (A2), Mahamadou TINDANO, *Le cri des ombres*, Texte non publié, 2014.

Messi

Vous avez fait une bêtise. Vous auriez dû suivre le passeur et ne pas faire d'histoire… Nous mourrons tous. Quel prix à payer pour une seule personne.

John

Celui de la valeur humaine.

L'homme Soul

Oui. La liberté et la possibilité de dire non à ce système.

La fille

On meurt donc ?!

John

Possible ! On a dépensé beaucoup trop de force en portant Messi. Et toi tu as dû perdre beaucoup de sang… On ne peut plus avancer, c'est donc une question de temps…[1138]

Cet échange traduisant un certain fatalisme face à la mort ne les représente pas pour autant comme des victimes. La préservation d'une conscience morale et d'un esprit de solidarité apparaît comme le levier d'une résistance politique.

La lecture comparée de ces trois pièces de la traversée, aux statuts institutionnels variés, met en évidence la représentation similaire d'un contraste entre l'accélération vers une issue funeste et la mise en œuvre de liens de solidarité. Ainsi se révèle un imaginaire cosmopolite humaniste partagé par des auteurs mettant en circulation leurs textes dans les différents réseaux.

En suivant le motif de la migration principalement de l'Afrique vers l'Europe, il est possible de tisser un nombre important de relations intertextuelles entres les pièces identifiées et collectées. J'ai montré la pertinence de la grille de lecture critique déjà proposée autour de quelques textes édités qui, par des options formelles fortes, nourrissent des situations dramatiques de l' « entre-deux » et valorisent des expériences intimes de l'exil. En proposant d'autres mises en comparaison, en jouant sur les échelles de circulation des textes, l'on observe une volonté partagée par les auteurs de penser le phénomène de manière plus large, d'interroger ses causes comme le devenir du continent. Le motif, particulièrement prégnant, gagne ainsi à être observé à partir de textes relevant des degrés divers de légitimation au sein des trois réseaux de circulation.

[1138] (A2) Mahamadou TINDANO, *op.cit.*, p. 24.

2. La rencontre

Que le motif de la migration soit constitutif du paradigme institutionnel et esthétique du « théâtre-monde » au sein duquel évoluent les auteurs dramatiques africains, semble aller de soi tant il est omniprésent dans les littératures africaines et mondiales. L'imaginaire de la rencontre en revanche, a fait l'objet de développements plus limités, mais agit à un niveau métaphorique dans les discours critiques :

> Augmentation des flux migratoires, mondialisation des échanges, ouverture des frontières, reconfiguration des territoires, autant d'éléments qui ont modifié nos rapports aux langues et aux cultures qui ne peuvent plus se penser comme des éléments juxtaposés et disjoints mais qui se conçoivent justement en termes d'hybridation, de métissage.
>
> Lieu par excellence de la parole incarnée dans un monde où se manifestent replis communautaires, peur de l'autre, développement des échanges virtuels ou à distance, réseaux sociaux, le théâtre demeure pourtant bien ce lieu privilégié de confrontation avec l'autre, avec soi-même ou l'autre en soi. Le théâtre possède cette force exclusive de réunir encore et en corps dans le présent, la présence, la permanence aussi[1139].

Si l'ouvrage ne se réfère pas particulièrement au contexte francophone et africain, le concept de « théâtre-monde » est ici utilisé pour souligner la propension de l'art théâtral à exprimer le versant heureux de la mondialisation, en tant qu'art de la rencontre et du partage. Or, cette valorisation de la rencontre, favorisée par les circulations transnationales et les flux culturels apparaît dans certains travaux quand ils décrivent des créations au Burkina Faso élaborées dans le cadre de collaborations artistiques et de coproductions internationales. Dès lors, un lien peut être établi entre le contexte multiculturel de création et le contenu même des textes et des représentations. Annette Bühler-Dietrich et Noufou Badou reviennent à cet égard sur la coopération du CITO avec des théâtres en Allemagne (Thüringen, Gera et Altenburg) et sur la coopération d'artistes burkinabè avec le metteur en scène Bernhard Stengele. La première création en 2011 est présentée par les auteurs de l'ouvrage comme un dispositif spéculaire thématisant la rencontre entre deux peuples différents et se faisant ainsi l'écho des expériences interculturelles vécues par les comédiens ayant participé à la création. Les auteurs soulignent l'apprentissage réciproque qui résulte de la création autour des habitus de création et la dimension méta-réflexive suscitée autour du langage théâtral. Bernhard Stengele souligne l'apport de l'expérience,

[1139] Yamna ABDELKADER, Sandrine BAZILE, Omar FERTAT (dir.), « Préface », *Pour un théâtre-monde, plurilinguisme, interculturalité, transmission*, *op.cit.*, pp.19-38 ; p.26.

notamment l'élargissement de son regard face aux événements politiques mondiaux et l'exigence de décentrement réciproque que cette création a demandée aux artistes qui y participaient.

Cette équivalence entre rencontre artistique et déploiement d'une poétique interculturelle se situe au cœur de la thèse de Boukary Tarnagda, qui s'articule autour du concept glissantien de la « relation ». Il se propose ainsi d'analyser dans les œuvres ce qui est considéré par l'écrivain comme une élaboration poétique heureuse de la mondialisation :

> Ce sentiment de mondialité qui est presque une poétique, qui est une poétique active qui permet l'échange et qui permet de se maintenir tout en devenant autre et ça c'est difficile à comprendre parce qu'on a l'impression que si on devient autre on se perd, on se dilue, on s'évanouit, on abandonne quelque chose, une part de soi séculairement là et pourtant il faudrait bien qu'on y vienne à ceci qu'aller à l'autre et se changer avec l'autre, ce n'est pas se perdre et ce n'est pas se dénaturer. Le combat de cette diversité, de cette unité-diversité et le combat de cette mondialité[1140].

Édouard Glissant définit à cet égard, la mondialité contre la mondialisation, réponse poétique au nivellement par le bas, à l'homogénéisation et à la disparition des différences. Boukary Tarnagda établit à partir de cette conception un lien entre dispositifs de rencontres et d'échanges institutionnels panafricains et modalités de représentations de cette relation dans les pièces produites notamment par Aristide Tarnagda, Rodrigue Norman, Roland Fichet, Alexandre Kouchevsky. Le choix des auteurs est lié à leur présence dans les festivals dont une partie de sa thèse rend compte. Leur point commun est en effet de fréquenter les mêmes « espaces de renouvellement des écritures dramatiques en Afrique subsaharienne francophone » et de s'intégrer dans des cadres d'échanges formels et informels qui seraient « traversés par une multiplicité culturelle » ; dans cette rhétorique, l'espace d'échange suscité est un espace de l'entre-deux au même titre que la situation de l'exil telle qu'appréhendée pour les auteurs de la génération des années 1990. C'est ainsi qu'il parle de « poétique de l'échange », de la « relation » en considérant comment ces volontés collaboratives « d'aller à la découverte d'autres réalités artistiques » sont sources « d'hybridation en constituant un lien conduisant à une quête d'humanisme[1141] ». Plusieurs entretiens avec les enquêtés ont attiré mon attention sur la fécondité artistique des collaborations, lesquelles étaient souvent valorisées pour leurs enjeux interculturels. J'ai pu ainsi

[1140] Extrait de l'entretien d'Édouard GLISSANT mené par Laure ADLER, *L'invitation au voyage – Édouard Glissant* (2004), https://www.youtube.com/watch?v=htIto1xtYBw, consulté 22 septembre 2021.
[1141] Boukary TARNAGDA, *op.cit.*, p.197.

constater que le déploiement de cet imaginaire s'actualise à travers la situation institutionnelle des artistes reliés à l'épicentre ouagalais.

Ce topos de la rencontre, pouvant être aussi bien mobilisé dans les discours critiques que dans la parole des auteurs et artistes, s'élabore tout comme celui de l'exil et de la migration à partir du sous-texte postcolonial de l'hybridation et du métissage. Homi K. Bhabha dans *Les lieux de la culture* définit l'espace interstitiel en ces termes :

> Ce qui est innovant sur le plan théorique et crucial sur le plan politique, c'est ce besoin de dépasser les narrations de subjectivités originaires et initiales pour se concentrer sur les moments ou les processus produits dans l'articulation des différences culturelles. Ces espaces « interstitiels » offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société[1142].

Le processus de création théâtrale semble rendre possible l'expérimentation de cette articulation des différences mais également la représentation de cet espace interstitiel. Les représentations artistiques et littéraires sont dans cette perspective le lieu de renégociation des identités culturelles. Alors que les « histoires transnationales des migrants, des colonisés, des réfugiés politiques » semblent un terrain privilégié de la littérature « mondiale », la thématique de la rencontre interculturelle s'inscrit de façon plus ténue mais non moins prégnante dans l'imaginaire cosmopolite de la critique littéraire : « L'étude de la littérature mondiale pourrait être l'étude de la façon dont les cultures se reconnaissent elles-mêmes à travers leurs projections d'« altérité » »[1143] ». La capacité des représentations artistiques et littéraires à interroger l'identité culturelle est également soulignée par Stuart Hall qui montre en quoi celles-ci mettent en évidence son caractère construit. L'identité, relevant également du « devenir » et non exclusivement de l'être est ainsi constituée « au sein de la représentation ». La question de la rencontre interculturelle se manifeste dans la dramaturgie même des pièces dans lesquelles une rencontre « postcoloniale » tient lieu de situation dramatique ou fait l'objet d'une mise en récit adressée au lecteur-spectateur. Si celle-ci constitue inévitablement le lieu d'un possible espace interstitiel, un lieu de négociation et d'articulation des différences culturelles, elle est présentée comme problématique en raison des rapports inégaux du cadre de l'échange.

[1142] Homi K. BHABHA, *Les lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2019 [1994], p.32.
[1143] *Ibidem*, p.50.

L'une des manifestations particulièrement emblématiques du motif de la rencontre advient quand l'écriture de la pièce s'élabore à partir de l'expérience concrète des comédiens qui jouent leur propre rôle. L'on peut ici rapprocher trois pièces écrites à partir d'un matériau largement autobiographique : *Mgoulsda yamb depuis Ouaga*, signé par Alexandre Koutchevsky et Aristide Tarnagda, joué par Charline Grand et Aristide Tarnagda en 2017, publié aux Éditions Deuxième époque en 2018[1144] ; *Je t'appelle de Paris*, pièce écrite et mise en scène par Moussa Sanou, joué par Moussa Sanou et Mamadou Koussé en 2010[1145] ; et enfin *Itinéraire*, pièce écrite et jouée par Pascal Noyelle[1146] en 2017, mise en scène par Noël Minoungou. La pièce *Mgoulsda Yamb depuis Ouaga* s'inscrit dans une longue collaboration artistique de l'auteur Aristide Tarnagda et de la compagnie Lumière d'août, qui a commencé en 2007. Le texte est issu des réflexions et du travail sur le plateau des comédiens et du metteur en scène. Alexandre Koutchevsky, lorsqu'il retrace la genèse du projet, souligne également l'importance des événements d'octobre 2014 au Burkina qu'ils ont tous vécus à Ouagadougou, ainsi que la démarche d'apprentissage du mooré par Charline Grand et le travail de traduction de l'auteur Sidiki Yougbaré de certains passages dits en mooré. Les représentations ont eu lieu en 2017 et 2018 dans des écoles à Ouagadougou et en France. La pièce *Je t'appelle de Paris*, écrite par Moussa Sanou s'inscrit également dans l'histoire d'une collaboration de l'artiste avec Jean-Louis Martinelli. Après avoir joué comme comédien dans plusieurs spectacles joués à Bobo-Dioulasso et en France, il écrit une pièce qui rassemble ses impressions après un séjour parisien de plusieurs mois. Le spectacle qu'il met en scène est programmé au Théâtre des Amandiers à Nanterre en 2010, point de départ d'une série de représentations. La pièce *Itinéraire,* écrite et jouée par Pascal Noyelle s'inscrit dans le parcours personnel du comédien, ancien coopérant, professeur de lettres, résidant à Ouagadougou depuis une quinzaine d'années et comédien, membre de la compagnie le Ruminant créée par Noël Minoungou en 2009. Après avoir joué dans plusieurs pièces d'auteurs montées par Noël Minoungou ou dans des pièces écrites par ce dernier, il écrit lui-même son premier texte dans le cadre de la compagnie dont il est le directeur artistique. Le spectacle est joué en 2017 dans plusieurs espaces culturels ouagalais (l'espace culturel Gambidi, le CITO…).

[1144] Aristide TARNAGDA, Alexandre KOUTCHEVSKY, Mgoulsda Yamb depuis Ouaga (Je vous écris depuis Ouaga), Montpellier, Deuxième Époque, coll. « Écritures de spectacle », 2018.
[1145] (A2) Moussa SANOU, *Je t'appelle de Paris*, Texte non publié, 2010.
[1146] (A2) Pascal NOYELLE, *Itinéraire*, Texte non publié, 2017.

Ces trois textes ont pour point commun de correspondre à un état arrêté du texte après une série de plusieurs représentations et ont été élaborés dans un contact étroit avec le plateau. *Mgoulsda Yamb depuis Ouaga* est publié chez Deuxième Époque dans la collection « Écritures de spectacle », visant à mettre en avant des « transcriptions de pièces et partitions de jeu dans tous les domaines des arts du spectacle[1147] ». L'objet livre met ainsi en évidence les options de mise en scène par le biais notamment de photographies issues des représentations et le texte se lit donc au regard du projet de création global dans lequel il s'insère. Les textes *Je t'appelle de Paris* et *Itinéraire* ne sont pas publiés mais les textes transmis correspondent à la dernière étape du brouillon textuel, au sein desquels on trouve plusieurs références à la scène (par le biais de didascalies dans *Je t'appelle de Paris*, ou de comparaisons établies par un jeu typographique entre passages écrits/ passages montés dans *Itinéraire*). Si le texte de Moussa Sanou doit être appréhendé comme trace de la représentation puisque mon travail de recherche lui était largement postérieur, le texte *Itinéraire* m'a été transmis par son auteur peu avant la représentation et j'ai pu avoir accès à la création scénique dans son ensemble à partir notamment de l'observation et de la captation du filage du spectacle. Ces textes qui utilisent des procédés d'auto-représentation des comédiens font ainsi directement référence à la présence du public, tantôt témoin, tantôt témoin-participant de la rencontre.

Comme on peut le voir à travers ces différents projets de création, le motif de la rencontre se nourrit de l'expérience réelle des comédiens et constitue une zone d'exploration privilégiée des lien supposés par la critique entre la « relation » qui se noue entre les artistes par le biais de l'expérience de plateau et sa représentation poétique. La rencontre artistique, humaine est toujours présentée dans sa dimension politique puisque les comédiens sont amenés à « se situer », soulignant de manière plus ou moins marquée une énonciation théâtrale se rapportant « à l'ensemble des données concrètes qui la conditionnent ». Ici, la proposition de Marie-Jeanne Zenetti de penser certaines œuvres littéraires à partir des épistémologies féministes du positionnement qui revendiquent une approche matérialiste de la production des connaissances, semble particulièrement appropriée[1148]. Dans ces différentes rencontres postcoloniales, les comédiens sont représentés comme prenant en compte leur statut, leur position par rapport à l'autre et la manière dont cela influe leur vision du monde. Ainsi, la rencontre s'articule autour d'un « positionnement », « objet d'une conquête » et supposant « un processus » qui sous-tend les

[1147] https://www.deuxiemeepoque.fr/index.php?id_cms=4&controller=cms&id_lang=3, consulté le 22 septembre 2021.

[1148] Je remercie ici chaleureusement Marie-Jeanne ZENETTI de m'avoir permis de lire une partie de sa thèse d'HDR en cours d'écriture « Récits et lectures situées : études littéraires et épistémologies féministes ».

enjeux dramatiques de pièces qui permettent de mettre en évidence la dimension dialogique inhérente à tout positionnement[1149].

Le cadre esthétique théorisé et mis en pratique par Alexandre Koutchevsky du « théâtre-paysage » consiste à accueillir l'environnement direct dans lequel s'écrit le spectacle et figure selon lui, à la différence de la boite noire, une interaction permanente avec le monde.

> D'un côté tu considères que tu vas tout créer à partir d'un lieu qui se veut neutre, au minimum – mais qui ne l'est jamais, bien sûr – la boîte noire, qui, quand elle remplit son office, est parfaitement étanche. La boîte noire isole acteurs et spectateurs du monde extérieur, pour dire quelque chose de ce monde. À l'inverse, faire théâtre à ciel ouvert impose de prendre en compte le monde tel qu'il se donne d'emblée. Faire avec ce qui existe : c'est le socle de ce théâtre que je nomme paysage[1150] .

Cette volonté de faire avec « ce qui existe » va de pair dans la pièce *Mgoulsda Yamb depuis Ouaga* avec une forme de remise en cause de l'incarnation. Les corps des acteurs font partie du matériau dramatique à disposition, au même titre que les éléments qui relèvent de l'environnement extérieur. Le corps des acteurs appartient au paysage. La pièce jouée dans plusieurs cours d'école crée tout de suite cette analogie à travers la didascalie introductive qui introduit les comédiens par leurs prénoms : « Charline et Aristide arrivent en portant une petite table d'enfant[1151] ». L'indication « Respiration-paysage » synthétise assez bien le lien de continuité entre le corps et l'environnement. Et l'énonciation de leurs coordonnées poétiques en exergue confirme ce lien :

> CHARLINE. – Aristide Tarnagda ?
> ARISTIDE. – Charline Grand ?
> CHARLINE. – Ciel ?
> ARISTIDE. – Burkina Faso ?
> CHARLINE. – France ?
> ARISTIDE. – École.

[1149] Marie-Jeanne Zenetti montre dans cette introduction à titre d'exemple, comment Virginie Despentes dans son essai *King-Kong Théorie*, performe la construction d'un positionnement. Elle souligne également dans un autre article la dimension réflexive de nombreux récits documentaires qui « reviennent sur les conditions de leur élaboration, mettent en scène celui ou celle qui l'énonce, ses recherches et ses tâtonnements ». Marie-Jeanne ZENETTI, « Récits situés : épistémologies critiques, savoirs situés et littératures documentaires », dans Jean-Pierre BERTRAND, Frédéric CLAISSE, Justine HUPPE (dir.), *Réarmements critiques dans la littérature contemporaine*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2022.
[1150] Alexandre KOUTCHEVSKY, *Théâtre-Paysage*, Rennes, Éditions des deux corps, 2011, pp.9-10.
[1151] Alexandre Koutchevsky, Aristide Tarnagda, *Op.cit*., p.37.

CHARLINE. – Puisque tout le monde est là nous pouvons commencer[1152].

Les auteurs se nomment réciproquement et nomment leur environnement, présentant le cadre de la rencontre qui va advenir comme mimétique de la rencontre artistique réelle qui a lieu entre les deux artistes.

Le récit des comédiens renvoyant à un référent réel, les événements d'octobre 2014, s'arrime à un matériau documentaire et contribue à renvoyer le corps du comédien à un corps politique. Cela contribue à faire émerger la dimension généralisable de ce type de rencontre artistique. Là réside sa portée critique puisqu'elle prend en charge dans le récit le fait qu'elle est produite dans le monde social[1153]. L'invitation d'Aristide en octobre 2014 a en effet eu lieu au moment des manifestations et du soulèvement populaire qui a conduit à la chute de Blaise Compaoré. Ce point de contact entre collaboration artistique et événement décisif au niveau national met en exergue leur situation respective. C'est ainsi que Charline, interpellée par la situation, prend véritablement conscience de son identité de Française au Burkina Faso. Un extrait sonore donne à entendre la voix de François Hollande qui répond à un journaliste de RFI sur l'aide apportée à l'évacuation de Blaise Compaoré. « J'écoute mon président, j'écoute sa voix – mon pays – et je revois cet homme dans la nuit venu s'excuser du dérangement causé par sa révolution[1154]. » L'usage des possessifs « mon président »/ « mon pays » transmue la rencontre entre Charline et Aristide comme représentative de la relation franco-burkinabè, franco-africaine. C'est ce qui justifie le passage de la première personne du singulier à un « nous » : « Pourquoi en étions-nous toujours là ? Nous qui n'avions de cesse de brandir en étendard notre révolution ? Comment pouvions-nous continuer à croire qu'il est normal d'intervenir dans l'histoire des autres ?[1155] ». Cette transition pronominale montre que l'expression du sujet par l'intermédiaire du corps du comédien, devient dans le texte un véritable matériau dramatique, renvoie à une entité collective, le corps de la nation et que la relation interpersonnelle est inévitablement marquée par les rapports de domination géopolitiques. De même, le passage inévitable par l'aéroport pour prendre l'avion et venir en France de la part d'Aristide, renvoie aux inégalités de circulation entre les peuples et à la stigmatisation subie par les populations du tiers-monde.

Outre le corps du comédien dans le paysage, le matériau biographique renvoie à l'histoire de la relation franco-africaine. À travers l'évocation des membres de leur famille, ils pensent la

[1152] *Op.cit*., p.37.
[1153] Marie-Jeanne ZENETTI, *op.cit*., 2022.
[1154] Alexandre KOUTCHEVSKY, Aristide TARNAGDA, *op.cit*., p.42.
[1155] *Ibidem*.

filiation personnelle et historique. Aristide évoque la figure paternelle qui vérifiait son niveau de maîtrise du français quand il était plus jeune, à qui il doit expliquer qu'il doit quitter le Burkina Faso : « je ne peux pas faire autrement que de recommencer à foutre le camp de notre terre pour apporter un peu de notre terre à la terre de mon amie ». Ici, la migration apparaît comme un devoir, un enjeu de contact et de visibilité du Burkina Faso à l'étranger. Pour Charline, c'est la figure du grand-père, médecin, ancien colon, qui confère à sa présence sur le territoire burkinabè un enjeu politique. L'attachement affectif pour la personne du grand-père est dès lors teinté d'ambivalence : son histoire familiale fait partie d'elle-même mais vient avec elle une certaine responsabilité, celle de reconnaître que son histoire personnelle est tributaire de l'histoire collective.

> CHARLINE. – Wakat faan, maam sen sigid Ouagadoug silga zakain, maam yaab-raoga kienda ne maam.
>
> ARISTIDE. – Elle dit qu'à chaque fois qu'elle descend sur le tarmac de l'aéroport de Ouagadougou son grand-père marche à côté d'elle.
>
> CHARLINE. – Wakat faan, maam sen sigid ne air France silga, ti tuulga niok maam nenga, ti ké tein yaa yungo, maam yaab-raogo san ka bé wan, colon koudran, gadem maam nung.
>
> ARISTIDE. – Quand elle descend de l'avion d'Air France, que la chaleur attrape son visage, qu'il fait nuit toujours, ce grand-père disparu, ancien colon, lui tient la main.
>
> CHARLINE. – Maam ka tõe basa France yé[1156].

Ici le processus de traduction interne s'adjoint à la parole répétitive de Charline en mooré, mimétique de l'omniprésence de la figure du grand-père.

La pièce *Je t'appelle de Paris*, écrite par Moussa Sanou se structure autour du récit satirique de Moussa sur ses premières impressions parisiennes, livré dans un français populaire, entrecoupé de courts dialogues avec le personnage, Mamadou, présenté comme un ami de Moussa. La place importante donnée aux anecdotes du quotidien sur le mode de la prise à témoins confère à la parole de Moussa des traits communs avec le genre du « stand-up », monologue comique. Ici, c'est donc par un procédé de mise en abyme, que Moussa se met lui-même en scène puis mime un appel de Paris à une amie Rose restée à Bobo-Dioulasso. Le cadre référentiel mobilisé est celui du comédien : les répétitions à Bobo-Dioulasso avec les comédiens français, son ami Jacques Jouet, auteur et metteur en scène, avec lequel il a déjà travaillé lors de son spectacle *Mitterrand et Sankara*. C'est à partir de cette expérience en France, où il découvre le statut d'intermittent qui n'empêche pas les comédiens de faire grève, qu'il a un regard distancié sur la précarité des

[1156] *Op.cit*., pp.50-51.

comédiens à Bobo-Dioulasso. Plus loin, il cite le metteur en scène Jean-Louis Martinelli comme référence pour exprimer le besoin universel de théâtre, « matière vivante ». Cette prise de parole individuelle l'amène à formuler sa propre vocation artistique. Il explicite par exemple le choix qui l'a amené à nommer sa compagnie « Traces théâtres » pour tenter d'aller contre le sentiment d'oubli, d'éphémère propre à la création : « Qui se souvient de nous dans ces villages, le lendemain de notre passage ?[1157] **»** La prise de parole est également l'occasion d'expliciter les causes de son engagement dans le théâtre malgré la précarité des conditions de vie du comédien au Burkina Faso, éclairées notamment par effet de contraste avec le statut d'intermittent du spectacle en France. Dans la mesure où les comédiens jouent leur propre rôle, ils incarnent un personnage-type, l'Africain faussement naïf qui s'étonne du mode de vie français. Ils se situent au sein du rapport de domination politique et économique entre la France et le Burkina Faso. C'est ce que suggère la ritournelle qu'ils entonnent à plusieurs reprises : « Ils font comme nous. Exactement comme nous…. Parfaitement comme nous… Import, export… Coopération bilatérale…[1158] ». Cette référence à la coopération bilatérale est reprise au moment où il évoque la canicule mortifère pour les personnes âgées : « Dans le cadre de la coopération dite bilatérale, ils auraient dû faire appel à nos connaissances en matière de soleil ![1159] ». Le potentiel critique de leur prise de parole apparaît ainsi en filigrane au fil du texte.

Pascal Noyelle, dans son texte autobiographique *Itinéraire,* propose également un récit de vie fondé sur des réflexions et anecdotes personnelles. Ouagadougou, son lieu de résidence où il dit vivre depuis treize ans constitue le lieu d'énonciation de cette pièce, dernière étape d'un tour d'Afrique en tant que coopérant à la retraite où il s'est principalement adonné à la passion de la scène. La représentation de ce parcours de vie, « 40 ans de la vie d'un Blanc dans une Afrique multiple [1160]» pose la question des conditions de possibilité d'un positionnement intérieur à l'Afrique mais qui demeure « étranger » et marqué par la politique extérieure française de coopération. Le motif de la mise à nu à travers la première scène où Pascal s'habille devant les spectateurs, feignant d'être surpris de leur présence, symbolise bien le dénudement moral propre au récit : tout se passe comme s'il scellait un pacte de transparence permettant aux spectateurs à la fin de la pièce, de « juger » de sa culpabilité ou de son innocence. Ainsi, il utilise un procédé d'auto-assignation en supputant la parole de spectateurs potentiels : « Tu as vu le vieux

[1157] (A2) Moussa SANOU, *op.cit*., p.12.
[1158] (A2) *ibidem*, p.13.
[1159] (A2) *ibidem*, p.26.
[1160] (A2) Pascal NOYELLE, « Mot de l'auteur », *op.cit*., p.3.

nassara[1161], là, avec ses histoires, dans la lumière des projecteurs…[1162] ». La mobilisation de la matière autobiographique apparaît ici au même titre que dans le spectacle de Moussa Sanou comme une manière de la mettre à distance. Son histoire individuelle est investie d'une dimension réflexive pour créer une montée en généralité sur la coopération et l'inégalité du rapport qu'elle a contribué à entretenir. Le mythe du sauveur blanc est ici déconstruit en montrant les versants inavouables d'un tel engagement : la fainéantise, l'envie de fuir la grisaille française, le « sentiment de liberté ». Comment donc prendre acte de cette position de domination, en tant que représentant de la présence française en Afrique tout en se positionnant en tant que sujet face à des situations humaines qui le bousculent : le travail des enfants, l'excision ? Toutefois, ce regard de commentateur de ce qu'il observe est toujours teinté d'auto-dérision puisqu'il s'empresse aussitôt de mentionner ses propres lâchetés et incohérences : « Alors je n'ai pas fait un geste, pas eu le moindre mouvement de révolte[1163] » ou l'irrationnalité de ses décisions quand il décide d'aller à Djibouti: « tout me poussait à aller en Égypte : le salaire supérieur, le passeport diplomatique, le poste où je ferais du latin et du grec avec des élèves plus âgés qu'en collège, les pyramides, le Nil…[1164] ». En outre, les différentes expériences qu'il relate sur le plateau, ont contribué à le faire évoluer et ainsi sa pensée semble en mouvement, toujours relativement ouverte, présentée au spectateur peut-être pour qu'il continue de l'élaborer. Lorsqu'il accepte un poste isolé à Mouila, dans la forêt gabonaise, il souligne un mouvement de déplacement de sa propre personnalité qui, dans ces conditions exceptionnelles, l'a amené à fréquenter de véritables « personnages de roman[1165] » au bord de l'illégalité.

La possibilité de lire ces rencontres comme des lieux d'articulation de la différence, semble donc déterminée par les coordonnées sociales et politiques divergentes de celles et ceux qui se rencontrent. Le positionnement des sujets, Aristide et Charline l'un par rapport à l'autre, Moussa vis-à-vis des Parisiens, Pascal vis-à-vis des Africains est présenté par le biais du médium dramatique de manière plutôt fluctuante et dynamique. Non seulement il conditionne la situation dramatique mais est appréhendé comme un processus.

L'inscription de la parole de Moussa dans une expérience biographique personnelle suscite une certaine familiarité et permet un effet d'identification plus fort que si le personnage était présenté comme fictif. La parole progresse de manière relativement systématique dans la mesure où le récit procède de la désignation des différences culturelles et nourrit donc un comique de

[1161] Désignant ici « le Blanc ».
[1162] (A2) Pascal NOYELLE, *op.cit.*, p.3.
[1163] (A2) *ibidem*, p.3.
[1164] (A2) *ibidem*, p.13
[1165] (A2) *ibidem*, p.24.

répétition. L'enjeu de la pièce correspond à un topos de la « rencontre », ici avec la culture et société françaises. Ses observations l'amènent à un sentiment de surprise et de curiosité et dont l'enjeu n'est pas la mise en perspective sur le temps long d'un parcours d'intégration en Europe mais plutôt d'une parole ancrée dans un territoire, qui questionne, à l'occasion d'une collaboration artistique, la relation franco-africaine par le prisme culturel. Il s'agit d'un premier voyage, Moussa est étonné de tout, dès les applaudissements quand l'avion atterrit : « Je n'y comprends rien ! Pourquoi faut-il applaudir ? ». La représentation des identités culturelles est ici plutôt fixe dans la mesure où chaque expérience actualise une représentation déjà commune aux spectateurs. Toutefois le positionnement de Moussa comporte une dimension dialogique dans la mesure où celui-ci mobilise des images récurrentes des récits de migrations africaines – on peut penser au spectacle de l'écrivain comédien belge Pie Tshipamba *Un fou noir au pays des Blancs* qui tourne en Europe et en Afrique depuis 1999[1166], ou encore au plus récent spectacle de la comédienne burkinabè Roukiata Ouedraogo en tournée en 2019, *Je demande la route* – mobilisant ainsi un imaginaire populaire de la migration. Cet imaginaire est notamment actualisé à travers un proverbe utilisé par Moussa, « Dieu est grand mais le Blanc n'est pas petit », proverbe également mobilisé sur scène par Roukiata Ouedraogo pour présenter de manière ironique l'émerveillement devant la modernité européenne.

La posture de naïveté, même si elle semble amplifiée en raison du registre propre à celui du stand-up, est ici pleinement exploitée car elle a deux visées. Il s'agit tout d'abord de mettre en scène le point de vue d'un Africain fraichement débarqué à Paris et ainsi de mettre à distance le mythe de l'eldorado en représentant l'admiration et l'enthousiasme de manière exagérée. Il décrit ainsi son arrivée à Paris : « Comme un mort ressuscité en plein milieu d'une foule de vivants » et révèle également les stratégies de dissimulation des difficultés : « Alors, quand nous appelons de Paris, c'est du paradis que nos voix doivent leur tomber dans l'oreille[1167]». À partir d'une comparaison systématique se construit une image présentée comme plus réaliste de la vie parisienne pour un Bobolais. Le retour par avion marque d'ailleurs selon Moussa « la fin du séjour dans le mythe parisien ». Le spectacle a été joué autant devant des spectateurs burkinabè pouvant mettre à distance le mythe du départ et des spectateurs français également invités à rire d'eux-mêmes. Moussa, pour mettre en parallèle cet étonnement avec celui de l'Européen fraichement

[1166] Pierre Halen retrace la trajectoire transnationale de l'écrivain congolais et présente certains aspects de la réception de son œuvre : Pierre HALEN, « Adaptation et recyclage de l'écrivain en diaspora : réussir le jeu de l'oie avec Pie Tshibanda », Désiré K. Wa KABWE-SEGATTI et Pierre HALEN, *Du nègre bambara au Négropolitain : les Littératures africaines en contexte transculturel*, Metz, Centre Écritures, coll. « Littératures des mondes contemporains », série Afriques n°4, 2009, p. 93-116.
[1167] (A2) Moussa SANOU, *op.cit*., p.5.

débarqué à Bobo-Dioulasso, mime l'appel du Français Jacques Jouet à sa femme qui commente la vente au détail des cigarettes, les taxis extensibles, la chaleur… Mais l'appel « de Paris » au pays, tel Rica à Usbek dans *Les lettres persanes*, vise également à présenter sur le mode humoristique les mœurs parisiennes. Le procédé d'inversion à l'œuvre ici fait qu'il y a surtout en jeu la construction d'une représentation de l'Occident : le regard colonial est ici renversé puisque ce sont les Français qui sont observés comme des curiosités anthropologiques. « Le premier constat, c'est qu'à Paris, tous les Blancs sont blancs et se ressemblent tous[1168] ». Dans cette perspective, il s'agit donc surtout de mettre en évidence la manière dont ce topos alimente autant une construction identitaire africaine que des représentations de l'Occident en « situation dominée ». Le concept d' « occidentalisme[1169]» élaboré par Maxime Del Fiol comme réponse à celui « d'orientalisme [1170]» d'Edward Saïd désignant le discours d'objectivation de l'Orient comme outil de la domination politique et économique, semble assez bien se prêter à ce type de texte. Ainsi, tout est commenté, la mode vestimentaire, l'absence de spontanéité dans les visites, la nécessité de se méfier de l'imprévisibilité des gens qui peuvent appeler la police à tout bout de champ, les baisers en public – « Chez nous l'amour se vit caché/ Pourquoi rendre public ce qui est secret ? » - l'absence de milieu d'interconnaissance qui permet de retrouver son chemin.

Dans *Itinéraire*, Pascal Noyelle met en perspective l'évolution de sa propre perception des différences culturelles. La vision simpliste de sa présence sur le continent marque le début de sa vie de coopérant ; il souligne avec ironie l'absurdité des discours de ses supérieurs hiérarchiques sur le salaire 30 à 50 fois plus élevé, « le prix de la compétence » ; il appartient à ce collectif des « 30 000 coopérants dans les années 1970 pour sauver le Tiers-Monde » : « on éduquera une jeunesse abandonnée et on transmettra une vraie culture cohérente ». La structure même du texte et du spectacle évoquant différentes étapes touristiques crée un effet de décalage entre la représentation naïve du coopérant français et sa position privilégiée dans son expérience de mobilité et le travail réel qu'il mène. De même, il souligne l'écart entre le sentiment du coopérant d'être intégré et la réalité : « nous n'étions pas totalement coupés des autochtones, non/ on … on jouait au foot avec eux[1171] ». Le Maroc semble correspondre au franchissement d'un seuil dans son rapport à l'altérité :

[1168] (A2) Moussa SANOU, *op.cit*., p.1.
[1169] Maxime DEL FIOL, « Les occidentalismes » de la littérature arabo-musulmane d'expressions arabes depuis l'expédition d'Égypte, Pour une problématisation et une acclimatation du concept en critique littéraire », dans Sabrina PARENT, Anne DOUAIRE-BANNY et Romuald FONKUA, *ElFe XX-XXI, Études de littérature de langue française des XXè et XXIè siècles, Continents francophones,* Paris, Classiques Garnier, 2014, pp.111-132.
[1170] Edward W. SAÏD*, L'orientalisme, L'orient créé par l'Occident*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, [1978] 2005.
[1171] (A2) Pascal NOYELLE, *op.cit*., p.6.

> Jusque-là c'était simple, facile. J'étais français, j'apportais mon chien, mes raquettes de tennis et la culture et ceux qui m'entouraient étaient « les autres »… pas inférieurs, mais autres, vaguement incompréhensibles parfois, avec des traditions amusantes, sympathiques mais aussi un peu saugrenues quelquefois…[1172]

Il parvient au fur et à mesure à une sociabilisation plus poussée, il apprend par exemple « les règles de la drague locale » et en vient à une phase où il confronte les systèmes, les points de différence, le rapport aux règles notamment, ou encore les points d'achoppement comme la pensée magique qui a laissé en lui une « curiosité inassouvie » et affirme le regret de ne pas avoir participé à une initiation au Gabon. Ces questionnements culturels vont de pair avec une désillusion progressive concernant son travail de coopérant : « J'avais compris que ce qu'on attendait de moi n'était pas un travail technique efficace et productif, mais une présence « représentative » et le cas échéant, informative[1173] ». En même temps, et c'est peut-être le paradoxe de cette pièce, l'ensemble de ses expériences font qu'il se sent légitime à se prononcer sur les coutumes qu'il observe même si l'élaboration personnelle d'un avis fait l'objet d'une négociation avec lui-même. Il conclut par exemple au refus de principe de toute tradition rétrograde, peu importe le continent. Son positionnement se présente comme « universaliste » au fil de la pièce, pensé comme légitime car fondé sur une expérience au long cours au sein de différents pays mais aussi parce qu'il fait l'objet d'une mise en discussion avec le public ouagalais comme le suggèrent les questions ouvertes à la fin de la pièce :

> À l'heure ou la mort vient gratter de plus en plus distinctement à ma porte. Je m'interroge. Que penser de ce monde africain qui m'a « hébergé » durant toutes ces années ? Victime ? Responsable de ses propres maux ? Passé ou avenir de l'humanité ? Et moi ? Innocent ou coupable ?[1174]

La rencontre, proprement mise en scène, dans *Mgoulsda Yamb depuis Ouaga*, par le biais de l'utilisation de la langue donne lieu à un rééquilibrage des rapports de domination. Charline se trouve être en situation d'apprenante de la langue mooré, ce qui permet de prolonger la symbolique de la rencontre au moment de l'apprentissage des pronoms qui sert à introduire la langue tout autant qu'à problématiser cette rencontre comme relevant d'un cadre d'apprentissage interculturel. Le public est également désigné par les pronoms « (S*'appuyant sur les personnes*

[1172] (A2) Pascal NOYELLE, *op.cit*., p.8.
[1173] (A2) Pascal NOYELLE, *op.cit*., p.13.
[1174] (A2) Pascal NOYELLE, *op.cit*., p.36.

présentes pour faire comprendre.) Maam, foom, yenda, tondo, yaam, bamba[1175]) ». La mise en scène de l'apprentissage à travers le travail sur la prononciation rejoue l'apprentissage que Charline elle-même a dû expérimenter pour être en capacité de jouer dans la pièce, suscitant ainsi un effet de réel. Ils font d'ailleurs très vite directement référence à l'origine du projet artistique et invitent en quelque sorte le spectateur dans sa genèse :

> CHARLINE. – M gouslda yamb depuis Ouaga.
> ARISTIDE. – Je vous écris depuis Ouaga.
> CHARLINE. – C'est toi qui as trouvé le titre.
> ARISTIDE. – Mais c'est toi qui as dit. : « On va l'écrire moitié mooré moitié français. »
> CHARLINE. – Oui. Mais c'est toi qui m'as invitée à Ouaga en octobre 2014.[1176]

Tout au long de la pièce l'usage du mooré souligne une dimension métalinguistique et met ainsi en exergue les enjeux d'une communication interculturelle :

> CHARLINE. – Fo gomda moore mein.
> ARISTIDE. – Elle parle français, mooré…
> CHARLINE. – Bili bilifou.
> ARISTIDE. – Nous parlons français et mooré bili bilifou pour l'une d'entre nous.
> CHARLINE, au public. – Vous parlez français ? Yamb gomda Mooré bii ?
> ARISTIDE – Ils parlent français, mooré (à Ouaga, geste plutôt certain, en France geste d'incertitude.)[1177]

Ici, le jeu sur l'adresse évolue d'une conversation privée à la mise en scène de l'interaction linguistique : Charline dit à Aristide qu'il parle français dans la première réplique et lui indique qu'elle parle « français, mooré » pour signaler au public son apprentissage de la langue. L'échange figure ainsi un certain état des lieux des compétences linguistiques et des modalités d'intercompréhension mises en oeuvre. L'interpellation du public permet également de faire circuler la problématique linguistique au cœur même de la représentation et de faire réfléchir aux enjeux plus larges de l'utilisation des langues, la cour d'école dans laquelle se trouvent les élèves burkinabè rappelant la situation de diglossie[1178] au Burkina. Elle est évoquée plus directement

[1175] Alexandre Koutchevsky, Aristide Tarnagda, *op.cit.,* p.37.
[1176] *Ibidem*, p.38.
[1177] *Ibidem*, p.44.
[1178] « Par « diglossie » on entend tantôt la répartition fonctionnelle de deux variétés linguistiques dans une société donnée, tantôt leur superposition conflictuelle ». Rainier GRUTMAN, « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ? », Lieven D'HULST et Jean-Marc MOURA (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Lilles, Presses Universitaires de Lille, 2003, pp.113-126.

ensuite par Charline, qui dans la rue prend conscience du rapport de pouvoir qui s'instaure entre elle et les gens qu'elle croise :

> Assise dans la rue sur une pierre de Ouagadougou, j'écoutais la vie des gens. Langue du vendeur ambulant, langue des femmes négociant leurs oranges, refrain des salutations. Et puis comme souvent je lisais les enseignes des magasins, le nom des commerces peint sur les murs : Pressing tout propre, Alimentation le bon samaritain, Photocopie la Gloire, Docteur de chaussures. C'était ma langue. J'entendais les langues d'ici mais partout je lisais la mienne, images et sons semblaient faire chambre à part. Elle m'apparut, alors cinglante, la tragédie de ce monde, le cul entre deux langues[1179].

La rencontre linguistique advient lorsque Charline se met à apprendre le mooré de manière à ce que leurs échanges puissent évoluer entre les deux langues mais elle réside aussi dans la possibilité pour Aristide d'écrire en mooré. La relation présentée également comme épistolaire est tendue à cet enjeu puisque Charline réitère plusieurs fois cette demande. Ce n'est qu'au moment de la lettre finale d'Aristide adressée à Charline en mooré qu'un repositionnement, un rééquilibrage dans le rapport est possible.

Une première exploration de ce topos de la rencontre offre la possibilité de lire les pièces de Moussa Sanou et Pascal Noyelle, *Je t'appelle de Paris* et *Itinéraire* en miroir. Empruntant toutes deux au registre comique du stand-up, elles mobilisent le matériau biographique des auteurs en convoquant un imaginaire populaire de la rencontre interculturelle entre l'Afrique et l'Europe que les comédiens représentent respectivement. Ces récits d'apprentissage sur le mode de l'anecdote tantôt reconduisent des stéréotypes, tantôt les déconstruisent en posant un regard amusé sur eux-mêmes dans un esprit d'auto-dérision. La pièce co-écrite par Alexandre Koutchevsky et Aristide Tarnagda, si elle propose comme dans la pièce de Moussa Sanou une mise en abyme de la rencontre artistique, peut être lue en décalage par rapport à ces textes. En effet, le dialogue entre Aristide et Charline interroge de manière fondamentale les conditions économiques et politiques de la rencontre à travers les perceptions croisées de l'actualité politique.

Le motif amoureux ou l'immixtion du politique dans la sphère privée

Tandis que le recours à l'identité réelle des auteurs-comédiens permet de mener une réflexion sur les rapports de domination dans le champ des interactions sociales, le motif de la rencontre

[1179] Alexandre KOUTCHEVSKY, Aristide TARNAGDA, *op.cit*., p.47.

amoureuse met en exergue les inégalités à l'œuvre au sein d'une rencontre postcoloniale dans la sphère privée. Le texte *Passeport* écrit par Ali K. Ouedraogo[1180] a été mis en scène par Nongodo Ouedraogo en 2010 et a été joué avec les comédiens Saïdou Pacotogo et Marjorie Neau à la cité des Arts de Somgandé, siège de l'ONG Wécré théâtre, en partenariat avec une association partenaire Wécré France à Grenoble et a connu également plusieurs dates en France en 2011. Le spectacle a en effet été créé en collaboration avec la compagnie « Cogne-trottoirs », représenté alors par la comédienne Marjorie Neau. Ali K. Ouedraogo m'a transmis le dernier brouillon textuel correspondant à l'état arrêté du texte après la série de représentations. Cette problématique de la rencontre amoureuse sous l'angle interculturel est également au cœur d'une autre pièce « Hors place », qu'il a écrite également en réponse à une commande passée par l'ONG Wécré théâtre et la compagnie Kaléidoscope, fondée par Laurence Grattaroly à Grenoble.

Alors que le texte *Passeport*, outre l'intérêt personnel de l'auteur pour ces questions, reflète ainsi sa collaboration à des projets de coopération culturelle et artistique, les textes *Cons d'hommes* et *Dix lions* ont été montés sur fonds propres, motivés par les rencontres professionnelles et informelles des auteurs et comédiens ayant une sensibilité particulière à ce sujet. La pièce de Noël Minoungou *Cons d'homme* a été écrite et mise en scène en 2014[1181], jouée par Claire Tipy, qui effectuait un stage de fin d'études en tant qu'administratrice et comédienne pour l'ATB à cette période à Ouagadougou et le comédien Noufou Zerbo, à l'espace culturel Gambidi. La rencontre autour du texte de Noël Minoungou a été suscitée par les deux comédiens qui avaient pour projet de travailler ensemble autour d'un texte qui pouvait correspondre à leur profil[1182]. Cette volonté de « mettre le Nord et le Sud en discussion[1183] » s'affirme à travers le motif de la rencontre dans un autre des textes de Noël Minoungou[1184], *200 ans mini-minimum*, qu'il monte en 2015 avec Pascal Noyelle et Halimatah Koussé. La pièce se déroulant dans une maison de retraite, dans un lieu non défini se construit autour de l'échange entre une femme africaine et un homme européen se plaignant tous les deux de l'absence de visite de leurs enfants. Dans ce contexte de mésaventure commune, une familiarité se noue entre les deux personnages. Enfin le texte *Dix lions* de Claire Tipy[1185] est la réécriture d'un texte qu'elle avait écrit en anglais alors qu'elle fréquentait, l'école de théâtre à Londres, à la suite de sa rencontre avec un couple anglo-guinéen et produit avec sa propre compagnie « Rock Papers Scissors » dont elle est la co-

[1180] (A2) Ali K. OUEDRAOGO, *Passeport*, Texte non publié, 2011
[1181] Le texte a connu une seconde série de représentations dans différents espaces culturels de la ville en 2015 avec une comédienne amateure Aude Bouvier dans le rôle d'Eldi.
[1182] (A1) Entretien téléphonique avec Claire Tipy, le 2 juin 2021.
[1183] (A1) Entretien avec Noël MINOUNGOU, mené à Ouagadougou le 14 octobre 2016.
[1184] (A2) Noël MINOUNGOU, *Cons d'homme*, Texte non publié, 2014.
[1185] (A2) Claire TIPY, *Dix lions*, Texte non publié, 2017.

directrice artistique. La pièce a été réadaptée en français avec l'aide du comédien de la pièce Tony Ouedraogo pour les parties en mooré. Le rôle de Kate était assuré par Bethany Greenwood, de la compagnie RPS en co-production avec la compagnie Le Ruminant. Le spectacle a été joué à l'espace culturel Gambidi et au Théâtre Soleil en 2018[1186]. La réécriture de la pièce dans un autre contexte montre bien l'enjeu d'interroger par le prisme d'une histoire individuelle la relation Europe-Afrique[1187].

Dans la pièce *Passeport* d'Ali K. Ouedraogo, le rapport de domination entre Adeline et Tanga souligne une division entre le monde du haut et le monde du bas et correspond à une division entre deux populations désignées par des néologismes à partir des racines « sommet » et « base » : les « somites » et les « basites ». Cette organisation hiérarchique de la société va dans le sens contraire de l'amour entre Adeline et Tanga et se répercute sur leur relation puisqu'Adeline dispose d'une corde et d'un gant et peut monter et descendre à sa guise. Les basites sont en outre méprisés par les somites. Ainsi, le père d'Adeline refuse cette union et reproduit à leur encontre une parole généralisante, stigmatisante et discriminante : « Ces gens aiment bien s'entretuer, inventent des conflits pour jouir de la famine. J'écoute la radio, je vois à la télé : en bas c'est un enfer. Je ne peux pas dormir te sachant au milieu de ces cannibales. » Cette division entre les deux mondes figure métaphoriquement une division économique, politique mais aussi raciale puisque le père d'Adeline les désigne également comme des singes. Refusant de laisser cette division du monde régir son lien intime avec Tanga, Adeline coupe la corde, renonçant ainsi à sa position de domination pour instaurer une relation plus égalitaire avec Tanga : « je m'en fous, je n'ai pas l'intention de remonter. Je vais rester ici ; vivre ici, mourir ici ». Cette représentation est toutefois également elle-même emblématique de sa position de privilégiée qui a la possibilité de choisir de rester en bas, alors que Tanga ne rêve que de monter. Le « gant » qu'il s'est procuré pour pouvoir monter à toutes les cordes symbolise ce mythe d'eldorado dont son imaginaire est empreint :

> Une paire, te dis-je ! Plus aucun nœud d'aucune corde ne pourra nous bloquer le passage. Oui ! Nous allons faire des miracles, des montées acrobatiques, nous allons nous balader dans la haute sphère, cueillir le bonheur où qu'il soit, respirer la fraîche et blanche poussière qui vient du ciel, marcher à l'ombre des… Quoi ? Ça ne te réjouit pas que j'ai aussi un gant ? … Ça ne te fait même pas un semblant de plaisir ?

[1186] Les artistes avaient pour projet de le présenter dans une salle parisienne afin d'attirer des producteurs alors qu'ils se trouvaient eux-mêmes en Europe avant la crise du Covid. (A1) Entretien avec Claire Tipy, *op.cit.*
[1187] Certains extraits de la pièce ont également été réécrits pour la création d'une version radiophonique dans le contexte de la pandémie de Covid19 et de l'impossibilité de se déplacer au moment du premier confinement en mars 2020, https://www.facebook.com/watch/?v=247075129644999, consulté le 23 septembre 2021.

Il souhaite également changer de prénom et la condition de somite lui semble autrement plus enviable qu'un destin partagé au niveau des basites. Cette mécompréhension entre les deux amoureux, chacun croyant faire plaisir à l'autre, montre à quel point la hiérarchie établie entre les deux sociétés, semble compromettre toute possibilité de relation équitable entre les deux amants. En effet, Adeline suspecte un intérêt de Tanga à la relation et Tanga reproche à Adeline son égoïsme de privilégiée : « Tu ne penses qu'à toi. Tu n'en fais qu'à ta tête » et revendique le droit de « partir » qui permet le changement de niveau en sus de celui de se « déplacer » uniquement dans le monde basite.

> Tu vois, tu pars de chez toi, tu viens chez moi sans problème. Maintenant que moi aussi je veux partir, allez chez toi il y a problème. Tu te lèves que je veux profiter de toi, alors que toi tu es là, tu profites de moi. Si je comprends bien, tu as le droit de profiter de moi, mais moi je n'ai pas le droit de profiter de toi.

Adeline souhaiterait, quant à elle, remettre complètement en cause les valeurs du sommet et met Tanga en garde contre le traitement réservé aux basites par les somites chez qui ils sont considérés comme des rebuts. L'issue tragique de la pièce où Tanga, somnambule, rêvant de la corde, finit par se pendre, rend compte de l'impossibilité de cette rencontre et de l'impossibilité de préserver un espace qui serait intime hors du rapport de domination politique.

La pièce *Cons d'homme* de Noël Minoungou marquée par un registre comique absurde s'articule autour d'un conflit entre les deux personnages Piff et Eldi**.** Comme dans la pièce d'Ali Kiswinda Ouedraogo, le référentiel du monde européen versus celui du monde africain agit comme sous-texte à la rencontre, déterminant en réalité les échanges. Toutefois, la dispute advient entre les deux personnages de manière absolument indirecte. Eldi rejoint Piff sur un banc et les deux s'engagent dans un jeu de faux-semblants. Piff semble couper court à toute discussion « ELDI : Piff, je suis venu pour qu'on…/ PIFF : J'adore le silence de cet espace ». Sentant que Piff ne souhaite pas avoir de conversation avec elle, elle commence à jouer à être une autre, prétend l'avoir confondu avec quelqu'un d'autre et avoir rendez-vous avec un autre homme, Justin sur le même banc. Le nœud du conflit est exposé entre les personnages par l'entremise d'une parabole : l'histoire tirée du journal que Piff lit à voix haute :

> J'avais 25 ans, je préparais ma soutenance en politique culturelle. […] Un jour elle a débarqué chez nous, sans visa, sans passeport, pour faire du tourisme. Ma famille qui m'assommait d'encouragements pour mes ambitions, a subitement changé de masque. Elle me poussait

> désormais entre les jambes de l'étrangère, en me disant : « C'est une grande chance que le bon Dieu nous offre, et nous ne devons pas la laisser passer. Sauve-nous. La famille m'a soutenu comme un peuple qui aspire à l'alternance…
>
> […] L'étrangère a fait cacheter deux visas, puis je suis monté avec elle, dans la « Air ailleurs » avec la bénédiction de mon peuple, comme un président qui arrive nouvellement au pouvoir ! Au début tout marchait comme sur des roulettes. Je la démontais quand elle le voulait et elle envoyait du fric à mon peuple quand je le souhaitais…

Cette extension diégétique autour de l'histoire de ce SDF qui finira par se suicider contraste avec le caractère elliptique de l'échange constitué par des répliques très courtes marquant un rapport de confrontation entre les deux personnages. Cette parabole du point de vue du jeune Africain, victime du mythe de l'eldorado met en exergue la dynamique marchande qui le conduit à migrer en Europe. Sa famille, considérant l'absence de perspective dans son pays, le pousse à prendre l'avion – le nom de la compagnie « Air ailleurs » sous-entendant la valorisation axiologique de la migration par rapport à un destin précaire en restant sur le continent. En outre, la comparaison à tonalité satirique du migrant à « un président qui arrive nouvellement au pouvoir » permet de considérer que l'histoire individuelle renvoie à l'ensemble de l'histoire franco-africaine. L'inégalité entre la jeune femme venue pour du tourisme et le jeune homme qui rêve de développer son pays est inhérente à la relation et fait l'objet dans le récit dont on sait qu'il correspond à la pensée de Piff – on peut imaginer qu'il invente l'histoire du SDF au fil de l'échange – d'un humour particulièrement cynique. L'expression idiomatique « tout marchait comme sur des roulettes » renvoie en effet à un imaginaire plus enchanté de la relation amoureuse et la construction en parallélisme présente dans un effet de dévoilement marchand l'enjeu de prostitution qui se cache derrière l'apparence : « Je la démontais quand elle le voulait et elle envoyait du fric à mon peuple quand je le souhaitais ». Cette attente sexuelle à l'endroit de Piff est exprimée par Eldi qui fait référence à la chaleur humaine que Justin lui procurerait s'il était ici. Comparant l'homme à un cheval, lui proposant de l'argent, tentant de monnayer ses services comme si elle était à une vente aux enchères, Eldi semble incarner le type de la femme blanche dans un processus d'hypersexualisation du corps de l'homme noir tel que décrit par Frantz Fanon dans *Peaux noirs, masques blancs*. Elle renvoie toujours Piff à sa puissance sexuelle qui fait l'objet de tous ses fantasmes. Piff, quant à lui, tente à partir de la situation du SDF et de la sienne de faire une montée en généralité à partir de leurs cas particuliers lorsqu'il la renvoie à la situation politique africaine :

> Merde ! Si vous en avez plein les poches, vous pouvez en faire don aux présidents africains. Ils en ont besoin pour s'acheter des grosses bagnoles, de grosses baraques, de gros bateaux, de gros avions, la loi, des armes, la famine, les journalistes, les médias, des opposants, la démocratie, l'avenir de la jeunesse, les populations et tout le bazar ![1188]

Le personnage d'Eldi ne réagit pas à ces provocations et semble se situer dans le conflit uniquement sur un plan affectif puisqu'elle tente par tous les moyens de se rapprocher de Piff et de ramener le conflit à un niveau intime. L'attente d'Eldi à l'égard de Piff est marquée par l'ambivalence comme cela apparaît parfois dans le contraste marqué entre ses dires et ses actions : « Pourtant il me faut un vrai homme. Un père pour mon gosse. (*Elle se caresse en poussant des cris*)[1189] ». En cherchant à exalter chez Piff les valeurs associées à la virilité, elle lui montre qu'elle est prête à entrer dans un rapport de soumission en se posant comme femme dominée dans un schéma patriarcal censé le rassurer mais la didascalie rappelle bien le contrat tacite sexuel inhérent à leur relation qui met Piff à son service.

La pièce de Claire Tipy *Dix lions*, si elle thématise également la manière dont la question politique envahit la sphère privée, met davantage l'accent sur les abus des gouvernements européens. Du fait que le mariage « mixte[1190] » peut s'inscrire dans une stratégie de migration, s'il ne s'érode de l'intérieur comme le montrent les pièces de Noël Minoungou et d'Ali Kiswinda Ouedraogo, il fait l'objet d'une suspicion généralisée dans les pays européens comme l'explique la préface de la pièce. La pièce s'inspire des entretiens au Royaume Uni organisés par le ministère de l'intérieur pour vérifier l'authenticité des sentiments et met en évidence la manière dont l'autorité étatique se met ainsi en position de juger l'amour et demande aux candidats au mariage d'en apporter les preuves. Cette immixtion totale du politique dans la sphère privée se manifeste dans la dramaturgie de la pièce à travers la double-désignation des personnages « immigrant/salif »/ « sponsor/kate », soulignant à quel point l'identité complexe des personnes est dans le système réduite à une nationalité et à un statut économique. « Durant cette procédure, le citoyen européen devient le « sponsor » de son conjoint non-européen. » La pièce se constitue principalement de l'entretien et de courts dialogues entre Kate et Salif, renvoyant à des moments passés de leur relation. Les questions ne sont pas formulées mais leur formulation est implicite à travers la répétition de la didascalie « Un temps ». L'obstacle à la relation est représenté comme une intrusion extérieure et le fait de montrer au lecteur-spectateur uniquement les réponses

[1188] (A2) Noël MINOUNGOU, *op.cit*., p.8.
[1189] (A2) Noël MINOUNGOU, *op.cit*., p.9.
[1190] Éric Fassin évoque l'assignation racialisation sous-tendu par le concept dans Chantal CRENN, Simona TERSIGNI, « Entretien avec Éric Fassin », *Corps*, 2012/1, n°10, pp.21-27.

apportées aux questions permet de souligner l'absurdité de l'interrogatoire et focalise l'attention sur la violence subie par Kate et Salif qui tantôt réagissent par l'agacement « Comme beaucoup de gens, en avion »/ « Chiite ou sunnite ? Quelle importance, je suis musulman » ; tantôt par la provocation « Vous voulez le code de la porte d'entrée ? ». À travers ce qui est vécu par les interrogés comme un harcèlement transparaissent des points conflictuels entre les deux personnages, dont l'enjeu peut être aussi bien dérisoire (ils ne sont pas d'accord sur la rue adjacente la plus proche, la rue de York ou la rue de Coll) que crucial comme la question religieuse pour Salif : « Non je n'ai rien contre ceux qui consomment de l'alcool ; je vais d'ailleurs épouser une athée qui croit que l'existence du monde est le fruit d'un hasard heureux, d'un accident génétique ou d'un big bang sans date[1191]. ». Autre point d'achoppement, l'étroitesse d'esprit de la mère de Kate : « Si j'avais honte de lui, pensez-vous vraiment que je serais assise devant vous aujourd'hui ? Il n'a pas rencontré mes parents parce que ma mère est complètement raciste. Voilà. Écrivez ça dans votre rapport[1192]. » Cette ingérence politique extérieure dans leur sphère privée se présente comme le redoublement exacerbé de l'ingérence familiale tel que l'illustrent les dialogues de Kate avec sa mère en anglais et de Salif avec la sienne en mooré. La révolte qui naît de la suspicion à leur encontre est dénoncée à plusieurs reprises à travers leurs réponses ; ils ne comprennent pas en quoi les abus justifient le traitement qu'ils subissent et « la suspicion générale ». De même s'ils admettent se marier parce que le titre de séjour de Salif n'a pas été renouvelé, c'est l'empêchement de pouvoir être ensemble qui est ici questionné. Pourquoi cette relation plutôt qu'une autre devrait faire l'objet de suspicion ? Et Kate de rappeler à sa mère l'infidélité de son père pendant des années. De même, l'autonomie de l'intime hors de la saisie froide de la sociologie est revendiquée : « Non je ne l'ai pas épousé parce que j'ai une soif immense d'exotisme ![1193] ». Alors que la fin de la pièce se clôt sur l'échange qu'ils ont eu avant l'entretien, révisant des détails de leur vie respective (l'âge de l'opération des dents de sagesse de Kate, le métier du frère de Salif), c'est finalement cette acceptation de se plier à un protocole injuste qui est présenté comme étant une « preuve d'amour ».

L'impossibilité pour la relation à faire advenir un espace intime autonome, hors du champ du politique crispe les identités culturelles sur des positions présentées comme inconciliables : l'impossibilité d'envisager une relation intime sans établir de lien entre les deux familles chez les basites, l'impossibilité pour Adeline, femme somite de ne pas envisager une répartition des tâches domestiques, etc. Toutes les discussions entre les deux personnages achoppent et ne font que

[1191] (A2) Claire TIPY, *op.cit*., p.9.
[1192] (A2) Claire TIPY, *op.cit.,* p. 17.
[1193] (A2) Claire TIPY, *op.cit*., p.24.

fermer les possibles de la relation. Pas d'espace interstitiel, comme le symbolise l'échec d'Adeline à cuisiner le tô ; chacun.e se borne à une représentation de sa culture et campe sur ses positions.

Dans *Cons d'homme*, le fait de ne pas aborder le conflit de manière directe, montre bien que le cadre de l'échange amoureux est tel qu'il conditionne toute la relation mais est difficilement dicible sous peine de la rendre impossible. L'éclatement final du conflit ne conduit d'ailleurs pas à une résolution claire. Eldi reproche à Piff d'avoir déserté le foyer familial. Piff exprime un sentiment de déclassement et comme Tanga dans cette relation fondée sur une inversion du schéma patriarcal, ne supporte pas d'être dominé, il recense l'ensemble des tâches domestiques qu'il accomplit et l'absence de reconnaissance pour ces tâches. Il demande à obtenir « la place qui lui revient » sans qu'il soit possible de déterminer s'il s'agit de sa place d'homme dans une relation hétéro-patriarcale ou s'il quémande de l'amour de la part d'Eldi. Cette indétermination dans la nature du lien qui les unit, perdure jusqu'à la fin de la pièce. Celle-ci se finit sur l'expression de leurs sentiments amoureux respectifs qui laisse toutefois la question ouverte, mettant davantage en évidence le caractère inextricable de l'intime et du politique sans pour autant exprimer un rapport inconciliable comme dans la pièce d'Ali Kiswinda Ouedraogo. La métaphore filée du « masque » que revêtent les personnages permet d'évoquer le caractère fluctuant des identités : la différence culturelle est présentée ici comme un choix transitoire pouvant facilement être abandonné par les personnages au profit d'un autre masque. Ainsi Eldi ne comprend pas pourquoi Piff ne porte pas le masque religieux, Piff réplique qu'il n'est pas nécessaire de le porter « sur le front » tandis qu'à un autre moment, c'est elle qui va reprocher à Piff de critiquer à travers elle l'ensemble de la société à laquelle elle appartient :

> Eldi : Ne jugez jamais une société à travers les bêtises d'un masque ni un masque à travers les bêtises d'une société ! Évitons de généraliser les choses. Le masque n'est pas la masse et la masse n'est pas le masque ! Ce n'est pas parce que je suis comme ça que les autres sont comme ça ! C'est plus compliqué que ça ![1194]

De même, le masque peut désigner tout autant une posture de l'un ou de l'autre des personnages dans la relation, la femme détachée, prête à remplacer son mari, le mari fâché contre sa femme, le rapport marchand lui-même inhérent à la relation. L'échange amoureux en tant que tel apparaît également comme un masque transitoire, laissant le statut de sa représentation particulièrement fluctuant.

[1194] (A2) Noël MINOUNGOU, *op.cit*., p.11.

L'enjeu de la pièce *Dix lions* est clairement celui de la dénonciation de l'ingérence politique extérieure dans la sphère privée mais l'assise sociale instable des couples mixtes est présentée également comme intérieure. Salif de s'écrier : « Tout serait tellement plus facile si vous étiez notre unique combat[1195] ». L'image du titre « Dix lions » évoque le courage et la force nécessaire pour pouvoir surmonter les frictions interculturelles qui les traversent.

> KATE Pooga sannga ya boin?
> SALIF Ça veut dire diarrhée.
> KATE Tu as peur que ma cuisine te donne la diarrhée ?
> SALIF Neba faan miim tii nassar diib ya sand koag bala…
> KATE Tu te moques de moi ?
> SALIF Tu oserais affirmer que la cuisine anglaise est bonne ?[1196]

Ce passage illustre l'usage fluctuant d'une langue à l'autre dans l'économie du couple puisque Kate s'adresse à Salif en mooré pour lui demander la signification du mot « diarrhée ». Le conflit sur la nourriture apparaît ainsi dans sa dimension hétérolingue grâce à la reformulation qui permet de présenter de manière fluide un procédé de traduction interne. La représentation des échanges langagiers souligne l'effort de négociation que les membres du couple font au quotidien. C'est ainsi qu'au fil des entretiens, ressortent dans la parole de Salif et de Kate, des agacements ordinaires comme le fait qu'elle refuse de porter des claquettes ou le mystère qui entoure leurs loisirs respectifs. En dehors de ces expériences interculturelles se jouent également des problèmes plus importants, comme la méfiance des parents.

La représentation d'un espace interstitiel dans lequel la rencontre est possible prédomine dans *Dix lions* de telle sorte que la rencontre se nourrit et se renforce à partir de la multiplicité des obstacles : « Même si vous mettez tout en œuvre pour que ça foire, quand deux personnes ont commencé à parler et qu'elles aiment parler, votre bataille est perdue dès la première seconde[1197]. ». Les obstacles sont présentés comme extérieurs dans la pièce de Claire Tipy alors que les pièces d'Ali Kiswinda Ouedraogo et Noël Minoungou les définissent à travers les rapports inégaux au sein du couple. Là où Ali Kiswinda Ouedraogo soulignait davantage l'enjeu

[1195] (A2) Claire TIPY, *op.cit*., p.24.
[1196] (A2) Claire Tipy, *op.cit*., p.12.
[1197] (A2) Claire TIPY, *op.cit*., p. 31.

d'imposition dans un couple[1198], Noël Minoungou insiste sur l'enjeu de la prostitution ordinaire[1199]. Les représentations de ces rencontres amoureuses postcoloniales semblent hétérogènes et pourtant la question de leurs conditions politiques de possibilité traverse uniformément des textes issus de l'émulation propre au réseau urbain et des occasions d'interactions entre artistes burkinabè et européens.

L'observation des liens transtextuels à partir de l'analyse des représentations de la migration et de la rencontre a permis de poursuivre des réflexions déjà engagées par la critique et de confirmer l'idée selon laquelle le paradigme du « théâtre-monde » s'inscrit dans le sillage du repositionnement des auteurs dramatiques africains au tournant des années 1990, tout en donnant une place plus importante aux enjeux territoriaux de la création. L'élargissement proposé aux textes collectés permet d'ausculter un processus d'homogénéisation des thématiques dans le contexte de glocalisation croissante de la création. Le dernier motif de la « tribune » que je propose d'analyser dans cette section révèle toutefois un certain décrochage par rapport à la lecture dominante de l'ordre « contemporain » de la littérature dramatique.

3. La tribune

La rupture générationnelle à partir des années 1990 marquée par l'entrée sur la scène internationale d'auteurs dramatiques africains en exil à Paris est décrite par Sylvie Chalaye comme un moment de prise de distance avec l'engagement politique affiché par les auteurs des années 1980. L'œuvre de Sony Labou Tansi constitue dans cette perspective un point de transition vers une écriture qui fait de l'innovation formelle et de la décomposition des formes dramatiques un enjeu de démarcation vis-à-vis de celles de celles des prédécesseurs. Cette lecture des dramaturgies d'Afrique fondée sur les textes édités en Europe est tout à fait pertinente dans une logique de légitimation d'écritures fondamentalement transnationales au moment où l'approche téléologique d'une évolution vers un théâtre postpolitique est dominant en France et en Europe[1200].

[1198] (A1) Entretien avec Ali Kiswinda OUEDRAOGO mené le 18 février 2016 à Ouagadougou.
[1199] (A1) Entretien avec Noël MINOUNGOU mené le 14 octobre 2016 à Ouagadougou.
[1200] Voir Bérénice HAMIDI-KIM, « Deux conceptions du théâtre politique à l'épreuve. Théâtre postpolitique et théâtre de lutte politique », dans Christine DOUXAMI (éd.), *Théâtres politiques (en) Mouvement (s)*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Les Cahiers de la MSHE Ledoux », 2011, pp.169-183.

Cette observation est ainsi confirmée par des chercheurs vivant et travaillant en Afrique mais dont les recherches portent sur les auteurs dotés du plus grand capital symbolique au sein du réseau francophone. Ainsi Dominique Traoré, enseignant-chercheur à l'Université Félix Houphouët-Boigny, affirme à propos de la littérature dramatique contemporaine :

> L'enjeu n'est plus de faire du genre dramatique une tribune des luttes coloniales ou néocoloniales. Les pièces unificatrices ou les épopées censées éveiller la conscience des masses opprimées, que ces masses soient africaines ou issues du Tiers-Monde, disparaissent au profit d'écritures complètement submergées par la force de l'invention artistique et par la puissance de l'imaginaire[1201].

Dominique Traoré met également en évidence dans sa lecture l'évolution vers des « écritures de soi » : « Il ne s'agit plus pour les auteurs de s'ériger en porte-voix de la communauté à laquelle ils appartiennent[1202] ». Hamadou Mandé, enseignant-chercheur à l'Université Ouaga I Pr. Joseph Ki Zerbo, lorsqu'il confère aux dramaturgies des années 1980 au Burkina Faso l'enjeu d'une quête de justice sociale et de démocratie politique souligne également une évolution chez les auteurs dramatiques burkinabè contemporains vers « les écritures de la mondialisation » qui privilégieraient les personnages individuels au détriment des personnages collectifs[1203].

Si cette grille de lecture s'articulant autour de l'idée du dépassement du moment politique des dramaturgies s'avère pertinente pour appréhender les textes dotés du plus fort degré de légitimation au sein du réseau francophone, elle doit faire l'objet d'une inflexion dès lors que l'on place au cœur de l'analyse les textes avant tout produits et édités en Afrique, mis en circulation depuis l'Afrique. On observe à cet égard dans les travaux qui se sont récemment intéressés aux reconfigurations des mondes de la scène dans les capitales africaines, un certain renouvellement lexical visant à identifier la contemporanéité esthétique. Les plateformes festivalières décrites comme des espaces où « s'inventent des dramaturgies résistantes[1204] » créées sur le continent depuis les années 2000, seraient le synonyme d'un « nouveau théâtre sur le continent[1205] », voire d'un « nouveau théâtre citoyen[1206] ». De ces dynamiques endogènes découleraient des esthétiques

[1201]Dominique TRAORE, « Les enjeux « poélitiques » des dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone », dans Christine DOUXAMI (dir.), *op.cit*., pp.317-328 ; pp.318-319.
[1202] *Ibidem*.
[1203] Hamadou MANDE, *Mutations dans l'écriture théâtrale au Burkina Faso de 1980 à nos jours,* pp.12-38 (p.27)
[1204] Julie PEGHINI, Amélie THERESINE, « Les Récréâtrales (Ouagadougou)/Mantsina sur Scène (Brazzaville) Des espaces où s'inventent des dramaturgies résistantes », *Horizons/Théâtre*, Presses Universitaires de Bordeaux, « Les nouvelles dramaturgies », n°6, p.82-99, 2016.
[1205] *Ibidem*.
[1206] Christine DOUXAMI, « La différence, quelle différence ? Le Même et l'Autre à la lumière des arts de la scène en Afrique », *Concept*., Campinas, SP, v.6, n°2, p.73-89, jul/dec.2017.

qui déplaceraient les horizons d'attente[1207], ayant pour ambition « de faire renouer le théâtre d'auteur avec le public populaire[1208]» et participeraient d'un processus de « démythification des figures tutélaires[1209] » au Burkina Faso. Sans reprendre à mon compte ces éléments de langage de la rupture radicale, fondés parfois sur une hiérarchie implicite entre les nouvelles instances de légitimation associées au réseau panafricain et les instances de légitimation nationale, je pense qu'il faut effectivement considérer l'importance de la fonction politique assignée à la création théâtrale au sein du paradigme du théâtre-monde.

Celle-ci doit se lire à l'aune des bouleversements dans le champ politique et de la culture de contestation au régime de Blaise Compaoré. Le processus de démocratisation dans lequel ce dernier s'est engagé depuis le début des années 1990 est fortement critiqué notamment en raison de son caractère « semi-autoritaire ». L'ouverture du pays au multipartisme et à la diversité des organes de presse ne masque pas aux yeux de la population les stratégies de clientélisation et les tentatives du régime pour neutraliser toute opposition par la corruption. Les espaces politiques de contestation autonomes sont rares – le MBDHP, le Mouvement Burkinabè des droits de l'homme et du peuple, créé en février 1989, le journalisme d'investigation de Norbert Zongo dans *L'Indépendant* à partir de 1993, La CGTB, Confédération générale des travailleurs du Burkina, l'ANEB, l'Association nationale des Étudiants burkinabè) – mais participent d'un processus lent de cohésion de la société civile. La figure de Norbert Zongo joue un rôle fondateur dans cette cohésion. Dénonçant les crimes d'État, la politique françafricaine, il se montre en solidarité avec les grévistes, notamment étudiants au cours de l'année 1997, dans le contexte de crise sociale croissante et s'attaque directement à la politique menée par le président, à ses abus de pouvoir ainsi qu'à ceux de son entourage. C'est son enquête sur la mort de David Ouedraogo, le chauffeur du frère du président, François Compaoré, qui semble précipiter son assassinat le 13 décembre 1998, dans des conditions qui n'ont pas encore été totalement éclaircies par la justice. « Goutte de sang qui a fait déborder le vase », sa disparition provoque un mouvement de défiance sans précédent au sein de la population : des manifestations violentes, des grèves et des journées villes-mortes ont lieu dans tout le pays. Une mobilisation nationale et transnationale accompagne les nombreux rebondissements de l'affaire[1210]. Le mouvement « trop c'est trop » synthétise la volonté

[1207] Julie PEGHINI, Amélie THERESINE, *op.cit.*
[1208] Christine DOUXAMI « La différence, quelle différence ? Le Même et l'Autre à la lumière des arts de la scène en Afrique », *Concept*., Campinas, SP, v.6, n°2, p.73-89, jul/dec.2017, p. 81.
[1209] Boukary TARNAGDA, *Processus de création théâtrale contemporaine en Afrique subsaharienne francophone : vers une poétique de la relation*, thèse de doctorat en études théâtrales, soutenue le 31 janvier 2018, Université Rennes 2 en cotutelle avec l'Université de Ouagadougou.
[1210] Si les autorités sont forcées d'ouvrir une commission d'enquête indépendante en décembre 1998 qui conduit à l'inculpation de Marcel Kafando, adjudant, membre du Régiment de sécurité présidentielle (RSP), un non-lieu est prononcé en 2006.

de construction d'un véritable État de droit. Ce moment dramatique dans l'histoire du pays joue un rôle déterminant dans la formulation d'une même vision du monde par ce noyau de la société civile dont « les valeurs mêlent de façon contradictoire visions libérale et révolutionnaire, voire marxiste[1211] ». La mort du collégien Justin Zongo le 20 février 2011 tué par des policier constitue l'acmé d'une nouvelle crise du régime et a « contribué à écorner la légitimité symbolique de l'État et de l'armée[1212] ». Les émeutes à Koudougou essaiment dans l'ensemble du pays et soulèvent des mécontentements hétérogènes émanant de différentes parties de la population qui convergent vers une demande de meilleure gestion du politique.

En 2014, Blaise Compaoré brigue un nouveau mandat, en proposant un projet de révision constitutionnelle. Les populations après s'être mobilisées pendant plusieurs mois, le contraignent le 30 et 31 octobre 2014 à quitter le pouvoir et à fuir le pays. Si les sources de la colère populaire sont fortement hétérogènes[1213] et l'interprétation du passé révolutionnaire sankariste une marque de clivage entre les différentes organisations de la société civile[1214], la chute du régime s'explique notamment par l'évolution des modes d'action et la réappropriation de la rue non seulement comme « un espace de mobilisation » mais comme un « espace délibératif [1215]» et doit se lire dans un contexte international de surgissement de divers « parlements de la rue » (en Égypte, au Sénégal, à New-York…)[1216] . Ceux-ci cherchent à favoriser « la prise de parole de citoyens « ordinaires » sur l'actualité sociale et politique[1217] » et participent de l'élaboration d'une culture du « vigilantisme civique » comme peuvent en témoigner les débats étudiants qui ont précédé le putsch avorté organisé par les soldats du Régiment de sécurité Présidentielle, sous les ordres de Gilbert Diendéré, en septembre 2015[1218], événement qui n'a finalement que faiblement perturbé le processus de transition démocratique se clôturant par l'élection de Roch Christian Kaboré en décembre 2015.

C'est ainsi que s'élabore une pensée collective de la citoyenneté qui dépasse la conception purement juridique conférant un ensemble de droits aux individus et qui engage de nouvelles

[1211] Augustin LOADA, « Réflexions sur la société civile en Afrique : Le Burkina de l'après-Zongo », *Politique africaine*, 1999/4, n° 76, pp. 136-151.
[1212] Mathieu HILGERS, Augustin LOADA, « Tensions et protestations dans un régime semi-autoritaire : croissance des révoltes populaires et maintien du pouvoir au Burkina Faso », *Politique Africaine*, 2013/3, n°131, pp.187-208.
[1213] Vincent BONNECASE, « Sur la chute de Blaise Compaoré. Autorité et colère dans les derniers jours d'un régime », *Politique Africaine* 2015/1 (N°137), pp.151-168.
[1214] Vincent BONNECASE, *ibidem,* pp.161-162.
[1215] Richard BANEGAS, propos recueillis par Jean MERCKAERT, « Pleins feux. Mobilisations citoyennes, répression et contre-révolution en Afrique », *Revue Projet* 2016/2, n°351, pp.6-11 ; p.7.
[1216] Richard BANEGAS, Florence BRISSET-FOUCAULT, Armando CUTOLO, « Espaces publics de la parole et pratiques de la citoyenneté en Afrique », *Politique Africaine*, 2012/3, n°127, pp.5-20.
[1217] *Ibidem*, p.8.
[1218] Richard BANEGAS, « Putsch et Politique de la rue au Burkina Faso, Quand les étudiants débattent du Régiment de sécurité Présidentielle », Politique africaine, 2015/3, n°138, pp.147-170.

« représentations sociales » de ces droits et de l'appartenance à la collectivité. C'est ce que Catherine Neveu définit comme des processus de « subjectivation politique[1219] », c'est-à-dire la capacité des citoyens à s'emparer de la chose publique pour s'affirmer en tant que sujets politiques et à constituer des « espaces publics partiels ». Or le medium artistique suscite et accompagne ces processus de subjectivation. Armelle Gaulier a montré comment dans le contexte français, les chansons du groupe Zebda agissent comme des « ateliers de fabrication de la citoyenneté[1220] ». Le mouvement du « Balai citoyen », fondé par deux artistes, Smockey et Sams'K le Jah en 2013, a joué un rôle crucial dans l'insurrection d'octobre 2014. Au-delà de l'organisation de débats publics comme « Deux heures pour nous, deux heures pour l'Afrique » initiés en mai 2013 à l'Université de Ouagadougou, d'un usage accru des réseaux sociaux comme vecteur de mobilisation, l'action du mouvement se distingue par la mise en circulation d'une « parole politique » artistique dans l'espace public visant à reconfigurer le contexte social et politique dont elle émane[1221]. Par le biais de concerts gratuits de sensibilisation, d'animations, de chansons pendant les manifestations, et s'appuyant sur la popularité grandissante de ses leaders depuis les années 2000, le mouvement a exercé une action performative directe sur le démantèlement du régime[1222].

Ce pouvoir de la parole artistique se manifeste dans sa capacité à véhiculer un imaginaire politique collectif et participe du phénomène de « réverbération mémorielle [1223]» autour de la figure de Thomas Sankara depuis les années 2000. Héros d'un « roman national », sa politique active de développement et d'émancipation est restée en mémoire[1224] et il s'est donc imposé comme une « source de légitimation de contestation populaire[1225] » qui n'a fait que croitre au fil des ans. Les circonstances tragiques de sa mort ont fortement contribué à son héroïsation puisqu'il est présenté comme celui qui s'est sacrifié pour la cause révolutionnaire[1226]. Les thématiques de

[1219] Catherine NEVEU, « Les enjeux d'une approche anthropologique de la citoyenneté », Revue européenne des migrations internationales, vol.20-n°3, 2004, pp.89-101.
[1220] Armelle GAULIER, *ZEBDA, TACTIKOLLECTIF, ORIGINES CONTROLEES : la musique au service de l'action sociale et politique à Toulouse*, Thèse pour le doctorat en Science politique, soutenue le 20 mai 2014 à l'Université de Bordeaux, p.447.
[1221] Elara BERTHO, Aurore DESGRANGES, Maëline LE LAY, « Théâtre, performance et parole politique dans l'espace public », *Cahiers de littérature orale*, à paraître, 2021.
[1222] Alice DEGORCE, Augustin PALE, « Performativité des chansons du Balai citoyen dans l'insurrection d'octobre 2014 au Burkina Faso », *Cahiers d'Études africaines*, LVIII (I), 229, pp.127-153.
[1223] Benoît BEUCHER, « Mobilisations populaires, mobilisations mémorielles au Burkina Faso : la figure de Thomas Sankara et le coup d'état de la rue d'octobre 2014 », dans Elara BERTHO, Jean-Luc MARTINEAU, Florent PITON, Céline PAUTHIER, *Du héros à la communauté. Le cheminement des identités en Afrique (XIXe-XXIe siècle)*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, « Cahiers Afriques », 2019, pp.177-194.
[1224] Politique de scolarisation massive, encouragement à la consommation locale pour accéder à la souveraineté alimentaire, sensibilisation à l'équilibre environnemental, sensibilisation à l'émancipation de la femme…
[1225] Benoît BEUCHER, *op.cit.*
[1226] Benoît Beucher, *op.cit.*

l'impunité et de l'injustice, réactualisées par les assassinats, de Norbert Zongo en 1998 et de Justin Zongo en 2011 fédèrent les révoltes face au pouvoir en place. Or le médium artistique s'impose comme vecteur privilégié de cette mémoire nationale, alimentant « une opposition de conscience au régime[1227] ». La mise en circulation de la mémoire de Sankara advient également à un niveau international par l'intermédiaire de nombreux artistes musiciens tels Fela Kuti ou encore Tiken Jah Fakoly, s'intègrant dans un réseau de circulations médiatiques large (réseaux sociaux, documentaires, médias indépendants…[1228]) et nous invite à considérer les différents usages du même fait narratif dans un continuum[1229]. La figure de Thomas Sankara s'inscrit au panthéon des héros des Indépendances africaines mais également des résistants à la colonisation, comme des héros des luttes pour les droits civiques aux États-Unis. Anna Cuomo montre à cet égard comment la référence à Thomas Sankara ou Norbert Zongo dans le milieu du hip-hop ouagalais s'articule à la mobilisation de référents blacks transnationaux[1230].

Dans ces nouveaux espaces, où la répartition de la parole se fonde sur des compétences oratoires[1231], la rhétorique de l'artiste emprunte largement au registre humanitaire et développementiste dans la mesure où il se fait tribunitien, se présente comme devant interpeller ses concitoyens, orienter la société vers des changements positifs. Thomas Fouquet montre à cet égard, comment le collectif « Y'en a marre » au Sénégal, pilier de la contestation contre la candidature d'Abdoulaye à sa propre succession lors des élections de 2012, a brouillé les lignes entre « engagement citoyen, pratique artistique, contestation politique et actions de développement[1232]» en se positionnant comme « opérateur de changement social », « agitateur de conscience ». Ce détour par le Sénégal offre des pistes d'exploration fructueuse sur la manière dont les luttes pour la démocratie ont plus que jamais réactualisé le paradigme du développement chez les artistes africains qui, en s'appuyant sur une « éthique du faire[1233] », légitiment par là-même leur place au sein de la société. Le propos suivant d'Étienne Minoungou est représentatif de ce positionnement :

> La période que traverse le Burkina Faso ces derniers mois, depuis l'insurrection d'octobre 2014, et celle qui se profilera au lendemain des élections d'octobre 2015, semble propice pour une

[1227] Mathieu HILGERS, Augustin LOADA, *op.cit*.
[1228] Benoît Beucher, *op.cit.*
[1229] Elara Bertho, *opcit.*, p.488.
[1230] Anna CUOMO, « Rap et blackness au Burkina Faso. Les enjeux autour de l'accès à une reconnaissance artistique », Politique africaine, 2014/4, n° 136, pp. 41-60.
[1231] Richard BANEGAS, Florence BRISSET-FOUCAULT, Armando CUTOLO*, op.cit.*
[1232] Thomas FOUQUET, « L'humanitaire à l'épreuve des mobilisations citoyennes. L'exemple du mouvement sénégalais Y'en a marre », *Alternatives humanitaires*, numéro inaugural, février 2016, pp.96-107.
[1233] *Ibidem*.

> « nouvelle donne », qui ne sera pas seulement politique, économique, mais aussi culturelle. L'insurrection elle-même, ne l'a-t-elle pas annoncé, en hissant un certain nombre d'artistes accompagnés de leurs refrains et de leurs visions des créateurs parmi les têtes de la contestation ?[1234]

La fonction assignée à la création théâtrale devient au cours des vingt dernières années celle de se faire laboratoire d'une citoyenneté, apte à relever les défis d'une démocratie en construction. Ainsi, le milieu intellectuel et artistique ouagalais se trouve visible à un niveau international et se structure autour d'un référentiel de luttes à la fois national et panafricain.

Je formule ici l'hypothèse que le motif de la « tribune » à l'origine de relations transtextuelles multiples, découle de ce positionnement institutionnel des auteurs, qui fait l'objet d'une revalorisation symbolique. La notion de « tribune », désignant dans l'Antiquité le lieu surélevé d'où s'exprime l'orateur, permet de saisir sensiblement la position des auteurs au croisement des réseaux de circulation des textes, ayant la possibilité de cumuler plusieurs niveaux d'adresse. En effet, la connotation habituellement péjorative associée à l'image de la tribune et du porte-voix dans le discours critique vient du fait que ces termes appartiennent au lexique du militantisme et donc mettent en cause l'autonomie des œuvres vis-à-vis du champ politique. Force est pourtant de constater que le motif de la tribune est constitutif du paradigme du théâtre-monde et correspond à l'enjeu cosmopolite de faire le lien entre une échelle de revendication locale et nationale et une échelle globale et internationale.

Les textes dramatiques se présentent ainsi comme le lieu de formulation « d'ethos collectifs », désignés en analyse et rhétorique du discours comme « l'image de soi qu'une instance de locution plurielle projette par des moyens verbaux et/ou iconiques ».

> [L'ethos collectif] ne renvoie pas à une corporalité singulière, à un nom propre derrière lequel se tient un individu particulier, mais à une entité qui constitue une notion culturelle plus ou moins abstraite : les Gilets jaunes, le secours catholique, la mairie de Paris, Dior, le mouvement futuriste […]. Par un mouvement circulaire, elle fait accéder à l'existence publique l'ensemble auquel elle renvoie et qui lui sert de support. Dans cette perspective, l'ethos collectif ne sert pas seulement d'arme de persuasion, il contribue à faire exister le collectif dans le mouvement même où celui-ci édifie et projette son image de soi[1235].

[1234] Étienne MINOUNGOU, « Un nouveau contrat pour la création artistique et culturelle », dans : Étienne MINOUNGOU, Pr. Mahamadé SAVADOGO (dir.), *Gouverner pour et par la culture*, Ouagadougou, Découvertes du Burkina, 2015, p.10.
[1235] Ruth AMOSSY, Eithan ORKIBI, *Ethos collectif et identités sociales*, Paris, Classiques Garnier, 2021 coll. « Rencontres », pp.8-9.

Le problème de l'ethos collectif réside donc dans son impossibilité de renvoi à une corporalité singulière. Le fait de dire « nous » constitue de fait une fiction énonciative visant à faire exister un collectif incertain, à affirmer une entité abstraite. Les textes dramatiques parce qu'ils mettent aisément en œuvre des situations d'« énonciation groupale[1236] » et que, lorsqu'ils sont joués, ils peuvent exercer une action performative directement sur les spectateurs, constituent un lieu privilégié de la formulation d'un ethos collectif.

> Et comment peut-on se construire dans le discours une image unifiée qui ne réfère pas à une personne définie par sa corporalité, sa voix, son caractère propres, mais à une pluralité d'êtres qui prennent la parole collectivement et parlent d'une seule voix ?[1237]

La formulation d'un ethos collectif se situe ainsi autour de deux enjeux : un pan identitaire et un persuasif[1238], prenant acte de la marge d'indétermination au niveau des référents possibles. Les contours du « nous » sont vagues : dire nous c'est à la fois consolider une entité collective mais également prendre acte de son extension toujours possible. Ainsi, dans plusieurs textes, on note un processus pronominal fluide entre la formulation d'un « nous burkinabè », parfois d'un « nous migrants », d'un « nous africains », d'un « nous humains » qui soutient la logique d'élévation d'une tribune revendicative. Ce qui est frappant à la lecture des textes, c'est que le motif de la tribune figure le lien possible entre des adresses multiples et s'articule à la formulation de divers ethos, national, panafricain, tiers-mondiste. Le texte se représente lui-même ainsi comme un lieu de jonction entre soi et le monde, de l'échelle hyperlocale à l'hyperglobale.

Procédé de politisation permettant une montée en généralité à partir d'un ou plusieurs cas individuels dans des textes aux formes dramatiques les plus diverses, le dispositif de la tribune se présente comme un dispositif méta-discursif. Le texte attire lui-même l'attention sur les outils rhétoriques mobilisés par un procédé de surlignage stylistique, mimétique de l'élévation de l'orateur. Le moment d'éloquence tribunitienne advient par le biais d'un jeu sur les voix, la langue ou encore la teneur poétique.

[1236] Dominique Maingueneau appelle « énonciations groupales » les énonciations construites par synthèse des énonciations d'une pluralité de locuteurs »**,** Dominique MAINGUENEAU, « L'*ethos* collectif représenté », dans Ruth AMOSSY, Eithan ORKIBI (dir.), *op.cit*., pp.53-71.

[1237] Ruth AMOSSY « Qu'est-ce que l'*ethos* collectif ? Sciences du langage et sciences sociales », dans Ruth AMOSSY, Eithan ORKIBI (dir.), *op.cit*., pp.21-51, p.34.

[1238] « L'ethos permet ainsi de contribuer à la cohésion d'un collectif d'ores et déjà reconnu comme à la construction d'un groupe émergent » […] « Au pan identitaire s'en ajoute un autre, tout aussi essentiel : le pan persuasif. Comme le locuteur individuel, le locuteur collectif propose une image de groupe susceptible d'entraîner l'adhésion de l'auditoire manifestant sa crédibilité, et toutes les qualités cognitives et éthiques qui, dans des circonstances particulières, sont susceptibles d'asseoir son autorité […] », *ibidem*, p.22.

Les effets de polyphonie qui sous-tendent la dramaturgie permettent bien souvent à une parole politique de s'élever, de se distinguer, visant à percer le quatrième mur, par des procédés subtils d'élargissement de l'instance d'énonciation et d'élargissement d'adresse. Ce phénomène est notamment observable dans des textes qui ont été produits conjointement par plusieurs auteurs. Dans ces cas, l'enjeu de formulation d'une parole politique commune est présent dès l'élaboration du texte. *Zéro-morts*, le texte écrit par Paul Zoungrana est issu d'un travail documentaire mené en amont en 2014 à partir d'une enquête de l'auteur lui-même et de Bernhard Stengele, le metteur en scène, à Lampedusa et d'une réflexion collective des équipes burkinabè et allemandes sur la politique migratoire européenne d'accueil des migrants[1239]. Le texte du spectacle *Total(e) Indépendance*, mis en scène par Philippe Vincent, joué à Bobo-Dioulasso, Ouagadougou et en France, a été établi à partir de fragments lors de sessions d'écriture collectives avec Riad Gahmi, Emmanuel Rotoumba Maide, Mahamadou Tindano, Phillipe Vincent, Charles Wattara, Rémi Yameogo, Paul Zoungrana Anne Ferret. Le document ayant valeur de brouillon textuel et scénique qui m'a été transmis par Philippe Vincent est présenté comme le septième « montage » établi du 17 mars au 1er avril 2015[1240].

Pour créer le spectacle « 2147 : Et si l'Afrique disparaissait ?[1241] », en tournée internationale depuis 2017, Moïse Touré a passé une commande d'écritures à plusieurs auteurs (Alain Béhar, Claude-Henri Buffard, Hubert Colas, Dieudonné Niangouna, Jacques Serena, Fatou Sy, et parmi eux, deux auteurs burkinabè Odile Sankara et Aristide Tarnagda). Il les engage à réagir à un rapport de l'ONU qui prédisait que la pauvreté en Afrique aurait réduit de moitié en 2147**.** Ainsi le metteur en scène franco-ivoirien active plusieurs membres du réseau panafricain pour réfléchir au devenir politique du continent et réalise un spectacle pluridisciplinaire mêlant théâtre, danse, musique. Le document[1242] qu'il m'a transmis au début de la tournée du spectacle est un canevas, indiquant à la fois les différents tableaux scéniques et compilant les différents textes joués ainsi que les textes originaux reçus à partir de la commande passée aux auteurs. Enfin, il est intéressant de constater que le texte de Mahamadou Tindano, *Le cri des ombres*[1243], non édité, et n'ayant pas

[1239] (A2) Paul ZOUNGRANA, *Zéro-morts,* Texte non publié, 2014 (voir dans le même chapitre le développement sur la migration).
[1240] (A2) *TOTAL (e) indépendance*, Montage du texte n°7, non publié, 2015.
[1241] Un premier spectacle avait été créé dix ans plus tôt avec Jean-Claude Gallota à partir d'un montage de textes sous le titre « 2147 : L'Afrique ».
[1242] (A2) Canevas du spectacle *2147 : Et si l'Afrique disparaissait*, aimablement transmis par Ysore Bonnardel, Compagnie Les Inachevés, 2017.
[1243] (A2) Mahamadou Tindano, *Le cri des ombres*, Texte non publié, 2014 (voir dans ce même chapitre le développement sur la migration).

fait l'objet d'un travail scénique, mobilise des procédés formels comparables, révélant ainsi la portée du paradigme du théâtre-monde en dessous de la surface des textes visibles.

La pièce de Mahamadou Tindano *Le cri des ombres,* présentant les échanges entre un petit groupe de migrants au bord de l'épuisement, est ponctuée de prises de paroles individuelles qui s'insèrent et créent des formes de rupture dans le dialogue. Ce procédé se justifie dans la fable puisque tout se passe comme si c'était l'épuisement physique et psychique qui amenait les personnages à « monologuer » au milieu des dialogues, créant des lieux où les « répliques ne s'ajointent plus[1244] ». Ainsi, l'épreuve de la traversée amène les personnages à une certaine indétermination dans l'adresse ; pressentant leur mort prochaine, ils souhaiteraient élargir les destinataires de leur parole, ce qui crée un rapport de frontalité avec le lecteur/spectateur. Ainsi l'homme Soul, après l'épisode traumatique de l'abandon du corps de Petit Soul sans enterrement digne de ce nom, exprime sa volonté profonde d'aller jusqu'au bout de la traversée :

> Je dis non. Je refuse de m'y incliner. Je veux passer. Je dois passer. […] Je veux être libre d'aller et de revenir partout [...] Vos lignes tracées, vos terres morcelées partagées, vos barrières implantées ne peuvent pas m'empêcher de lutter pour exister.
>
> **Messi**
> À qui tu parles ?[1245]

Cette interruption de Messi révèle la propension à se détacher de l'échange de la part de l'homme Soul qui semble s'adresser à un auditoire plus large. La réelle souffrance semble donc ne pas pouvoir porter ce discours de révolte au-delà de leur petit groupe comme le souligne Messi un peu plus tard : « Tu auras beau hurler ta rage, ta voix ne portera pas plus loin qu'à la portée de nos oreilles[1246] ». Car ce qui se joue en filigrane à travers chacune de ces prises de parole individuelles, c'est l'élaboration d'un « ethos collectif ». Dans leurs différents discours, cela se manifeste concrètement par le glissement pronominal d'un « je » à un « nous » qui les amène à former sur scène une instance de locution plurielle et qui leur permet également de s'inclure dans une communauté migrante élargie. L'instance de locution plurielle se construit tout d'abord par le biais d'une polarisation à l'encontre des garde-frontières : « comment ils peuvent nous faire ça à nous des Africains comme eux ? », « ces monstres qui nous traitent comme des choses dans leur

[1244] Jean-Pierre SARRAZAC, *op.cit*., p.244.
[1245] (A2) Mahamadou Tindano, *op.cit*., p.13.
[1246] (A2) *op.cit*., p.13.

pays, ils ensemencent la misère dans leurs peuples pour les asservir et les empêcher de réfléchir[1247]? ». Le glissement pronominal au nous passe par la désignation de leurs bourreaux pour lesquels ils ne sont que des « sales migrants » et par la prise de conscience que l'épreuve qu'ils ont en partage est commune à une humanité marginalisée, comme on peut le voir dans les propos de l'homme Soul : « nous ces rejetés de la grande société, les raseurs de murs, ces ombres[1248] » ; « qui parlera de notre tragédie ?[1249] » ou dans les propos de la fille : « à chaque départ, nous sommes nombreux et enthousiastes. À l'arrivée nous ne serons qu'une poignée ». Ainsi à travers ces différents usages du pronom « nous » se dessine peu à peu l'homogénéité du collectif fondée sur le désenchantement et l'issue potentiellement mortelle de leur traversée.

Le canevas du spectacle « 2147 : et si l'Afrique disparaissait ? » présente une organisation en sept tableaux – évoquant le rêve, l'épuisement, l'action politique - introduits par un prologue prononcé par le comédien Charles Wattara, que l'on peut lire comme une ode à l'amour de soi dans un contexte de circulation de paroles prononcées par d'« autres » sur soi : « Ici, là où nous résidons, nous sommes chair[1250] ». L'usage du pronom personnel « nous » permet à partir du collectif d'artistes – nommés dans le canevas par leurs véritables prénoms – de formuler un « nous Africains », par un processus de politisation des corps des artistes sur scène. Cette formulation d'un « nous » est de fait, inhérente au processus de montage des textes qui a donné lieu au spectacle, plaçant ainsi le désordre polyphonique au cœur de sa structure et donnant la possibilité d'agencements divergents en fonction des représentations. Les différences entre les styles d'écriture ne sont pas gommées. Chaque texte constitue en quelque sorte une réaction poétique et dramatique à la phrase : « 2147, Et si l'Afrique disparaissait ? ». Alors que certains passages renvoient directement au genre dramatique, comme la scène comique sur les bouteilles de ketchup ou les chœurs des hommes, des femmes et des jeunes proposés par Aristide Tarnagda, ou encore le dialogue absurde évoquant la migration sur un mode symbolique « On traverse quoi ?/ Charles : l'écart./ Paul : Entre quoi et quoi ? », d'autres se présentent davantage comme un matériau poétique ou un essai pour la scène. Cette hétérogénéité formelle des textes permet d'utiliser le rythme et l'univers déployé par chaque fragment pour l'insérer dans un tableau musical et chorégraphique. Le texte de Dieudonné Niangouna, poème dramatique progressant sur le mode de la logorrhée, clôt le spectacle. L'ensemble des matériaux sont inscrits dans un rapport dialogique avec un répertoire intellectuel et littéraire permettant d'activer un imaginaire

[1247] (A2) *op.cit*., p.21.
[1248] (A2) *op.cit*., p.13.
[1249] (A2) op.cit., p.15.
[1250] (A2) *op.cit*., p.1.

panafricain : d'un extrait de l'interview de Rokia Traoré refusant l'idée que l'Afrique doit être sauvée et prônant son auto-détermination à un extrait de l'essai de Felwine Sarr qui, dans *Afrotopia*, met en cause le discours afro-pessimiste et misérabiliste de l'Occident sur l'Afrique sous l'angle exclusif du développement, en passant par le contrepoint de la parole d'Horn, chef de chantier blanc dans un pays d'Afrique de l'Ouest, qui dans *Combats de nègres et de chiens*, de Bernard-Marie Koltès, prétend pouvoir résoudre la pauvreté en faisant vivre la population dans une ville aux immeubles de quarante étages. C'est donc le croisement des voix et la relation dialogique qui s'établit entre elles qui suscitent l'élaboration d'un ethos collectif. Celui-ci s'actualise également à travers les références communes qui émaillent les différents textes envoyés en réponse à la commande. Le chœur des jeunes proposé par Aristide Tarnagda, formulation d'un rêve alternatif à celui qui s'écrit dans le langage des politiques internationales de développement, évoque les chefs d'États qui se sont engagés dans une lutte d'émancipation, ainsi que les intellectuels contemporains, piliers de la mémoire panafricaine. L'extrait suivant n'a pas été retenu dans le montage qui m'a été transmis mais mobilise de manière explicite l'imaginaire qui sous-tend la création :

> […] Que désormais monsieur le SG de l'ONU nous allons RISQUER D'AUTRES VOIES
> Les voies de Samory Touré
> Les voies de Sékou Touré
> Les voies de Kwamé N'kuruma
> Les voies de Patrice Lumumba
> Les voies de Nelson Mandela
> Les voies de Thomas Sankara
> Les voies de Joseph Ki-Zerbo
> Les voies de Amina Dramane Traoré,
> Les voies de Felwine Sarr[1251]

La référence à ce panthéon de héros nationaux, de résistants à la colonisation et d'artistes et intellectuels contemporains, est au cœur du texte de Dieudonné Niangouna qui par l'usage de l'épiphore « tué par ses frères » révèle la nécessité d'ausculter l'histoire politique de l'Afrique en mesurant également la responsabilité des Africains :

> Au commencement était Chaka Zulu tué par ses frères,
> Soundiata Keïta tué par ses frères,

[1251] Extrait du texte d'Aristide TARNAGDA, « Chœur des jeunes », aimablement mis à ma disposition par Moïse Touré.

Patrice Lumumba tué par ses frères,
Thomas Sankara tué par ses frères […][1252]

Ici, les voix divergentes permettent de faire émerger les contours paradoxaux de l'ethos collectif mais n'empêchent pas pour autant l'orientation des voix dans une même direction, celle de l'autodétermination et de l'émancipation.

En outre, la multiplicité des voix convoquées si elle vise souvent à susciter un croisement de points de vue et de perspectives tend toujours à l'expression d'une parole politique dont la portée est magnifiée par l'unisson, le cumul de plusieurs voix dans une seule et même direction. L'alternance de plusieurs voix de migrants naufragés qui témoignent pour la plupart post-mortem dans *Zéro-Morts* constitue la possibilité d'une énonciation groupale. Si la pièce reprend l'esthétique du témoignage en donnant la parole à différents migrants qui expriment une réalité diverse de leurs conditions de vie, plusieurs d'entre eux parlent au nom du collectif des naufragés. C'est le cas par exemple d'Omar : « Ils sont arrivés tôt le matin. Beaucoup d'entre nous dormaient encore. Leurs enfants criaient, pleuraient. Lui est resté silencieux. Nous ne savons jamais quand ils viendront nous faire passer la porte des étoiles[1253]. » De même, la personnification de l'île en ouverture poétique à la pièce – Lampedusa marche – permet de faire valoir l'homogénéité du collectif qui a déposé sa marque dans le lieu comme le suggèrent plusieurs images. Lampedusa est décrite comme « encerclée de pleurs », donnant « une dernière demeure à ceux qui ont succombé à la traversée[1254] ». Lampedusa apparaît donc ici comme le mausolée du collectif. De la même manière, le survivant dans *Le souffle 4*, porte désormais en lui le collectif, et devient le porte-parole de cet ethos qui émerge au fil du discours. « Je me reconnais en eux. Je reconnais chaque visage[1255] ». Enfin, le chœur reformule cette identité collective : « Nous sommes les gladiateurs de l'exil[1256] ». La réaffirmation incessante de cette instance de locution plurielle montre que le partage de l'expérience permet à la polyphonie des voix de fonder « une parole commune ». Le discours permet de créer une homogénéité de groupe.

Le dispositif polyphonique de la pièce *Le cri des ombres* révèle une tension entre la choralité faisant émerger des voix singulières, parfois discordantes, notamment sur les questions éthiques qui se posent aux migrants et le chœur, en ce que la polyphonie souligne un processus

[1252] *Op.cit*., p.48.
[1253] (A2) Paul ZOUNGRANA, *op.cit*. p.10.
[1254] (A2) Paul ZOUNGRANA, *op.cit*. p.4.
[1255] (A2) *op.cit.*, p.11.
[1256] (A2) *op.cit*., p.6.

d'accumulation de voix orientées dans la même direction. Cette tension entre choralité et chœur est perceptible à travers la reprise de mêmes fragments de discours d'une réplique à l'autre. La révolte contre la mise en cause du droit de circuler sur le continent traverse le discours individuel de plusieurs personnages. John se présente ainsi à l'Agent Pauline comme un « frère de ce continent ». Au partage des frontières, tous mobilisent l'idée d'une Afrique unissant une communauté de destins : « « Je suis africain, je n'ai pas besoin de payer un droit de passage dans un pays d'Afrique. Je suis partout chez moi en Afrique…[1257] ». L'homme Soul reprend à plusieurs reprises ce qui apparaît comme une ritournelle de dénonciations « Lignes tracées. Terres morcelées, partagées. Barrières implantées » faisant écho aux paroles de John : « Frontières assassines de merde à la con ». En outre, la circulation du syntagme « route d'Afrique », de la parole de l'homme Soul à celle de John jusqu'à celle de la fille qui clôt la pièce, suscite parmi ces voix dispersées une homogénéité chorale. La mention du continent s'intègre ainsi à une envolée lyrique signifiant la malédiction puisque le mythe de l'eldorado constitue une réponse à une absence de perspectives mais renvoie également à l'expression d'un ultime espoir, comme le suggère l'évocation de l'avenir : « mon cri, l'écho de mes pas sur les sentiers improbables de l'aventure en Afrique, mon Afrique, notre Afrique, l'Afrique de nos futurs enfants[1258] ». Ce cri répété par la voix du didascale qui a introduit la pièce, pourrait être aussi bien une lettre de la fille adressée à un proche qui n'est pas parti. Sa représentation anonyme laisse toutefois suggérer qu'il pourrait s'agir de n'importe quel migrant.

Le texte issu du spectacle *Totale indépendance* résulte de la volonté collective de ne pas écrire sur l'histoire coloniale et postcoloniale, mais d'élaborer ensemble une parole politique commune autour de la crise économique en poussant à l'extrême l'idée du rachat du domaine public par le secteur privé[1259]. La pièce d'anticipation se déroule dans un pays en crise, menacé de banqueroute, en passe d'être vendu à une multinationale, la *Graceworld company* dont on apprend au début de la pièce qu'elle a rédigé une proposition de décret au nom du président de la République. Les hommes politiques apparaissent comme les jouets des forces économiques. Le déroulement précipité des événements est rendu à travers une représentation de la circulation de l'information sur les réseaux sociaux, le jeu trouble des ministres qui sont aussi parfois chefs d'entreprises, les réactions hétérogènes de la population, les commentaires des journalistes. L'enchaînement implacable des manœuvres des politiques présenté sur un mode farcesque, empreint d'ironie, mène à l'achat du pays par *Graceworld*, tandis qu'un discours d'opposition se

[1257] (A2) *op.cit.*, p.8.
[1258] (A2) *op.cit*., p.26.
[1259] (A1) Entretien avec Philippe VINCENT mené le 9 février 2017 à Lyon.

construit à travers un tissu de voix unifiées par l'image symbolique du chef amérindien Seattle auquel on attribue un discours prononcé devant le gouverneur Isaac Stevens, contraint de vendre sa terre aux colons. Ledit discours est cité de manière quasi-exhaustive par le président Donald Berget dans une ultime tentative pour éviter le rachat du pays. La teneur éco-poétique du discours du chef amérindien constitue le point d'orgue de la pièce, synthèse de l'aspiration des citoyens en lutte :

> Comment pouvez-vous acheter ou vendre le ciel, la chaleur de la terre ? L'idée nous paraît étrange. Si nous ne possédons pas la fraîcheur de l'air et le miroitement de l'eau, comment est-ce que vous pouvez les acheter ? Chaque parcelle de cette terre est sacrée pour mon peuple[1260].

Le dispositif de la tribune se déploie dans des effets d'échos entre cette parole conclusive et des paroles militantes en circulation. Le chanteur de rue se nomme également « Seattle » et répond à un chœur de citoyens :

> **Le chœur :**
> Destins Obscurs
> Avenirs scellés
> Cérémonie d'ouverture
> De la bourse des paumés
> **Le chanteur de rue Seattle :**
> Maintenant, tout se vend même l'homme
> Du poids plume aux extras lourds
> Des règles, des chartes, des tomes
> Des cases, des maisons, des tours
> Déterminent l'unité de mesure et la valeur absolue
> Du taré au plus intelligent, le prix est connu
> La sirène a sonné
> La bourse va bientôt commencer
> Que la foule se tienne prête
> Pour porter ensemble la lourde dette[1261]

La foule brandit des slogans qui rappellent la place de la parole politique dans les rassemblements organisés dans l'espace public par différents mouvements internationaux en réaction à la crise

[1260] (A2) *op.cit*., p.40.
[1261] (A2) *op.cit*., p.6.

économique, pour plus de démocratie et de justice sociale[1262]. On note ainsi une citation directe du slogan, « notre nombre est notre force[1263] », du Balai citoyen, mouvement de la société civile largement animé par des artistes burkinabè qui s'est imposé en 2014 comme leader de l'opposition au régime de Blaise Compaoré.

Que les pièces s'élaborent à partir de l'entrecroisement de voix de différents auteurs (*2147*, *Total (e) indépendance*) ou qu'elles mettent en œuvre des dispositifs de circulation d'une parole politique entre des voix singulières (*Zéro-Morts*, *Total(e) indépendance*, *Le cri des ombres*), elles travaillent toutes à l'unisson suscitant l'image de l'élévation tribunitienne. Ces effets d'échos et de reprises se manifestent également à l'échelle de la scène où l'on peut discerner des logiques similaires de circulation de la parole politique. C'est ce qu'exprimait Sahab Koanda, artiste-sculpteur travaillant à partir d'objets de récupération, à propos de la statue de Sankara qu'il a érigée sur le rond-point au centre de la rue des Récréâtrales, lors de la huitième édition de la plateforme festivalière de 2016 :

> Par exemple au moment des Récréâtrales, ils m'accordent une grande importance et je suis toujours sollicité parmi les scénographes mais on ne m'appelle pas « scénographe » à ce moment-là, on m'appelle « artiste invité » qui vient participer à une cohésion d'ensemble et qui fait toujours partie du même délire[1264].

Le recours à l'expression « même délire » illustre à merveille ce processus de fédération des voix singulières. De l'objet en ferraille statique exposé dans la pureté d'une blancheur lunaire, émanaient les célèbres discours de Sankara déroulés en boucle grâce à un dispositif sonore invisible à l'œil nu. Ce dispositif scénographique devait faire écho au contenu des pièces qui se jouaient lors du festival, qui bien souvent faisaient référence à la période sankariste.

[1262] Richard BANEGAS, Florence BRISSET-FOUCAULT & Armando CUTOLO, « Espaces publics de la parole et pratiques de la citoyenneté en Afrique », *Politique africaine*, 2012/3, n°127, pp.5-20.
[1263] (A2) *op.cit*., p.10.
[1264] (A1) Entretien avec Sahab KOANDA mené le 16 décembre 2016 à Ouagadougou.



Thomas Sankara sur le « rond-point de Sahab », quartier Bougsemtenga à Gounghin, novembre 2016.

L'installation de Sahab Koanda s'articule également à un imaginaire de la lutte nationale et panafricaine fondé sur l'art de la réduplication, réactivé dans le contexte de la chute de Blaise Compaoré : « […] et 27 ans après sa mort tous les Africains savent que Sankara a dit : « vous me tuerez tout seul mais bientôt il y aura 1000 Sankara ». C'est lors des événements de 2014, que l'on a su vraiment, qu'il y avait 1000 Sankara au du Burkina Faso[1265] ». En l'occurrence, l'unisson autour de la parole politique de Thomas Sankara s'élabore à partir des performances de slam – comme à travers la chanson du collectif *Qu'on sonne et voix-ailes* auquel appartient Tony Ouedraogo[1266] – mais aussi des performances de conte[1267]. L'idée des voix singulières qui s'unissent pour faire corps politique travaille l'imaginaire urbain et génère des effets de résonance

[1265] (A1) Entretien avec Sahab KOANDA, *op.cit*.
[1266] Citons par exemple la chanson « Homme intègre », https://www.youtube.com/watch?v=AhccJseyI_I, consulté le 5 juin 2021.
[1267] Paul ZOUNGRANA commençait sa performance par un hommage à Thomas Sankara lors de son invitation à l'événement « Contes à rebours Garga » animé par Toudeba Bobelle, le 15 octobre 2016 à l'Institut Goethe.

dans les textes dramatiques. En outre, le motif de la tribune souligne l'articulation de plusieurs échelles de revendication d'où le recours à la différenciation hétérolingue.

Tribune hétérolingue

Il est particulièrement intéressant d'observer à travers deux pièces issues d'une coproduction et collaboration burkinabè-européenne, présentées dans les sections précédentes, que le motif de la tribune survient au cœur d'une poétique hétérolingue. Pour rappel, Myriam Suchet définit l'hétérolinguisme comme « *la mise en scène d'une langue comme plus ou moins étrangère le long d'un continuum d'altérité construit dans et par un discours (ou un texte) donné* »[1268]. Je propose de considérer le motif de la tribune comme un embrayage hétérolingue propre à l'énonciation théâtrale. Le moment d'éloquence tribunitienne présenté en langue mooré permet de suggérer à un niveau métalinguistique le renversement du rapport de domination et la possibilité pour les langues africaines et donc par voie de conséquence pour les Africains, de prononcer des paroles politiques « à la face du monde ».

La question linguistique constitue le fil rouge de la pièce *Mgouslda Yamb depuis Ouaga***.** Alors que Charline est représentée en train d'apprendre la langue mooré, Aristide se refuse dans un premier temps à lui écrire en mooré. C'est le dispositif de la lettre finale, présenté comme un dénouement qui joue le rôle dans cette pièce de tribune puisque l'échange franco-burkinabè qu'il sous-tend contribue à une montée en généralité. Le cadre intime, exposé dans la dramaturgie donne lieu à l'émergence d'une parole dissidente dont le point d'acmé est figuré par la lettre écrite en mooré d'Aristide à Charline à la fin de la pièce, inaugurée par ces mots tranchants : « Français goam yaa weogre » / « Le français est une dictature ». Cette lettre se divise en deux temps ; d'abord, un rapport à la langue présenté comme intime, matriciel : « Mam da vii tengẽ, be gomd da be sotoak wakat faa[1269]» ; « J'habitais un pays où le mot était tout le temps en voyage[1270] ». Une poétique de l'énumération des membres du corps et des éléments naturels figure ensuite la circulation et la mobilité de la langue, suggérant l'idée de la liberté précoloniale. La situation diglossique est présentée comme une rupture ; l'adverbe « kudmein », jadis, opposé à « sen sing ne re », désormais, souligne à plusieurs reprises son caractère inéluctable. Les langues locales sont

[1268] Myriam SUCHET, *L'imaginaire hétérolingue, ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 19.
[1269] Alexandre KOUTCHEVSKY, Aristide TARNAGDA, *op.cit*., p.64.
[1270] *Ibidem*, traduction du passage final, p.66.

désormais reléguées dans une position subalterne comme le souligne l'énumération de désignations péjoratives ponctuées par l'anaphore : « Sẽn sing ne rẽ » :

> Sẽn sing ne rẽ mam kien yaand goam roogin n goe
> Sẽn sing ne rẽ mam buudga yaan ningsg goam
> Sẽn sing ne rẽ mam kienda ne roog yangin goam[1271]
>
> Désormais j'habite des langues de honte
> Désormais j'habite des langues d'humiliation
> Désormais j'habite des langues de fond de cases[1272]
> […]
> Voilà, Charline, pourquoi je n'écris pas et n'ai même pas pensé à t'écrire dans ma langue[1273].

La forme poétique et lyrique en langue mooré créé un effet de distanciation vis-à-vis de l'énoncé qui apparait ici comme paradoxal. La tribune hétérolingue qui advient par le biais d'un échange rééquilibré entre les comédiens crée une cellule de résistance et une manière de repenser la hiérarchie dans et par la langue.

La disposition chorale permet dans la pièce *Zéro-morts*, l'émergence de plusieurs tribunes revendicatives : au niveau local et national avec le chant du chef du village, la parole de la mère d'un naufragé mais aussi et surtout la discussion entre l'ombre de Sankara et un barman qui évoque les causes profondes du désastre : « l'absence d'alternative est la pire des pauvretés ». Le discours en mooré devant l'ambassade de la mère du naufragé, qui crie et porte un fusil constitue un lieu de fusion des différentes échelles et illustre bien l'enjeu de l'accès à un auditoire élargi. Cette logorrhée verbale qu'elle déverse devant le bâtiment constitue à un niveau symbolique une adresse à l'Europe entière – elle s'adresse à un « vous » (« yamb ») – puisqu'elle narre sa tragédie individuelle, la mort de son fils en mer dans une histoire longue. Elle rappelle que son père est un ancien combattant, a servi la France et elle considère les politiques de restriction migratoires et donc les États Européens comme responsables de la mort de son fils pour lui avoir refusé les papiers :

Biiga baba sẽ n waa zabdẽ n sõngd nibuidã yaa, yamb pa soka sebr' wɛ. A sẽ n wa be rabeemẽ la komẽ n na kogl yãmb paoonga yaa, yãmb da ka mi t'a kẽ lekol meng wɛ, nẽng sebr n'kete. T'a rik yãmb sũuri, n'	Quand le père de l'enfant faisait la guerre pour aider les vôtres, vous n'avez pas demandé de papiers. Quand son père avait peur et avait faim pour préserver votre gloire, vous ne saviez même pas s'il était allé à l'école, vous n'avez pas demandé de

[1271] *Ibidem*, p.65.
[1272] *Ibidem*, p.67
[1273] *Ibidem*, p.65.

zabe ti tũ a yõore. T'a ki! viʊʊgo! Zalem, wa waood sobg sẽ n loogd wĩning taore! […]	papiers d'identité. Et il a pris votre défense pour se battre et il a perdu la vie. Il est mort! Plus rien! Parti comme le vent frais qui passe devant le soleil! […]
Karong sã n ka a yu, biiga karmame. Wa golo tẽng karme n'baase ! Tı pa tʊʊma baag yõka, t'a namsdẽ. Tı nõg saag pãba, t'a rig da! Boẽ la a maane? Boẽ la a maan sẽ n ka soma? Boẽ la a maan yãmba ? Ned ka le tar zug n digd a sẽ n datẽ ?	Pour étudier il a étudié, l'enfant a étudié. Il a fini ses études! Mais il a souffert de la mauvaise maladie du chômage. Et la pluie de la pauvreté l'a battu! Qu'a-t-il fait? Quel mal a-t-il fait? Que vous a-t-il fait? Une personne n'a pas le droit d'aller là où elle veut?
[…] Mam na n yeelame ti boẽ ? Yãmb n ku a ! Ya yãmb n'yũnga kooma. A sã n da tar seba, a na sak n tuu sor kẽnga ?	[…] Qu'est-ce que je peux dire? Vous l'avez tué! Vous l'avez noyé! Si vous ne lui aviez pas refusé les papiers, il n'aurait pas pris ce mauvais chemin.[1274]

Elle décrit une injustice historique en comparant le destin du fils à celui du père en insistant de manière ironique sur l'absence de demande de papiers au père « yamb pa soka sebr' wɛ » « nẽng sebr n'kete ». En mentionnant les efforts fournis, les difficultés rencontrées par le fils, la violence et l'extrême rapidité de sa disparition, elle rend sensible pour son auditoire l'immensité de la perte. La question rhétorique « Boe la a maane ? », Qu'a-t-il fait ?, souligne de manière lancinante l'injustice subie, ainsi que l'expression « M na yeelame ti boe ? » « Qu'est-ce que je peux dire de plus ? », l'impuissance. Cette voix de justice dans une langue africaine présentée comme étant compréhensible par tous, est ainsi dans cette pièce haussée à une échelle globale, notamment parce qu'elle rappelle la personnalité de l'ancienne ministre malienne et essayiste Aminata Traoré dans son essai *L'Afrique humiliée* qui place la question migratoire au cœur des enjeux du devenir politique et économique du continent

> Obsédante est la question du soi dans un monde bouleversé, tourmenté. Nous, peuples d'Afrique, autrefois colonisés et à présent recolonisés à la faveur du capitalisme mondialisé, ne cessons de nous demander : qui sommes-nous ? Et surtout : que sommes-nous devenus ?[1275]

Comme la vieille mère dans *Zéro-Morts*, ou l'homme Soul dans *Le cri des ombres*, Aminata Traoré considère que la source des maux est la reconduite aux frontières systématiques alors que les Africains sont les grands perdants de la mondialisation et que la domination par la langue confère à la France le statut d'eldorado pour les jeunes Africains.

Le processus de différenciation hétérolingue est une manière de faire du texte dramatique un lieu d'énonciation visant à amplifier des paroles d'impuissance (sur les rapports hiérarchiques

[1274] (A3) Extraits traduits de texte *Zéro-morts* écrit par Paul ZOUNGRANA, texte non publié, 2014.
[1275] Aminata TRAORE, *L'Afrique humiliée*, Librairie Arthème Fayard, 2008.

entre les langues dans *Mgoulsda Yamb depuis Ouaga*, sur la violence des politiques de restriction migratoire dans *Zéro-Morts*).

Élévation poétique

Selon Ruth Amossy, « la construction verbale d'une image collective permet de donner au groupe ou au mouvement la capacité à agir sur l'auditoire et par là-même sur le réel ; elle n'est pas seulement un instrument identitaire, elle est aussi un levier de pouvoir[1276] ». Le point commun à tous les textes qui mobilisent le dispositif de la tribune réside dans le rapport d'équivalence établi entre l'agentivité extrêmement limitée voire nulle des porte-voix, et le sursaut poétique et politique que la menace de disparition suscite.

Ce rapport d'inversion proportionnelle est au fondement de la motivation de l'écriture du spectacle *2147 : Et si l'Afrique disparaissait ?* au sein duquel la revanche poétique permet au discours politique artistique qui s'élabore de se positionner au-dessus des paroles des organisations politiques internationales et des discours issus du monde social. L'élan lyrique et poétique de la parole des naufragés qui traverse la pièce *Zéro-morts* est consubstantiel du récit qu'ils font de leur propre disparition et c'est depuis leur statut d'humains sacrifiés que leur parole prend une teneur politique réaffirmée dans le douxième souffle de la pièce, le « requiem des zéro-morts[1277] » qui à la fois se fait le commentaire de leur disparition – « un à un nous nous éteignons » - mais permet une transition vers l'épilogue, expression d'une révolte à travers la répétition de la ritournelle « Il nous faut des marteaux ! » qui récuse les politiques européennes de restriction de circulation comme la société de consommation et les inégalités de développement. L'élan verbal de la vieille femme, veuve d'un ancien combattant et mère d'un jeune naufragé survient juste avant sa mort et l'effet de contraste entre une montée rhétorique et poétique et la parole des journalistes signale l'incapacité de lutter.

> On vient de porter à notre connaissance qu'une vieille folle vient de s'éteindre devant l'ambassade de la grande rive. Et les autorités, vu la situation géographique et symbolique du lieu et la justesse de coopération entre nos deux pays ont décidé de la décorer à titre posthume au rang de chevalier de l'ordre national. Quelle grâce de mourir devant un tel bâtiment ![1278]

[1276] Ruth AMOSSY, *op.cit*., p.23.
[1277] (A2) Paul ZOUNGRANA, *op.cit*., p. 28.
[1278] (A2) Paul ZOUNGRANA, *op.cit*., p.18.

L'élan tribunitien survient donc juste avant l'échec de la lutte.

La pièce *Sank ou la patience des morts*[1279], écrite par Aristide Tarnadga, mise en scène par Alain Hema, écrite à destination d'un public d'adolescents est emblématique de la volonté de rendre accessible à la nouvelle génération l'histoire burkinabè et panafricaine. Le spectacle a fait l'objet de plusieurs représentations au festival Ruche, Arts, Enfance et Jeunesse, dans plusieurs espaces culturels de la ville de Ouagadougou. Le texte a également circulé dans le réseau francophone, puisqu'édité par Émile Lansman en 2016 et lu sur RFI dans le cycle de lectures « ça va, ça va le monde » à Avignon. Dans cette pièce, c'est l'image du fantôme qui met symboliquement le corps et son anéantissement au cœur de l'action dramatique. La pièce s'ouvre sur l'assassinat de Sankara et de ses hommes et ce dernier se relève dans un mouvement de rétroaction. Nous allons revivre ses derniers moments. La structure cyclique de la pièce souligne cette tension dramatique vers la mort. Le personnage de Sank acquiert un statut fantomatique de mort-vivant qui conditionne son impossible inscription dans le présent. Il semble comme hors d'atteinte des vivants. En effet, une ligne invisible semble séparer Sank des autres personnages. Par exemple, les échanges de Sank avec sa femme achoppent car elle tente de le tirer hors du champ symbolique, en le rappelant à son existence physique : « Thomas, sais-tu depuis quand ton odeur a disparu de nos draps ?[1280] ». Les tentatives de sa mère et de sa femme pour le prévenir du danger qui le menace sont vaines, il s'y est déjà résigné. Les discours qu'il prononce le projettent déjà après sa mort, il est soucieux de l'avenir des générations futures. Cette image de fantôme dit son impossible présence mais également son impossible absence. Blaise semble pressentir que sa mort physique ne sera pas sa fin : « Nos rues seront pleines des souffles de mon frère et nous n'aurons plus le choix que de courir[1281]». La décomposition du corps de Sankara devient dans la parole prophétique de Blaise, la condition de recomposition future du corps collectif. La montée poétique de Sank structure l'ensemble de la pièce. « L'arme redoutable de Thomas, c'est le verbe.[1282] » affirme Blaise. L'arme de la parole lui permet de transcender l'anéantissement physique et de faire histoire. Il parvient à s'émanciper des termes des discussions concrètes avec ses divers interlocuteurs en procédant à une montée en généralité. Alors que Blaise invoque la nécessité de remettre de l'ordre dans l'armée, Sank réfute cette idée par le recours à l'anaphore poétique : « L'ordre, oui. Mais le nôtre. Celui qui éclaire le visage de la fraternité. Celui qui éclaire

[1279] Aristide TARNAGDA, *Sank ou la patience des morts*, Manage, Lansman Éditeur, 2016.
[1280] *Ibidem*, p.11.
[1281] *Ibidem*, p.28.
[1282] *Op.cit*., p.25.

le visage de nos mères, celui qui rassemble le peuple[1283] ». Dès qu'il est mis en difficulté dans le débat, Sank s'en échappe dans et par la parole pour déployer un propos universel. Sa parole authentique est convoquée pour sa dimension fédératrice, sa potentialité à fédérer un nouvel espoir politique. Les extraits des discours que le personnage historique a effectivement prononcés à Addis Abeba et au siège de l'O.N.U. à New-York, sont frappants de contemporanéité. Le vrai dialogue alors à l'œuvre semble être celui qu'il établit de sa tribune avec le public contemporain et qui se construit dans le texte par des effets de résonance et d'écho avec « les murmures du peuple » au début et à la fin de la pièce.

Le dispositif de la tribune associé à la réduction de l'agentivité s'observe également à travers le motif de la décomposition du corps.

Cela peut être observé dans des textes écrits mais non diffusés tels que *Le cri des ombres* de Mahamadou Tindano ou le texte exploratoire du comédien Bilal C. Guere, témoignant d'un essai à l'écriture dans le contexte d'émulation du réseau urbain. Le déploiement d'une parole lyrique et révoltée va de pair dans *Le cri des ombres* avec la lente déchéance physique suggérée notamment par les terribles démangeaisons du personnage de John. Le statut fantomatique des ombres transparaît à travers les didascalies qui au cours de la pièce les font apparaître comme des « voix », des « silhouettes » déjà en train de s'effacer pour, à la fin de la pièce, de nouveau les désigner comme « quatre corps épuisés[1284] », annonçant leur mort imminente. La parole constitue donc la seule manière de repousser la mort et son déploiement est inversement proportionnel au processus d'anéantissement physique. Le texte de Bilal C. Guere se présente quant à lui comme un poème dramatique et figure le déploiement de la parole d'un poète martyrisé et torturé, vraisemblablement menacé pour son engagement politique. La didascalie inaugurale évoque une proposition scénique de diffuser les images d'hommes « illustres » tels Thomas Sankara, Patrice Lumumba, Nelson Mandela etc.

Le corps et son anéantissement sont mis au cœur de l'action dramatique par une mise en mots du corps martyrisé et torturé dans les pièces *Les Sans* d'Ali Kiswinda Ouedraogo[1285] et *Madame, je vous aime*, d'Étienne Minoungou, toutes deux produites dans le cadre du festival des Récréâtrales et illustrant la manière dont le contexte politique délétère du continent s'inscrit au cœur de l'intimité relationnelle. La pièce *Madame, je vous aime*, écrite par Étienne Minoungou[1286]

[1283] *Op.cit.*, p.35.
[1284] (A2) Mahamadou TINDANO, *op.cit.,* p.23.
[1285] (A2) Ali Kiswinda OUEDRAOGO, *Les Sans*, Texte non publié, 2016.
[1286] Étienne MINOUNGOU, *Madame, je vous aime*, Comme des frères, Ouagadougou, Découvertes du Burkina, 2008.

et mise en scène par Ildevert Meda en 2002, est une des premières créations élaborées à partir du plateau du festival ; elle a également tourné en Europe, notamment au festival international de théâtre africain à Bruxelles en 2003. Le texte issu de la création a été édité en 2008 dans la collection Récréâtrales par la maison d'édition *Découvertes du Burkina*. La pièce *Les Sans*, mise en scène par Freddy Sabimbona correspond à une création du laboratoire Élan en 2016, elle a également été jouée au Festival Buja Sans Tabou en 2017 au Burundi, lue dans le cycle de lectures RFI « ça va, ça va le monde » la même année et elle était en tournée en France en 2019.

Le débat représenté entre les deux protagonistes dans *Les Sans*, a pour objet les corps souffrants et martyrisés. Les paroles de Franck et Tiibo sont empreintes des mêmes images mais les perspectives d'action sont différentes : évoquer les corps souffrants et moribonds permet à Franck de justifier la lutte politique impitoyable dans laquelle il doit se jeter. Cette image récurrente fonde l'expérience commune des opprimés et la condition par laquelle « le peuple », en tant qu'entité collective peut advenir. Pour Tiibo, le souvenir traumatique des violences apparaît pour lui comme indépassable et ne peut que susciter la résignation. « Nous sortons d'une crise. Nos sols sont encore trempés du sang de nos martyres que le soleil n'arrive pas à sécher, que le vent a du mal à emporter.[1287] » C'est dans cette perspective qu'il finit par tuer Franck qui menace de mettre à mal le semblant de paix qu'il a réussi à établir. Franck, en s'opposant au pragmatisme de Tiibo dans des jeux de rythme et d'intertextualité, fond son discours dans celui des révolutionnaires qui l'ont précédé. Plus l'issue du dialogue semble fatale, plus son discours politique cherche une échappée poétique. En témoigne son recours à la métaphore de l'ombre pour désigner la condition socio-économique subalterne : « Je veux bien que l'on se tire de l'ombre. Que l'on se casse de cette maudite ombre aveuglante [1288]». Son discours, travaillé par une rythmique de slam, semble de plus en plus s'émanciper du dialogue avec Tiibo, pour tenter une élévation vers le spectateur. « Nous sommes les sans, nous ne faisons que traverser le temps ou c'est le temps qui nous traverse dans l'ombre[1289] ». L'usage inclusif du pronom personnel « nous » comprenant les spectateurs, montre bien comment il espère éveiller la conscience collective. L'usage d'un fragment de texte commun avec celui de la chanson « ça y'est[1290] », que l'auteur a écrite en tant que slameur sous le nom de scène « Doueslik », la circulation de sa parole poétique et politique critique ici des gouvernants africains entre ses différents textes.

[1287] (A2) Ali Kiswinda OUEDRAOGO, *op.cit.*, p.4.
[1288] (A2) *ibidem*, p. 16.
[1289] (A2) *op.cit.*, p.17.
[1290] DOUESLIK, « ça y'est », album Rudeboy, enregistré par Ouagajungle à l'espace Napambeogo,2017, https://soundcloud.com/ouagajungle/doueslik-ca-y-est, consulté le 1er mars 2021.

Franck : Les enfants meurent de faim
Mais papa n'en sait rien
Il habite si haut et tellement loin
C'est si beau son jardin
Un collier en or autour du cou de son chien[1291]

Dans *Madame je vous aime,* le personnage de l'homme est d'emblée présenté dans son rôle de bourreau, qui retrace le cours de sa journée en recensant les exécutions qu'il a accomplies (au rythme d'une toutes les dix minutes). La violence qui fait son action quotidienne est mise en scène par sa parole : l'activité de torture est pour lui mécanique, il peut soit la théoriser avec détachement, soit la décrire avec une précision lexicale effrayante. Dans le rapport de force qui l'oppose à la femme, c'est elle qui dans un effet de monstration verbale, décrit la violence qu'elle veut qu'il lui fasse subir. Elle parvient à l'obliger à la tuer car elle suscite dans sa parole une pulsion de mort et par un rapprochement physique sur scène, une pulsion sexuelle. Le dernier tableau laisse une large place à la parole de la femme, magnifiée dans des effets de répétitions et d'emphase. L'expression « trois-fois vingt-cinq ans » souligne l'opposition entre son âge réel et la mémoire de son corps, usé par l'activité de « prostitution-meurtre » dans les renseignements généraux. Le personnage connaît une véritable élévation tribunitienne, lorsqu'elle tente de raviver un souvenir qui lui demeure inaccessible : le viol de sa mère par quatre soldats, casques bleus de l'ONU. Son corps semble encore en porter la mémoire, Elle porte dans sa chair le poids du passé. Dans des effets poétiques, de parallélisme et de répétitions elle conclut à la logique implacable de la machine guerrière qui broie les corps et les soumet aux pulsions animales : « La guerre, ça use, la guerre, ça raidit le sexe des hommes, la guerre, ça assoiffe, la guerre, ça permet d'assouvir les fantasmes. » Elle s'inscrit ainsi dans une lutte politique vengeresse, portée dans son corps et par sa parole, de génération en génération.

La corporalité souffrante et martyrisée (*Madame je vous aime*, *Les Sans*) et le corps fantomatique comme symbole de résistance idéologique (*Sank ou la patience des morts*) témoignent d'une volonté de fixer par l'élévation poétique des paroles politiques susceptibles de faire consensus et de contribuer à l'élaboration d'un imaginaire commun. Avant la chute finale, l'état intermédiaire du corps mi-vivant, mi-mort favorise l'émergence d'un moment épique et poétique de distanciation, un moment d'éloquence tribunitienne, propre à frapper la conscience du lecteur-spectateur, bien vivant.

[1291] (A2) *op.cit*., p. 19.

Conclusion du chapitre

J'ai formulé dans ce chapitre l'hypothèse que les modalités d'institutionnalisation des textes propres à l'épicentre ouagalais influent sur l'imaginaire qu'ils véhiculent. Les dynamiques d'écriture cosmopolite se dessinent également depuis les métropoles africaines et le croisement des réseaux de circulation des textes favorise une logique de fusion des valeurs autour de motifs révélateurs du positionnement des auteurs et des oeuvres : la migration, la rencontre, la tribune. La légitimation des textes en fait des lieux de négociation où s'ancre un continuum littéraire et théâtral du réseau urbain/national au réseau francophone. L'analyse comparée du travail de ces motifs dans les textes vient montrer les liens de continuité esthétique possibles qui se tissent entre les textes et la manière dont ils peuvent co-construire un imaginaire autour du paradigme du « théâtre-monde ». Il me semble que le potentiel de ce type d'analyse est évidemment de mesurer l'influence de l'institution de la littérature mais de montrer également que dans le cas des textes dramatiques, il ne s'agit pas d'une dynamique de fabrique unilatérale. L'imaginaire se construit au contraire dans et par les interactions entre les différents auteurs et membres des réseaux. Ainsi, un pôle de légitimation des textes considéré au sein de l'espace littéraire africain comme une périphérie est ici appréhendé comme un lieu d'énonciation des valeurs littéraires, un lieu où il est possible d'acquérir de la reconnaissance en travaillant à cet imaginaire. Analyser la manière dont les textes produisent un discours sur la littérature et le théâtre permet de poursuivre l'exploration.

Chapitre 6 : Dire les littératures et théâtres d'Afrique

Alors que les considérations d'ordre général sur les littératures et théâtres d'Afrique s'élaborent à partir des œuvres consacrées dans les métropoles européennes, l'expérience de décentrement à partir d'une capitale africaine permet d'envisager l'espace littéraire africain depuis une autre perspective. Dans un appel à « situer la théorie » pour la revue Fabula, Cyril Vettorato et Marie-Jeanne Zenetti interrogeaient le rapport entre le corpus et la théorie : « Un discours théorique élaboré à partir d'un corpus canonique reconduit-il les privilèges qui président à l'établissement et à la perpétuation du canon ? Peut-on à l'inverse penser une théorie à visée universalisante à partir d'un corpus marginal ?[1292] ». Je souhaiterais, dans ce chapitre, explorer l'hypothèse selon laquelle les textes produits à partir de l'épicentre ouagalais sont les reflets de leur situation institutionnelle, à la fois centrale et périphérique. Ils peuvent donc être lus comme le lieu d'élaboration d'un point de vue méta-réflexif sur l'espace littéraire africain. Je considère ici que les textes sont ainsi susceptibles de « dire les littératures et théâtres d'Afrique ». En effet, le métadiscours s'exerce aussi bien à l'endroit de la littérature que de celui du théâtre notamment parce que les textes dramatiques circulent depuis les instances de légitimation propres au monde de la littérature comme au monde de la scène. J'appréhende cette potentialité méta-discursive des textes à partir de deux postes d'observation : les indices de la situation institutionnelle de leurs auteurs d'une part, la pratique du palimpseste d'autre part.

À partir de la définition d'Alain Viala du terme de posture, « la façon d'occuper une position dans le champ », Jérôme Meizoz propose de considérer la posture de l'auteur comme engageant « la présentation de soi dans les contextes où la personne incarne la fonction-auteur (interventions dans les médias, discours de prix littéraires, notices biographiques, lettres à la critique) » et « la construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes[1293] ». Ainsi, l'on peut en suivant la proposition d'Anthony Mangeon[1294], envisager différentes formes de « postures postcoloniales[1295] » en ce qu'elles mettent en évidence un rapport d'ajustement entre une stratégie d'émergence dans l'espace littéraire africain et des choix formels. Habituellement conduite à

[1292] Marie-Jeanne ZENETTI, Cyril VETTORATO, « Situer la théorie. Pensées de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes) », Appel à contributions pour le numéro 26 de Fabula Lht, https://www.fabula.org/actualites/fabula-lht-situer-la-theorie-pensees-de-la-litterature-et-savoirs-situes-feminismes_89426.php, paru le 6 mai 2019. Le numéro 26 est paru en octobre 2021 sous la direction de Marie-Jeanne Zenetti, Flavia Bujor, Marion Coste, Claire Paulian, Heta Rundgren et Aurore Turbiau.
[1293] Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires, Mises en scène moderne de l'auteur*, Genève, Slatkine, Érudition, 2007.
[1294] Anthony MANGEON (dir.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Karthala, 2012.

partir du pôle d'hyper-visibilité franco-parisien, la réflexion sur les postures postcoloniales s'élargit dès lors qu'elle prend en compte des situations institutionnelles plus variées. C'est dans cette perspective que je propose de lire la production dramatique comme miroir potentiel de la situation institutionnelle de ses auteurs.

On peut considérer la ville de Ouagadougou comme un lieu d'élaboration d'un méta-discours sur les littératures africaines. Il me semble que la problématique du palimpseste, la « transcendance textuelle du texte[1296] », éclaire particulièrement cette dimension. Selon Lise Gauvin, Cécile Van den Avenne, Véronique Corinus et Ching Selao, cette problématique renvoie de manière générale les littératures francophones à la place qu'elles occupent « sur l'échiquier de la « république mondiale des lettres » et aux modèles dont dispose l'écrivain pour rendre compte de sa situation[1297]. Le geste de reprise d'un texte antérieur selon de nouvelles modalités permet en effet d'indiquer une position singulière vis-à-vis des littératures les plus établies. Quelle mémoire littéraire et théâtrale indique la production dramatique qui relève du palimpseste ? Pourquoi reprendre ? Pourquoi adapter ? En quoi ces gestes constituent-ils des positionnements au sein de l'espace littéraire africain ? En effet, le travail du « palimpseste » doit être lu à la lumière des tensions qui innervent cet espace[1298].

> De quelles manières les écrivains ont-ils choisi de discuter les modèles fournis par le corpus littéraire institutionnalisé ? Comment se sont-ils inscrits dans une tradition reconnue afin de l'attaquer, de la faire dévier ou simplement de la prolonger ?[1299]

Les relations hypertextuelles déplacent les rapports entre le centre et la périphérie et confèrent aux textes une dimension méta-réflexive sur les hiérarchies symboliques à l'œuvre au sein de l'espace littéraire, tantôt confortées, tantôt questionnées ou remises en cause. La production de textes dramatiques à Ouagadougou est certes influencée par le canon littéraire mais interprète également ce même canon, voire le reconfigure activement.

1. Les textes comme miroir de la situation institutionnelle des auteurs

[1296] Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
[1297] Lise GAUVIN, Cécile Van den AVENNE, Véronique CORINUS et Ching SELAO (dir.), *Littératures francophones, Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, 2013.
[1298] « Les littératures francophones ont en commun d'être de jeunes littératures et leurs écrivains de se situer « à la croisée des langues », dans des situations de « contacts de culture ». La question du palimpseste y prend une importance particulière, renvoyant à la place de ces littératures sur l'échiquier de «la république mondiale des lettres » et aux modèles dont dispose l'écrivain pour rendre compte de sa situation » *ibidem*, p.7.
[1299] *ibidem*, p.8.

Un parcours de plusieurs textes permet de voir en quoi ceux-ci réfléchissent activement la situation de leurs auteurs. Les indices relevés indiquent trois spécificités de l'épicentre ouagalais : l'aspiration à l'autonomie de l'artiste polyvalent, la trajectoire de comédien, l'affirmation d'une identité littéraire par l'identification à des auteurs reconnus.

Les aspirations à l'autonomie de l'artiste polyvalent

Dans un contexte où la polyvalence théâtrale concerne la majorité des enquêtés, il n'est pas étonnant d'observer que la représentation du comédien, parfois du metteur en scène et de ses conditions d'exercice constitue un aspect important de la dimension méta-théâtrale des textes. Les auteurs quand ils se représentent eux-mêmes ou par le truchement de personnages évoquent leur statut d'artiste de théâtre de manière générale. C'est le cas notamment d'un texte comme celui écrit et mis en scène par Moussa Sanou en 2010, *Je t'appelle de Paris*[1300], présenté dans le chapitre précédent. La pièce s'inspirant du matériau autobiographique, c'est la trajectoire de l'artiste qui constitue l'objet principal du texte. Plusieurs pièces d'Ildevert Meda réfléchissent les préoccupations du monde de la scène. Auteur de la seconde génération d'enquêtés née autour des années 1970, qui a contribué à la professionnalisation du monde de la scène dans les années 1990, il fait partie des auteurs pour lesquels l'écriture résulte du travail au plateau. L'étude des sketchs *Voilà Affaire*[1301] et *Au suivant*[1302](2014) et d'une pièce *Kubidu Abanda*[1303] (2010), textes non édités, révèle de manière emblématique les problématiques propres à la création artistique.

- La difficile reconnaissance du statut d'artiste

L'expérience de mobilité artistique se décline dans *Je t'appelle de Paris* à travers le récit de plusieurs petites anecdotes telles que l'accueil à l'aéroport par les artistes français, la recherche hasardeuse du lieu de répétition, en l'occurrence le Théâtre des Amandiers à Nanterre. C'est en comparant les conditions de vie de l'artiste en France et au Burkina que Moussa et Mamadou reviennent sur le manque de considération des communes qui les accueillent lorsqu'ils sont en tournée au Burkina. « Quand je pense à nos tournées de sensibilisation à travers le pays ![1304] » s'exclame Mamadou. Les deux décrivent en effet ces tournées comme un « parcours du

[1300] (A2) *op.cit*.
[1301] (A2) Ildevert MEDA, *Voilà Affaire*, Texte non publié, 2014.
[1302] (A2) Ildevert MEDA, *Au suivant*, Texte non publié, 2014.
[1303] Ildevert MEDA, *Kubidu Abanda*, Texte non publié, 2010.
[1304] (A2) Moussa SANOU, *op.cit*., p.21.

combattant » : absence de logement ou taches liées à leur installation leur incombant (balayage etc). La tonalité sarcastique et distanciée de la description de cet accueil se manifeste à travers l'usage du discours direct pour donner à lire/entendre ce qu'on imagine être la voix du maire :

> Chers artistes, vous dormirez dans une ces salles de classe. Pour l'instant, les enfants y suivent des cours. Allez-vous promener en ville et revenez après la fermeture des classes ; vous rangerez les tables bancs d'un côté pour la nuit. Réveillez-vous tôt pour tout remettre en place avant l'arrivée des enfants à sept heures trente[1305].

Cette absence de considération pour les artistes qui est ici raillée dans un registre comique constitue la thématique du sketch *Au suivant* qui m'a été transmis par Ildevert Meda. Ainsi, au guichet d'un bureau de coopération pour le développement, un homme formule auprès de Monsieur Donso une requête de financement pour un projet de professionnalisation artistique. Il se présente comme le responsable de « l'Organisation Lagm-Taaba pour la Relance de l'Art à Tamboé ». Le sketch à vocation comique repose sur un quiproquo puisque Monsieur Donso, tout en affichant son amour du théâtre, ne cesse de demander à l'homme ce qu'il fait réellement comme travail : « Mais non. Laissez- ça, j'ai compris que vous faites aussi du théâtre, mais parlez-moi de vos activités[1306]. » L'homme développe les détails du projet mais ne parvient pas à convaincre Monsieur Donso qui, resté seul, manifeste face au public son incompréhension :

> Tu vois, comment on peut vous aider. Comment peut-on… toi-même tu me dis que ce que vous faites là c'est « jouer » et en même temps tu veux m'expliquer à moi que c'est du travail. Et il n'a même pas honte. Pendant que les gens travaillent, vous, vous jouez. En plus, le programme est clair ; On dit : Programme de Coopération pour le Développement. C'est où ça qu'on a vu un pays se développer en jouant ?![1307]

Ce dévoilement de la pensée de Monsieur Donso révèle la situation d'hétéronomie de l'art théâtral, qui dépend des politiques nationales et internationales de développement et, dans le même temps, le regard condescendant posé sur les artistes par les bailleurs de fonds.

- <u>La perspective du metteur en scène</u>

[1305] (A2) Moussa SANOU, *op.cit.,* p.12.
[1306] (A2) Ildevert MEDA, *Au suivant*, *op.cit*., p. 4.
[1307] (A2) Ildevert MEDA, *Au suivant*, *op.cit*., p. 6.

Décrit comme un sketch pour quatre acteurs, le texte *Voilà affaire,* daté d'octobre 2014, écrit par Ildevert Meda présente un conflit insoluble entre Gontrand, l'administrateur d'une compagnie, son directeur et Philippe, le metteur en scène. Philippe, par souci du bien-être des comédiens, leur a fait une avance sur salaire, geste qui lui est reproché par Gontrand et le directeur soucieux de la viabilité financière du lieu. Contre les arguments humains de Philippe, ces derniers opposent les risques liés à la perte du financement octroyé par leur partenaire s'ils ne respectent pas la procédure. Au cœur de ce conflit, ils reçoivent la visite d'une responsable de l'audit venue vérifier si tout est en règle. La résolution du conflit est présentée de manière comique par l'introduction de la sorcellerie puisque Philippe, en suivant les conseils de son oncle, tente d'abord de « waker » la chaise de la dame en charge de l'audit puis, ne parvenant pas à ses fins, parvient tout de même à glisser une substance qui rend fou le directeur et l'administrateur. Le recours à la magie introduisant une distance satirique rend particulièrement tangible l'absence d'alternatives proposées pour contrer la précarité des artistes. Ce très court sketch pointe également les limites de l'approche solidaire du metteur en scène, pas recommandable du point de vue des bailleurs, mais présentée comme légitime d'un point de vue éthique :

> Non ce n'est pas ce que j'ai dit. Je t'ai expliqué la situation. Entre-temps j'ai senti que les gars n'étaient pas "free" dans la tête, je les ai sondés et j'ai découvert que la maman de JOHN était malade, qu'il gardait sur lui toutes les ordonnances qu'il n'arrivait pas à payer. SOPHIE, elle c'est la scolarité de son garçon qu'elle n'arrivait pas à assurer ; chaque jour pendant la pause, elle regardait le cœur meurtri les autres gamins qui rentraient de l'école. Les autres c'est l'essence même qu'ils n'avaient pas pour venir bosser, tu vois ? Donc cette avance était vraiment une bouée de sauvetage pour mon spectacle. Tu me vois dirigeant des comédiens dont l'esprit est ailleurs ?! Il y va du succès même de la création[1308].

Il est intéressant de constater qu'on retrouve à travers le metteur en scène, Philippe un avatar de l'auteur. En effet, lors de la rencontre organisée par le laboratoire Élan en 2016, Ildevert Meda explicitait en quoi consistait son offre de formation par mentorat, répondant parfaitement à sa conception de la mise en scène comme art de vivre :

> […] je t'apprends aussi à aimer ta mère parce que je dis que celui qui aime sa mère, même s'il fait des efforts, il ne peut plus être ton ennemi ; si j'apprends qu'un ennemi aime sa mère, c'est fini, il ne peut même plus être mon ennemi. C'est fini, bon ça commence là aussi. C'est tous azimuts ma sœur. Après pour comprendre Molière, pour pouvoir entrer dans Shakespeare, pour

[1308] (A2) Ildevert Meda, *Voilà affaire*, *op.cit*., p. 2.

> pouvoir entrer dans Marivaux, pour aller écrire ton propre texte, il faut que tu comprennes que le type en face, il a un problème. Tu dois le diriger mais tu dois savoir que lui, là, il se pose la question, l'ordonnance, comment il va régler l'ordonnance. Il y a de l'humain dans notre affaire. Ça ne peut pas être que technique. C'est faux. Le gars, il soupire, si tu n'as pas vu sa tête, tu n'es pas metteur en scène. Voilà, il se demande comment son petit frère va aller à l'école, il n'a pas un rond, comment il fait, et il est là, il sourit avec toi, tu dois voir la tristesse qu'il y a dans ce sourire-là. C'est ça que j'apprends, à comprendre l'humain, à connaître l'humain. Après, sinon, tu ne vas même pas frissonner quand Lady Macbeth va sortir dans Shakespeare, apprends à être sensible à ça, apprends à être avec le gars, à lire [dans ses pensées], à savoir que lui il est là mais qu'il a voyagé pendant un court instant parce que quand il partait, son petit-frère n'était pas mieux. Il se pose là la question en t'écoutant donner tes techniques artistiques, il a voyagé un instant pour voir l'image de son frère qui est en train de mourir à l'hôpital. Si tu ne vois pas ça, tu ne vas pas créer. C'est ma conception. Comme je ne peux pas en faire une école, je fais mon école à mon niveau. J'en prends un [pour le mentorer], je n'en prends jamais deux à la fois, un pendant cinq ans et après je lui fous un coup de pied au cul, il disparait. [1309].

Ainsi, le prolongement de cette définition du metteur en scène et de manière plus générale de l'homme de théâtre dans ses pièces, révèle les logiques d'entrée en écriture par la polyvalence artistique. Le positionnement de plusieurs auteurs ici étudiés informe des dynamiques au sein de l'espace littéraire africain depuis le monde de la scène. La pièce *Kubidu Abanda* a été créée par Ildevert Meda, avec la collaboration de Luca Fusi à partir d'un travail d'improvisation sur le plateau avec les comédiens. Le tapuscrit transmis par l'auteur mentionne les conditions d'écriture et la part importante des comédiens dans le processus d'écriture individuel. Le tapuscrit correspond à l'état arrêté du texte en juillet 2010 avant la résidence d'octobre qui a donné lieu à une création produite par les Récréâtrales lors de la plateforme festivalière de l'automne 2010. Ildevert Meda a reçu « carte blanche » pour faire une création autour « du cinquantenaire des indépendances africaines ». Ainsi le texte s'est élaboré à la faveur des dynamiques conjointes du réseau urbain et panafricain et problématise les conditions locales de création des artistes. Les comédiens d'une troupe « Les lutins du Sahel » reçoivent la lettre du président d'un pays imaginaire, le « FOUTAKOLGO » qui leur annonce qu'ils vont recevoir un soutien important pour créer un spectacle à l'occasion du cinquantenaire de l'indépendance du pays. Cette proposition concrète s'inscrit dans une promesse plus large de la part du président qui leur assure que le développement de l'art et de la culture sera le « fer de lance de la politique générale du gouvernement[1310] ». Cette heureuse indépendance financière à laquelle croient fermement les

[1309] (A1) Rencontre Élan avec Ildevert MEDA, le 20 février 2016 à Ouagadougou.
[1310] Ildevert MEDA, *Kubidu Abanda*, Texte non publié, 2010, p.11.

membres de la troupe, est présentée comme une farce, tout comme l'indépendance politique du pays. En effet, le directeur de la troupe, Tosh manipule les comédiens avec la complicité de l'un d'entre eux, Macaire et détourne une grande partie de la somme qui leur est allouée, ouvre un commerce à son propre bénéfice et dilapide la fortune auprès d'un arnaqueur ensorceleur**.** L'analogie entre l'indépendance artistique avortée et celle du pays est poussée à son paroxysme quand, à la fin de la pièce, l'armée renverse le pouvoir en place et que Tosh comprend qu'il s'est fait arnaquer et que tout l'argent détourné est perdu.

Comme dans les sketchs évoqués ci-dessus, la situation est l'occasion de représenter le quotidien des artistes, leurs soucis liés à leurs conditions précaires et, là encore, le personnage de Tinoaga, membre le plus ancien de la troupe, qui assure les mises en scène des pièces, constitue un des avatars de l'auteur en ce qu'il mobilise à plusieurs reprises l'image de la famille pour définir les liens qui unissent les comédiens. « Rappelle-toi, nous sommes une famille » dit-il à Tosh. Il prend également à plusieurs reprises la parole pour s'adresser aux autres membres de la troupe et leur apporter une parole réconfortante : « Je n'ai pas besoin de rappeler ici que c'est vous ma famille. Je souhaite que l'on garde toujours à l'esprit, que le problème de l'un soit celui de tous[1311]. » ; « C'est vous mes enfants[1312] ».

La pièce apparaît donc comme le lieu d'élaboration d'un discours sur le positionnement institutionnel des auteurs qui créent depuis le continent. En effet, émanant aussi bien de l'émulation du réseau urbain que panafricain, elle présente une perspective alternative et de fait complémentaire à celle proposée par Dieudonné Niangouna dans la pièce *M'appelle Mohamed Ali*, mise en scène par Hamado Tiemtoré et jouée par Étienne Minougou, décrite par Julie Peghini et Amélie Thérésine[1313] comme paradigme de « dramaturgie résistante ». Celles-ci invitent à établir un lien entre le positionnement des artistes via les nouvelles instances de légitimation festivalières panafricaines et le propos de la pièce. La figure héroïque du célèbre boxeur peut être rattachée à celle de l'artiste africain qui doit lutter pour faire reconnaître son œuvre auprès des organisations étatiques et internationales et également lutter avec soi-même afin de produire une œuvre qui lui ressemble.

> Écrite par Dieudonné Niangouna pour Étienne Minoungou qui joue seul en scène, cette pièce explore la question « Qu'est-ce que faire du théâtre en Afrique ? » par la mise en abyme de leurs combats, engagements et rêves de futur à mi-parcours de vie. » […] Est alors mis en jeu, par

[1311] *Op.cit.*, p.44.
[1312] *Op.cit.,* p.50.
[1313] Amélie THERESINE, Julie PEGHINI, « Les Récréâtrales (Ouagadougou)/ Mantsina sur Scène (Brazzaville), Des espaces où s'inventent des dramaturgies résistantes », *Horizons/Théâtre*, n°6, 2015.

> l'allégorie du ring –, le fait que le théâtre ne saurait être un espace de compromis avec les conditions d'existence qui entourent toute création en Afrique jusqu'à sa difficile réception[1314].

Effectivement, cette double-présence de l'acteur et de son personnage à travers le dispositif du monologue génère une instance d'énonciation instable entre le comédien et le personnage qu'il incarne**.** Ce procédé de méta-théâtralité permet à Étienne Minoungou de prendre la parole pour interroger l'ensemble de son action artistique tout en faisant des références très concrètes au contexte de création, de production, de diffusion artistique en Afrique. La parole, présentée par le dispositif formel comme celle d'Étienne, réfléchit le positionnement institutionnel de Dieudonné Niangouna. Cela est particulièrement visible lorsque l'on compare les propos d'Étienne dans la pièce à ceux tenus par Dieudonné Niangouna au Collège de France lors du colloque organisé par Alain Mabanckou « Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui », à l'occasion de la chaire de création artistique qu'il a occupée en 2015-2016[1315]. La question de l'horizon d'attente est traitée dans la pièce à travers le parallèle entre le positionnement de Mohamed Ali face aux journalistes notamment et les injonctions auxquelles doit répondre le comédien africain. Ainsi Étienne affirme ne pas vouloir être ce

> comédien noir, cet Africain qu'on attend sur la scène pour venir vous divertir avec ses grossièretés africaines, ses sauvageries exotiques […] Je ne suis pas ce comédien-là, pas ce comédien qu'on n'accepte plus dès qu'il vous pose la question, dès qu'il s'en va à l'endroit où vous ne l'attendiez pas ![1316]

Est dénoncée ici un horizon d'attente folklorisant dans le regard occidental à l'endroit de l'artiste africain fondé sur l'objectivation du corps noir, exhibé et altérisé.

Cette nécessité de se définir par soi-même et non par rapport aux desiderata européens est exprimée dans l'allocution de Dieudonné Niangouna en ces termes : « Le vrai problème du théâtre africain c'est d'éviter d'être piégé dans un autre théâtre ». Ainsi, il fait dans ce discours une critique de la situation d'hétéronomie liée au trop faible soutien des gouvernements africains, laquelle se retrouve également dans la pièce : « l'Occident va nous évaluer culturellement et artistiquement. Et vous gouvernements africains vous faites quoi ?[1317] ». L'invention de la

[1314] *Op.cit.*, pp.13-14.
[1315] Dieudonné NIANGOUNA, « Écrire et jouer l'Afrique aujourd'hui », 2 mai 2016, https://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/symposium-2016-05-02-12h15.htm, consulté le 2 novembre 2021.
[1316] Dieudonné NIANGOUNA, *M'appelle Mohamed Ali*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, p.55.
[1317] *Op.cit*, p.49.

locution « boxer la situation[1318] », fil rouge de la pièce *M'appelle Mohamed Ali*, traverse également l'allocution de l'auteur au Collège de France : « Pour faire du théâtre en Afrique, il faut boxer la situation ».

La pièce d'Ildevert Meda, diffusée également aux Récréâtrales, mais cantonnée dans sa diffusion ultérieure au réseau urbain-national, fait entendre des voix moins visibles d'une troupe locale et met en évidence les mêmes contraintes hétéronomes qui pèsent sur l'acte créateur tout en ne les situant pas aux mêmes endroits. Il est par exemple fait référence aux conditions d'apprentissage du métier « sur le tas » à travers la parole de Bella : « Bella : De quels exercices parlez-vous ? Vous là, démocratisez les connaissances ! Vous savez que je n'ai jamais eu de formation, il faut m'aider. Surtout maintenant que nous sommes devenus des pros[1319] » ou encore au faible intérêt porté parfois par les comédiens à la pratique du théâtre de sensibilisation : « Finies les commandes de spectacles à deux cent mille où il faut aller vociférer et enseigner au public ce qu'il sait déjà[1320] », ou, enfin, au détournement de la voie artistique pour tenter de migrer vers l'Europe[1321]. L'expérience de la troupe révèle également les difficultés d'une création ancrée localement et qui doit faire face aux attentes extérieures. Alors que la pièce de Dieudonné Niangouna dénonce l'horizon d'attente d'exotisme de la part du public occidental, celle d'Ildevert Meda met en évidence son pendant : une injonction à ne pas faire un théâtre qui serait « trop africain ». D'un point de vue d'un créateur sur le continent, l'injonction postcoloniale à se départir de cet horizon d'attente peut également être perçue comme une contrainte institutionnelle forte et comme une restriction de l'autonomie artistique.

Dans l'extrait suivant, le directeur, Tosh annonce qu'il veut remplacer Tinoaga, le pilier moral de la troupe par quelqu'un qui a fait des études de mise en scène à Moscou :

> BEN :
>
> Ah non ! Le vieux a toujours bien assuré nos mises en scène et d'ailleurs tout le monde a toujours participé ici à la mise en scène.
>
> TOSH :
>
> Mais vis-à-vis des partenaires, ça a son poids.
>
> BELLA :
>
> Quel poids. Est-ce qu'on a besoin de faire de longues études pour être un bon créateur ? N'est-ce pas le vieux qui a assuré nos mises en scène jusqu'à ce que la Présidence soit au courant de nous ? Pourquoi changer une équipe qui gagne ?

[1318] *Op.cit*, p.47
[1319] Ildevert Meda, *op.cit*., p.42.
[1320] Ildevert Meda, *op.cit*., p.13.
[1321] « Macaire : Il y a cinquante ans nos parents se sont battus pour que les Blancs s'en aillent et il y en a qui se battraient aujourd'hui pour qu'ils reviennent. À cette allure si on t'amène avec nous en Europe tu ne vas pas attendre la fin de notre spectacle pour disparaître. », *op.cit*., pp.17-18.

[…]

MACAIRE :

Bella on ne parle pas de créativité, nous parlons de visibilité et de crédibilité. On te dit qu'on va confier la mise en scène à un diplômé ! Qu'est-ce que tu ne comprends pas ?! On ne va quand même pas continuer éternellement à faire des créations avec des calebasses et des marmites ! Et puis il faut avoir un discours convainquant derrière les options de mise en scène ! Regarde comment on était ridicule à LIMOGES. Le metteur en scène était incapable de défendre ses options.

BELLA :

Le théâtre, c'est concret ce n'est pas de la philosophie ! On va pas nous faire croire…

MACAIRE :

… Toi tu étais avec nous à LIMOGES ? hein ? Est-ce que tu étais avec nous à LIMOGES. Tu n'es arrivée qu'hier et tu veux contrer des décisions d'une telle importance[1322].

Sont mis en opposition dans cet extrait la raison affective et éthique face à la valeur symbolique des références européennes dans les choix artistiques. Ce qu'exprime Macaire ici, c'est la nécessité de se « faire contemporain », de produire un discours méta-artistique afin de pouvoir s'insérer sur le marché mondialisé de l'art. Ici, Macaire est institué en personnage repoussoir car prompt à se conformer à l'horizon d'attente des instances de légitimation francophones. La réplique « On ne va quand même pas continuer éternellement à faire des créations avec des calebasses et des marmites » montre une intériorisation des valeurs esthétiques présentées comme « occidentales », à savoir le refus de l'exotisme. Lui-même, par conformité à cette attente formule l'injonction à se départir d'un imaginaire qui renverrait de manière trop nette au territoire africain. La somme allouée aux artistes dans le discours de Macaire, au lieu d'amorcer un processus d'autonomisation de la troupe, devient donc le levier d'un esprit d'allégeance aux desiderata européens. La pièce d'Ildevert Meda fait donc entendre un autre point de vue autour d'une valeur supposément consensuelle à savoir le refus de la folklorisation, pouvant être interprétée, du point de vue des artistes qui créent depuis le continent, comme une injonction à gommer des éléments socio-culturels spécifiques.

Ainsi la mise en comparaison avec le texte plus visible au sein du réseau francophone et panafricain *M'appelle Mohamed Ali* permet de souligner des perspectives hétérogènes autour de la problématique de l'indépendance artistique.

Le devenir comédien

[1322] *Op.cit.*, pp.46-47.

Le processus de positionnement auctorial par les textes est également perceptible à travers les pièces qui évoquent le métier de comédien en le situant au cœur d'un récit de vie. C'est ce que révèle l'étude comparée du texte de Noël Minoungou *Marathon Man* et de celui de Lionelle Edoxi Gnoula *Legs* qui ont tous deux connu différentes versions. Le statut textuel et générique de la pièce *Marathon Man* a évolué de telle sorte que les matériaux relevant de la genèse textuelle sont assez disparates. Alors que certains fragments constituaient un dossier, « Outils pour Marathon Man[1323] », ce sont des extraits différents qui ont servi de matériau pour la création du spectacle *Silence* en 2017 qui mettait en scène des personnages se croisant sur une scène-cabaret. Ces extraits sont les seules traces de la création scénique. Un texte intégral a ensuite été repris par l'auteur en collaboration avec le metteur en scène Olivier Coyette et une deuxième version du spectacle a été jouée dans plusieurs espaces culturels ouagalais en juillet 2021**.** La pièce *Legs,* sous-titré « monologue autobiographique » écrite par Lionelle Edoxi Gnoula s'articule également autour d'une tension entre l'illustration d'un combat existentiel et le récit de la trajectoire artistique de la comédienne. L'écriture de la pièce s'origine dans le cadre d'un atelier du laboratoire Élan en 2014 avec un metteur en scène belge Philippe Laurent qui travaille sur les « Seuls en scène » à partir d'un matériau biographique. Alors que le texte a été créé une première fois avec la collaboration de Sidiki Yougbaré à l'occasion du festival Africologne en 2017, une version a été éditée en français dans la maison d'édition Œil Collection à Ouagadougou en 2017, puis a été créé un deuxième spectacle, *Legs suite,* avec Isabelle Pousseur et Philippe Laurent en Belgique en 2018. Je m'appuie dans ce développement sur la version éditée[1324] par Noufou Badou.

- <u>Le monologue, lieu d'expression d'une crise existentielle</u>

Dans les différents fragments de textes très courts transmis par Noël Minoungou[1325] et pas nécessairement en lien les uns avec les autres, il est possible d'observer la manière dont la figure de Marathon Man s'impose par le biais d'une voix indéfinie. Chaque fragment se présente sous la forme d'un récit à la première personne mais ces courts extraits renvoyant à une étape de préparation d'une première version du spectacle n'en constituent en aucun cas une version

[1323] Noël MINOUNGOU, *Outils pour Marathon Man,* fragments de textes non publiés, 2014.
[1324] Edoxi GNOULA, *Legs*, Ouagadougou, Œil, Collection, 2017.
[1325] Noël MINOUNGOU, *Outils Pour Marathon Man*, fragments de texte non publiés, 2014. Je fais dans cette section référence à cet ensemble de courts textes transmis par l'auteur dans un ordre aléatoire. Les citations qui suivent sont issues de différents fragments parfois titrés, parfois non.

définitive. Ceux-ci ne sont pas présents dans le texte co-écrit avec Olivier Coyette, qui prend la forme d'un monologue long et structuré en différentes parties.

En parcourant tout d'abord les très courts textes transmis par l'auteur, l'on observe que les prises de parole figurent un combat psychique aussi bien à travers la nervosité de l'écriture que la présence du lexique de la lutte comme en atteste un procédé de reformulation tel que « Une course sanglante, un combat de titans ». La lutte paraît intérieure, métaphysique – « Je suis animé de cela. Gagner ! Gagner ! Gagner ! » – de même qu'elle signifie de manière ténue une difficile insertion sociale : « toujours les mêmes qui gagnent, toujours les mêmes qui perdent » ; « je suis originaire du petit monde ». L'indétermination pronominale rend sa représentation relativement abstraite : « Imposer ma fraîcheur, mon rythme. Les obliger à faire des efforts supplémentaires ». Les opposants semblent multiples, suscitant l'idée d'un combat pouvant être aussi bien intérieur que sociétal, la référence à la mère peut aussi bien être concrète, « la fertilité de maman », que symbolique, renvoyant ainsi à l'exploitation de l'Afrique. La voix est ainsi difficilement situable et ne suggère pas l'existence d'un personnage. L'enjeu d'affirmation de soi se révèle par l'adresse de la voix à une deuxième personne du singulier, mimant l'encouragement de soi à soi : « Personne ne t'enlève le droit de rêver ».

Le titre d'un fragment de texte, « Je n'ai pas de modèle[1326] », suggère également l'idée d'une affirmation existentielle. Ce fragment fait par ailleurs écho au titre d'une chanson de l'artiste dans lequel il critique l'institution scolaire, revendique le fait de n'avoir pas été à l'école. La construction autodidacte est instituée dans son discours comme condition d'une existence pleine[1327]. Il lance également dans cette chanson un appel à la jeunesse africaine à reconnaître les élites intellectuelles comme aliénées. Les didascalies dans différents fragments convoquent l'image de la course puisque la parole peut être tantôt interrompue par un « coup de sifflet », tantôt orientée dans un « premier virage ». Tout se passe comme si la voix émanait d'un corps qui court de telle sorte que le style logorrhéique mime la course et la précipitation.

> J'ai enfin la chance de ma vie, gueuler au monde entier la somme de frustration et de colère qui pollue mon existence. Oui, la chance de ma vie ! Réaliser mon rêve. Faire la chose que j'aime le plus faire. Parler !!! La chose que je sais le plus faire. Parler !!! Parler pour sauver sa tête. Parler pour garantir sa survivance. Parler pour défier. Parler pour gagner. Parler pour protester. Parler pour se faire entendre. Parler pour revendiquer. Parler pour raconter son histoire. L'histoire de la fourmi qui défie les

[1326] (A2) *ibidem*.
[1327] https://www.youtube.com/watch?v=RABc2yXfY84, consulté le 24 novembre 2021.

> dinosaures. La fourmi qui traverse leurs pistes de danse pendant qu'ils dansent. L'histoire de la fourmi qui a bu la goutte d'eau de plus[1328].

Ici la voix éclipse le personnage puisqu'à travers ce jeu de répétitions, ne demeure que la lutte pour exister à travers le langage. Dans le spectacle *Silence*, créé par l'auteur et metteur en scène, le dispositif scénique du cabaret représentant des prises de paroles aléatoires lui a donné l'occasion d'insérer un fragment du texte *Marathon Man*. Celui-ci était d'ailleurs performé par la comédienne Claire Tipy, dégenrant ainsi la prise de parole. C'est en effet elle qui ouvre le spectacle en distribuant le programme au public disposé autour d'une scène circulaire puis en s'accompagnant elle-même au piano[1329].

Dans le texte élaboré en 2020 avec Olivier Coyette, l'écriture est sensiblement modifiée, il n'y a pas de reprise des extraits précédents mais simplement certaines images, préservées ou reformulées dans l'adresse du public à soi (par exemple « attachez vos parachutes » / « attache ton parachute »), la figure de la mère qui dans la pièce est évoquée plus nettement comme défunte (« La voix de ma mère m'appelle dans son oubli[1330] »), ou encore la métaphore de la fourmilière dont l'individu qui parle essaie de se distinguer. La pièce se structure autour de cinq mouvements de parole, émanant de manière plus certaine du comédien lui-même sans que cela soit pour autant explicitement exprimé. La présence du comédien est évoquée dans le texte à travers la figure de « Marathon », l'homme qui court, nommé dans la didascalie : « *Marathon chante une chanson de son pays, et invite quelques personnes à danser avec lui.*[1331] ». Les références à son environnement direct, « Dassasgho », quartier à l'est de Ouagadougou, ou les références au monde de la scène confirment au fil de la lecture cette impression. La pièce se lit de manière plus nette comme le récit d'une vocation artistique rappelant à plusieurs endroits la pièce *M'appelle Mohamed Ali*, qui donne la parole à Étienne Minoungou évoquant son positionnement d'artiste africain.

> Il y a ce cri perdu depuis l'horizon de ton enfance qui explose dans ta gorge d'homme congédié.
>
> Il y a tes façons d'homme africain, de femme africaine, de mama, de tonton, de petit frère, de grand frère, de hé toi là-bas viens ici !
>
> C'est pour cirer les pompes de qui ?

[1328] (A2) *op.cit.*
[1329] Commentaire effectué à partir de la captation du spectacle « Silence », lors de la représentation du 20 octobre 2017 à l'Espace culturel Gambidi.
[1330] (A2) Noël MINOUNGOU, Olivier COYETTE, *Marathon Man, Cadavre pour un agonisant*, texte non publié, p.11.
[1331] (A2) *ibidem*, p. 6.

Crache dans la poussière, tu verras le reflet de l'humain que tu as été[1332].

La prise de parole du comédien Noël Minoungou se mue en propos politique puisqu'il réfléchit à son existence à partir d'une identité africaine qui lui est assignée. Le comédien se met à jouer devant le public et propose une réflexion sur la mondialisation à travers une petite mise en scène comique d'une leçon sur la pensée de Confucius au public. Des indications de jeu et d'interactions avec le public sont directement indiquées dans les didascalies :

Marathon danse parmi le public, il invite tout le monde à danser.
Beaucoup de son, beaucoup de rythme.
Celles et ceux qui veulent dansent avec lui et autour de lui.
Gros gros investissement physique : on mouille la chemise.
On danse presque jusqu'à épuisement ; en tous cas jusqu'à essoufflement [1333].

Dans le quatrième mouvement, il tient un discours gnomique sur l'avenir de l'Afrique. L'anaphore « Quand j'étais enfant » qui structure le deuxième mouvement du texte renvoie de manière plus nette à la manière dont l'individu a été façonné par l'expérience de la précarité. Si le style est beaucoup plus concis et mimétique de la course effrénée, l'image de l'homme qui court est représentée cette fois à travers un procédé de distanciation, une parole à la troisième personne du singulier : « Je ne suis pas venu ici pour vous parler de moi mais pour vous raconter l'histoire de cet homme qui court pour tenter de vivre encore[1334] ». Ainsi tout se passe comme si la pièce prenait acte des fragments textuels précédents, sus-évoqués, mais qu'elle avait une fonction réflexive par rapport aux prises de parole antérieures : « L'homme marathon est celui qui n'en finit pas de danser sur le fil de son destin. Et s'il court c'est sans soif, ou alors avec la plus grande soif[1335] ».

Le monologue de l'autrice Edoxi Gnoula lie également la présentation d'un questionnement existentiel et celle de sa trajectoire artistique. Les photographies qui sont projetées lors de la mise en scène de *Legs,* ponctuent également le texte édité, mettant ainsi en évidence à quel point l'écriture de la pièce s'ancre dans le corps et l'histoire personnelle de la comédienne. La pièce s'articule autour d'un parallélisme entre d'une part la situation de révolte des femmes le 28 octobre 2014 contre le régime de Blaise Compaoré, temps fort illustrant un

[1332] (A2) Noël MINOUNGOU, Olivier COYETTE, *op.cit.*, p.3.
[1333] (A2) Noël MINOUNGOU, Olivier COYETTE, *op.cit.*, p.9.
[1334] (A2) Noël MINOUNGOU, Olivier COYETTE, *op.cit.*, p.12.
[1335] (A2) Noël MINOUNGOU, Olivier COYETTE, *op.cit.*, p. 13.

basculement symbolique dans le soulèvement, et d'autre part la révolte intime d'Edoxi contre son père qui l'a abandonnée vingt-huit ans plus tôt.

Elle décrit la vie précaire avec sa mère, ses frustrations d'enfant mais dénonce également les abus nombreux dont elle a été victime telle que l'exploitation par ses propres cousins qui la traitaient naguère de bâtarde et feignent désormais un intérêt pour elle : « Ils disent que j'ai réussi, que je suis mieux qu'eux. L'enfant sans vie et sans avenir a grandi. Edoxi travaille maintenant et en plus elle voyage en Europe./ Elle peut nous donner de l'argent. Mais je ne le fais pas. Quelle ingrate ![1336] » Ainsi, à travers ce récit de vie et cette demande de justice se joue la mise en perspective d'un devenir artistique actualisé par le procédé de mise en abyme : « Ok commençons ce spectacle. […] C'est bien pour LEGS que vous êtes venus non ?[1337] ». À partir de ce qui est présenté comme un déballage de linge sale, elle généralise son propos et dit parler au nom de tous les enfants indésirés par leur père. Ce récit de vie et de souffrances se transmue progressivement en récit de libération à travers la trajectoire de comédienne, non dénuée d'obstacles. Ainsi la mise en cause de l'ordre patriarcal advient sur scène dans le cadre d'un continuum. Edoxi a tout d'abord l'impression de rejouer la précarité de son existence dans la fiction, notamment à travers son rôle de voleuse de fagots de bois, dans un film présenté au Fespaco en 2013. En outre, la remise en cause intime s'exerce également à un niveau politique : « Il me faut régler ces comptes comme l'ont fait ces femmes dans les rues de Ouagadougou[1338] ». Se mettre en scène est présenté comme la possibilité de s'émanciper de toutes les contraintes, la possibilité d'être soi : « Ici, je ne suis plus ni femme, ni comédienne, ici je ne suis que moi-même[1339] ».

- <u>L'évolution artistique au sein du monde de la scène</u>

Dans *Marathon Man*, la rencontre avec le théâtre et le métier de comédien constitue le levier de résolution du conflit intérieur. Le motif de l'homme qui court nourrit ce qui se détermine au fil des mouvements comme un récit de vie. Par ce procédé de mise à distance le comédien narre sa jeunesse difficile ainsi que la manière dont il est entré dans le monde de la scène. Le dernier mouvement du texte évoque la découverte de la vocation artistique du comédien tout d'abord en mettant en perspective la suspicion initiale vis-à-vis de cet art

[1336] Lionelle Edoxi GNOULA, *op.cit*., 2017, pp.18-19.
[1337] *Ibidem*, p.19.
[1338] *Ibidem*, p.64.
[1339] *Ibidem*, p.21.

présenté dans son aspect élitiste : « Pendant longtemps je n'ai pas cru que le théâtre pouvait changer quoi que ce soit à la vie : des gens qui se rassemblent, comme ça, et qui se racontent des histoires. Comme si on n'avait pas assez d'emmerdes au jour le jour ![1340] ». Il met en perspective les impressions du profane tiraillé par la faim et le sommeil pendant les représentations ainsi que ses considérations sur les costumes par exemple : « Eux appellent ça des costumes mais moi je sais ce que c'est qu'un costume : c'est quand tu es bien sapé. Or eux sur leurs scènes ils sont toujours habillés comme mon petit cousin qui est mendiant à Bobo Dioulasso[1341] ». De ses perceptions empiriques de spectateur profane, se dégage un souvenir marquant qui aboutit dans le monologue à un hommage au comédien Charles Wattara :

> On a faim, on s'endort, et on est mal assis ce qui donne des crampes au cou quand on se réveille : c'est ça le théâtre ! C'est ça que j'ai pensé pendant longtemps. Et puis un jour, je suis allé voir un spectacle, ça parlait des hommes et des femmes qui partent à l'aventure. Il y a eu un acteur, qui a pris la parole et qui s'est planté devant moi, j'avais l'impression qu'il me regardait. Droit dans les yeux. Pourtant il était éclairé par les projecteurs, et les projecteurs, ça aveugle, normalement, donc il ne pouvait pas me voir. Mais il était là, devant moi, et il me regardait, et il me parlait, à moi. J'avais l'impression d'être le seul spectateur. En sortant j'ai demandé à mes amis s'ils avaient eu la même impression et tous m'ont dit que oui, que pour eux aussi cet acteur leur avait parlé en leur donnant l'impression d'être les seuls spectateurs de la salle. J'ai appris plus tard que cet acteur s'appelait Charles Wattara. Une présence toute simple, mais puissante. Une voix qui vient du plus profond des temps. Un rire qui fait peur. Une colère qui rassure. De la vie, qui s'écoule de lui comme un filet d'eau pure, et qui devient ruisseau, puis fleuve, puis va se jeter dans l'océan et qui t'emporte, avec ta journée, tes soucis, tes mauvaises pensées, ta vie idiote, ta vie précieuse, tous tes petits sentiments. Charles Wattara te parle, et tu l'écoutes. Il se plante devant toi et tu crois qu'il te regarde, droit dans les yeux. Il y a deux cent personnes dans la salle et tu deviens le seul spectateur de Charles, son seul interlocuteur. Et il ne fait pas de manières, Charles. Il ne fausse pas le bidule. Il est. Il incarne. C'est un bloc de vie sculpté dans une falaise, et qui marche, et qui parle. Je ne savais pas que le théâtre pouvait faire ça : me faire sentir en vie plus fort que dans la vie. Je suis retourné voir le spectacle une deuxième fois parce que la première, j'ai passé tout mon temps à me demander s'il me voyait ou pas. Ensuite je suis retourné et j'ai écouté ce qu'il disait[1342].

[1340] (A2) Noël MINOUNGOU, Olivier COYETTE, *op.cit.*, p.17.
[1341] (A2) Noël MINOUNGOU, Olivier COYETTE, *op.cit.*, p.18.
[1342] (A2) Noël MINOUNGOU, Olivier COYETTE, *op.cit.*, p.10.

La rencontre en tant que spectateur avec le comédien Charles Wattara est présentée à travers le prisme émotionnel du souvenir d'abord d'« un acteur » dont il apprend le nom « Charles Wattara », référence dans le monde de la scène auquel il appartient désormais et nommé enfin par son prénom « Charles ». Cette précision dans la désignation illustre bien un processus d'adhésion au monde de la scène. La répétition des formules intransitives « Il est. Il incarne », au sens absolu signale l'admiration sans bornes tout autant que l'importance du corps du comédien comme véhicule de la transmission artistique. Par le biais du regard, il se sent appelé et ce regard peut symboliser l'importance du modèle dans le réseau d'interconnaissances ainsi que la force du lien dans le contexte d'une vocation et construction artistiques autodidactes. La découverte sensible de l'art théâtral résout ainsi le complexe existentiel qui traverse l'homme-marathon, à travers notamment la possibilité, exprimée par la tautologie, de le « faire sentir en vie plus fort que dans la vie ».

Le monologue *Legs* quant à lui présente l'histoire intime d'Edoxi sous un angle politique aussi bien pour ce qui est des difficultés familiales endurées que de son expérience du monde de la scène en tant que femme. Ainsi s'intègre dans son récit le souvenir de l'avortement de sa cousine, livrée à sa grossesse, épisode renvoyant par effet miroir à l'abandon du père. Se joint au récit de refus de cet abandon – les tentatives avortées pour comprendre son histoire et amener sa mère à parler, pour prendre contact avec lui alors qu'elle gêne sa famille officielle – celui de son entrée dans le monde du théâtre qui lui fait expérimenter d'autres expériences d'exploitation. Elle quitte sa première troupe à cause de la pression sexuelle exercée par les autres comédiens : « 4e du Grand Prix National de Théâtre à Ouagadougou. Mais tout ça c'est beau et seule fille de la troupe je deviens l'oasis auprès *duquel [sic]* tous veulent plonger[1343] » ; ou celle exercée par les metteurs en scène : « Comme ceux qui viennent te proposer de coucher pour un rôle. Et cela sans vergogne parce que beaucoup ont accepté avant toi ![1344] ». Si l'audition qui lui permet d'intégrer la troupe du Théâtre de la Fraternité de Jean-Pierre Guingané est présentée comme décisive, puisqu'elle y apprend les fondements de l'art théâtral, elle mentionne la condition difficile d'une activité considérée par son mentor comme non-professionnelle. La précarité de sa vie de comédienne s'inscrit en écho avec la précarité de sa vie affective puisqu'elle passe toujours devant la maison de son père pour aller à l'espace culturel Gambidi : « Mes pieds dans mes sandales pour l'Espace Culturel Gambidi. Ma tenue relavée chaque soir pour avoir un semblant de tenue[1345] ».

[1343] Lionelle Edoxi GNOULA, *op.cit.*, p.44.
[1344] *Ibidem*, p.64.
[1345] *Op.cit.*, p.46.

La remise en cause de l'autorité paternelle s'exprime de pair avec la remise en cause de l'autorité du mentor :

> Les quartiers de la ville ont commencé à me connaître dans ces sketchs qui mettent en scène des moralisateurs. Des deus ex-machina. Des Coryphées et des Arlequins perdus dans des danses endiablées. « Que celui qui ne paie pas sache que l'eau des toilettes ne devrait pas être déversée dans les caniveaux » « Les MST sont transmissibles et le coït interrompu… » nah ça ne marche pas. Des villes et des villages pour des slogans : « L'eau, c'est la vie ! » « Soyons propres autour de nous, en nous. » Bah je n'en sais rien. Il n'est pas là pour me vêtir proprement. « Femmes prenons notre place ! » Le ventre creux et il faudrait donner de ses tripes pour faire vivre des personnages qui ne mangent jamais ou font semblant[1346].

L'absence de salariat dans la troupe-école et le paradoxe d'une activité dédiée au développement du pays, exercée dans des conditions précaires s'exprime à travers ce témoignage qui rend compte d'un moment de remise en cause dans le monde de la scène ouagalais du modèle de la troupe-école (« tout est parti dans l'organisation ! Dans les festivals ! dans les décors ! ») et de l'importance jouée par la structure du CITO dans la reconnaissance des activités de théâtre comme métiers à part entière dans une société où cette considération n'est pas répandue.

Enfin, cette mise en récit d'une trajectoire existentielle et artistique s'accompagne de de la reconnaissance d'une famille théâtrale composée d'artistes, auteurs, comédiens et metteurs en scène qui se substitue au père et rend bien compte de la constitution d'un réseau amical et professionnel à plusieurs échelles à partir de la ville de Ouagadougou :

> Maman je pense souvent à Dieudonné Niangouna… Dido me dit qu'il me voit toujours jouir sur scène…ah ah… il a réveillé la chose en moi… comme Étienne Minoungou qui dit : « cette chose ne nous appartient pas et donc nous devrions en prendre bien soin ». La chose théâtrale ! Irène Tassembédo qui nous enseigne la rigueur mais souvent un peu trop… Marielle Pinsard qui aime voir la bête des acteurs. Isabelle Pousseur, la beauté du talent… Carole Fréchette m'a dit : Edoxi tu peux écrire. Koffi Kwahulé, lui me dit : « tu es bonne comédienne ». Maman, j'ai rencontré Sidiki, mon coéquipier, celui avec qui je bats le pavé encore et encore… J'ai mon monde Julie, Julien, Guy, Gentiane, Christine, Ange, Manu, Gérard, Katrin, Sali, Albert, Jenny, Jean, Anatole, Sandro. Maman, j'ai vu des gens et ceux que j'ai vraiment rencontrés m'ont donné une part de paternité ![1347]

[1346] *Ibidem*.
[1347] Lionelle Edoxi GNOULA, *op.cit*., Œil Collection, 2017, p.49.

On observe dans ce paragraphe une évolution de la citation destinée à signaler modèles et figures d'autorité. Le passage à la mention du prénom seul valorise le rapport de compagnonnage qui vient étayer la construction de la personne et de l'artiste.

Noël Minoungou à partir de l'écriture de fragments de textes exploités dans diverses créations scéniques puis dans le cadre d'un projet d'écriture commun avec Olivier Coyette décrit son expérience artistique de comédien à partir de la figure existentielle de l'homme qui court. Edoxi Gnoula, dans un monologue destiné à être performé par elle-même, propose un récit d'émancipation permis par la liberté que lui offre la scène. Ces deux textes sont emblématiques d'une entrée en écriture par la scène puisque c'est la condition de comédien.ne qui constitue le motif d'une prise de parole frontale. De la même manière que ces textes laissent une large place à l'hommage à d'autres comédiens, metteurs en scène, les textes qui donnent à voir une représentation de l'auctorialité ont recours à l'évocation, à la mention de noms d'auteurs qui servent de cadre de référence.

Se représenter comme auteur à travers un cadre référentiel

Les liens de métatextualité qui transparaissent dans les textes doivent se lire dans la continuité de l'analyse des entretiens avec les enquêtés qui cherchent à se distinguer comme auteurs au sein des trois réseaux de circulation. En effet, ceux-ci évoquent comme influences ou auteurs marquants aussi bien des membres du réseau urbain et panafricain qu'ils étaient amenés à côtoyer dans des cadres de sociabilité formels et informels mais convoquent également comme modèles des auteurs plus visibles au sein du réseau francophone ainsi que des références littéraires plus larges. Or, ce processus de rattachement à des régimes pluriels d'identification transparaît également dans l'écriture des textes dramatiques par divers procédés métalittéraires.

> Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite sans le nommer[1348].

Plusieurs textes font référence à d'autres textes sur le mode de la référence et du commentaire : tantôt les auteurs et leurs œuvres sont nommés, explicitement intégrés à la parole des personnages, tantôt l'auteur devient un personnage à part entière de la pièce. Se confronter à des textes aux statuts profondément hétérogènes permet de mettre en évidence les dynamiques

[1348] Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré, op.cit.,* p.11.

méta-textuelles communes aux auteurs, indépendamment de leur visibilité et légitimité acquises au sein des différents réseaux. La pièce *Le virus de la haine* écrite par Noufou Badou en 2007[1349] m'a été transmise par l'auteur qui l'a mise en circulation auprès de ses pairs. Mais elle n'a à ma connaissance pas été jouée. Bien que faiblement diffusée, elle révèle par le recours au paratexte une volonté de positionnement à l'intersection des réseaux de circulation. La pièce de Paul Zoungrana, *To be or not to be*, éditée dans la maison Œil Collection en 2016[1350], après plusieurs remaniements à la suite du spectacle mis en scène par Mahamadou Tindano au festival des Récréâtrales en 2016 est une réponse à une commande du festival désireux de rendre hommage à Jean-Pierre Guingané. Ainsi le texte de l'auteur reflète le souhait d'une instance de légitimation de contribuer à l'édification d'une mémoire théâtrale nationale et panafricaine. Enfin, les pièces d'Aristide Tarnagda, les plus diffusées au sein des réseaux de circulation, permettent par des procédés métalittéraires de représenter les littératures africaines au prisme de différentes échelles de légitimation. Je m'intéresserai ici plus précisément à deux pièces éditées présentées dans le chapitre précédent *Mgoulsda yamb depuis Ouaga*, *je vous écris depuis Ouaga* co-écrite avec Alexandre Kouchevsky (2018[1351]) et *Terre rouge*[1352] (2017).

- Faire référence aux auteurs et aux œuvres

Dans la dédicace de la pièce *Le virus de la haine (2007),* dans laquelle un enfant-soldat fait le récit de sa vie et de l'atrocité de son quotidien, Noufou Badou réalise un triple hommage :

- Chaque larme de ma plume qui coule
- Sur ces pages blanches, rend hommage
- À Jean Pierre GUINGANE,
- Baobab géant du théâtre Africain ;
- À Sony Labou *TAMSI, [sic]*
- Transgresseur de la loi divine dramaturgique ;
- À Ignace ALOMO,
- Pionnier du mono-théâtre en Afrique ;
- À tous ces enfants
- Qui à travers le monde entier
- Ont été victimes un instant soit peu de la guerre[1353]

[1349] (A2) Noufou BADOU, *Virus de la haine*, Texte non publié, 2007.
[1350] Paul ZOUNGRANA, *To be or not to be*, Ouagadougou, Œil Collection, 2016.
[1351] *Op.cit.*
[1352] *Op.cit.*
[1353] (A2) Noufou BADOU, *op.cit.*, p. 2.

-

À travers cette dédicace, il s'inscrit dans des filiations de dramaturges qui ont traité de différentes manières la thématique de la violence politique, par le biais de drames politiques, comme a pu le faire Jean-Pierre Guingané à une échelle nationale avec un enjeu de sensibilisation et Sony Labou Tansi à une échelle internationale, rappelant ainsi le mythe inhérent au réseau francophone de Sony Labou Tansi comme « transgresseur » des règles dramatiques. Le choix d'utiliser le terme de « monothéâtre » en hommage à Ignace Alomo s'explique par une volonté de faire référence à une histoire scénique proprement panafricaine liée aux conditions de production et aux instances de légitimation. Les appellations « baobab », « transgresseur », « pionnier » montrent bien que les pièces élaborent, dans le sillage des discours institutionnels, des représentations d'une histoire théâtrale africaine. Le nom des auteurs mentionnés fonctionne comme métonymie pour leur œuvre et signale un réseau de références formelles. Il est ici intéressant de constater que ce réseau de références est consubstantiel dans le paratexte d'un brouillon textuel qui n'a pas fait l'objet d'un travail au plateau ni d'une publication. Tout se passe comme si la mobilisation de références théâtrales et littéraires était partie prenante de l'entrée en écriture. La lecture du premier texte écrit par le comédien Bilal C. Guere, qui donne la parole à un poète torturé et dont la fin du monologue s'achève sur des poèmes écrits par Sony Labou Tansi confirme cette analyse[1354].

L'exploration de la pièce *To be or not to be* écrite par Paul Zoungrana, éditée chez Œil Collection, montre bien à quel point il y a un continuum ici entre des pratiques d'écritures plus institutionnalisées et des pratiques plus informelles. L'œuvre préfacée par l'administrateur du CITO, éditée par une maison d'édition propre au réseau urbain et commandée à l'occasion d'un festival international panafricain, propose ainsi une grille d'appréhension de l'histoire littéraire et théâtrale et constitue une occasion pour l'auteur de se distinguer en affirmant des filiations. L'œuvre se présente comme un dispositif mémoriel visant à signifier l'acte de transmission entre un auteur et praticien qui a participé au développement du monde de la scène et un auteur, représentant de la troisième génération d'enquêtés. Cet enjeu mémoriel apparaît très clairement dans la préface rédigée par Martin Zongo pour qui la pièce même atteste de la pertinence du geste de transmission.

Ici le champ lexical de la famille est de mise : « Quel père, fier de ce qui a occupé son existence, ne considérerait, avec soulagement et satisfaction, le fils qui lui emboîte le pas, suit ses traces et assure la perpétuation de l'œuvre à laquelle il a consacré sa vie ?[1355] ». De même, la

[1354] Bilal C. GUERE, *Sac à merde*, texte non publié, 2016.
[1355] Paul ZOUNGRANA, *To be or not to be*, Ouagadougou, Œil Collection, 2016, p.5.

métaphore du baobab montre bien à quel point la pièce construit un métadiscours sur l'histoire du théâtre au Burkina :

> Lorsqu'un baobab de sa dimension s'effondre, l'espoir n'est pas d'en voir un autre surgir de la fosse de ses énormes racines dessouchées. Mais plutôt qu'autour de l'ancêtre, d'autres plantes de baobab poussent, croissent, se multiplient, occupent l'espace, imposent leur immensité et leur majesté[1356].

De même, la triple dédicace renvoie aux trois générations d'enquêtés : Jean-Pierre Guingané, « le maître », Étienne Minoungou, l'aîné et Mahamadou Tindano avec lequel il collabore régulièrement, son « compagnon de route » et qui en l'occurrence a mis en scène la pièce lors du festival des Récréâtrales. Le troisième seuil d'expression de l'hommage advient dans le prologue où un narrateur « X » poétise le décès de Jean-Pierre Guingané à partir des titres de ses pièces éditées telles que *La savane en transe* : « Et la savane meurtrie, savane en transe, pleure qu'un aussi gigantesque et bel arbre, porteur des récits du monde, s'envole ainsi[1357]. » Le travail poétique des titres permet ainsi de souligner l'ancrage de l'œuvre dramatique de Jean-Pierre Guingané dans le réel et d'insister sur l'importance de son legs et de ses usages contemporains.

Ce jeu de références est également présent dans les œuvres d'Aristide Tarnagda qui, en circulation au sein des différents réseaux, se font ainsi le véhicule d'une histoire littéraire et théâtrale ancrée localement et susceptible de rayonner à un niveau global. Le parcours de plusieurs de ses textes est assez emblématique de cette fonction métalittéraire et méta-théâtrale des textes dramatiques. Dans *Mgoulsda Yamb depuis Ouaga*, *je vous écris depuis Ouaga*, Charline interroge Aristide sur la nature du soulèvement populaire de 2014. Celui-ci tient à tempérer son enthousiasme :

> Et le peuple a crié vite victoire
> Et le peuple s'est remis à chanter et à danser
> Oubliant que jamais les princes-hyènes ne renoncent à la chair du peuple
> Je me méfie de l'enthousiasme du peuple.
> Le peuple s'est soulevé le 30 et 31 octobre 2014 c'est un pas
> Un pas important
> Parce que comme dirait le poète Bourou « Un pas est un pas… »
> Mais ça ne doit pas être le dernier pas
> La marche naît toujours après de multiples pas
> Des pas échoués

[1356] « Préface » de Martin Zongo, dans Paul ZOUNGRANA, *op.cit,* p.5.
[1357] Paul ZOUNGRANA, *op.cit*., p.11.

Des pas réussis
Des pas tombés
Des pas debout[1358]

Le metteur en scène, comédien et auteur Amadou Bourou est introduit comme « poète » et c'est ici une parole, qu'on imagine transmise par voie orale au sein du monde de la scène, qui est choisie pour évoquer son œuvre. Est valorisée ici la figure de l'artiste se situant toujours à la frontière du champ artistique et du champ politique et dont les propos rapportés peuvent nourrir une réflexion sur la période de transition qui s'ouvre après le soulèvement populaire. La poétisation de la citation à travers la construction en parallélisme crée un lien de fusion entre la parole d'Amadou Bourou convoqué comme figure d'autorité et la langue de l'auteur qui se l'approprie. À côté de cette référence associée à l'histoire théâtrale du réseau urbain/national, Aristide convoque également comme figure d'autorité la parole de l'auteur caribéen Aimé Césaire, à travers un extrait de la *Tragédie du roi Christophe*, sans citer la référence.

> Alors Charline je ne sais pas si je viens chez toi
> Je ne sais pas si je ne dois pas rester ici et parler de tout ça avec mon peuple.
> Peut-on changer le monde en étant hors de son monde ? Que vaut la parole des Absents ?
> Je voudrais plutôt au petit matin déposer au fond des cœurs et des ventres ces mots d'Aimé Césaire : « Au plus bas de la fosse. C'est là que nous crions. De là que nous aspirons à l'air, à la lumière, au soleil. Et si nous voulons remonter, voyez comme s'imposent à nous, le pied qui s'arc-boute, le muscle qui se tend, les dents qui se serrent, la tête, oh ! la tête large et froide. Et voilà pourquoi il faut en demander aux nègres plus qu'aux autres : plus de travail, plus de foi, plus d'enthousiasme, un pas, un autre pas, encore un autre pas et tenir gagné chaque pas ! c'est d'une remontée jamais vue que je parle, Messieurs, et malheur à celui dont le pied flanche ![1359] »

La référence littéraire est se veut un appui pour la pensée politique. La parole de Christophe, héros haïtien de la première nation esclave libérée en 1804 vise à fédérer et à mobiliser le peuple dans la durée et s'inscrit dans un jeu d'échos avec la citation d'Amadou Bourou « Un pas est un pas ». La pièce, montée par Christian Schiaretti en 2017 au TNP à Villeurbanne, avec une partie importante des comédiens du collectif Béneeré, après la tournée d'*Une Saison au Congo*, constitue une référence au sein du réseau urbain et panafricain car lue

[1358] Alexandre KOUCHEVSKY, Aristide TARNAGDA, *op.cit.,* p.59.
[1359] *Op.cit*., p.60.

comme prophétie de l'histoire africaine postcoloniale. La référence à l'œuvre de Fanon ou encore à celle de Felwine Sarr relève de la même logique.

> ARISTIDE – Qu'avons-nous à vouloir coûte que coûte vivre à la remorque des rêves des autres ?
>
> CHARLINE – Boe taardo ti wakat faa y a tond n dat n vimd wa neba taaba ?[1360]

> […] Nous voilà *peau noire masque blanc*. Nous voilà naviguant à vue oubliant le projet de nos ancêtres[1361].

Alors que l'italique signale qu'il s'agit du titre de l'œuvre de Frantz Fanon, la parole de Felwine Sarr déployée dans *Afrotopia* est sourcée dans l'œuvre par le biais d'une note de bas de page. Le corps du comédien Aristide – puis celui de Charline qui traduit en mooré les mots de Felwine Sarr – absorbe ainsi les références littéraires et politiques panafricaines et sa parole en semble imprégnée.

Dans *Terre rouge*, le travail des références littéraires constitue un axe d'opposition entre les deux frères qui, par le biais de désignations métonymiques et métaphoriques, se positionnent l'un par rapport à l'autre. Dans sa lettre, le frère en exil s'adresse à son frère resté au pays en ces termes :

> Tu sais très bien que je ne voulais pas être là, à cette heure de la nuit koltésienne, avec mes poumons et mes filets de sang, mais foutu gouvernement avec ces foutues machines, mais toi-même tu connais Cheikh Hamidou Kane et son *Aventure ambiguë* et sa Grande Royale et son art de vaincre sans avoir raison et son désir de lier le bois au bois. Et j'aime Wole Soyinka avec son tigre qui ne clame pas sa « tigritude » mais qui bondit sur sa proie[1362]

La nuit koltésienne désigne par métonymie la rencontre hasardeuse entre un dealer et son client dans *Dans la solitude des champs de coton*, de Bernard Marie Koltès[1363] et permet de dessiner les contours d'une « ambiance » pour décrire les errements du frère malade. La mention de l'œuvre de Cheikh Hamidou Kane signale l'inscription de *Terre rouge* dans le sillage des littératures ayant pris pour thème la migration comme aventure psychique et spirituelle. La référence au personnage de la Grande Royale et à une formule utilisée dans

[1360] Aristide TARNAGDA, Alexandre KOUTCHEVSKY, *op.cit.*, p.61
[1361] *ibidem*, p.63.
[1362] Aristide TARNADGA, *op.cit.*, p.15.
[1363] « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir » (premières lignes de Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit, 1985).

l'œuvre « lier le bois au bois » pour désigner de manière péjorative l'école étrangère souligne la situation de tiraillement du locuteur, à l'instar de Samba Diallo pris entre des systèmes de pensée antagonistes. Enfin, l'expression de Wole Soyinka est tirée d'une allocution prononcée en 1962 « a tiger doesn't proclaim his tigritude, he pounces on his prey and devours it[1364] » alors qu'il défendait une action politique forte dans le contexte des décolonisations plutôt qu'une limitation de l'action de l'écrivain au domaine du littéraire en référence à Senghor. La formule célèbre sert d'appui à la défense du frère exilé qui se révolte en quittant le pays. Le frère resté au pays lui répond également par la mobilisation d'une référence littéraire, celle de la pièce de Sony Labou Tansi, *La parenthèse de sang* (1981).

> Parce que là mon frangin, je t'aime bien, mais ici y'a plus rien qu'une parenthèse de sang. À la « Sony ». Et dans une parenthèse de sang à la « Sony », tout est par terre. Les herbes par terre. Les rires par terre. Les arbres par terre. Les vieux par terre. Les femmes par terre. Les contes par terre. La danse par terre. Le sang par terre. La langue par terre. Le silence par terre. Tout par terre
>
> Alors que veux-tu que je fasse avec ton argent alors que tout est déjà dans une parenthèse de sang ?[1365] »
>
> […]
>
> Toi-même tu sais que de la part du gouvernement tout autour de nous a pris subitement cent ans dans la gueule
>
> Que veux-tu que je fasse alors que tout est dans une parenthèse de sang[1366] »

Le titre de l'œuvre s'inscrit ainsi dans une litanie répétitive pour désigner par le biais d'une métaphore une situation politique délétère. La fable de la pièce de Sony dépeint l'irruption dans un village de soldats à la recherche d'un rebelle, Libertashio, qu'ils s'obstinent à croire vivant. Ils martyrisent les villageois puis s'entretuent. Dès qu'un sergent commence à croire en la mort du rebelle, il est aussitôt exécuté par un autre qui prend sa place. Si la situation décrite dans *Terre rouge* est tout à fait différente, c'est le caractère profondément répétitif et inexorable de cette parenthèse de sang qui sert ici d'analogie. La dramaturgie de la pièce s'appuie sur la répétition, le retour infernal de la violence, l'inéluctable déploiement meurtrier de la machine politique et administrative. C'est donc un sentiment profond d'absurdité qui est exprimé par le frère resté au

[1364] Wole SOYINKA, *Conference of African writers of English expression*, juin 1962, Université de Makerere, Kampala, (Ouganda). À ce sujet lire : Martin MEGEVAND, « Soyinka, Senghor, Retour sur un différend », Ponti/Ponts – Langues Littératures Civilisations des pays francophones, Pouvoirs de la parole, www.ledonlin.it/ponts/, n°12, 2012, consulté 5 novembre 2021.
[1365] Aristide TARNAGDA, *Terre rouge*, *op.cit*., p.17.
[1366] *Ibidem*., p.18.

pays dans *Terre rouge*. L'utilisation des références littéraires africaines témoigne d'un usage existentiel de la littérature et sert de levier à des choix individuels. L'évocation d'auteurs canoniques à une échelle locale/nationale comme globale/nationale, est présentée comme le substrat identitaire du personnage, le référentiel idéologique et littéraire qui le sous-tend.

- L'auteur comme personnage

Les références littéraires imprègnent les personnages qui réfléchissent ainsi l'histoire de la littérature africaine. Quand, pour rendre hommage à l'un des pionniers du théâtre burkinabè, Paul Zoungrana fait de Jean-Pierre Guingané le personnage principal de sa pièce *To be or not to be*, il opte en quelque sorte pour la solution formelle la plus radicale en utilisant un dispositif semblable à celui de Luigi Pirandello dans *Six personnages en quête d'auteur* (1921).

Jean-Pierre Guingané est le personnage principal et affronte au cours de quatre rounds des personnages qui lui font des réclamations, lui demandent de renier ses écrits ou de réécrire ses pièces. En 1921, Luigi Pirandello en écrivant sa pièce, interroge de manière philosophique et esthétique les soubassements du drame de la manière la plus explicite par un processus de théâtre dans le théâtre, poursuivant ainsi les questionnements des auteurs dramatiques de la fin du 19ème siècle. Alors qu'une répétition semble enfin commencer, « six personnages » nommés comme tels font leur apparition et entrent en conflit avec les acteurs, conflit qui ne cessera de s'exacerber au fur et à mesure qu'ils s'imposent et parviennent à raconter leur drame. Cet état d'impossibilité pour les acteurs de répéter, d'impossibilité pour les personnages de trouver un auteur figure d'un point de vue dramatique la crise, la situation d'impasse dans laquelle se trouve le drame et la nécessité de le réinventer. Dans la pièce de Paul Zoungrana, chaque « round » conduit l'auteur à mener un combat symbolique avec des personnages considérés comme repoussoirs dans l'axiologie de ses pièces : dictateur, griot, ambassadeur occidental. Il est représenté à travers le personnage de John, qui renvoie à la figure de Joé l'artiste, présent dans ses pièces de sensibilisation pour opérer une distanciation et formuler un message didactique. Il évoque directement son rôle dès sa première réplique en montrant l'enjeu éthique de chaque pièce en ce qu'elle est censée contribuer à la vie sociale :

> Chacun était venu pour se distraire, rire, se moquer, comme s'il était hors du monde puis brusquement, il se revoit en train de violenter sexuellement sa bonne, de piller ses ouvriers, de

> cacher en vain les corps enfouis loin dans les abysses de la honte, ses injustices, pour s'enrichir davantage et dominer[1367].

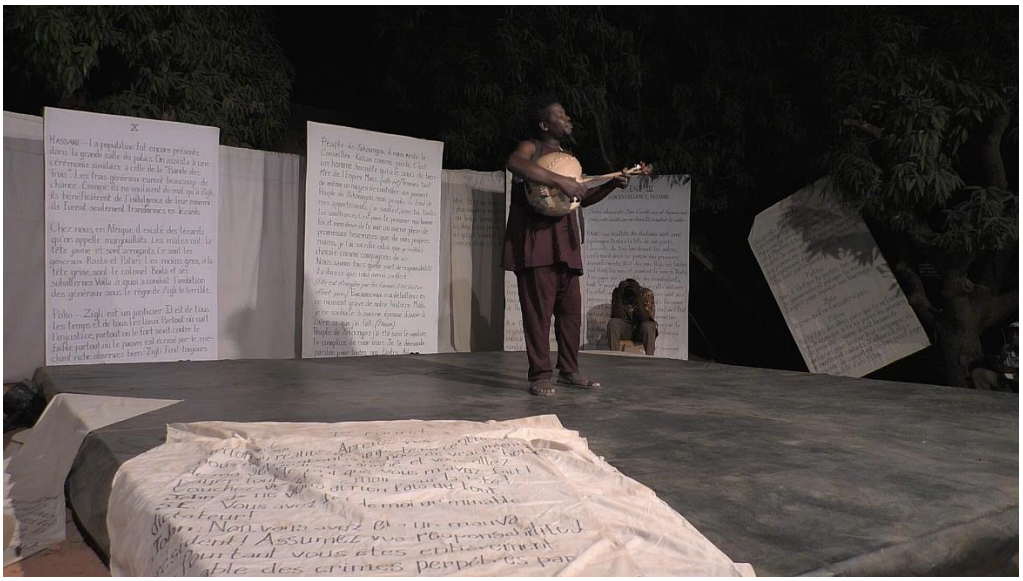
Ici est défendue sa conception du théâtre qui se situait dans les années 1990 au croisement des enjeux du champ littéraire et du monde de la scène[1368]. Paul Zoungrana en poussant le personnage de John dans ses contradictions interroge la possibilité de permanence de cette posture auctoriale et artistique dans le contexte contemporain. Dans les mouvements « hors-ring » Jean-Pierre Guingané/John semble être en proie aux doutes et ce, même si dans la confrontation, il défend l'importance de l'autorité des intellectuels dans la vie sociale et politique.

> Pendant combien d'années devrons-nous jouer « Roméo et Juliette » pour que l'amour soit au centre de l'humanité ? Pendant combien d'années devrons-nous jouer « La parenthèse de sang » pour mettre fin aux séries de guerres civiles, religieuses et ethniques ? Combien de fois devrons-nous jouer « Les voix du silence », pour que les classes ouvrières ne soient plus impunément piétinées et que l'argent cesse d'être la voix la plus forte dans nos pays ? Combien de représentations faudra-t-il faire de « N'do kéla », pour que les Africains ouvrent enfin les yeux face aux trahisons de l'Afrique par ses propres fils ? Que ce soit toujours une main africaine qui assassine un leader africain. Pendant combien d'années faudra-t-il mettre en scène « Les bout de bois de Dieu » pour qu'on comprenne que seule la lutte libère ? Pendant combien de temps devrons-nous encore jouer « Une Saison au Congo » pour que nous puissions bâtir les fondements d'une liberté et d'une indépendance réelles ? Combien de lectures publiques de « Le crépuscule des temps anciens » devrons-nous faire, pour que les Africains soient moins complexés, se ressourcent dans les rivières de leurs cultures et de leurs traditions éblouissantes ? Combien de nouvelles pièces devrons-nous écrire encore, pour que mon peuple prenne son destin en main et trace le chemin d'une Afrique unie, qui véhicule dans le monde entier les valeurs de la fraternité, de l'égalité et de la justice ? Combien de générations d'auteurs ou d'artistes faudrait-il pour que nos dirigeants arrêtent de brader nos ressources économiques et commencent à réfléchir à un plan de développement propre aux réalités culturelles de chaque pays ? Combien de pages faudrait-il écrire encore ? Combien ? Combien ?[1369]

L'ambivalence de cette réplique réside à la fois dans le recours à l'anaphore autour de l'adverbe interrogatif « combien » suggérant l'idée que cette voie constitue une véritable tâche de Sisyphe pour l'auteur mais le recours à l'énumération permet par un double procédé de mise en abyme de revendiquer un héritage littéraire et théâtral panafricain tout en mentionnant également

[1367] *Op.cit*., p.13.
[1368] Voir la cinquième section du premier chapitre « Hypothèse autour d'une conception émique de la littérature dramatique ».
[1369] Paul ZOUNGRANA, *op.cit.*, pp.30-31.

une œuvre appartenant à un canon national telle que *Crépuscule des temps anciens* de Nazi Boni. À travers la représentation de ce doute, c'est bien un appel à partager cette tâche immense qui est exprimé et la référence au soulèvement populaire de 2014 témoigne de la conviction de l'auteur de la dimension performative des œuvres et représentations. La représentation de la pièce *To be or not to be* au festival des Récréâtrales en 2016 met l'accent sur la force symbolique du mot « peuple » grâce auquel Jean-Pierre Guingané/John parvient à se débarrasser de certains des personnages repoussoirs de ses pièces[1370]. Le personnage interprété par Paul Zoungrana se positionne en avant-scène et commence à slamer à partir du slogan « peuple ». Ici, le travail rythmique et musical ainsi que le rapprochement des comédiens et spectateurs participent d'une codification didactique : après avoir rappelé la force symbolique et mythique de l'entité collective, celle-ci est transmise au public par la force du geste poing levé et la scansion du mot. La simple affirmation du substantif « peuple » constitue un acte de langage implicite, « réveille-toi », « lève-toi » et rappelle au public le principe de souveraineté du peuple tout en l'exhortant à rester alerte. La force de l'acte illocutoire est vérifiée à la fin de la pièce, lorsque par la médiation filmique, une foule rejoint Jean-Pierre Guingané sur scène. La mise en scène confirme la volonté de considérer cette posture auctoriale comme un héritage dont l'usage semble particulièrement pertinent dans le contexte contemporain. La parole d'injonction à l'action politique apparaît lors de la représentation comme le prolongement des textes écrits par l'auteur : des extraits des pièces de l'auteur tapissent en effet le fond de scène et jonchent en partie le sol :



Début de la représentation de « To be or no to be », Festival des Récréâtrales, 3 novembre 2016

[1370] Ce commentaire est effectué à partir de la captation de la représentation du 3 novembre 2016, au festival des Récréâtrales, à Ouagadougou.

J'ai prêté attention à la manière dont les textes reflètent certaines expériences du monde de la scène : le quotidien des troupes théâtrales, les expériences de coopération artistique, les liens de sociabilité, l'apprentissage du métier de comédien, l'aspiration à l'autonomie artistique. Cette mise en abyme des préoccupations artistiques communes aux membres du réseau urbain/national est souvent prise en charge dans des pièces marquées par un registre comique. Les sketchs (*Voilà affaire/ Au suivant*) d'Ildevert Meda ont une visée satirique : ils montrent les situations inextricables dans lesquelles se retrouvent les artistes et leur marginalisation dans la société. De la même manière, la forme du stand-up humoristique marque l'écriture du texte de Moussa Sanou *Je t'appelle de Paris*. Il présente la faible reconnaissance du statut d'artiste par le biais d'anecdotes particulièrement signifiantes qui s'intègrent à son récit. Dans la farce *Kubidu Abanda* Ildevert Meda retrace les heures de gloire d'une troupe et sa chute et met en évidence les motivations hétérogènes au métier de comédien et d'artiste. La situation de dépendance de l'artiste vis-à-vis du bon vouloir étatique et des desiderata européens est présentée comme inextricable et devient la métonymie de l'impossible indépendance des États africains. Le recours au registre comique va de pair avec la volonté de pointer des dysfonctionnements structurels et la manière dont ceux-ci affectent le quotidien des artistes.

En outre, ces textes sont traversés par les enjeux de positionnement emblématiques de la polyvalence artistique dans laquelle sont engagés les auteurs. Les personnages de metteurs en scène des pièces d'Ildevert Meda peuvent être lus comme des avatars de la figure de l'auteur en ce qu'ils prennent en charge ses préoccupations. Le devenir comédien est moteur de l'écriture du cycle de pièces de Noël Minoungou autour de la figure de « Marathon Man » et la prise de parole en tant que femme de l'autrice Edoxi Gnoula dans sa pièce *Legs* est présentée comme possible parce qu'elle est comédienne. Ces pièces évoquent la vocation artistique comme un besoin existentiel tout en documentant indirectement les logiques d'émulation artistique au sein du réseau urbain. L'analyse des références à des auteurs et à leurs œuvres reconnues à différentes échelles illustre la manière dont les textes dramatiques révèlent des positionnements au sein de l'espace littéraire africain. Si ces références s'insèrent aisément dans le paratexte de certaines pièces (*Le virus de la haine*, *To be or not to be)*, elles participent de procédés de poétisation chez Aristide Tarnagda notamment (*Terre rouge*, *Mgoulsda Yamb depuis Ouaga*). La pièce de Paul Zoungrana *To be or not to be* qui combinent les références à plusieurs œuvres de Jean-Pierre Guingané et qui fait de celui-ci le personnage principal peut se lire à la fois comme une pièce-hommage et comme une profession de foi artistique d'un auteur et d'un metteur en scène. De manière assez logique, les liens de métatextualité s'inscrivent dans la continuité de l'identification large des enquêtés à des auteurs ou artistes reconnus à différentes échelles de légitimation. Le geste du palimpseste en

ce qu'il transforme l'hypertexte en un hypotexte[1371] constitue également un poste d'observation privilégié de métadiscours. Il est de surcroît un acte de reconfiguration de la littérature depuis une perspective qui se veut singulière.

2. Du geste du palimpseste depuis Ouagadougou

Le geste du palimpseste relève à la fois d'une dynamique institutionnelle ouagalaise au sein de l'espace littéraire africain mais peut être appréhendé également comme une opération individuelle de distinction auctoriale. Parmi les textes considérés dans cette section, la plupart d'entre eux ont été établis à l'initiative du comité artistique du CITO. Les artistes sont ainsi régulièrement engagés dans des projets de coopération et de coproduction avec des bailleurs de fonds européens ce qui génère diverses occasions de reprises du répertoire dramatique européen. En outre, la pratique du palimpseste est liée au choix du comité artistique depuis 2008 de privilégier pour les créations majeures l'adaptation des grandes œuvres de la littérature africaine. Ces logiques de positionnement ou de fabrication d'un répertoire se retrouvent ainsi aussi bien dans des démarches individuelles que collectives et signalent aussi bien un métadiscours sur les littératures et théâtres d'Afrique qu'une volonté de reconfiguration et d'élaboration depuis l'épicentre ouagalais. Le phénomène témoigne du caractère profondément dynamique du répertoire, révélant des relations intimes et collectives avec les textes. Celui-ci se présente donc comme un processus postcolonial d'appropriation et de reconfiguration du canon littéraire. « Adaptation both appears to require and to perpetuate the existence of a canon, although it may in turn contribute to its ongoing reformulation and expansion[1372] ». Je formule ici l'idée selon laquelle le caractère particulièrement précaire des conditions de préservation des textes dramatiques ainsi que la faible possibilité de reprise des pièces jouées amènent les auteurs à élaborer dans l'écriture-palimpseste un répertoire situé et ancré dans l'épicentre ouagalais. Il est à noter qu'aucun de ces textes n'a été édité et qu'ils ont été écrits principalement dans le contexte d'une commande à destination du plateau. La pratique du palimpseste met ainsi en évidence une utilisation de la scène comme vecteur de visibilité littéraire et doit être analysée au prisme du lieu au sein duquel elle s'exerce. « Le phénomène de la réécriture est un effet de lecture lié à la

[1371] Gérard GENETTE, *op.cit*., p.13.
[1372] « L'adaptation paraît à la fois requérir et perpétuer l'existence d'un canon, bien qu'elle puisse à son tour contribuer à sa reformulation et à son expansion continuelles », Julie SANDERS, *Adaptation and appropriation*, London and New-York, Routledge, Taylor and Francis Group, 2006, p.8.

reconnaissance du modèle d'une part, et, d'autre part, à la complicité créée par la double conscience, celle de l'auteur et du lecteur, de son détournement[1373]. » Si toute adaptation est nécessairement réécriture, je propose d'utiliser le terme pour mettre en évidence le procédé de transposition générique. En outre, cette ligne de partage entre transposition inter-générique et trans-générique se rejoue dans les hypotextes considérés. En effet, les réécritures partent de pièces de théâtre appartenant exclusivement au répertoire dramatique européen, tandis que les adaptations s'effectuent le plus souvent à partir de romans burkinabè et africains.

Les réécritures : une appropriation du répertoire dramatique européen

Les réécritures des deux auteurs/metteurs en scène Ildevert Meda (seconde génération) et Thierry Oueda (troisième génération) qui s'est formé auprès de ce dernier, peuvent être appréhendées au regard du contexte d'un encouragement institutionnel au palimpseste mais également comme des actes d'écriture individuels. La pratique de réécriture est décrite par Ildevert Meda comme un geste personnel de lecture et d'interprétation, davantage que comme le résultat d'une réflexion sur la réception. « C'est pour sortir de moi ce que cette pièce me raconte par rapport à ce que j'ai vécu. […] Il y a une histoire derrière ça que j'ai envie de raconter[1374] ». Ce qui est défendu comme interprétation/lecture personnelle peut être rattaché à un enjeu institutionnel d'universaliser les classiques de la littérature. Ainsi le metteur en scène Luca Fusi montrant souvent des réécritures s'exprime en ces termes :

> Pour moi, ma recherche c'est la recherche de l'universalité et ici je dois dire que je ne suis pas seul, je ne me suis jamais senti seul là-dedans. Quand le CITO fait *Le rêve du lutin,* pris des *Songes d'une nuit d'été* de Shakespeare, tu vois un spectacle africain qui parle le langage africain pour des Africains mais ça a été écrit par un Anglais il y a 400 ans, on ne le ressent pas. Quelque part, il y a eu un travail de recherche de cette universalité. Ça, je pense que de manière culturelle et aussi de manière politique, c'est le bon chemin pour ce moment historique de rencontre, de melting-pot, de mondialisation. Donc pour moi ça allait dans cette direction[1375].

[1373]Lise GAUVIN, Cécile Van den AVENNE, Véronique CORINUS et Ching SELAO, *op.cit*., p.13
[1374] (A1) Entretien avec Ildevert MEDA mené le 20 octobre 2016 à Ouagadougou.
[1375] (A1) Entretien avec Luca FUSI mené le 3 mars 2017 à Ouagadougou.

L'analyse de plusieurs textes permet de mettre en évidence la tension qui s'exerce dans la réécriture entre l'usage de l'hypotexte pour servir une réflexion imprégnant le contexte socio-historique de l'auteur et la volonté d'opérer un transfert culturel et symbolique.

- L'enjeu de « proximisation » de la réécriture

Ce rapprochement du répertoire européen du lieu de la représentation semble se rapporter à ce que Lise Gauvin, Cécile Van den Avenne, Véronique Corinus et Ching Selao décrivent comme un acte de dévoration, en s'appuyant sur les notions glissantiennes d'« archipélisation des discours », de « créolisation », mais également d' anthropophagie culturelle : « Il s'agit de dévorer plutôt que d'être dévoré, tout en opérant un choix préalable. À l'imitation servile des modèles européens, on oppose une culture de l'assimilation et de la transformation[1376] ». En effet, le premier enjeu de la reprise est celui de proposer une transposition proximisante dans un contexte plus proche de l'auteur et du public auquel il s'adresse, que le lieu de déroulement de la fable soit fictionnel ou réel. Ces transpositions qui affectent la diégèse amènent de fait des transformations hétérodiégétiques mais sans nécessairement bouleverser l'organisation dramatique des pièces ni leurs enjeux. La pièce *Embargo de femmes* (ou *Le serment de la ceinture*)[1377], écrite pour la scène par Ildevert Meda en 2011 ainsi que la pièce *Tambouille à Tambipoore*[1378], inspirée du Revizor de Gogol, écrite en 2010 en réponse à une commande du CITO m'ont été transmises par l'auteur dans l'état arrêté après le travail au plateau avec les comédiens. La réécriture, *L'or de Yennenga*[1379], de Thierry Oueda de la pièce de Markus Köbeli, *Peepshow dans les Alpes*, traduite et publiée aux Éditions Théâtrales en 2009, est une réponse à une commande du CITO dans le contexte de co-productions et collaborations régulières avec le metteur en scène suisse Roger Nydegger. Elle a été présentée en 2014 en tant que création majeure au CITO. Je dispose de la version qui m'a été transmise par Thierry Oueda, avant le retravail du texte au plateau avec l'équipe dirigée par Roger Nydegger. Enfin, la réécriture du *Marchand de Venise* par Thierry Oueda, *Aïcha de Tombouctou*[1380], est une réponse à une sollicitation de Luca Fusi, qui s'est vu commander une adaptation d'une pièce de Shakespeare pour le festival

[1376] *Op.cit*., p.13.
[1377] Ildevert MEDA, *Embargo de femmes*, Texte non publié, 2011.
[1378] Ildevert MEDA, *Tambouille à Tambipoore*, Texte non publié, 2010.
[1379] (A2) Thierry OUEDA, *L'or de Yennenga*, Texte non publié, 2009. La version transmise par l'auteur porte un titre antérieur *Le destin de Yennenga*.
[1380] (A2) Thierry OUEDA, *Aïcha de Tombouctou*, Texte non publié, 2016.

« Schmelz Kultur Stengefort » au Luxembourg[1381]. La pièce a également été représentée dans divers espaces culturels ouagalais (l'Institut français, l'espace culturel Gambidi) en 2016.

La pièce *Embargo de femmes* est présentée d'emblée sur le même modèle que la pièce d'Aristophane, « une comédie en un acte ». L'affirmation de la relation hypertextuelle entre les deux textes permet d'appréhender la réécriture d'Ildevert Meda comme une transposition d'ordre thématique. Alors que la pièce d'Aristophane évoque une « grève sexuelle » menée par les femmes dans le contexte de guerre qui oppose Athènes à Sparte, Ildevert Meda transfère l'action dans un contexte spatio-temporel imaginaire entre les régions de Taams-Tinga et Boulbi dans une même nation. Les leaders de ces régions se font la guerre par le biais de leurs partisans. Comme la toponymie et l'onomastique renvoient à un imaginaire africain, la transposition advient à un niveau uniquement symbolique et non référentiel. C'est ainsi que des jeux d'échos à la pièce originale sont identifiables : l'héroïne qui fédère la lutte des femmes se prénomme « Lysa », appellation qui apparaît ainsi comme un diminutif du prénom initial « Lysistrata » ; la première assemblée des femmes aboutit à un rituel où ces dernières font serment de ne plus se livrer aux devoirs conjugaux ; le rituel qui consiste à jurer avec la main sur la ceinture et l'autre sur le sein gauche remplace l'amphore dans la pièce originale, comme l'enfermement dans la poudrière remplace l'enfermement dans la citadelle. La description des personnages permet ainsi de maintenir une équivalence symbolique entre les personnages des deux pièces : les femmes, même si celles qui sont identifiées dans la pièce d'Ildevert Meda sont plus nombreuses, sont fédérées par la figure de Lysistrata-Lysa.

La scène liminale de ralliement de la pièce d'Aristophane correspond à la troisième scène d'*Embargo de femmes* et constitue également le noyau de l'action dramatique. L'exposition de la stratégie et la capacité de la figure de Lysa à convaincre les autres femmes se rejouent dans l'hypertexte. De même, l'épisode comique de Tene qui résiste au lieutenant Nonse dans la scène 6 est réécrit sur le même mode que le dialogue entre Myrrhine et Cinésias dans la pièce originale d'Aristophane. À un niveau formel, l'opposition idéologique très forte entre le chœur des vieillards

[1381] « Entre les deux, j'ai souvent des commandes et ça ne me déplaît pas. Par exemple, *Aïcha de Tombouctou,* c'était un festival au Luxembourg qui nous avait commandé un Shakespeare. « Faites-nous un Shakespeare », ça c'est le rêve de tous les metteurs en scène. Et moi j'avais *Le marchand de Venise* que j'avais en tête depuis longtemps. C'était une de mes pièces préférées, parce qu'il y a un sujet de base qui est très important pour moi et du coup on a commencé et puis j'aime travailler avec du bon et donc sur la scénographie, j'ai donné un angle d'attaque : il faut que ce soit adapté ici. Avec Dao Sada on a réfléchi à la scénographie et aux costumes. Thierry Oueda a fait un grand travail d'adaptation, c'est un des plus gros travaux qu'il a faits d'ailleurs. Ça fonctionnait très bien. Et d'autres fois c'est le CITO par exemple qui m'a dit de faire *Le fou* ou bien il y a une ONG qui a besoin d'un spectacle sur certains thèmes. Je me trouve bien quand j'ai ma liberté un peu contrainte… », (A1) Entretien avec Luca FUSI, mené le 3 mars 2017 à Ouagadougou.

qui représente une autorité patriarcale menaçante et le chœur des femmes dans les intermèdes épiques[1382] est remplacée dans la pièce d'Ildevert par une joute verbale légère entre deux conteurs, un homme et une femme qui commentent les événements : l'annonce de la grève dans le premier intermède, de son intensification dans le second et de « l'avancée victorieuse » des femmes dans le troisième. Les moments épiques sont ici réécrits en référence au genre du conte théâtralisé.

Un degré supplémentaire dans la réécriture proximisante est franchi par Thierry Oueda, dans l'adaptation qui resitue l'action de la pièce originale de Markus Köbeli, *Peepshow dans les Alpes*[1383], au Burkina Faso. La pièce de Markus Köbeli se présente comme un huis-clos familial et retrace la tentative de la famille Holzer, des cultivateurs de montagne, de s'intégrer au développement touristique. Leurs discussions mornes figurent leur lente désagrégation : ils commentent dans le journal la rubrique des nécrologies mais aussi le départ des familles les unes à la suite des autres de la région. Les enfants, jeunes adultes, Hans Junior et Anna ne rêvent que de partir et le fils Hans J pousse Hans à passer un marché avec l'entrepreneur touristique Hungentobler. Ils se mettent eux-mêmes en scène et sont observés par les touristes par la fenêtre et deviennent ainsi les acteurs de leur propre folklorisation : Anna chante une chanson tyrolienne, Marthe défend les valeurs attachées au terroir. Ils rejouent la même scène de repas plusieurs fois dans la même journée. À chaque mouvement, un degré supplémentaire de folklorisation est atteint et le contraste entre cette scène quotidienne surfaite et la montée de violence qui anime leurs rapports est de plus en plus fort. La situation d'auto-promotion d'une civilisation fantasmée ne fait que renforcer leur sentiment de vacuité. Marthe, de constater : « Il y a quelque chose de mort en moi[1384] ». Cette folklorisation de la vie rurale épouse les contours d'un « drame-de-la-vie » dans la mesure où la fable est sapée par le sentiment d'immobilisme qui se dégage de la dramaturgie : le temps est représenté de manière homogène, les mêmes séquences de dialogue se répètent et la scénette pour les touristes qui les observent par la fenêtre renforce la crise existentielle traversée par la famille. La figure du grand-père grabataire, silencieux mais omniprésent symbolise ce délitement existentiel, comme le suggère la didascalie finale :

> Le grand-père est à présent tout seul sur la scène, tourné vers le public. Il symbolise ce qui reste : un homme silencieux, immobile, avec un cœur actionné par une machine. Ce tableau doit durer le plus longtemps possible[1385].

[1382] La menace de violence à l'encontre du corps des femmes est davantage portée par les personnages masculins tels que Pîta la Gachette.
[1383] Markus KÖBELI, *Peepshow dans les Alpes*, traduit de l'allemand (suisse) par Jean LAUNAY, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2009.
[1384] Markus KÖBELI, *op.cit.*, p.50.
[1385] *Ibidem*, p.67.

Thierry Oueda, lorsqu'il propose une réécriture de la pièce de Markus Köbeli, *L'or de Yennenga*[1386], dans une création du metteur en scène suisse Roger Nydegger en 2014 au CITO, situe l'action au sein d'un référentiel burkinabè. La pièce se déroule à Bionlé, village touristique réputé pour sa mare aux crocodiles. L'État entreprend de déloger les habitants car le village est construit sur un site aurifère exploité par une entreprise suisse. La famille Ouedraogo chargée de préserver les traditions ancestrales ainsi qu'une statue sacrée qui a donné son nom au village refuse de partir mais comme elle ne peut plus cultiver la terre, elle doit se lancer dans l'entreprenariat culturel. La translation dans un autre contexte géographique est régulièrement soulignée par les références toponymiques. On comprend qu'une partie importante des villageois a fui vers la capitale du pays, Ouagadougou. Les équivalences culturelles abondent : le plat récurrent de la famille Ouedraogo à base de chou au beurre de karité et aux arachides remplace ainsi la soupe de la famille Holzer. Pas de détour fictionnel dans cette réécriture locale qui renvoie directement à des problématiques sociales et politiques qui traversent le Burkina Faso, notamment la désagrégation environnementale induite par l'exploitation de sites aurifères.

Ce transfert de l'action dans le contexte burkinabè s'articule également à un processus de classicisation du drame divisé en actes, relevant davantage du paradigme du drame dans la vie que de celui du drame de la vie**.** En effet, alors que les personnages de *Peepshow dans les Alpes* semblent d'emblée terrassés par des forces qui les dépassent et qui ne sont jamais représentées, la dramaturgie de Thierry Oueda par un procédé d'élargissement du personnel dramatique, rend tangible les pressions exercées sur le clan Ouedraogo pour qu'il déménage ou s'engage dans une promotion du patrimoine culturel comme l'illustre bien la visite du haut-commissaire qui explicite l'ultimatum posé à la famille :

> Le gouvernement représenté par Monsieur le Haut-Commissaire, KOSSODO ANATOLE ZACARIA ordonne à la famille OUEDRAOGO, seul résidant sur le site d'or de BIONLE pour des raisons culturelles, soit de bien vouloir trouver une activité culturelle qui réponde aux sollicitations des touristes soit de quitter les lieux une bonne fois LE DESTIN DE YENNENGA pour toutes. Dans le souci d'une vie meilleure de nos populations, dans le souci de la sauvegarde de notre patrimoine culturel, le gouvernement vous retire la statue BIONLE qu'elle place en lieu sûr pour une durée de trente (30) jours à compter de ce jour. La famille OUEDRAOGO gardienne de la statue sacrée sera autorisée à récupérer la statue à l'expiration de ce délai si elle est parvenue

[1386] (A2) Thierry OUEDA, *L'or de Yennenga*, texte non édité, décembre 2013.

> à mettre en valeur son patrimoine culturel qui permettra à la nation de rayonner et aux partenaires de renouer leur confiance avec notre cher pays sur le plan culturel[1387].

Thierry Oueda présente un drame politique et met davantage en exergue la manière dont des facteurs externes, ici synthétisés par le biais de la figure du haut-commissaire, motivent un déchirement familial. Face à ce dilemme, les différentes scènes montrent toutes les tentatives plus ou moins abouties de spectacularisation des traditions censées permettre à la famille de rester sur place et de récupérer la statue. Mais la progression dramatique s'articule bien autour de l'incompréhension intergénérationnelle entre les parents et leurs enfants Ibro et Lamoussa. En effet, le destin de la famille est lié aux errances d'Ibro – étudiant désargenté et endetté qui promet à son créancier de voler la statue sacrée pour pouvoir rembourser ses dettes et participe à l'exploitation à l'international du labeur familial avec « Chinois » – et de Lamoussa qui rêve de se marier avec un Blanc, abandonnée enceinte à la fin de la pièce parce qu'elle a été happée par le mirage européen. La pièce se clôt sur l'incapacité de la famille Ouedraogo à résoudre ses conflits internes, à faire front face aux pressions de l'État et à tirer parti équitablement de son spectacle « Yennenga » : Samandé et Salamata Ouedraogo ont à la fin de la pièce perdu la statue volée par Ibro et le spectacle ne leur appartient plus car il a été repris par le frère de Samandé, Sibri et ses musiciens à leur compte.

Le propos de la pièce de Markus Köbeli subit dans l'hypertexte de Thierry Oueda un processus d'actualisation postcoloniale. Le conflit générationnel s'explique par une perte de repères de la jeunesse qui, manquant de perspectives, se détourne des valeurs familiales. La volonté affichée de Lamoussa de s'enfuir en Europe avec un Blanc alors même que les touristes européens s'enivrent de traditions dites « authentiques » souligne assez bien ce paradoxe : « Maman, j'ai un ami blanc qui veut venir vous saluer. Il s'appelle NICOLAS, il est suisse et il veut m'amener en Suisse avec lui [1388]» ; « Je ne cours pas les garçons. Je cours les Blancs[1389] ». La crise identitaire traversée par la famille est ainsi translatée à l'échelle nord-sud. Dans la pièce de Köbeli, le père Hans Holzer est présenté dans une crise existentielle, ne pouvant plus vivre hors de son identité de cultivateur : « J'étais cultivateur. Je ne sais plus ce que je suis[1390] ». La menace de sa disparition l'amène à chercher refuge dans le schéma patriarcal et la xénophobie. Cela est particulièrement patent lorsqu'il s'adresse à sa femme en ces termes :

[1387] (A2) Thierry Oueda, *op.cit*., pp.25-26.
[1388] (A2) Thierry OUEDA, *op.cit*., p.33.
[1389] (A2) Thierry OUEDA, *op.cit*., p.68.
[1390] Markus KÖBELI, *op.cit*., p.61.

> Tes illustrés t'ont tourné la tête.
> L'émancipation et toutes ces conneries
> Ça n'existait pas dans le temps.
> Les choses étaient encore à leur place
> Il y a trop de discours aujourd'hui !
> Agir au lieu de parler.
> À commencer par les étrangers
> Qui foutent tout en l'air ici[1391].

Il y a un rapport d'équivalence plus léger entre la relative rigueur conservatrice du personnage de Samandé et l'impasse existentielle dans laquelle lui et sa famille se trouvent depuis la construction du site aurifère.

> Ce qui est sûr, c'est qu'ils étaient de trop ici comme nous. Si nous aussi nous disparaissons, plus personne ne se souviendra de Bionlé, ni de ses crocodiles sacrés. Ni de sa statue légendaire. (*Personne ne s'intéresse à ce qu'il dit)* Maintenant que nous sommes sans travail et sans ressources, il ne nous reste plus qu'à faire des soirées de contes sur l'histoire des crocodiles pour les touristes.

Ainsi, se vendre aux touristes européens constitue la seule voie d'existence pour la famille Ouedraogo. Les idées de spectacularisation s'accumulent, de la mise en scène d'une demande en mariage traditionnel jusqu'à la légende de Yennenga dont descend la famille. C'est donc contre leur gré qu'ils s'engagent dans un processus de folklorisation de la tradition qui s'achève par le vol de la statue qui va être exposée au Quai Branly par le biais d'une manœuvre d'Ibro et de « Chinois ».

Dans certaines pièces, le procédé de proximisation est encore plus net notamment quand la pièce originale ne fait l'objet que d'une très faible réécriture, soit que l'organisation dramatique soit en tout point similaire, soit que l'hypertexte reprenne des passages entiers de l'hypotexte. À cet endroit, la frontière entre l'imitation et la réécriture semble poreuse.

Ildevert Meda produit avec sa pièce *Tambouille à Tambipoore* une réécriture fidèle d'un point de vue de l'organisation dramatique du texte de Gogol *Le Revizor* à l'occasion d'une création produite par le CITO en février 2010. La région de « Tambipoore » dans laquelle se déroule l'action est une région imaginaire mais les mêmes éléments que dans *Embargo de femmes*

[1391] Markus KÖBELI, *op.cit*., p.55.

renvoient à un imaginaire africain. La première scène se déroule chez une dolotière et renvoie ainsi à une expérience quotidienne populaire. Gomtibo de s'exclamer à cet égard : « C'est la soupe d'éléphant la plus populaire du continent ». La distribution des épisodes de la fable suit toutefois les actes de la pièce de Gogol. Le premier acte est ainsi celui de l'annonce de l'arrivée d'un inspecteur d'État et du dévoilement de l'état de corruption généralisée de l'administration. Dans le second acte, le malentendu advient dans l'auberge visitée par le profiteur Khlestakov/ Sogmassangui pris pour un intendant général/inspecteur d'État, qui bénéficie donc de toutes les largesses. Le troisième acte dans la maison du gouverneur représente l'intégration progressive de Sogmassangui qui obtient la main de la fille du gouverneur, Fleur Nakoamba tout en séduisant également sa femme. Le quatrième acte se compose des entretiens de Sogmassangui avec les différents fonctionnaires auxquels il extorque de l'argent. Dans le cinquième et dernier acte, alors que le gouverneur annonce une grande fête en l'honneur de l'anniversaire de l'inspecteur, le directeur des communications Paul Tenko Yirga révèle en public une lettre ouverte du prétendu intendant dans laquelle il avoue sa duperie et critique les membres de la communauté en bonne et due forme. La pièce se clôt comme dans la pièce de Gogol sur l'annonce de l'arrivée du réel intendant/inspecteur d'État. Ainsi l'on voit que cette actualisation de l'action dans un contexte africain ne modifie en rien la progression dramatique. Les modifications onomastiques s'établissent dans un rapport d'équivalence. Les rôles-clés sont conservés : la famille du gouverneur, les Nakoamaba, Somgassangui Bienvenu qui se fait passer pour un inspecteur d'État, Paul Tenko Yirga qui est le seul à formuler des doutes et annonce à la fin de la pièce la trahison.

Ce transfert culturel a une certaine influence sur des événements de la fable sans pour autant déplacer le propos de l'hypotexte. L'argument satirique de la pièce sur la corruption généralisée est ici actualisé dans le contexte d'une société postcoloniale de telle sorte qu'Ildevert Meda reprend les motifs déjà présents dans la pièce de Gogol tels que le détournement des colis postaux mais en ajoute d'autres comme le détournement de l'argent destiné à l'éducation ou encore le trafic illicite de l'ivoire avec Bernard Lafond, le représentant européen du programme d'aide alimentaire, alors que l'abattage des éléphants est interdit. Cet arrangement est dévoilé dès la première scène puisque la dolotière sert à ses clients de la soupe d'éléphant et la complicité du chef de brigade des Eaux et Forêts dans l'abattage des éléphants est mentionnée. De même le prétendu inspecteur alors qu'il vient d'extorquer de l'argent à Bernard Lafond, fait semblant ensuite auprès de l'aubergiste, Moussa Sakgnondo de critiquer des pratiques de corruption qui émaneraient principalement des « Blancs » :

> C'est pas ce Blanc-là. **(Regardant vers la sortie).** Moi, tu crois que tu peux me corrompre ! Tu vois, les Blancs là ils nous prennent pour des moins que rien quoi ! Parce qu'il a appris que j'ai des problèmes financiers depuis avant-hier, il arrive et il me tend l'argent comme ça, espérant influencer mon rapport. Tu parles. Je l'ai mis à sa place[1392].

En outre, l'ajout du personnage du guide Washington Zas a un rôle crucial dans la pièce puisque c'est son rêve d'Europe qui conduit l'ensemble de la communauté à sa perte. Convaincu que Sogmassangui va l'aider à obtenir un visa, c'est son récit qui crée la confusion générale et se trouve à l'origine du malentendu : « un big man like this, c'est en un coup d'œil que je le repère[1393] ». De surcroît, alors que Paul Tenko formule dans l'acte 4 des doutes quant à l'identité du prétendu inspecteur, c'est Zas qui évacue le doute des esprits.

La réécriture de la pièce *Le Marchand de Venise* que propose Thierry Oueda se présente comme une réécriture proximisante mais l'auteur n'opère presque pas de transformation formelle. Les répliques originales sont tout au plus écourtées. Ainsi sa pièce *Aïcha de Tombouctou*, préserve l'intégralité de la dramaturgie. Le texte est le fruit d'une sollicitation du metteur en scène italien Luca Fusi qui après avoir reçu la commande du festival du Luxembourg[1394] pour monter une pièce de Shakespeare s'est montré particulièrement intéressé par la pièce *Le Marchand de Venise*. Seules quelques scènes ont été supprimées dans une optique de simplification-synthèse de la fable mais le mouvement d'écriture de chaque scène est préservé ce qui fait qu'on peut parler d'une réécriture-imitation. Les équivalences toponymiques et culturelles n'en sont donc que plus symboliques et visibles puisque le texte ne bouge presque pas. Tous les personnages ont leurs équivalents. Le drame original se déroulant entre la ville de Venise et Belmont, l'action est transférée dans la pièce de Thierry Oueda à Ouagadougou et à Tombouctou.

Antonio, marchand de Venise, en voulant aider son ami Bassanio dans son voyage pour conquérir une riche héritière Portia à Belmont, s'endette auprès de Shylock, usurier juif. Il doit s'engager à livrer une livre de chair de son corps en cas de défaut de paiement. Ayant élevé sa fille dans la haine des chrétiens, Shylock apparaît comme un personnage empli d'une cruauté vindicative. Sa fille Jessica s'enfuit avec un chrétien Lorenzo. De son côté, Bassanio se distingue des autres prétendants de Portia mais apprend par une missive le destin funeste qui attend Antonio qui a perdu tous ses navires de marchandise. C'est Portia qui parvient à trouver une issue favorable à la situation en se faisant passer pour une envoyée de Rome et retourne le contrat proposé par Shylock contre lui. Celui-ci a à la fin de la pièce tout perdu. Salasa, le personnage du marchand

[1392] Ildevert MEDA, *op.cit*., p.68.
[1393] Ildevert MEDA, *op.cit*., p.10.
[1394] (A1) Entretien avec Luca FUSI, mené le 3 mars 2017 à Ouagadougou.

sans pitié est dans la pièce de Thierry Oueda, un musulman whahabite qui s'est construit dans la haine des sunnites et des chrétiens. L'autorité morale à laquelle se réfèrent les protagonistes est celle du Mogho Naba, chef des Mossis et le juge est ainsi remplacé par le « Tansoba » représentant de son autorité. Aïcha de Tombouctou se fait ainsi passer pour une conseillère du Mogho Naba et trouve dans ce contexte une issue favorable pour le personnage de Mahamadi. L'action de l'hypotexte est donc intégralement transférée à une autre époque et dans un autre contexte socio-culturel par un jeu d'équivalences.

- <u>De la transposition proximisante à la « transvalorisation »</u>

Pour autant, la transposition proximisante peut également aller de pair avec un geste de transvalorisation, une transformation axiologique du propos de la pièce qui émane du choix de changer le lieu de l'action. La transvalorisation est définie par Gérard Genette comme « toute opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions : soit, en général, la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérise un « personnage »[1395] ».

La pièce *Embargo de femmes* d'Ildevert Meda, si elle actualise la pièce d'Aristophane dans un contexte « africain » contemporain, déploie comme de nombreux autres hypertextes le motif féministe. Le début de la pièce d'Aristophane s'ouvre sur la présentation par Lysistrata de sa stratégie collective pour que les hommes arrêtent de faire la guerre. Il s'agit d'une véritable scène de persuasion qui procède de la prise de conscience par les femmes de leur pouvoir de séduction et donc par voie de conséquence de leur marge de manœuvre. Lysistrata les enjoint à la résistance et par la même évoque à demi-mots la question de la sexualité forcée. Dans la pièce d'Ildevert Meda, les femmes, parce qu'elles prennent conscience de leur pouvoir réfléchissent à leurs conditions de manière plus large. Lysa engage une stratégie de contestation de la guerre « au nom de la moitié de l'humanité[1396] » et mobilise les femmes « de toutes conditions », de la prostituée à la femme de général. La scène de ralliement est retardée puisque les premières scènes de la pièce mettent en évidence les désordres suscités dans la société par leur absence. Très vite, l'enjeu diplomatique devient secondaire et le déroulement de l'action tend vers l'élargissement progressif des revendications. Elles affirment dans la cinquième scène qu'il s'agit en réalité du début de leurs luttes. Par le biais de petites mises en scène elles se moquent des hommes et de leur dépendance

[1395] Gérard GENETTE, *op.cit*., p.483.
[1396] *Op.cit.,* p.22

à la sexualité– « il paraît qu'on a attrapé deux soldats en train de vouloir faire l'amour à une ânesse dans un bosquet[1397] » et espèrent ainsi les inciter à prendre conscience du travail domestique qu'elles accomplissent mais également à renoncer aux vexations quotidiennes, à la violence verbale et parfois physique qu'ils leur font subir. La manifestation finale, une fois le pacte scellé entre le chef d'état-major des armées et de Taams-tinga et celui des armées de Boulbi se présente comme une lutte générale « contre les brimades ».

On peut également identifier dans cet hypertexte un geste de transvalorisation. En effet, la réécriture constitue l'occasion d'aborder un sujet complètement tabou dans la société en s'appuyant sur le motif de la grève des femmes dans l'hypotexte. L'hypertexte questionne ainsi le tabou de l'homosexualité, les citoyens concernés faisant l'objet d'une large invisibilisation. Si au Burkina, à la différence d'un pays comme le Togo, les relations homosexuelles ne sont pas illégales, elles font toutefois l'objet d'une stigmatisation extrêmement forte, les individus concernés sont menacés de subir des violences physiques et verbales. Plusieurs études menées par le Queer African Youth Networking Center (QUAYN) réseau des jeunes LGBTQ d'Afrique de l'Ouest, fondé en 2010 et basé à Ouagadougou révèlent le degré d'intolérance extrêmement élevé envers les personnes homosexuelles. Un sondage d'opinion publique mené récemment à l'Université de Ouagadougou est à cet égard édifiant[1398] : une grande majorité des étudiants interrogés se disent favorables à la pénalisation de l'homosexualité. Dans un tel contexte d'invisibilisation et de déni généralisé, amenant l'opinion à considérer que les relations entre personnes de même sexe relèveraient d'une influence occidentale, le traitement du sujet dans les pièces de théâtre est loin d'être anodin, comme le montre Heather Jeanne Denyer[1399]. Tout d'abord, parce que son traitement est extrêmement rare et que, quand il est traité, c'est souvent pour renforcer la doxa qui l'érige en péché cardinal[1400]. Le choix d'Ildevert Meda de l'aborder par le truchement de la réécriture constitue donc une manière d'éprouver cette norme sociale[1401], comme il l'exprime lui-même à travers un propos intersectionnel :

[1397] Ildevert Meda, *Op.cit*., p.51
[1398] « Sondage d'opinion : Homosexualité, qu'en penses-tu ? Un sondage d'opinion public en milieu universitaire de Ouagadougou », https://qayn.org/wp-content/uploads/2017/12/Sondagedopinionenmilieuuniversitaire.pdf, consulté le 8 novembre 2021.
[1399] Heather Jeanne DENYER, *Re-defining Gender and Sexuality in West african theatre : women artists, feminist représentations, and same-sex desire in the twenty-first century theatre of Benin, Burkina Faso and Togo*, The City University of New York, 2019.
[1400] C'est le cas de la pièce non éditée de Sophie Kam *Du caviar pour un lapin*, (voir analyse de Heather Jeanne DENYER, ibidem, p.179) ou encore de la pièce écrite par Boubacar Dao, *Le cauchemar des hommes*, pièce primée au concours GPNAL.
[1401] Heather Jeanne DENYER, *op.cit*.

> […] Si j'exclus l'homosexuel, je donne le droit d'exclure l'artiste, d'exclure le fumeur. Avant de revendiquer que le Blanc tolère le Noir, il faut que moi je tolère l'homosexuel, que je lui donne la possibilité de vivre. C'est ça qui m'amène à aborder de temps en temps ces aspects.
>
> A.D. - La réception doit être un peu compliquée ?
>
> I.M. - Oui, mais comme je n'ai pas la prétention de changer les gars tout de suite, comme le font les gens du théâtre d'intervention sociale qui disent que « nous, quand on finit de jouer, dans ce village, plus d'excision ! » C'est faux. Je dis : « Vous mentez ». Moi je sais ce que je fais. Voilà la réalité. Ces thèmes me touchent comme ça d'une manière artistique et intellectuelle, les deux en même temps. J'observe. Si ça fonctionne dans vingt ans, c'est tant mieux[1402].

Alors que la pièce d'Aristophane met l'accent sur la difficulté des femmes à honorer leur serment, le comportement des hommes fait l'objet d'une satire cinglante dans la pièce d'Ildevert Meda. Cultivant un idéal de virilité, ils se moquent du sergent Razonde connu pour être homosexuel et raillent le fait qu'à la différence de ses congénères, il ne souffre pas de la grève des femmes. La septième scène de la pièce illustre les paradoxes de leur comportement. Ils se présentent comme des hommes certains de leur virilité mais font preuve de bêtise quand ils redoutent les dires du sergent Razonde qui parvient à leur faire croire à l'existence d'une maladie qui serait provoquée par le priapisme. En outre, alors qu'ils jugent indignes les relations extraconjugales qu'entretient l'état-major avec d'autres hommes, ils semblent refouler leurs propres désirs. Tout en se plaignant de devoir obéir aux ordres d'un commandant homosexuel, Pita-la-Gâchette se livre avec le caporal Winse à des jeux sexuels explicites. C'est donc une forme d'hypocrisie que la grève des femmes met à nu ainsi qu'un questionnement autour de la sexualité. La fin ambiguë révélant un refus de conclure détourne l'enjeu de la pièce originale et se veut à dessein choquante sans que le point de vue de l'auteur apparaisse clairement, comme l'atteste la didascalie finale :

> Les femmes bousculent les deux soldats et entrent. La lumière monte lentement sur la scène, on aperçoit les deux généraux enlacés, faisant l'amour, ils entendent les voix des femmes, se redressent brusquement et essaient de se protéger, mais les femmes sont déjà là hurlant encore plus fort. Elles pénètrent, Pougbeogo, la première, qui découvre la scène tombe évanouie dans les bras des autres femmes pendant que la lumière baisse lentement sur la scène[1403].

[1402] (A1) Entretien avec Ildevert MEDA mené le 20 octobre 2016 à Ouagadougou.
[1403] *Op.cit.,* p.71.

Cette possibilité de transvalorisation n'est pas nécessairement liée à l'ampleur des transformations formelles établies. Il est intéressant de constater qu'elle peut avoir lieu même dans le cas où les modifications formelles de l'hypertexte sont minimes. Le cas de la pièce de Thierry Oueda *Aïcha de Tombouctou*, est particulièrement intéressant dans la mesure où il s'agit de la pièce où les aménagements formels sont les plus minimes mais où l'action de transvalorisation par le biais de la réécriture est particulièrement tangible. Alors que la pièce de Shakespeare a connu une réception controversée, ici elle sert d'appui à la formulation d'un discours qui s'insère dans le contexte politico-religieux du Burkina Faso.

> Fargass[1404] est venu à la première de *Aïcha de Tombouctou* à Gambidi. Il a regardé, quand il est sorti, il a dit : « Ce n'est pas une adaptation parce que je connais très bien la pièce et c'est une pièce très difficile, difficile parce que ce n'est pas pour notre public et je viens de voir une pièce qui est pour notre public. Pour moi ce n'est pas une adaptation ». C'est ce qu'il m'a dit et j'avais rigolé. « Pour toi c'est quoi une réécriture ? » J'ai rigolé sur le champ parce que pour moi une pièce est avant tout universelle. Quand j'ai lu *Le marchand de Venise,* je me suis demandé comment l'adapter. Les gens pensent que l'adaptation, c'est juste deux, trois phrases, remettre le texte en l'état. Non pour moi l'adaptation, ce n'est pas ça. L'adaptation c'est : qu'est-ce que ça me raconte comme histoire ? Voilà l'histoire du *marchand de Venise*, qu'est-ce que ça me raconte comme histoire ici ? Qu'est-ce que ça me rappelle comme symbole dans ma culture ? Pour moi l'adaptation part de là et c'est pour ça par exemple que quand j'ai écrit *Le marchand de Venise* j'ai vu d'abord que non, il y a des autorités, il y a toute une culture : pour moi Venise, c'est comme ici quand on dit le Mogho. Le Mogho, par exemple, quand on fait des recherches, on comprend que le Mogho, c'est ça, ce n'est pas seulement Ouagadougou, ce n'est pas seulement les provinces, le Mogho, pour le Mogho Naaba, c'est tout le royaume donc pour moi c'était comme Venise. Donc c'est pour ça que j'ai dit : « Ah, ça me raconte ça, donc il faut que cette pièce qui parle de Venise, il faut qu'elle parle du Mogho » et voilà comment je commence le travail. Maintenant j'essaie de voir les symboles. Pour moi, ici les symboles du pouvoir, c'est que l'autorité politique n'a pas d'autorité, mais l'autorité coutumière, traditionnelle a une autorité supérieure à l'autorité politique ; elle a l'autorité morale parce que l'autorité politique n'a pas d'autorité morale et pour moi c'était comment *Le marchand de Venise* pouvait me faire comprendre ça dans la société. Et voilà comment je suis arrivé à adapter cette pièce-là en tenant compte de cette situation. C'est vrai qu'on n'a pas de juifs au Burkina mais on a des musulmans au Burkina on a des catholiques au Burkina, des chrétiens, des musulmans, des protestants, bon les chrétiens sont aussi des protestants, on a tous ces gens au Burkina, on a des animistes au Burkina et pour moi c'était de voir comment je pouvais mettre en conflit des personnes de ces religions par rapport à l'autorité traditionnelle, donc pour moi c'était beaucoup plus ça. Donc

[1404] Thierry OUEDA évoque ici le metteur en scène, comédien et acteur ivoirien Fargass Asandé.

> quand j'ai pris *Le marchand de Venise*, j'ai dit : « ok Shakespeare a raconté une histoire de son temps, moi je raconte une histoire aussi de mon époque, aussi de ma culture[1405].

La formulation du point de vue de l'instance auctoriale à différents seuils du paratexte explicite le sens à attribuer au travail d'hypertexte. La note signée par l'auteur après le résumé de la pièce aborde dans un premier temps cet enjeu de manière plutôt vague : « Tout comme la pièce de Shakespeare, cette adaptation suscite de nombreuses interrogations sur la tolérance et met en reflet les préjugés entre les communautés religieuses[1406]. » Mais c'est la voix du conteur qui dans l'épilogue, met en exergue l'enjeu de réécriture de la pièce de Shakespeare :

> UNE VOIX
>
> KIRIKO ! KIRIKO ! KIRIKO ! KIRIKO !!!! AÏCHA la petite fille du manding a épousé un Chrétien Animiste ! Vous qui l'avez vu et entendu ! Dites à vos familles et à vos amis ! Que la religion ne doit point être une source d'où coulent les germes de l'intolérance. Dites-leur que l'HOMME n'est point fait pour la religion, Mais c'est plutôt la religion qui est faite pour l'HOMME Que dans le MOGHO de nos ancêtres, il y a aujourd'hui autant de musulmans que de chrétiens, mais à l'origine des animistes. Ainsi se termine notre histoire ! Que la TOLÉRANCE visite nos cœurs [1407] !

Le conteur, en formulant un appel à la tolérance, donne un sens à l'axiologisation négative du personnage de Salasa, présenté comme cruel et sans pitié, prisonnier d'un sentiment de rancune morbide, sur le modèle du personnage de Shylock dans l'hypotexte. Ce rapport d'équivalence établi va toutefois plus loin puisque l'épilogue participe d'une valorisation de l'autorité traditionnelle par rapport aux religions monothéistes, et comme ressource dans laquelle puiser pour lutter contre le radicalisme et terrorisme religieux. Ludovic Kibora, Kathrin Langewiesche rappellent que la tradition, particulièrement présente dans le débat public depuis l'indépendance, est souvent appréhendée comme un réservoir de valeurs sans que, pour autant, soient promues les pratiques religieuses traditionnelles. La réécriture de Thierry Oueda rend ici compte de la manière dont les artistes et les intellectuels réinvestissent la tradition, se présentant comme des « passeurs de culture », face à la montée du terrorisme et des tensions intercommunautaires[1408].

[1405] (A1) Entretien avec Thierry OUEDA, mené le 3 mars 2017 à Ouagadougou.
[1406] (A2) Thierry OUEDA, *op.cit.*, p.4
[1407] (A2) *op.cit*., p.88.
[1408] Ludovic Ouhonyioué KIBORA et Katrin LANGEWIESCHE, « Qu'est-ce que la « tradition » ? Qu'appelle-t-on religion traditionnelle ? » dans Alice DEGORCE Ludovic O. KIBORA, Katrin LANGEWIESCHE (éd.), *Rencontres religieuses et dynamiques sociales au Burkina Faso,* Dakar, Amalion, 2019, pp.27-48.

Cette lecture comparée des textes d'Ildevert Meda et de Thierry Oueda permet de distinguer les options divergentes prises par les auteurs notamment dans la nature de la proximisation. Alors que l'actualisation postcoloniale des pièces du répertoire européen passe chez Thierry Oueda par le fait de situer l'action dramatique au Burkina Faso afin que les lecteurs-spectateurs puissent identifier des problématiques concrètes de l'actualité sociale et politique (*L'or de Yennenga*/ *Aïcha de Tombouctou*), Ildevert Meda utilise le détour fictionnel pour réécrire des pièces renvoyant à un imaginaire africain. Si l'on comprend que l'action de ses pièces se déroule dans un contexte africain, celui-ci est pris en charge par l'auteur comme une « invention » et lui permet justement d'aborder les questions sociétales de manière plus abstraite et plus indirecte (*Tambouille à Tambipoore*/ *Embargo de femmes*). En outre, il est intéressant de constater que ce qui fait l'enjeu de réécriture de la pièce ne se situe pas principalement à un niveau formel mais plutôt thématique. Alors que Thierry Oueda « classicise » la pièce originale de Markus Köbeli afin d'expliciter la situation sociopolitique évoquée au Burkina Faso, Ildevert Meda ne procède qu'à de faibles modifications de la structure dramatique des pièces de Gogol et d'Aristophane. Un jeu d'équivalences fonctionnel et symbolique se met en place de telle sorte que le rapport à l'hypotexte se présente comme relativement fidèle. Dans la pièce *Aïcha de Tombouctou* ce sont des pans entiers du texte qui sont conservés. Ces choix formels de réécriture ne sont pas pour autant déterminants quant à l'enjeu de transvalorisation symbolique à l'œuvre. Le détournement du propos dans *Embargo de femmes* et *Aïcha de Tombouctou* advient avec une importante fidélité à l'hypotexte de départ. Le travail de réécriture, s'il procède de manière différente chez les deux auteurs relève d'un geste de réappropriation postcoloniale puisque les œuvres européennes sont en quelque sorte « absorbées ».

Les adaptations ou la répertorisation de classiques nationaux et panafricains

Si les enquêtés utilisent indifféremment les termes d'adaptation ou de réécriture sans nécessairement marquer de distinction sémantique entre les deux, l'étude de la production dramatique du palimpseste révèle que l'adaptation impliquant une transposition générique, le plus souvent du roman au théâtre, recouvre un autre enjeu, celui de la répertorisation des œuvres de la littérature africaine. Annette Bühler-Dietrich et Noufou Badou utilisent le terme « adaptation » pour désigner indifféremment une production écrite d'après un texte dramatique ou d'après un texte en prose ; ils notent toutefois le nombre croissant d'adaptations d'œuvres romanesques depuis la mise en place au sein du CITO d'un nouveau comité artistique en 2008. « Cette augmentation est liée au programme de valorisation du patrimoine africain dont le roman est la

forme privilégiée[1409] ». Alors que la réécriture implique la réappropriation de pièces européennes, l'adaptation est principalement motivée par la volonté de rendre accessibles des œuvres instituées en repères de la littérature nationale et africaine. Les textes adaptés sont issus de commandes et ont été établis pour la scène. Ils n'ont pas été édités et leur enjeu est avant tout de se mettre au service de l'hypotexte. C'est le cas de *Crépuscule des temps anciens* adapté de l'œuvre de Nazi Boni, co-écrit par Aristide Tarnagda et Luis Marques[1410], mis en scène par Luis Marques en 2012 et de *Verre Cassé*[1411], adapté du roman d'Alain Mabanckou par Mahamadou Tindano, mis en scène par Paul Zoungrana. Le texte a fait l'objet d'une série de représentations en 2012 et a été diffusé également au MASA en 2014. L'association du CITO offre donc une assise institutionnelle forte pour constituer un « nouveau répertoire » qui a vocation à valoriser des œuvres, tout en se légitimant par elles.

Cette orientation collective se répercute de manière générale sur les initiatives des auteurs, pour lesquels la pratique de l'adaptation se routinise. Paul Zoungrana est sollicité à la fin de l'année 2017 par Harouna Kaboré, représentant du Comité d'initiative Henri Segbo (CI-HS), chargé de l'organisation d'une journée de devoir et de mémoire dédiée à Norbert Zongo à Koudougou, à l'occasion du 19e anniversaire de son décès. Constatant que le roman *Rougbêinga* est en rupture de stock, il décide de commander une adaptation pour la scène qui permettrait de diffuser autrement l'œuvre romanesque. La pièce[1412] est jouée à la maison du peuple de Koudougou devant plus de deux mille personnes et l'administration du Cartel rend possible sa reprise à Ouagadougou. J'ai assisté à une représentation le 12 janvier 2018 à l'espace de diffusion du Cartel, l'Académie, à Gounghin. Je me fonde ici sur la captation de la représentation. Un an plus tard, Paul Zoungrana décide d'adapter sur fonds propres *Le Parachutage*[1413]. À partir de la version qu'il me confie à l'issue d'une tournée dans des salles de spectacles et des écoles de Ouagadougou, il est donc possible de voir le lien qui s'établit ici dans le geste du palimpseste entre initiative institutionnelle et initiative individuelle. Le consensus propre au réseau panafricain permet d'appréhender le texte de Faustin Keoua-Leturmy, *Trièdre*[1414]*,* écrit la même année que celle où il initie le cercle des auteurs de Ouagadougou. Il répond à une commande de l'ambassade de France pour l'adaptation de trois romans africains (*Le vieux nègre et la médaille* de Ferdinand

[1409] Annette BÜHLER-DIETRICH, Noufou BADOU, Le CITO, un maillon fort du théâtre au Burkina Faso, *op.cit.*, p.94.
[1410] (A2) Aristide TARNAGDA et Luis MARQUES, *Crépuscule des temps anciens,* adapté du roman Nazi Boni, Texte non publié, 2012.
[1411] (A2) Mahamadou TINDANO, *Verre cassé*, adapté du roman d'Alain Mabanckou, Texte non publié, 2012.
[1412] (A2) Paul ZOUNGRANA, *Rougbeinga*, adaptation du roman de Norbert Zongo, Texte non publié, 2017.
[1413] (A2) Paul ZOUNGRANA, *Parachutage*, adapté du roman de Norbert Zongo, Texte non publié, 2018.
[1414] Faustin KEOUA-LETURMY, *Trièdre*, adapté de trois romans, *Le vieux nègre et la médaille* de Ferdinand OYONO, *Les Bouts de Bois de Dieu* de Sembène OUSMANE, *le Pleurer-rire*, d'Henri LOPES, texte non publié, 2010.

Oyono (1956), *Les bouts de bois de Dieu* de Sembène Ousmane (1960), *Le pleurer-rire* de Henri Lopes (1982), présentée dans différentes villes du Burkina Faso.

Cet enjeu de rendre visible la littérature nationale et africaine par le médium scénique s'inscrit aussi bien dans le consensus du réseau urbain-national que dans celui du réseau panafricain et se retrouve donc également dans la programmation artistique du festival des Récréâtrales. Se dessine au fur et à mesure des éditions la volonté de tisser un lien entre pièces d'auteurs classiques reconnus du patrimoine européen et œuvres d'auteurs panafricains de référence qu'on s'emploie à valoriser. La pièce *Les Sans*, inspirée de l'essai de Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, s'inscrit dans cette perspective. Elle a été écrite par Ali Kiswinda Ouedraogo au moment où il était stagiaire en écriture du laboratoire de formation « Élan » pour la 9e édition du festival des *Récréâtrales* en 2016[1415]. Mise en scène par Freddy Sabimbona (fondateur et directeur artistique du festival « Buja sans tabous » au Burundi), elle a été jouée plusieurs fois au Burkina Faso, au Burundi, lue dans le cycle de lectures « Ça va, ça va le monde ! » à Avignon et était en tournée européenne pour la saison 2019-2020. Le texte, s'il a été écrit en amont par l'auteur, a ensuite connu des modifications dans le cadre du travail au plateau.

Il est intéressant de s'arrêter à cet égard sur l'engagement de la compagnie le Ruminant, fondée en 2009 par le metteur en scène et comédien Noël Minoungou, travaillant à la promotion et à l'accessibilité des œuvres majeures de la littérature africaine, en partenariat avec l'espace culturel Gambidi. Le projet s'intitulant « Mémoires, nos béquilles[1416]» présente une ambition éducative et citoyenne, propose des « Jazzy Lectures », des lectures théâtrales et musicales, défendant ainsi l'importance de la connaissance des œuvres d'auteurs africains pour « se réapproprier l'histoire de l'Afrique et de sa diaspora[1417] ». Dans la mesure où le lectorat est peu important, le théâtre apparaît comme un médium susceptible d'élargir la transmission d'œuvres classiques et contemporaines peu connues du grand public. « Ainsi, une partie de la population est partiellement ou totalement étrangère au répertoire littéraire africain[1418]. » La formulation de « répertoire littéraire » rend bien compte de cette volonté de faire entrer au répertoire des œuvres non théâtrales en ce qu'elles sont susceptibles de fournir des repères esthétiques et historiques. C'est ainsi dans le but de rappeler l'importance de l'héritage intellectuel et littéraire de Norbert

[1415] Je dispose pour ma part de la version que m'a confiée son auteur en 2016, après la phase de création pendant le festival des Récréâtrales.
[1416] Dossier de demande de subvention pour le projet « Mémoires nos béquilles, Initiation à la lecture, promotion et valorisation d'œuvres majeures des littératures burkinabè et africaines », document aimablement transmis par Noël Minoungou.
[1417] *Ibidem.*
[1418] *Ibidem.*

Zongo que le roman *Le Parachutage*[1419] a été mis en lecture le 8 mai 2015 à l'espace culturel Gambidi. Je dispose du texte remanié pour la mise en lecture, établi par Noël Minoungou et Pascal Noyelle, qui m'a permis de faire le constat d'une appétence chez les auteurs pour ce que j'ai appelé « la matière Zongo[1420] ».

Le fait d'adapter des romans (plus rarement des essais ou des contes) en pièces de théâtre constitue une manière active de souligner l'importance d'auteurs déjà légitimés et de s'inscrire dans des filiations. Comment advient dans les textes le processus de répertorisation par la scène ?

En premier lieu, la transposition générique peut passer par des procédés de dramatisation[1421], comme l'illustre l'adaptation de Mahamadou Tindano du roman d'Alain Mabanckou, *Verre Cassé*.

La situation d'énonciation du roman est fondée sur un procédé de mise en abyme. Le narrateur surnommé « Verre Cassé » évoque les circonstances de production de son récit dès la première page : « disons que le patron du bar *Le crédit a voyagé* m'a remis un cahier que je dois remplir ». Ce qui est donné à lire au lecteur se présente donc comme l'exécution d'une mission. Ainsi des éléments se rapportant à cette situation d'énonciation interrompent les anecdotes de telle sorte qu'à plusieurs endroits la situation d'énonciation semble prendre le pas sur l'énoncé. Le narrateur tantôt s'interroge sur le dessein du patron, « j'ai voulu savoir pourquoi il tenait tant à ce cahier, il a répondu qu'il ne voulait pas que *Le Crédit a voyagé* disparaisse un jour comme ça », tantôt évoque l'incertitude, les questionnements qui accompagnent l'activité d'écriture :

> Ainsi c'est un peu pour lui faire plaisir que je griffonne de temps à autre sans vraiment être sûr de ce que je raconte ici, je ne cache pas que je commence à y prendre goût depuis un certain temps, toutefois je me garde de lui avouer sinon il s'imaginerait des choses et me pousserait encore plus à l'ouvrage, or je veux garder ma liberté d'écrire quand je veux, quand je peux[1422].

Le style logorrhéique du narrateur donne l'impression qu'il écrit au fur et à mesure que la pensée s'énonce. La syntaxe est ainsi mimétique de l'imbrication, voire du bousculement des différentes idées qui le traversent. Cette mise en écriture se présente ainsi comme brouillonnesque,

[1419] (A2) Noël MINOUNGOU, Pascal NOYELLE, *Parachutage*, adapté du roman de Norbert Zongo, Texte non publié, 2018.
[1420] Aurore DESGRANGES, "La « matière Zongo » et ses prolongements dans les écritures dramatiques contemporaines à Ouagadougou", *Continents manuscrits* [en ligne], n°13, 2019.
[1421] Muriel PLANA, *Roman, théâtre, cinéma au XXème siècle, Adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Paris, Belin, 2015.
[1422] Alain MABANCKOU, *Verre Cassé*, Paris, Seuil, 2005, p.17, version électronique.

hasardeuse, spontanée. À plusieurs endroits de son récit, le narrateur évoque les moments d'arrêts et de reprise de l'activité d'écriture de manière à rendre compte du caractère quasi simultané entre les événements vécus et le récit qui en est fait : « je reprends mon cahier et mon crayon, je suis déjà hors de l'établissement, mais je rapporte mon dialogue de tout à l'heure avec *L'Escargot entêté*[1423] ». L'œuvre d'Alain Mabanckou en elle-même constitue un positionnement au sein de la République mondiale des lettres. En effet, le narrateur truffe son récit de références littéraires mondiales au sein desquelles les lettres africaines occupent une place de premier plan. Celles-ci génèrent un effet comique car elles sont invisibilisées dans le texte. Le titre d'une œuvre peut donner le nom d'un personnage, « La cantatrice chauve » ou alimenter une expression, « qu'il deviendrait un clochard, un bout de bois de Dieu[1424] ». Il est intéressant de constater que l'adaptation théâtrale perpétue ce processus de mise en abyme en mettant le cahier et l'enjeu d'écriture au cœur de la situation dramatique par la disposition scénique. La référence ludique à Aimé Césaire est ainsi conservée en l'état avec le même jeu de mots : « et comme ces formules traversent les légendes, les siècles et les millénaires, les gens oublient malheureusement qui en ont été les vrais auteurs et ne rendent plus à Césaire ce qui est à Césaire[1425] »

Le passage de la situation d'énonciation du roman à une situation dramatique advient dans le texte de Mahamadou Tindano par l'ajout d'un prologue et d'un épilogue qui permettent d'expliciter la situation dramatique. « Verre Cassé » apparaît comme un personnage. Il fait l'objet d'une description dans une didascalie : « Un vieil homme visiblement amoché et cabossé les accueille sans les laisser entrer ». Ainsi l'allure du personnage donne à voir son existence dissolue. Une autre didascalie scénique rend lisible son alcoolisme : « Il vide au goulot et d'un trait le reste de bière contenu dans la bouteille qu'il tient. Puis il présente la bouteille vide aux clients[1426]. » Le récit par un procédé de dramatisation devient un discours adressé au public invité à l'écouter : « je vous propose d'être mes otages juste le temps d'une promenade dans les profondeurs des entrailles de ce lieu unique au monde[1427] ». Le carnet qu'il remplit constitue un élément qui caractérise sa situation mais n'est plus partie prenante de l'énonciation dans le texte dramatique : « Il jette le cahier sur une table[1428] » puis à la fin de la pièce : « Il dépose son cahier, le stylo sur la table et il s'en va[1429] ». Comme le décrivent Annette-Bühler Dietrich et Noufou Badou, le public incarne les

[1423] *Ibidem*, p.353, version électronique.
[1424] (A2) Mahamadou TINDANO, *Verre Cassé*, *op.cit*., p.55.
[1425] (A2) *Ibidem*, p.39.
[1426] (A2) Mahamadou Tindano, *op.cit.,* p.2.
[1427] (A2) *Ibidem.*
[1428] (A2) *Ibidem*, p.5.
[1429] (A2) *Ibidem*, p.35.

clients qu'il accueille et dispose dans l'espace. Le texte de Mabanckou, s'il subit de nombreuses coupes dans le passage à la scène, est conservé dans tous ses aspects formels. La théâtralité et l'oralité inhérente à l'hypotexte facilite la transposition du récit en discours dans le cadre de l'hypertexte.

La structure cyclique de la pièce à partir d'un prologue et d'un épilogue met en évidence les enjeux narratifs principaux du roman à partir du sur-ajout de passages créés par Mahamadou Tindano : tout d'abord le personnage de « Verre Cassé » décrit le lieu à partir d'éléments sélectionnés à divers endroits du roman. Le prologue a ainsi une fonction synthétique : « j'entends toujours Mompéro et Johny John faire pleurer ces instruments » alors que les musiciens du roman sont présentés de manière plus exhaustive. En outre, dans des passages ajoutés visant à faire des transitions, le personnage de la pièce explicite les liens entre les épisodes narrés autour des clients et son expérience personnelle : « Au fond je ne suis pas si différent de L'Imprimeur**…** je suis une épave comme lui… nous sommes des victimes de nous-mêmes et des gens de ce monde… » Enfin, l'ajout de l'épilogue participe du renforcement de la situation dramatique. On comprend en effet que le personnage est le dernier témoin de cette histoire car le bar, le « Crédit a voyagé » n'existe plus. Il ne sait pas ce qu'il est advenu des clients. Confrontés au renforcement du régime totalitaire, ceux-ci se sont réunis pour voler de l'alcool dans un hôpital central et se sont fait arrêter par les commandos du président général des armées. Ce passé disparu évoqué devant le public l'amène à expliciter la fin de sa mission. Dans le roman, il passe par un client, Holden pour transmettre le cahier à l'« Escargot entêté », patron du bar et l'on comprend qu'il va se noyer à la suite de sa mère dans les eaux de la rivière Tchinouka :

> tchao mon bonhomme, je dois me barrer, ma place est au paradis, et si quelques anges de mauvaise foi me racontent des salades là-haut pour m'empêcher d'y accéder par la grande porte, eh bien, crois-moi, j'y entrerai quand même par la fenêtre[1430].

Dans l'adaptation de Mahamadou Tindano, l'évolution du récit en discours amène « Verre Cassé » à annoncer sa mort au public directement et par le truchement du personnage Holden :

> à présent je peux partir… je vais marcher le long de la rivière Tchinouka… je vais voyager avec un saumon… j'irai rejoindre ma mère afin de boire, de boire encore ses eaux qui ont emporté la seule femme de ma vie qui pouvait me dire… mon fils Verre Cassé, je t'aime et t'aimerai même

[1430] *Ibidem*, p.364.

> si tu es devenu aujourd'hui un déchet… Tchao, mes braves ! … mais si quelques anges de mauvaise foi me racontent des salades là-haut pour m'empêcher d'accéder au paradis par la grande porte, eh bien croyez-moi… j'y entrerai quand même par la fenêtre…[1431]

Le récit original de « Verre cassé » se compose de diverses anecdotes qui entourent les clients du bar « Le Crédit a voyagé » : après avoir raconté l'histoire du lieu et la polémique suscitée au moment de son ouverture, le narrateur raconte l'errance de plusieurs des clients, du père de famille chassé de chez lui qui porte des couches Pampers à un homme surnommé l'imprimeur, et la rencontre en France avec une « Blanche » ainsi que ses déboires de retour au pays, en passant par Robinette qui pisse derrière le bar dès qu'elle en a l'occasion. Le portrait de ces personnages rocambolesques l'amène au fur et à mesure des anecdotes à évoquer des éléments de sa propre existence : les difficultés de sa vie de couple avec son ex-femme qu'il surnomme « Diabolique », la perte de son emploi d'instituteur pour cause d'alcoolisme, la fréquentation des prostituées du quartier Rex et de manière récurrente la mort de sa mère : « aujourd'hui est un autre jour, un jour gris, j'essaie de ne pas être triste, et ma pauvre mère dont l'esprit plane toujours sur les eaux grises de la Tchinouka disait toujours que c'est pas bon de se laisser aller à la grisaille[1432] ». Ainsi l'autoportrait auquel se livre le narrateur semble fortuit et advenir au gré des récits des interactions avec les clients ou d'anecdotes personnelles de telle sorte qu'il n'apparaît pas nécessairement comme lucide. Ainsi, il reproche à « Diabolique » son goût de la discussion puisqu'elle cherche à comprendre les causes de son alcoolisme : « j'aimais pas quand elle évoquait la mort de mère[1433] ».

Le passage à la forme dramatique procède par la réduction des anecdotes de « Verre Cassé » : seuls les portraits de l'imprimeur et de l'homme aux couches Pampers sont conservés. Cette réduction s'accompagne également d'un allègement des épisodes consacrés aux divers personnages même si les temps forts sont respectés. Dans l'écriture même, on observe des modifications formelles dans le style, comme le passage du discours indirect au discours direct renforçant l'effet de dramatisation :

> « alors le président général des armées a menacé de virer le cabinet entier s'il n'avait pas son mot pour la postérité[1434] »

[1431] Mahamadou TINDANO, *op.cit.,* p.35.
[1432] Alain MABANCKOU, *op.cit*., p.168.
[1433] Alain MABANCKOU, *op.cit.*, p.272.
[1434] Alain Mabanckou, *op.cit*, p.32

> « alors je n'ai pas un mot pour la postérité je vous vire tous de mon cabinet, pourquoi je vais continuer à payer un tas d'imbéciles incapable de me trouver une petite formule qui frappe ?[1435]

En outre cette dramatisation amène l'auteur à utiliser des procédés de proximisation comme pour prendre en compte la dimension adressée du discours de « Verre Cassé ». Ainsi le personnage évoque des titres de journaux nationaux :

> Et toute la presse en a parlé, *La rue meurt*, *La semaine africaine, Mwinda, Mouyondzi Tribune*[1436]
>
> Et toute la presse en a parlé Le Pays, La Semaine Africaine, l'Observateur, la tribune **roug**e[1437]

De même, quand il évoque la célébrité incongrue du barman, il prend soin d'élargir les langues mentionnées en tenant compte des langues parlées au Burkina Faso comme le dioula et le mooré :

> et notre barman est passé du jour au lendemain dans toutes les émissions, il a parlé en lingala du nord du pays, en munukutuba de la forêt du Mayombe, en bembé des habitants du pont du Moukouloulou[1438]

> et il est passé du jour au lendemain dans toutes les émissions, il a parlé en lingala, en dioula, en mooré, en noutchi, en souéli, en zulu[1439]

Le processus de répertorisation se manifeste également dans les adaptations par le recours à la forme du théâtre-récit qui permet une transmission des hypotextes sur le mode épique. Le mouvement d'« épicisation[1440] » constitue en effet la voie majeure d'adaptation des romans au théâtre.

Le texte de Faustin Keoua-Leturmy *Trièdre* se présente par exemple comme le tapuscrit d'une représentation renvoyant à la forme du théâtre-récit. Il est écrit à partir des épisodes de trois romans *Le vieux nègre et la médaille*, publié en 1956 par Ferdinand Oyono, *Les Bouts de Bois de Dieu*, d'Ousmane Sembène publié en 1960 et *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes, publié en 1982. L'auteur sélectionne et réécrit un épisode significatif de chacun des trois romans : la remise de la

[1435] (A2) Mahamadou TINDANO, *op.cit*., p.8.
[1436] Alain MABANCKOU, *op.cit.*, p.24.
[1437] (A2) Mahamadou TINDANO, *op.cit*., p. 6.
[1438] Alain MABANCKOU, *op.cit.,* p.24.
[1439] (A2) Mahamadou TINDANO, *op.cit*., p.6.
[1440] Muriel Plana, *op.cit*., p.61.

médaille du vieux Méka, la négociation de la grève des ouvriers du chemin de fer, l'exercice abusif du pouvoir par le colonel Bwakamaté. La réunion de ces trois classiques de la littérature africaine se fait en trois récits portés par des narrateurs désignés par « l'homme », « la femme ». Le rapprochement entre ces œuvres se justifie d'un point de vue thématique. Les deux premiers romans évoquent les rapports de force entre colons et colonisés sous l'administration coloniale, le troisième, la désillusion de l'indépendance, comme l'explique l'auteur dans une didascalie inaugurale. Ici l'adaptation libre rend compte d'une lecture thématique de la littérature africaine.

Les adaptations des romans de Norbert Zongo, soucieuses de transmettre le legs intellectuel de l'auteur[1441] autant que de respecter l'hypotexte, ont également recours à la forme du théâtre-récit. Norbert Zongo est devenu une figure d'opposition majeure au régime de Blaise Compaoré, avec son journal privé créé en 1993, l'*Indépendant*. Son roman *Parachutage*, publié en 1988, témoigne déjà d'un regard critique sur les indépendances africaines. Le choix de l'adapter au théâtre signale son intérêt aussi bien du point de vue du champ littéraire que de celui du champ politique. Ce roman est chargé d'une valeur de dissidence forte. En effet, l'auteur a été inquiété par les autorités togolaises en raison des fortes similitudes entre le personnage de Gouama et la personnalité du président Eyadema. L'effet de reconnaissance et l'enjeu de visibilité de la littérature africaine apparaît à travers le choix de préserver le titre dans les deux adaptations repérées, celle réalisée par Noël Minoungou et Pascal Noyelle dans le cadre du projet « Jazzy Lecture » et celle de Paul Zoungrana. Ainsi l'auctorialité n'est pas revendiquée. L'auteur se met dans cette perspective au service de l'œuvre initiale. *Le Parachutage* retrace la fuite d'un dictateur africain en déshérence à travers le personnage fictionnel anti-héroïque de Gouama, « Père fondateur de la Nation ». Le roman se déroule dans la république imaginaire de Watinbow. Les premiers épisodes relatent la chute de Gouama. Ce dernier se fait berner par son conseiller Marcel et le commandant Kodio qui lui font exécuter ses propres soutiens. Dans un périple effréné vers la république de Zakro, il découvre avec une naïveté déconcertante les gens du « peuple ». Il est frappé par leurs conditions de vie. Alors qu'il est blessé, il est sauvé par des étudiants communistes qui avaient été emprisonnés sous son propre régime. Il nourrit l'espoir de reconquérir son pouvoir perdu et de devenir un meilleur dirigeant mais il finit exécuté et livré de nouveau à Kodio alors qu'il atteint la république de Zakro.

L'adaptation théâtrale proposée par Noël Minoungou et Pascal Noyelle procède par une réduction forte du roman. Le texte de la mise en lecture présente un découpage par séquence (le

[1441] Aurore DESGRANGES, « La matière Zongo et ses prolongements dans les écritures dramatiques contemporaines », *op.cit*.

premier sacrifice, le parachutage, le coup d'État, le deuxième sacrifice…) et propose une distribution de la parole fidèle à l'énonciation romanesque initiale en distinguant des moments dialogués qui sont déjà des dialogues dans le roman, et des moments de récit, qui sont transposés par le biais des didascalies dans la pièce. De nombreux passages ont été coupés, la syntaxe des phrases est simplifiée, parfois reformulée, permettant un allègement des passages narrés et une fluidification des échanges. Le texte intègre en effet une indication scénique lorsqu'il fait référence à un « changement d'espace » pour rendre signifiant au spectateur la fomentation du complot à l'encontre du personnage de Gouama. Ce retravail de l'hypotexte répond avant tout à un objectif didactique de vulgarisation : rendre accessible l'œuvre romanesque de Norbert Zongo. Un infime procédé de réécriture permet en outre de faire valoir la voix de l'auteur : la redistribution de l'avant-propos au début et à la fin de la lecture.

- Qui t'a dit d'écrire au président ? Pourquoi as-tu écrit au président ?

- Où sont les preuves ? À quelle adresse écrit-on à un tel président ? Est-ce un tract ou une lettre ? Elle n'a pas d'entête et elle n'est pas signée. Après tout, est-ce intelligent d'écrire à un président pour l'insulter ?

- Tu es un subversif très dangereux. À cause de toi 400 de nos étudiants sont menacés à l'étranger. Le pire c'est que tu es un antimilitariste très dangereux. Tu écris des bêtises sur la politique. Les preuves je vais te les donner…
  (*Il sort le livre)*[1442]

Cela permet, au début de la lecture, de rappeler la dimension subversive de l'apparition de ce livre et le lien avec le combat politique mené par son auteur et, à la fin, de présenter la parole de Norbert Zongo sur son propre combat dans une dimension rétrospective. Ce dispositif renforce ainsi le caractère prophétique de sa parole et permet de réinscrire son œuvre dans une réflexion éthique globale sur l'engagement.

À partir de la version que Paul Zoungrana me confie à l'issue d'une tournée dans des salles de spectacles et des écoles de Ouagadougou[1443], il est possible de constater l'extrême fidélité au texte du roman, procédant par longs passages dialogués et le plus souvent reproduits tels quels pour la scène. Là encore la transposition passe par un respect de l'énonciation romanesque dans la mesure où les dialogues dans le roman sont des dialogues dans la pièce et les moments de récit

[1442] (A2) Noël MINOUNGOU, Pascal NOYELLE, *Parachutage, Jazzy lecture*, *op.cit*., p.1.
[1443] (A2) Paul ZOUNGRANA, *Parachutage*, *op.cit*.

sont transcrits par des voix narratives. L'hypertexte de Paul Zoungrana relève ainsi du théâtre-récit et se distingue ici de l'option didascalique du texte de Pascal Noyelle et Noël Minoungou. Le récit est en effet distribué et souvent porté de manière polyphonique. C'est le cas du début du roman qui fait entrer le lecteur dans la république imaginaire de Watinbow, représentative des maux de l'Afrique :

> **Norbert :** Le soleil poussait nonchalamment sa porte de nuages et regardait d'un œil encore bouffi de sommeil la ville qui s'éveillait. Le jour naissait.
>
> **Peuple 1 :** Un nouveau jour se levait : un nouveau sursis de vie pour les millions de désœuvrés et de miséreux d'Afrique.
>
> **Peuple 2 :** Encore un nouveau jour : un sursis de vie pour des milliers d'hommes-cancrelats, peuple méconnu des prisons abjectes des présidents-fondateurs-guides éclairés d'Afrique.
>
> **Peuple 3 :** Encore un nouveau jour : la continuation d'un exubérant bonheur pour des milliers d'hommes auxquels la vie n'avait rien "refusé",
>
> **Peuple 4 :** Peuple de tortues intellectuelles à carapaces de diplômes
>
> **Peuple 1 :** Ou d'argent,
>
> **Peuple 2 :** Moralement invertébré,
>
> **Peuple 3 :** Pour lequel il était aussi normal d'exploiter, d'asservir l'Homme que d'exploiter ou de maltraiter son âne.
>
> **Peuple 4 :** Encore un nouveau jour qui se levait sur ce monde, le nôtre : terrible paradoxe où les dieux se définissent par les diables, où le bien tient la main du mal, où l'enfer fait corps avec le paradis.
>
> **Peuple 1 :** Monde où l'affamé squelettique côtoie l'obèse.
>
> **Peuple 2 :** Monde de l'eucharistie et de la pilule.
>
> **Peuple 3 :** Monde des Brigades-rouges et de la Croix-Rouge.
>
> **Peuple 4 :** Mais aussi en Afrique, monde du président-dieu et du militant-votant, « l'homo applaudicus ».
>
> **Narrateur :** Le jour était né. Les buildings, véritables nids de tisserins s'animaient. Ils avaient déjà avalé un grand nombre de personnes, travailleurs comme chômeurs en quête de boulot. Leurs escaliers résonnaient du martèlement des chaussures. Les crépitements des machines à écrire, telles des rafales d'armes automatiques, s'ajoutaient aux grésillements des téléphones et aux voix humaines pour instaurer une ambiance de marché africain.
>
> **Norbert :** Mais n'exagérons pas. Tous les buildings ne connaissaient pas cette ambiance. Au centre de la ville,
>
> **Peuple 2 :** Sur une petite colline se dressait un building, au milieu d'une très vaste cour.
>
> **Peuple 3 :** Il se distinguait par son architecture et la haie d'hommes armés jusqu'aux dents qui entouraient la cour et en interdisait l'accès.

> **Peuple 4 :** Vu de l'extérieur, on eût dit un temple, une église ou une mosquée. Car le calme qui régnait dans la cour était impressionnant.
>
> **Norbert :** C'était plutôt une banque, un palais – coffre où l'État, la « nation » et le « peuple » gardaient leur trésor inestimable : leur illustre Fils, Guide-éclairé, Père-fondateur, Leader-bien aimé qui a tout créé, tout, surtout les prisons et le parti unique.
>
> Et qui créé tout.
>
> C'était de ce palais-coffre-fort, usine de discours et de décrets que le premier fils du peuple gouvernait le pays.
>
> C'était de ce sanctuaire qu'il construisait la patrie : la sienne, entre quatre murs.
>
> C'était de ce temple que le président-dieu Gouama gérait le destin de plusieurs millions d'hommes habitant la République Démocratique de Watinbow.
>
> Silence, le dieu travaille ![1444]

Présentée comme « prologue » dans le texte de Paul Zoungrana, la scène propose une répartition de la parole entre « Norbert », « Peuple 1 », « Peuple 2 », « Peuple 3 », « Peuple 4 » et un « narrateur » mettant la circulation des écrits de Norbert Zongo et ses multiples réappropriations au cœur de la dramaturgie de la pièce. En outre, le fait d'introduire Norbert comme personnage de la pièce mi-présent, mi-absent, en commentateur du drame, effrite la frontière entre fiction et histoire, vie et mort et rappelle le rapport de consubstantialité entre l'homme et son œuvre. Ainsi l'adaptation en théâtre-récit constitue une manière de rendre hommage explicitement à l'auteur de l'œuvre.

Enfin, plusieurs procédés de transformation relèvent de la volonté de susciter des dynamiques scéniques. Le document renvoie donc à une étape de genèse textuelle après un travail au plateau et rend compte également des enjeux de mise en scène posés par l'adaptation théâtrale. Une fusion de deux scènes est ainsi explicitement annoncée : « (Pour des besoins dramaturgiques. Cette scène est en réalité la fusion de deux moments qui se passent simultanément dans des espaces différents dont l'un agit sur la vie et la réalité scénique de l'autre. Cela pour donner de la théâtralité à ces moments.) ». Certains passages sont distribués comme « réécriture rap ». Ils permettent de faire ressortir les moments de bravoure du roman. Ce procédé s'applique par exemple à travers l'enchaînement d'aphorismes de la part de Gouama sur la vie d'un régime militaire, censé renvoyer les spectateurs à l'histoire du Burkina Faso.

> **Réécriture RAP :** Silence et écoute. Connais-tu la vie d'un régime militaire ? Écoute-moi bien. Au début du régime, c'est-à-dire le coup d'État réussi, vous vous disputez les places, pas ministérielles seulement, mais aussi dans la hiérarchie des honneurs inhérents aux efforts et au « courage » dans le renversement des présidents que vous qualifier ingratement de tyrans. Il y a alors des hommes « forts » : des numéros un, des numéros deux, des numéros trois, etc., trop de héros

[1444] (A2) Paul ZOUNGRANA, *op.cit.*, pp.3-4.

pour un seul coup d'État. C'est la première phase du régime militaire.

Dans la seconde phase, on assiste à la bataille des « héros » ou des numéros : le numéro cinq veut devenir numéro deux, le numéro quatre veut devenir numéro un, le numéro un ne veut plus d'autre numéro. Alors les armes crépitent à nouveau. Des numéros s'effacent. Un ou plusieurs numéros brillent à leur tour au firmament du pouvoir. « Un homme fort » se détache, une étoile polaire, un « guide ». Un général de la défaite économique et culturelle.

Dans la troisième phase vous créez le parti unique.

Vous conviez le peuple au théâtre où vous jouez la démocratie. Vous essayez de faire comme nous. Mais la guêpe fait un nid qui ressemble à un rayon de miel, pourtant elle ne sait que piquer.

Après cette troisième phase, on revient à la case départ : et le cycle infernal recommence.

Le continent peut-il se développer dans ces conditions ?[1445]

La mise en valeur de ce passage par le biais de la « réécriture rap » suscite même un détachement de cette parole du personnage de Gouama qui dans un élan d'honnêteté révèle ses secrets puisqu'ici le procédé de dévoilement de ses intentions génère un effet de dénonciation et d'explicitation des rouages politiques qui oppressent les citoyens.

Pour monter la pièce *Rougbêinga*, Paul Zoungrana et Alain Hema s'orientent également vers le théâtre-récit en adoptant la forme du conte théâtralisé qui permet une extrême fidélité au texte tout en portant des options scéniques marquées d'épicisation. La distribution pour le spectacle en 2017 intégrait des comédiens, Alain Hema, Safoura Kaboré, le musicien Sibri Ablasse Zongo, le comédien et slameur Ali Kiswinda Ouedragogo, dit « Doueslik » et le conteur Kientega Pingdewindé Gérard, dit « KPG ». La représentation commence par une interaction entre Margo qui vend des plats de haricots dans la rue et ses clients. Peu à peu, le caractère désordonné de la scène du quotidien se mue en profération de la parole de Norbert Zongo par la voix des comédiens à l'unisson : « Il a dit ». Chacun des comédiens prononce une citation célèbre telle que « Au commencement était l'esclavage puis vint l'esclavage » ou encore « Le pire n'est pas la méchanceté des gens mauvais mais le silence des gens bien ». Il s'agit en quelque sorte de créer une proximité avec le spectateur, en représentant sur scène des mécanismes de réception de son œuvre et en encadrant le texte, moins diffusé, de propos et de citations déjà connus. Le récit des aventures de Soura Dakuyo est porté tantôt de manière chorale, tantôt de manière individuelle. Les moments de récits alternent avec des scènes dialoguées qui correspondent également à des moments de discours rapporté dans le roman. L'organisation de la cellule de résistance armée face aux colons français menée par Soura Dakuyo et ses discours fédérateurs de lutte sont mis en valeur par ce procédé de dramatisation. Toutefois la distribution des voix n'est pas fixe ce qui amène les

[1445] (A2) Paul ZOUNGRANA, *op.cit.*, p.21.

comédiens à porter de manière alternative la voix narrative et la voix des différents personnages du roman. Les moments de distanciation et de réflexion morale et politique sur la nécessité de la lutte sont particulièrement mis en exergue par le biais de cette forme. Il est intéressant de constater que c'est le renforcement de cette parole et de sa potentialité d'éveil des consciences qui se joue dans l'adaptation théâtrale. Le contexte commémoratif de la commande permet, en outre, de comprendre certains prolongements scéniques de l'œuvre romanesque. En effet, les actions narrées sont parfois interrogées et discutées par les comédiens sur scène.

À cette modalité d'adaptation particulièrement soucieuse de respecter la lettre du texte et visant ainsi à célébrer, voire à fabriquer un répertoire dramatique à partir d'œuvres romanesques, s'ajoute une autre modalité de répertorisation par l'adaptation, l'inspiration libre. Dans plusieurs hypertextes considérés, l'adaptation et l'inspiration/influence sont clairement revendiquées tout en proposant un autre texte tout à fait distinct de l'hypotexte. Cette modalité d'adaptation est particulièrement intéressante dans le cas de la co-adaptation de Luis Marques et Aristide Tarnagda du roman de Nazi Boni, *Crépuscule des temps anciens,* considéré comme fondateur du champ littéraire national en tant que premier roman. Le choix du comité artistique du CITO de l'adapter en pièce de théâtre résulte donc de la volonté de rendre accessible le roman et ainsi de s'approprier dans le monde de la scène, une œuvre-pilier de l'imaginaire national. Le roman présente le récit de l'ancêtre, « conservateur des traditions du Bwamu » qui rend compte du quotidien des Bwamu trois cents ans plus tôt, décrivant une vie traditionnelle harmonieuse en lien avec la nature. Au cœur de ces différents tableaux de mœurs, se distinguent des personnages emblématiques. Le jeune Terhé est présenté comme le jeune homme illustre ; il sort glorieux du rituel d'initiation, chasseur invétéré qui s'apprête à célébrer son quatrième mariage, homme le plus en vue de sa génération, « l'exemple vivant de la vertu et de la bravoure[1446] ». Le guerrier Kya, est quant à lui plus ambivalent, courageux mais violent et meurt par péché d'orgueil. Le père de Kya, Lowan, nourrit après la mort de son fils une haine contre Terhé et fomente son assassinat. Terhé meurt de manière épique, lié par serment d'amour avec son amante Hakanni, qui le rejoint dans son tombeau peu de temps après.

Ce qui est présenté comme une adaptation d'un roman en pièce de théâtre est en vérité un procédé d'enchâssement. L'histoire du roman de Nazi Boni est ici intégrée dans une situation dramatique qui sert de cadre, qui renvoie au contexte contemporain. Un jeune étudiant Joël souhaite se marier à Ouagadougou avec une jeune femme mais sa mère désapprouve son choix et

[1446] Nazi BONI, *Crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence africaine, 1962, p.205.

le renvoie faire un séjour auprès de son oncle, le chef de terre afin qu'il se reconnecte avec ses traditions. Ce dernier lui explique le *kiro*, l'impossibilité pour lui de se marier avec cette femme car leurs arrière-grands-parents étaient cousins. Or, le motif mentionné est le même qui empêchait l'union du héros du roman, Terhé avec Hakanni.

À travers des échanges avec les membres du village plusieurs traditions sont donc mises en perspective dans une histoire longue jusqu'à la mobilisation des bwabas lors de la première guerre mondiale. Ainsi, Joël apprend l'histoire du Bwamu, accomplit un rituel d'initiation et s'intègre à la société lignagère. Le procédé de mise en abyme s'exerce à différents niveaux : tout d'abord, l'auteur du roman, Nazi Boni devient un personnage, grand-père décédé de Joël, membre de la famille Boni. Joël, peu instruit de l'histoire familiale, suppose que son grand-père était un grand homme politique. Ainsi plusieurs personnages lui rappellent ses « bonnes actions ».

> Il a rétabli la Haute-Volta en 1947
> SOWAHAN
> Il a lutté contre l'excision avant tout le monde, il a lutté pour l'indépendance
> SORE
> Il a fondé le premier lycée de Bobo Dioulasso
> GRIOTTE
> Il était la vision et l'homme providentiel du Bwamu ![1447]

L'adaptation du roman constitue une manière de renforcer l'image d'intellectuel total incarné par Nazi Boni qui s'est illustré pour l'ensemble de son action dans différents champs. En outre, le roman en tant que tel est évoqué comme référence partagée par ces mêmes personnages.

> Le chef de terre :
> Mais, mais, mais… tu ne connais pas le kiro ?
> JOEL : Non…
> Le chef de terre :
> Tu n'as pas lu le crépuscule des temps anciens ?[1448]
> […]

Enfin, les personnages du roman *Crépuscule des Temps anciens* sont les ancêtres des personnages de la pièce. Cet illustre lignage fait également l'objet d'un apprentissage. Et la griotte de raconter à Joël l'histoire d'amour entre Terhé et Hakanni : « Oui, ton ancêtre Térhé avait une

[1447] (A2) Aristide TARNAGDA, Luis MARQUEZ, *Crépuscule des temps anciens, adaptation*, *op.cit.*, p.17.
[1448] (A2) Aristide Tarnagda, Luis MARQUEZ, *op.cit.*, pp.6-7.

femme qu'il a aimée plus que tout mais qu'il n'a jamais pu épouser : Hakanni.[1449] ». Lui et son ami Ablasse (descendant de Kya) sont amenés à les incarner. C'est ainsi que l'épisode marquant du roman du serment d'amour mortel qui unit Hakanni et Terhé est rejoué dans la pièce par les personnages de Joel et Sowahan. Ce procédé d'incarnation et de reprise d'un épisode-clé du roman est amené par les indications didascaliques suivantes : « Joël et Sowahan sortent par la porte de la case et se mettent à jouer Terhé et Hakanni. » Les répliques tout en étant extrêmement simplifiées et allégées pour renforcer un procédé de dramatisation spontané construisent un échange qui reprend les mêmes thématiques que dans le roman et emprunte au style, aux lexèmes et expressions idiomatiques utilisées par Nazi Boni :

> TERHE Le nez d'un homme comme moi ne dure pas longtemps, ma paille peut s'user par les deux bouts, une guerre, un accident, un sort jeté et me voilà parti. Tu as pensé à ça ?
>
> HAKANNI J'ai ai tellement réfléchi que je suis déjà ta femme chez Humu la mort. Mais je te demande pas d'en faire autant, si je meurs avant toi, je t'attendrai.
>
> TERHE Toi tu n'as pas peur de HUMU la mort et moi j'hésiterai ? On va faire le pacte de sang, parce que si tu meurs, à quoi me servirait la vie ? Moi aussi je fais le serment de mourir en même temps que toi.
>
> HAKANNI Wa du m'in sannia, on s'est mangé les corps[1450].

Ces différents niveaux de mise en abyme constituent le levier d'une familiarisation pour Joël avec la société traditionnelle bwaba.

L'essai de Frantz Fanon les *Damnés de la terre*, publié en 1961[1451], nourri de l'expérience du militantisme dans le FLN de l'auteur martiniquais se présente comme une description du monde colonial et du rapport dominant/dominé qu'il génère. Il y décrit le phénomène de décolonisation comme un affrontement violent, meurtrier et postule la permanence du rapport de domination dans le système néo-colonial et capitaliste. À la différence des adaptations de romans, il ne s'agit pas dans la pièce *Les Sans*, de mettre en scène l'essai de Frantz Fanon comme un discours. Celui-ci est source d'inspiration pour Ali Kiswinda Ouedraogo dont la pièce est structurée autour d'une situation dramatique conflictuelle[1452].

A l'occasion de la fête de l'Indépendance, Tiibo invite tout le monde à boire gratuitement dans son maquis, faisant ainsi de la propagande pour le président. Entre Franck, qui s'insurge

[1449] (A2) Aristide TARNAGDA, Luis MARQUEZ, *op.cit*, p.22.
[1450] (A2) *Ibidem,* p. 25.
[1451] Frantz FANON, *Les Damnés de la terre*, Éditions La découverte, [1961], 2002, pp.58-59.
[1452] (A2) Ali Kiswinda OUEDRAOGO, *Les Sans*, *op.cit.*

contre cette manipulation politique et dénonce le système néocolonialiste qui exploite le peuple. Alors que Franck cherche à convaincre Tiibo de reprendre la lutte, Tiibo tente en vain de ramener l'ambiance festive, de peur qu'une oreille indiscrète les entende. Aux diatribes indignées de Franck répondent les menaces à peine voilées de Tiibo qui finit par l'étrangler avec sa cravate. La présence de l'hypotexte dans l'hypertexte se manifeste par le biais d'un travail poétique et idéologique. Le titre de la pièce d'Ali Kiswinda Ouedraogo est tout d'abord inspiré de la préface de 2002, d'Alice Cherki, mettant en perspective la réception possible de l'œuvre de Fanon au tournant du 21ème siècle :

> Aussi faut-il relire *Les Damnés de la terre* au-delà de la période historique circonscrite où fut écrit cet ouvrage, et à la lumière de notre modernité. Que nous donne-t-elle à voir ? La multiplication des laissés-pour-compte de la croissance, aussi bien au Sud qu'au Nord, mais aussi le renouvellement incessant de l'humiliation et de l'écrasement subjectif de tous ceux que cette même modernité désigne allégrement, face à la globalisation, comme les « sans » : sans patrie, sans territoire, mais aussi sans domicile, sans travail, sans papiers, sans droit à un espace de parole[1453].

Le titre de la pièce est élucidé par une prise de parole de Franck qui s'insurge contre le régime présidentiel au nom d'une identité collective :

> Franck :
> Nous voilà sans visages,
> Sans corps,
> sans terre,
> sans richesse,
> sans liberté,
> sans valeurs,
> sans droits,
> sans pain,
> sans soins,
> sans oxygène.
> Nous sommes sans...
> Nous sommes les sans, nous ne faisons que traverser le temps ou c'est le temps qui nous traverse dans l'ombre.

À partir de l'énumération proposée par Alice Cherki, la répétition-variation du groupe prépositionnel « sans … » suscite l'affirmation d'une identité collective par la précarité comme on

[1453] (A2) *ibidem*, p.21.

peut le voir dans la constitution d'un groupe nominal « Nous sommes les sans ». Il est intéressant de constater que la référence au paratexte, postérieur à l'œuvre de l'auteur, confère à l'adaptation un rôle de chambre d'écho au processus de réception de l'œuvre sur un temps long. L'emprunt formel au texte même de Frantz Fanon s'intègre également à la parole révolutionnaire du personnage de Franck comme le révèle la comparaison des deux extraits suivants :

> La première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites. C'est pourquoi les rêves de l'indigène sont des rêves musculaires, des rêves d'action, des rêves agressifs. Je rêve que je saute, que je nage, que je cours, que je grimpe. Je rêve que j'éclate de rire, que je franchis le fleuve d'une enjambée, que je suis poursuivi par des meutes de voitures qui ne me rattrapent jamais. Pendant la colonisation, le colonisé n'arrête pas de se libérer entre neuf heures du soir et six heures du matin. Cette agressivité sédimentée dans ses muscles, le colonisé va la manifester d'abord contre les siens. C'est la période où les nègres se bouffent entre eux et où les policiers, les juges d'instruction ne savent plus où donner de la tête devant l'étonnante criminalité nord-africaine[1454].

> Franck : Monde compartimenté, manichéiste, immobile, monde de lieux qui honorent l'oppresseur. Ses rues, ses villes, ses pays portent le nom de ceux qui l'ont colonisé, opprimé, pillé, affamé et violé. Monde de statues. La statue de celui qui a fait la conquête. Monde sûr de lui, écrasant de ses pierres les échines écorchées par le fouet.
>
> On nous apprend à rester à notre place, à ne pas dépasser les limites. C'est pourquoi nos rêves sont des rêves musculaires, des rêves d'action, des rêves agressifs, des rêves du ventre.
>
> Je rêve que je saute, je rêve que je grimpe, je rêve que je suis poursuivi. Cette agressivité sédimentée dans nos muscles, nous la manifestons d'abord contre les nôtres, dans des explosions sanguinaires[1455].

La description d'un monde tiraillé par les rapports de domination reprend la critique portée par Fanon dans son essai et fait du personnage de Franck, le porte-parole du peuple néo-colonisé comme le montre le glissement par le possessif de l'hypotexte à l'hypertexte : « Les rêves de l'indigène » deviennent « nos rêves ». Ali Kiswinda Ouedraogo préserve la rupture pronominale et le passage poétique à la première personne du singulier, ce qui positionne le personnage de Franck dans un contraste par rapport à celui de Tiibo, fondé sur le pragmatisme. La référence à l'énergie musculaire permet ainsi d'établir le personnage de Franck autour d'une tension entre idéalisme et violence, la poétique de l'essai de Fanon innervant la dramaturgie. L'enjeu de l'essai est synthétisé dans la pièce d'Ali Kiswinda Ouedraogo à travers la joute verbale entre l'engagement

[1454] Frantz FANON, *op.cit.*, pp.58-59.
[1455] (A2) Ali Kiswinda OUEDRAOGO, *op.cit.*, pp.4-5.

dans la violence de Franck et l'intériorisation des logiques de domination de Tiibo. Alors que Frantz Fanon affirme dans *Les Damnés de la terre* : « Les circuits économiques du jeune État s'enlisent irréversiblement dans la structure néocolonialiste[1456] », le personnage de Tiibo illustre le processus d'accommodation à cette réalité et la volonté de trouver une manière de vivre dans un monde régi par les lois du « business ». Ce que Fanon décrit comme une « malédiction de l'indépendance » innerve la parole de Franck : « Tu lèves le poing contre ton frère Tiibo. Pourquoi quand on lève le poing c'est toujours contre un frère ? ». Ainsi l'adaptation s'inscrit dans un rapport rhizomatique avec un métadiscours panafricain plus large de telle sorte que la convocation de la pensée de Frantz Fanon va de pair avec l'inscription dans un réseau de « justes », comme l'illustre cette réplique de Tiibo :

> Vraiment, les hommes n'ont plus de mémoire. Ils oublient vite. Alors qu'on pleure encore *Patrice Lumumba, Thomas Sankara, Norbert Zongo, Steve Bico, Sylvanus Olympio, Samory Touré, Amical Kabral, Nelson Mandela.* On pleure nos martyrs et les héros morts. On a tellement pleuré, on pleure tellement[1457].

Lors des répétitions à la table pendant la résidence de création au mois d'octobre 2016, j'observais l'émergence récurrente d'un débat sur la question de l'ethos militant lorsqu'il s'agissait de comprendre les motivations psychologiques de chaque personnage. Les artistes s'appuyaient à la fois sur leur propre expérience d'engagement mais aussi sur des luttes exemplaires telles que celles de Thomas Sankara ou Norbert Zongo pour interroger la cohérence des actes des personnages de Tiibo et de Franck. Je comprenais ainsi que l'idéal de lutte intègre jusqu'à la mort innervait la dramaturgie à travers l'élaboration du personnage de Franck confronté à celui de Tiibo, et réinterrogeait les conditions de possibilité d'un tel ethos politique à l'époque contemporaine. La première mention du nom de Norbert Zongo semble valider cette hypothèse. Heureux d'avoir retrouvé son ami Tiibo, Franck prend des nouvelles de leurs anciens camarades de lutte :

> Franck : Tu as des nouvelles des autres ?
> Tiibo : Comme qui ?
> Franck : Thomas ?
> Tiibo : Assassiné...
> Franck : Patrice ?
> Tiibo : Assassiné...
> Franck : Norbert ?

[1456] Frantz FANON, *op.cit*., p.160.
[1457] (A2) *op.cit.,* p.10.

Tiibo : Assassiné...
Franck : Kabral ?
Tiibo : Assassiné...
Franck : Et Steve ?
Tiibo : Assassiné...
Franck : ...[1458]

Ce dialogue rythmé par la stichomythie met l'accent sur le prénom des compagnons de lutte. La référence codée à ces grandes figures présentées comme des anciens amis de Tiibo et Franck permet de figurer l'univers intellectuel et politique dans lequel ils évoluent. Leurs actions sont ainsi mises en réseau avec celles des figures tutélaires des indépendances. Le prénom Norbert signale l'élaboration d'un panégyrique et agissait directement sur l'adhésion du public lors des représentations. Le destin de Franck se confond avec celui de ces héros, véritables présences fantomatiques. En les présentant comme des proches, anciens amis du personnage, la posture mythique de lutte portée par des héros célèbres s'actualise à travers des gens ordinaires. Ainsi l'adaptation libre figure un processus de répertorisation au croisement du champ littéraire et du champ politique.

La traversée de plusieurs adaptations montre qu'il s'agit principalement d'une pratique scénique au sein de laquelle le texte original est considéré comme un matériau qu'on réduit mais en préservant l'écriture de l'auteur. Le travail d'adaptation est donc essentiellement un travail de dramaturgie. Le récit à la première personne du roman *Verre Cassé* est adapté par le biais d'une énonciation théâtrale du monologue chez Mahamadou Tindano. Le recours au dispositif du théâtre-récit met les comédiens en position de comédiens-lecteurs (le *Parachutage* de Pascal Noyelle, Noël Minoungou), de conteurs et de personnages (l'adaptation de *Rougbeinga* en conte théâtralisé de Paul Zoungrana), de narrateurs, rappeurs, conteurs et de personnages (dans le *Parachutage* de Paul Zoungrana). L'omniprésence de l'adresse frontale montre que la scène est utilisée comme un lieu de transmission littéraire. Cet enjeu de répertorisation des œuvres de la littérature est présent également dans les adaptations libres (*Crépuscule des temps anciens/ Les Sans*) mais celles-ci sont également dotées d'une fonction méta-textuelle. Elles commentent le texte original et mettent en perspective le legs intellectuel et littéraire de l'auteur.

1458

Conclusion du chapitre

L'analyse de la production dramatique révèle les spécificités d'un métadiscours qui réfléchit les modalités de légitimation propres au pôle ouagalais. Ainsi l'exploration de textes moins visibles de l'espace littéraire africain permet de constater à quel point les discours critiques « à visée universaliste » sont toujours modifiés par des histoires particulières. Cette expérience de décentrement montre bien que se construit dans et par les relations transtextuelles un cosmopolitisme littéraire intégrant différentes échelles. C'est tout d'abord la situation institutionnelle des auteurs qui transparaît. Ces derniers se positionnent notamment en tant que comédiens, metteurs en scène exprimant des problématiques spécifiques à leur lieu de création, tout en révélant un registre d'identification complexe qui articule le local au global. Une telle exploration permet de faire valoir l'hétérogénéité des positionnements possibles au sein de l'espace littéraire africain. L'analyse de la pratique du palimpseste à Ouagadougou montre ensuite que c'est un lieu de représentativité maximale des littératures, de rencontre et friction entre des littératures dites « majeures » et des littératures dites « mineures ». L'épicentre ouagalais se présente comme un lieu d'absorption et de reconfiguration d'œuvres canoniques du répertoire dramatique européen, d'un côté et de ré-affirmation d'œuvres littéraires burkinabè et africaines dans un mouvement de répertorisation national et panafricain, de l'autre. Au sujet de la pratique du palimpseste dans la littérature francophone, Lise Gauvin, Cécile Van den Avenne, Véronique Corinus et Ching Selao affirment :

> Le dialogue transtextuel ainsi constitué renvoie à la littérature perçue comme un passage, un transfert d'un texte à un autre. Si écrire est toujours de quelque façon, réécrire le monde et sa littérature, on peut renverser la proposition et dire que réécrire est aussi écrire, au premier degré, réinventer la littérature et ses modèles, voire se constituer en modèle dans la chaîne infinie des textes qui constituent la bibliothèque mondiale[1459].

Ainsi s'élabore et s'organise dans et par la pratique du palimpseste une mémoire littéraire et théâtrale.

[1459] Lise GAUVIN, Cécile VAN DEN AVENNE, Véronique CORINUS, Ching SELAO, *op.cit*., p.15.

Quatrième Partie : Les textes comme laboratoire générique

Venir sur le terrain des textes dramatiques, c'est mettre en relation une réalité institutionnelle et une réalité esthétique, c'est montrer que la situation des auteurs au cœur d'un épicentre culturel influence leur production dramatique. Dès lors, l'identification et la collecte de textes se sont réalisées selon des lignes de partage génériques définies par les enquêtés et dépendantes des circonstances institutionnelles et scéniques de leur production. J'ai pu ainsi identifier et collecter 30 textes relevant du théâtre dit de sensibilisation, 6 pièces présentées comme relevant du genre du conte théâtralisé, 14 textes présentés comme des adaptations (réécritures comprises) et 122 textes appartenant à une dernière catégorie aux contours particulièrement flous, « le théâtre d'auteur ». Cette dernière catégorie, à la différence des autres, n'est pas fondée sur des critères d'identification textuels mais exprime surtout une certaine autonomie du texte par rapport à la circonstance scénique qui a parfois occasionné son existence. Alors que les autres catégories employées constituent des grilles de lecture pertinentes pour lire des textes à l'aune d'un prisme générique, celle-ci ne dit rien sur le travail formel engagé par les auteurs. La réflexion générique doit donc s'affiner à la lecture des textes.

C'est ici que se rejoignent les approches textualistes en littérature plaçant l'analyse des textes au cœur de la réflexion théorique et les approches des sciences sociales qui prônent notamment « la collecte, la codification et l'analyse des données qualitatives en vue de produire de la théorie[1460] ». Ce qui génère le croisement entre ces différentes approches, c'est le fait de placer l'empirique au cœur de la réflexion : la lutte contre une tendance au « délestage empirique[1461] » s'applique ainsi à la problématique de la visibilité littéraire. Ici, la notion de double terrain, évoquée plus haut, prend tout son sens. En effet, alors que le terrain physique informe de certains partages génériques, le terrain textuel s'avère être un lieu où ceux-ci sont négociés. Nicolas Martin Granel, dans un article consacré à la littérature mauritanienne, montre à quel point la notion de « partage » est « difficile à contourner » pour tout critique qui veut travailler sur les formes, qui cherche à « inventorier, classer, décrire, commenter », « transcrire, traduire » tout en pointant le

[1460] Barney G. GLASER, Anselm L. STRAUSS, *La découverte de la théorie ancrée, Stratégies pour la recherche qualitative*, traduit de l'anglais (américain) par Marc-Henry SOULET et Kerralie ŒUVRAY, Paris, Armand Colin, [1967] 2017, p.106.

[1461] Marie-Aude FOUERE, Ophélie RILLON, Marie-Emmanuelle POMMEROLLE « Pourquoi *Sources* ? Rigueur empirique, réflexivité et archivage en sciences humaines et sociales et dans les études africaines ». *Sources. Materials & Fieldwork in African Studies*, 2020, n° 1, pp.1-21, https://www.sources-journal.org/77, consulté le 29 novembre 2021.

risque de « surévaluer les partages au détriment des passages[1462] ». C'est le souci d'éviter cet écueil qui m'a amenée à appréhender les textes édités, recensés et collectés dans une perspective décloisonnée. L'on a ainsi accès aux effets de chevauchements génériques, à tout ce qui en floute les contours. Les genres observés au prisme des textes apparaissent dans toute leur dynamique et leur fluidité, dès lors qu'on les considère en révision perpétuelle à chaque nouveau texte[1463]. Le texte fait le genre et les lignes de partage ne peuvent pas être appréhendées d'un point de vue purement extérieur, comme le souligne Karin Barber. Alexandre Gefen présente par ailleurs cette tension entre une vision du genre littéraire comme norme institutionnelle, pouvant potentiellement nuire à la visibilité des textes et de l'autre, une vision plus positive décrivant le genre comme une catégorie formelle et heuristique éclairant des points de vue possibles sur le réel[1464] .

Il y a donc un enjeu à considérer les textes comme laboratoire générique. Leur exploration et analyse peuvent permettre de prendre du recul sur les désignations génériques existantes et les mettre en discussion à partir de critères d'identification textuels. La réflexion prend acte de la relative « fragilité[1465] » du concept de « genre » dans le domaine théâtral. Je propose donc dans cette partie de considérer les textes comme le lieu d'une tension et d'une négociation entre la logique de structuration générique d'une part et la logique d'hybridation d'autre part. Loin d'être exhaustive, la réflexion menée dans cette quatrième et dernière partie explore deux points de négociation générique observés dans les textes relevant du théâtre dit d'auteur : la sensibilisation et l'exhibition de la parole solitaire.

Partant du constat que le théâtre de sensibilisation donne lieu à une production dramatique aux critères d'identification textuels très codifiés, je montre que plusieurs textes relevant de la catégorie du « théâtre d'auteur » peuvent être appréhendés comme des lieux de négociation de ce genre (chapitre 7). Compte tenu de la part importante de textes quasi entièrement ou entièrement constitués d'un monologue dans la catégorie du théâtre d'auteur, je propose de considérer ce mode d'énonciation théâtral comme un lieu de potentielle exploration générique à partir d'une lecture croisée de textes et de propositions scéniques (chapitre 8).

[1462] Nicolas MARTIN-GRANEL, « Le Grand Partage, ses Petits et la littérature : Questions autour de l'oralité en Mauritanie », *Poétique*, n°87, Seuil, septembre 1991, pp.357-379.

[1463] Karin BARBER, *The Anthropology of Texts, Persons and Publics, Oral and written culture in Africa and beyond*, Cambridge University Press, coll. « New Departures in Anthropology », 2007.

[1464] Alexandre GEFEN, https://www.fabula.org/atelier.php?Pertinence_du_questionnement_g%26eacute%3Bn%26eacute%3Brique, consulté le 9 janvier 2022.

[1465] Anne-Françoise BENHAMOU présente le concept de « genre » comme un concept fragile au regard du développement de l'écriture théâtrale depuis la fin du 19ème siècle. « Genre », Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, Paris, 2008 [1991], p.613.

Chapitre 7 : Sensibiliser

J'ai, dans le premier chapitre de ce travail, abordé l'influence des politiques nationales et internationales de développement depuis la fin des années 1970 sur les pratiques théâtrales ainsi que la manière dont les artistes se sont depuis les années 1980, réappropriés les enjeux d'un théâtre d'utilité sociale, culturelle et identitaire à partir de pratiques culturelles endogènes comme de théories esthétiques exogènes (du metteur en scène brésilien Augusto Boal principalement)[1466]. Le concept de « Theater for Development » se généralise en Afrique Australe au cours des années 1970 à partir d'expérimentations menées par des chercheurs européens et africains. Il permet d'affirmer la volonté des ONG de s'appuyer par le théâtre sur la collaboration directe avec les populations concernées : « there was a desire to displace the domesticating « top-down » approach to communication with a more participatory « bottom-up » approach[1467]. » Si les différentes pratiques théâtrales ne renvoient pas à des conceptions unifiées de ce qui est parfois nommé « théâtre de développement », le terme le plus souvent employé par les enquêtés est celui de « théâtre de sensibilisation », plus rarement celui de « théâtre d'intervention[1468] ». Tous ces termes renvoient à la volonté commune de placer le public-cible au cœur de la pratique théâtrale mais les termes de théâtre de sensibilisation et d'intervention mettent davantage l'accent sur la fonction perlocutoire des représentations visant à influencer le comportement des spectateurs.

Au Burkina Faso, le terme « théâtre de sensibilisation » est employé pour désigner une création financée par une association ou ONG dans l'optique de résoudre un problème observé sur le terrain. Une pièce est donc souvent associée à un projet de développement spécifique et est centrée autour d'une thématique. L'auteur qui reçoit la commande doit donc produire un texte qui aborde cette thématique et transmettre le message de sensibilisation porté par l'ONG. Le terme est utilisé indifféremment pour désigner soit des méthodologies proches des expériences d'Augusto Boal (le théâtre-forum a été largement développé par Prosper Kompaoré, l'organisation d'un débat avec les spectateurs après la représentation a été reprise dans le sillage de Jean-Pierre Guingané), soit des créations où les pièces sont commandées à des auteurs sur

[1466] Voir la troisième section du premier chapitre « Les textes dramatiques sous les conditions du développement culturel ».
[1467] « Il y avait une volonté de remplacer l'approche surplombante unilatérale par une volonté de communication avec une approche « par le bas » plus participative ». David KERR, *African popular theater, from pre-colonial times to the present day*, Oxford, James Currey, 1995, p.149.
[1468] Jonny EBSTEIN, Philippe IVERNEL (dir.), *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Lausanne, L'âge d'homme, 1986. Pour un panorama des pratiques se référant à ce terme en Europe voir : Paul BIOT, Henry INGBERG et Anne WIBO (dir.), *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de Hommage à Philippe Ivernel, Études théâtrales, n°17, 2000.

certaines thématiques sans que, lors des représentations, elles n'engagent nécessairement une participation active des spectateurs ou un temps d'échange avec eux.

La scène, qui était dominée par la pratique du théâtre de sensibilisation, jusqu'à la fin des années 1990, a été marquée au cours des vingt dernières années par la diversification de la création théâtrale. La pratique reste très importante mais fait l'objet d'un capital symbolique ambivalent. « Le théâtre de sensibilisation » est souvent opposé dans les discours à celui de « théâtre d'auteur », renvoyant aux pièces écrites à partir de l'initiative individuelle d'un auteur mais soulignant également de manière implicite une scission entre une conception hétéronome et une conception autonome du texte littéraire. En considérant l'ensemble de pièces éditées et collectées qui relèvent du « théâtre de sensibilisation », il est possible de mettre en évidence le lien entre le nom générique « pièce de sensibilisation » et des critères d'identification textuelles. Ceux-ci s'organisent autour de la fonction didactique assumée par les textes. Toutefois la mise en comparaison avec d'autres textes qui ne relèvent pas de cette catégorie permet de considérer la « sensibilisation » comme un paradigme esthétique plus large, soulignant l'instabilité d'un partage générique présupposé. Après avoir observé la prégnance diffuse et ambivalente de l'ambition didactique dans les métadiscours des enquêtés sur la création, j'explore différents textes comme lieu de négociation actif de ce genre.

1. La fonction didactique du théâtre de sensibilisation : une homogénéité générique

Recenser, collecter et identifier des pièces « de sensibilisation » constitue une démarche fondée sur le postulat selon lequel le nom générique ne renvoie pas qu'à une réalité institutionnelle et scénique. L'hypothèse était ainsi la suivante : il y a des critères d'identifications textuelles qui fondent un genre dit « de sensibilisation ». Autrement dit, la fonction perlocutoire des représentations de théâtre de sensibilisation, visant à influencer le comportement des spectateurs a un impact sur l'écriture des pièces. L'examen de cet ensemble, une dizaine de pièces éditées et une vingtaine de pièces collectées directement auprès des auteurs, permet de relever des constantes génériques qui se manifestent dans le texte conservé ou édité après l'expérience du plateau. Jean-Marie Schaeffer insiste ainsi sur la « variabilité contextuelle de la signification des termes génériques, c'est-à-dire la possibilité pour un même nom de se référer selon ses usages, à

un nombre plus ou moins élevé de facteurs[1469] ». La lecture de l'ensemble des pièces présentées dans cette catégorie a permis d'observer l'organisation des critères d'identification génériques autour de la fonction didactique assignée au texte. Après une présentation du corpus générique identifié et collecté, l'analyse des pièces servira une typologie des critères identifiés.

Présentation du corpus

Le corpus générique établi a été formé à partir des recueils de pièces jouées par l'ATB publiés par Prosper Kompaoré, de pièces conservées par les auteurs après la représentation ou la diffusion radiophonique (Issaka Luc Kourouma, Boubacar Dao, Simplice Nikiema, Thierry Oueda), de pièces commandées par l'ONG internationale suédoise Diakonia via la structure associative du CARTEL regroupant plusieurs compagnies théâtrales. Les textes de cet ensemble m'ont été transmis par les auteurs et par l'ancienne administratrice du Cartel Aurélie Deplaen Zoungrana.

Prosper Kompaoré,	*Étranger*, Recueil n°1	Ouagadougou, Éditions ATB,	2011	Migration
Prosper Kompaoré	*La commande/ Le procès de la logeuse/ Le sang des enfants*, Recueil, n°2.	Ouagadougou, Éditions ATB	2011	Droits des femmes et des enfants
Prosper Kompaoré	*La porteuse d'eau*, *Les ramasseurs d'ordure*, *Nivo la domestique*, Recueil n°3.	Ouagadougou, Éditions ATB	2011	Droits des femmes et des enfants
Prosper Kompaoré,	*Conscience violée, Tourments de femme*, Recueil n°4.	Ouagadougou, Éditions ATB	2011	Droits des femmes et des enfants
Boubacar Dao	*Une école dangereuse*	Texte non publié	2010	Violences institutionnelles (droits des enfants)
Boubacar Dao	*Violences à l'école*	Texte non publié	2011	Violences institutionnelles (droits des enfants)

[1469] Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989, p.293.

Boubacar Dao	*Les pharmacies de la mort*	Texte non publié	2002	Santé publique
Boubacar Dao	*Djiko ou la reconquête de l'eau*	Texte non publié	2013	Bonne gouvernance-citoyenneté positive (gestion des ressources en eau)
Étienne Minoungou	*Impliquons-nous*	Texte non publié	2017	Bonne gouvernance – citoyenneté positive
Ildevert Meda	*Changement de cap*	Texte non publié	2015	Bonne gouvernance – citoyenneté positive
Ildevert Meda	*Koro Bill le citoyen* (feuilleton radiophonique de 10 épisodes)	Texte non publié	2016	Bonne gouvernance – citoyenneté positive
Issaka Luc Kourouma	*La noire/blanche*	Texte non publié	2017	Santé publique (dépigmentation)
Issaka Luc Kourouma	*Enfance brisée*	Texte non publié	2014	Droits des enfants
Issaka Luc Kourouma	*Souillures électorales*	Texte non publié	2015	Bonne gouvernance/ citoyenneté positive
Issaka Luc Kourouma	*Salomon le sage*	Texte non publié	2011	Bonne gouvernance/ citoyenneté positive
Issaka Luc Kourouma	*Le virus mevisci*	Texte non publié	2017	Bonne gouvernance/ citoyenneté positive
Issaka Luc Kourouma	*La fourmi et les élections*	Texte non publié	2012	Bonne gouvernance/ citoyenneté positive
Issaka Luc Kourouma	*Le fruit du mal et de la mort*	Texte non publié	2017	Santé publique
Issaka Luc Kourouma	*Les contributions*	Texte non publié	2014	Bonne gouvernance/ citoyenneté positive
Issaka Luc Kourouma	*L'or du développement*	Texte non publié	2017	Développement industriel

Issaka Luc Kourouma	*Le mirage*	Texte non publié	2017	Migration
Simplice Nikiema	*Qui a tué Mimi et Michel ?*	Texte non publié	2007	Insécurité routière (santé publique)
Thierry Oueda	*Politique, pas femme*	Texte non publié	2015	Bonne gouvernance/ citoyenneté positive
Thierry Oueda	*Mon mari se plaint*	Texte non publié	2015	Bonne gouvernance/ citoyenneté positive
Thierry Oueda	*Mon droit de vote*	Texte non publié	2015	Bonne gouvernance/ citoyenneté positive

Deux auteurs engagés principalement dans l'écriture de pièces de sensibilisation, Prosper Kompaoré (dans le cadre de la troupe de l'ATB) et Issaka Luc Kourouma (dans le cadre de son travail de journaliste à la RTB) se distinguent par la dimension prolifique de leur production. Les quatre recueils de pièces imprimés en 2011, signés par Prosper Kompaoré réunissent des pièces jouées par l'ATB entre 2004 et 2011, relevant d'un processus d'écriture individuel ou collectif et qui la plupart du temps également ont été jouées en mooré et en dioula. L'existence de ces textes est liée à un ensemble de partenaires commanditaires de l'ATB tels que l'Unesco, le ministère de l'action sociale et de la santé, Promo-femmes etc. Le corpus de pièces radiophoniques transmises par le journaliste et auteur Issaka Luc Kourouma, toutes écrites entre 2007 et 2017 (12), ont été commandées par la radio nationale RTB avec des ONG partenaires. Je dispose des textes écrits en français par l'auteur, qui ont fait l'objet de traductions orales pour la diffusion en mooré, dioula et fulfuldé alors qu'il travaillait comme journaliste puis comme pourvoyeur officiel de textes de sensibilisation pour la radio en 2016. Sa trajectoire d'auteur de sensibilisation, est liée aux évolutions de la politique de programmation de la RTB.

L'autre partie des textes collectés correspond à un ensemble de textes commandés à des metteurs en scène, comédiens, auteurs identifiés par des bailleurs de fonds comme étant susceptibles de répondre à des commandes. Ainsi Simplice Nikiema, engagé dans la pratique du théâtre de sensibilisation depuis sa formation à l'école de théâtre de l'ATB, m'a transmis une

pièce de théâtre radiophonique commandée par la RTB à une agence de communication[1470]. Boubacar Dao, dont certaines œuvres ont été primées à la SNC, a été ensuite identifié par plusieurs organismes en tant que pourvoyeur potentiel de pièces de sensibilisation et a écrit plusieurs pièces sur les droits humains.

En plaçant la culture au centre de son agenda du développement[1471], une association comme Africalia apporte un soutien institutionnel à des structures, telles l'ATB, engagées principalement dans le théâtre de développement mais est aussi avec la coopération suisse, le partenaire durable de l'association du Cartel et soutient également le festival des Récréâtrales. Ces nouveaux partenariats ne signifient pas pour autant l'éviction des logiques de financement précédentes. En effet l'une des orientations majeures du Cartel demeure l'appui aux politiques culturelles par les acteurs du secteur public et privé au Burkina Faso et en Afrique[1472]. Ainsi, dans le cadre d'un programme d'appui au processus électoral, la fédération du Cartel a bénéficié du soutien de Diakonia, organisation humanitaire suédoise « œuvrant pour un monde équitable sans pauvreté[1473] », pour mener à bien des projets d'accompagnement des élections présidentielles et législatives de 2015 et 2016, et de médiation dans les conflits post-électoraux : une pièce de sensibilisation *Changement de cap*, sur la prise en compte des préoccupations des femmes dans le processus électoral a été écrite par Ildevert Meda en 2015 ; un feuilleton radiophonique en plusieurs épisodes, *Koro Bill le citoyen*, sur la participation citoyenne à la gouvernance locale est l'œuvre du même auteur en 2016 ; une pièce sur l'implication de la société civile dans la bonne gouvernance, *Impliquons-nous* a été écrite par Étienne Minoungou et mise en scène par Moussa Sanou en 2017[1474]. De même, Thierry Oueda, m'a transmis les versions radiophoniques et textuelles de trois pièces commandées par l'ONG Diakonia au moment des élections[1475].

De cet ensemble de pièces se dégagent trois thématiques dominantes :

- Les droits des femmes et des enfants (notamment à travers la dénonciation des violences intra/extrafamiliales, des trafics d'êtres humains et des violences institutionnelles)

[1470] (A1) Entretien avec Simplice NIKIEMA mené le 8 décembre 2017 à Ouagadougou.
[1471] https://africalia.be/fr/A-propos/Culture-developpement, consulté le 13 mai 2018.
[1472] « Projet Cartel Diakonia », document d'archive du Cartel, aimablement mis à ma disposition par Aurélie Deplaen-Zoungrana.
[1473] https://www.diakonia.se/en/Info/Francaise/, consulté le 13 mai 2018.
[1474] La pièce a été traduite en dioula par Moussa Sanou et en mooré par Ildevert Meda. Je m'appuierai ici principalement sur la captation de la représentation réalisée le 23 décembre 2017 dans l'espace de diffusion du Cartel, aujourd'hui théâtre des Récréâtrales et partiellement sur le texte en français adjoint au rapport de la tournée réalisée en 2017, aimablement transmis ultérieurement par Aurélie Deplaen-Zoungrana, administratrice générale des Récréâtrales.
[1475] *Politique pas ma femme, Mon mari se plaint, Mon droit de vote* (2015). Les textes sont en français et les versions radiophoniques sont en français et en mooré. Je n'ai cependant pas eu la possibilité temporelle de traduire ces dernières versions.

- La bonne gouvernance et l'exercice de la citoyenneté positive (impôts, élections, gestion des ressources en eau…)
- La santé publique (à travers des pièces de prévention autour de différents sujets comme la dépigmentation, l'insécurité routière, le sida…)

Ces trois thématiques ont pour point commun d'être exposées dans les textes par le biais d'une « situation didactique » :

> […] si la morale n'est pas énoncée à la fin du texte théâtral en guise de conclusion, bien souvent, il n'est pas considéré comme complet aux yeux des acteurs comme du public. Son énonciation répond souvent à une convention dramaturgique inchangée et intemporelle que je propose d'appeler « la situation didactique » […] il s'agit d'un rapport dialectique qui unit l'énonciateur de la morale et du savoir divulgué au récepteur[1476].

Ce rapport dialectique fondé sur la transmission d'une morale détermine un certain nombre de traits génériques : des stratégies de facilitation textuelles et para-textuelles, une répartition axiologique des personnages, une progression dramatique tendue vers un dénouement édifiant. Pour établir cette typologie, je m'appuie sur l'analyse des récurrences dans le corpus sus-présenté et sur la typologie élaborée par Maëline Le Lay. Sa réflexion sur les rapports entre théâtre, langues et didactisme à Lubumbashi en République démocratique du Congo[1477] s'avère particulièrement pertinente pour appréhender les textes écrits à Ouagadougou notamment parce qu'elle met en évidence la manière dont la fonction didactique impacte la dramaturgie des pièces[1478].

- <u>Les stratégies de facilitation textuelle et para-textuelle</u>

L'articulation d'une situation didactique à une thématique révèle le double enjeu des pièces de sensibilisation, d'une part la nécessité d'instruire un public et d'autre part, de l'amener à adopter une certaine attitude morale et politique. Les thèmes abordés sont partie prenante du genre

[1476] Maëline LE LAY*, op.cit*, p.352.
[1477] Maëline LE LAY, *« La parole construit le pays », Théâtre, langues et didactisme au Katanga (République démocratique du Congo)*, Paris, Honoré Champion, 2014.
[1478] Si son travail se fonde sur une approche historiographique du discours didactique au Katanga, le cadre d'analyse qu'elle propose est intéressant car ces pratiques théâtrales se sont largement et durablement répandues en Afrique depuis la fin des années 1970. Elle montre que les pratiques théâtrales à Lubumbashi ne se confondent ni avec le théâtre pour le développement, ni avec celui de l'opprimé boalien et n'engagent pas nécessairement la directe participation du spectateur dans les pièces. Pour autant, elle fait le constat de la « permanence à travers les époques, [d'un] discours « didactique » qui procède d'une volonté d'éduquer, « d'élever les masses », de les conscientiser pour parvenir au « développement », à « l'unité nationale », via la « reconstruction »». *ibidem*, p.15.

dont le lien avec les différents bailleurs de fonds est souvent très marqué et semblent dessiner dans une logique de modèle ou de contre-modèle, les différents aspects d'une vie en société vertueuse. Ce lien entre bailleurs et productions dramatiques se déploie dans le texte à travers un certain nombre de « stratégies de facilitation[1479] » :

> Le paratexte et les éléments paraverbaux telles que les didascalies, en bref, l'ensemble des énoncés qui gravitent autour du texte théâtral et lui donnent sens et relief, contribuent à faciliter la transmission du message de l'auteur et à véhiculer un ton didactique[1480].

Les recueils de pièces édités par Prosper Kompaoré font par exemple mention de ces thématiques dans les résumés des pièces sur les quatrièmes de couverture et le bailleur est parfois mentionné en-dessous du titre des pièces. En outre, il arrive que certaines répliques n'aient pour fonction que de présenter des organismes et initiatives institutionnelles en faveur du développement. Ainsi, le personnage d'Hamidou dans *Le sang des enfants* (2007) formule la parole de dissuasion suivante contre le travail des enfants : « Vous pouvez vous attirer des ennuis avec la police, l'action sociale et surtout avec cette ONG qui travaille avec la GTZ, la coopération allemande[1481] ». Ici, il s'agit donc de diffuser des informations et de promouvoir des actions susceptibles de contribuer au développement du pays.

Cette intention didactique se révèle particulièrement explicite dans l'ensemble des textes écrits par Issaka Luc Kourouma pour une diffusion radiophonique. En effet, la programmation nationale de ses pièces dans les différentes langues sert ici d'accompagnement à la politique publique. C'est ainsi qu'un nombre important des pièces qu'il m'a transmises concerne directement la participation des citoyens à la vie politique. La pièce *Souillures électorales* écrite dans le contexte des élections municipales de 2016 se clôt par un « message final », à la fois voix de l'auteur et voix de l'institution radiophonique nationale :

> Jeunes gens et jeunes filles, ne vous laissez pas instrumentaliser en période électorale. Refusez l'achat de vos consciences et démarquez-vous des projets de fraudes et de toute velléité de violence. Les élections du 22 mai 2016 doivent être des élections qui réconcilient le peuple burkinabè avec lui-même. Pour ce faire, elles doivent se dérouler

[1479] Maëline LE LAY, *op.cit.*, p.361.
[1480] *Ibidem*, p.373.
[1481] Prosper KOMPAORE, *La commande* (2004) / *Le procès de la logeuse (2007) / Le sang des enfants (2007)*, Recueil, n°2, Ouagadougou, Éditions ATB, 2011 (impression), p. 113.

> dans la transparence, l'intégrité, la loyauté, la liberté et la fraternité. Elles doivent se dérouler dans la paix et sans aucune forme de violence[1482].

Au sein de la pièce *Les contributions*, écrite en 2014 émerge un véritable discours frontal à visée purement informative et qui rompt la fable didactique autour des personnages des commerçants, René et Ismaël, qui refusent de payer ce qu'ils doivent à l'inspecteur des impôts. Les messages gouvernementaux, si exhaustifs dans la présentation des différents impôts, de leur fonction et l'explicitation du sens de la cotisation collective, génèrent un véritable détachement vis-à-vis de la fable. Ce détachement survient à la fin de la pièce, dans la scène finale réunissant des personnages qui incarnent l'autorité politique, le maire de Kassékrétenga ou encore l'agent des impôts Zacharie. La prise de parole de ce dernier, sous la forme d'une liste, est emblématique de la dimension instructive de la pièce et de l'alignement de la voix de l'auteur sur le message porté par les politiques publiques :

> **Zacharie :** Ce sont ces impôts qui permettent par exemple de :
>
> - Construire des caniveaux, des écoles, des dispensaires … ;
> - Payer les salaires des agents qui assurent le fonctionnement des services de la Commune (écoles, dispensaires, état civil, voirie) ;
> - Assurer le fonctionnement de la Mairie (fournitures de bureau ; électricité, eau, téléphone, carburant, réparation de matériel) ; etc.[1483]

Ce recours à l'énumération des arguments se retrouve également dans la pièce *Enfance brisée*[1484], pièce qui évoque le mariage entre Bila, homme de trente-huit ans et une adolescente Wendnyam. L'ami d'enfance de Bila, Taryam s'insurge contre le comportement de ce dernier et lui assène plusieurs reproches. Au sein de cette salve de reproches se distinguent des arguments numérotés : « 1) Tu as brisé son enfance et tu as interrompu sa scolarité » […] « Physiquement et psychologiquement, tu as brisé sa jeune vie[1485] » ; « 3) si tu enceintes précocement cette fille, elle pourrait être atteinte de fistules obstétricales[1486] ». La numérotation facilite la reprise explicite par l'auteur du discours institutionnel – le projet de développement PDEVII porté par l'agence des États-Unis pour le développement international est évoqué sur la première page – et génère une sortie de la fable pour une adresse directe aux comédiens et aux auditeurs. L'invraisemblance de la réaction immédiate de Bila, « Je vais de ce pas la soigner et mettre fin à cette relation

[1482] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *Souillures électorales*, texte non publié, 2015, p.16
[1483] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *Les contributions*, texte non publié, 2014.
[1484] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *Enfance brisée*, texte non publié, 2014.
[1485] (A2) *Ibidem*, p.6.
[1486] (A2) *Ibidem*, p.7.

incongrue[1487] », peut dans cette perspective, également être interprétée comme une manière pour l'auteur de rendre limpide le message didactique. Dans la pièce *La Noire/blanche*[1488], le docteur explique au personnage principal de manière tout aussi exhaustive les conséquences irréversibles laissées par l'opération de dépigmentation sur la santé. Enfin le paratexte final synthétisé à travers un message de sensibilisation met particulièrement en exergue le message officiel diffusé par la radio :

- **Message de sensibilisation**
- Eviter la dépigmentation volontaire, c'est préserver sa santé avec une peau saine
- Eviter la dépigmentation volontaire, c'est garder sa beauté naturelle.[1489]

La présentation des objectifs de chaque acte dans la pièce *La fourmi aux élections* relève de ce type de stratégie. L'explicitation des « objectifs » indique un degré maximal de didactisme et le choix pour l'auteur de faciliter la réception du texte par les comédiens supposés se l'approprier : « montrer la fiabilité du fichier électoral », « favoriser une participation record des électeurs », « faire comprendre au mieux l'acte de vote tout en maitrisant le processus de la double élection - contribuer à l'instauration d'un climat de non-violence et de tolérance, avant, pendant et après les élections couplées de décembre 2012 ». La série de pièces radiophoniques écrites par Thierry Oueda en 2015, commandées par l'ONG Diakonia, *Politique pas ma femme*, *Mon mari se plaint, Mon droit de vote* se présente comme l'illustration de mauvais comportements masculins et vise à souligner le rôle et les droits des femmes dans la démocratie. L'exposition du message didactique est comme dans plusieurs pièces du genre, facilitée par des résumés qui anticipent sur l'interprétation à donner aux textes : « La planification des réunions politiques à des heures tardives. Le mari d'une femme qui se fâche parce que sa femme rentre tard[1490]. » ; « Un commerçant et une femme douanière veulent devenir maires de leur commune. L'homme n'accepte pas qu'une femme se présente face à lui[1491] ». Dans la pièce *Politique pas ma femme*, une « morale civique » tient lieu de résumé, rendant encore plus explicite l'objectif qui préside à l'écriture de la pièce et à sa diffusion radiophonique : « Conscientiser les hommes à accepter la participation de leurs femmes au processus électoral en tant que candidates[1492]. ».

Ces procédés explicatifs révèlent le lien très fort dans le texte entre intention didactique de l'auteur et présence du bailleur de fonds. Ainsi dans le feuilleton radiophonique d'Ildevert Meda,

[1487] (A2) *op.cit.*, p.7.
[1488] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *La Noire/blanche*, texte non publié, 2017.
[1489] (A2) *ibidem*, p. 14.
[1490] (A2) Thierry OUEDA, *Mon mari se plaint*, texte non publié, 2015, p.2.
[1491] (A2) Thierry OUEDA, *Mon droit de vote*, texte non publié 2015, p.2.
[1492] (A2) Thierry OUEDA, *Politique pas ma femme*, texte non publié, 2015, p.2.

Koro Bill le citoyen, visant à accompagner le processus de transition démocratique, le personnage principal « Koro Bill », alors qu'il coordonne la création d'un centre culturel à la faveur de l'accompagnement de la coopération suisse, s'exprime en ces termes : « Tu sais, les Suisses eux ils sont sensibles au secteur de la culture. Quand toutes les coopérations bilatérales comprendront qu'il faut faire de la culture un secteur prioritaire comme la coopé Suisse, je te jure que beaucoup de choses vont changer positivement[1493] ». Ici est soulignée explicitement l'importance du soutien de la coopération suisse pour la cellule artistique du CARTEL et de manière générale au Burkina Faso, celle-ci étant vectrice de diversification théâtrale et facilitant la combinaison pour les artistes de démarches autonomes et hétéronomes. On voit donc bien que l'intention didactique opère au croisement des intérêts et de la volonté des artistes et des partenaires. Sur la page de présentation du feuilleton radiophonique, le projet est présenté comme « conçu par LA FÉDÉRATION DU CARTEL, en vue d'une sensibilisation des auditeurs des radios nationales burkinabè publiques et privées, sur la participation citoyenne à la gouvernance locale[1494] ».

- <u>La répartition axiologique des personnages</u>

Dans le corpus de pièces identifiées comme relevant de cette famille générique de la sensibilisation, la situation didactique permet de faire valoir une morale de l'histoire associée à une thématique. Ce qui est particulièrement frappant, c'est que le personnel dramatique se répartit d'un point de vue axiologique entre des personnages à fonction « exemplaire » et d'autres personnages à fonction « repoussoir ». Cette répartition des personnages constitue la caractéristique de la quasi-totalité des pièces du corpus.

Les personnages exemplaires peuvent être aussi bien des représentants d'association, que des conseillers, amis. Tantôt ils portent la parole institutionnelle comme le personnage de Gnouma dans *La Commande*[1495], responsable d'une association consacrée à la formation et à l'apprentissage des métiers pour les enfants et adolescents. Tantôt ils se la réapproprient et proposent de la mettre en application dans leur vie quotidienne. C'est le cas de l'enfant Oumarou qui dans *Le Sang des enfants*[1496] tente de susciter chez les autres enfants qui travaillent sur le site aurifère, une prise de conscience : « Détrompe-toi, on a toujours le choix. Souviens-toi de ce que

[1493] (A2) Ildevert MEDA, *Koro Bill le citoyen*, épisode 13, p.15.
[1494] (A2) Ildevert MEDA, *Koro Bill le citoyen*, épisode 1, p.2.
[1495] Prosper KOMPAORE, *La commande*, *Le procès de la logeuse*, *Le sang des enfants*, recueil n°2, Ouagadougou, Éditions ATB, 2011.
[1496] *Ibidem.*

la dame de l'action sociale nous a dit un jour : que nous les enfants, nous avons des droits[1497] ». De telles répliques mettent en scène les effets de la sensibilisation. Le personnage du combattant dans *Conscience violée*[1498] se fait ainsi le relais auprès des autres hommes du message d'égalité et de défense des droits des femmes qui vient du ministère des droits humains « Si j'ai demandé à la dame de venir causer avec nous, c'est pour que nous sortions de cette sauvagerie, de ces idées anciennes qui ne nous font pas avancer.[1499] »

Les personnages exemplaires et les personnages repoussoirs interagissent et fonctionnent souvent dans les pièces par symétrie. Dans *Tourments de femme*[1500], le conflit domestique entre Diana et son mari Alex révèle un comportement marital considéré comme rétrograde – celui-ci est mécontent qu'elle soit trop investie dans son travail et lui reproche de ne pas suffisamment s'occuper de lui. Quant à Diana, elle se montre patiente avec son mari, toujours dans la recherche de la compréhension, tout en s'imposant comme une personne ressource auprès des autres femmes et se fait médiatrice quand elle est témoin d'autres violences intrafamiliales à l'égard des femmes : « Il est possible de faire appliquer la loi, mais je pense qu'il est plus sage, pour toi et pour ta fille, qu'on en reparle au sein de la famille pour trouver une solution[1501] ». A l'instar d'Alex, les personnages repoussoirs sont bien souvent des membres de la famille qui, au lieu de s'inscrire dans un rapport d'empathie et d'amour, exercent leur violence et/ou prônent l'inégalité au sein de la cellule familiale. Le père alcoolique de Naivo et Soa dans *Les ramasseurs d'ordures*, organise l'exploitation de ses propres enfants et leur rétorque quand ils se plaignent de leur sort : « Vous ne comprenez rien ; en tant que chef de famille je dois me reposer et c'est à vous qu'il revient de rechercher les ordures et les vendre pour que votre père puisse boire son rhum[1502] ». De même dans *Conscience violée*, le personnage de Fîîsi, mère du défunt Lazare, et belle-mère des deux femmes de ce dernier remplit cette fonction repoussoir. Elle a organisé l'excision de sa belle-fille Djata, et souhaite qu'elle et son autre belle-fille se remarient de force avec le petit-frère de son mari défunt. Dans la pièce de prévention contre le sida, *Le Fruit du mal et de la mort*[1503], le comportement du personnage de Claver, impliqué dans des pratiques sexuelles sans protection, est épinglé de manière plus générale, puisqu'il se trouve également être violent et infidèle à sa femme. Dans *Souillures électorales*, la situation didactique représente deux jeunes personnages, Taryam et Samson qui s'introduisent chez l'oncle de Samson, Ananias, un politicien véreux, pour

[1497] *Ibidem*, p.138.
[1498] Prosper KOMPAORE, *Conscience violée, Tourments de femmes*, recueil n°4, Ouagadougou, Éditions ATB, 2011.
[1499] (A2) Prosper KOMPAORE, *op.cit*., p.23.
[1500] (A2) Prosper KOMPAORE, *op.cit.*
[1501] (A2) *ibidem*, p.76.
[1502] (A2) *ibidem*, p.54.
[1503] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *Le fruit du mal et de la mort*, texte non publié, 2017.

lui voler de l'argent. Le personnage de Taryam qui, lui, est éduqué par sa tante Tirga, femme exemplaire, se retrouve en quelque sorte balloté moralement entre les deux figures, l'une incarnant le mal, l'autre, le bien. Alors que les jeunes gens trouvent une photographie compromettante pour Ananias et le font chanter, ce dernier répond au chantage favorablement et se montre intéressé par leurs compétences en manipulation si bien qu'il les identifie comme « acteurs politiques en gestation[1504] » et les engage dans son entreprise de corruption. Le dénouement de la situation didactique passe par une prise de parole enflammée de la part de Tirga qui s'oppose à cet engagement malgré les gains espérés pour Taryam, en revendiquant et incarnant ce qui est présenté comme une forme de pureté morale – le refus de la corruption est par exemple comparée au refus de la prostitution – et invite Taryam et son ami à la suivre : « Faites demi-tour de la voie sur laquelle vous êtes engagés. Car il est encore temps[1505]. » La pièce s'achève ainsi sur les pleurs des deux jeunes gens, émus par la prise de parole de Tirga.

Cette répartition axiologique des personnages est en outre souvent doublée d'une stratégie de facilitation par le biais du paratexte. Ainsi les résumés des pièces du même auteur, *Le mirage*[1506] et *L'or du développement*[1507], révèlent d'emblée l'enjeu de cette polarisation axiologique des personnages. Alors que la situation didactique de la pièce *Le Mirage* est celui du départ illégal pour l'Europe projeté par le jeune Galé et de ses discussions avec les membres de sa famille, le résumé prépare d'emblée l'interprétation de l'opposition :

> Promoteur de valeurs négatives sur l'émigration irrégulière, et bon vivant en dépit de son âge, Gniasba encourage vivement l'initiative de son neveu qui va à n'en pas douter enrichir la famille dont lui en premier lieu. A l'inverse Sétou, la cousine de Galé au fait des conséquences néfastes des migrations irrégulières va tenter de dissuader son cousin d'aller à l'aventure[1508].

Dans la pièce *L'or du développement*, visant à encourager l'installation d'une entreprise minière, les personnages sont également caractérisés par l'usage de parenthèses dès le résumé de la pièce : « Bapougouni, 25 ans, sans véritable instruction et sans emploi, prépare du thé sous le grand arbre de leur cour en attendant ses amis Nassidja, (un jeune personnage négatif) et Yentema (un jeune personnage positif, curieux et assez cultivé) pour leur causerie habituelle[1509]. »

[1504] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *Souillures électorales*, texte non publié, 2015, p.10.
[1505] (A2) *Ibidem*, p. 16.
[1506] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *Le mirage*, texte non publié, 2017.
[1507] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *L'or du développement*, texte non publié, 2017.
[1508] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *Le mirage*, 2017, p.2.
[1509] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *L'or du développement*, texte non publié, 2017, p.2.

- Une progression dramatique tendue vers un dénouement édifiant

Enfin, la situation didactique se résout de deux manières possibles : soit par une issue tragique – comme la disparition des enfants dans *La commande* (2007) – soit par le refus des opprimé.es de se soumettre à l'ordre établi – Oumarou dans *Le sang des enfants* ou encore Béré dans *Conscience violée* qui fait tout pour récupérer son fils, gardé par ses beaux-parents car elle a refusé de se soumettre à la coutume d'épouser le frère de son mari défunt.

Parmi les textes du corpus, le choix le plus fréquent est celui de la représentation d'une issue à la situation, défavorable, qui permet ensuite un examen des causes. Le processus est donc toujours celui de l'éclairage a posteriori des conséquences d'un comportement repoussoir. Dans *Les contributions* d'Issaka Luc Kourouma[1510], les personnages d'Ismaël et René refusent de payer leurs impôts au moment du passage de l'agent des impôts et c'est l'ensemble du syndicat des commerçants qui, tout à coup, s'insurge de telle sorte que la ville plonge dans un chaos social. Ainsi, plusieurs scènes présentent le délitement des services publics, la grève des enseignants qui n'ont pas été payés, le siège de la ville par des bandits car le commissariat est fermé, la fermeture des hôpitaux. Trois pièces de sensibilisation que m'a transmises Boubacar Dao évoquent cet enjeu d'effrayer les lecteurs/spectateurs dans le lexique des titres mêmes (« violence », « terreur », « dangereuse »). Ceux-ci donnent d'emblée des indications sur le dénouement de la situation didactique. Dans *Les Pharmacies de la mort*[1511], Koudbila se montre négligent vis-à-vis de la maladie de son fils, Madi. Il considère les médicaments qui ont été prescrits pour lui trop chers, et se procure un médicament auprès d'un comédien ambulant ce qui cause sa mort. La pièce *Violence à l'école*[1512] s'achève par la vengeance de Salam, parent d'élève qui s'attaque à la machette à Mme Touré, institutrice qui a violenté son fils à l'école. La pièce *Une école dangereuse*[1513] représente également les conséquences de la violence d'une institutrice mais également celles de l'abus sexuel d'un instituteur, Monsieur Bangré sur une jeune enfant de douze ans, Esther. Les parents se révoltent et le père d'Esther finit par attaquer à la machette l'enseignant. La pièce de Simplice Nikiema *Qui a tué Mimi et Michel* (2007) utilise aussi à dessein l'issue choquante pour faciliter le processus de sensibilisation à la sécurité routière. Bala, trafiquant de faux permis de conduire cause indirectement la mort de sa propre fille et celle du fils du « vieux Georges », responsable d'un programme de développement.

[1510] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *Les contributions*, texte non publié, 2014.
[1511] (A2) Boubacar DAO, *Les pharmacies de la mort*, texte non publié, 2002.
[1512] (A2) Boubacar DAO, *Violences à l'école*, texte non publié, 2011.
[1513] (A2) Boubacar DAO, *Une école dangereuse*, texte non publié, 2010.

D'autres pièces, plutôt que de confronter des personnages repoussoirs et des personnages exemplaires, révèlent une transformation des comportements présentés comme répréhensibles. C'est le cas des pièces écrites par Ildevert Meda dans le cadre du projet soutenu par l'ONG Diakonia. Dans la pièce *Changement de cap*[1514], le personnage de Koulsa, représentant de la cellule locale du RPN, Rassemblement pour le progrès national, est obligé par la présence de son fils, Paul Henry (un des ministres du gouvernement de transition) à prendre en compte les préoccupations et les actes de mobilisation des femmes. Mais l'exemple le plus significatif mettant en œuvre une situation didactique processuelle est celui du feuilleton radiophonique *Koro Bill le citoyen*[1515]. En effet, l'objet sériel favorise particulièrement la possibilité de représenter de manière progressive un changement de comportement. Ildevert Meda situe l'intrigue du feuilleton dans un lieu fictif « Ribdin » mais rappelle dans le résumé le lien avec le contexte du Burkina Faso, en soulignant le fait qu'il s'agit d'une « commune fictive rappelant toute commune dans le découpage administratif territorial de notre pays »[1516] . Le personnage principal, agent de liaison dans l'administration publique, est en effet un citoyen lambda, au départ plutôt réfractaire à tout ce qui relève de la politique. La citoyenneté est ainsi représentée dans sa dimension processuelle. C'est la transformation de Koro Bill qui fait l'objet du feuilleton. En difficulté pour subvenir aux besoins de sa famille, il bénéficie d'un cercle vertueux dans la mesure où le directeur de son office se montre particulièrement empathique et le met en relation avec Monsieur Zanda qui dirige une entreprise ce qui lui permet de cumuler deux emplois et d'améliorer sa condition. La première étape de sa transformation advient par opportunisme dans la mesure où Koro Bill ne fait que se conformer à ce qu'on attend de lui. C'est parce qu'il entend la critique formulée par le directeur et monsieur Zanda contre un homme qui ne s'est pas inscrit sur les listes électorales qu'il n'exprime plus ouvertement son hostilité à l'endroit de la politique publique : cela suscite un effet comique quand il est pris à témoin par les deux hommes : « en tout cas ce n'est pas facile »/ « vraiment, ce n'est pas facile[1517] » ; puis au cabaret où le lecteur/spectateur devient le témoin de son retournement de veste : « je ne suis pas si radical que ça[1518] ». Au fur et à mesure des épisodes, l'on comprend que cette posture, endossée par opportunisme, devient de plus en plus sincère : les circonstances favorables de sa situation professionnelle l'amènent à être confronté à d'autres manières de penser que la sienne et également à pouvoir faire preuve de solidarité et de soutien vis-à-vis des membres de la commune. Le troisième épisode marque un tournant réflexif dans le

[1514] (A2) Ildevert MEDA, *Changement de cap*, texte non publié, 2015.
[1515] (A2) Ildevert MEDA, *Koro Bill, le citoyen*, feuilleton radiophonique, texte non publié, 2016.
[1516] Ildevert MEDA, *Koro Bill, le citoyen*, texte non publié, 2016, épisode 1, p.2.
[1517] (A2) *Ibidem*, Épisode 1, p.19
[1518] (A2) *Ibidem*, Épisode 1, p.24.

comportement de Koro Bill. En effet, son identité de citoyen responsable se forge au contact de Monsieur Zanda qui s'institue en modèle : « Je me réjouis de savoir que tu es fortement impliqué dans les organisations de la société civile, moi c'est cela qui a ponctué ma vie jusqu'à ce que mes activités professionnelles m'amènent hors du pays[1519] »

Alors qu'il commence par se plaindre de l'injonction à ne pas jeter ses ordures dans le caniveau, il comprend par le truchement du docteur Rondo, à l'occasion d'une visite professionnelle au CMA, de l'impact de ce comportement sur la santé puisque l'eau stagnante attire les moustiques et génère la recrudescence des cas de paludisme. En outre ce dernier appelle à la responsabilité citoyenne : « le développement est avant tout une question de comportement[1520] ». Cette rencontre est présentée comme déterminante puisqu'à la fin de l'épisode, alors qu'il se trouve au grin de thé[1521] à échanger avec les jeunes, il est décrit comme « pensif » et semble prêt à incarner cet idéal : «« Chacun où qu'il se trouve, à quelque niveau que ce soit, peut servir à la société[1522] ». Surgit ainsi dans son esprit à la fin de l'épisode la vision d'un futur possible qu'il veut bâtir avec les jeunes et il prend ainsi conscience de sa responsabilité. Dans l'épisode 5 est mentionné le mouvement qu'il a fondé pour opposer à la politique gouvernementale une politique citoyenne de proximité pouvant s'exercer au quotidien :

> Non… ne dis pas parti ! vous n'ignorez pas la position que j'ai vis-à-vis des partis politiques. C'est une association ou plus précisément une organisation de la société civile, c'est pourquoi on l'a appelée Mouvement pour le Développement Intégral de la Commune de Ribdin (MDICR). Mais si j'ai dit ''pas mon association'' c'est pour dire que ce n'est pas mon bien propre…[1523]

La démocratie fait l'objet d'une expérience concrète et la transformation du personnage au fil des épisodes façonne un « ethos de la citoyenneté vertueuse ».

Ce processus de transformation est souligné par une forme d'adéquation entre l'évolution de son comportement dans la sphère intime et de celui qu'il adopte dans la sphère publique. Il se montre tout d'abord désagréable envers sa femme, fait par exemple preuve de fierté mal placée lorsqu'elle propose que sa sœur paie la consultation de leur enfant au CMA : « Encore voir ta

[1519] (A2) *Ibidem*, Épisode 3, p.14.
[1520] (A2) *ibidem*, épisode 3, p.17.
[1521] Les *grins*, sont des endroits « où des jeunes, souvent sans emploi fixe et célibataires, se retrouvent chaque jour dans la rue pour « passer du temps » autour d'un thé ». Sur le lien entre ces lieux de sociabilité et la vie politique, voir : Julien KIEFFER, « Les jeunes des « grins » de thé et la campagne électorale à Ouagadougou », *Politique africaine,* 2006/1, n°101, pp.63-82.
[1522] (A2) *ibidem*, épisode 3, p.21
[1523] (A2) *ibidem*, épisode 5, p.8.

sœur. Tout ça pour après dire que c'est ta sœur qui s'occupe de ma famille[1524] ». Il lui conteste le droit de rejoindre la cellule féminine communale dans le premier épisode, faisant ainsi preuve d'ignorance, ce qu'elle ne manque pas de souligner : « Quelqu'un qui prétend avoir beaucoup voyagé et qui ne peut même pas comprendre la différence entre les activités associatives et celles politiques.[1525] ». Il s'énerve gratuitement contre elle quand elle dit vouloir respecter la demande des employés de la mairie de ne pas jeter les ordures dans le caniveau. Puis, il évolue en tant que mari au fil des épisodes. En effet, il accepte de travailler de concert avec sa femme pour œuvrer au bien commun et toutes leurs décisions font l'objet d'une discussion et d'un accord préalable. C'est ensemble qu'ils organisent par exemple une ronde de nettoyage des toilettes des écoles de la commune, chacun.e fédérant les membres de la commune dans ses réseaux : « Si vous voyiez le nombre de femmes volontaires pour cette opération-là, vous n'en reviendrez pas, un monde fou[1526] ». L'épisode 8 illustre la générosité de Thérèse qui distribue des sacs de mil à différents membres de la commune.

Ainsi la transformation politique est conditionnée par la transformation éthique individuelle, rendue palpable par le biais d'une exposition préalable de ses abus d'autorité. En outre, la dramaturgie des épisodes souligne un écho entre l'échelle individuelle de Koro Bill et l'échelle collective de la commune. On note des effets d'échos entre le comportement de Koro Bill dans la sphère intime, dans sa concession et les répercussions de son action dans les différents espaces de sociabilité, le kiosque, le cabaret de Justine, le grin des jeunes branchés. La figure de Koro Bill cristallise le processus de fabrique de la citoyenneté promue par l'auteur : « Tu parles, moi-même je suis surpris de jour en jour de voir comment ils organisent les choses[1527]. » L'enthousiasme à propos des transformations dans la commune est généralisé. Et Tibo de constater : « reconnaissons que ce qui se passe là ressemble à un rêve ! Quand maintenant, je me balade dans notre commune, j'ai l'impression d'être un touriste qui découvre tout[1528] ». Cette transformation individuelle et collective constitue ainsi l'illustration d'un cercle vertueux. Le fait qu'il soit bien traité dans son entreprise, qu'il reçoive l'écoute et l'aide dont il a besoin dans un moment de difficulté, met Koro Bill en situation de redistribution et il se montre notamment solidaire envers les personnes qui l'ont aidé dans ses difficultés.

Les différents traits qui caractérisent la dramaturgie des pièces (la thématique sociétale, les traces de la commande dans le texte et paratexte, la représentation de bons et de mauvais

[1524] (A2) *ibidem*, épisode 1, p.7.
[1525] (A2) *ibidem*, épisode 1, p.8.
[1526] (A2) *ibidem*, épisode 9, p.3.
[1527] (A2) *ibidem*, épisode 9, p.5.
[1528](A2) *Ibidem*, épisode 9, p.20

comportements, une issue dramatique visant à sceller le processus de sensibilisation) imprègnent la tonalité didactique du genre. Si le genre apparaît ainsi comme très codifié, la confrontation de l'ensemble de textes permet également de mettre en évidence des options stylistiques personnelles visant ainsi à sublimer le message didactique, « à émouvoir le spectateur tout en l'invitant à réfléchir[1529] ».

Les stratégies de codification comme lieu d'une marge de manœuvre littéraire

Les moyens littéraires employés par les auteurs dans les pièces de sensibilisation sont des ressources pour codifier le message : ils signalent souvent une appropriation personnelle du message didactique que les auteurs sont supposés transmettre. User de stratégies telles stratégies leur permet de négocier une marge de manœuvre au sein d'un genre très contraint. Maëline Le Lay définit les stratégies de codification comme le point de rencontre entre l'enjeu didactique de transmission du message et l'ambition littéraire du texte.

> Les stratégies de codification réunissent l'ensemble des *effets* dramatiques rendus par différents procédés dans l'écriture dramaturgique. Inscrivant le message didactique dans le corps du texte, elles l'expriment en le codifiant de manière à faire du texte, un ensemble fictionnel, vivant et littéraire. Elles peuvent relever d'un choix utilitaire ou esthétique mais elles sont toujours assumées comme moyens de transmission du message[1530].

J'ai pu à travers l'étude de ce corpus, identifier trois types de stratégies: la mise en perspective de la situation didactique, le dévoilement du message didactique et enfin, la sublimation du message.

Mettre en perspective la situation didactique

Certains procédés littéraires et formels sont utilisés par les auteurs comme invite à observer une situation problématique dans toute sa complexité. Une mise en perspective de la situation didactique vise à faire observer aux spectateurs différents seuils de compréhension d'un problème.

[1529] Maëline LE LAY, *op.cit*. p. 374.
[1530] *Ibidem*.

Le recours à l'analepse constitue un procédé partagé par plusieurs auteurs pour expliciter les causes d'un problème. Ce procédé dramatique permet le plus souvent de souligner la dimension complexe du problème posé par la situation didactique et de mettre à l'index les différents responsables. Ainsi, dans la pièce *Les Pharmacies de la mort* de Boubacar Dao[1531], le personnage de Koudbila accuse le pharmacien qui lui a vendu des médicaments frelatés d'être à l'origine de la mort de ses deux enfants (l'un malade du palu, l'autre à la suite de la fausse couche de sa femme empoisonnée). Les « intervenants » qu'il rencontre l'enjoignent à faire le récit détaillé de son histoire afin de comprendre ce qu'il s'est « réellement passé » et à faire l'examen rigoureux et objectif des causes de la mort de ses enfants. Les scènes qui suivent représentent donc un retour dans le passé qui permet de comprendre les négligences et erreurs de Koudbila qui a voulu économiser de l'argent en achetant ces médicaments à un vendeur ambulant. L'analepse a donc une influence sur la perception du personnage dont le discours est ainsi remis en cause. On découvre par l'analepse son absence de lucidité totale sur sa propre responsabilité.

Dans la pièce de Prosper Kompaoré, *Nivo la domestique*[1532], le recours à l'analepse invite également à un changement de regard sur le personnage de Nivo mais agit cette fois dans le sens inverse en jouant sur la stigmatisation subie par les prostituées dans la société, laquelle est remise en cause par l'analepse. En effet, le procédé montre la perte de contrôle sur son propre destin et comment une situation problématique peut être subie et non faire l'objet d'un choix. C'est ainsi que Nivo introduit son histoire :

> *(Une jeune prostituée fait les cent pas sur la scène ; elle s'avance vers le public)*
>
> NIVO
>
> Je m'appelle Nivo, je vais vous raconter mon histoire[1533].

Les scènes qui constituent le noyau dramatique montrent bien comment elle a d'abord été engagée comme domestique par Madame Véro pour aider sa famille, qu'elle a peu à peu pris conscience de la charge de travail trop importante et de son exploitation et qu'elle a fini par rejoindre un bar pour y pratiquer la prostitution. La conclusion sur laquelle s'achève l'analepse « Voilà… c'est comme cela que je suis devenue une prostituée[1534] » confirme qu'elle a subi les différents événements et qu'elle est victime d'un système d'exploitation globale. Prosper Kompaoré a

[1531] (A2) Boubacar DAO, *Les pharmacies de la mort*, Texte non publié 2002.
[1532] Prosper KOMPAORE, *La porteuse d'eau, Les ramasseurs d'ordure, Nivo la domestique*, Recueil n°3, Ouagadougou, Éditions ATB, 2011.
[1533] Prosper KOMPAORE, *ibidem*, p.85.
[1534] Prosper KOMPAORE, *ibidem*, p.109.

également recours à l'analepse dans la pièce *Le sang des enfants (2007).* Idrissa raconte aux autres enfants « l'histoire de [son] cousin Oumarou » ce qui permet comme dans la pièce *Nivo, la domestique* d'expliquer le lent processus de glissement vers l'exploitation. La deuxième scène représente en effet le père d'Idrissa M'Kê Salfo qui tente de dissuader Fatimata d'envoyer Oumarou travailler en ville après la disparition d'Idrissa : « La ville a avalé mon fils[1535] ». Mais celle-ci va céder à la promesse d'embauche de Ladji Sanam qui promet 20 000F pour la famille. C'est ainsi qu'Oumarou est venu partager les conditions précaires des autres enfants sur le site aurifère. Ce personnage est décrit par Edith comme « un révolutionnaire » qui « a voulu tout changer[1536] ». Une seconde analepse de nouveau annoncée par Idrissa[1537] illustre cette fois-ci la possibilité de résistance face à la situation d'exploitation. En effet, Oumarou se plaint de ne pas avoir reçu son salaire alors qu'il travaille sur le site depuis six mois et annonce qu'il va rentrer chez lui afin d'alerter les parents sur les conditions de vie réelles des enfants à la ville : « Nos parents nous ont appris que mieux vaut la pauvreté dans la dignité que la richesse dans l'indignité. Un fois au village, nous pourrons aider nos parents à cultiver la terre, manger à notre faim et avoir leur bénédiction[1538] ».

En outre, le travail sur la polyphonie constitue également une possibilité pour l'auteur d'exprimer de manière littéraire la complexité d'un problème ou d'une situation. C'est notamment le cas de la pièce *Étranger !* (2005), de Prosper Kompaoré, qui en faisant entendre les voix de migrants intracontinentaux ou se dirigeant vers l'Europe propose une réflexion globale sur la migration. La fable engendre ainsi plusieurs « morales » : le caractère illusoire de la quête de l'Eldorado européen, tout comme la tolérance entre les communautés ethniques et nationales[1539]. Issaka Luc Kourouma dans sa pièce *Salomon le Sage*[1540]*,* met également en œuvre un processus de cumul des morales en faisant se succéder plusieurs dialogues entre la figure biblique de Salomon et des personnages aux statuts sociaux divergents. La pièce a fait l'objet d'une réalisation radiophonique et scénique pour la rentrée 2011-2012 de la RTB (Radio Télévision Burkina) et a été diffusée plusieurs fois sur les antennes radio et TV de la RTB. Issaka Luc Kourouma, lorsqu'il me confie l'ensemble de sa production dramatique, mentionne son

[1535] Prosper KOMPAORE, *La commande, Le procès de la logeuse, Le sang des enfants*, Recueil n°2, Ouagadougou, Éditions ATB, p.119.
[1536] *Ibidem*, p.134.
[1537] « Vous savez Oumarou, il était mon cousin. Ce lance-pierre, c'est lui qui me l'a offert. Mais ce qui me fait le plus mal, c'est la manière dont il est parti d'ici. » *ibidem*, p.135.
[1538] *ibidem*, p.139.
[1539] Voir le développement consacré à cette pièce dans le cinquième chapitre de ce travail.
[1540] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *Salomon le sage*, Texte non publié, 2011.

attachement spécifique à cette pièce ayant été écrite en réaction à la crise socio-politique qui a conduit à des mutineries en 2011[1541]. Encouragé par Sophie Heidi Kam, autrice reconnue dans le champ littéraire burkinabè, il souhaitait entreprendre un projet de publication, alors qu'il ne se considère pas comme écrivain. L'enjeu de cette pièce dépassait pour lui son cadre de production et pouvait être toujours d'actualité après la fin du régime de Compaoré. La dramaturgie de la pièce s'articule autour de la rencontre entre divers acteurs de la crise sociale et *Salomon le Sage*, qui, par le dialogue, suscite des prises de conscience et reconnaît des responsabilités différenciées. Ils viennent en effet tous chercher justice auprès de Salomon qui leur fait reconnaître leurs péchés avant de les accueillir dans sa maison. Au ministre de la Justice et des finances, il reproche son mépris pour le peuple et la nation.

> Ce sont vos actes, vos actions et vos décisions antérieures qui vous agressent aujourd'hui. Vous avez pris l'habitude de cautionner le meurtre de l'indigent et du pauvre. Vous avez l'habitude de transformer le mensonge en vérité et la vérité en mensonge. Vous avez pris l'habitude de mépriser le droit du pauvre et de ne considérer que celui du riche. Vous avez souvent fait tort à la veuve et à l'orphelin. Vous avez laissé la corruption et la gabegie avoir droit de cité dans le pays. Or un pays se sauve à sa bonne et vraie justice et se perd à sa mauvaise et fausse justice. Ce sont ces actes qui vous rattrapent aujourd'hui, qui saccagent et agressent. Ce qu'un homme sème, il le récolte…[1542]

Ainsi chaque dialogue est l'occasion du déploiement d'une parole politique et morale donnant à Salomon le rôle d'un redresseur de torts. Il condamne également la violence des manifestations étudiantes quand il reçoit la visite de deux d'entre eux, Momo et Carine qui réclament justice pour leurs « camarades morts sous les balles et les coups impitoyables de ce régime fantoche et dictateur[1543] ». Il reproche également à Siaka, l'opposant au régime, de ne pas avoir suffisamment condamné la violence des manifestations, aux soldats qui se plaignent de leurs salaires, leurs actes violents : « Mais pourquoi ne pas vous en prendre uniquement à vos chefs ? Pourquoi terroriser et piller les populations non militaires[1544] ? ». Enfin, il critique le comportement du député maire

[1541] La crise a été déclenchée par la mort d'un lycéen Justin Zongo à Koudougou sous les coups de policiers. Les manifestations d'élèves puis d'étudiants se sont étendues à plusieurs villes dont Ouagadougou et ont conduit à la mise à sac des administrations, mais aussi du logement du chef d'État-Major Gilbert Diendéré, à des pillages… Pour une analyse des tensions sociales à l'œuvre voir : Mathieu HILGERS et Augustin LOADA, « Tensions et protestations dans un régime semi-autoritaire : croissance des révoltes populaires et maintien du pouvoir au Burkina Faso », *Politique Africaine*, 2013/3, n°131, pp.187-208.
[1542] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *op.cit.*, pp.11-12.
[1543] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *op.cit.*, p.15.
[1544] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *op.cit.*, p.32.

et vice-président du parti Georges Pompidou, lui reprochant de se conduire « comme un orgueilleux dictateur de l'État » en déployant une parabole qui permet de le mettre face à ses contradictions[1545]. Ainsi le personnage de Salomon se fait apôtre de la non-violence et se présente comme une figure synthétique d'autres figures célèbres comme Martin Luther King – dont il reprend certaines citations – Gandhi, Nelson Mandela ou encore Mère Térésa. Tous sont présentés comme disciples de Salomon le sage. La posture de surplomb conféré au personnage est manifeste dans la scène finale où il propose à tous les acteurs avec lesquels il a dialogué de dénoncer le coupable de la crise sociale et où les personnages finissent par tous s'accuser mutuellement, ce qui permet d'illustrer le sous-titre de la pièce a posteriori : « Tous coupables ». Par la convocation et révocation successive des voix des différents acteurs sociaux et à travers la posture de surplomb conféré au personnage de Salomon, la crise est interprétée à la fois en mettant en évidence plusieurs points de vue et du même mouvement dans une grille de lecture univoque prônant la citoyenneté exemplaire et la non-violence.

Dévoiler le message didactique

Plusieurs procédés de mise à distance vis-à-vis de la parole des personnages permettent de fustiger un comportement sans pour autant que le message didactique soit amené de manière trop explicite. Le personnage de Galoothi dans la pièce de l'ATB *La commande*, est représenté dans tout son cynisme à travers la tentative de dissimulation du trafic en parlant de tomates plutôt que d'enfants : « Dès demain vous aurez votre marchandise. Je vous assure que vos clients vont adorer. Elles sont fraîches, prêtes à croquer sans être cuites. On va parler en termes de caisses de tomates pour ne pas dire des enfants[1546] ». Le rapport d'analogie établi dans la parole entre les tomates et les enfants souligne ainsi tout le cynisme du personnage et sert indirectement une dénonciation de la marchandisation des corps des enfants. Issaka Luc Kourouma dans *Souillures électorales*[1547], souligne également le cynisme éhonté d'Ananias lorsqu'il présente son parti, le « PPNB » dans le cadre des élections municipales : « Pouvoir pour notre Bien-être »[1548] ; « Oui, une cité que je veux développer de tout mon cœur et de toute ma force[1549] ». Ces dires font ici un contraste

[1545] Entre autres, celle d'un homme riche qui a beaucoup de biens mais qui vole la seule et unique brebis de l'homme pauvre.
[1546] Prosper KOMPAORE, *op.cit*., p.54.
[1547] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *Souillures électorales*, Texte non publié, 2015.
[1548] (A2) *Ibidem*, p.10.
[1549] (A2) *ibidem*.

particulièrement choquant d'avec ses actes qui ne servent que son intérêt personnel de telle sorte que ces énoncés ont valeur pour le public d'anti-phrase involontaire.

En outre, le recours à la métaphore permet de conférer aux textes un pouvoir de persuasion. Dans la pièce *Le virus mevisci*[1550], le Pr. Betsaleel est invité par le gouvernement burkinabè pour l'aider à lutter contre un virus ravageur « le virus mevisci ». L'inversion des syllabes « civisme » fait du virus le symbole de tous les comportements répréhensibles, obstacles à l'exercice d'une citoyenneté solidaire. On apprend ainsi d'un personnage, « Journal Parlé » que « 90% des Burkinabè sont infectés par le virus[1551] ». Plusieurs scènes de consultation à la clinique du professeur prennent un tour comique, par l'intermédiaire de son assistant Wendabo, qui administre des traitements tous plus douteux les uns que les autres : l'injection d'un médicament nommé « la panacée », l'obligation de « boire un verre d'eau mortuaire c'est-à-dire de l'eau avec laquelle on a lavé le cadavre d'une femme morte par accident de la route[1552] ». Au fil des consultations, la description de l'incivisme des patients est décrite à demi-mot sur le mode de la devinette, charade :

> **Pr Betsaleel** : C'est un virus qui constipe et rétrécit les mentalités, en les tournant en sens inverse. Vous savez que les aiguilles d'une montre tournent en bon sens de la gauche vers la droite ? Le virus mevisci, les ferait tourner en sens inverse ; c'est-à-dire de la droite vers la gauche ; c'est-à-dire en sens anormal. C'est ainsi que ce virus agit au niveau des sociétés humaines. Quand par exemple, la règle c'est de rouler à droite, le virus force à rouler à gauche ; il pousse à tout concevoir sens-dessus, dessous.[1553]

Au fil des consultations, la révolte contre le professeur Betsaleel et Wendabo se fait de plus en plus grande car ils sont considérés comme des charlatans. C'est l'occasion pour les deux hommes d'expliquer les enjeux de leur procédure, à savoir pratiquer le « charlatanisme » pour mieux en montrer les limites et tendre un miroir à la population : « nous ne sommes pas autre chose que votre reflet. Le reflet de cette société dite « société des hommes intègres[1554] ». Et d'expliquer à leurs patients qu'ils sont tous responsables des maux d'un autre patient, que chacune de leur incivilité a conduit à générer les maux de leur prochain. Ils posent ainsi le diagnostic suivant : « Ce peuple a mal à son vivre-ensemble[1555] ». La description métaphorique tout au long de la pièce du virus comme d'une maladie contagieuse permet ainsi à l'auteur de fustiger les mauvais

[1550] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *Le virus Mevisci*, Texte non publié, 2011.
[1551] (A2) *ibidem*, p.8.
[1552] (A2) *ibidem*, p.17.
[1553] (A2) *ibidem*, p.24.
[1554] (A2) *ibidem*, p.41.
[1555] (A2) *ibidem*, p.42.

comportements. Ce n'est donc qu'à la fin de la pièce que le symbole du virus conférant à chaque scène une charge ironique importante est explicité en tant que message didactique adressé aux spectateurs et auditeurs :

> Mesdames et messieurs, le virus MEVISCI, n'est rien d'autre que le CIVISME à l'envers. Prenons tous l'engagement de changer de mentalité et de comportement, de respecter nos règles communes et sociales et de ramener MEVISCI à l'endroit (*pendant ce temps les porteurs des pancartes où sont écrites les syllabes ME et CI échangent leur place pour permettre au public de lire le mot CIVISME*)[1556].

L'adresse frontale au public ainsi qu'une représentation visuelle du mot « civisme » comme l'indique la didascalie finale figurent un procédé d'explicitation du fonctionnement métaphorique de la pièce.

Boubacar Dao a également recours au symbole pour codifier le message didactique dans *Dji ko ou la reconquête de l'eau*[1557]. Les indications du paratexte et les indications données dans les didascalies soulignent l'orientation spectaculaire que l'auteur envisage pour la création scénique. Le sous-titre, « pièce théâtrale pour un spectacle pluridisciplinaire » et la mention du « projet Eau dans le bassin de la Haute-Comoé » signalent l'interprétation singulière de la commande par Boubacar Dao. La scène de fête inaugurale dans le village de Djikogoyasso constitue également le levier de mobilisation potentiel du public tel que le laisse entendre la didascalie suivante : « les musiciens rivalisent de virtuosité. Chants et danses vont bon train[1558] ». Le problème qui se pose à la communauté est marquée par l'interruption de cette ambiance festive à travers la parole de Maïmouna : « il n'y a plus aucune goutte d'eau. Tous les forages sont en panne. Les fontaines ne donnent plus d'eau[1559] ». Ici, la pièce se distingue des autres pièces relevant du genre en ce que c'est la situation didactique, et non uniquement le message didactique, qui fait l'objet d'une codification singulière. En effet, le détour par la légende et la peinture d'un monde humain au sein duquel la frontière avec le merveilleux est poreuse, permet à l'auteur de représenter les enjeux concrets associés à la commande de manière exclusivement symbolique.

Le didactisme dans la pièce s'exprime ainsi de manière indirecte : le détour métaphorique permet de présenter des solutions concrètes pour la gestion des ressources par un biais totalement abstrait qui frappe l'imagination. Une fois le problème du manque d'eau exposé, apparaît une

[1556] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *op.cit.*, p.43.
[1557] (A2) Boubacar DAO, *Dji ko ou la reconquête de l'eau*, Texte non publié, 2013.
[1558] (A2) *ibidem*, p.4.
[1559] (A2) *ibidem*, p.4.

femme légendaire « Mami Wata », laquelle est aussi le sujet d'un conte théâtralisé de Jean-Pierre Guingané, *La danseuse de l'eau*[1560]. Ici, le problème est ramené à la légende de Mami Wata, présentée lors de sa première apparition comme « une jeune femme extraordinaire d'une grande beauté et exubérante[1561] ». Celle-ci se trouve être amoureuse de l'humain Kiedjan qui a perdu sa femme et son fils. Naminata, stérile, s'est vu offrir un enfant Kounandi par la déesse mais alors qu'elle devait offrir un bœuf noir au fleuve en échange, elle n'a pas tenu sa promesse et est morte. Le sacrifice qui aurait dû être fait au moment de la mort de leur enfant Kounandi n'a également pas eu lieu de telle sorte que Kiedjan a également été privé de son fils. La figure ambivalente de Mami Wata comme présence esthétique et poétique – comme en témoigne sa parole rimée – incarne la nature délaissée dont l'homme s'est détourné. Dans une rêverie éveillée, elle mentionne des éléments topographiques réels : « la belle et douce Comoé », la forêt de « Péni », les cascades de « Karfiguéla », le lac « Tengréla », les effluves de la « Bérega » [1562] . Au reproche personnel qu'elle entretient à l'égard de Kiédjan, s'ajoute le reproche adressé à la communauté humaine. Le non-respect des sacrifices fait écho au non-respect par la communauté de ses engagements après la première catastrophe : « Une fois l'eau obtenue, vous ne l'avez pas gérée convenablement[1563] ». La question de la responsabilité concrète des villageois dans la gestion des ressources en eau est évoquée dans la pièce sur le plan symbolique à travers les personnages des génies investis d'une fonction de surveillance des comportements humains :

> 13. LE GENIE AUX YEUX OR : Chargé du suivi de l'extraction de l'or.
> 14. LE GENIE AUX YEUX ROUGES : Chargé du suivi du réchauffement de la terre.
> 15. LE GENIE AUX YEUX ARC-EN-CIEL : Superviseur des pluies est des sécheresses[1564]

Une telle présentation des personnages met en évidence le degré de codification particulièrement élevé dans la mesure où le contexte environnemental et sociétal est intégré à la description du monde merveilleux de telle sorte que les personnages revêtent une fonction à la fois symbolique et concrète.

En outre, le recours à la figure de la prosopopée par la représentation d'un dialogue entre des animaux, un crocodile et un hippopotame, nourrit la dimension symbolique de ce qui apparaît comme une fable didactique. Les deux animaux se livrent en effet à une critique sans concession

[1560] Jean-Pierre GUINGANE, *La danseuse de l'eau, suivi de Zigli le terrible*, Ouagadougou, Éditions Gambidi, Découvertes du Burkina, 2009.
[1561] (A2) Boubacar DAO, *op.cit*., p.4.
[1562] (A2) Boubacar DAO, *op.cit*., pp.8-9.
[1563] (A2) Boubacar DAO, *op.cit*., P.10.
[1564] (A2) Boubacar DAO, *op.cit*., p.3.

du comportement des humains qu'ils décrivent comme « des irresponsables[1565] » et dont ils dénoncent « l'inconduite[1566] ». La prosopopée met en évidence un autre point de vue non humain sur la crise environnementale et permet de décrire les conséquences de leur comportement : « Plus d'eau pour nager, pas de poissons à manger. C'est une vraie catastrophe[1567] ». Le point de vue animalier souligne ici le déséquilibre lié à l'action humaine « malgré tout ce qui leur avait été dit[1568] ». Ainsi, la stratégie de codification qui consiste à représenter un monde où la frontière entre réalité et merveilleux est poreuse sert une situation didactique qui ne s'articule pas nécessairement à une polarisation axiologique entre des personnages repoussoirs et des personnages exemplaires. En réalité c'est à une réflexion éco-poétique plus globale à laquelle se livre Boubacar Dao dans cette pièce puisque le changement de comportement souhaitable est présenté au sein d'un rapport d'opposition entre un passé d'irresponsabilité et un horizon futur de nouveaux possibles qui engagent un effort collectif. Et le crocodile d'affirmer : « Il faut qu'ils changent sinon ils ne parviendront pas à éviter les maladies[1569] ».

La représentation symbolique et abstraite de la situation didactique codifie ainsi à plusieurs niveaux le message de défense de l'environnement qui est inséparable de la fiction dramatique. L'agression du crocodile et de l'hippopotame sur un membre du village, le cauchemar d'un monstre marin sont présentés comme des signes à élucider pour les personnages. Ainsi, Salia à propos du monstre affirme : « ce monstre est le symbole de toutes les maladies liées à l'usage de l'eau de mauvaise qualité hygiénique[1570] ». L'élucidation du problème par les génies qui décident de faire passer un message clair aux humains après avoir rappelé à l'ordre Mami Wata, figure bien cette intrication entre l'histoire interpersonnelle de Mami Wata et Kiédjan et l'enjeu collectif de la gestion des ressources en eau. En effet, Mami Wata enjoint les villageois à respecter des engagements collectifs du type : « Nous respecterons l'eau en la gardant toujours propre et disponible » ; « Nos points d'eau seront toujours bien entretenus et bien gérés » ; « Nous nous construirons des latrines répondant aux normes d'hygiène et de sécurité[1571] ». La sixième et dernière scène performe la perfectibilité de l'humanité puisque l'effort collectif est effectivement mis au service de la requête de Mami Wata[1572]. La pièce se clôt sur la formulation des engagements prononcés par les différents membres de la communauté :

[1565] (A2) Boubacar DAO, *op.cit*., p.15.
[1566] (A2) Boubacar DAO, *op.cit*., p.12.
[1567] (A2) Boubacar Dao, *op.cit*., p.12.
[1568] (A2) Boubacar Dao, *op.cit*., p.15.
[1569] (A2) Boubacar Dao, *op.cit*., p.16.
[1570] (A2) Boubacar Dao, *op.cit*., p.25.
[1571] (A2) Boubacar Dao, *op. cit.,* p.33.
[1572] Celle-ci tente une mesure désespérée de s'unir à Kiédjan en inventant un dixième engagement mais celui-ci déjoue sa ruse.

> LE CHEF : Retenons, pour terminer, une seule chose : la gestion de l'eau doit être partagée et participative. C'est la coresponsabilité dans la gestion des ressources en eau qui peut nous permettre de recevoir l'eau et de l'avoir durablement à nos côtés.
> NATOGOMA : Nous sècherons les larmes de l'eau.
> MUSSOGUE : Nous ne ferons plus pleurer l'eau.
> KOUNKOUAN : Moi, je ferai pleurer l'eau. (*Réaction générale de désapprobations. On l'invective. Le calme est revenu.)* Je ferai pleurer l'eau. Mais ses larmes ne seront alors plus que des larmes de joie[1573].

Le message institutionnel formulé par le chef et qui constitue le prétexte à l'écriture de la pièce de sensibilisation fait l'objet de plusieurs reformulations poétiques fondées sur l'idée oxymorique de sécher les larmes de l'eau et l'idée tautologique de faire pleurer l'eau. La métaphore anthropomorphique de l'eau permet de suggérer des efforts concrets par le recours à des images abstraites qui permettent de rendre compte de l'impact des comportements destructeurs de manière sensible. Cette stratégie finale de sublimation du message didactique constitue par ailleurs un levier majeur de codification.

Sublimer le message

Ce que je nomme ici « sublimation du message didactique » est l'usage d'un procédé littéraire spécifique dans la formulation même du message visant ainsi à marquer les esprits. C'est en effet le travail formel qui permet de le distinguer et qui procède d'un effet de surlignement. Les textes ici considérés sont dotés d'une « performativité » potentielle et conçus pour générer un appel à l'action. Alice Degorce et Augustin Palé étudient cette question de la performativité dans le contexte burkinabè en s'intéressant au rôle de la parole et des chansons du Balai Citoyen. Artistes, chanteurs, rappeurs ont eu en effet un rôle central, dans les événements d'octobre 2014[1574]. Les chercheurs ont étudié un répertoire de chansons en situation de diffusion immédiate mais également différée en montrant la contribution des techniques langagières au registre de contestation et d'appel à l'action. Les textes écrits considérés ici présentent des fragments qui font l'objet d'un travail formel spécifique, qui se détachent de l'ensemble de la pièce, pouvant presque être appréhendés de manière autonome. Les formes peuvent être discursives, métaphoriques,

[1573] (A2) Boubacar Dao, *op.cit*., p. 42.
[1574]Alice DEGORCE, Augustin PALE, « Performativité des chansons du Balai citoyen dans l'insurrection d'octobre 2014 au Burkina Faso », *Cahiers d'Études africaines*, LVIII (I), 229, pp.127-153

chantées, proverbiales, s'inscrire dans des rapports plus larges d'intertextualité. Ce travail littéraire rend la performativité potentielle repérable à partir des textes écrits comme point fédérateur de cohésion pour susciter des actions individuelles et collectives.

On peut repérer cette forme de détachement littéraire du discours dans la pièce de Prosper Kompaoré, *Le procès de la logeuse*, présentée comme une pièce de théâtre-procès (écrite en 2007, à la demande de Performances). Comme son titre l'indique, la pièce donne à lire et à voir le procès de la logeuse M'Mawènou pour exploitation d'une jeune fille, Haanou. Confiée à M'Mawénou par un intermédiaire M'Garou, la jeune fille devait être inscrite à l'école et apprendre un métier pour aider sa famille. Celle-ci fait ainsi confiance à l'intermédiaire qui, on le comprend, constitue le noyau dur d'un trafic d'enfants organisé. Ils sont sept enfants à partir dans une camionnette. La jeune fille narre les sévices corporels qu'elle subit, son quotidien de domestique-esclave, la promiscuité dans un logement insalubre partagé avec dix autres jeunes filles et enfin, l'agression sexuelle perpétrée par le fils de M'mawènou. Les différents témoignages sont accablants, même si la logeuse se défend en affirmant que la jeune fille aurait toujours été libre de rester ou de partir et mentionne son certificat de bonne conduite obtenue de l'ONG « SOS enfants en danger ». Le président de l'association, venu soutenir la jeune fille, conteste cette attribution. La pièce s'achève sur la parole de condamnation du président du tribunal : M'Mawènou est finalement reconnue coupable des faits qui lui sont reprochés et le jury considère qu'elle n'a pas de circonstances atténuantes. Ce qui est intéressant dans la dramaturgie de cette pièce c'est que la transmission du message didactique précède le dénouement et s'est jouée dans l'articulation des différents discours des membres du tribunal. Le procureur dénonce de manière systématique le « problème de l'exploitation et des pires formes de travail des enfants[1575] », il présente l'appareil législatif servant à condamner les actes de la logeuse : « devons-nous laisser bafouer nos lois ? ». C'est toutefois la performativité de la parole de l'avocat de la partie civile qui est la plus frappante :

> On nous dira, qu'a-t-elle fait pire que les autres, M'Mawénou ? On nous dira, elle a rendu service aux parents de cette jeune fille. Mais dites-moi, les misérables cinquante mille francs de M'Garou peuvent-ils réparer le préjudice moral subi par cette jeune fille ? Combien de M'Mawènou devons-nous laisser en liberté dans notre cité, et combien d'enfants faudra-t-il sacrifier sur l'autel de la cupidité de quelques personnes sans foi ni loi ? M'Mawènou, en prêtant son domicile comme lieu de recel de ces enfants, est devenue objectivement la complice du crime[1576].

[1575] Prosper KOMPAORE, *op.cit*., p.92
[1576] Prosper KOMPAORE, *op.cit*., p.94.

L'anaphore « On nous dira » présente un intérêt rhétorique non négligeable, à savoir celui d'anticiper sur les arguments de l'avocat de la défense mais la succession de questions oratoires dans un registre lyrique permet d'émouvoir et de toucher l'auditoire et par extension le lecteur et spectateur puisqu'elles assurent le procédé de montée en généralité. L'anaphore « combien de M'Mawènou » suivie de « combien d'enfants » met en évidence le caractère systématique d'une telle exploitation. Ce discours subit un procédé de détachement littéraire et s'oppose en tout point à celui de l'avocat de la défense qui fait preuve de mauvaise foi, nie l'évidence, défend la logeuse en invoquant des jeunes dans des conditions de vie plus précaires encore, décrivant le gite de M'Mawènou en comparaison comme « un havre de paix[1577] » et met à distance la valeur littéraire du discours de l'avocat : « Oh, les envolées lyriques de Monsieur l'Avocat de la Partie Civile se justifient sans doute par la gravité du phénomène dont il nous a parlé. Mais parlons-nous bien de la même chose dans ce Tribunal[1578] ».

En outre, l'accueil de fragments extra-dramatiques dans les textes dramatiques tels que les chants, les proverbes se manifestent comme des techniques privilégiées de poétisation des slogans. La pièce d'Issaka Luc Kourouma, *La fourmi aux élections*[1579], présente le parcours de candidature de Sibiri aux élections municipales, motivé par l'amoindrissement du risque de fraude en raison de l'enrôlement biométrique. Les autres protagonistes incarnent des comportements exemplaires favorables à la fabrique d'une citoyenneté positive. Ainsi, le personnage de Sophie a été contacté par le Socle des défenses des droits humains pour être observatrice pendant la période électorale et se trouve ainsi être encouragée par Sibiri : « Ma chérie Sophie, n'hésite pas ; c'est une très bonne chose. Je t'encourage vivement à militer dans de tels mouvements qui sont des garants de notre démocratie et de la bonne gouvernance[1580] ». Le personnage de Firmin la Fourmi est le support d'une mise en abyme métaphorique du rôle de l'artiste dans la société. En effet, Sibiri lui demande de l'accompagner dans sa candidature en faisant un « travail de fourmi » : « que dans tes causeries de tous les jours, dans tes contacts quotidiens, tu parles de notre parti, de la nouvelle vision de développement que nous avons ; c'est une méthodologie qui paye autant, sinon mieux que les meetings[1581]. » Cette potentialité performative de l'action artistique se manifeste au cœur même de la dramaturgie, qui en plus de délivrer des informations sur les élections législatives et municipales couplées en 2012, est ponctuée par des intermèdes chantés de Firmin qui lance des appels à l'exercice d'une citoyenneté solidaire :

[1577] Prosper KOMPAORE, *op.cit*., p.98.
[1578] Prosper KOMPAORE, *op.cit*., p.95.
[1579] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *La fourmi aux élections*, texte non publié, 2012.
[1580] (A2) Issaka Luc Kourouma, *ibidem*, p.15.
[1581] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *ibidem*, p.13.

(Se saisit de sa guitare et se met à fredonner une chanson)
Moi, moi, moi c'est Firmin la fourmi
Mais pas fourmi qui pique
Mais pas fourmi qui fait mal
Firmin, c'est la fourmi qui travaille
Qui travaille quand il fait chaud
Qui travaille quand il fait froid
(Les clients du bar, les serveuses et même des passants entourent Firmin la fourmi pour suivre sa prestation improvisée)
Moi, moi, moi c'est Firmin la fourmi
L'éléphant est fort mais la fourmi est sage
Le lion est roi mais la fourmi est intelligente
« Les fourmis, peuple sans force
Préparent en été leur nourriture »
Et mangent en toute saison.
Frères et sœurs donnons-nous la main
Unissons-nous comme des fourmis
Et ensemble nous mangerons
Et ensemble nous vaincrons[1582].

Le dispositif du chant comme potentiel de ralliement et noyau fédérateur est également présent dans la pièce *Tourments de femme* de Prosper Kompaoré[1583] et la clôt, assurant ainsi une montée en généralité à partir des cas singuliers d'inégalité exposés au cours de la fable. Le chant final des femmes oriente une interprétation de la pièce à savoir la résolution possible des difficultés liées aux inégalités de genre par les ressources de solidarité :

Femmes des villages
Femmes des villes
Femmes d'Afrique
Femmes du monde entier
Donnez-vous la main Donnez-vous la main !
Portez haut vos voix Portez haut vos voix !
Marchez sur le chemin Marchez sur le chemin !
Pour défendre vos droits ![1584]

[1582] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *op.cit*., p.18.
[1583] (A2) Prosper KOMPAORE, *Conscience violée, Tourments de femme*, Ouagadougou, Éditions ATB, 2011.
[1584] (A2) Prosper KOMPAORE, *op.cit*., p.123.

Le recours à un procédé littéraire de détachement formel à la fin de la pièce rend particulièrement tangible l'investissement singulier de l'auteur dans une stratégie de codification afin de sublimer le message didactique et politique transmis dans une logique d'élévation. Le paratexte de la pièce *Le mirage* d'Issaka Luc Kourouma[1585], conclusion du texte, se présente ainsi à la fois comme stratégie didactique de facilitation et comme stratégie de codification. En effet, plusieurs voix prennent en charge la transition de la situation didactique au message à proprement parler puisque sont livrées aux auditeurs des informations sur l'immigration irrégulière :

> **Voix 1 : Que feriez-vous fait à la place de Galé ? Poursuivriez-vous ou abandonneriez-vous le voyage ?**
> **Voix 2 : L'immigration irrégulière** ou **immigration clandestine ou encore immigration illégale**, c'est le fait pour un étranger d'entrer de façon illégale, illicite, ou discrète sur un territoire national sans avoir réalisé les formalités attendues.
> **Voix 3** : L'immigration irrégulière est considérée comme illégitime, car elle se distingue de l'immigration régulière qui est réglementée par des lois et des traités.
> **Voix 1 : L'immigration clandestine a des conséquences néfastes et mortelles :**
> **Voix 2 : Chaque année des milliers de personnes** meurent, en tentant de traverser la mer pour aller en Europe.
> **Voix 3 : A tout moment, les migrants en situation irrégulière** sont menacés d'expulsion. En témoignent les rapatriements en 2015 et 2016, de nombreux Burkinabè du Nigéria, du Gabon, de la Guinée Conakry et de la Libye pour des raisons d'irrégularité, de violation des droits du migrant et d'insécurité.
> **Voix 1 : En 2016,** près de 300 migrants originaires du Mali, de la Guinée Conakry, du Burkina Faso, de la Côte d'Ivoire et du Togo ont été expulsés d'Algérie de la manière la plus déshonorante[1586].

La dissémination plurivocale des informations assure une transmission dynamique du message, transmission qui se littérarise au fil du texte comme on peut le voir dans l'extrait suivant :

> **Voix 1 : L'immigration irrégulière** est synonyme d'humiliations et de pratiques dégradantes et inhumaines.
> **Voix 2 : S'adonner à l'immigration irrégulière**, c'est souvent perdre du temps, de l'argent, la santé et parfois même la vie.
> **Voix 3 : Vos bras valides** chez vous deviennent souvent invalides à l'extérieur.

[1585] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *Le mirage*, Texte non publié, 2017.
[1586] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *op.cit*., p. 12.

> **Voix 1 : Souffrir chez soi** vaut mieux que souffrir ailleurs.
>
> **Voix 2 : La vie et le peu** que tu as dans ton pays sont préférables à la mort et aux traitements inhumains liés à l'immigration irrégulière.
>
> **Voix 3 : L'on part plein d'espoir** mais l'on revient souvent plein de déceptions et de désillusions[1587].

Au fur et à mesure de la dissémination des informations, les sentences prennent un tour gnomique qui dénote l'effort de synthèse du message transmis. Il est frappant de constater dans cet extrait que la parole se proverbialise, marquant ainsi l'esprit de l'auditeur et faisant l'objet d'un investissement performatif particulier de la part de l'auteur.

On peut ici établir un parallèle avec le travail formel du slogan de la pièce *Impliquons-nous* monté en 2017 par Moussa Sanou et écrite par Étienne Minoungou. La construction chorale de la pièce souligne une volonté de poétiser le message qui, sous la forme d'un slogan, ponctue les différents échanges à la manière d'une parole slamée. La captation de la représentation[1588] permet ici de mettre en regard la dimension programmée de la performativité du texte comme sa dimension immédiate. La pièce a été écrite dans le but de répondre à un climat social tendu en luttant contre l'incivisme ressenti particulièrement fort dans l'opinion publique après la chute du président Blaise Compaoré en 2014 et l'arrivée au pouvoir d'un nouveau gouvernement élu en 2016. Le sujet de la pièce, une révolte menée au sein d'un lycée, fait de l'espace scolaire un microcosme qui reflète les problématiques de la société toute entière. Un intendant a détourné des fonds, un professeur a « enceinté » une élève, ce qui amène les lycéens à se révolter contre la corruption et les abus de pouvoir. Leur frustration grandissante les amène à des actes de vandalisme. En contrepoint, les adultes réunis au « bar des insurgés » évoquent les souvenirs de la manifestation et les actes de vandalisme commis à ses marges. À cet égard, les personnages masculins de Yacouba et d'Issaka sont les représentants de la mauvaise interprétation du slogan populaire « Rien ne sera plus comme avant ». La remise en cause profonde des adultes orientée par les femmes, le personnage d'Augusta, tenancière du maquis notamment, permet un retour au calme.

Les comédiens en conservant leur propre prénom se présentent au public comme des citoyens lambda, et l'autorité didactique du dramaturge pédagogue et des institutions qui l'appuient, est déléguée aux divers personnages de femmes, qui pointent des incohérences dans les revendications individualistes de leurs concitoyens masculins. L'illusion de performance

[1587] (A2) Issaka Luc KOUROUMA, *op.cit.*, pp.12-13.
[1588] « Impliquons-nous », captation de la représentation du 22 décembre 2017, Espace de diffusion du Cartel, aujourd'hui Théâtre des Récréâtrales.

effectuée de manière spontanée masque ainsi la logique démonstrative de la dramaturgie. Le didactisme de la pièce s'affirme dans la place centrale donnée à l'acte de langage de l'injonction à s'impliquer, point nodal de la relation entre comédiens et spectateurs. Cette injonction se déploie en deux temps dans la pièce, en nourrissant d'abord l'interaction entre les personnages avant d'être formulée à l'attention des spectateurs.



Fatou, présidente de l'association des parents d'élèves rappelle Issaka à ses devoirs de père : « Il faut s'impliquer ! », Représentation du 22 décembre 2017 à l'espace de diffusion du Cartel, aujourd'hui Théâtre des Récréâtrales.

Elle nourrit d'abord l'interaction entre les personnages féminins et masculins : l'injonction « il faut s'impliquer » sert ici à dévoiler les implications politiques que peuvent avoir les vices moraux. Le père alcoolique néglige l'éducation de son enfant, impliqué dans le mouvement de grève au lycée. La révolte lycéenne peut mener à des dangers et le désengagement du père dans l'éducation de son fils, illustré ici à travers son refus de faire partie de l'association des parents d'élèves est présenté comme un facteur aggravant de la situation. Le mouvement de la pièce est tourné vers l'accomplissement de la force illocutoire de l'injonction puisque le personnage principal va être amené par les événements à « s'impliquer » de plus en plus dans le parcours de son fils. Cette évolution du comportement est fondamentale pour l'effectivité de la performance puisqu'elle accompagne celle du spectateur.

Puis, l'injonction devient au fil de la pièce un moyen de rapprochement des comédiens et des spectateurs puisqu'elle permet l'élévation d'une véritable tribune que se partagent lycéens et parents dans un appel à la révolte humaniste, dans un appel à construire plutôt qu'à détruire.

L'injonction se trouve ainsi codifiée à travers une poétisation du discours politique. Au sujet du slogan « plus rien ne sera comme avant », une lycéenne affirme : « Et le plus rien ne sera comme avant, ça veut dire que nous devons travailler à la beauté des choses. ». La mort de l'élève enceinte dans les manifestations devient une occasion de communion collective autour des idéaux partageables pour l'avenir du pays.

> **Yacouba :**
> Tu as le pouvoir d'enseigner, montre l'exemple, la vertu mais évite d'être la cause de celui qui se perd. Impliquons-nous pour changer ensemble ce pays.
> **Fatou :**
> Tu tiens ton commerce, tu veux gagner ta vie mais sois honnête avec les autres, ne les vole pas. Ne fais pas entrer le serpent de la corruption dans ta demeure. Il te mordra à mort. Impliquons-nous pour changer ensemble ce pays.
> **Tata :**
> Nous avons des droits parce que nous avons des devoirs. Prenons soin les uns des autres comme dans une famille. La patrie n'est pas une viande de chasse à jeter aux chiens. Paix…Paix, mes frères et sœurs. Paix dans nos maisons. Impliquons-nous.
> **Issiaka :**
> Tu es père, tu es mère tes enfants te regardent. Tu es fils, tu es fille le pays espère en toi. Ressaisissons-nous. Demain, il sera trop tard[1589].

[1589] Bilan moral du projet de sensibilisation sur la bonne gouvernance locale et la citoyenneté financé par l'ONG Diakonia, Le Cartel, Fabrique d'un théâtre citoyen, février 2018, pp.43-44. Le texte d'Étienne MInoungou aimablement transmis par Aurélie Deplaen-Zoungrana est intégré au rapport.



« Impliquons-nous pour changer ensemble ce pays »

Les comédiens disposés en arc de cercle, par l'usage de la première personne du pluriel se formulent une injonction réciproque au même moment qu'ils la formulent à l'endroit du spectateur. L'énoncé performatif institutionnel se mue en énoncé ordinaire que tout un chacun peut s'approprier et répéter à l'infini. Il marque la mémoire des spectateurs dans sa tournure absolue « il faut s'impliquer » permettant d'envisager une extension à l'infini des domaines de l'agir citoyen.

Cette traversée des textes révèle donc l'importance des marqueurs didactiques dans la caractérisation générique des pièces dites de « sensibilisation », indépendamment de savoir si celles-ci relèvent du théâtre-débat ou du théâtre-forum. Les textes présentent des stratégies communes de facilitation didactique, de répartition axiologique des personnages, et de dénouement articulé à la transmission d'une morale, qui révèlent le contexte de production et l'enjeu proprement hétéronome qui préside à leur écriture. En outre, l'identification de diverses stratégies de codification montre bien toutefois que ces textes font souvent l'objet d'un investissement littéraire de la part de leurs auteurs. Les procédés de mise en perspective, de dévoilement et de sublimation du message constituent donc des ressources littéraires dans lesquelles ils puisent largement, s'appropriant en quelque sorte par là-même l'énonciation didactique. Le possible investissement littéraire du genre par les auteurs a constitué un indice pour considérer la catégorie générique comme poreuse et s'intéresser à la manière dont la sensibilisation s'inscrivait de manière diffuse dans l'imaginaire de la création théâtrale.

2. La sensibilisation comme imaginaire diffus et ambivalent

En élargissant les textes considérés, on observe que « la sensibilisation » constitue le nœud d'une renégociation générique. Puisque les auteurs sont pour la plupart amenés aussi bien à répondre à des commandes de la part d'ONG qu'à écrire des pièces à partir d'une démarche individuelle, il est aisé d'imaginer que leur conception de l'écriture dramatique se déploie au confluent des pratiques scéniques. Cette influence et imprégnation du paradigme de la sensibilisation s'origine en premier lieu dans l'histoire du développement du monde de la scène burkinabè fondé à partir des années 1970 sur le principe de justification de son utilité sociale, culturelle, identitaire et dans l'histoire du champ littéraire marqué par le mouvement révolutionnaire des années 1980 et la généralisation de l'ethos de l'artiste « engagé », fondant ensuite sous le pouvoir de Blaise Compaoré des figures de dissidence célèbres telles que Norbert Zongo ou Patrick Ilboudo (NBP). En outre, mon enquête ayant démarré en 2015, un an après la chute du régime de Blaise Compaoré, la réactivation de cet ethos dans le contexte de reconfiguration démocratique était, on ne peut plus palpable. La nécessité de s'affirmer comme auteur pédagogue, prophète, éclaireur, exerçant une action positive sur la société constitue une réponse aux besoins des champs artistiques comme du champ politique. Cette nécessité participe d'un effet de brouillage catégoriel entre des pièces produites dans des contextes institutionnels distincts. L'analyse des métadiscours des enquêtés sur la création sert de levier à une observation des textes au-delà de la cloison générique des pièces de sensibilisation. En effet, les critères d'identification associés à cet ensemble générique, le débordent et le reconfigurent.

Je souhaiterais examiner ici cette conception relativement homogène du rôle de l'artiste dans la société à la manière dont celle-ci influence la production dramatique. J'ai effectué mon premier séjour de terrain en février 2016 alors qu'un gouvernement de transition avait été mis en place et que la perspective d'un renouveau électoral animait les artistes d'un espoir politique pour le pays particulièrement fort et leur donnait le sentiment d'exercer un rôle fédérateur. Poser dans un tel contexte en tant que chercheuse française la question du rôle de l'artiste dans la société a révélé tout autant un horizon d'attente implicite fondé sur mon regard d'observatrice extérieure qu'un enjeu marqué de représentation pour les enquêtés. Si ce contexte d'énonciation et d'enquête orientait très fortement les réponses des enquêtés, les effets d'intertextualité entre les différents discours (récurrences des images, des champs lexicaux) dessinent les contours d'un imaginaire commun fondamentalement consensuel mais susceptible de générer des points de tension. La mise

en perspective des paroles d'Edoxi Gnoula, de Paul Zoungrana, d'Étienne Minoungou, de Justin Stanislas Drabo et de Sophie Heidi Kam enregistrées en février et mars 2016, est à cet égard particulièrement significative.

> Oui, déjà je pense que s'il n'avait pas de rôle il devrait arrêter d'exister. Voilà, il a un très grand rôle, important, qui est celui d'abord de mémoriser les choses, de contribuer aux questionnements, et en plus comme c'est un sujet sensible lié à l'écriture, ça reste donc il faudrait bien consigner ce qu'on laisse, pour que ça puisse être utile, il a le rôle d'alerter. Parce qu'aujourd'hui le monde va tellement vite et il faut ces gens-là pour nous dire arrêtons-nous sur tel sujet qui paraît anodin, qui paraît banal mais qui peut engendrer d'énormes difficultés ou d'énormes problèmes. Et je trouve que c'est le rôle d'un dramaturge, ils sont des garde-fous, ils doivent toujours nous dire « attention, faisons attention », « regardons-ci », ah oui ne nous contentons pas du sol lisse qui glisse qui est haut, regardons à côté, il y a de la terre, il y a de la poussière, il y a d'autres problèmes…[1590]

En investissant l'auteur de la charge de la mémoire d'une époque, Paul Zoungrana propose ici une conception de la littérature écrite – « consigner ce qu'on laisse » – alignée sur celle de la littérature orale. Cette définition du rôle du griot, porteur de mémoire, est en effet particulièrement répandue. Cette dimension apparaît également dans la longue réponse de Sophie Kam. Cette dernière définit le rôle de l'artiste comme celui de « témoigner de notre époque », comme celui également qui donne des repères pour les générations suivantes[1591]. Il s'agit donc d'une figure d'autorité intellectuelle occupant une position qui permet le pas de côté. Ainsi dans le propos de Paul Zoungrana, la charge de la mémoire historique est associée à une capacité d'anticipation du futur, comme en témoigne un lexique relevant du champ de la sensibilisation : « alerter » « attention ». Ce rapport privilégié au temps passé et au temps futur lui confère un pouvoir de défamiliarisation du réel (« arrêtons-nous sur tel sujet qui paraît anodin »). Cette insistance sur la pertinence de son regard singulier constitue une actualisation du mythe romantique du poète voyant qui fait écho à la parole de l'autrice et comédienne Edoxi Gnoula :

> Bon l'artiste c'est celui qui a son regard comme ça sur la société et qui l'emmène dans un autre endroit, dans une autre manière de voir, dans une autre manière de faire. L'artiste c'est celui qui voit que la table est rouge et qui est capable d'expliquer pourquoi la table est rouge. Voilà donc

[1590] (A1) Entretien avec Paul ZOUNGRANA mené à Lyon le 10 mars 2016.
[1591] (A1) Entretien avec Sophie Heidi Kam mené le 10 février 2016 à Ouagadougou.

> c'est comme ça aussi un auteur. Un auteur qui prend une table là et qui s'assoit et qui démonte la table et qui donne envie à celui qui l'écoute d'aller s'asseoir sur cette table[1592].

Elle défend l'idée de la pertinence du regard singulier de l'artiste, ainsi que de son potentiel d'élucidation du réel, « qui est capable d'expliquer pourquoi la table est rouge ». La table qu'on monte mais qui peut être démontée agit comme symbole de la déconstruction intellectuelle de ce qui semble évident au premier abord. Ce rôle est ainsi exprimé sur un plan philosophique. Étienne Minoungou, quant à lui, définit en des termes similaires ce rôle sur un plan politique cette fois. L'auteur est celui qui a la possibilité d'être en adéquation totale avec son environnement socio-historique. Le recours aux métaphores dans son propos permet de préciser le rapport de hiérarchisation qui s'établit entre l'artiste et la société. Ce dernier se distingue par une capacité singulière d'ordonnancement du réel. Non que les problèmes ne puissent pas être identifiés par les citoyens, mais l'artiste semble être celui qui est capable de les mettre en perspective. Ainsi, la métaphore du « maître de cérémonies », ou encore du « chef d'orchestre » enrichit ici cet imaginaire de la sensibilisation :

> C'est « maître de cérémonies », c'est apporter un rythme aux questionnements, à nos angoisses, à nos pensées collectives, à nos énergies. Pour moi c'est ça le dramaturge, c'est un chef d'orchestre de tout cela. Quelqu'un qui met en cérémonie tout ça, voilà c'est ça pour moi le dramaturge, c'est quelqu'un qui met en cérémonie les questions d'une société à un moment donné dans un espace donné[1593].

Les métaphores spectaculaires suggèrent l'idée d'un effet d'échos entre l'action singulière de l'artiste et le vécu collectif des citoyens. Lors d'une conversation informelle en octobre 2017, avec Dieudonné Niangouna, Noël Minoungou et moi-même, Étienne Minoungou expliquait le processus de recherche des thèmes des éditions. Ci-dessous un extrait de mes notes prises après cette conversation :

> lire le journal tous les jours, lire des textes, les apprendre par cœur, saisir par l'écoute pendant six mois la rumeur du monde, un thème qui peut fédérer l'ambiance du moment ; quand le comédien voyage sur les scènes internationales, le public sent que cette personne vient d'un endroit, vient de quelque part.

[1592] (A1) Entretien avec Lionelle Edoxi GNOULA mené le 10 février 2016 à Ouagadougou.
[1593] (A1) Entretien avec Étienne MINOUNGOU mené le 20 février 2016 à Ouagadougou.

Les notes révèlent une analogie forte entre ce travail de photographie du réel après s'être imprégné d'une ambiance et le travail du comédien imprégné de l'environnement socio-historique qu'il traverse. Il s'agit du même effort esthétique et politique de synthèse des questions qui travaillent la société. Sophie Kam a décrit dans un ordre d'idées similaire son rapport personnel à l'écriture, en tant qu'autrice polyvalente :

> Je me dis que déjà ce que l'on écrit, ça témoigne de notre époque, c'est aussi un moyen pour moi de m'exprimer, de dire ce que j'ai sur le cœur, c'est aussi un espace de questionnements, d'interrogations sur certaines choses qui se passent dans ma société, que ce soit au niveau politique, au niveau culturel, au niveau économique, de tenter de comprendre mon temps, mon époque, ma société tout en exprimant des choses qui sont beaucoup plus intimes. Et je me dis que c'est ainsi que moi je peux aller à la rencontre d'autrui, à travers moi-même. En essayant de passer par les mots pour donner corps à mes questionnements parce que nous vivons dans une époque où ce sont à peu près les mêmes émotions qui nous traversent face à des tragédies. Les gens l'expriment différemment mais à partir du moment où l'autre arrive à entrer en contact avec ton texte, il y a un écho à son niveau, c'est déjà ça pour moi, aller vers l'autre essayer de toucher l'autre à travers un échange qu'on n'aurait pas peut-être pu avoir s'il n'y avait pas ce canal-là, ce médium-là[1594].

Sophie Kam décrit l'écriture comme un moyen de se relier à l'autre par le témoignage de son époque, fondé sur des émotions en partage avec la collectivité. Dans cette relation artiste-société, est ici mis en exergue l'idée de circulation des idées, des émotions, de leur fluidité. La parole de Justin Stanislas Drabo peut se présenter comme la synthèse des différents propos suscités :

> C'est ce fou de la société qui a le courage d'anticiper ce que les gens craignent peut-être de voir dans l'imaginaire, de dire les drames à venir, d'exorciser des choses qui sont là alors que les gens n'ont pas l'aisance, n'ont pas peut-être la flamme [pour le faire]. Ils n'ont pas, eux, l'émotivité [du poète] pour capter les instants magiques d'un moment et les transposer aux autres, les faire vivre par les autres. C'est une figure de proue, c'est un éclaireur qui va de l'avant, voir les choses à venir, qui dit : « ah tiens, on est train de marcher, il y a telle chose et telle chose devant, il faut qu'on définisse une façon justement de nous préparer car il y a l'orage et la tempête, il y a telle chose ou telle chose ». Voilà d'une façon très simpliste comment je perçois le rôle de l'écrivain dans la société. C'est l'éducateur, c'est l'historien, c'est le scientifique, c'est le griot. Celui qui décide de porter des informations à la société, celui qui est obligé de porter les informations à la société, celui qui se préoccupe de porter les informations

[1594] (A1) Entretien avec Sophie Heidi KAM mené le 10 février 2016 à Ouagadougou.

> de la société aux gouvernants et c'est celui qui est obligé de porter les problèmes d'une société prise dans le carcan de la dépendance pour que d'autres sachent ailleurs que ce peuple-là est en train de souffrir. Il est le seul qui peut aisément transporter les problèmes de son peuple pour que ce soit connu d'autres personnes et que l'on puisse changer les choses si d'aventure il y a des solidarités. Voilà pourquoi je dis : c'est le crieur public[1595].

On retrouve dans ce propos, le champ lexical de la sensibilisation, notamment lorsqu'il souligne la capacité d'anticipation des événements. Cette idée est évoquée de manière concrète comme métaphorique (ici la prévision météorologique). On retrouve comme dans le propos de Paul Zoungrana, la volonté d'alerter ses contemporains. L'idée est ici renforcée par une grille de lecture éthique. Cette anticipation est présentée par Justin Drabo comme courageuse, alors que la crainte d'aller jusqu'au bout du geste d'anticipation qualifie la foule, le collectif. La capacité d'ordonnancement du réel fait écho à la métaphore du maître de cérémonies mais Justin Drabo insiste ici plus particulièrement sur le rôle de médiation vis-à-vis des gouvernants ou encore des autres sociétés. L'artiste est donc présenté comme un porte-parole, garant d'une image extérieure, susceptible de fédérer (« si d'aventure il y a des solidarités »). À partir d'une cascade de substantifs pour désigner l'artiste (« fou », « figure de proue », « éclaireur », « éducateur » « historien » « scientifique », « griot » « crieur public »), il décrit les multiples facettes de l'autorité didactique qui existe dans et par la relation hiérarchique de savoir et pouvoir vis-à-vis de la société. La figure de l'accumulation révèle ainsi la croyance dans le pouvoir supérieur d'une élite intellectuelle et artistique bienfaitrice.

La prise de parole de Sophie Kam illustre cette conviction en s'appuyant aussi bien sur l'histoire de l'espace littéraire africain que sur l'actualité politique et artistique récente du Burkina Faso. Elle fait ainsi référence au rôle des intellectuels afro-caribéens de la négritude dans le processus de décolonisation (Césaire, Senghor, Gontran-Damas) tout comme au rôle du Balai Citoyen ainsi que des artistes de la scène dans la mobilisation contre le régime de Blaise Compaoré.

> Parce que dans un pays, à un moment, il faut une élite et pour que cette élite puisse prendre les décisions pour l'ensemble, la majorité, je pense que les idées que nous apportons, les propos, les questionnements que nous posons à travers les livres peuvent aussi aider à prendre des décisions dans les grandes instances de décision, quoi. Parce qu'on ne va pas ensemble dans un pays pour

[1595] (A1) Entretien avec Justin Stanislas DRABO, mené le 15 février 2016 à Ouagadougou.

> être développé en même temps, on n'avance pas tous au même pas. Il faut qu'il y ait une tête qui tire tout le reste vers le haut[1596].

Alors que sa réflexion ne porte pas sur le théâtre de sensibilisation, la description du rôle de l'élite en avance par rapport au reste de la population, s'appuie sur l'argument d'hétéronomie de l'art porté par les politiques nationales et internationales de développement. Ce propos illustre à quel point le paradigme de la sensibilisation est prégnant dans la conception esthétique de manière générale. C'est contre l'évidence de cette doxa que le propos tenu par Alain Hema semble s'inscrire. En effet, cherchant peut-être à remettre en cause ce lieu commun et ce qu'il pouvait deviner être mon horizon d'attente, il a récusé l'idée de la spécificité/originalité de la citoyenneté artistique.

> Moi j'ai toujours un problème avec ce rôle-là. Pour moi, c'est une façon de stigmatisation de dire que l'artiste a un rôle. Il a le rôle au même titre que le policier, du gendarme, de l'infirmier. Il a une démarche d'artiste, le policier a une démarche de policier, l'infirmier une démarche d'infirmier. Lui aussi dans sa démarche en tant que créateur, il porte un discours, il porte une démarche. […] Moi une spécificité… dire quel est le rôle de l'artiste comme s'il était différent ; pour moi, c'est un citoyen comme n'importe qui. Il doit apporter un langage qui fait développer son pays. Maintenant si à l'intérieur de cette question, ça veut dire que celui qui dans ses chansons, sort des insanités, des trucs, des injures, à ce moment-là… il faut voir que dans cette palette d'artistes, il y a aussi cette catégorie de gens. Il n'y a pas un type d'artiste… ce sont des individus qui portent une démarche artistique avec un discours qui va avec leur pensée, leur démarche tout comme… ceux qu'on appelle les artistes « engagés »[1597].

Ce qui frappe à la première lecture de ce propos, c'est la mise à mal du discours consensuel en contestant le principe d'autorité de l'artiste et en réduisant son rôle à l'exercice d'une marge de manœuvre parmi d'autres au sein de la société. Toutefois, le propos demeure ambivalent puisqu'il ne renonce pas à l'idée d'exemplarité et qu'il critique les artistes qui profèrent des « insanités ». Ainsi l'enjeu de représentativité en raison de sa visibilité semble être consubstantielle d'une irréductible exemplarité. La remarque s'appuie également sur le postulat de la fonction didactique de la création même chez un comédien, auteur, metteur en scène comme Alain Hema qui cherche à s'en démarquer. Le paradigme de la sensibilisation suscite la formation d'une « famille

[1596] (A1) Entretien avec Sophie Heidi KAM mené le 10 février 2016 à Ouagadougou.
[1597] (A1) Entretien avec Alain HEMA mené le 6 mars 2017 à Ouagadougou.

posturale », fondée dans la théorie de Jérôme Meizoz sur une conception de « l'agir postural », « à la cheville de l'individuel et du collectif[1598]».

Comme on peut le lire à travers l'ambivalence du propos d'Alain Hema, cet esprit de famille peut générer des points de fissuration, de tension dans le discours généralement admis, en raison notamment du processus croissant d'autonomisation du monde de la scène décrit dans la première partie de ce travail. En effet, les limites de cette conception de l'artiste et de l'auteur s'expriment à travers trois types de critiques : la critique esthétique, la critique politique, la critique éthique.

La critique esthétique constitue le premier point de tension et semble être partie prenante de la distinction souvent opérée entre un « théâtre de sensibilisation » et un « théâtre dit d'auteur ». En effet, cette distinction sous-tend une hiérarchisation implicite, à la défaveur du théâtre de sensibilisation qui ferait preuve d'une moindre exigence artistique. Cette critique exercée à l'encontre du théâtre de développement est courante. Bal Bahadur Tapa fait état dans un article des critiques adressées à l'encontre du théâtre de rue au Népal, jugé inféodé aux ONG et dont est parfois souligné la pauvreté esthétique[1599]. Pour autant le chercheur montre que cet enjeu hétéronome de la création est constitutif du développement de la scène au Népal, qu'il a permis le réinvestissement de moyens dans des infrastructures artistiques et a facilité des partenariats dans le cadre de connexions transnationales. On observe là des points communs avec le développement du monde de la scène au Burkina qui, s'il est marqué au cours des vingt dernières années par une diversification de la scène théâtrale, est maintenu grâce aux politiques de développement, les artistes étant résolument engagés dans plusieurs types de démarches artistiques.

Le 20 octobre 2017[1600], après que les comédiens jouent la pièce « Impliquons-nous » devant la représentante de la coopération suisse, Etienne Minoungou défend le projet qu'il a mené avec

[1598] Cette question constitue l'un des aspects de l'échange entre le curieux et le chercheur :
« LE CURIEUX : Chaque posture est-elle unique, ou peut-on décrire des familles posturales ?
LE CHERCHEUR : C'est toute la difficulté, car l'agir postural se manifeste à la cheville de l'individuel et du collectif : variation individuelle sur une position, la posture ne se rattache pas moins à un répertoire présent dans la mémoire des pratiques littéraires. Le champ littéraire regorge de récits fondateurs, de biographies exemplaires, et tout auteur le devient par référence à de grands ancêtres auxquels il emprunte des croyances, des motifs, mais aussi des postures. » Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires, Mises en scène moderne de l'auteur*, Essai, Slatkine Erudition Genève, 2007, p.23.

[1599] Bal Bahadur THAPA, « A Study on the Nexus Between Theatre for Social Change and Donor Agencies », dans : Sanjeev UPRETY & Robin PIYA (dir.), *IMAP READER. A Collection of Essays on ART and Theatre in Kathmandu*, Kathmandu, Himal Books, 2011, pp. 37-58.

[1600] J'étais observatrice de cette restitution et mon analyse de cette « situation » découle d'une prise de notes effectuée sur place.

Moussa Sanou. Il reprend à son compte les objectifs externes de création de la pièce, c'est-à-dire montrer comment l'incivisme affecte le quotidien des gens, puis tient un discours plus général sur le théâtre de sensibilisation. Si, selon lui, celui-ci est fortement dénigré, c'est en raison du manque d'investissement et de temps qui est consacré aux répétitions. Il distingue son projet de ce type de dérive en insistant sur le fait qu'il a donné à cette pièce les moyens dramaturgiques susceptibles de rendre justice au théâtre de sensibilisation « afin de réconcilier l'activité théâtrale avec la population ». Puis de manière tout à fait paradoxale, il affirme le propos suivant : « je ne voulais pas faire une pièce trop didactique mais une pièce esthétique et artistique ». On voit donc bien ici la difficulté qu'il éprouve à intégrer la démarche « sensibilisatrice » à son esthétique puisqu'il en dénie l'aspect fondamental, la relation didactique qu'elle induit dans le rapport au spectateur. Le terme « didactique » concentre ainsi à lui seul le soupçon d'art de second rang, d'absence d'autonomie artistique, risquant de faire chuter l'artiste sur le marché des biens symboliques. L'artiste ne peut pas faire de pièce « didactique », le terme devenant ici synonyme de « mauvais théâtre ».

De manière pourtant tout à fait contradictoire, il publie sur Facebook pendant la tournée les propos suivants :

> Chers amis artistes de la tournée "IMPLIQUONS NOUS" cela fait plus d'un mois et demie que vous traversez de part en part le BURKINA FASO...
> Vous avez joué dans 42 villes et villages. Aujourd'hui vous êtes à KOKOLOGO...IL vous reste encore 11 villes et villages pour boucler la tournée. Je voudrais vous remercier et vous encourager. Notre théâtre est un espace de discussion sociale et un formidable lieu de fabrication de l'intelligence collective... Malgré la fatigue, j'imagine votre joie d'y contribuer. Notre travail est au milieu de la respiration populaire et c'est cela sa magie. Bonne suite de tournée.

Et Ismaël Sam, comédien dans la pièce de commenter : « Merci car c'est avec nos actions positives que le peuple va prendre conscience de certaines réalités ». Dans cette publication et son commentaire, notons l'intégration de la rhétorique du développement à sa propre sensibilité artistique. En témoigne la mise en lien du terme « espace de discussion sociale », faisant référence concrètement aux débats menés après les représentations et de l'expression « la fabrication de l'intelligence collective », correspondant à l'idéal régulièrement défendu d'assemblée théâtrale et de théâtre citoyen. L'hommage rendu aux comédiens insiste sur leur rôle privilégié de médiateurs vis-à-vis de la société, et sur leur proximité avec les citoyens. L'artiste « au milieu de la respiration populaire » semble ainsi en constituer le cœur. À travers cet exemple, l'on voit à quel point la

critique « artistique » peut faire l'objet d'une intériorisation et mener les enquêtés à exprimer des discours contradictoires quant à l'ambition pédagogique affichée de leur création.

Le comédien, metteur en scène et auteur Noël Minoungou que j'ai interrogé à ce sujet en octobre 2016, tout en reconnaissant l'existence de cette hiérarchisation ne la reprenait pas à son compte :

> A.D. - Tu as fait beaucoup de théâtre de sensibilisation ? Cela fait partie de ta formation ?
>
> N.M. Oui parce que le Théâtre de la Fraternité à la base, c'est du théâtre de sensibilisation, du théâtre-débat comme l'appelle Jean-Pierre Guingané. Donc nous avons grandi dans cela mais on ne faisait pas que des pièces de théâtre-débat, des pièces d'intervention sociale. Il y a parfois un entendement un peu péjoratif. Ce n'est pas ça. Tout théâtre est sensibilisateur à la base, sinon il n'y a pas de théâtre. Dans tout théâtre, le but c'est de passer un message, maintenant c'est dans les différentes formes que la question se pose.
>
> A.D. - Donc tu ne le distingues pas du théâtre d'auteur ?
>
> N.M. - C'est quoi le théâtre d'auteur ? Ça n'a pas de sens. Tout théâtre est d'auteur.
>
> A.D. - J'ai pourtant le souvenir d'une conversation où tu exprimais l'idée que c'était une manière plus facile…
>
> N.M. - De se faire des sous ? Oui.
>
> A.D. - Donc dans ton esprit ce n'est pas péjoratif.
>
> N.M. - Non ce n'est pas péjoratif. Le ministère t'appelle. Il te dit : « nous aimerions que tu montes un spectacle sur le thème du sida ». C'est un thème important. Le sida emporte combien de gens dans le monde chaque jour que Dieu fait. Il est important. C'est aussi important que quand tu écris une pièce pour dire à un dictateur : « dégage ». Je ne vois pas pourquoi écrire un texte sur le sida serait moins important qu'écrire un texte sur le dictateur Sassou N'Guesso que tu veux faire partir. Tout est un théâtre d'auteur. Ça dépend de comment tu l'abordes. Le côté professionnel prime pour moi. Quand le ministère m'appelle, j'accepte le projet. Disons que je ne vais pas l'aborder comme les gens l'abordent de manière lapidaire. Alors j'y mets mon talent d'auteur, mon talent de metteur en scène et mon talent d'artiste et ça marche et en même temps tu arrives à te faire des sous un peu plus facilement peut-être qu'avec ce théâtre-là que nous appelons le théâtre d'auteur qui ne chauffe jamais la marmite[1601].

La tension autour de l'exigence artistique est ici résolue à travers d'une part la reconnaissance de l'intérêt financier de ce type de démarche artistique et d'autre part à travers la généralisation du

[1601] (A1) Entretien avec Noël MINOUNGOU mené le 14 octobre 2016 à Ouagadougou.

paradigme de la sensibilisation à toute démarche artistique, « tout théâtre est sensibilisateur ». L'auteur est en effet susceptible de se réapproprier la thématique du sida considérant qu'il s'agit d'une question de société importante, susceptible d'être abordée dans une pièce de théâtre. Enfin, il revendique les moyens artistiques mis au service de cette cause comme le suggère l'emploi du terme « talent ». La situation d'hétéronomie de la création n'empêche pas ici la possibilité de disposer d'une marge de manœuvre artistique qui semble le satisfaire.

Dans le sillage de la critique artistique se dessine un second point de tension, la critique politique. L'article que David Kerr consacre en 1991 à l'histoire du théâtre de développement en Afrique anglophone montre bien à quel point les démarches artistiques ont fait l'objet de nombreux réajustements[1602]. Il s'agissait en effet de renforcer la participation des populations et à diminuer les effets de projections extérieures, émanant des ONG d'une part et des élites intellectuelles d'autre part, sur les réalités endogènes vécues par les populations. Les doutes exprimés par le chercheur et praticien semblent inhérents aux conditions d'existence institutionnelles de ce type de théâtre auquel on reproche souvent d'être le vecteur de diffusion d'une pensée conformiste et non subversive[1603].

> What sometimes makes the stereotyping in Theater for Development especially patronizing is the way it tends to reflect a crude division between reactionary traditional characters and progressive modern characters. Since the catalysts are usually petty-bourgeois, professional extension officers, a group trained in the ideology of modernization, they often create traditional characters such as the illiterate peasant, the superstitious patient, the greedy herbalist, who are sunk in ignorance or apathy, from which they can only be rescued by the dynamism of the modernizers, doctors, extension workers, teachers, or community officers[1604].

À cet égard le retour d'expérience du comédien, auteur et metteur en scène Thierry Oueda rend compte de cette approche des politiques de développement fondée sur une opposition qu'il juge stigmatisante entre tradition et modernité. À partir de l'exemple du lévirat qui consiste en un

[1602] « Ce qui fait la nature particulièrement paternaliste du stéréotype dans le Théâtre pour le Développement, c'est qu'il tend à refléter une division grossière entre des personnages traditionnels réactionnaires et des personnages modernes progressistes. Puisque les catalyseurs sont habituellement des agents de vulgarisation professionnels et petit-bourgeois, un groupe éduqué à l'idéologie de la modernisation, ils créent souvent des personnages tels que le paysan illettré, le patient superstitieux, l'herboriste avare, imprégnés d'ignorance et d'apathie, dont seuls peuvent les secourir le dynamisme des modernisateurs, des docteurs, des agents de vulgarisation, des enseignants ou des fonctionnaires ». David KERR, « Participatory Popular Theater: The Highest Stage of Cultural Under-Development? » *Research in African Literatures,* Vol. 22, n° 3, 1991, pp.55-75.
[1603] Maëline LE LAY, *op.cit.*, p.437.
[1604] David KERR, *op.cit*, p.64.

mariage entre une veuve et un parent du mari décédé, généralement un frère de ce dernier, dénoncée par Amnesty international mais également par l'ONG burkinabè « Voix des femmes », il explique qu'il s'est senti contraint de décrier cette tradition en adoptant un point de vue « extérieur » sans pouvoir nuancer son propos :

> Par exemple quelque chose qui me faisait drôle, on jouait une pièce sur le sida et on nous avait dit : « non il faut mettre l'accent sur le lévirat » parce que ça continuait dans les villages et pour montrer que ce n'est pas bien de continuer avec le lévirat, il fallait parler du sida mais en mettant l'accent sur ça. Alors qu'on ne voyait pas l'autre côté du lévirat qui était aussi dans la culture quelque chose qui permettait aussi d'éviter un mal. Parce qu'une femme qui perdait son mari, elle était exclue et pour ne pas permettre cette exclusion on la confiait à un autre homme, c'était ça le lévirat. Et maintenant l'homme qui prenait cette femme, c'était souvent le petit-frère du défunt mais la femme n'était pas obligée de coucher avec cet homme. C'est ce qu'on n'a pas compris du lévirat. On peut donner une femme en mariage à un homme en disant : « c'est cette femme que tu dois épouser ». Maintenant elle peut dire : « je ne veux pas un tel ». Même si le petit-frère du défunt a 5 ans, elle peut dire : « j'épouse le gamin de cinq ans » et c'est le gamin de cinq ans son mari. Mais c'est le lévirat comme ça et elle ne va pas quitter ce village-là. Elle reste dans ce village et si elle avait des enfants elle peut s'occuper de ses enfants mais son mari c'est le garçon de cinq ans. C'est pour permettre à cette femme d'avoir un statut toujours dans la société donc c'est pour ça, je dis souvent qu'il y a une grande différence entre les pièces d'auteur et les pièces de sensibilisation parce que [dans les pièces de sensibilisation], on oriente tout sans chercher à comprendre[1605].

C'est cette contrainte d'une écriture déjà orientée qui constitue pour lui la différence entre un « théâtre de sensibilisation » et un « théâtre d'auteur ». Le metteur en scène Adama Traoré qui s'est spécialisé dans le théâtre de sensibilisation au Mali depuis les années 1980, rencontré à Ouagadougou à l'occasion de la plateforme festivalières des Récréâtrales à l'automne 2016 oppose à cet égard la liberté formelle, artistique et l'absence d'autonomie sur le fond : « Parce que prenant le cas du sida, quoi que je fasse à l'époque, c'était de dire aux gens : « préservez-vous », « abstinence », « fidélité » ou « préservatif » mais sur la forme, je vais raconter cette histoire pour arriver à cette chute et je peux être libre[1606] ». Toutefois, il a longuement souligné durant cet entretien l'enjeu de réappropriation artistique de ces thèmes et la nécessité d'occuper un certain terrain de pensées. Il insiste notamment sur son rôle dans la lutte contre le terrorisme, impliqué durablement sur le territoire en tant qu'artiste y résidant, à la différence des ONG.

[1605] (A1) Entretien avec Thierry OUEDA, mené à Ouagadougou, le 3 mars 2017.
[1606] (A1) Entretien avec Adama TRAORE, mené à Ouagadougou, le 8 novembre 2017.

> Parce que pour moi, je me dis si on veut changer le monde, il faut montrer de meilleurs exemples. Voilà c'est par et avec ces ONG là que je vois aussi combien elles ramassent de l'argent et souvent on les dérange parce qu'elles, elles veulent être les développeurs, elles veulent que ça soit leur chasse gardée mais bon nous on a aucune compétence là-dedans et en même temps on se dit tiens, on a envie quand même d'élever nos voix et de prendre position par rapport à ça, parce que bon, il n'y a pas d'alternatives pour nous. Parce qu'elles si ça ne va pas, ils s'en vont, mais nous on est sur place[1607].

Ainsi, cette critique face à la question du relais d'un propos politique tenu par une instance extérieure est souvent minimisée par les enquêtés qui affirment pouvoir exprimer librement leur point de vue. Issaka Luc Kourouma[1608] comparait ce travail artistique au travail d'un journaliste qui, même s'il peut faire l'objet de pression se considère comme « indépendant d'esprit ». L'un des enquêtés me confiait en outre lors d'une conversation informelle la marge d'infléchissement qui existe pour les auteurs dans la mesure où ceux-ci ont toujours la possibilité de ne pas présenter au commanditaire un texte exactement semblable à celui joué lors de la représentation.

Le dernier point de tension cristallisé par l'imaginaire de la sensibilisation est une critique d'ordre éthique. Bien que lieu commun de cette famille posturale, l'autorité didactique supposée de l'artiste fait parfois l'objet d'une réserve d'ordre éthique. Est parfois questionnée la légitimité pour l'artiste à entretenir cette position de surplomb vis-à-vis de la population qu'il prétend éclairer de sa lumière[1609]. Cette gêne contribue à rendre les discours tenus par les enquêtés souvent paradoxaux notamment lorsqu'ils affirment cette autorité tout en cherchant à la nuancer :

> Quand je dis politique, ce n'est pas forcément la politique politicienne, c'est toute la gestion de la cité, les problèmes de santé, les problèmes d'assainissement, les problèmes de gouvernance, c'est politique. Je crois que dans le contexte ici en Afrique en général, et même partout dans le monde, l'art ne peut pas être gratuit. L'art ne peut pas être de l'art pour l'art. Maintenant celui qui est inspiré pour faire de l'art pour l'art, il est libre ! Mais bon je me dis que le dramaturge doit être témoin de son temps, doit dire des choses comme il faut aux différents acteurs socio-politiques. Mais c'est sans prétention, parce qu'on croit que quelquefois l'artiste se croit un super-homme un demi-dieu, à coups de baguette magique … On donne à lire une œuvre, on

[1607] *Ibidem*.
[1608] (A1) Entretien avec Issaka Luc KOUROUMA mené le 4 janvier 2018 à Ouagadougou.
[1609] La question de l'autorité didactique et de l'efficience de la dimension participative est au cœur de l'histoire du théâtre de participation en Afrique anglophone. David KERR, *op.cit*., 1991.

> donne à voir un spectacle, ça s'arrête là. Maintenant, le gros du travail est fait par ceux qui reçoivent l'œuvre[1610].

Le propos d'Ildevert Meda pousse cette réserve à son paroxysme puisque tout en ayant une grande partie de ses créations relevant du théâtre de sensibilisation, il critique sans appel cette prétention à modifier les comportements en distinguant deux termes « intervention » et « sensibilisation », utilisés pourtant par les autres enquêtés comme synonymes :

> A.D. - Je voulais savoir si toi, tu faisais la différence entre le théâtre de sensibilisation et le théâtre d'auteur. J'ai relevé une remarque dans Kubidu Abanda : « En faisant du théâtre de sensibilisation, on va gueuler au peuple ce qu'il sait déjà, en plus ça nous fait de l'argent ». Il y a l'idée que c'est facile. Pour toi c'est ça ?
>
> I.M. - Absolument. Le théâtre, à la base, tout théâtre est sensibilisation pour moi, les Shakespeare ont écrit *Hamlet*, c'est pour nous sensibiliser sur l'hésitation, la nécessité de prendre une décision, là où il faut, quand il faut. Tout théâtre est sensibilisation, mais transformer le théâtre de sensibilisation en un théâtre d'information et d'éducation, c'est là où je m'inscris en faux. Je dis : on se trompe de métier ; le théâtre n'est pas fait pour éduquer quelqu'un ; quand je bois du whisky, je courtise les filles, je vis la vie qui me plaît, je m'en fous de qui que ce soit, je ne suis pas un éducateur. Il y a des professionnels de l'éducation qui s'appellent des enseignants, des professeurs, des maîtres d'école, des prêtres, des pasteurs, tout ce qu'on veut, des catéchistes, je ne prends pas leur place. J'ai mon métier que personne ne peut maitriser mieux que moi qui s'appelle la sensibilisation, qui veut dire toucher le ventre des gens pour les faire bouger, 20 ans plus tard, 30 ans plus tard, je m'en fous du temps, mais je veux toucher le ventre des gens. C'est ça que je fais. Je ne fais pas du théâtre d'intervention…
>
> A.D. - Donc tu fais une différence entre sensibilisation et intervention ?
>
> I.M. - J'arrive. L'intervention sociale prétend éduquer et informer, je dis : il y a des professionnels de l'éducation qui s'appellent des enseignants, qui s'appellent des prêtres qui s'appellent des pasteurs, il y a des professionnels de l'information qui s'appellent des chroniqueurs, qui s'appellent des journalistes, qui s'appellent des griots, qui s'appellent des crieurs publics, ce n'est pas mon travail. Je ne peux pas le faire mieux qu'eux. Eux, ils dorment avec ça, ils se réveillent avec ça. Moi je fais de la sensibilisation, le secret qui va toucher un côté de ton ventre. Le deuxième cerveau qui va te faire évoluer. Le théâtre qui arrive et qui te montre : « Lui il a excisé sa fille, alors sa fille est morte. L'autre n'a pas excisé sa fille, sa fille est devenue pilote », ça ne marche pas avec moi. Parce que moi, je ne suis pas propre, je bois du whisky, je courtise les filles, je fornique[1611].

[1610] (A1) Entretien avec Boubacar DAO mené le 5 janvier 2018 à Ouagadougou.
[1611] (A1) Entretien avec Ildevert MEDA mené le 20 octobre 2016 à Ouagadougou.

Cet échange révèle deux mouvements contradictoires. Tout d'abord, l'histoire du théâtre est relue sous l'angle du paradigme de la sensibilisation qui devient inhérent à toute création théâtrale. Le terme de théâtre sensibilisateur ne serait dans cette perspective qu'une tautologie. Ces formulations sont révélatrices de la manière dont le contexte institutionnel imprègne la conception du théâtre jusqu'à la naturaliser. Toutefois en excluant les termes « d'information », « d'éducation », « d'intervention » du champ lexical de la sensibilisation, il récuse toutes les analogies habituellement établies tout en souscrivant à l'idée d'un principe artistique supérieur qui toucherait « le ventre » des spectateurs, là où les actes de pédagogie, d'intervention, d'éducation s'adresseraient au cerveau et seraient lestés d'une fonction performative forte. L'art qui chercherait à atteindre cet objectif ferait nécessairement une erreur et il en prend pour preuve l'exemple de l'excision qui perdure (« Qui est bête pour dire qu'il va exciser sa fille ? »). Ces propos sont donc fondés sur un paradoxe puisqu'il rattache l'art théâtral à cet imaginaire tout en révoquant certains de ses avatars et en jouant sur des nuances sémantiques. Cette critique éthique a été paradoxalement déboutée par l'auteur Aristide Tarnagda, dont les textes ont le plus circulé au sein du réseau francophone et qui n'a pas, à ma connaissance, écrit de pièces de sensibilisation :

> Le problème c'est que la morale est devenue un problème. Je veux parler de ça dans un théâtre, on me dit : « Tu fais la morale ». On a développé cette façon de penser et les citoyens qui n'en sont plus parce qu'il n'y a plus de citoyenneté, ils l'ont gobée [cette façon de penser]. Ils ne se sentent pas concernés par le monde qui les entoure. Ils ont un monde à eux, c'est leur petite famille nucléaire. Leur petit confort, leur petit bien-être à la con. Malheureusement, l'Occident a contaminé le reste du monde.
>
> C'est eux qui étaient la science infuse. Ça n'arrête pas, ça continue, avec la démocratie de nos jours. Moi je ne conçois pas un théâtre où on va de ….
>
> Le théâtre, c'est le lieu où l'on parle des choses qui nous concernent tous. C'est-à-dire la chose publique, ce qui fait qu'on vit ensemble. À l'origine, c'était ça le théâtre. Moi ce n'est pas un endroit où je veux questionner l'esthétique. L'esthétique ne prime pas sur les questions fondamentales que l'œuvre doit soumettre aux spectateurs ou aux lecteurs ou aux lectrices. Afin qu'ils ne soient pas que des consommateurs. Quand ils lisent, qu'ils regardent, il faut que ça fasse un cheminement. Qu'ils puissent se remettre en cause. C'est pour ça que je choisis d'écrire sur des choses qui vont quand même nous interpeller. Qui vont… Attention quand on est ceci, quand on est noir ici, quand on est blanc là et qu'on n'a pas de boulot, et qu'on est dans la rue, et qu'on est ceci, cela, ce n'est pas normal, ça devrait nous poser des questions, nous choquer…[1612]

[1612] (A1) Entretien avec Aristide Tarnagda mené le 14 octobre 2015 à Saint-Étienne.

Ce qui apparaît ici comme des paradoxes de la pensée, loin de m'amener à prononcer un jugement de valeur d'incohérence ou encore de formuler un constat d'écart entre la pratique et le discours, me semble au contraire illustrer la vitalité de l'imaginaire de la sensibilisation. Les points de tension repérés dans le discours des enquêtés attestent en effet de cette vitalité :

- Entre la hiérarchisation implicite qui distingue les pièces dites de sensibilisation et les pièces dites d'auteur et l'investissement littéraire et formel revendiqué dans les pièces de sensibilisation.
- Entre l'inféodation du propos de la pièce à un cahier des charges politique extérieur et la revendication du rôle de l'artiste-citoyen comme porte-voix.
- Entre une autorité didactique pouvant paraître prétentieuse ou naïve, car fondée sur la croyance dans le pouvoir des actions artistiques à modifier le réel et le sentiment de responsabilité vis-à-vis du public.

Ces points de tension propres à l'imaginaire de la sensibilisation révèlent des renégociations posturales permanentes et ont pour point commun de questionner l'autonomie auctoriale. Forte de ce constat, j'ai émis l'hypothèse qu'ils travaillaient l'écriture dramatique de manière globale et que les textes relevant du « théâtre d'auteur » pouvaient aussi être considérés comme les lieux d'une négociation de la fonction didactique du théâtre.

3. Négocier la fonction didactique dans le théâtre dit « d'auteur »

Les pièces commentées dans cette section sont rattachables à l'imaginaire de la sensibilisation. Une partie d'entre elles articule la situation dramatique à un thème de société. Ce lien a souvent été évoqué par les auteurs mêmes qui entrent dans l'écriture « par le thème » en quelque sorte. Ils expriment une sensibilité personnelle pour un sujet et décident ensuite d'y « sensibiliser » un public potentiel en se lançant dans l'acte d'écriture. Il est intéressant de constater que cette dynamique est repérable notamment pour le cas de textes qui n'ont pas nécessairement été édités, ni joués, révélant ainsi la prégnance du paradigme dans le cas de démarches autonomes.

Deux pièces de Michel Bassingue ont été écrites sur le mode de l'exercice et résultent de la dynamique propre au réseau urbain. En effet, le métadiscours sur la création est ainsi sensiblement le même : « j'écris pour interpeller » et il reconnaît une volonté d'influencer en essayant d'avoir une hauteur de vue qu'il définit en tant que « sagesse ». Je prendrai pour exemple les pièces consacrées aux difficultés rencontrées par la jeunesse urbaine. Celles-ci semblent faire écho à l'expérience d'études avortées qui le touche personnellement :

> Pour moi je suis tous les étudiants et pour moi tous les étudiants me sont. Donc leur vie, je la partage de façon indirecte ou directe. Particulièrement quand je suis arrivé, j'habitais à 45 minutes du campus à vélo. J'arrivais, je n'avais pas de vélo, je devais me réveiller à 5 h du matin pour avoir la place à l'université à 7h, je devais revenir à partir de 20h. Quitter là-bas et rentrer à 21h45, au plus tard 21h. Des tas de choses[1613].

Son expérience personnelle nourrit l'enjeu sensibilisateur de son écriture dramatique comme manière de procéder à une montée en généralité. Les pièces *Jeunes* et *Entre les quatre murs du campus*[1614] qui n'ont pas été jouées font partie d'une production pensée pour s'exercer à différents styles et relèvent ici clairement de cette influence. Elles sont toutes deux réunies dans le même document et précédées d'un poème qui figure ce procédé de montée en généralité à partir d'une expérience individuelle (« Tous, sommes des arbrisseaux légués aux vieillards de demain[1615] ») et tient lieu de note d'intention poétique visant à formuler un espoir dans le futur : « Demain c'est aujourd'hui qu'on le sème/ Demain c'est aujourd'hui qu'on l'arrose[1616] »).

La pièce *Fille de la honte* de Mahamadou Tindano[1617] relève d'un processus d'écriture similaire dans la mesure où il mentionne l'expérience d'empathie comme déclencheur :

.

> Ces personnages c'est aussi moi parce que forcément ce sont des gens que tu vas rencontrer dans la vie et des gens qui vont te toucher et s'ils te touchent, c'est parce que quelque part il y a cette empathie, tu as quelque chose en toi que tu retrouves de ces gens-là. Moi, des migrants, sans être dans la vision généraliste des migrants, j'en ai rencontré, on continue d'en rencontrer. On discute avec des gens qui ont envie de partir, qui ne comprennent pas notre conception de l'ailleurs parce que peut-être on a eu la chance de voir l'ailleurs et eux, ils ont leur image de l'ailleurs qui leur semble juste et ils veulent s'en aller. À ce qui les réunit ici pour pouvoir partir, c'est toujours facile de dire : « ne le fais pas ». Personne ne peut comprendre leur vérité. Ce sont des déchirements. Ce personnage de servante, c'est un truc que moi je traverse, je suis impuissant : ma manière d'en parler et de dire non, c'était d'écrire ce texte parce que c'est un truc qui me touche, on a ce phénomène-là ici et on le légitimise même, c'est un gros drame, des gens qui sont comme prédestinés à une vie et les autres pas. Parce qu'ils sont peut-être moins nantis que … Ici tu as des gens qui vont aller prendre les enfants d'autres personnes qui auraient aussi droit à la scolarité, qui vont les amener chez eux en famille et ces enfants seront les bonnes et tout,

[1613] (A1) Entretien avec Michel BASSINGUE mené le 7 février 2016 à Ouagadougou.
[1614] (A2) Michel BASSINGUE, *Jeunes suivi de Entre les quatre murs du campus*, texte non publié, 2015.
[1615] (A2) Michel BASSINGUE, *ibidem*, p.1.
[1616] *Ibidem.*
[1617] (A2) Mahamadou TINDANO, *Fille de la honte*, texte non publié, 2008.

> elles n'iront pas à l'école, elles n'auront pas ce droit-là parce qu'elles viennent de l'autre côté et elles feront le boulot et des enfants du même âge que ces enfants-là iront à l'école, auront le droit à l'éducation. Ce sont des choses auxquelles moi je suis confronté, ce sont des choses que je vis. C'est ça aussi la part de l'artiste, je ne peux pas inventer les choses telles, il faut dépeindre ça autrement. Je me serais assis et je vous aurais raconté l'histoire actuelle d'une fille qui est chez moi, qui est voisine à moi, qui n'a jamais été à l'école, qui n'ira jamais à l'école. J'aurais raconté son histoire mais ça n'allait pas être riche parce que c'est un truc que tout le monde connaît ici, que tout le monde vit et qu'on légitime et moi je veux raconter cette histoire-là autrement. Je crois qu'à l'intérieur du cercle familial, il y a beaucoup de drames dans les familles, on ne soupçonne même pas le truc[1618].

La démarche d'écriture de *Fille de la honte* se rapporte ici à une démarche sensibilisatrice puisqu'il insiste à la fois sur la sensibilité propre qu'il a développée face à ces destinées d'infortunés – en établissant ici une comparaison avec les migrants dans sa pièce *Le cri des ombres* – mais également sur le caractère ordinaire de la thématique choisie (« le truc que tout le monde connaît ici »). L'enjeu de l'écriture est bien la défamiliarisation des violences ordinaires à l'encontre des jeunes domestiques. En outre, la dédicace de la pièce leur étant adressée actualise le symbole de l'écrivain porte-voix : « à toutes ces âmes privées de la flamme de l'éducation[1619] ». Il est intéressant de constater que le texte écrit sans visée de publication ou de mise en scène rejoint ce paradigme sans faire pour autant l'objet d'une distinction au sein de la production dramatique de l'auteur. Le texte a été monté une dizaine d'années plus tard par une compagnie malienne Anw Jigi Art rencontrée par l'auteur lors de la plateforme festivalière des Récréâtrales en 2016. La pièce a été pour l'occasion traduite en bambara et jouée à Bamako en février 2019 dans des concessions familiales. La volonté de faire réagir et débattre la population sur un sujet qui la concerne et de mettre en lumière ces femmes invisibilisées par la société constitue la motivation première de la metteuse en scène Honorine Diama et des membres de la compagnie[1620]. La pièce également été montée à Ouagadougou en juin 2019 à l'espace culturel Gambidi par Sahadou Sarry.

En outre, l'évocation de certains textes avec les enquêtés révèle que leur écriture s'élabore à partir d'une opinion politique personnelle. Ainsi lorsque j'aborde avec Thierry Oueda le positionnement des personnages de victimes dans sa pièce *Memorandum*[1621], représentant deux jeunes adolescents-soldats embrigadés de force dans les logiques guerrières, il évoque la

[1618] (A1) Entretien avec Mahamadou TINDANO mené le 19 octobre 2016 à Ouagadougou.
[1619] (A2) Mahamadou TINDANO, *op.cit.*, p.2.
[1620] https://www.facebook.com/watch/?v=2262279587383220 , consulté le 14 janvier 2022.
[1621] (A2) Thierry Oueda, *Memorandum*, texte non publié, 2014.

responsabilité des grandes puissances occidentales dans la vente d'armes et par voie de conséquence dans les crimes terroristes. C'est également le cas de la pièce *Jasmin en flamme*, écrite par Ildevert Meda qui aborde le thème de la jeunesse sacrifiée à travers la figure d'Aziz, vendeur ambulant, souci de préoccupation majeure pour l'auteur qui déplore le manque de considération de la société pour la jeunesse en prenant par exemple pour preuve la mauvaise interprétation de la pensée d'Amadou Hampaté Bâ[1622]**.** Cette pièce relève d'un projet d'écriture d'abord autonome de l'auteur qui m'a transmis une première version en 2017 qui a servi de support à la création en juillet 2018, à l'espace culturel Gambidi, avec le soutien du bureau de la coopération suisse de Ouagadougou. Elle a fait l'objet d'une publication en 2018 dans la maison Œil collection[1623]. Simplice Nikiema évoque, quant à lui, une anecdote personnelle comme impulsion à l'écriture de sa pièce *Les Casseuses*[1624] : sa rencontre avec une femme qui exploitait un lieu déclaré comme zone inondable. Considérée comme intruse, elle a été expulsée sans dédommagement. Sa pièce, créée sur fonds propres a été jouée en octobre 2017 à l'Institut culturel burkinabè (ancien centre culturel burkinabè) et il m'a transmis le texte actualisé après les représentations.

Enfin, certaines pièces sont issues de commandes émanant d'instances de légitimation ayant vocation à défendre le statut d'auteur et pas habituellement engagées dans des projets de théâtre de sensibilisation. Toutefois le motif ainsi que la commande, tous deux hétéronomes, tendent à rapprocher le contexte de production de ces pièces de celui des textes écrits sous l'impulsion d'ONG ou encore d'associations. En l'occurrence, il s'agit pour le dispositif institutionnel de promouvoir des textes dramatiques d'auteurs tout en répondant à des événements socio-politiques précis. Ainsi la pièce *La patrie ou la mort* commandée par le CITO à Mahamadou Tindano en 2020[1625], relève d'une fusion entre la programmation annuelle de créations majeures et la volonté de faire acte citoyen dans le contexte sécuritaire dégradé (multiplication des attaques terroristes

[1622] « I.M. - La jeunesse est sacrifiée. On ne se rend pas compte que 70 pour cent de la population, ce sont des enfants qui n'ont pas trente ans. Si je ne le crie pas, qui va le crier ? Je le montre comme ça. Que cette jeunesse est en train d'être sacrifiée. Ça me préoccupe. Ce n'est pas seulement *Jasmin en flamme*. Clairement. Tu sais, 99% d'entre nous se trompent sur la maxime du vieil Amadou Hampaté Bâ. Tout le monde dit : Comme le dit le sage « en Afrique quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle ». C'est une aberration, Ahmadou Hampaté Bâ n'a jamais dit ça. À l'UNESCO, Amadou Hampaté Bâ a dit : « je vais vous parler en bamanankan et je vais vous traduire après : Farafina… » Il dit : « je reprends en français pour ceux qui ne comprennent pas, en Afrique quand un vieillard meurt c'est une bibliothèque qui brûle mais je ne parle pas de la barbe blanche, je parle de la sagesse et du savoir qui se transmettent de génération en génération parce qu'il y a des vieillards de 17 ans et des gamins de 70 ans », tout le monde a occulté le reste. Il y a des vieillards qui sont des imbéciles, qui meurent comme des chiens. Il ne faut pas transformer notre philosophie. Il n'a jamais confondu l'expérience et l'ancienneté. », (A1) Entretien avec Ildevert MEDA, mené le 20 octobre 2016 à Ouagadougou.

[1623] Ildevert MEDA, *Jasmin en flamme*, *suivi de Adjugé*, Ouagadougou, Œil Collection, 2018.

[1624] (A2) Simplice NIKIEMA, Les casseuses, texte non publié, 2017.

[1625] (A2) Mahamadou TINDANO, *La patrie ou la mort*, texte non publié, 2020.

dans le pays, des groupements d'auto-défense face à une menace mal endiguée et des massacres interethniques liées à un sentiment diffus de suspicion généralisée). La production de la pièce *Musika* écrite par Aristide Tarnagda en 2015[1626] relève également d'une logique hétéronome et s'inscrit dans le contexte de programmation du festival Africologne dirigé par Gerardt Haag. Sous l'impulsion du directeur de l'Institut Goethe de Kigali, qui souhaite créer un spectacle sur l'exploitation du coltan au Congo, le projet s'enrichit d'un volet documentaire. Aristide Tarnagda se rend lui-même au Congo afin de rendre compte dans son écriture des conditions de travail déplorables et des violences sur les sites d'extraction. Lors des ateliers Élan consacrés au jeu d'acteur, auxquels j'ai pu assister en février 2016, il est revenu longuement sur la situation minière au Congo avec les comédiens qui travaillaient sur le texte.

Enfin, Noufou Badou semble quant à lui mettre plus à distance le paradigme de la sensibilisation :

> Je me positionne par rapport à l'écriture comme le regard de la société, je transpose tout ce que je vois dans mon écriture. Je ne critique pas, je ne donne pas de leçons. » « Mais pour moi, cette histoire du jeune qui raconte cette histoire très violente fait surgir cette histoire du politique. Pour moi c'est la réalité, je ne mets pas le personnage pour dire : arrêtons la guerre[1627].

Mais on retrouve dans son propos la tension propre à la critique éthique, la mise à distance de la posture de surplomb liée à l'autorité didactique d'un côté et la volonté de s'inscrire dans un théâtre du réel de l'autre – il revendique par ailleurs plus loin l'héritage brechtien. Les thématiques de ses pièces renvoient à des sujets fréquemment traités dans les pièces de sensibilisation et j'aborde deux de ses pièces non publiées et non jouées : *Virus de la haine*, monologue d'un enfant-soldat, thématique au demeurant récurrente du paradigme humanitaire et *Le Justicier*, pièce qui s'inspire d'éléments tirés de l'actualité politique du Burkina Faso : le délitement des services publics, la corruption à l'origine de zones de non-droit, la captation de la mission de sécurité de l'État par des milices de citoyens, la violence comme parodie de justice.

Un premier niveau de négociation de la fonction didactique consiste à expliciter les causes des comportements « répréhensibles » soit par le biais empathique, soit par le biais rationnel.

[1626] Aristide TARNAGDA, *Musika*, version pour Africologne, Texte non publié, 2015 ; Aristide TARNAGDA, *Musika*, Manage, Lansman Éditeur, 2019.
[1627] (A1) Entretien avec Noufou BADOU, mené à Ouagadougou le 15 décembre 2016.

La pièce *Jeunes* de Michel Bassingue est consacrée à l'univers scolaire. Monsieur et Madame Zongo se ruinent pour que Florence aille à l'école. Or celle-ci se trouve en décrochage scolaire : elle cumule les mauvaises notes, les difficultés, est souvent absente et l'on comprend qu'elle entretient une relation avec son professeur. Le discours de la directrice Madame Draba à Florence et à son groupe d'amis, qui se veut moralisateur et cherchant à mettre les élèves récalcitrants face à leurs responsabilités, s'avère inefficace. La pièce se clôt sur le renvoi de Florence de l'école. Le tableau de l'échec scolaire est peint sous un angle particulièrement fataliste en raison de l'effet de contraste entre les espoirs des parents et la réalité du quotidien des jeunes.

La pièce *Entre les quatre murs des campus* illustre quant à elle l'échec de plusieurs étudiants mais se distingue de la pièce précédente en ce qu'elle met en évidence les causes légitimes de leur échec. La pièce est centrée autour de deux personnages féminins, Hélène et Diane. On comprend que Diane a abandonné indirectement son cursus universitaire, occupée à vendre des services sexuels pour survivre. Hélène, quant à elle, peine à rester assidue. Les autres personnages qu'elles côtoient rencontrent tous à différents degrés des difficultés, tous semblent au bord de l'abandon définitif. Diane revoit Brigitte, une ancienne amie, qui a failli abandonner et qui mentionne l'ensemble des difficultés qu'elle a rencontrées : le retard pris après deux années blanches, les erreurs d'emploi du temps qui font qu'elle devait composer des partiels en même temps, ou la présence de deux groupes dans une même salle. Ce problème est également évoqué par un autre personnage, Michel : « Comment peut-on programmer trois devoirs aux mêmes heures dans un même amphi ?[1628] ». Un autre personnage, Franck, explique enfin les raisons qui l'ont poussé à abandonner les études : la précarité du quotidien, « Parfois j'ai un simple trou sur ma chambre à air que je ne peux même pas coller[1629] », les difficultés d'application du système LMD, l'absence d'aide de son oncle. Diane et Hélène se rendent compte à la fin de la pièce qu'elles ont couché avec le même professeur et Diane tente de convaincre Hélène de ne pas suivre ce chemin : « Ne fais pas comme moi. Je t'en supplie petite sœur[1630] ». La dénonciation des conditions de vie étudiantes constitue l'objet d'une autre pièce que m'a transmise son auteur, un monologue intitulé *Adieu les amphithéâtres,* pièce interprétée par le comédien Soumaïla Sankara sur le campus de l'université et mise en scène par l'auteur sur ses fonds propres en 2017 et 2018. Ainsi cette parole de contestation a été pensée par référence à la situation de performance et on retrouve les thématiques et causes similaires de l'interruption d'études mentionnées par le locuteur. Ce dernier critique de manière ironique le système LMD, l'absence de perspectives, s'adresse directement à

[1628] (A2) Michel BASSINGUE, *op.cit*., p.53.
[1629] (A2) Michel BASSINGUE, *op.cit*., p.59.
[1630] (A2) Michel BASSINGUE, *op.cit*., p.73.

un professeur : « Oui nous allons tous mourir si vous ne changez pas votre système ! Oui nous allons tous mourir parce qu'à la sortie des quatre murs de cet amphi, ils seront peu ceux qui vont respirer une bouffée d'oxygène. Peu ceux qui auront une place à la mesure de leur expérience[1631] ». Dans cette pièce comme dans le monologue, la mention des difficultés des conditions de vie étudiante permet de comprendre l'issue tragique de l'abandon d'études. Ainsi, il n'y a pas de résolution possible puisque l'ensemble des causes évoquées trahit un manque d'investissement de l'État dans le système universitaire.

Michel Bassingue ne condamne pas les étudiants pour leurs mauvais comportements mais les présente au contraire comme subissant des dysfonctionnements systémiques. Les personnages génèrent chez le public potentiel un sentiment d'empathie. Mahamadou Tindano, dans *Fille de la honte*, peint des personnages monstrueux, suscitant au contraire le dégoût. Toutefois, en ayant recours lui aussi à une représentation cyclique et systémique des violences, il permet également de les objectiver et ainsi de les mettre à distance.

La pièce se déroule en huis-clos et démarre par l'arrivée d'une « fille » dans une concession familiale demandant à être engagée comme servante. Cette demande est considérée par la famille comme une menace sur sa pérennité, comme en témoigne la parole anxieuse d'Olga, la mère : « Comment tu sais pour ce qui s'est passé ici, petite ?[1632] ». En effet, la jeune fille fait référence à la mort de la servante précédente, Sétou, dont l'évocation comme absente va sous-tendre la progression dramatique de la pièce. Tout se passe comme si l'arrivée d'une potentielle remplaçante déclenchait un retour du refoulé familial. L'insistance de la jeune fille qui tente tantôt de plaider sa cause auprès de l'homme (« je saurai vous faire votre vaisselle, votre lessive, votre cuisine[1633] »), tantôt de susciter la pitié de la femme (« je veux juste vivre et faire vivre ma petite sœur et ma famille[1634] ») n'a d'égale que la résistance de la famille. Ainsi la tension monte de telle sorte que le lien entre la situation présente et l'histoire de Sétou devient de plus en plus palpable, obligeant les langues à se délier. Les didascalies décrivent des « hurlements », des « larmes », des « murmures » figurant ainsi un paysage émotionnel traumatique.

La famille face au reflux des souvenirs enfouis semble se scinder en deux camps : d'un côté, Olga, hantée par un cauchemar récurrent et Goblet, le fils, qui souffre d'insomnies chroniques s'interrogent tous deux sur le sens de la disparition de Sétou et sont au bord de la confession ; de l'autre, Paul, le père, qui voudrait tout effacer, ne souhaite plus penser à Sétou et s'énerve contre

[1631] (A2) Michel BASSINGUE, *op.cit*., p.5.
[1632] (A2) Mahamadou TINDANO, *op.cit*., p.4.
[1633] (A2) *Ibidem.*
[1634] (A2) Mahamadou TINDANO, *op.cit*., p.7.

Olga quand elle évoque son cauchemar et elle annonce qu'elle souhaite faire appel à un numérologue dans l'espoir de savoir ce que Sétou cherche à lui révéler de l'au-delà : « Je veux savoir ce qui ne va pas dans cette maison[1635] ». Au travers de leurs échanges se déploie peu à peu le tragique destin de Sétou, morte en accouchant. La tension monte jusqu'à une accélération dramatique suscitée par l'aveu du viol de Sétou par Goblet. Puis la fille provoque l'aveu des deux parents : tour à tour le père révèle qu'il a également violé Sétou et la mère qu'elle a eu un enfant adultérin plus jeune et que cet enfant n'est autre que Sétou elle-même. La succession des aveux suscite une montée de violence entre les trois personnages, Paul s'en prend à son fils Goblet, la mère tue la jeune fille en lui donnant un coup de couteau pour qu'elle se taise. La culpabilité et l'enfermement de la cellule familiale dans un cycle de violence conduisent à une issue dramatique choquante afin de conscientiser le lecteur/spectateur mais contribuent à une représentation structurelle de la violence et de la domination à l'endroit des jeunes domestiques. Cette dimension est particulièrement tangible notamment lorsque le fils Goblet, après avoir avoué le viol répété de Sétou et expliqué son geste par une volonté de réaffirmation de sa virilité bafouée auprès de ses camarades, décrit sa propre violence comme dans un continuum avec celle exercée par la famille dans le contrat initial abusif avec la domestique :

> Oui je suis désolé mais, je l'ai traité comme vous la traitiez toi et Papa… comme une moins que rien qui n'avait pas le droit d'aller à l'école comme moi votre fils… comme une moins que rien qui n'a pas droit aux gâteries que vous faites à votre enfant… elle connaissait sa place dans cette cour… la cuisine et les vaisselles… les éponges et la lessive… voilà sa place… et tu me dis que je ne devais pas la traiter comme ma chose ?!... une servante reste une servante… l'enfant de l'autre, bon pour nettoyer nos bassesses… rester dans la merde et y mourir au service de gens comme moi, homme supérieur… c'est ça la réalité, maman… [1636]

Cette parole met directement en cause le procédé de chosification des corps des jeunes filles exclues de l'éducation et réduites en esclavage domestique faute d'être bien nées.

Un degré de politisation est franchi puisque la résolution du problème soulevé nécessite davantage qu'une modification des comportements à une échelle individuelle ; elle requiert un engagement collectif pour les droits des enfants et des femmes. Le huis-clos familial symbolise le déni de la société entière. Ainsi la didascalie inaugurale dessine un espace où souvenirs passés et temps présent se mélangent et où les corps des jeunes filles exploitées sont représentés dans leur nombre et mis sur le même plan que les objets de la maison par le biais de l'énumération.

[1635] (A2) Mahamadou TINDANO, *op.cit*, p.9.
[1636] (A2) Mahamadou TINDANO, *op.cit.*, p.16.

> Noir. Pénombre. Mouvements de silhouettes dans la pénombre. Mouvements de silhouettes, grincements de vaisselle dans la pénombre. Mouvements de silhouettes, grincements de vaisselle, gémissements étouffés de jeunes filles dans la pénombre. Eclats de verre contre le sol. Jets de cuillères, de fourchettes, de couteaux. Jet d'eau sur le sol. Pénombre. Mouvements de silhouettes, grincements de vaisselle, gémissements étouffés de jeunes filles, cris de nouveaux nés dans la pénombre[1637].

Ce caractère systémique des violences est figuré d'un point de vue dramaturgique par le parallèle tissé entre Sétou et la jeune fille qui cherche à la remplacer dont elle ne semble être qu'un nouvel avatar : « Moi ce que je voulais, c'était juste du boulot pour donner une chance à ma petite sœur de n'être pas une de ces filles de la honte comme la défunte et moi…[1638] ».

Le deuxième niveau de négociation de la fonction didactique repéré dans les textes se situe dans la plus ou moins grande marge de manœuvre des victimes et leur relative conscience ou absence de conscience du système qui les oppresse. Les causes et enjeux du problème sociétal traité sont plus ou moins connus des personnages qui en souffrent. Tantôt les victimes sont inconscientes, tantôt elles en sont hyperconscientes et c'est cette marge de manœuvre, parfois modeste, parfois importante qui met en cause les fonctionnements présentés comme défaillants.

La pièce *Les Casseuses* de Simplice Nikiema (2017) se présente comme un échange entre deux casseuses de granit sur leur site de travail et leur situation de victime est perçue par le prisme de cet échange. Alors que la parole des étudiants et des jeunes était aussi au centre des pièces de Michel Bassingue, mais en donnait une image contrastée, la représentation des deux femmes dans cet échange apparaît comme univoque. Elles vont bientôt recevoir un salaire et l'une se réjouit de pouvoir payer la scolarité de sa fille, l'autre de pouvoir payer une amende au juge pour faire sortir son fils de prison. Elle mentionne l'injustice de cet emprisonnement car son fils a volé son employeur qui ne voulait pas lui donner l'argent qu'il lui devait pour subvenir à ses frais de santé alors qu'elle était accidentée. Toutes deux se livrent ensuite à une critique de leur patron, à une critique de la riche voisine qui gaspille la nourriture, l'une narre les conflits ethniques qui l'ont obligée à fuir puis elles abordent le sujet des élections municipales et des deux candidats Alpha et Oméga. Au fur et à mesure de la discussion, elles se livrent comme dans un jeu rhétorique à une parodie des discours politiques et finissent par dénoncer la politique de développement industriel qui les amène à participer en tant qu'ouvrières à un bétonnage généralisé : « Les

[1637] (A2) Mahamadou TINDANO, *op.cit.*, p.4.
[1638] (A2) Mahamadou TINDANO, *op.cit.*, p.18.

couleurs de nos cités sont soit brésiliennes, américaines ou chinoises. Nos maisons sont à l'image des poubelles occidentales car les écrans de nos postes téléviseurs sont animés de quoi imiter. […] L'homme n'est plus au centre du développement mais plutôt le béton[1639] ». L'ironie énonciative qui les amène à se prendre pour des hommes politiques et à dévoiler ainsi les paradoxes des décisions prises constitue une manière pour l'auteur de leur insuffler un pouvoir éthique de transmission du message, et donc de leur donner une marge de manœuvre en leur prêtant une parole de dénonciation. Ce procédé s'inscrit dans une logique de compensation de la situation didactique qui présente une issue tragique puisqu'elles apprennent par la radio qu'elles doivent quitter les lieux en raison d'un changement de propriétaire de la carrière. La dame qui attendait son fils meurt dans les bras de l'autre.

Alors que la charge critique de la parole des casseuses se déploie au cœur d'un jeu rhétorique, les victimes Kim et Selam de la pièce *Memorandum*, jeunes adolescents soldats embrigadés dans une armée rebelle sont présentés comme hyperconscients des rouages du système qui les oppresse. Ce choix dramaturgique relève d'un véritable engagement pour l'auteur Thierry Oueda, tel qu'il l'exprimait lors de notre entretien[1640] en mars 2017, laissant entendre les rapprochements qu'il faisait entre le contexte abstrait, non situé dans lequel se déroule la pièce et la situation du Burkina Faso. La pièce s'articule autour du récit à deux voix de leur périple alors que tombés amoureux Kim et Selam cherchent à échapper à l'enfer de la guerre. Ils narrent les meurtres de leurs parents par l'armée du président et leur enrôlement dans l'armée rebelle : « En échange de l'aide de nous les enfants, les rebelles ont promis de venger nos morts[1641] ». Selam raconte sa montée en responsabilité au sein de l'armée rebelle, Kim les viols répétés qu'elle subit, l'utilisation de son corps par le général comme objet sexuel, pour lui-même, ses invités et les coopérants. Par un jeu sur à deux voix ils mettent dos à dos la parole du général et du président qui rejettent la responsabilité du conflit sur le camp adverse et dénoncent le trafic d'armes qui rend la guerre possible. La question posée régulièrement par le général ponctue le récit : « Voulez-vous disparaître ou bien exister ? », question à laquelle ils répondent toujours « Exister ! ». En rejouant cette scène matricielle de manière répétitive, ils mettent au jour les techniques de manipulation

[1639] (A2) Simplice NIKIEMA, *op.cit.*, p.11.
[1640] « A.D. - Ce que je trouve intéressant dans ton théâtre politique, c'est que les victimes sont montrées conscientes de tous les rouages des systèmes qui les oppressent ? je pense notamment à Kim et Selam dans *Memorandum*…
T.O. - Oui parce qu'aujourd'hui c'est comme le terrorisme. On sait que le terrorisme existe. Ce sont les grandes puissances qui ont inventé le terrorisme. On le sait. Même les terroristes le savent et qu'est-ce qu'on a utilisé comme prétexte, c'est le courant qu'on a utilisé comme prétexte. On n'a pas besoin des grandes universités en France pour comprendre ça, non, on vit ici ». (A1) Entretien avec Thierry OUEDA mené le 3 mars 2017 à Ouagadougou.
[1641] (A2) Thierry OUEDA, *op.cit*., p.12.

du général de l'armée rebelle. Le récit est libérateur de l'emprise des discours manipulatoires et leur permet d'avoir accès à une lecture critique de l'ordre du monde :

> Selam : *(En aparté)* Au moment où le FMI prête de l'argent à la Centre Afrique, Des Soudanais meurent par des roquettes fabriquées aux États-Unis. Au moment où l'ONU apporte de l'aide alimentaire au Libéria, la Russie et la Chine se disputent le marché de l'armement au Mali. Au moment où le paludisme sévit dans des villages du Burkina Faso, l'Allemagne et la France livrent des mitraillettes au Congo. Au moment où des femmes enceintes cherchent un endroit pour donner la vie, notre gouvernement continue d'importer des kalachnikovs de la Corée[1642].

L'usage du parallélisme permet à Selam de dénoncer le caractère criminel des actions des grandes puissances en pointant les paradoxes des politiques de développement internationales. Dans ces pièces, c'est en quelque sorte le déploiement de la parole qui délivre un message didactique orienté vers une remise en question profonde de l'ordre du monde.

Comme pour Kim et Selam dans *Memorandum*, l'enrôlement de John Marcus, enfant-soldat de *Virus de la haine* de Noufou Badou s'appuie sur un traumatisme originel. Il s'est laissé recruter par un général au motif de venger la mort de ses parents. À la différence de Kim et Selam, il est présenté comme aliéné et ne parvient à se libérer de l'emprise psychique de l'attrait guerrier. Dans un monologue, il met en récit dix années de combat au profit de « l'armée de la Droite ». Sa parole rend compte de l'ampleur de son traumatisme qui l'a enferré dans la répétition du crime. L'ouverture du monologue rend bien compte de l'état de déroute existentielle :

> La vie est la vie parce qu'elle est de la merde. Si elle n'était pas la merde, elle n'allait pas être la vie ; Vous ne me croyez pas ? En tout cas c'est ça la vie. Qui ne connait pas la vie ? Personne. Mais personne n'y connait. Même moi. Vive la merde ! *(Il verse l'alcool sur sa tête)* Ainsi va la vie. *(Il boit, l'alcool se verse sur lui)*[1643].

L'expérience guerrière semble dès les premières lignes du monologue avoir condamné l'ensemble de l'existence à ses yeux. Il apparaît comme un être commentant l'existence de côté, plus vraiment du côté de la vie. En outre, le personnage de John Marcus semble être dans un état de grande confusion mentale et d'ébriété profonde, s'adressant parfois à sa bouteille de whisky ce qui exacerbe la représentation de sa solitude. Le récit de sa trajectoire, dénué de distance critique

[1642] (A2) Thierry OUEDA, *op.cit.*, p.26.
[1643] (A2) Noufou BADOU, *op.cit.*, p.4.

montre à quel point il a intériorisé les logiques guerrières et révèle l'emprise du général sur sa psyché.

Le monologue est polyphonique de telle sorte qu'il convoque la voix du général et du capitaine Soukas et les dialogues avec ces fantômes ponctuent le récit de son quotidien de soldat. Il rejoue ainsi comme s'il y était les scènes de commandement et ce procédé d'insert de discours direct dans le monologue montre l'absence de recul pris sur les événements. Ces dialogues et les inserts mettent en scène le processus d'endoctrinement dont il a été la victime. Il répète par exemple les commandements qui lui ont été inculqués :

> - Commandement N°1 : Faites de Dieu votre ami et de Satan votre ennemi.
>
> - Commandement N°2 : Ne jamais reculer à un combat.
>
> - Commandement N°3 : Détester le chaos, aimer la victoire et faire de la peur son ennemi principal.
>
> - Commandement N°4 : Ne jamais avoir peur de la mort. Ceux qui mourront sur les champs de batailles, n'iront nulle part qu'au paradis.
>
> - Commandement N°5 : Une arme chargée, visée sur une cible doit accomplir sa mission. Pas d'hésitation ou de sentiment. Celui qui rate sa cible devient immédiatement cible.
>
> - Commandement N°6 : Un bon serviteur doit être toujours armé n'importe où et n'importe quand ; dormir les yeux légèrement fermés, les oreilles attentivement et son arme bien chargée à ses côtés comme un bébé.
>
> - Commandement N°7 : Respecter et appliquer le serment ; au nom du sang, de mon sang de l'armée et du serment : je vais tuer jusqu'au dernier. Tuer jusqu'au dernier, c'est tuer l'ennemi, sa famille, ainsi que sa femme qui porte une grossesse, l'éventrer, déchirer en deux morceaux le petit diablotin qu'elle porte. Tuer jusqu'au dernier, c'est avoir le paradis. Le paradis des paradis[1644].

L'énumération des sept commandements rend palpable les stratégies manipulatoires : le fait de commencer par des énoncés simplistes, fondés sur des oppositions manichéennes (Dieu ami/ Satan, ennemi), l'évolution des commandements, des injonctions au départ courtes et simples, abstraites jusqu'à l'ultime commandement décrivant avec force détail la violence meurtrière préconisée, l'inversion des valeurs, faisant apparaître l'entreprise guerrière du côté du bien, en enfin la répétition : « je vais tuer jusqu'au dernier. Tuer jusqu'au dernier ».

John Marcus met également en récit ses propres exactions sous les ordres du capitaine Soukas (« Il m'a obligé à tirer sur des enfants et des femmes qu'on avait trouvés coincés dans une maisonnette[1645] »), décrit sa montée en grade puis son paradoxal désespoir au moment du désarmement (« Que deviendrons-nous sans la guerre ? Des diables. Vous ne pensez qu'à votre

[1644] (A2) Noufou BADOU, *op.cit.*, pp.7-8.
[1645] (A2) Noufou BADOU, *op.cit.*, p.9.

sale poste au sein du gouvernement[1646] »), le sentiment de trahison que cela génère, la transformation du camp en atelier d'apprentissage et la révolte armée dont il devient le leader ainsi que son échec. La fin du monologue illustre un conflit intérieur – il s'adresse à lui-même en utilisant la deuxième personne du singulier – puisqu'il n'arrive pas à se résoudre à suivre l'ordre d'arrêter le combat. Dans un état de haine extrême envers lui-même (« Rien. Je ne suis qu'un sale rien de lâche, venu au monde pour souffrir jusqu'à sa dernière heure, avant de crever[1647]. »), il finit par se réapproprier son existence : « Je ne suis pas un suiveur » en décidant paradoxalement de ne pas renoncer à sa vocation guerrière. Sa prise de parole se clôt sur une véritable apologie de la guerre et sur la résolution : « Je ferai la guerre puisque c'est elle qui fait le monde et l'après monde. Vive la guerre aux belles armes qui font pisser du sang de fils de diable[1648]. » Ces dernières lignes rendent compte de l'achèvement d'un processus d'auto-enfermement dans la morbidité et prouvent à quel point le lavage de cerveau dont il a été l'objet lui ôte toute possibilité de révolte contre sa condition.

Alors que la pièce de Noufou Badou met l'accent sur l'absence totale de mise à distance de la part de John Marcus, du système de domination qui l'a exploité, d'autres pièces choisissent de représenter une zone grise : un état de conscience ambivalent chez les personnages qui ont statut de victime.

La situation dramatique de la pièce *Jasmin en Flamme* d'Ildevert Meda s'articule autour du personnage d'Aziz, vendeur à la sauvette de fruits, de légumes et de fleurs de jasmin pour subvenir aux besoins de sa famille. Il vit dans l'irrégularité car il n'a pas les moyens de verser la taxe qu'il doit à l'État pour tenir son commerce et passe ainsi son temps avec son ami Gabi, vendeur à l'étalage à éviter les policiers. Aziz incarne le sacrifice même de la jeunesse puisqu'il a dû renoncer à faire des études après le bac et tente ainsi de préserver ses frères et sœurs de la misère. Il trouve un semblant d'équilibre en s'offrant des moyens d'évasion par le recours à l'imaginaire : il se fait narrer une Amérique de conte par Gabi, il pense à la femme qu'il aime en secret, Amina, une vendeuse de beignets, il chatte sur internet en rêvant d'Europe. Le début de la pièce souligne une opposition entre la résilience d'Aziz et la révolte de Gabi qu'il transmue en lutte politique en participant à des manifestations (« Pourquoi ce putain de système nous mine l'existence ? Pour rien d'autre que nous nier le droit d'exister ![1649] »). La position d'Aziz semble évoluer au fil de la

[1646] (A2) Noufou BADOU, *op.cit.*, p.11.
[1647] (A2) Noufou BADOU, *op.cit.*, p.14.
[1648] (A2) Noufou BADOU, *op.cit.*, p.15.
[1649] Ildevert MEDA, *op.cit.*, p.31.

pièce. Ses discussions avec Gabi semblent lui ôter son enthousiasme et son appel aux clients est teinté d'amertume, d'ironie cynique.

> **Aziz**, *sans enthousiasme*. – Allez, venez Messieurs-dames, venez aux bonnes… *(Pour lui-même)* Partout le système, partout !... Et pour vous, vous l'appelez comment ? Pour vous aussi c'est un système ! Le système d'en vouloir à tout le monde, jusqu'aux infirmes ! *(Il tente un appel aux clients sans conviction)* Mesdames et Messieurs… *(Parlant à lui-même)* Tu te tues pour faire vivre la maisonnée : système ! Tu paies la scolarité de ton frangin : système ! De ta frangine : système ! Les ordonnances de maman : système ! Système ta solitude ! Système tes soupirs et tes larmes ! Système la fin de tes rêves ! Système ton désespoir ! *(Il est au bord des larmes)* Système la porte de la maison qui fait battre ton cœur ! Système le chant de coq qui t'annonce un jour supplémentaire de peines ! Système les moqueries des voisins ! Système tes douleurs aux articulations ! Système tous les cauchemars ![1650]

La profération du mot « système » en anaphore comme dans le cas d'un slam de revendication illustre un désenchantement et un détournement de l'acte de vente pour exprimer un cri de révolte et de lutte qu'il ne peut formuler dans le contexte approprié. Le mot synthétise la frustration accumulée et met en évidence un processus de prise de conscience de l'exploitation qu'il subit. Il avoue plus tard à sa mère qui refuse que ses plus jeunes enfants aillent manifester qu'il les comprend et reprend les paroles de Gabi à son compte : « Celle-là [cette vie], ce n'est pas dieu qui me l'a choisie, c'est eux…. Et leur système[1651]. » Alors qu'il semble abattu par la confiscation de sa charrette par les policiers, il affirme à Gabi qu'il va aller se plaindre mais la dernière scène fait comprendre que l'évolution du personnage participait d'une montée en tension intérieure vers son suicide. On apprend par le récit d'Abdel qu'il s'est immolé par le feu devant l'entrée du bâtiment de la police nationale. « Il reste de lui un sac emmailloté sur une charrette poussée par la ville entière en direction de la Présidence de la République. Et de nous, il ne reste plus qu'un jardin de fleurs cramées par le soleil, transportées par l'Harmattan aux quatre horizons[1652] ». Le suicide scelle la charge politique de la pièce car le geste semble être ainsi la seule voie de révolte possible et l'aboutissement d'une prise de conscience de son propre étau.

Le message de la pièce de Mahamadou Tindano *La patrie ou la mort*, repose également sur la tension qui émane du manque d'information des populations, victimes de terrorisme. L'enjeu pour l'auteur est de pointer les risques de déstructuration de la société issus de ce chaos généralisé. Le prologue rend en effet perceptible l'absence totale de contrôle de leurs destin par les

[1650] Ildevert MEDA, *op.cit*, pp.37-38.
[1651] Ildevert MEDA, *op.cit*., p.54.
[1652] Ildevert MEDA, *op.cit*., p.86.

populations, dans un contexte d'accélération des événements au sein desquels il est difficile pour les individus de se positionner.

> - Il paraît que l'église de mon quartier sera la cible d'une attaque terroriste dans les prochains
> jours ; donc je reste prier à la maison, Dieu est partout.
> - On dirait que les djihadistes sont parmi nous maintenant ; donc je ne fais plus confiance en personne.
> - Il paraît que les soldats au front tombent comme des mouches ; donc mon enfant n'ira jamais
> dans l'armée.
> - On dirait que c'est le pouvoir déchu qui est derrière toutes ces attaques ; donc enfermons tous
> les anciens dignitaires du pouvoir déchu dans un trou à six mètres sous nos pieds.
> - Hé, mon frère ! Je ne te vois plus avec ton ami de l'autre ethnie!
> - Hé, mon gars ! C'est mieux ainsi. Il paraît que c'est leur ethnie qui est le plus parmi les terroristes; donc quand un serpent te mord, même le ver de terre, tu t'en méfies.
> - Il parait qu'il faut éviter le centre-ville ce weekend, parce qu'il y aurait des risques d'attaques ;
> donc je reste terré chez moi, pas question de mettre les pieds dehors[1653].

Les formules répétitives « Il paraît que »/ « On dirait que », signalent le poids de la rumeur collective sur les existences et le cumul de paroles non distribuées renvoyant à des personnes indéterminées renforce le sentiment de chaos. Ainsi les contours de l'énonciation sont aussi vagues que les énoncés et la charge d'incertitude qu'ils portent. La menace terroriste est représentée dès le prologue à travers la perspective de la désinformation et de la panique qu'elle suscite. Ce cadre dramatique fait écho à une fable qui évoque les tragiques destinés d'Ousmane et de son père, lynchés dans un camp de déplacés car pris pour des terroristes en raison de leur physique et de leur origine ethnique supposée. Le meurtre se déroule dans une confusion générale de telle sorte que l'administrateur du camp ne parvient pas à déterminer l'origine de l'attaque. Les caporaux, représentants de l'armée semblent désemparés car manquant de moyens et d'équipements. Fatima, la sœur d'Ousmane pleure la disparition de sa famille et parvient non sans difficultés à faire entendre l'innocence de son père et de son frère et à expliquer aux coupables que ce sont eux les assassins.

[1653] (A2) Mahamadou TINDANO, *op.cit.*, p.4.

Deux figures portent le message d'union de la pièce, celle d'Ousmane et celle du capitaine Hassane. Par le recours à une prosopopée, Ousmane apparaît en héros sacrifié cherchant ainsi à donner du sens à sa propre mort : « j'implore le peuple libre de ce pays… je lui demande un soulèvement populaire, sans répit. Le plus long soulèvement populaire contre la racine du mal, jusqu'à le bouter loin, très loin de nos murs… debout peuple libre !... Debout hommes intègres !... debout… debout !....[1654] ». Après que les lyncheurs tentent de s'en prendre à Fatima et comprennent leur erreur, le capitaine Hassane dénonce la méfiance interethnique et appelle à l'unité. Face à la montée de la menace, ils finissent par s'unir et parviennent ainsi à faire reculer les assaillants. L'issue heureuse est ici hautement performative dans la mesure où elle vise à convaincre les populations à faire preuve d'un esprit national et à ne pas se laisser prendre au piège de la rumeur et de la désinformation.

Enfin, il me semble que la représentation de la littérature comme contrepoint à un cycle de violence ininterrompu et généralisé constitue également un levier de négociation de la fonction didactique. En effet, cette représentation nourrit un imaginaire contre-hégémonique et confère à certaines pièces une teneur moraliste.

La pièce de Noufou Badou, *Le justicier,* se déroule dans la province imaginaire de Zakopane où la corruption a gangréné tous les échelons de l'appareil judiciaire. Le commissaire et le délégué de l'association des éleveurs, Keiba, sont en effet à la tête d'un immense trafic de détournement de bétail. Le haut-commissaire Karangasso envoie sur place un ancien soldat, Kèmou', pour protéger les bêtes et démasquer les voleurs. Après avoir été enrôlé dans divers conflits politiques et guerriers, l'ancien mercenaire voit dans ce travail une occasion de rachat moral. Il tue cette fois pour la bonne cause : protéger les biens des éleveurs. Mais son efficacité se retourne contre lui puisqu'en s'acquittant admirablement de la tâche qu'on lui a confiée, il devient une menace pour le commerce illicite local et un complot est monté contre lui**.** Il se trouve accusé dans un procès à charge où les témoins ont été engagés pour l'occasion jusqu'à ce que Mina, la fille de Keiba, dont il est tombé amoureux réunisse des preuves pour établir son innocence. Toutefois le dénouement providentiel demeure équivoque. Exécutant dans la croisade du haut-commissaire, Kèmou' devient le symbole de l'univers détraqué d'un pouvoir politique affranchi de tout repère moral. Le personnage se montre incapable de s'émanciper du pouvoir politique et consacre l'échec de son projet d'auto-détermination. La fin expéditive semble souligner de manière ironique le caractère ici purement arbitraire du pouvoir judiciaire : « C'est eux qui seront pendus

[1654] (A2) Mahamadou TINDANO, *op.cit.*, p.29.

publiquement. Ils ont saboté la loi, la constitution, les coutumes. Traitres ! C'est fini les crimes, les vols, le mensonge. C'est fini. C'est la décision du Président de la République. Ils seront pendus et fusillés. C'est la justice[1655] ». En outre, les questionnements soulevés se déplacent rapidement à un niveau éthique et philosophique. La violence politique se nourrit de la violence individuelle, qui s'exprime dans les propos cyniques et vulgaires des êtres corrompus, du commissaire aux policiers, et dans la propension généralisée à choisir la force pour asseoir sa domination. En effet, la mise en place de la machination à l'encontre de Kèmou' illustre parfaitement la facilité avec laquelle chaque individu renonce à l'idée de justice.

Cette situation délétère est présentée dans un rapport de contraste avec un moment de respiration dans la pièce alors que Kémou' narre un conte à Émile, le berger. L'histoire de l'étranger qui sauve un village envahi par une colonie de criquets sans être remercié, reflète la situation dans laquelle se trouve l'ancien mercenaire et a ainsi une fonction de distanciation. L'étranger ne reçoit pour cadeau qu'une vieille brebis galeuse et se venge en métamorphosant tout le village en criquets. Le conte révèle ainsi la part lumineuse de Kémou tout en soulignant ses noirceurs, la violence et la vengeance étant latente chez Kémou, alors que la collectivité menace de se détourner de lui. Le conte agit dans la dramaturgie de la pièce comme un moment poétique de respiration, de récupération avant l'accélération des événements, le retournement collectif contre Kèmou'. C'est cette parole qui lui offre la possibilité de s'ouvrir à nouveau à autrui : l'échange par devinettes devient le moyen de nouer une amitié intime avec Émile :

> **Émile** : *(Applaudissant)* Maintenant, je peux aller garder mon troupeau. Merci, Kèmou' ! J'ai oublié de te dire qu'un oisillon est à la recherche d'un nid pour y passer des nuits étoilées, peuplées de chatouilles et de promesses.
> **Kèmou'** : Émile, l'arbre qui porte le nid a été déraciné par une tempête violente.
> **Émile** : Quelle est ta réponse ?
> **Kèmou'** : Mon cœur n'a plus d'espace. Allez Émile, le soir on en parle. Que Dieu te garde.
> **Émile** : L'oisillon est sans refuge. Son plumage n'est pas beau, mais son cœur est beau. Il faut une réponse satisfaisante pour ne pas abimer ses rêves et faner son cœur. *(Bas)* Il n'est pas comme les autres. On en reparle, si tu veux. *(Émile fait un geste et sort)*[1656].

La métaphore de l'oisillon nourrit un langage codé entre les deux hommes et la possibilité de rédemption par l'expérience amoureuse, Émile tentant de convaincre Kèmou de plonger dans l'aventure. Cette devinette abstraite est confirmée par la parole directe de Mina qui lui avoue ses

[1655] (A2) Noufou BADOU, *op.cit*., p.66.
[1656] (A2) Noufou BADOU, *op.cit*, pp.25-27.

sentiments : « Je n'ai pas non plus dit que je vous ai entendu dire que vous m'aimez. Je vous aime c'est tout. (*Elle l'embrasse, Ils font un jeu d'amour. Noir sur scène*)[1657] ». La parole poétique scelle donc les enjeux de la fable en symbolisant l'irréductible part d'humanité dans laquelle puiser une force de résistance. Ainsi le conte dessine un horizon moral viable, bien que précaire.

La pièce *Musika* d'Aristide Tarnagda joue d'une tension similaire mais encore plus marquée entre d'un côté, un cycle de violence ininterrompu et impossible à endiguer et de l'autre, une faible lueur d'humanité portée par une parole poétique, partagée entre plusieurs personnages.

La violence paroxystique vécue par les personnes qui travaillent dans les mines de coltan est dans la pièce subie par les personnages de Musika et Simba, pris dans un impossible dilemme : tenter de fuir à deux en abandonnant la grand-mère de Musika, Wamba ou rester en risquant la mort et en subissant les violences des exploitants européens sans pitié ou encore des milices armées locales qui battent et violent les travailleurs : « Tu sais bien que s'ils débarquent et qu'il n'y a qu'une vieille par ici, ils vont prendre ça comme une vraie foutaise et ils vont se mettre à cogner ma grand-mère, à lui déchirer ses habits et à lui faire ce que tu sais malgré son âge[1658] ». Face à une situation d'abomination généralisée, la résistance consiste pour Musika à être fidèle à son aïeule tandis que Simba s'accroche à leur amour : « Mais pour avoir des souvenirs, il faut rester en vie, Musika. Et si on reste ici, bientôt on n'aura plus de souvenirs du tout[1659] ». À l'issue de cette scène Musika est enlevée et se fait violer à plusieurs reprises, sa grand-mère Wamba évoquera également les viols à répétition qu'elle a subis et Simba travaille sous les ordres de John jusqu'à l'épuisement :

> Creuse !
> Creuse creuse creuse
> Creuse cette foutue terre et qu'on en finisse…
> Creuse, chien
> Creuse, fils de pute
> Creuse…[1660]

L'usage de l'impératif constitue le point nodal d'une parole décomplexée et déshumanisante, qui semble dénuée de toute culpabilité :

> **Simba** : Pourquoi vous faites ça ?

[1657] (A2) Noufou BADOU, *op.cit.*, p.31.
[1658] Aristide TARNAGDA, *op.cit*., p.10.
[1659] Aristide TARNAGDA, *op.cit*., p.11.
[1660] Aristide TARNAGDA, *op.cit*., p.17.

> **John :** Moi je ne fais rien mon pote. Je t'ai dit, ce n'est pas moi. C'est ceux qui distribuent les rôles[1661].

Comme le suggère la réplique de John qui évoque la distribution de rôles, l'histoire tragique des personnages est mise en perspective par un dispositif méta-théâtral qui permet une montée en généralité. Le coryphée accueille des Occidentaux dans un « théâtre-réalité » et les invite à contempler des horreurs montrées sur un ton enjoué et détaché.

> Alors, je vous disais grâce à des sponsors que je vous demanderai d'applaudir – je vous les citerai tout à l'heure, ne vous inquiétez pas – vous aurez droit aujourd'hui tout de suite, à l'instant même… vous allez vivre pour la première fois de votre vie le « théâtre réalité ». Ça va être magique, vous allez voir…
> Ma tête si je mens. Et je le répète, sentez-vous à l'aise. Ne vous laissez ni attraper par un ulcère parce que vous avez repoussé des pets pendant tout le spectacle, ni asphyxier par une quinte de toux opprimée[1662].

Ici la dimension triviale dénonce par effet d'ironie l'indécence à l'œuvre entre un commerce prolifique d'ordinateurs, de téléphones portables, de tablettes et des conflits meurtriers autour des sites de ressources en coltan, alimentés par des entreprises prédatrices. Le discours du coryphée se répète, joue d'effets d'annonce et de suspens retardé, il invite ses hôtes à prendre des photos ; le drame de Musika et Simba est ici présenté sous l'angle du sensationnel, mettant en évidence leur déshumanisation dans le regard occidental. Au fur et à mesure la parole du coryphée dévoile la dénonciation masquée derrière cet appel à l'indécence et établit des parallèles en montrant au spectateur à quel point il est partie prenante d'un conflit qu'il juge extérieur à lui :

> **Le coryphée** : Yes Yes yes, ladies and gentlemen.
> Entendez-vous ces cris ? Ces cris dans la forêt, ces cris au Kivu, à Goma, ces cris qui déchirent l'horizon du Congo ? Ces cris de gamins, de gamines, de vierges aux seins droits comme des « i », de vieilles, de pères, de mères ? Entendez-vous ces cris dans le coltan de vos télés ? De vos portables ? De vos PlayStation ? De vos avions ? De vos ordis ? De vos tablettes ?[1663]

[1661] Aristide TARNAGDA, *op.cit.*, p.19.
[1662] Aristide TARNAGDA, *op.cit.*, p.8.
[1663] Aristide TARNAGDA, *op.cit.*, p.23.

Face à un tel déchaînement de violences, la résistance poétique constitue le seul engagement possible. Musika promet de demeurer auprès de Wamba en déployant une parole poétique ponctuée par l'anaphore « Je veux être là » :

> Qu'ils viennent !
> Je veux être là quand ils vont venir
> Je veux être là quoi qu'il arrive
> Je veux être là pour son dernier sourire
> Je veux être là pour son dernier regard
> Je veux être là pour sa dernière parole
> Je veux être là quand ils vont venir
> Quoi qu'il arrive[1664].

Plus loin c'est Simba qui refuse la violence exercée par John en convoquant les éléments naturels :

> Écoute le ciel
> Écoute le fleuve
> Écoute les arbres
> Écoute le vide
> Écoute l'inconnu
> Quoi qu'il arrive…[1665]

Et enfin Muhinda, l'amie de Musika se sachant au bord de la mort tente de partager sa force de vie avec Musika en l'encourageant à garder son enfant : « Pour y arriver, il faut que je disparaisse dans ta voix[1666] ». La requête qu'elle formule à l'endroit de Musika constituait dans une première version du texte un cri de résistance final : « pas de terre sur moi. Je ne veux pas que leur or et leur coltan se nourrissent de mon corps ; je ne veux pas me retrouver emprisonnée dans un portable[1667]. » La version éditée se clôt toutefois sur l'avortement contraint de Musika et sur un épilogue qui éloigne le répit poétique et humaniste porté par la parole des personnages.

L'épilogue qui délivre un message didactique est formulé sous l'angle de questions rhétoriques :

[1664] Aristide TARNAGDA, *op.cit*., p.11.
[1665] Aristide TARNAGDA, *op.cit*., p.18.
[1666] Aristide TARNAGDA, *op.cit*., p.24.
[1667] Aristide TARNADGA, *op.cit*., p.26.

> **Le coryphée** : Ladies and Gentleman, voici le Congo enlaidi dans nos consciences
> Voici le sang des enfants du Congo au cœur de nos téléphones
> Que faire de nos maisons débordant de consoles, de télés de Playstation, de Samsung, de Iphone… ?
> Apprendrons-nous à renoncer au confort afin que vive la jeunesse congolaise ?
> Encore combien de trous à coltan creuserons-nous dans le ventre de ce pays déjà tellement défiguré ?
> Ladies and gentleman, quel vent, quel dieu implorerons-nous pour ramener ne serait-ce que l'odeur de Simba dans les nuits froides de Musika ?
> Quel refus sommes-nous prêts à vomir pour panser les plaies de ce Congo ?
> Quelle musique choisirons-nous de jouer pour Musika et son enfant ?[1668]

Ces questions vouées à demeurer sans réponse viennent clore la démonstration par l'excès et par le cynisme mimétique des paradoxes et monstruosités ordinaires. Le public est ainsi mis face à la violence qu'il exerce indirectement par son déni quotidien, touché par l'élévation littéraire des personnages de Simba et Musika.

Les textes peuvent être interprétés comme des possibilités de résolution des points de tension associés aux critiques esthétique, politique et éthique de la fonction didactique du théâtre. L'ensemble de ces pièces sont imprégnées à différents degrés d'un imaginaire de la sensibilisation, dans la mesure où leur issue hautement tragique vise à susciter un bouleversement chez les lecteurs/spectateurs. La fonction didactique est dans ces pièces l'objet d'une négociation particulière permettant la formulation d'une opinion politique personnelle puisque ce sont les auteurs eux-mêmes qui font le choix des thématiques. Dès lors, il semble envisageable d'échapper au soupçon critique de conformisme politique. En outre, l'accent n'est pas mis sur la résolution rapide des problèmes soulevés par un amendement des comportements. Il s'agit bien au contraire de dévoiler les rouages d'un système oppresseur, voire de prôner des changements structurels plus profonds dans la société. On a à faire à un ensemble de pièces qui face au problème soulevé par la situation didactique semblent prôner des modifications structurelles plus profondes. Cette volonté de distanciation est particulièrement marquée dans des pièces articulées à une issue choquante (*Jeunes*, *Entre les quatre murs du campus*, *Fille de la mort*) ou dont le moteur dramatique réside dans la marge de manœuvre accordée ou non aux victimes du système oppresseur (*Jasmin en flamme*, *Le virus de la haine*, *Memorandum*). Elle permet aux auteurs de

[1668] Aristide TARNAGDA, *op.cit.*, p.37.

ne pas s'engager dans la prescription occasionnelle. J'ai enfin lu dans les pièces de Noufou Badou et d'Aristide Tarnadga un retournement des termes de la critique esthétique dans la mesure où les représentations de la littérature dans leurs pièces engagent une symbolique de résistance dans un cycle de violences ininterrompu.

Conclusion du chapitre

La lecture des textes dits de « sensibilisation » permet de repérer des critères d'identification textuels qui ont trait à la fonction didactique, à l'enjeu de transmission d'un message. En analysant les discours des enquêtés il apparaît que l'imaginaire de la sensibilisation imprègne le rapport à la création de manière générale. L'exploration des spécificités d'un ensemble générique identifié permet ainsi de donner des pistes pour appréhender et comprendre certains textes relevant de la catégorie du « théâtre d'auteur » marquée par une grande hétérogénéité formelle. Il y a bien dans ces textes également un travail engagé autour de la fonction didactique du théâtre qui suscite des investissements littéraires variés de la part des auteurs. Ainsi plusieurs textes relevant du théâtre d'auteur peuvent être lus dans le continuum de l'ensemble générique « théâtre de sensibilisation », qu'ils en partagent certaines caractéristiques, le prolongent, le reconfigurent ou le mettent à distance.

Chapitre 8 : Exhiber la parole solitaire

La récurrence du monologue en tant que mode d'énonciation exclusif de la pièce, correspondant au déploiement d'une « parole solitaire[1669] » m'a frappée lors de la découverte des textes présentés par les enquêtés comme relevant du « théâtre d'auteur ». En effet, 17 d'entre eux ont écrit au moins un texte correspondant à cette caractéristique formelle, à savoir une pièce « entièrement monologuée », pour reprendre l'expression de Sandrine Le Pors. Sans pour autant s'accorder sur un terme générique commun, les auteurs usent de plusieurs vocables ou expressions pour désigner ces textes: « monologue[1670] » « monologue autobiographique[1671] », « seul en scène[1672] », « théâtre-monologue[1673] », « monodrame[1674] ». S'il n'y a pas consensus, il me semble que chacun des termes utilisés manifeste l'assimilation d'un mode d'énonciation à une pratique générique.

L'on peut tout rapprocher ce constat à une tendance importante du drame contemporain à signifier la difficulté du dialogue avec autrui et à privilégier le dialogisme dans la parole du personnage et à manifester la difficulté du dialogue avec autrui. Sandrine Lepors parle de « voix du personnages », le pluriel « désignant un paysage théâtral habité par des personnages composés de multiples couches personnelles ou impersonnelles parcourues de voix, parfois discordantes, à travers lesquelles divers niveaux de réalité (fantasmatique, réaliste, médiatique, intime ou politique…) se succèdent et se superposent.[1675] ». Il est ainsi possible de lire dans un même mouvement des pièces mettant en œuvre un « dialogue des lointains[1676] » comme celui qui a lieu entre la femme et l'homme, anciens amis d'enfance dans *Madame je vous aime* d'Etienne

[1669] Florence FIX, Frédérique TOUDOIRE SURLAPIERRE (éd.), *Le monologue au théâtre (1950-2000), La parole solitaire*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2006.
[1670] C'est le sous-titre de la pièce *Les caprices du mâle* de Justin Stanislas Drabo,
[1671] C'est le sous-titre de la pièce *Legs* d'Edoxi Gnoula, Ouagadougou, Œil collection, 2017.
[1672] Ce terme est employé par plusieurs enquêtés pour désigner l'action d'un comédien montant son propre texte ou le texte écrit par un autre auteur et qui l'amènera de fait à être seul sur scène.
[1673] C'est le sous-titre de la pièce *Ziitba* de Sidiki Yougbaré, *Ziitba ou la situation*, texte non publié, 2017.
[1674] Le terme est mentionné dans le paratexte de la pièce de Noufou Badou *Le virus de la haine*, dans une dédicace à Ignace Alomo. Comédien ivoirien, créateur de performances seul en scène dans les années 1990 qu'il nomme « mono-théatre », Ignace Alomo a adapté notamment des romans pour en faire le matériau d'une performance scénique. « Le grand intérêt accordé à cette création par le public et par la critique s'explique par l'originalité de la scénographie et du mode de représentation choisis par Ignace Alomo qui était, à la fois, le seul concepteur et le seul acteur interprète de son spectacle sur une scène circulaire devant le public, à la manière des griots […] » Pierre MEDEHOUEGNON, Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest, des origines à nos jours, Cotonou, CAAREC Éditions, coll. « Études », 2010, p.92.
[1675] Sandrine LE PORS, *Le théâtre des voix, à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », p.93.
[1676] Jean-Pierre Sarrazac décrit par cette désignation la prolifération des monologues dans les œuvres dramatiques. Voir : Jean-Pierre SARRAZAC, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p.260.

Minoungou[1677] et une série de pièces entièrement monologuées qui fonctionnent comme des « polylogues[1678] » où la parole solitaire met en action une pluralité de voix : *Les larmes du ciel d'août*, *Et si je les tuais tous madame*, *Terre rouge*, *Façons d'aimer*, d'Aristide Tarnagda[1679], *Seule* de Mahamadou Tindano[1680], *Le Virus de la haine*[1681] de Noufou Badou. La parole prononcée sur scène est souvent urgente et n'arrive pas à trouver d'interlocuteur de telle sorte qu'une adresse frontale au public se met en œuvre en guise de compensation, soulignant ainsi la marginalisation du sujet de la parole : un étudiant paupérisé dans *Adieu les amphithéâtres* de Michel Bassingue[1682], une femme qui a tué son violeur dans *Comment je suis devenue cinglée* et la mère d'un enfant malade dans *Longues sont mes nuits* de Faustin Keoua-Leturmy[1683], une femme atteinte d'un cancer dans *Moi et mon cancer* d'Ali K. Ouedraogo[1684], une femme trompée et manipulée par son mari dans *Lokré* d'Anthony Ouedraogo[1685].

L'importance que revêt la parole monologuée dans les textes dramatiques peut également être interprétée à l'aune des croisements génériques et disciplinaires qui traversent le monde de la scène. Certains auteurs déploient une écriture à la frontière des genres comme en témoignent les monologues relevant du théâtre-récit (Hyacinthe Kabré, *Tous gladiateurs*[1686], Justin Stanislas Drabo, *Les caprices du mâle*[1687]) ou ceux épousant la forme du poème dramatique (Michel Bassingue, *Midi*[1688]). Il faut également placer certains de ces textes dans l'univers des performances slamées, contées, humoristiques qui engagent un seul comédien sur scène, favorisant le recours à une parole rythmée, poétique, parfois logorrhéique : Adeline et Tanga dans la pièce *Passeport* d'Ali K. Ouedraogo[1689] manifestent une inclinaison pour le slam lorsqu'ils monologuent ; les pièces *Je t'appelle de Paris* de Moussa Sanou[1690] et *Itinéraire* de Pascal Noyelle[1691], écrites et performées par les comédiens eux-mêmes présentent beaucoup de points

[1677] Étienne MINOUNGOU, *Madame je vous aime, suivi de Comme des frères*, Ouagadougou, Découvertes du Burkina, 2008.
[1678] Jean-Pierre SARRAZAC, *op.cit.*, p.252.
[1679] Aristide TARNAGDA, *Et si je les tuais tous madame ?/ Les Larmes du ciel d'août*, Manage Lansman, 2013 ; Aristide TARNAGDA, *Terre rouge/Façons d'aimer*, Manage, Lansman, 2017.
[1680] Mahamadou TINDANO, *Seule*, Texte non publié, 2018.
[1681] Noufou BADOU, *Le virus de la haine*, Texte non publié, 2007.
[1682] Michel BASSINGUE, *Adieu les amphithéâtres*, Texte non publié, 2015.
[1683] Faustin KEOUA-LETURMY, *Longues sont mes nuits*, Texte non publié, 2015 ; *Comment je suis devenue cinglée*, première version non publiée, 2015 ; deuxième version non publiée, 2021.
[1684] Ali K. OUEDRAOGO, *Passeport*, Texte non publié, 2011.
[1685] Anthony OUEDRAOGO, *Lokré*, Texte non publié, 2019.
[1686] Hyacinthe Kabré, *Tous gladiateurs*, Texte non publié, 2014.
[1687] Justin Stanislas DRABO, *L'autopsie, les caprices du mâle, la république en jupons*, Ouagadougou, Harmattan Burkina, 2014.
[1688] Michel BASSINGUE, *Midi*, Texte non publié, 2021.
[1689] Ali K. OUEDRAOGO, *Passeport*, Texte non publié, 2011.
[1690] Moussa SANOU, *Je t'appelle de Paris*, Texte non publié, 2010.
[1691] Pascal NOYELLE, *Itinéraire*, Texte non publié, 2017.

communs avec le stand-up humoristique. La proximité du monologue avec d'autres pratiques performatives peut se lire notamment à travers la prestation des auteurs-conteurs qui écrivent leurs textes en amont de la performance, lesquels se présentent alors sous la forme de pièces monologuées (*Lébindé* d'Ali Kiswinda Ouedraogo ; *Zou* et *Formidable* de Wilfried Ouedraogo[1692]).

À partir d'une analyse croisée de textes et de propositions scéniques, j'invite à penser le mode d'énonciation du monologue comme potentiel laboratoire générique au carrefour de ces différentes influences.

1. Le monologue comme laboratoire générique ?

La production dramatique de Noël Minoungou, Edoxi Gnoula et Sidiki Yougbaré permet de rendre visible la manière dont le mode d'énonciation du monologue peut faire l'objet d'un investissement générique.

L'intérêt formel pour le mode d'énonciation du monologue apparaît chez Noël Minoungou comme manière de s'approprier le rôle de metteur en scène :

> N.M. - Au départ ce n'était pas voulu, ça n'a jamais été voulu chez moi. Dans un premier temps, je me contentais de jouer en tant qu'acteur. Parce que c'est le rêve de tout acteur, d'être distribué dans des pièces et de jouer tout le temps, tout le temps. À un moment, j'ai réfléchi à tous les personnages que j'abordais dans les différentes créations où on m'invitait… Il y avait des personnages que j'avais envie de jouer moi-même, que je ne rencontrais pas forcément dans toutes les créations où j'ai eu à passer. Alors je m'arrête à ce moment-là et je me dis : pourquoi pas écrire des choses pour moi-même ? Parce que je me connais mieux qu'un metteur en scène. Moi je sais de quoi je suis capable, je sais quelle est mon étoffe, je sais ce dont je regorge. J'ai envie d'explorer mon corps, j'ai envie de tout explorer en tant qu'acteur. À partir de ce moment-là, je me mets à baragouiner des phrases, des mots et finalement je finis par écrire un texte. Vu que je suis quelqu'un qui n'a pas les moyens pour s'acheter les services d'un metteur en scène, je me dis : je n'ai pas de metteur en scène, j'ai une petite expérience, j'ai été dirigé plusieurs fois, je peux peut-être mettre cela à profit et essayer de me diriger moi-même. Donc ma mise en scène a commencé avec moi-même, j'ai commencé par écrire pour moi…
> A.D. - Des monologues ?

[1692] Wilfried OUEDRAOGO, *Zou***,** Texte non publié, 2013, Formidable, Texte non publié, 2017.

> N.M. - Oui des monologues et j'ai ensuite appris à me diriger moi-même puisque de toute façon je n'avais pas le choix. Je n'avais pas les moyens pour m'assurer les services d'un metteur en scène. [1693].

Le recours au monologue s'explique donc par les conditions de création d'un artiste polyvalent. Il permet de se former au métier de metteur en scène et au métier d'auteur et constitue une économie dans un contexte où la production se fait principalement sur fonds propres. L'écriture de monologues est présentée dans son témoignage comme une manière de devenir autonome alors que l'engagement dans une recherche esthétique est dépendant des circonstances institutionnelles. L'écriture pour un seul comédien présente l'avantage de déboucher potentiellement sur une création plus légère, dont la diffusion est ainsi facilitée. Cette pratique d'écriture dramatique et scénique a donné lieux à deux créations *Thérapie* en 2009 et *Marathon Man* en 2015 qu'il appelle « Seul en scène »[1694] et qui s'inspirent de sa propre vie. La création *Marathon Man* est une écriture de plateau dont il a uniquement conservé une série de courts textes[1695]. Il ré-écrira un deuxième texte en 2020 avec Olivier Coyette, centré également sur la métaphore d'un homme qui court pour décrire sa trajectoire existentielle et artistique. Dans son cas, l'écriture d'un monologue se présente comme une écriture de soi et une mise en scène de soi. C'est le corps du comédien qui fonde la nécessité de la prise de parole adressée directement au public. Je propose d'appréhender le spectacle *Silence* monté à l'espace culturel Gambidi dans le sillage des expériences précédentes et joué dans plusieurs espaces culturels, dans la mesure où l'écriture scénique s'élabore à partir de fragments de textes destinés à être prononcés comme des monologues par les comédiens et reprend notamment un extrait de la création *Marathon Man* et un extrait de *Thérapie*. Le spectacle se constitue également à partir d'autres prises de paroles monologuées, proférées par les clients dans un maquis, qui apparaissent complètement indépendantes les unes des autres. À partir de la captation de la représentation du 20 octobre 2017 à l'espace culturel Gambidi et de la traduction des passages hétérolingues[1696], il est possible d'observer comment le mode d'énonciation du monologue agit en tant que principe et moteur de l'écriture scénique.

La pièce *Legs* sous-titrée « monologue autobiographique » naît de la volonté de l'autrice Edoxi Gnoula de se raconter. L'élément déclencheur est sa participation à un atelier d'écriture

[1693] (A1) Entretien avec Noël MINOUNGOU mené le 14 octobre 2016 à Ouagadougou.
[1694] Les deux spectacles ont été créés à l'espace culturel Gambidi et ont été joués au Congo et au Bénin.
[1695] Noël Minoungou, *Outils pour Marathon Man,* fragments de textes non publiés, 2014.
[1696] (A3) Extrait transcrit et traduit du spectacle *Silence* mis en scène par Noël Minoungou à partir de la captation de la représentation le 20 octobre 2017 à l'espace culturel Gambidi.

organisé par le laboratoire Élan aux Récréâtrales en 2014 sous la direction de Philippe Laurent, metteur en scène belge. Celui-ci a conçu cet atelier à l'École Nationale des Arts de Dakar alors qu'il était engagé comme coopérant par la Fédération Wallonie-Bruxelles. L'atelier fait également partie de la formation du comédien au Conservatoire Royal de Liège. Dans sa perspective, la mémoire de l'acteur ainsi que sa position à un moment socio-historique donné est au cœur du processus de création individuelle.

> E.G. - Comment c'est venu ? Depuis que je me suis mise au théâtre j'ai vu que c'était une place où je pouvais m'exprimer par rapport à ce manque-là de père qui n'a fait que me torturer et qui a aussi joué sur mon éducation, sur l'école… S'il avait été là, j'aurais pu aller plus loin à l'école, je n'aurais pas été cette enfant qui avait besoin d'une robe et qui n'en avait pas parce que la maman ne pouvait pas la satisfaire… Je trainais tout ça quand je suis arrivée au théâtre et que j'ai commencé à comprendre les choses, j'ai compris que c'était l'endroit où je pouvais m'exprimer, où j'étais assez libre de dire ce que je voulais, de déverser ma rage et tout ça et c'est cette même chose qui m'a amenée à l'écriture. Je ne suis pas allée directement sur ça d'abord. Je n'y ai même pas pensé… même si à chaque fois je me posais toujours la question « Comment je fais pour *m*'écrire ? » Quelles sont les clés ? je peux écrire des dialogues, je peux écrire le monologue de quelqu'un, d'une histoire que j'invente, mais moi-même comment j'écris sur moi-même ? Et qui suis-je pour *m*'écrire ? À quel endroit ça pourrait intéresser quelqu'un de voir Edoxi sur la scène en tant qu'Edoxi ? Donc la question était toujours là comme ça mais le déclic est venu… j'ai pu déposer… l'assurance est venue à l'atelier 2014 avec Philippe Laurent qui est belge et qui travaille sur les « Seuls en scène ». Il nous a expliqué sa démarche et tout ça, les spectacles qu'il avait déjà faits. C'est là que j'ai vu un spectacle qu'il avait mis en scène. C'était un Rwandais qui jouait ici et c'est à travers son explication que je venais d'apprendre que c'était l'histoire même du Rwandais qu'on jouait comme n'importe quelle autre histoire qu'on prend et qu'on joue. J'ai dit : « ah bon », « c'est sûr que moi j'ai envie de le faire depuis longtemps mais je ne sais pas comment le faire ». Et donc à travers la formation, il m'a expliqué comment il faut procéder. « Il faut que tu convoques tout. Il faut que tu repartes en arrière, tu regardes tes photos d'enfance, il faut que tu parles aux gens qui t'ont vu grandir pour pouvoir avoir certains éléments, nourrir encore ta mémoire, parler à ta mère, arriver à parler à ton père (alors que je n'avais jamais eu de contact avec mon père) ». Puis je me suis dit, il faut absolument que je m'y mette, j'étais convaincue que j'allais l'écrire[1697].

Ce témoignage révèle l'importance de la pièce dans son processus d'entrée en écriture notamment parce que l'expérience de la scène, comme exprimée par la comédienne Odile

[1697] (A1) Entretien avec Edoxi GNOULA mené le 10 février 2016 à Ouagadougou.

Sankara[1698], est présentée comme le lieu d'expansion de l'*agency*, de sa puissance d'agir qui s'exprime non seulement dans la mise à distance du vécu par l'analyse réflexive mais également dans la remise en cause des injustices subies. Le processus d'écriture décrit, consistant à enquêter sur son propre passé explique l'appellation qu'elle donne elle-même à son texte « monologue autobiographique ». Il s'inscrit donc dans la perspective donnée par Philippe Laurent lors de l'atelier. Toutefois l'exercice fait l'objet d'une complète réappropriation dans un premier temps puisqu'il va s'enrichir du travail de co-traduction de parties en mooré entrepris avec le metteur en scène Sidiki Yougbaré. Une première étape de création a été présentée au centre culturel Pantaabo, puis la version finale du spectacle a été montée en 2017 à l'occasion du festival Africologne, répondant notamment à l'objectif affiché de Gerhardt Haag de représenter les langues africaines au même titre que le français dans les spectacles[1699]. Dans la nouvelle version du texte remaniée plus tard sous la direction de Philippe Laurent, seule la langue française est conservée. Je propose ici de considérer la première version du spectacle étudiée à partir de la captation de la première étape de travail au centre culturel Pantaabo à Saaba[1700], de la représentation en juin 2017 au festival Africologne[1701] et de la transcription du texte du spectacle visant à restituer sa nature hétérolingue[1702].

Le travail d'écriture d'Edoxi Gnoula s'inscrit dans la continuité des projets menés au sein de la compagnie « Désir Collectif » avec Sidiki Yougbaré, lequel a écrit plusieurs pièces monologuées interprétées par Edoxi, créées à l'occasion du festival des Récréâtrales et jouées dans plusieurs espaces culturels de la ville. Dans la pièce *Ziitba ou la situation* de Sidiki Yougbaré[1703], le personnage de Ramongba, se présentant comme animatrice raconte sur un ton anecdotique comment elle est devenue veuve. Dans *Naak-Naak*[1704], une femme devenue prostituée s'adresse au public, narre les mauvais traitements de son mari ainsi que les abus sexuels répétés dans le cadre conjugal. Au sujet de *Naak-Naak*, l'auteur tient le discours suivant :

> S.Y. - Je pense que c'est… c'est le regard de la société. C'est le propos, c'est l'entendu-dire qui à un moment donné te pousse à donner aussi ta version sur la question. On la voit tout de suite

[1698] J'aborde la question de la place des comédiennes et autrices sur la scène ouagalaise dans la cinquième section du deuxième chapitre de ce travail.
[1699] (A1) Entretien avec Gerhardt HAAG mené le 2 décembre 2017 à Ouagadougou.
[1700] Edoxi GNOULA, *Legs*, étape de travail, captation de la représentation du 28 février 2017 à l'espace culturel Pantaabo à Saaba.
[1701] Edoxi GNOULA, *Legs*, captation de la représentation du 16 juin 2017 à Cologne, Theater im Bauturm.
[1702] (A3) Transcription et traduction d'extraits du spectacle *Legs* monté par Sidiki Yougbaré (texte et interprétation : Edoxi Gnoula) à partir de la captation de la représentation du 16 juin 2017 à Cologne. Edoxi GNOULA,
[1703] Sidiki YOUGBARE, *Ziitba ou la situation*, Texte non publié, 2010.
[1704] Sidiki YOUGBARE, *Naak-naak*, Texte non publié, 2012.

> et on lui colle une étiquette. Elle est prostituée et c'est tout. On lutte contre les faits et on oublie la cause, on ne se pose pas la question, qu'est-ce qui l'a poussé à devenir prostituée ? On s'en fout complètement. On coupe son passé qu'on laisse en arrière comme le train et ses wagons. Et puis tu vois on s'attaque à la personne qu'on voit. Si tu te poses et tu essaies d'entrer dans l'univers de la personne, tu vas te rendre compte qu'en fait, il s'est passé quelque chose derrière pour que la personne en arrive là. J'ai donné la parole à une prostituée. J'ai écrit autour d'une prostituée. C'est-à-dire on lui donne la parole pour qu'elle s'exprime. Elle s'exprime puis vous êtes là et puis vous écoutez. Tu peux ne pas être d'accord, ce n'est même pas pour que tu sois d'accord avec elle mais au moins elle s'explique, elle s'exprime sur sa vie. Voilà c'est un peu ça.[1705]

Le travail mené de concert avec Sidiki Yougbaré autour d'un mode d'énonciation donnant à entendre des femmes marginalisées dévoile un enjeu partagé d'exhibition d'une parole solitaire. J'évoquerai dans ce chapitre un autre monologue *Zomaasé* (« Hommages ») écrit par Sidiki Yougbaré et interprété par Ange Sabine Bambara. Il se démarque des précédents en raison de sa forte teneur poétique. La version intégrale en langue mooré m'a été transmise par l'auteur et je m'appuie dans cette section sur ce texte ainsi que sur sa traduction établie avec l'aide de Constance Sorgho et Laëtitia Compaoré[1706]. Le choix des textes et créations sus-évoqués permet, pour clore le travail d'attirer l'attention sur des dynamiques d'écritures habituellement invisibilisées dans les études critiques. Les auteurs sont reconnus principalement au sein du réseau urbain et leur production dramatique est liée aux interactions qui s'y déploient[1707].

Le travail dramatique et scénique effectué de manière récurrente par ces trois auteurs sur le mode d'énonciation du monologue permet de dessiner les contours d'un ensemble générique qui s'articulerait autour de la fonction d'exhibition d'une parole solitaire. Marque de la collusion entre espace intime et espace public, le mode d'énonciation du monologue théâtralise l'espace mental de celle ou celui qui parle. Les textes d'Edoxi Gnoula et de Sidiki Yougbaré se rejoignent en ce qu'ils investissent la parole solitaire comme rituel performatif.

2. La collusion de l'espace intime et de l'espace public

[1705] (A1) Entretien avec Sidiki YOUGBARE mené le 13 février 2016 à Ouagadougou.
[1706] (A3) Harmonisation orthographique et traduction de *Zomaasé* écrit par Sidiki Yougbaré, texte non publié, 2013.
[1707] Les références des extraits des textes, traductions mentionnés et photographies issues des captations montrées dans la suite du développement sont toutes citées cette première section.

Le monologue apparaît à l'intersection des textes et des spectacles comme un genre textuel et scénique fondé sur un mode d'énonciation qui présente le comédien ou le personnage incarné comme la matière même du déploiement de la parole. Il se révèle ainsi comme un véritable dispositif d'exhibition.

Le sujet d'énonciation comme matière de la parole



« Mam yaa a Edoxi » Je suis Edoxi, représentation à Cologne, le 16 juin 2017, Theater im Bauturm,

La pièce *Legs* élaborée à partir du matériau autobiographique amène l'autrice et comédienne à présenter son existence comme le motif principal de la prise de parole. La posture de la comédienne qui se présente dans des vêtements ordinaires assise sur le banc face au public illustre l'enjeu de dévoilement qui préside au développement de la parole solitaire.

Mam yaa a Edoxi. A Edoxi. Mam doga a sak kũum n'zoe yãnd tẽngẽ wã. Sẽn doga maama la woto. A bee ka ne maam zaabrã. Fo sẽ n mõdg n na n zĩnd ne maama yaa ! F nan kel n leok f sogs sãnda.	Je vous dis tout de suite que je suis l'exemple concret d'une baise occasionnelle qui a mal tourné. Je suis Edoxi. Edoxi. Je suis née dans un pays où l'on accepte la mort pour fuir la honte. C'est ma maman qui m'a mise au monde. Elle est ici avec moi ce soir. Toi qui as fait ton possible pour rester avec moi ! Tu vas en profiter pour répondre à certaines questions.

La répétition du prénom crée un effet d'insistance sur sa propre existence avant qu'en soit présentée la double origine :

- Le Burkina Faso par le biais d'une formule proverbiale renvoyant au courage et à l'intégrité morale : « Mam doga a sak kũum n'zoe yãnd tẽngẽ wã », « Je suis née dans un pays où l'on accepte la mort pour fuir la honte ».
- La mère à travers la formule déictique « ici avec moi ce soir » qui éclaire le dispositif de photographies projetées (également présentes dans la version éditée dans la maison Œil Collection par Noufou Badou[1708]).

Cet exergue visant à attirer l'attention sur soi, en se présentant notamment « comme l'exemple concret d'une baise occasionnelle qui a mal tourné » annonce la description sans ambages de la réalité prosaïque de son existence et suscite un pacte de vérité et d'authenticité avec le public qui sera respecté tout au long du spectacle. La marque de sa présence dans son propre discours est figurée par la présence du pronom personnel « mam » qui apparaît à maintes reprises au fil du texte : « Woto yaa maam, mam viim » (ça c'est moi ma vie). Une formule résomptive « c'est mon legs » met en évidence le travail qu'elle a fait sur son propre matériau biographique et révèle du même mouvement la logique de mise à distance que nécessite l'exhibition de soi. La fonction cathartique de la parole est ainsi soulignée notamment par la référence au travail psychanalytique : « Ce divan… Étendue dessus, je pourrais vomir mes peines, mes entrailles d'incomprise » « entre la maternité et la psychanalyse ». La scène est ainsi d'emblée comparée à un divan psychanalytique sur lequel il est possible de « déverser » ses colères et ses peines. Ce cadre référentiel fait toutefois l'objet d'une provocation dans la parole d'Edoxi dans la mesure où elle revendique la possibilité de « déballer son linge sale », célébrant ainsi un droit à l'impudeur :



[1708] Edoxi GNOULA, *Legs*, Ouagadougou, Œil Collection, 2017.

> Est-ce ce banc qui m'a conçue ? Qui a été réceptacle de ta sève qui m'a fécondée ? Mon fœtus vient de ces faits. Il vient d'un accident ou d'un laisser-aller ? N'allez pas me faire croire qu'ils avaient voulu. Baiser ? Y'a-t-il eu des caresses ? Des mots qui enflamment le désir ? Sûrement pas, encore moins le temps de se désaper.

La dimension prosaïque est particulièrement soulignée par la mise en scène qui suggère que le banc sur lequel elle s'assoit pourrait être le banc témoin de l'acte sexuel de ses parents. Le banc figure ainsi le symbole de l'union sexuelle mais également celui de la bâtardise, de l'union non légitime. Le geste de le montrer sur scène permet de rendre visible une destinée marginalisée par la société.

Si le spectacle *Silence* s'organise autour d'une scène ovale aménagée en maquis dans lequel divers personnages prennent la parole sans parvenir à réellement dialoguer, il est possible d'établir un parallèle entre certaines prises de paroles monologuées et les pièces *Legs* et *Zomaasé*. En effet le mode d'énonciation du monologue qu'il soit intégré à une pièce entièrement monologuée ou non, se nourrit de la nécessité de l'affirmation de soi. Alors qu'Edoxi s'affirme de manière paradoxale en revendiquant une réalité stigmatisante, le monologue dans *Silence* d'un personnage féminin se déploie autour du martèlement de son titre de « directrice » qui lui a valu une promotion :

> Assez ! Directrice ! ouais ! directrice, moi. Toutes ces années de travail, quinze ans de sacrifice. Voilà la récompense. Directrice. Ma cloche a sonné et son écho retentira tellement fort que les dormeurs se réveilleront. Discipline. Je mettrai de l'ordre. L'administration publique n'est pas un jardin populaire. Travail. Le travail. Rien que le boulot. Tu bosses ou tu fous le camp. Le pays va mal, il souffre d'une colique vieille de trente ans. Alors qu'il est strictement interdit de somnoler. Sois un martyr du job bien fait, un héros du développement. Cauchemar ! Je serai la terreur des paresseux. Finis les retards, les absences, les missions bidons et les détournements impunis. Fin.

La phrase nominale « Directrice ! » lui permet d'asséner son statut aux clients et personnel du maquis, mis en demeure de l'écouter comme le suggère la répétition du statut suivi du pronom tonique (« directrice, moi »). Le rythme de ces phrases constituées d'un seul mot et toutes prononcées sur la modalité exclamative ponctue sa prise de parole de telle sorte qu'ils apparaissent sur le même plan : « directrice »/ « discipline »/ « travail »/ « cauchemar ». Cet effet de rythme révèle que le personnage souhaite ne faire plus qu'un avec son exigence du travail bien fait et s'affirme uniquement par son statut professionnel. L'adresse est ici tout à fait incongrue puisqu'elle semble s'adresser à ses subalternes dans l'administration en promettant de révolutionner un fonctionnement jugé trop laxiste. Elle prononce ainsi son discours en le détachant complètement de son contexte d'énonciation initial et lui donne une valeur de vérité générale. Cette ode au travail

bien fait dans son service déborde de prétention comme le révèlent les injonctions hyperboliques « Sois un martyr du job bien fait, un héros du développement ». Elle intimide ainsi son auditoire réel, les clients et le personnel du maquis, le public et réussit à s'imposer dans l'espace partagé.



Le personnage de la « directrice » interprétée par la comédienne Halimatah Koussé, dans le spectacle *Silence*.

L'adhésion totale entre le sujet de l'énonciation et l'objet de sa parole constitue également une caractéristique de l'énonciation du texte *Zomaasé* de Sidiki Yougbaré. Le fait de se constituer soi-même comme matière du discours ne procède pas toutefois comme dans *Legs* ou *Silence* d'une logique de défense ou de revendication de son droit à exister. Sabine, le personnage de *Zomaasé* portant le même prénom que la comédienne qui l'interprète Ange Sabine Bambara, ne révèle pas grand-chose de son existence personnelle. Mais la répétition de son prénom va de pair avec une insistance sur l'acte d'énonciation en lui-même, celui de rendre hommage aux soldats morts à la guerre. Rappeler qu'elle est le sujet de l'énonciation du discours, c'est rappeler l'importance de l'hommage.

Le texte se construit comme un poème au sein duquel le sujet de l'énonciation, à savoir la comédienne, remotive en permanence sa présence au sein de son énoncé. En effet après avoir évoqué les pouvoirs de Dieu, elle prononce une prière, répétée à plusieurs reprises au fil du texte.

Mam a Sabine boonda saaga	Moi Sabine, je demande la pluie
Mam boonda saag t'a ni	Je demande à la pluie de tomber

Ni sugr saaga	Qu'il tombe une pluie réparatrice
Ni wʊm ti sek saaga	Qu'il tombe une pluie tolérante
Ni n'pek saaga	Qu'il tombe une pluie purifiante

Le pronom personnel « mam » place la comédienne au cœur du geste performatif et met en scène la fonction de la parole, celle de remédier à la douleur causée par les conflits guerriers : la métaphore de la pluie nourrie par les verbes « comprendre » (wum) « nettoyer » (pek) « pardonner » (sugr) permet en effet de suggérer une symbolique de la réparation et du renouveau. À travers le refrain, elle apparaît ainsi comme le point d'ancrage de cette quête. Elle met toutefois très vite en scène sa propre incertitude et son questionnement sur les causes de la guerre qui constituent le fil rouge du déploiement de sa parole.

Mam tikda ãnda n vẽnegre	Je m'appuie sur qui pour comprendre ?
Toẽ ti mam vu lik.	Peut-être que je vis dans le noir

Ce questionnement va de pair avec une indignation plusieurs fois reformulée quant à l'absence d'hommages en l'honneur des soldats morts au combat à l'aide d'une construction en parallélisme « Zɩ n'wʊme » « Zɩ n'yãnde ».

Zomaase	Des hommages
Zɩ n'wʊme	Je n'en ai jamais entendu
Zɩ n'yãnde	Je n'en ai jamais vu

La position qu'elle prend est celle d'observatrice passive de la décimation de la population comme le suggère l'emploi du déictique « la woto » et de la préposition de lieu « seega » :

Camp seega	À côté du camp
La woto	Cette année
Yuum pista rwanda	Ça fait trente ans maintenant
Mam ka vum	Je ne vis pas
Wugs yaa sodaase	Il y a beaucoup de combattants
Mam radensa	Mes clients

La fusion entre le malheur qu'elle décrit et sa personne est telle que son existence entière est présentée comme empêchée : « Mam ka vʋm ». Sa parole semble traverser le temps « yuum pista rwanda » et figure une incapacité à fermer les yeux devant le drame humain de telle sorte qu'elle en vient à questionner même cette obsession. La désignation de son propre acte de parole par la comparaison avec son activité de couturière montre bien la rumination logorrhéique à laquelle elle s'adonne :

Bõe tʋm to vʋm yel wa gag mam runda tʋm ya tom tom wa machine sẽdga Mam yaa roagda	Pourquoi je me sens concernée par la vie des autres ? Et je suis là à palabrer comme une machine à coudre Je suis mère

La question « Bõe tʋm to vʋm yel wa gag mam runda ?» est toutefois rhétorique puisque l'affirmation de son statut de mère souligne l'identification inévitable aux familles endeuillées et invite également en effet miroir le public à constater une situation critique mettant à mal l'humanité dans son ensemble. L'espace de parole qui s'élabore au fil de ce poème dramatique tisse le lien par l'entremise du sujet d'énonciation entre l'échelle individuelle et l'échelle collective. L'emploi du pronom « nous » montre bien la volonté d'inclure le public dans son mouvement d'indignation personnelle :

Yuum haa Tẽnga yuur yĩnga Neb kãmb sẽ n saad ã dũni We viisa a naasa pugẽ Zabda Kʋʋd b mẽng kuud bãmba Ed zʋ wʋme Ed zʋ n yãnde Yeba fãa maanda suesue woto Wa sõor sẽ n zoe moodẽ	Des années durant Au nom de la terre Les enfants des gens (qui) se promènent Aux quatre coins du monde pour faire la guerre Ils tuent et on les tue Nous n'avons jamais rien entendu Nous n'avons jamais rien vu Tous les crimes se font discrètement comme ça Comme le lever du soleil qui court sur l'herbe

On retrouve la construction en parallélisme évoquée plus haut, prononcée cette fois à la première personne du singulier « Ed zʋ wʋme » / « Ed zʋ n yãnde ». Au lieu de jouer sur l'interpellation, comme c'est le cas dans certains monologues de *Silence* et d'Edoxi dans *Legs*, la locutrice procède à une inclusion du public qui devient également sujet de l'énonciation. L'acte de parole et de prière est ainsi mis en partage. Ce procédé d'inclusion va de pair avec une stratégie d'argumentation fondée sur la volonté de toucher la sensibilité du public. Ainsi les soldats sont désignés par le

substantif « kãmb », « enfants ». La comparaison de leur disparition au lever du soleil qui court sur l'herbe « Wa sõor sẽ n zoe moodẽ » frappe l'imagination et a une fonction argumentative indirecte car elle souligne le caractère furtif de la mort favorisant l'indifférence, l'habitude.

Noël Minoungou, Sidiki Yougbaré et Edoxi Gnoula, par le recours au mode d'énonciation du monologue, proposent des textes et des spectacles où les sujets se représentent eux-mêmes dans leur propre parole afin de lui donner du poids. Les pièces *Legs* et *Silence* se distinguent toutefois de *Zomaasé,* en ce qu'elles se présentent comme des lieux d'exhibition de l'intime.

Parler pour s'exhiber

Dans la pièce *Legs*, l'exhibition est paradoxale puisqu'elle est présentée comme ne pouvant avoir lieu que sur scène. « Ici je ne suis ni femme, ni comédienne, ici je ne suis que moi-même ». La négation exceptive introduite par « ne que » révèle le principe de simplicité qui préside à l'expression d'une parole d'authenticité. Cette représentation de la scène libératrice permettant d'exister et de se dire est également présente dans les passages en mooré : « Mam ka toẽ n'yaag m noor ye. » « Je ne peux éviter ces paroles ici ». La scène apparaît donc comme le lieu de vérité, la présence du public imposant à Edoxi une exigence d'honnêteté et de transparence. Après avoir salué les femmes, elle s'adresse à son auditoire en se positionnant en tant qu'animatrice, chauffeuse de salle comme le souligne l'expression fréquemment usitée par les présentateurs « Y fãa yĩng kõb raad bugsa? », littéralement : « est-ce que tout votre squelette est doux ? »

Ade… Woto Wẽnde pagba ! Y fãa yĩng kõb raad bugsa? Vraiment ça fait plaisir de vous en vrai et me voir devant vous comme ça vraiment je suis…	Salut les femmes ! Salut tout le monde, est-ce que vous êtes chauds ce soir ?

L'interaction initiale souligne la nécessité de l'adhésion du public pour qu'elle puisse s'exprimer librement. La tonalité subversive de son discours est ainsi nuancée par la dimension interactive affichée de son récit de vie qu'elle introduit sur le mode de l'anecdote humoristique :

Mam tagsdame ti mam roadgba da tẽedame ti mam na n kel n pa kidga. Mam ka na n tol n kãsg lay. Ils sont cons les adultes, oh les cons, oh les cons ! *(rires avec musiciens)* Kom bɛda yaa yalmse. Ah, pardon s'il y a des adultes dans la salle… Donc vous êtes tous là pour me voir faire la crise de mes trente ans.	Je pense que mes parents croyaient que je n'allais pas grandir. Que je ne murirais jamais. Que ces adultes sont stupides/cons !

Wẽnd yĩnga m da ka tẽed y woto fãa. La m na n basa ragnoorã viʊʊgo n na yilẽ ti sẽn data fãa b‘ a yi. M ka na tol n dalg a ba ba ba ba… Haya ! M na n sĩnga m põosmã masã ! Haya ! M na n sĩnga m põosmã masã deh ! Haya ! M na n sĩnga m põosmã masã ! Põosem maanda a wãn to ? Mam ka mi ye. Y ka mi? Y mi sẽ? Yãmb ned kam fãa zoe n maana a põosem. Neeme we ? Nẽngẽ wã la ne ? Mam hã wa sãmdẽ, y nan yẽe la mam nẽnga zugu. Ah tiens je rêve aussi de faire celle de ma quarantaine mais pas ce soir, vous savez déjà pourquoi. Mais ce sera un grand bordel, mais je n’en suis pas là. La na n yii yaare ! Nan yii yaare mẽng mẽng mẽng mẽng mẽng !	Au nom de Dieu, je ne pensais pas vous voir si nombreux. Je vais laisser la porte, que ceux qui veulent sortir le fassent. Je ne vous en voudrai pas du tout … Ça y est ! Je vais commencer mon caprice maintenant ! ça y’est ! Je vais vraiment commencer mon caprice maintenant ! ça y est ! Je vais commencer mon caprice maintenant ? Comment on fait les caprices ? Je ne sais pas. Vous ne savez pas ? Bien sûr que vous savez, non ? Chaque personne ici a déjà fait un caprice. Vous ne voyez pas ? ça se voit sur le visage non ? Si je commence à douter, vous allez le voir sur mon visage. Ça va être le bordel ! ça va être un grand grand grand grand grand bordel !

La naïveté de ses parents est proposée au public comme objet de moquerie. Son histoire personnelle fait l’objet d’une montée en généralité puisqu’elle invite le public à rire avec elle de la bêtise des adultes : « Ils sont cons les adultes, oh les cons, oh les cons ! *(rires avec musiciens)* Kom bɛda yaa yalmse. » La répétition en mooré ainsi que la connivence avec les musiciens à cet endroit produit un contraste entre la gravité de la quête existentielle évoquée et l’esprit plaisantin développé sur scène. L’effet de surprise « pardon s’il y a des adultes dans la salle » étend la connivence au public et la parole se déploie dans cet esprit de camaraderie qui génère l’empathie chez l’auditoire. L’usage répété du terme scatologique « põosmã », littéralement « merde » mais désignant dans le contexte le caprice des enfants illustre de manière significative cette indécence affichée : « Haya ! M na n sĩnga m põosmã masã deh ! Haya ! M na n sĩnga m põosmã masã ! », « ça y’est, je vais commencer mon caprice maintenant ! ça y’est ! Je vais commencer mon caprice maintenant ! ». L’idée du défouloir est suggérée par le lexique « yaare » et l’insistance adverbiale « Nan yii yaare mẽng mẽng mẽng mẽng mẽng ! » présente l’espace du monologue comme celui d’une fête populaire au sein de laquelle la comédienne se lâche. Elle exécute ainsi quelques pas de danse :



La comparaison de sa situation avec les caprices de l'enfant blanc renvoie à des motifs récurrents du stand-up humoristique où des anecdotes correspondant à des lieux communs mettent en partage une parole populaire :

> l'enfant est roi chez le blanc. Il est chouchouté ! Il est au centre de la vie de ses parents mais les renie complètement une fois adulte. Il en est même arrivé à développer son génie créateur et à bâtir une maison spéciale pour ses parents vieux, qui ont tout fait pour lui. La maison de retraite ! Nous en rions !

Cette volonté de susciter le rire sur scène est d'emblée présentée comme un contrepoint nécessaire à l'évocation d'une histoire douloureuse. Le refus de pleurer parcourt ainsi le discours de la comédienne : « Vous voulez voir ? Mes larmes. Je vous ai déjà prévenu que ceux qui sont venus pour les larmes ne perdent pas leur temps ».

La présence des musiciens sur scène favorise des moments de légèreté où ils l'encouragent dans une parole d'auto-dérision. Ainsi quand elle raconte qu'elle essayait par le passé de ressembler à Mickael Jackson et qu'elle tente de reproduire sur scène une figure de l'artiste, les musiciens la guident :



- Musiciens : Kile kile, tik' nuga ! Fo lebga be. - Tẽeg nuga! - Edoxi : Ayo mam maaname we! - Musiciens: Ka woto ye. - Edoxi : Ayo mam maaname we !	Penche-toi, penche-toi, prends appui sur ta main ! Recommence. Prends appui sur ta main ! Mais c'est ça que je fais ! Non ce n'est pas comme ça. Mais c'est ça que je fais !

Le jeu entre les musiciens et la comédienne suscite une scène comique qui repose sur la prestation physique de la comédienne qui se retrouve à échouer dans la réalisation de la figure. Le fait de rejouer des scènes du passé avec un regard moqueur est repris à plusieurs endroits du spectacle notamment quand dans un jeu de lumières elle fait apparaître les personnages stéréotypés qu'elle a pu incarner dans le cadre du théâtre de sensibilisation.

L'espace scénique de la pièce *Silence* trouve sa cohérence précisément dans le chaos suscité par des intimités exhibées, des voix en circulation qui ne se rencontrent pas.



La scène figure un maquis où les spectateurs sont inclus en tant que clients. Au bar, le serveur vend des bières aux comédiens et aux spectateurs invités à se venir se désaltérer. La comédienne, Claire Tipy, identifiée comme la chanteuse du bar accueille le public en distribuant des flyers tenant lieu de programme. Elle prononce en guise de parole d'accueil des fragments d'une version du texte *Marathon Man* puis se hisse sur le promontoire où elle joue du piano. Le texte faisant entendre la voix d'un « homme qui court » est alors mi-slamé, mi-chanté par la comédienne au piano. Ces passages confèrent une unité poétique et musicale à l'espace du maquis, marqué par la dispersion et au sein duquel chacun amène ses préoccupations personnelles. En outre, des passages au piano plus rythmés, accentués par une lumière stroboscopique soulignent les mouvements hachés des corps des comédiens ainsi unifiés. Les corps vibrant au même rythme marquent des ellipses temporelles entre les différentes prises de parole mais créent un effet de synthèse.



De plus, le va-et-vient de la parole d'un comédien à l'autre crée un flux continu qui unifie l'espace perçu, dans un premier temps, comme chaotique et désordonné. Les spectateurs, le metteur en scène vont commander une bière ce qui redouble les interactions initiées par les comédiens. L'espace scénique génère parfois des frictions entre les clients. Les frictions, quand elles surviennent, mettent en évidence la difficulté d'entrer en dialogue les uns avec les autres. Alors que l'interprète chante au piano, la « directrice » l'intimide et l'interrompt à plusieurs reprises. Leur dispute est soulignée par le fait qu'elles ne parlent pas la même langue. Claire Tipy, qui incarne l'interprète, parle en anglais, Halimata Kousse, qui joue la directrice, lui donne la réplique en dioula. La friction énonciative est ainsi renforcée par le biais de la friction linguistique. Ces moments de lutte pour l'espace sont entrecoupés d'autres interactions plus positives. Ainsi, la musique conduit parfois les personnages à des moments partagés de danse.

On peut parler également d'un « théâtre des voix » dans la mesure où l'interprète ainsi que des comédiens ambulants ont pour point commun de porter des histoires qui ne sont pas nécessairement les leurs mais dans lesquelles ils incarnent différents personnages. La rencontre et la traversée des voix se réalisent scéniquement tout d'abord par des personnages qui portent des textes qui ne leur appartiennent pas tel que le texte chanté « Marathon Man » ou encore l'extrait de *Thérapie* prononcé par des conteurs ambulants. Le texte se présente comme le récit d'un locuteur qui raconte les traumatismes laissés par un enseignant xénophobe, Monsieur Lia,

défendant la suprématie de l'ethnie bleue sur les autres. Il renvoie indirectement au contexte de la crise de l'ivoirité dans les années 2000 qui a contribué à la stigmation des immigrés burkinabè sur le sol ivoirien. Les comédiens Tony Ouedraogo et Sié Palenfo interpellent alors l'auditoire comme s'il était partie prenante de l'histoire qu'ils racontent : « je m'adresse à vous parce que vous avez la tête des gens de là-bas ».



Comme dans le spectacle *Legs* la teneur dramatique du propos est allégée par le jeu des comédiens conteurs. Le public est interpellé comme la classe assise devant le professeur de maths, Monsieur Lia : « qu'est-ce que vous avez à me regarder comme ça avec des yeux étonnés ? ». Certains épisodes du récit sont joués par les comédiens-conteurs comme lorsque Monsieur Lia reçoit les honneurs de l'État. Le président qui le fait chevalier de l'ordre du mérite est singé par le comédien Sié Palenfo par une traversée carnavalesque du plateau.



La scène se clôt sur un procédé de distanciation. Les conteurs s'adressent directement à l'auditoire :

> Nous sommes une troupe ambulante et nous nous promenons de ville en ville. Partout où nous déambulons, nous on propose des numéros et nous jouons généralement au chapeau » « on joue dans les bars, les arrêts de bus » « ce qui explique notre présence ici.

La scène ainsi jouée est donc ramenée à son enjeu d'animation de la soirée pour les clients au bar. Les voix qui traversent l'espace alimentent ainsi des fictions éphémères et croisent d'autres voix, cette fois-ci incarnées en des personnages forts : la directrice sus-évoquée et une jeune femme en robe de mariée qui semble en proie aux doutes. La future mariée prend l'auditoire à témoin pour exprimer son désarroi et ses doutes quant à son désir de mariage. Lorsque son téléphone sonne, prise de panique, elle semble chercher de l'aide auprès des clients et du public en leur montrant l'objet : « tenez madame ! » « tenez monsieur ! ». Enfin, le serveur évoque quant à lui le souvenir d'une rencontre mémorable avec Monsieur Ouedraogo, incarné par Pascal Noyelle, qui le pousse à croire en ses rêves artistiques.

L'écriture scénique s'articulant à des fragments de texte écrits antérieurement par l'auteur constitue le fondement de cet espace tout à la fois hétérogène, lieu de frictions énonciatives, de circulation de paroles de différents statuts et cohérent dans ce qu'il suscite : des bouteilles d'eau

à la mer, une parole qui dévoile des intimités sans que celles-ci soient nécessairement modifiées par ce dévoilement. Les paroles qui s'expriment, pour la plupart d'entre elles sous la forme d'un monologue habitent l'espace public mais semblent ne pas dépasser les différentes sphères privées de celles et ceux qui les portent. Le monologue final du serveur illustre cette tension de manière significative :

> Passoire, je vous vois à travers mon comptoir, je suis votre passoire. Vous passez. Entre silence et bouts d'histoires, je vous sers à boire. Entre silences et pourboires, j'accumule des morceaux de vos visages. Vos visages joyeux, vos visages tristes, vos visages décousus, recomposés, malades, abîmés, interrogatifs, morts, fracturés par la vie. Fracturés. Fracturés vous marchez votre vie. Moi je me contente de faire silence. D'être serviable, de vous offrir un moment de paradis. Vous me parlez sans vouloir que je m'ingère dans votre vie, sans vouloir que je vous réponde non plus. Juste la facture. Vous voulez lâcher du lest, un instant prendre des forces et repartir tout simplement. Mais ce soir, je vous prie tous de bien vouloir observer à la mémoire de Monsieur Ouedraogo, une minute de… silence.

La métaphore de la passoire pour désigner le rôle du serveur qui se laisse traverser par les histoires sans pour autant entrer en interaction directe avec les clients renforce l'unité de l'espace du maquis dont il apparaît en quelque sorte comme l'âme. Le cumul d'adjectifs qui caractérise la métonymie des visages permet de décrire la multiplicité et le désordre émotionnel qui habite l'espace au sein duquel les individus ne font que passer sans s'ancrer durablement. La pièce se clôt sur une invitation au silence qui suscite un effet de contraste très fort avec le lieu expérimenté au préalable par les spectateurs comme une fourmilière de paroles. Tout se passe comme si le serveur reprenait un certain pouvoir sur cet espace et souhaiter y affirmer sa marque puisque la signification émotionnelle qu'il y attache est celle du souvenir marquant de Monsieur Ouedraogo.

Il est intéressant d'observer comment le principe scénique s'articule étroitement au mode d'énonciation du monologue et révèle les tensions et les frictions qu'il cristallise au sein de l'espace public. Là où la dynamique d'exhibition de soi se déploie de manière frontale dans *Legs*, la circularité est au cœur de l'imaginaire du spectacle *Silence* qui souligne les effets de croisements, de frictions, de rencontres entre des voix solitaires.

Dans les textes ou sur scène le principe de collusion de l'espace intime et de l'espace public participe de la théâtralisation de l'espace mental du personnage qui parle. L'exhibition de la parole solitaire passe par une représentation de la polyphonie intérieure chez Edoxi ou Sabine mais aussi chez la femme sur le point de se marier et le serveur du maquis dans le spectacle *Silence*.

3. La théâtralisation de l'espace mental

La polyphonie inhérente au monologue donne à voir le théâtre intérieur de la personne qui parle et constitue ainsi un procédé de mise à distance des moments vécus. Elle participe d'une représentation de l'existence comme comédie humaine et en souligne la dimension dérisoire.

Dans la pièce *Legs*, les souvenirs semblent retranscrits de manière réaliste dans la langue dans laquelle ils ont été vécus. Il y a ainsi une différence de statut entre des souvenirs pris en charge par un récit ayant un caractère particulièrement traumatique comme l'avortement de sa cousine et des souvenirs mis à distance car théâtralisés. Ainsi la parole des cousins hypocrites qui logent la famille d'Edoxi malgré eux est entendue sur scène en langue gourounsi mais est aussitôt dévalorisée en tant que parole hypocrite par la comédienne. De même, le souvenir de l'expulsion de la famille par le bailleur est présenté par une scène dans laquelle Edoxi joue elle-même le bailleur et ordonne à son musicien de ramasser les vêtements éparpillés sur la scène :



(Bailleur) Eh zaka rãmb beeme bi? Ho zaka rãmb ka be? Yĩnga, yii yĩnga wuki-y yã, kẽng-y yã ! Ouste allez partez ! Kẽng-y yã ! Allez ouste ! Eh ! Mum-y… mam wẽe foo bii? Ayo ! Mumi yika ! yika ! Allez ouste, wuk zãnga, wuke wuke n mẽlm wuk zãnga, kẽnge ! ramasse tout ! Kẽnge ! Kẽng-y yã ! Yãmb sẽn na n ka tar ligd n na yao roogo la y nĩngd vest zagdo. Allez, yĩnga !	Est-ce qu'il y a quelqu'un ? Il n'y a personne à la maison ? ramassez donc ! allez-y ! Eh est-ce que je te tape? sors d'ici ouste, ramasse et disparais d'ici ! allez-y allez y ! Vous voyez vous n'avez pas d'argent pour payer la maison et vous usez des vestes !

Les injonctions sont retranscrites en langue mooré de telle sorte que le spectateur revit la scène dans une illusion d'authenticité. Le mépris du bailleur à leur égard est rendu significatif à travers la répétition des formes impératives les forçant à ramasser leurs affaires et partir. Le souvenir

douloureux, rejoué par Edoxi dans le rôle de celui qui exerce la violence permet une mise à distance farcesque. Le caractère arbitraire et froid du geste d'expulsion est ainsi souligné et moqué le comique de situation : le musicien est forcé de ramasser les affaires qu'elle a elle-même au préalable, jetées sur la scène. L'authenticité du souvenir est restituée à travers la reproduction des paroles in extenso ayant valeur de déclencheur mémoriel. Ainsi, pour évoquer le travail qu'elle exerçait alors qu'elle était enfant, elle prononce de manière répétitive la rengaine qui lui permettait d'alpaguer les clients pour leur vendre ses produits :

Nangurã bee ka! Nangura… Tõtõ, tõtõ, m wa ne nangura bi? (- Aye) Yamb ka rata. Yaa boẽ ? Tantie, tantie, Kumba wã bee ka. Ya Dori Kumba. Yãmb ka rata ? Nangura be ka ? Kamaana bee ka ? Eh Koasa, koasa m wa ne djaba wã ti y wã n ning y zẽedã bii? […]	Il y a des arachides ! Des arachides… Est-ce que vous en voulez ? (Non) Vous n'en voulez pas ? C'est quoi ? Tantie, tantie, il y a des aubergines. Il y a des aubergines de Dori. Vous n'en voulez pas ? Arachides, Mais ! eh monsieur le boucher, je peux t'amener des oignons à couper pour les mettre dans la sauce ?

La rengaine de vente est reconstituée de manière réaliste puisqu'elle répète les mêmes fragments de phrases ad libitum comme le fragment « Nangurã bee ka ». La structure du discours marqué par l'énumération et la répétition rend bien compte de la déambulation puisque l'on comprend qu'elle prononce sa rengaine en mouvement en s'adressant à différents clients. La représentation de cette parole in extenso, permet de partager avec le spectateur l'expérience d'une journée à effectuer un travail ingrat et répétitif. Pour autant, il ne s'agit pas de déployer le registre de la plainte. Le réalisme de la situation préserve la dimension quasi documentaire de la parole. Les conditions de la vie de l'enfant sont rendues de manière factuelle et ce n'est que l'effet de répétition qui conduit le spectateur à imaginer la lassitude de l'activité, la solitude et le désarroi de l'enfant amenée à renouveler toujours les mêmes propositions sans recevoir nécessairement de réponse.

Le souvenir d'une dispute avec l'un de ses compagnons de vie est retranscrit sur scène par le biais du dialogue dans le monologue mais avec une gravité plus grande : Edoxi éclairée par une douche alterne et rejoue les deux rôles, le sien à l'époque de leur relation et celle de l'amant :



- Edoxi fo ba la ãnda ? Fo yita yeene? Fo tẽng yaa ye? Fo yẽgrã ? Fo yẽgrã yaa ye ? Fo ka mi? la tõnd sãn wa rat n mar taaba tõnd na n maana a wãna ? Oh Edoxi fo hẽn ka mi wa yaa! Mam ba wa yaa krist ned hal ti loog nugu. Mam yaab raoogã we a yaa more hal wusgo. Woto mãsa ti fo sãn ka tar ba na n yii toog ti b wum maam. Fo ka ne sida? - Mam ka mi ye. Yeel fo roadgba ti mam tara ma sẽn keln yaa mam baaba. - Ayo wai maan sugr ti ka maand woto we m ned sõngo! Fo tara ba sẽ n be zĩigẽ. F ma ka toẽ n kel n tik n'yik n dog foom a yembr' we! - Fo sẽn ka mi wa yaa! Mam ba wã kiime. Sẽn kaoose nãnd mẽng ti mam doge. Yaa rẽ la m sẽn yeel f tim ka tar ba wã; - Ton père est mort… Pourquoi tu m'as pas dit ça plus tôt?	- Edoxi, qui est ton père ? Tu viens d'où ? Où est ton village ? Et tes racines ? Quelles sont tes racines ? Tu ne sais pas ? Mais quand nous voudrons nous marier, comment nous allons faire ? Oh Edoxi comment ça, tu ne le sais pas ! Mon père est un chrétien pur jus, mon grand-père est très musulman. Donc si tu n'as pas de père, ils risquent de ne pas comprendre mon choix. Tu ne vois donc pas ? - Je ne sais pas. Dis à tes parents que j'ai une mère qui est en même temps mon père. - Non pardon mais ce n'est pas comme ça que ça marche ma chère amie ! Tu as forcément un papa quelque part. Ta mère n'a pas pu d'un jour à l'autre te mettre au monde, seule. - Comment tu ne sais pas ? Mon père est mort. Il y a de ça longtemps, avant même que je naisse. C'est pour ça que je t'ai dit que je n'avais pas de père.

Le dialogue dans le monologue apparaît dans sa vérité émotionnelle puisque se dessine une Edoxi du passé, hésitante, qui cherche à éviter les questions pesantes de son amant. Toutefois la répartition inégale de la parole et la répétition de la modalité interrogative rend bien compte de l'injonction sous-jacente à la norme exercée par l'amant, auquel elle semble incapable de répondre. Sa réponse « Yeel fo roadgba ti mam tara ma sẽn keln yaa mam baaba » (Dis à tes parents que j'ai une mère qui est aussi mon père), renvoyant à une réalité qu'elle ne peut pas

changer n'est pas acceptée par l'amant de telle sorte qu'elle ne peut sortir de cet interrogatoire que par le mensonge. La restitution de cette scène révèle l'illégitimité de son existence qui lui est renvoyée dans l'échange amoureux et ainsi l'impossibilité pour elle de trouver une place dans la société.

Il y a un effet d'écho entre un tel souvenir renvoyant à un moment où elle a été mise en demeure d'apporter des réponses qu'elle n'avait pas et les souvenirs qui la mettent en scène en train d'interroger son passé et où elle se heurte à l'absence de réponse des adultes. Ainsi, sa mère fait de l'absence du père, un sujet tabou :

> Pa-pa.
> **Edoxi** : Papa n'est pas là.
> **Maman :** Il est en voyage.
> **Edoxi** : Mais maman, je viens de le rencontrer sur la route de l'école et il avait remorqué deux autres enfants…

L'évitement traduit l'inconfort à évoquer une vérité dérangeante. Des extraits de leur conversation à différentes époques de la vie d'Edoxi souligne l'ampleur du tabou qui a pesé sur son existence. La conversation entre la mère et sa fille est, des années plus tard, sensiblement la même.

> ***Edoxi :*** Maman, parle-moi de lui.
> ***Maman :*** Je t'ai déjà dit que je n'ai aucune envie de penser à ça.
> ***Edoxi :*** Oui mais maman, j'ai 30 ans, tu ne trouves pas que je devrais maintenant savoir... !?
> ***Maman :*** Ce qu'il te faut c'est une longue vie. Et tu comprendras de toi-même.
> C'est moi qui t'ai permis d'avoir 30 années de vie.

Alors que la mère enjolive la réalité ou la nie sans pour autant parvenir à leurrer sa fille, la femme légitime de son père la renvoie sans ménagement à son statut de bâtarde :

> ***Edoxi :*** Allo, papa est là ?
> ***Une voix :*** Vous êtes qui ?
> ***Edoxi :*** Sa fille, je voudrais lui parler.
> ***Une voix :*** Tu ne peux pas être sa fille, tous ses cinq enfants sont à la maison. Toi, tu te trompes. Trouve ailleurs ton papa.

Ce dialogue illustre l'absence de pouvoir total dans sa quête des origines, renvoyée à une impossibilité sociétale, comme le suggère la formule « Tu ne peux pas être sa fille ». Cet ensemble de souvenirs associés à la quête paternelle met en scène le vide, l'incompréhension et l'absence de soutien auxquels elle a été confrontée. Le dialogue tant espéré avec le père n'arrivera que de manière indirecte quand elle surprend une conversation entre lui et sa mère : « Comment ?

Pourquoi ta fille a appelé chez moi ? Pourquoi tu l'as laissé faire ? Pourquoi tu l'as laissé faire ? Tu veux me créer des problèmes ? Tu veux me créer des problèmes ? ». Ce flux mémoriel dit la marginalisation et l'impossibilité pour elle d'exister pleinement tant elle est contrainte de nier une partie de son identité.

Le théâtre mental d'Edoxi représenté sur scène permet une mise à distance de telle sorte que la pénibilité des moments traversés est parfois atténuée par le jeu de la comédienne qui les remet en scène en soulignant leur caractère absurde. Les dialogues avec un ancien amant, la mère, la belle-mère présents dans le monologue témoignent de la lutte entre la volonté d'affirmation de soi du présent de l'énonciation et la rumination des traumatismes vécus. Le monologue est le lieu d'apparition des fantômes du passé et présente ainsi des aspects communs avec le monologue final du serveur dans *Silence*. Ce dernier convoque le souvenir de sa rencontre avec Monsieur Ouedraogo. L'entrée dans son espace mental est permise sur scène par le dialogue qu'un autre comédien mène avec un personnage assis au bar (Pascal Noyelle) dont la présence fantomatique surgit directement du passé du serveur.



Monsieur Ouedraogo : un homme marquant pour le serveur.

Le monologue de la jeune femme sur le point de se marier se caractérise également par une logique de polyphonie mais à l'inverse celle-ci est davantage révélatrice d'une crise insoluble, d'un chaos intérieur que d'un effort de maîtrise des événements de sa propre existence.



Femme sur le point de se marier (Éléonore Kocty) : Je demande une carafe de bière et monsieur me regarde comme une revenante. Ah oui hein parce que c'est bien écrit sur le front des gens, « un tel touche à l'alcool, un tel n'y touche pas ». Franchement tu m'as bien vu. Je n'ai pas la tête d'une buveuse de bière, c'est clair ». Mais le truc, je veux dire la chose, cette manière, cette manière, oui de plumer la femme des yeux, c'est cela même le rapport, sa poitrine bombée, l'arrogant avec suffisance, gonflé de son air de supériorité. Il lâche la bêtise « salut ma poule, je suis ton coq, puis-je te conduire dans mon lit ? ». Ils voient en nous des trous partout. Pour eux, c'est à cela qu'une femme se résume

Serveur (Soumaïla Sankara) à la chanteuse (Claire Tipy) : Ges' we n'wa t'a rata rãam karafe, mam me gesame tɩ waoogame, mam ka yet tɩ bũmb ye. Goma me võore ?	Regarde, elle vient pour commander une carafe de bière, je me suis dit que c'était trop mais je n'ai rien dit. Alors pourquoi elle me parle comme ça ?

Femme sur le point de se marier : Une carafe de bière Madame. Oui, une carafe de bière, monsieur. Et alors ? Parce que je suis une femme hein ? Et tous ces mecs avec toutes ces bières dans leur carafe, tu en dis quoi ? Hein ?

La jeune mariée critique le comportement du serveur mais sans s'adresser à lui directement, sans s'opposer frontalement, en parlant de lui à la troisième personne du singulier : « monsieur me regarde comme une revenante ». Le décrochage énonciatif devient le levier d'une dénonciation de la condescendance masculine à l'égard des femmes, considérées uniquement comme des objets sexuels. Elle revendique non seulement le droit à boire de la bière au même titre que les hommes mais également à ne pas être objectivée comme on peut le voir à travers la monstration au discours direct d'un propos qu'elle prête aux hommes et qui traduit leur intention cachée : « salut ma poule, je suis ton coq, puis-je te conduire dans mon lit ? ». Ainsi, le décrochage du dialogue avec le serveur procède d'une montée en généralité, l'interaction avec lui générant l'expression plus globale d'une révolte personnelle. Cette béance dans l'échange est également soulignée par la réaction du serveur qui va s'adresser à l'interprète (Claire Tipy) en mooré soulignant ainsi le fait qu'il n'a pas compris l'association d'idées de la jeune femme.

Ce procédé de soulignement de la séparation des voix est également utilisé pour représenter l'agitation polyphonique intérieure de la jeune fiancée qui, le jour de son mariage, se trouve en proie aux doutes. En réalité si le dialogue avec le serveur achoppe, c'est que sa parole s'inscrit dans un dialogisme plus fort, celui qu'elle entretient avec les injonctions sociétales. En effet, le comportement du serveur la renvoie à la lutte intérieure qu'elle est en train de mener entre l'envie romantique de mariage et le refus de se conformer en tant que femme à cette norme sociale.

> Je ne fête pas un anniversaire. Je ne fête pas un décès. Je ne rigole rien. Je ne pleure rien. J'ai tout simplement besoin de passer du temps, réfléchir, c'est tout. Cela n'est pas interdit à ce que je sache.

Le rapport d'hostilité à l'égard de la société est perceptible à travers l'emploi de la négation qui montre une formulation de réponses à des paroles qui n'ont pas été prononcées mais au regard qu'on peut poser sur elle et qu'elle interprète comme marginalisant parce qu'elle est venue boire seule au bar. La formule « Cela n'est pas interdit à ce que je sache » montre bien qu'elle est en quelque sorte sur la défensive intégrant malgré elle les normes sociétales puisqu'elle se sent obligée de s'en démarquer. La dissociation intérieure est figurée par le dédoublement de sa voix avec celle de sa mère, pour rendre compte de l'opinion de sa mère sur la situation.

Réveille-toi, réveille-toi Kudpoko ! Tu n'as plus dix-sept ans ! Fo yẽ ka nasaara n na sãgs kaane kwe ! Sã yaa ne buudã yaa wʋbdo bala pag la roogo. Tilaï !	Réveille-toi, réveille-toi Kudpoko ! Tu n'as plus dix-sept ans ! Tu n'es pas une Blanche pour refuser de te marier. Pour la famille ce serait un scandale car la femme c'est le foyer. C'est comme ça !

La parole de la mère synthétise la pression d'un système de pensée fondé sur une opposition Occident/Afrique quant au rôle de la femme. La force du clan familial (buudu) s'oppose au désir individualiste de la jeune femme présentée dans cette perspective comme égoïste. Ce rapport dialogique qu'elle entretient avec la parole se distend au fil du monologue puisque la figure maternelle est mise à distance :

> Pauvre maman, avec sa mentalité des années 1900, si je lui dis que je n'ai pas envie de me mettre la corde au cou, elle piquera une crise… Elle risque même d'en mourir, d'ailleurs, elle crèvera avant si je ne me pointe pas à l'église à temps. Elle tient tellement à cette union, elle souhaite tellement que ces filles se marient.

N'biig sõngo, mam sũur nonma ne foo, f luda f ma bõngo. F pipi bipugl sã wa ka tar booda yaa sũsãamse.	Mon enfant chéri, je suis fière de toi, tu as préservé l'honneur de ta maman. Quand ta première fille, n'a pas de soupirants, c'est un malheur.

La parole prononcée en mooré et au passé rappelle l'injonction à se marier et l'opprobre jeté sur la famille si la fille venait à ne pas se marier. Elle restitue le fait rapporté dans toute son authenticité et souligne la prégnance de la norme mais elle laisse aussi entendre le détachement à l'égard d'un mode de pensée empreint d'un certain conservatisme.

La confrontation avec la parole de l'autre constitue un moteur dans sa propre auto-analyse. Ce constat l'amène tout d'abord à faire émerger une parole de révolte contre l'ordre établi : « je pense que j'ai peur, je ne pense pas, j'ai peur, peur de finir comme elle, comme toutes ces femmes ». L'autre pan de l'hésitation l'amène à sonder son propre sentiment amoureux : « Est-ce que je l'aime vraiment ? Non, qu'est-ce que je raconte, je l'aime ! » ou encore à mettre à distance le comportement conquérant des hommes dans l'entreprise de séduction en utilisant la métaphore footballistique du tir de Maradonna ou en décrivant les hommes comme « de grands dealers d'illusion ». Mais tout d'un coup elle est de nouveau investie par l'idéalisation romantique qui entoure le mariage. Surgit alors sur la scène le fantasme d'enfant sur un air de *Titanic* chanté en mooré par Claire Tipy : « Page… bee yaa zĩig nĩnga fãa mam yẽeme tɩ f na n paa sũuri ne nonglem… ». La déclaration d'amour supposée est slamée par Tony Ouedraogo et constitue l'apogée de ce rêve romantique.

Yaa ka tɩ yaa be ! sẽ n yaa zĩig nĩng fãa. Mam yẽ mi tɩ f na paam sũuri ne nõnglem. Kudpoko, fo na n sak n vunda ne maam ? Laafi la bãag toom toogo la sũnoogo hal tɩ kuum wa welg do. Kudpoko, fo sakame bu ?	Que ce soit ici ou là-bas, quel que soit l'endroit. Je sais que tu vas avoir un cœur empli d'amour. Femme, est-ce que tu acceptes de vivre avec moi ? Dans la santé comme dans la maladie, dans la difficulté comme dans la joie, jusqu'à ce que la mort nous sépare. Femme, est-ce que tu acceptes ?

Mais la bulle fantasmatique est ensuite éclatée de manière définitive, sa voix intérieure semble ainsi surmonter toutes ces projections fantasmatiques transmises depuis l'enfance :

> Quelque chose d'enfoui en moi a certainement resurgi, quelque chose qui veut casser la voix pour toutes les femmes. Quelque chose qui me dit « montre le chemin aux autres » qui me dit « lève la voix, crie ces phrases de toutes tes forces : le mariage sauve-t-il forcément la femme ? Le mariage peut-il être son idéal ? Son rêve, son espoir, la somme de toute son existence ? Pourquoi se réduire à… pardon… Gérant, elle est bonne ta bière, si je suis encore en vie, je reviendrai encore…

Le théâtre intérieur de la jeune femme à la différence de celui d'Edoxi et du serveur du maquis est présenté en temps réel dans toute sa spontanéité et volatilité. La mise à distance par la représentation des voix et des images mentales qui le traversent illustre ainsi le moment d'élucidation d'une crise. Si son espace mental paraît aussi chaotique c'est que la crise doit l'amener à une reprise de pouvoir sur son existence. La parole devient ainsi le moteur de l'action. *A contrario*, le personnage de Sabine dans *Zomaase* convoque brièvement le souvenir de la rencontre avec le capitaine pour mettre en évidence l'impossibilité du dialogue à résoudre la problématique soulevée.

On comprend qu'elle est couturière puisqu'elle reprise les vêtements des soldats, c'est donc à partir de ce statut qu'elle évoque leur destinée. On imagine qu'elle parle des soldats des forces de sécurité du Burkina Faso et de leur combat contre le terrorisme dans la sous-région mais le conflit dans lequel l'armée est impliquée n'est pas évoquée. Il est en effet seulement fait référence à l'impuissance de l'OUA et à l'ingérence française et américaine dans les conflits terroristes au Sahel. Dans le cadre de cette parole peu contextualisée, le récit de la rencontre avec le capitaine revêt une fonction particulièrement symbolique. En effet alors que sa plainte s'étendait dans le temps et évoquait la permanence des conflits guerriers, la rencontre est datée de la veille, donnant ainsi l'espoir d'un changement :

Ka zaama Kapiten sẽn wa n nan deega futu Fuugã noor kõogr zug lam da be T'a rel a mẽng k n na gẽege Ti tõnd na n sing vunbu, n'yii tom-tom ne taaba.	Hier le capitaine est venu ici pour récupérer ses habits sur ce vêtement j'étais en train de faire l'ourlet Et il s'est adossé ici pour attendre Nous avons commencé à parler ensemble

Le lien entre la couture et la parole est réactivé puisqu'elle se sert de son activité pour pouvoir lui exposer ses questionnements. Elle rapporte sa propre parole et celle du capitaine au discours direct, révélant une interpellation frontale et sans détours :

Kapitɛnde tõnd ni-sablese tẽnisa, taor-damba sẽn saad n Samã tẽ msã yuur yinga n'wabẽ maand soya t'eb lebg samd kiuuga yiib loog poorẽ wã T'a yi tup ad yaa kamiõrambã « sir harsã » n leb paas wintoogo. Yẽ sẽn rumda, ka rẽ atregriz rãmba mii b tumde	« Capitaine, que dire des dirigeants qui se promènent, prennent des crédits au nom des pays et reviennent faire des routes qu'ils détruisent en deux mois ? » Il a répondu promptement : « c'est à cause de la surcharge des camions et du soleil qui tape. Les entreprises savent faire leur travail. »

L'apostrophe « Kapitende » montre bien que cette rencontre avait été longtemps attendue par le personnage de Sabine qui profite de l'occasion pour interroger sur la gouvernance politique du pays quelqu'un disposant d'un statut hiérarchique supérieur. La réactivité du capitaine signifie qu'il se situe dans une logique d'évitement, il expédie la conversation avec Sabine et blâme le soleil comme responsable du mauvais état des routes.

Le dialogue dans le monologue fait l'objet d'une mise en récit de la part de Sabine qui permet au public de comprendre d'emblée que la conversation tant attendue n'est pas à la hauteur de ses espérances. Après avoir rapporté la parole du capitaine au discours direct, elle commente leurs stratégies respectives en utilisant des comparaisons :

Mam yiglga ne yam la woto sẽn wẽndeb kãnga wa sãn yibn ki wa tõnd kamba sẽn T'a yãag mam gomdã ne toolm wa kum-vãado.	J'aborde le sujet avec précaution comme ceux qui dirigent l'avion comme quand ils partent mourir comme nos enfants Il a accompagné mes paroles avec l'amertume des feuilles d'aubergines

L'image du pilote aux commandes de l'avion présente les efforts importants qu'elle met en œuvre pour avoir des réponses à ses questions, celle de l'amertume des feuilles d'aubergine illustre le caractère fuyant du capitaine qui, on l'imagine, botte en touche, sans entrer dans le vif du sujet avec Sabine. La convocation de la parole du capitaine est intégrée à un récit de la part de Sabine et cette rencontre fait l'objet d'une analyse rétrospective :

Beeog raarã na n vẽkame Kum kum kuma fãa yaa bẽoogã la b singdga Mam yaolẽ n da ratẽlame ti tõnd da sõse ne taab wusgo Mam yaolẽ n da ratẽlame ti tõnd da sõse ne taab wusgo Yel wusg n'põog tõnd ni saal bã vʉm pug tɩ maam a Sabine dat n bãng	Demain il fera jour Ils font des cachotteries parce qu'ils préparent la suite En fait j'aurais voulu que nous discutions longtemps ensemble Nous avons connu beaucoup de difficultés Moi Sabine je voulais en savoir plus

L'insatisfaction face à la discussion écourtée annonce la reprise de la prière et de la lamentation comme l'indique le retour à la mention de son prénom « Mam Sabine ». Le récit de la rencontre avec le capitaine n'était qu'une courte parenthèse visant à renforcer le motif de la situation d'énonciation à savoir celui de donner aux soldats morts les honneurs qu'ils méritent.

Les monologues dans le dispositif scénique du spectacle *Silence* disent l'incapacité à atteindre l'autre : l'exhibition du théâtre intérieur des personnages n'enrichit pas un échange entre les clients du maquis qui co-existent sans réellement se voir. Alors que Noël Minoungou en exhibant ainsi la parole solitaire pointe ses limites, Edoxi Gnoula et Sidiki Yougbaré en soulignent le pouvoir performatif.

4. Parole solitaire, parole rituelle

Dans le cas de la pièce *Legs*, le monologue apparaît comme une performance émancipatrice permettant à Edoxi d'exorciser ses démons, pour retrouver une liberté perdue. La force de l'émancipation repose sur l'analogie établie par l'autrice entre la révolte populaire contre la tentative d'abrogation de la constitution par l'ancien président Blaise Compaoré en 2014 et sa propre révolte individuelle contre le père dont l'absence de prise de responsabilité a contribué en quelque sorte à « sceller son destin ». La pièce s'ouvre avec la projection d'un montage vidéo d'une dizaine de minutes des manifestations qui ont eu lieu en octobre 2014, présentant d'emblée la prise de parole à travers dans l'intrication de la mémoire individuelle et collective. Edoxi explique en effet que c'est le fait d'avoir suivi ses manifestations à distance alors qu'elle effectuait un voyage professionnel en Suisse qui a déclenché le processus d'écriture de la pièce.



28 octobre 2014. Avec ce qui leur sert d'ustensiles pour préparer le principal plat du pays, le tô, des milliers de femmes de tous âges et de tous milieux battent le pavé. De leurs pas lourds elles hurlent leur ras-le-bol à la présidence de Blaise Compaoré… qui a évincé, par un coup d'État, le seul président à les

> avoir considérées comme des partenaires de la société et non pas comme il est coutume, de femmes au foyer, femmes au foyer, femmes au foyer. 27 ans que ça dure et c'est trop et ça va cesser.
> 28 ans que je porte son absence et c'est trop et ça va cesser. Je bats à mon niveau le seul pavé que je connaisse, la scène, pour exorciser ma colère à propos de celui qui devait être mon père mais qui est resté au stade de géniteur. Le bébéphobe !

La mention du 28 octobre 2014 inaugurant sa prise de parole souligne le lien direct entre la révolte populaire et la prise de conscience de son droit à s'exprimer. Cette analogie s'actualise à différents niveaux : le parallélisme syntaxique « 27 ans que ça dure et c'est trop et ça va cesser. 28 ans que je porte son absence et c'est trop et ça va cesser » établit un lien entre la durée du régime semi-autoritaire de Blaise Compaoré et celle de l'emprise de l'absence du père sur le destin d'Edoxi. La scène est dans la phrase suivante mise en dans un rapport d'équivalence avec le pavé battu par les manifestants. C'est ainsi une performance féministe qui va avoir lieu puisque les deux figures combattues dans le combat collectif et individuel incarnent l'autorité patriarcale. Edoxi se livre sur scène à des mouvements rituels qui permettent de mettre en évidence la théâtralité intérieure qui préside à cette émancipation.



Étape de création à Saaba, centre culturel Pantaabo, février 2017.

Après avoir lancé des cris sur scène, elle répète plusieurs fois le même fragment de texte, et l'accompagne de mouvements explicites : elle tape sur le sol pour signifier qu'elle bat la scène comme elle battrait le pavé et s'agenouille au sol comme dans une prière rituelle : « Je vous accoucherai tous sans baiser ». Le flux de paroles est extrêmement rapide, pas toujours audible pour le public comme si advenait en elle une transformation intérieure qu'elle ne peut endiguer.

Ce parallèle est remotivé au fil du développement de sa parole puisqu'elle revient sur les manifestations d'octobre 2014 alors qu'elle se trouve être absente du Burkina Faso : « Parfois je ne m'en rends pas compte mais les évènements sociopolitiques et ma vie se répondent. Je n'étais pas au pays. Le boulot m'avait conduite en Suisse. » La lecture qu'elle propose de l'événement se calque est mimétique de sa remise en cause du pouvoir du père sur son existence : « Trop de ras-le-bol, ces enfants deviennent adultes et prennent conscience de tout le vampirisme de celui qui les gouverne. » Sur scène, ce lien entre histoire individuelle et histoire collective est acté quand Edoxi s'empare d'une spatule avec laquelle elle fait le geste de cuisiner, rappelant la force symbolique de la sortie des femmes dans la rue, une spatule en l'air, qui a marqué la généralisation du soulèvement de 2014 dans l'espace public :



En mettant ainsi en évidence le rôle joué par les femmes dans la chute du régime de Blaise Compaoré, elle montre en quoi la prise de conscience de leur pouvoir collectif dans la société fait écho à sa propre prise de conscience individuelle dans le possible refus du déterminisme social. Établir un parallèle entre l'histoire individuelle et l'histoire collective du pays, c'est proposer un espace de liberté du dire, d'expression d'une parole logorrhéique de révolte, véritable rituel pour exorciser sa colère contre la communauté masculine et l'ensemble de personnes qui lui ont fait du tort.

Le monologue est ainsi le lieu d'une reprise de pouvoir, tout d'abord le lieu où elle soumet sa mère à ses interrogations (« Fo sẽ n mõdg n na n zĩnd ne maama yaa ! F nan kel n leok f sogs sãnda. ») mais aussi et surtout celui où elle met le père face à ses insuffisances et aux conséquences

de son absence sur son existence. Ainsi, l'exhibition de la parole solitaire souligne l'impossibilité de s'adresser directement à lui.

> Alors merde pourquoi baiser pour ne pas faire d'enfant ? Pourquoi jouir pour ne pas enceinter ? Merde elle est enceinte. Merde elle a accouché. Merde j'ai 5 ans, 10 ans, 20 ans, mes 30 ans se pointent**.** Pourquoi tu t'en vas ? Mais t'es pas là. Tu n'as jamais été là pour moi. Quand je te voyais c'était quand tu venais la baiser et jamais la journée. Quand je ne te voyais pas, j'avais besoin de toi. Ta protection j'en avais besoin. Aujourd'hui, reste que je te dise comment j'ai eu mal. Assieds-toi et dis-moi… non, écoute-moi d'abord.

L'évolution modale de la séquence indique différents seuils dans la révolte alors qu'Edoxi s'adresse à son père comme s'il était là : la succession d'interrogatives met en évidence son irresponsabilité, puis le recours à la négation induit une remise en cause du père sur un plan éthique « Tu n'as jamais été là pour moi ». La formulation d'injonctions sur le mode impératif « assieds-toi »/ « dis-moi »/ « écoute-moi » illustre l'enjeu performatif d'une parole qui veut imposer symboliquement une récupération de pouvoir dans une relation injuste. Edoxi fait ainsi comme si elle avait la possibilité de lui couper la parole. La parole du père fait l'objet d'une projection de la part d'Edoxi : « Merde elle est enceinte. Merde elle a accouché ». La variation anaphorique appuie l'énumération des années qui passent et les effets délétères de la lâcheté paternelle. Plus loin, la mention de sa parole est mise en évidence au prisme de la déception qu'elle suscite puisque lors de leur première rencontre qu'elle a elle-même provoquée, il affirme : « C'est vrai, je t'ai dit que quand tu seras majeure je te parlerai. », ce à quoi elle répond : « En fait, ça fait plus de dix ans que je suis majeure ». La scène apparaît donc comme le lieu d'une revanche personnelle, un lieu où il est possible « [d'ouvrir] sa gueule » a posteriori. La logorrhée verbale est donc le fruit d'une parole trop longtemps proscrite, empêchée et résout un sentiment d'intense frustration, comme le suggère l'emploi de l'irréel :

Mam da ratẽ lame n da yalsẽ yã a toorã n da tubs woto fãa ning laaga puga a noora zugu, noor la ninga sẽ n yeela ti mam ka a biiga. La Ayo.	J'aurais bien voulu être là devant lui pour renvoyer tout ça sur la gueule, la même gueule qui a dit que je n'étais pas son enfant. Mais non.

L'absence du père a affecté sa relation avec les autres hommes et le conflit avec le père est présenté comme insoluble et sert de levier à une colère généralisée contre l'ensemble de la communauté masculine. La parole du monologue est investie d'une charge hautement subversive ; elle a recours à dessein à un langage familier sur le ton du scandale : « avec les jambes

en l'air, ils jouissent, ils jouissent et jouissent » ; « Que du terrorisme dans les couilles ! ». L'image hyperbolique du « terrorisme dans les couilles » sert une critique acerbe d'un comportement jugé mortifère : celui d'abandonner les enfants qu'ils conçoivent. La parole empreinte de colère se transforme au fil du monologue en une critique radicale du caractère patriarcal de la société : « c'est cela être le sexe fort ? Faire souffrir et aller baiser sa femme légitime ? »

Le passage à la scène et le travail avec Sidiki Yougbaré tente d'accompagner le geste provocateur, de transgression des tabous. La dimension obsessionnelle et chaotique de la parole trouve son écho dans la profusion sonore et visuelle suscitée par le jeu des musiciens, les photos et vidéos des membres de sa famille. Mais ce sont surtout les inserts de passages qu'ils ont traduit en mooré à partir du texte initial en français qui appuient cette esthétique de la transgression. Il ne s'agit pas d'attribuer à chaque langue un contenu spécifique. Le changement rapide de langues sur scène est mimétique de la force performative d'une parole qui traverse les différents univers intérieurs de la comédienne. S'opère ainsi sur scène une fusion des langues en un langage théâtral cohérent, mimétique du geste émancipateur de la comédienne. L'énergie colérique se mue au fil de la parole en un sentiment d'acceptation de cette histoire. Alors qu'elle s'adresse à sa mère par le truchement de vidéos projetées, et que cette dernière déploie diverses stratégies d'évitement pour ne pas parler cette histoire douloureuse, elle finit par accepter les silences ou les discours évasifs :

> Mais maman, assise sur ce banc, quand tu pensais à ce bout de chou que j'étais…
> Maman : À tes quatre ans, je t'ai regardée. Que tu es chanceuse ma petite fille. Mandela est libéré aujourd'hui même, le même jour que ta date d'anniversaire ; Et toi aussi tu es libre maintenant. Tu sais, avant la naissance d'un enfant, tout est encore possible dans les discussions de son sort…

Sa mère évite la discussion et utilise des références historiques pour développer un langage parabolique, insistant à mots couverts sur la joie qu'elle a eu d'élever une femme libre et émancipée. C'est ainsi que le rituel de colère expiatoire devient hommage à sa mère : « Que ses 69 ans soient un havre de paix pour ce long chemin qu'elle a déjà parcouru ». Edoxi renonce à obtenir des réponses et renonce au père, comme le souligne la métonymie du « sperme » pour le désigner : « Je ne veux plus te casser les oreilles avec cette histoire de sperme : si tu l'avais écouté ce sperme, je ne serais pas là à vouloir fêter mes trente ans d'anniversaire ».



Le chant final de la berceuse « Doux, doux, mon chérubin » marque l'apaisement identitaire qui advient grâce à la transmission de l'expérience maternelle. L'amour pour son fils s'inscrit dans le sillage de celui que sa mère lui a porté et marque la résolution de la crise existentielle.

La parole d'Edoxi est une déflagration. La dénonciation d'une langue à l'autre se fait rituel pour exorciser la peine et reprendre la place qu'on lui a toujours refusée. L'accumulation des reproches et des injustices subies rythme le discours jusqu'à l'accalmie et la réconciliation avec elle-même et son histoire. Le monologue de Sabine dans *Zomaase* chargé d'une forte teneur poétique constitue au contraire une prise de parole plutôt stable. Structuré également autour de la répétition, le rituel se présente comme une prière, la dénonciation est plus ténue et se glisse dans les interstices d'un hommage collectif.

La prise de parole de Sabine commence par une adresse à Dieu qui vise à donner une assise stable à son acte d'énonciation :

Ed soaba a wẽnd sẽn yage	Notre Seigneur Dieu qui a façonné
Ed soaba a wẽnd sẽn maane	Notre Seigneur Dieu qui a créé
Ed soaba a wẽnd yaa yagda	Notre Seigneur Dieu qui est le potier
Ed soaba a wẽnd sẽn maanda	Notre Seigneur Dieu qui est le créateur
Wẽnd yaa koom	Dieu est l'eau
Saasẽ koom	L'eau des cieux
Tẽng zug koom,	L'eau de la terre
Wẽnd yaa saaga	Dieu est ciel
Wẽnd yaa tẽnga	Dieu est terre

Wẽnd yaa sebgo Wẽnd yaa wĩntoogo Ã duni yaa wampɛga Ã duni yaa sapɛɛga Tẽng laap yaa nuglaaga Sẽ n yaa lik ne tõnd yaa vẽenem ne wẽnde	Dieu est vent Dieu est soleil Le monde est un morceau de calebasse cassé Le monde est un morceau de poterie cassé La terre, c'est comme la paume de la main, Ce qui est sombre pour nous, c'est la lumière pour Dieu.

La prière s'exprime à travers la variation de la formule anaphorique « Ed soaba a wẽnd sẽn » à laquelle s'adjoignent différents verbes « yage »/ « maane » rappelés à travers les substantifs de même racine « yagda » « maanda » suggèrant ainsi l'omnipotence de Dieu. L'énumération permettant de le décrire dans tous les éléments naturels (l'eau, la terre, le ciel, le vent, le soleil) suscite un sentiment d'harmonie et d'unité totale entre la locutrice et son environnement. Si elle manifeste ensuite dans sa prise de parole une incompréhension devant les conflits guerriers, l'expression d'une foi inaltérable dans le divin signale un espoir dans cette adresse. La recherche de la compréhension (« vẽenem », « lumière, clarté ») est un motif repris à plusieurs endroits du monologue. L'invocation du pouvoir divin est ainsi une manière pour elle de donner à sa parole un pouvoir performatif et de tenter d'influer sur une réalité qui ne lui convient pas. L'hommage qu'elle met en oeuvre dans et par sa parole passe d'une part par l'invocation d'une pluie signe de renouveau et d'autre part par la lamentation face aux morts qui s'accumulent comme le suggère la formule « daar baa ye » (« pas un seul jour »). Elle cherche en effet à susciter l'indignation de son auditoire :

Eb kiidame La b sãn kiidi boẽ yinga? Eb ka togd ne waog la! Ne bʊmb wala zomase	Ils meurent Mais s'ils meurent pourquoi ? N'ont-ils pas le droit au respect ! Ne méritent-ils pas de recevoir tous les hommages ?

La variation modale du verbe mourir dans une phrase affirmative puis interrogative donne une couleur émotionnelle à son discours. Les questions oratoires poussent le public à s'indigner. Par le recours à une stratégie de persuasion Sabine amène le spectateur à éprouver la nécessité de l'hommage, à l'appeler à son tour de ses vœux.

L'hommage idéal est entièrement imaginé et performé dans la parole poétique de Sabine, à rebours de l'ingratitude habituellement réservée aux soldats :

la maam a Sabine gomda	Moi Sabine je parle
Bɪ tẽng gil yi	Que tout le pays sorte
Ti b bao vẽenem komm n pega zi-gilla.	Pour chercher de l'eau claire pour laver ses caillots de sang
Tɪ b buug n zue n ti kẽbog gidgẽ.	L'eau qui coule et qui finit dans un trou étroit
N'yilm koom n malgn so a yiig? Kaam n noma t'a gõng luke	Pour utiliser de l'eau abondamment pour bien le laver et faire fondre le beurre malaxé pour qu'il adoucisse la peau
N'bao a yaolem la a fu-tɛkem-tɛkem n'yelga	Pour chercher le plus beau des vêtements qu'il peut porter
N'zẽka t'a kuilg yĩngi	Pour le soulever pour qu'il retourne auprès des anciens
T'eb zãla ta pa beeme	Et ils le soutiennent pour qu'il reste là-bas
N'yãk ke-kelms wusg n'kõ a	Poussent des cris pour lui
N'lagm nug-pogs zem bal n paase.	Et en plus de cela tapent des mains
N'yeela t'a kẽng t'a maana raoodo	Ils lui disent qu'il a été courageux de partir
T'a ra wa tẽ t'a konga dũni ye.	Il ne pouvait pas savoir qu'il allait faire du tort au monde
T'a kẽng n'ti zomb tãnga.	Qu'il aille s'asseoir sur la montagne
T'a ti bao tiig n delle	Qu'il aille chercher un arbre sur lequel s'adosser
T'a ti tisga mẽng pĩig zugu	Qu'il s'installe lui-même sur les rochers
T'a tik nok weoogo	Qu'il aille occuper la forêt
N'nok weoog n'paam baaka	Occuper la forêt pour trouver un point d'eau
N'yi be n' tũ ne yibeeog-polle n	Qu'il sorte (et passe) au petit matin pour trouver de l'eau fraiche et en boire une gorgée
Ti paam ko-maasg n'furge.	Qu'il aille occuper la forêt pour rejoindre la montagne
T'a ti nak weeog t'a na paam tãnga piiga	Qu'il n'aille pas choisir la rivière au détriment de la roche et de la montagne
A ra wa ti bas pĩig la tãng fa ti rik kuilg ye	
Ne yuuma kuilg ka zɛɛd sindb we !	Car avec les années la rivière ne va pas tarder à s'ensabler
Tãng venda yuum n nobda	La montagne avale les années pour grandir
Pĩig luugda yuum n wagsd ne kieglem	La roche voit passer les années et traverse le temps sans perdre en solidité
Ta a ti vuuse	Jusqu'au repos

L'hommage est national et la mention du pays qui devrait se lever pour la mort de chacun des soldats (« Bɪ tẽng gil yi » « que tout le pays sorte ») montre bien l'amplification oratoire. Sabine évoque le traitement qui devrait être réservé au corps du soldat mort, qu'il convient d'apprêter et de célébrer. Elle décrit avec précision les gestes de soin apportés « bao »/ « yilg »/ « malg » puis nourrit à nouveau l'image de l'esprit errant cherchant refuge dans la nature. La répétition des

formes verbales au subjonctif présent (T'a ra wa / T'a kẽng) révèle le lien de continuité établi par la force de la parole entre le souhait, le conseil apporté à l'esprit et la réalisation projetée de ce souhait. L'image de la montagne et de la roche protectrice donne à voir et à ressentir l'apaisement généré par l'hommage collectif.

L'expérience du deuil et de la mort est évoquée de manière métaphorique conférant une poéticité grande au monologue. Ces images ont une valeur argumentative dans la mesure où elles permettent à l'auditoire de se figurer la perte et de se représenter les soldats morts et leurs âmes errantes.

Kẽng zabr yaa tiki ti f sã n yi moasg ne kuubo ti f sid tɩ ki fass. Siiga leng-leng n ti paam tiig n tiki Tiigã reega a sãamdo n'wes n paamde n'lebg t paasdẽng tiisã fãa suka N'bugd wẽnd yambã siig n yãsã N'kõta maasm n likda ne Wĩntoogo Waood t'a zẽk a bõko n bas ti wĩnig kẽ n na yilẽ wɩng wẽnd yambã goongo N'zãag a ne kab-kab kube. Ti ti pas dẽng zãgs kũ-pĩnda wa wẽnd-yambã na yilẽa yaa n vumd le n kaoose Ãdm biigã sid malg n della, n'yãs n kot wẽnd ti saag ni. N ni ti tiigã kaoose N'kaoos n'ket n buugda N'kaoos n'ket n buugda N'zãaga ne kũ-yiibn soba N'zãaga ne kũ-yiibn soba	Aller à la guerre c'est aller mourir. Si tu es fort pour tuer, tu vas vraiment mourir. L'esprit tangue et cherche un arbre sur lequel s'appuyer L'arbre accepte la proposition et se met à surpasser les autres arbres Il a rejoint Dieu et l'esprit s'est logé là Il a donné l'ombre qui préserve du soleil Quand il fait froid, l'esprit soulève son épaule pour que le soleil réchauffe votre peau Et vous évite de grelotter. Alors comme l'homme l'arbre géant refuse la mort précoce pour pouvoir vivre plus longtemps. L'enfant d'Adam s'adosse vraiment à l'arbre, se tient droit pour demander à Dieu qu'il pleuve. Pour que l'arbre vive plus longtemps Et qu'il continue toujours de l'habiter Et qu'il continue toujours de l'habiter Pour l'éloigner d'une deuxième mort Pour l'éloigner d'une deuxième mort

L'errance de l'esprit cherchant un arbre pour éviter une deuxième mort met en lumière l'interdépendance de l'humain et de la nature présentée comme protectrice. La personnification de l'arbre (« Tiigã reega a sãamdo n'wes n paamde n'lebg t paasdẽng tiisã fãa suka » « l'arbre accepte la proposition et se met à surpasser les autres arbres ») nourrit une intrication entre le

divin, l'humain et la nature et confère à la prière une dimension thérapeutique. L'image du deuil ainsi convoquée invite l'auditoire à rejoindre cette harmonie comme le montre le recours à l'adresse « yambã goongo » (votre peau). L'esprit et l'arbre ne font en effet plus qu'un et protègent les êtres humains, en l'occurrence le public. La stratégie de persuasion procède de l'inclusion du public dans l'image poétique. L'image de la nature protectrice est reprise et amplifiée à la fin du texte : l'arbre est devenu forêt, le soldat mort une communauté entière comme le suggère le possessif « tond kamba » :

Nii n'kõ a weog sẽ n maana mẽng zak tond kamba sis-yinga	Qu'il pleuve sur la forêt devenue la maison des âmes de nos enfants.

La parole-rituel de Sabine se construit donc dans la tension entre l'incapacité d'agir sur la guerre et la volonté de susciter une prise de conscience collective, une communion totale pour sauver l'esprit des disparus.

Conclusion du chapitre

Le mode d'énonciation du monologue qui s'écrit au carrefour du texte et de la scène, entre les langues, qui donne largement la parole aux femmes et emprunte à diverses influences et registres, peut être considéré comme un lieu d'expérimentation générique. Le monologue prend le sujet de l'énonciation comme matière du discours afin de renforcer la force persuasive, parfois performative de sa parole. Exhiber la parole solitaire, c'est réfléchir sur la parole pour elle-même, montrer ses pouvoirs ou dire sa vacuité. La mise en regard de l'écriture scénique de *Silence* avec des pièces entièrement monologuées (*Legs* et *Zomaase*) révèle les appropriations variées d'un mode d'énonciation du débord, du flux, de l'excès de parole, ainsi que de la singularité de chacune des adresses : de la complicité à la provocation, du choc frontal à la communion collective.

Conclusion

Faire le pari du contrepoint

Mon intérêt pour l'objet de cette étude, les écritures dramatiques contemporaines au Burkina Faso, se fonde sur un paradoxe. J'ai voulu « rencontrer » ces textes parce que je ne les connaissais pas. Plutôt que d'utiliser la singularité de mes propres connaissances pour développer un projet de recherche, je suis partie de mes manques. Très vite, à la question de la rencontre avec des textes inconnus s'est adjointe celle des obstacles, des freins. J'ai voulu rencontrer des textes que je ne connaissais pas mais je voulais aussi savoir pourquoi je ne les connaissais pas. Le choix du décentrement par rapport à mon positionnement initial était lié à la pertinence du contrepoint qu'il était susceptible d'offrir. Il m'a permis non seulement de découvrir des textes intéressants, peu ou pas considérés par la critique mais également de penser la ville de Ouagadougou comme un lieu de visibilité optimale des textes dramatiques au sein de l'espace littéraire africain. Cette recherche a été l'occasion de voir la littérature autrement.

Comprendre l'émergence de la catégorie de la littérature nationale au Burkina Faso dans les années 1980 implique de voir les difficultés inhérentes à la conservation de ses traces ainsi que l'émergence lente d'une production qui se fait à la marge des lettres africaines francophones. En effet, le champ littéraire qui se met en place à partir d'instances de légitimation, concours, recherches, maisons d'édition s'élabore pour contrer ce phénomène de marginalisation à l'échelle transnationale. Les recherches sur la littérature dramatique tentent de faire exister par des techniques de collecte et de recensement une histoire littéraire et théâtrale méconnue, à la marge de la dynamique de consécration francophone des auteurs africains. Cette visée performative de la catégorie de littérature dramatique nationale qui se pense à partir des contraintes hétéronomes du monde de la scène montre que le positionnement marginal constitue pour les auteurs un endroit d'invention, de création d'alternatives dans l'espace littéraire africain. C'est un engagement sur l'avenir qui prend tout sens quand, au tournant des années 2000, la reconfiguration du monde de la scène est propice à une revalorisation du statut d'auteur. Les entrées en écriture dramatiques se multiplient et ce, même si le débouché éditorial demeure faible.

J'ai voulu mettre quelque peu à distance une sociologie de la littérature focalisée sur les trajectoires auctoriales les plus visibles et sur l'enjeu de l'entrance et de la reconnaissance au niveau du centre franco-parisien. Entre un discours critique arrimé aux études postcoloniales

évaluant les œuvres par rapport à un critère de subversion et un autre présentant les littératures africaines comme étant sous influence, j'ai choisi la position médiane. La problématique littérature subversive/littérature sous influence n'est que peu présente dans une étude qui questionne la légitimation des textes dramatiques à partir de l'épicentre culturel ouagalais. L'élaboration des valeurs s'y présente à travers le poids des discours portés par des acteurs multiples et est surtout marquée par une logique de croisement et d'interpénétration. Les auteurs entrent en écriture dans un contexte d'émulation artistique, disposent d'une certaine marge de manœuvre en utilisant les ressources des réseaux de circulation des textes et enfin, pensent leur légitimation à plusieurs échelles.

L'imaginaire de la globalisation constitue souvent un argument pour étudier les œuvres consacrées par le centre. Le respect des hiérarchies symboliques dans le choix du corpus étudié est souvent motivé par le fait que ces dernières informent des dynamiques mondiales de la littérature. Le contrepoint ouagalais offre ici une autre perspective et constitue un lieu de représentativité maximale des littératures où s'élaborent des valeurs littéraires agissantes dans l'espace littéraire africain. Si imaginaire du « théâtre-monde » il y a, c'est la multiplicité des points de vue et des textes qui le fait exister. Les motifs transtextuels de la migration, de la rencontre, de la tribune dessinent les contours d'une pensée cosmopolite depuis l'Afrique. La ville de Ouagadougou est aussi un lieu de la relation entre des textes peu visibles et des textes canonisés. Les textes sont bien sûr influencés par la littérature européenne et africaine consacrée mais ils ont également le pouvoir méta-discursif de faire exister les positionnements des auteurs, les problématiques liées au monde de la scène et font ainsi apparaître Ouagadougou comme un lieu de création, d'écriture et de production pertinent. Ils révèlent enfin à quel point la scène est pensée comme un lieu de transmission de la littérature et un lieu de production d'un discours sur la littérature. Ils actualisent et reconfigurent la problématique de la littérature nationale au sein d'un espace littéraire africain résolument transnational.

Quelles archives fabriquer pour les théâtres d'Afrique ?

J'ai voulu rencontrer des textes que je ne connaissais pas et j'ai voulu aussi réfléchir à une méthode pour mieux les connaître. Ma pensée s'est ainsi appuyée sur un travail de fabrique d'archives qui s'est déployé au fil des années et qui n'est à ce jour, pas achevé. Le souci historiographique m'a amenée à excéder le corpus des œuvres les plus aisément accessibles et à

toujours tenter de débusquer les divers points aveugles qui participent d'une naturalisation de l'invisibilité en littérature. L'identification et la collecte de textes procède de la volonté d'utiliser les méthodes réservées à la valorisation de corpus hors-champ pour analyser ensemble des textes visibles et moins visibles. L'ouverture fondamentale du geste de collecte, s'appuyant sur les rencontres, la formation de sociabilités au sein d'un réseau d'interconnaissances, la découverte de la porosité des différents mondes de l'art à Ouagadougou, a permis d'appréhender un terrain textuel mixte de textes édités et non édités. La dynamique de co-construction d'un matériau d'enquête à la fois sociologique et littéraire a permis de proposer différentes possibilités d'exploitation des textes en faisant jouer différents critères (le statut du texte, ses thématiques, ses options formelles). L'engagement dans une pratique de traduction pour pouvoir appréhender l'imaginaire plurilingue des représentations et donner à voir des stratégies d'écriture hétérolingues est une première tentative pour dépasser une difficulté inhérente à la collecte, à savoir qu'elle est tributaire de la hiérarchisation fonctionnelle des langues. J'ai essayé à travers cette initiative de ne pas contribuer à entretenir l'illusion institutionnelle d'une écriture monolingue, de langue française. Collecter, archiver, traduire pour faire parler les croisements des textes plutôt que de focaliser l'étude sur quelques auteurs, quelques œuvres à rendre visibles. La focale était placée sur l'intersection plutôt que sur la micro-analyse. J'espère ainsi avoir ouvert la voie à des travaux fondés sur des analyses plus précises et approfondies sur tel texte, telle performance, tel auteur.

La création de cette archive littéraire et théâtrale a laissé la possibilité aux textes de parler. Si la problématique de la visibilité/invisibilité des textes appelait l'approche institutionnelle et amène à considérer que la littérature est influencée par la position des auteurs qui la produisent, il me semble que les textes génèrent des dynamiques propres. L'exemple des partages génériques, fondés sur des critères institutionnels et scéniques, est à cet égard significatif. Alors que le genre du théâtre de sensibilisation se fonde sur des critères d'identification aisément reconnaissables, l'examen de textes ne relevant pas de cette catégorie montre que cette pratique d'écriture engage un imaginaire, une réflexion globale sur la fonction de la littérature. Les textes dits « d'auteur » négocient également la fonction didactique du théâtre. La perspective décloisonnée permise par l'archive ainsi constituée invite à se départir du réflexe de catégorisation entre ce qui serait paralittérature et littérature. L'écriture apparaît dès lors comme une énergie que les œillères institutionnelles ne permettent pas toujours de saisir. Énergie entre le texte et la scène, qui comme dans le cas du monologue est favorisée par des circonstances institutionnelles mais qui en même temps, les dépasse. Les auteurs déploient en effet de manière singulière de véritables expérimentations génériques autour de de la fonction d'exhibition de la parole solitaire.

L’impossibilité d’exploiter l’ensemble des matériaux collectés rend tangible le fait que mon étude, même si elle théorise l’invisibilité, rend visibles et invisibilise du même mouvement des textes et des auteurs. L’archive centrée autour d’une collecte de textes déborde tout autant qu’elle appelle de nouveaux travaux qui placeraient cette fois la scène au cœur de la perspective.

Bibliographie

1) Études littéraires

Approches sociales de la littérature

AGPEKO Amegbleame Simon, AMENDAH Télé, APEDO-AMAH Ayayi Togoata, JACQUEY Marie-Clothilde, BRUNOT Mireille coord., (juil.-sept.1999) *Littérature togolaise*, *Notre librairie, Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, juillet-septembre.

ALLOUACHE Ferroudja (2018), *Archéologie du texte littéraire dit « francophone »*, 1921-1970, Paris, Classiques Garnier.

ANGENOT Marc (1992), « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans COLL., *La Politique du texte, enjeux sociocritiques pour Claude Duchet.* Lille, Presses Universitaires de Lille, pp.10-27.

ARNDT Lotte (2016), *Les revues font la culture ! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique (1947-2012)*, Trier, WWT Wissenchaftlicher Verlag, 2016.

ARON Paul et DENIS Benoît (2016), « Introduction. Réseaux et institution faible », dans Daphné DE MARNEFFE et Benoît DENIS (éd.), *Les réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri-CIEL-ULB-ULG, 2006, pp. 7-18.

BEDECARRE Madeline (2018), *La Francophonie à tout prix : le rôle de la Francophonie institutionnelle dans l'accès à la reconnaissance des écrivains africains d'expression française*, Thèse de doctorat en Sciences du littéraire, Paris Sciences et Lettres, EHESS.

BOURDIEU Pierre (sept. 1991), « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, pp.3-46.

BOURDIEU Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique (1940/1948-)*, Troisième série, Vol. 22, pp. 49-126.

BOURLET Mélanie, MBODJ-POUYE Aïssatou (avril 2014), « Présentation », *Journal des africanistes* [En ligne], n°83-1, *Écrits hors-champs*, http://journals.openedition.org/africanistes/3505

BIANCHINI Pascal (2008), « Être écrivain au Burkina Faso : Intérêt et limites de la notion de champ littéraire dans un contexte de dépendance culturelle », Christiane ALBERT, Abel KOUVOUAMA, Gisèle PRIGNITZ (dir.), *Le statut de l'écrit, Afrique-Europe-Amérique latine*, Pau, Presses Universitaires de Pau, pp.115-131.

BRUNET Manon (2002), « Prolégomènes à une méthodologie d'analyse des réseaux littéraires. Le cas de correspondance de Henri-Raymond Casgrain », *Voix et images, La sociabilité littéraire*, volume 27, numéro 2 (80).

CASANOVA Pascale ([1997] 2008), *La République mondiale des lettres*, Paris Éditions du Seuil.

DENIS Benoît (2010), « La consécration », *COnTEXTES* [En ligne], n°07, http://journals.openedition.org/contextes/4639, consulté le 16 juin 2021.

DUCAS Sylvie (2013), *La littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris La Découverte, coll. « Cahiers libres ».

DUCOURNAU Claire (2017), La *fabrique des classiques africains*, Paris, CNRS Editions.

DUCOURNAU Claire (2013), « L'exotisme postcolonial par Graham Huggan », *Collectif Write Back, Postcolonial studies : modes d'emploi*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

DUCOURNAU Claire, BUSH Ruth (2015/3), « La littérature africaine de langue française, à quel(s) prix ? Histoire d'une instance de légitimation littéraire méconnue (1924-2012) », *Cahiers d'études africaines*, n°219, pp.535-568.

DURAND Pascal (2001), « Introduction à la sociologie des champs symboliques », Romuald FONKUA, Pierre HALEN, avec la collaboration de Katharina STÄDTLER (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, pp.19-38.

DJUNGU-SIMBA K. Charles (2007), *Les écrivains du Congo-Zaïre, Approches d'un champ littéraire africain*, Metz, Université Paul Verlaine-Metz, 2007.

ESPAGNE Michel, WERNER Michel (1994), (dir.), *Philologiques III, Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme,

FANDIO Pierre (2012), *Les lieux incertains du champ littéraire camerounais*, Paris, L'Harmattan, coll. « Harmattan Cameroun ».

FEDERICI Sandra (2019), *L'entrance des auteurs africains dans le champ de la bande dessinée européenne de langue française* (1978-2016), Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales ».

FONKUA Romuald, HALEN Pierre dir. (2001), avec la collaboration de STÄDTLER Katharina, *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala.

BOLTANSKI Luc (1973), *L'espace positionnel : multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe* ; Revue française de sociologie, 14-1. pp. 3-26.

HALEN Pierre (2001), « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », Papa Samba Diop, Hans Jürgen Lüsebrink (dir.), *Littératures et sociétés africaines, Regards comparatistes et perspectives interculturelles*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.

HALEN Pierre (2008) « À propos des modalités d'insertion des littératures dites de l'immigration ou migrantes dans le système littéraire francophone », dans Danielle DUMONTET, Frank Zipfel (dir.), *Écriture migrante / Migrant Writing*. Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, coll. Passagen/Passages Bd. 7, pp.37-48.

HUANNOU Adrien (1989), *La question des littératures nationales en Afrique noire*, Abidjan, CEDA.

KREFA Abir (2019), *Écrits, genre et autorités : Enquête en Tunisie*, Lyon, ENS Éditions.

LE LAY Maëline, KABUYA Ramcy, HALEN Pierre (2009), « Lubumbashi, épicentre littéraire », *Études littéraires africaines*, n°27, pp.4-7.

LÜSEBRINK Hans-Jürgen (2005), « Nation », dans Michel BENIAMINO, Lise GAUVIN (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. Francophonies, pp.128-133

LÜSEBRINK Hans-Jürgen (1994), « « Littérature nationale » et « espace national » De la littérature hexagonale aux littératures de la « Plus grande France » de l'époque coloniale (1789-1960) », dans ESPAGNE Michel, WERNER Michel (dir.), *Philologiques III, Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp. 265-286.

MARCEL Olivier (2011), « Le Nairobi des poètes : une géographie des pratiques littéraires de la « génération Kwani » », *Études littéraires africaines*, n°31.

MOURALIS Bernard (2001), « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine », Romuald FONKUA, Pierre HALEN, avec la collaboration de Katharina STÄDTLER (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, pp.57-71

N'GORAN David K. (2009), *Le champ littéraire africain, Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires ».

PIRET Pierre (2000), « Une francophonie multilatérale ? L'exemple du théâtre », Pierre HALEN et Christian BERG, *"Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000),* Bruxelles, Le cri, pp. 413-437.

PROVENZANO François (juin 2010), « La consécration par la théorie », *Contextes*, n°7, http://journals.openedition.org/contextes/4629.

PRIGNITZ Gisèle dir. (2008), *Le statut de l'écrit, Afrique-Europe-Amérique latine*, Pau, Presses Universitaires de Pau, pp.115-131.

RICARD Alain, RIESZ Janos dir. (1991), *Le champ littéraire togolais*, African Studies 23, Université de Bayreuth, Bayreuth.

SAPIRO Gisèle (2009), « Modèles d'intervention politique des intellectuels, Le cas français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°176-177, pp.8-31.

SAPIRO Gisèle (2012), « Autonomy revisited : The Question of Mediations and its Methodological Implications », *Paragraph*, vol.35, n°1, *Bourdieu and the Literary Field*, Edinburgh University Press, pp.30-48.

SAPIRO Gisèle (2019), « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *Biens Symboliques/ Symbolic Goods* [En ligne], n°4, https://revue.biens-symboliques.net/327.

THIERRY Raphaël (2015), *Le marché du livre africain et ses dynamiques littéraires. Le cas du Cameroun*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac.

Penser la littérature au prisme des rapports de domination

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen (2010), *The Empire writes back, theory and practice in post-colonial literature*, London, Routledge.

APPIAH Kwame Anthony (1997), « Cosmopolitan Patriots », *Critiqual Inquiry*, vol.23, n°3, Front Lines/ Border Post, The University of Chicago Press, , pp.617-639.

BHABHA Homi K. ([1994] 2017), *Les lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*, Paris, Éditions Payot et Rivages, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot.

BHABHA Homi K., RUTHERFORD Jonathan (2006), *Le tiers-espace*, Association Multitudes, Multitudes, n°26, pp.95-107.

CLAIR Isabelle (2016), « Faire du terrain en féministe », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°213, pp.66-83.

CHAKRABARTY Dipesh (2020), *Provincialiser l'Europe, La pensée postcoloniale et la différence historique*, traduit de l'anglais par Olivier Ruchet et Nicolas Vieillescazes, Paris, Éditions Amsterdam.

CRENSHAW Kimberlé (1991), « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, Vol. 43, No. 6, pp. 1241-1299.

ESPINOLA Artemisa Flores (2012), « Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies du 'point de vue' », *Cahiers du Genre*, n° 53, p. 99-120.

DEL FIOL Maxime (2014), « Les « occidentalismes » de la littérature arabo-musulmane d'expressions arabes depuis l'expédition d'Égypte, pour une problématisation et une acclimatation du concept en critique littéraire », dans Sabrina PARENT, Anne DOUAIRE-BANNY et Romuald FONKUA, ElFe XX-XXI, Études de littérature française des XXè et XXIè siècles, Paris, Classiques Garnier.

DORLIN Elsa, RODRIGUEZ Eva (dir.) (2012), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses Universitaires de France.

DORLIN Elsa (2009), « Introduction Vers une épistémologie des résistances » dans Elsa DORLIN (dir.), *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Presses Universitaires de France, Paris.

HALL Stuart (2017), *Identités et cultures, Politiques des cultural studies*, Édition établie par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, traduit de l'anglais par Christophe Jacquet.

HAMIDI-KIM Bérénice (2020/1), « Dés-identifications », *Tumultes*, n°54, pp.81-91.

HARAWAY Donna (1988), « Situated Knowledges : The Science question in Feminism and the priviledge of partial perspective », *Feminist studies*, vol. 14, n°3, 1988, p. 577- 599 ;

HARDING Sandra (2003), *The Standpoint Theory Reader*, *Intellectual and Political Controversies*, New York and London, Routledge,

HARAWAY Donna ([1988] 2007), « Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle », Traduit par Denis Petit en collaboration avec Nathalie Magnan dans *Le manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, Essais.

HILL COLLINS Patricia (1986), « Learning from the Outsider Within, The Sociological Significance of Black Feminist Thought », *Social Problems*, vol.33, n°6, *Special Theory Issue*, pp.14-32.

HUGGAN Graham (2001), *The postcolonial exotic, Marketing the Margins*, London and New-York, Routledge.

IMOROU Abdoulaye (dir.) (2015), *La littérature africaine francophone, mesures d'une présence au monde*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2015, pp. 87-104.

KERGOAT Danièle (2009) « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux » dans Elsa DORLIN (dir.), *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Presses Universitaires de France, Paris, pp.111-125.

KOSOFSKY SEDGWICK Ève ([1990] 2008), *Épistémologie du placard*, traduit de l'anglais américain par Maxime Cervulle, Paris, éditions Amsterdam.

MANGEON Anthony (dir.) (2012), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Karthala.

MANGEON Anthony (2014), « Pour une histoire littéraire intégrée (des centres aux marges, du national au transnational : littératures françaises, littératures francophones, littératures féminines) », La littérature africaine francophone, mesures d'une présence au monde, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, pp.87-104.

MARTIN-GRANEL Nicolas (sept.1991), « Le Grand Partage, ses Petits, et la littérature, Questions autour de l'oralité en Mauritanie », *Poétique*, n°87, pp. 357-379.

MOURALIS Bernard (2011), *Les contre-littératures*, Paris, Hermann, coll. « Essais », [Paris, PUF, 1975].

PUIG DE LA BELLACASA Maria (2012), *Politiques féministes et constructions des savoirs, « Penser nous devons ! »,* Paris, L'Harmattan.

PUIG DE LA BELLACASA Maria (2014), *Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway, Science et épistémologies féministes*, Paris, L'Harmattan.

ROSSELLO-ROCHET Julie (2017), « Retour sur l'élaboration d'un répertoire de pièces d'autrices dramatiques françaises notoires du xixe siècle : dessin d'une généalogie d'ancêtres de même corporation », *Horizons/Théâtre*, n°10-11, https://journals.openedition.org/ht/567, consulté le 9 août 2020.

PARRY Benita (2004), *Postcolonial Studies, A Materialist Critique*, London and New-York, Routledge.

PARRY Benita (2006), « L'institutionnalisation des études postcoloniales », Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial*, *Une introduction critique*, Paris, Editions Amsterdam, 2006.

RUNDGREN Heta (2017), « Vers un partage postnormâle de la littérature », *TRANS-*, 22, http://journals.openedition.org/ trans/1711, consulté le 25 février 2019

SAÏD W. Edward ([1978]2005), , *L'orientalisme, L'orient créé par l'Occident*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil.

SCOTT James C. ([1992] 2008), *La domination et les arts de la résistance, Fragments du discours subalterne*, traduit de l'anglais par Olivier Ruchet, Paris, Éditions Amsterdam.

SPIVAK Gyatri Chakravorty (2003), *Death of a discipline*, NewYork Chichester Sunex, Columbia University Press.

SAÏD Edward W. (2000), *Culture et impérialisme, Paris, Fayard, Le Monde diplomatique*, 2000.

SENAC Réjane (2019), *L'égalité sans condition, Osons nous imaginer et être semblables*, Paris, Rue de l'échiquier.

ZENETTI Marie-Jeanne, BUJOR Flavia, COSTE Marion, Paulian Claire, Rundgren Heta, Turbiau Aurore (2021), Situer la théorie : pensées de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes), *Fabula Lht*, n°26, https://www.fabula.org/lht/26/

ZENETTI Marie-Jeanne (2022), « Récits situés : épistémologies critiques, savoirs situés et littératures documentaires », dans Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse, Justine Huppe (dir.), *Réarmements critiques dans la littérature contemporaine*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2022.

Lettres burkinabé

ASTIER Pierre, DIOP Papa Samba, MAKHELE Caya, MARIN LA MESLEE Valérie, MONEMEMBO Tierno, WESPIESER Sabine (2008), *Découvertes : 20 auteurs du Sud, Notre librairie, revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'Océan Indien,* Cultures Sud, n°170, septembre 2008.

BABOU BENON Éric (1999), « Langues et langages du théâtre au Burkina Faso : Approche des enjeux identitaires et culturels », Christiane ALBERT (dir.), *Francophonies et identités culturelles*, Paris, Karthala, pp.107-118.

DAKOUO Yves (2011), *Émergence des pratiques littéraires modernes en Afrique francophone, La construction de l'espace littéraire au Burkina Faso,* Ouagadougou, Harmattan Burkina.

DEGORCE Alice (2014), « Mobilités et migrations dans les discours et la littérature orale moose », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], n°213-214, consulté le 30 avril 2019.

JOLY Françoise im Gespräch mit NABA Jean-Claude (2010), « Vom Igel und von dem was man auf dem Weg verloren oder vergessen hat… » BÜHLER-DIETRICH Annette, JOLY Françoise (hrsg.), *Voyages d'Afrique, Interkulturelle Dialoge mit Afrika*, pp.102-115.

KABORE Armand Joseph (2007), *L'édition du livre au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan.

KANTAGBA Adamou (2012-2013), « Les maisons d'édition au Burkina Faso », Séminaire de DEA.

KONKOBO Christophe (2017), « Théâtre burkinabè contemporain et dramaturgie de l'entre-deux : Aristide Tarnagda et Sophie Kam », *Présence francophone, Littérature burkinabè en transition*, *Revue internationale de langue et de littérature*, n°89, pp. 39-53.

LOUGUET KABORE Hortense (2001), *Maître Titinga Frédéric Pacéré, origine d'une vie*, préf. Jacques Chevrier, Paris, L'Harmattan.

MANDE Hamadou (2017), « Mutations dans l'écriture théâtrale au Burkina Faso de 1980 à nos jours », *Présence francophone*, Littérature burkinabè en transition, Revue internationale de langue et de littérature, n°89, pp.12-39.

MAGNIER Bernard coord. (avril-juin 1990), *Littérature du Burkina Faso*, *Notre librairie*, Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien, n°101, avril-juin 1990.

MILLOGO Louis (2002), *Nazi Boni, premier écrivain du Burkina Faso : la langue bwamu dans « Crépuscule des temps anciens*, Limoges, Pulim, 2002.

SANOU Fatou (2016), *Le personnage de roman burkinabè entre mythe, histoire et fiction,* Thèse de doctorat unique, soutenue à l'Université Ouaga I. Pr. Joseph Ki-Zerbo.

SANOU Salaka, (avril-juin 1990) « Miroir et mémoire, vigile, Table ronde avec de jeunes écrivains : J-P. Bazié, B. Dao, A. I. Hien, J. Ilboudo, P.G. Ilboudo », *Notre Librairie*, n°101, pp.82-86.

SANOU Salaka (1992), « Les formes d'organisation et la responsabilité des écrivains burkinabé », Cahiers du CERLESHS, Université de Ouagadougou, n°9, pp.148-167.

SANOU Salaka (2000), *La littérature Burkinabè : l'histoire, les hommes, les œuvres*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

SANOU Salaka (2004), « De la philosophie des concours littéraires au Burkina Faso » *Tydsrkrif vir letterkunde*, n°41/1, pp.65-81.

SANOU Salaka (2008), « Les littératures africaines : entre une approche nationale et une approche régionale », dans A.A. BEKKAT, A BERESHI, B. LEBDAI (coord.), *Les littératures africaines au XXIè s. Sortir du postcolonial*, Ed du Tell, Université d'Alger, Université d'Angers.

SANOU Salaka (2011), « La littérature burkinabè : une littérature émergente, in Littératures de langue française », J.FONTANILLE, J. VION-DURY, B. WESTPHAL (éd.), *L'émergence*, vol.13, Berne, Peter Lang.

SANOU Salaka (2011), « Littérature et espace : la problématique des littératures nationales », dans Christiane ALBERT et al., *Littératures africaines et territoires*, Editions Karthala « Lettres du Sud ».

YARABATIOULA Jacob Yarassoula (2020), *Industries culturelles et créatives au Burkina Faso, Analyse des filières*, Burkina Faso, L'Harmattan.

Lettres africaines/ Lettres francophones

BAH Hakim, propos recueillis par Elara BERTHO (2019/3), « Théâtre et migrations, Entre Conakry et Paris », *Multitudes*, n°76, pp. 207-211.

BENIAMINO Michel, GAUVIN Lise (2005), *Vocabulaire des études francophones, Les concepts de base*, Limoges, PULIM.

BERTHO Elara (2019), *Sorcières, tyrans, héros, Mémoires postcoloniales de résistants africains,* Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies ».

BONN Charles (2011), « Comparatisme français et littératures francophones de pays anciennement colonisés » dans PARAVY Florence (dir.), Préface de MOURA Jean-Marc, *Littératures africaines et comparatisme*, Metz, Centre Écritures/Association pour l'étude des littératures africaines, coll. Littératures des mondes contemporains, pp.13-21.

BOURLET Mélanie (2014), « Mobilité, migrations et littératures en réseaux », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], n°213-214, https://journals.openedition.org/etudesafricaines/17677.

BRIDET Guillaume, BRINKER Virginie, BURNAUTZKI Sarah, GARNIER Xavier (dir.) (2018), *Dynamiques actuelles des littératures africaines, Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Karthala.

BRIDET Guillaume (2018), « Le cosmopolitisme aujourd'hui : questions, débats, polémiques » dans BRIDET Guillaume, BRINKER Virginie, BURNAUTZKI Sarah, GARNIER Xavier (dir.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines, Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Karthala, pp. 15-35.

Canut Cécile, Alioune Sow (2014), « Les voix de la migration, Discours, récits et productions artistiques », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], n°213-214.

CAZENAVE Odile (2003), *Afrique sur Seine, Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan, Critiques littéraires.

CHEVRIER Jacques (2004), « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de « migritude » », *Notre librairie, Revue des littératures du Sud, Identités littéraires*, n°155-156, 2004, pp.96-100

CHAULET ACHOUR Christiane (2010) (dir.), BLANCHAUD Corinne (collaboratrice), *Dictionnaire des écrivains francophones classiques, Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, Océan Indien*, Paris, Honoré Champion.

CHAVOZ Ninon (2018), *La tentation encyclopédique dans l'espace francophone africain : des documentations coloniales aux glossaires contemporains*, Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, soutenue à Sorbonne Paris-Cité.

COMBE Dominique (2019), *Littératures francophones, Questions, débats et polémiques*, Quadrige Manuels, Paris.

COULIBALY Adama (hiver 2015), « Littérature migrante subsaharienne : l'ethnoscopie littéraire comme expression de la mobilité des écrivains de la migritude », *Géographies transnationales du texte africain et caribéen*, volume 46, n°1.

GAHUNGU Céline (2018), « « L'œuvre ! L'œuvre ! » Le devenir auteur dans les littératures francophones », *Continents manuscrits* [En ligne], n° 10, 2018, http://journals.openedition.org/coma/1157, consulté le 16 juin 2021.

GARNIER Xavier (2019), « Pour un cosmopolitisme des lieux. Genèses « hyperlocales » de la littérature-monde en français », Yves CLAVARON et Yvan DANIEL (dir.), *Littératures francophones et mondialisation*, Bécherel, Éditions Les Perséides, 2019, pp.23-32.

GARNIER Xavier (2007), « Le comparatisme : une vocation pour les études littéraires africaines », dans Tomiche Anne, Zieger Karl (dir.), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, pp.335-345.

GAUVIN Lise, VAN DEN AVENNE Cécile, CORINUS Véronique, SELAO Ching (dir.) (2013), *Littératures francophones, Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions.

MANGEON Anthony (2018), Du « moment panafricain » à l' « afropolitanisme » contemporain » Lectures croisées de W.EB. Du Bois, Jospeh Casely Hayford, Alain Locke et Kwame Anthony Appiah, dans BRIDET Guillaume, BRINKER Virginie, BURNAUTZKI Sarah, GARNIER Xavier (dir.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines, Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Karthala pp.45-59.

MAZAURIC Catherine (2012), *Mobilités d'Afrique en Europe, Récits et figures de l'aventure*, Paris, Karthala.

MOULARD Sophie (2014), « Le regard entre deux rives, La migration et l'exil dans le discours des rappeurs sénégalais », Cahiers d'études africaines, [en ligne], n°213-214.

MOUDILENO Lydie (2000), « Littérature et postcolonie », *Africultures*, publié le 30 avril 2000, http://africultures.com/litterature-et-postcolonie-1359/, consulté le 28 juillet 2021.

MOUDILENO Lydie (2016), *Parades postcoloniales, La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala.

MOURA Jean-Marc, RIESZ Janos (2005/2), « L'Afrique en marge et en marche », *Klincksieck, « Revue de littérature comparée*, n°314, pp.131-135

PROVENZANO François (2011), *Vies et morts de la francophonie, Une politique française*, Belgique, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites ».

RICARD Alain (1975), *Livre et communication au Nigéria, essai de vue généraliste*, Paris, Présence africaine.

RICARD Alain (2005), *La formule Bardey, voyages africains*, Bordeaux, Confluences.

RICARD Alain (2015), *Wole Soyinka et Nestor Zinsou : de la scène à l'espace public*, Politique et religion, Karthala, 2015.

WABERI Abdourahmane A. (sept-déc. 1998), « Les enfants de la postcolonie, Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Nouveaux paysages littéraires, Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, n°135, *Notre libraire*, Revue des littératures du Sud, pp.8-15

Théorie littéraire

AMOSSY Ruth, ORKIBI Eithan (dir.) (2021), *Ethos collectif et identités sociales*, Paris, Classiques Garnier.

AMOSSY Ruth (2021), « Qu'est-ce que l'*ethos* collectif ? Sciences du langage et sciences sociales », dans Ruth AMOSSY, Eithan ORKIBI (dir.), *Ethos collectif et identités sociales*, Paris, Classiques Garnier, pp.21-51.

Bégout Bruce (2018/1), « L'ambiance comme aura, Le pouvoir atmosphérique des individualités », Le Seuil, *Communication*s, n°101, pp.81-98.

BIONDA Romain (2018), « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre, dans *Atelier de théorie littéraire*, *Fabula*, https://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_ou_litterature.

CHEVREL Yves (2009), *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? ».

COLLOT Michel (2014), *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, Coll. « Les Essais ».

DE BIASI Pierre-Marc (2010), « Pour une génétique généralisée : l'approche des processus à l'âge numérique », *Genesis* [En ligne], n°30.

DE BIASI Pierre-Marc (2011), *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Biblis ».

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix (1975), *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique ».

DERRIDA Jacques (1995), *Mal d'archive, Une impression freudienne*, Paris, Galilée.

DURAND Pascal (2004), « Lieu commun et communication. Concepts et application critique », dans DURAND Pascal (dir.), Médias et censure. Figures de l'orthodoxie, Liège, Université de Liège, « Sociopolis ».

ECCO Umberto (1962), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1982.

GINZBURG Carlo (1980~~/6~~), « Signes, traces, pistes : Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 1980/6, n° 6, p. 3-44

HERSCHBERG-PIERROT Anne (2003), *Stylistique de la prose*, Paris, Éditions Belin.

MACE Marielle (2005), « Connaître et reconnaître un genre littéraire », https://www.fabula.org/atelier.php?Conna%26icirc%3Btre_et_reconna%26icirc%3Btre_un_genre_litt%26eacute%3Braire

MAINGUENEAU Dominique (2004), *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

MAINGUENEAU Dominique (2021), « L'*ethos* collectif représenté », dans Ruth AMOSSY, Eithan ORKIBI (dir.), *Ethos collectif et identités sociales*, Paris, Classiques Garnier, pp.53-71,

MEIZOZ Jérôme (2006/3), « Posture et poétique d'un bourlingueur : Cendrars », *Poétique*, n° 147.

MEIZOZ Jérôme (2007), *Postures littéraires, Mises en scène moderne de l'auteur*, Essai, Slatkine Erudition Genève.

MORETTI Franco (2008), *Graphes, cartes et arbres, Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Édition Amsterdam, coll. « Les prairies ordinaires ».

MOURALIS Bernard [1975] 2011, *Les contre-littératures*, Paris, PUF, Hermann Éditeurs.

PEGHINI Julie, RIFFARD Claire (2017/1), « Faire dialoguer la génétique des textes et l'anthropologie », *Journal des anthropologues*, n° 148-149, pp. 225-250.

PENNANECH Florian (2010~~/3~~), « Portrait du critique en enquêteur », *Romantisme*, n°149, 2010/3, pp. 65-75.

PIEGAY-GROS Nathalie (2014), « Récits d'archive », *Écrire l'histoire*, n°13-14, https://journals.openedition.org/elh/473, consulté le 5 juillet 2021.

SANDERS Julie (2006), *Adaptation and appropriation*, London and New-York, Routledge, Taylor and Francis Group.

SCHAEFFER Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil.

SIBONY Daniel (1991), *Entre-Deux, L'origine en partage*, Paris Seuil, coll. « La couleur des idées ».

VIART Dominique (2019), « Les littératures de terrain », revue en ligne *Fixxion XX-XXI*, n°18, http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise contemporaine.org/rcffc/article/view/fx18.20/1339, consulté le 11 avril 2020.

ZENETTI Marie-Jeanne (2019), « Détournements d'archives : littérature documentaire et dialogue interdisciplinaire », *Fabula / Les colloques*, Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives, http://www.fabula.org/colloques/document6324.php.

ZENETTI Marie-Jeanne (2019), « Paradigmes de l'enquête et enjeux épistémologiques dans la littérature contemporaine », *Revue des Sciences Humaines*, Presses universitaires du Septentrion.

Stylistique, traduction, plurilinguisme, hétérolinguisme

ANDRE Géraldine (2007, « École, langues, cultures et développement », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], n°186, http://etudesafricaines.revues.org/6960.

ANOKHINA Olga, SCIARRINO Émilio (2018), « Présentation », *Genesis*, n°46, « Entre les langues », Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018, pp.7-10.

ANOKHINA Olga, SCIARRINO Émilio, « Plurilinguisme littéraire : de la théorie à la genèse », *Genesis*, n°46, « Entre les langues », Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018, pp.

BANDIA Paul (2001), « Le concept bermanien de l'« Étranger » dans le prisme de la traduction postcoloniale ». *TTR*, n°14(2), pp. 123–139.

BAUMGARDT Ursula, « La littérature orale n'est pas un vase clos », dans Ursula BAUMGARDT, Jean DERIVE, *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, 2008, 2008, pp.245-270 ; p.248.

BISSIRI Amadou, « Le « français populaire » dans le champ artistique francophone », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], n°163-164, 2001, http://etudesafricaines.revues.org/120, consulté le 1er septembre 2021.

BRAHIMA Abraham, « Traduire dans la postcolonie : le tiers-texte oral africain comme prisme identitaire », pp.67-74, *Études littéraires africaines*, n°34, 2012.

CHANCE Dominique, RICARD Alain (2012), « Vers une traduction postcoloniale ? », *Études littéraires africaines*, n°34, pp. 5-7.

CHAUDEMANCHE Alice (2021), *Romans (en) wolof : traduction et configuration d'un genre*, Sorbonne Nouvelle Paris 3.

GARNIER Xavier, « Écrire en gikuyu pour révéler la réalité néocoloniale. L'expérience de Ngugi Wa Thiong'o dans Murogi wa Kagogo (2004-2007) », *Revue de littérature comparée*, 2011/4, n°340, pp.410-422.

Garnier Xavier (2012), « Traduire le swahili en français. À propos de Nagona et Mzingile d'Euphrase Kezilahabi », *Traductions postcoloniales*, *Études littéraires Africaines*, n°34.

GAUVIN Lise (1997), *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Entretiens, Paris, Karthala, 1997

GRUTMAN Rainier (2003), « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ? », D'HULST Lieven et MOURA Jean-Marc (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2003, pp.113-126.

GRUTMAN Rainier (2012), « Traduire l'hétérolinguisme : questions conceptuelles et (con)textuelles », dans Marie-Annick Montout (dir.), *Autour d'Olive Senior : hétérolinguisme et traduction*, Angers, Presses de l'Université d'Angers.

HIEN Amélie GIROUX Michel (2012), « Le français au Burkina Faso: usages multiples et rapports socio-affectifs complexes », http://www.dorif.it/reperes/amelie-hien-michel-giroux-le-francais-au-burkina-faso-usages-multiples-et-rapports-socio-affectifs-complexes/.

LALBILA Aristide Yoda, (2010/1), *« Traduction et plurilinguisme au Burkina Faso »*, *Hermès*, *La Revue*, n°56, pp.35-42.

MALGOUBRI Pierre, « Diversité dialectale et choix d'un dialecte de référence pour un développement durable », Gwenaëlle FABRE, Anne FOURNIER, Lamine SANOGO, *Regards scientifiques croisés sur le changement global et le développement - Langue, environnement, culture : Actes du Colloque international de Ouagadougou* (8-10 mars 2012), Sciencesconf.org, pp.23-38, 2014.

MAÏGA Alkassoum , NAPON Abou et SORE Zakaria (2015), « Pour un ancrage sociologique de l'alphabétisation », *Revue internationale d'éducation de Sèvres* [En ligne], n°70, 2015, http://journals.openedition.org/ries/4495.

MBODJ-POUYE Aïssatou, VAN DEN AVENNE Cécile (2007/2) « « C'est bambara et français mélangés ». Analyser des écrits plurilingues à partir du cas de cahiers villageois recueillis au Mali », Langage et société, (n° 120), p. 99-127.

NAPON Abou (2001), « Les comportements langagiers dans les groupes de jeunes en milieu urbain », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], n°163-164, http://etudesafricaines.revues.org/116.

NAPON Abou (2003), « La problématique de l'introduction des langues nationales dans l'enseignement primaire au Burkina Faso », Revue électronique *Sud Langues*, n°2, Université Cheikh Anta Diop, Dakar.

PRAK-DERRINGTON Emmanuelle (2014), « Anaphore, épiphore and co. La répétition réticulaire », paru dans *Figures du discours et contextualisation*, Actes du colloque, mis en ligne le 25 septembre 2014, http://revel.unice.fr/symposia/figuresetcontextualisation/index.html?id=1505, consulté le 30 juillet 2021.

RICARD Alain (2016), « Vertus de l'in-discipline : langues, textes, traductions », texte d'ouverture des 4ème REAF (Rencontres des études africaines en France). mise en ligne ?

SAWADOGO Georges, » Les langues nationales à l'école burkinabé : enjeux d'une innovation pédagogique majeure », *Repères*, n°29, 2004, pp.251-260.

SUCHET Myriam (2009), *Outils pour une traduction postcoloniale, Littératures hétérolingues*, Paris, France, Éditions des archives contemporaines, 2009.

SUCHET Myriam (2010), *Textes hétérolingues et textes traduits : de la « langue » aux figures de l'énonciation, Pour une littérature comparée différentielle*, Thèse présentée au Centre for Interdisciplinary Studies in Society and Culture, Université Concordia, Montréal, Québec, Canada.

SUCHET Myriam (2014), *L'imaginaire hétérolingue, Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues,* Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014.

VAN DEN AVENNE Cécile (mai 2005), « De l'expérience plurilingue à l'expérience diglossique », Cahiers d'études africaines [En ligne], 163-164, http://etudesafricaines.revues.org/112.

PRIGNITZ Gisèle (janvier 2004), « Récupération et subversion du français dans la littérature contemporaine d'Afrique francophone : quelques exemples », *Glottopol, Revue de sociolinguistique en ligne*, n°3, « La littérature comme force glottopolitique : le cas des littératures francophones ».

VENUTI Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility*, Londres et New-York, Routledge, coll. « Translation Studies ».

YODA Aristide Labila (2010), *« Traduction et plurilinguisme au Burkina Faso »*, *Hermès*, n° 56.

2) **Études théâtrales**

Théâtre et performance en Afrique : contours bibliographiques d'un domaine de recherche

BANHAM Martin, with WAKE Clive (1976), *African Theatre Today*, London, Pitman Publishing.

BARBER Karin, COLLINS John RICARD Alain (1997), *West African Popular Theatre*, publié par Alain Ricard, Karin Barber et John Collins, publié en 1997 aux Éditions Indiana University Press à Bloomington.

BARBER Karin (2000), *The Generation of Plays, Yoruba popular Life in Theater*, publié par Karin Barber aux Éditions Indiana University Press, à Bloomington en 2000.

BELEMGNYGRE Nelly Sibdou Maria (2019), *Analyse sociologique de la situation des comédiens de théâtre au Burkina Faso : cas de la ville de Ouagadougou,* soutenue à Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou.

BERARD Stéphanie (2015), *Le Théâtre-Monde de José Pliya*, Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies », n°6,

BOURAIMA Barry (2020), Les arts du spectacle vivant, Approche conceptuelle, composantes et stratégies de promotion, Ouagadougou, Mercury Édition.

BISSIRI Amadou (2007), „The war veteran in Jean-Pierre Guingane's drama: between social activism and intellectualism", *Tydskrif Vir Letterkunde*, 44.

BÜHLER-DIETRICH Annette (2012), „Die Szene des Subjekts im westafrikanischen Theater der Gegenwart – Burkina Faso", Friedemann Kreider et al. (ed.), *Theater und Subjektkonstitution theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, transcript, pp. 133-143.

BÜHLER-DIETRICH Annette et MANDÉ Hamadou (2011), *The Artist as Educator: the Œuvre of Jean-Pierre Guingané*, University of Stuttgart, Germany, University of Ouagadougou, Burkina Faso, African Performance Review, Vol.5, No. 2, pp.78-94.

BÜHLER-DIETRICH Annette (2013), « Theatre's impact on creating the future », dans Kene IGWEONU and Osita OKAGBUE*, Performative Inter-actions in African Theatre 2 : innovation, creativity and social change,* Cambridge, Cambridge scholars publishing, pp.39-52.

BÜHLER-DIETRICH Annette (2016), *Contemporary West African Monodrama and its Stage Productions : A challenge, African Performance Review*, vol.8, n°1pp.7-16 ;

BÜHLER DIETRICH Annette, BADOU Noufou (2017), *Le CITO, un maillon fort du théâtre au Burkina Faso, 20 ans de créativité et de résistance*, Ouagadougou, Œil Collection.

BÜHLER-DIETRICH Annette (2010), « Das westafrikanische Drama und Theater der Gegenwart am Beispiel Burkina Fasos », dans : Annette BÜHLER-DIETRICH, Françoise JOLY (dir.), *Voyages d'Afrique, Interkulturelle Dialoge mit Afrika*, Stuttgart, IZKT Universität Stuttgart, pp.92-102.

BÜHLER-DIETRICH Annette (2012), *Die Szene des Subjekts im westafrikanischen Theater der Gegenwart – Burkina Faso.* Friedemann KREIDER et alii*, Theater und Subjektkonstitution theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld, transcript, pp. 133-143.

BÜHLER-DIETRICH Annette (2013), « Contemporary west african monodrama and its Stage Productions : a Challenge », Kene Igweonu, Osita Okagbue (dir.), *Performative Inter-actions in African Theatre 2 : innovation, creativity and social change*, Cambridge, Cambridge scholars publishing.

CALLAHAN Aralene D. (2012), *Developping theatrically : staging agency and influence in Burkinabè theatrical production*, PhD Dissertation, Madison, Université of Wisconsin-Madison.

CHALAYE Sylvie (2001), *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXè siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

CHALAYE Sylvie (1999), *Du Noir au nègre : l'image du Noir au théâtre de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960),* Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles : Scènes et écrans ».
CHALAYE Sylvie (2004), *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, coll. « Passages Francophones ».

CHALAYE Sylvie (2018), *Corps marron, Les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Paris, Passage(s), coll. « Essais ».

CHALAYE Sylvie (2001), « Ubu Repertory Theater : un pont vers l'Afrique des Amériques, Entretien avec Françoise Kourilsky », », *Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française*, *Théâtre/Public*, n°158, p.14.

CHALAYE Sylvie (2016), « Sony Labou Tansi, le souffle d'un marronneur », Julie PEGHINI, Xavier GARNIER (dir.), *Le théâtre de Sony Labou Tansi*, *Études littéraires africaines*, n°41, pp.23-24.

CHALAYE Sylvie (2001), « Pépinière africaine en Limousin, Entretien avec Monique Blin », *Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française*, *Théâtre/Public*, n°158, 2001, pp.10-12.

CHEVRIER Jacques ([1984] 2003), *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin.

COLLECTIF (1971), *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan-1970,* Paris, Présence Africaine.

CORNEVIN Robert (1970), *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le livre africain, 1970.

CONTEH-MORGAN John with THOMAS Dominic (2010), *New Francophone African and Caribbean Theatres*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, p. 164.

DECHAUFOUR Pénélope (2013), « Voix et corps marionnettiques : avatars d'oralité », dans Sylvie CHALAYE, Réka TOTH (coord.), « Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas : Poétiques contemporaines et oralité », *Revue d'Études françaises,* n°18, pp.201-205

DESGRANGES Aurore (2019), « Dans la fabrique d'une archive théâtrale », Entretien avec Julie PEGHINI et Nicolas Martin-GRANEL, *Continents Manuscrits*, n°13.

DENYER Heather Jeanne (2019), *Re-defining gender and sexuality in West African Theatre : Women artist, feminist représentations, and same-sex desire in the twenty-first century theatre of Benin, Burkina Faso and Togo*, The City University of New-York. Heather Jeanne DENYER, « Redefining Gender anad Sexuality in West Africain Theatre : women artists, feminist représentations, and same-sex desire in the twenty-first century theatre of Benin, Burkina Faso, and Togo », PHD-Dissertation, The City University of New York, 2019

DOUXAMI Christine (2017), « La différence, quelle différence ? Le Même et l'Autre à la lumière des arts de la scène en Afrique », *Conceição | Concept.*, *Campinas*, SP, v. 6, n. 2, pp. 73-89.

DESGRANGES Aurore (2019), « La matière Zongo et ses prolongements dans les écritures dramatiques contemporaines », *Continents manuscrits* [en ligne], n°13, http://journals.openedition.org/coma/4866, consulté le 1er février 2021.

EFOUI Kossi (2000), « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », publié en tant que préface de sa pièce *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, Paris, Éditions Acoria, pp 7-10.

FERTAT Omar et MAKACH Zohra (2020), *Les arts du spectacle dans l'Afrique subsaharienne*, *vol.1. Des formes cultuelles aux manifestations spectaculaires*, Horizons/Théâtre, Presses Universitaires de Bordeaux, numéro 13.

FERTAT Omar et MAKACH Zohra (2021), *Les arts du spectacle dans l'Afrique subsaharienne, vol.2. Des auteurs et des œuvres*, Horizons/Théâtre, Presses Universitaires de Bordeaux, numéro 14.

GAHUNGU Céline (2019), « Le Concours théâtral interafricain : quelles archives ? quels usages ? », *Continents manuscrits* [En ligne], n°13, http://journals.openedition.org/coma/4210.

GARNIER Xavier (1999), *La littérature francophone. Récits courts, poésie, théâtre,* Paris, Hatier.

GNAOULE-OUPOH Bruno (2000), *La littérature ivoirienne*, Paris, Karthala, 2000.

GRAHAM-WHITE Anthony (1974), *The Drama of Black Africa*, London, Samuel French, Inc., 1974.

GUINGANE Jean-Pierre (1987), *Théâtre et développement culturel en Afrique*, Thèse pour le Doctorat d'État ès Sciences de l'Information et de la communication, Université de Bordeaux III.

GUINGANE Jean-Pierre (1978), *Le Théâtre en Haute-Volta, structure-production-diffusion-public,* thèse pour le doctorat de 3me cycle, sous la direction de XX, Bordeaux III.

KABORE Oger (2006), « La situation du conte au Burkina Faso : Utilisation dans l'audiovisuel et les arts du spectacle », Ouagadougou, CNRST, https://www.semanticscholar.org/paper/La-situation-du-conte-au-Burkina-Faso%3A-utilisation-Kabor%C3%A9/ee95d54fe8a62f839ff3a659150be56e11cd99c0.

KERR David (1995), *African popular theater, from pre-colonial times to the present day*, Oxford, James Currey.

KOMPAORE Prosper (1977), *Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta*, Université de la Sorbonne Nouvelle.

KONKOBO Christophe, entretien avec DOGBE Alfred et KWAHULE Koffi (2006), « Un théâtre contemporain africain ou pas ? », http://africultures.com/un-theatre-contemporain-africain-ou-pas-4353/.

KONKOBO Christophe, « Le théâtre burkinabé au féminin : de Joëlle Ouattara à Odile Sankara », *Théâtres d'Afrique au féminin*, n°103-104, pp.190-199,

KONKOBO Christophe (2017), *La pratique du théâtre moderne au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan.

KONKOBO Christophe (2017), « Théâtre burkinabè contemporain » et dramaturgie de l'entre-deux : Aristide Tarnagda et Sophie Kam », *Présence francophone : Revue Internationale de langue et de littérature*, vol.89, n°1.

KWAHULE Koffi (1997), *Pour une critique du théâtre ivoirien*, Paris, L'Harmattan.

LE LAY Maëline (2013), « La diglossie mise en scène en République démocratique du Congo : modalités d'inscription dans le texte théâtral et enjeux sociaux », dans Yamna ABDELKADER,

BAZILE BAZILE Sandrine, FERTAT Omar (dir.), *Pour un Théâtre-Monde, plurilinguisme, interculturalité, transmission, Pessac*, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Études africaines et créoles », pp.71-88.

LE LAY Maëline (2014), *« La parole construit le pays » : Théâtre, langues et didactisme au Katanga (République Démocratique du Congo,* publié par Maëline Le Lay, aux Éditions Honoré Champion à Paris en 2014.

LE LAY Maëline (2018), « Africanizing classical European Playwrights, Shakespeare and Molière », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Cambridge University Press (CUP), 81, n°3, pp.493-512.

LE LAY Maëline (à paraître), « Buja sans tabous », un festival de théâtre au diapason des quartiers (Bujumbura, Burundi) », à paraître dans les *Cahiers de littérature Orale*, *Théâtre, performance et parole politique dans l'espace public*

MANDE Hamadou (2011), *Festival de théâtre et développement en Afrique, Analyse de l'impact du FITMO au Burkina Faso*, Sarrebrück, Éditions Universitaires Européennes.

MOURALIS Bernard (1971), « L'École William Ponty et la politique culturelle » dans COLLECTIF, *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan-1970, Paris*, Présence Africaine.

MAGNIER Bernard (2001) , « Sony Labou Tansi : un « chouette petit théâtre bien osé », *Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française*, *Théâtre/Public*, n°158.

MANDE Hamadou (2009-2010), *Contribution des festivals et des structures de formation en arts vivants au développement socio-économique du Burkina Faso, Thèse soutenue à l'Université de Ouagadougou*.

MEDEHOUEGNON Pierre (2010), *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest, des origines à nos jours (Historique et analyse*, Jéricho-Cotonou, CAAREC Éditions.

MARTIN-GRANEL Nicolas, PEGHINI Julie (dir.) (2015), *Sony Labou Tansi en scène (s), La Chair et l'Idée, théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

MINOUNGOU Étienne, Pr. SAVADOGO Mahamadé (dir.), *Gouverner pour et par la culture*, Ouagadougou, Découvertes du Burkina, 2015,

MILLER Judith (with MAKWARD Christiane) (2018), *Plays by French and Francophone Women : A Critical Anthology*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994 ; (with Chantal BILODEAU), *Seven Plays of Koffi Kwahulé: In and Out of Africa,* , Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017 ; *The Restless, translation of Les Rétifs, a novel by Gerty Dambury*, New York, The Feminist Press at CUNY, 2018.

MILLER Judith (2007), « Is There Such A Thing as Francophone African Stage Textuality ? » *Yale French Studies*, n°112, *The Transparency of the Text : Contemporary Writing for the Stage*, pp. 131-144.

PAGEARD Robert (1961), « Le théâtre », *Présence africaine*, n°39, p. 250-253.

PEGHINI Julie, GARNIER Xavier (dir.) (2016)**, «** Le théâtre de Sony Labou Tansi », *Études littéraires africaines*, 2016, n°41.

PEGHINI Julie et MARTIN-GRANEL Nicolas (2019), « Dans la fabrique d'une archive théâtrale », Entretien mené par Aurore DESGRANGES, *Continents manuscrits* [En ligne], n°13, http://journals.openedition.org/coma/4553, consulté le 12 février 2021.

PEGHINI Julie, GARNIER Xavier (2016), « Sommes-nous sortis du monde, Sony Labou Tansi ? Le théâtre, la scène, la fable », *Le théâtre de Sony Labou Tansi*, *Études littéraires Africaines*, n°41, 2016, pp.9-22.

PLIYA José (2011), *Écrire sur le fil ténu des frontières, Entretien avec Émile Lansman*, Manage, Lansman Éditeur.

RICARD Alain (1974), « Francophonie et théâtre en Afrique de l'Ouest. Situation et perspective (sous la responsabilité de M. Fernando Lambert) », *Études littéraires*, vol.7, n°3, p.449-476.

RICARD Alain (1986), *L'invention du théâtre, Le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, L'Age d'homme.

RICARD Alain (1995), *Littératures d'Afrique noire, des langues aux livres*, Paris, CRNS Éditions et Karthala, 1995.

SCHERER Jacques*, Le théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

SOW Alioune, CANUT Cécile (2014), « Nous nous appelons les voyageurs, Mise en scène de parcours migratoires dans le théâtre des réfugiés d'Afrique centrale à Bamako », *Cahiers d'études africaines*, [en ligne], https://journals.openedition.org/etudesafricaines/pdf/17705.

TAPSOBA Privat (1987), *Théâtre et action culturelle au Burkina Faso*, Thèse de doctorat en études théâtrales, Université Paris 8.

TARNAGDA Boukary (2018), *Processus de création théâtrale contemporaine en Afrique subsaharienne francophone, vers une poétique de la relation*, Université Rennes 2, Université Ouaga 1. Pr. Joseph Ki-Zerbo, Etudes théâtrales.

TARNAGDA Aristide (2019), *Musika*, Heather J. DENYER (translation), *A Journal of Performance and Art*, Volume 41, Number 3, pp. 103-119.

THERESINE Amélie (2016), « Sony Labou Tansi, précurseur de nouvelles écritures dramatiques », dans Julie PEGHINI, Xavier GARNIER (dir.), *Le théâtre de Sony Labou Tansi*, *Études littéraires africaines*, n°41, pp. 25-37.

THERESINE Amélie, PEGHINI Julie (2016), « Les Récréâtrales (Ouagadougou) / Mantsina sur Scène (Brazzaville) : des espaces où s'inventent des dramaturgies résistantes », *Horizons/Théâtre*, Presses Universitaires de Bordeaux, n°6, p.82-99 ;

THERESINE Amélie, PEGHINI Julie, « Les Récréâtrales (Ouagadougou) / Mantsina sur Scène (Brazzaville) (2015), Des espaces où s'inventent des dramaturgies résistantes », *Horizons/Théâtre : revue d'études théâtrales*, Presses Universitaires de Bordeaux.
THERESINE Amélie (2018), « Afriques en chantiers, Des fabriques d'utopie active », *États de la scène actuelle 2016-2017*, *Théâtre-public*, n°229, pp.69-78.

THERESINE Amélie (2022), *Le Festival international des Francophonies en Limousin : une histoire de la fabrique du théâtre africain francophone (1984-2018)*, Thèse de doctorat en Études Théâtrales, soutenue à l'Université Sorbonne-Nouvelle.

TRAORE Bakary, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence africaine, 1958.

TRAORE Bakary (1957/3), « Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociologiques », *Présence africaine*, n°14-15, pp. 180-201.

TRAORE Bakary (1969/4), « Le théâtre africain au festival culturel panafricain d'Alger », *Présence africaine*, n°72, pp. 179-189.

TRAORE Bakary, « Le théâtre africain de l'école William Ponty », dans COLLECTIF, *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan-1970, Paris*, Présence Africaine, 1971, p.41.

TRAORE Bakary (1979/3), « La spécificité et le dynamisme des cultures négro-africaines »,

Présence africaine, n°111, pp.107-112.

TRAORE Dominique, « Les enjeux « poélitiques » des dramaturgies contemporaines d'Afrique noires », dans Christine Douxami (éd.), Théâtres politiques (en) Mouvement(s), Besançon, Presses Universitaire de Franche-Comté, pp.317-328.

VALENTE-QUINN Brian (2019), « Sur les traces de *Bamba Mos Xam* : l'invention du théâtre mouride », *Continents manuscrits* [En ligne], n°13, http://journals.openedition.org/coma/4233.

Valente-Quinn Brian (2021) *Senegalese Stagecraft, Decolonizing Theater-Making in Francophone Africa*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press.

VIDEAU André (1992), « Le TILF : Théâtre international de langue française », *Hommes et Migrations*, n°1150, Les chrétiens et l'immigration. Mélanges en hommage au père Jacques Ghys, pp. 64-65.

WARNER Garry, « Éducation coloniale et genèse du théâtre néo-africain d'expression française », *Présence Africaine*, n° 97, 1976/1, pp. 93-116.

ZALESSKY Michèle (1989), « Locataires de la même maison », entretien avec Sony LABOU TANSI, *Diagonales*, N°9, Vanves, Hachette.

ZIMMER Wolfgang (1990), *Le Répertoire du théâtre burkinabè*, Paris, L'Harmattan.

ZIMMER Wolfgang (1992), Le Répertoire du théâtre camerounais, Paris L'Harmattan.

Arts de la scène : ouvrages généraux

ABDELKADER Yamna, BAZILE Sandrine, FERTAT Omar (2013), *Pour un théâtre-monde, plurilinguisme, interculturalité, transmission*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux.

AZAMA Michel, (éd.) ([1991] 2004), *De Godot à Zucco, Anthologie des auteurs dramatiques de langue française*, Paris, éditions Théâtrales, 2003-2004, volume 1 à 3.

BANOS-RUF Pierre (2008), « L'édition théâtrale aujourd'hui, Enjeux artistiques, économiques et politiques, L'exemple des éditions théâtrales », doctorat en arts du spectacle, théâtre, Université Paris X.

BIET Christian (dir.) (2017), « Nouvelles écritures dramatiques européennes », *Théâtre/Public*, n°223.
BIET Christian (2018), « Introduction, La question du répertoire au théâtre », *Littératures Classiques*, 95.

BIONDA Romain (2019), « Qu'est-ce qu'un texte dramatique ? », dans CARAION Marta, ESCOLA Marc, MEIZOZ Jérôme, (dir.), *Atelier de théorie littéraire, Doss. Penser par notions*, https://www.fabula.org/atelier.php?Texte_dramatique.

BOAL Augusto (2007), *Théâtre de l'opprimé*, traduit de l'espagnol par Dominique LEMANN, Paris, La découverte, [1977].

BOUCHET Pauline (2019), « Liminaire », *Questions d'auctorialité sur les scènes contemporaines*, *Tangence*, n°121, pp.5-20.

BOUCHET Pauline (2015), « Faire entendre les voix du théâtre contemporain », *Skén&graphie* [En ligne], n°3, http://journals.openedition.org/skenegraphie/1239, consulté le 01 mars 2021.

DANAN Joseph et NAUGRETTE Catherine (éds.) (2018), *Les nouveaux matériaux du théâtre*, Registres, collection des études théâtrales, Presses Sorbonne Nouvelle.

CORVIN Michel (dir.) (2008), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas.

DENIZOT Marion (2012), *Le théâtre populaire comme source du théâtre public*, pp.13-24, Horizons-théâtre, Des théâtres populaires : Afrique, Amérique, Asie, Europe, mars-septembre 2012, Presses Universitaires de Bordeaux ;

DENIZOT Marion (2014), *Retour sur l'histoire du théâtre populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX-XXè siècles)*, Comité d'histoire du ministère de la culture et de la communication, Centre d'histoire de Sciences-Po Paris. *La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine*, Paris, 2012-2014, http://chmcc.hypotheses.org/188, consulté le 10 février 2021.

DENIZOT Marion (2014), « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », *Écrire l'histoire* [en ligne], 13-14, http://journals.openedition.org/elh/475

EBSTEIN Jonny, IVERNEL Philippe (dir.) (1986), *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Lausanne, L'âge d'homme.

FERAL Josette, « Introduction : Towards a Genetic Study of Performance – Take 2 », *Theatre research International*, vol.33, n°3, pp.223-233.

FIX Florence, TOUDOIRE SURLAPIERRE Frédérique (éd.) (2006), *Le monologue au théâtre (1950-2000), La parole solitaire*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures. »

GRESILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, BUDOR Dominique (2010), G*enèses théâtrales*, Paris, CNRS Éditions.

GRESILLON Almuth (2010), « Marguerite Duras/Claude Régy , « L'amante anglaise », Almuth GRESILLON, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, Dominique BUDOR, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS éditions.

GRESILLON Almuth, LEGER Nathalie (2015), « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis*, *Théâtre*, n°26, pp.19-35.

GRESILLON Almuth (2010), « Marguerite Duras/Claude Régy , « L'amante anglaise », GRESILLON Almuth, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, Dominique BUDOR, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS éditions.

GUILLIER Pauline (2019), « Les comités de lecture de théâtre, un dispositif singulier, un endroit d'épreuve », Passages en Revue 2019, recueil d'articles publiés par les membres du laboratoire Passages XX-XXI Arts et Littératures.

HAMIDI-KIM Bérénice (2011), « Deux conceptions du théâtre politique à l'épreuve, Théâtre postpolitique et théâtre de lutte politique », Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Les Cahiers de la MSHE Ledoux », pp.169-183.

HAMIDI-KIM Bérénice (2013), *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, Édition L'Entretemps.

HAMIDI-KIM Berénice (2019), « Le metteur en scène et les autres ou de la difficulté du partage de l'auctorialité dans le théâtre public français » *Tangence*, n°121, pp.61-79.

LEHMANN Hans Thies ([1999] 2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'arche éditeur.

LE PORS Sandrine (2011), *Le théâtre des voix, à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

LUCET Sophie, PROUST Sophie (dir.) (2017), *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

MC AULEY Gay, *Towards en Ethnography of Rehearsal, New Theatre Quaterly*, vol. 14, Issue 53
MERVANT-ROUX Madeleine (2015), « Construire à plusieurs la machine à jouer », *Genesis*, n° 41, « Créer à plusieurs mains », 2015.

SIAUD Florent (2018), « La génétique de la mise en scène à l'épreuve de l'expérience humaine », dans ANOKHINA Olga, IDMHAND Fatiha, *La Fabrique du texte à l'épreuve de la génétique*, France, Éditions des archives contemporaines, pp. 29-43.

TAYLOR Diane (2003), *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas,* Durham, Duke University Press.

PAVIS Patrice (2011), *Le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin.

PLANA Muriel (2015), *Roman, théâtre, cinéma au 20ème siècle, Adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Paris, Belin.

PISCATOR Erwin ([1962], 1972) *Le théâtre politique*, suivi de *Supplément au Théâtre politique*, Paris, L'arche.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Écritures dramatiques contemporains*, Paris Armand Colin, 2011.
RYNGAERT Jean-Pierre (2008), « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique *», L'Annuaire théâtral, Revue québecoise d'études théâtrales, Désordres et ordonnancements*, n°43-44.

SARRAZAC Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès,* Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

SARRAZAC Jean-Pierre, NAUGRETTE Catherine, BANU Georges, avec la collaboration de Chemama Simon (2011), *Le geste de témoigner* Un dispositif pour le théâtre, Actes du colloque de Paris, 25 mars 2011 et Louvain la Neuve 13 et 14 mai 2011, Études théâtrales, n°51-52, Centre d'études théâtrales, université de catholique de louvain, Institut d'études théâtrales, université sorbonne nouvelle, paris 3.

SARRAZAC Jean-Pierre, NAUGRETTE Catherine (2005), Dialoguer, un nouveau partage des voix, vol.2 Mutations Études théâtrales, centre d'études théâtrales, université catholique de Louvain, Institut d'étuds théâtrales, université Paris, III. Textes réunis par, Études théâtrales, n°33.

SERMON Julie, RYNGAERT Jean-Pierre (2012), Théâtre du XXIème siècle : commencements, Armand Colin.

SIAUD Florent (2018), « La génétique de la mise en scène à l'épreuve de l'expérience humaine », dans ANOKHINA Olga, IDMHAND Fatiha (dir.), *La Fabrique du texte à l'épreuve de la génétique*, Éditions des archives contemporaines, France, pp, 29-43.

TACKELS Bruno (2006), Les Écritures de plateau, État des lieux, Besançon, Les solitaires intempestifs, coll. « Essais ».

THAPA Bal Bahadur (2011), « A study on the Nexus between Theatre for Social Change and Donor Agencies », dans Sanjeev UPRETY and Robin PIYA (dir.) *IMAP READER. A collection of Essays on Art and Theatre in Kathmandu,* Kathmandu, Himal Books, pp.37-58.

VINAVER Michel (1987), *Le compte-rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Arles, Actes Sud.

3) **Apport des sciences sociales**

ADELKAH Fariba, BAYART Jean-François (dir.) (2006), *Anthropologie du voyage et migrations internationales*, Fonds d'analyse des sociétés politiques.

AMSELLE Jean-Loup (2011), « NEGRITUDE, CREOLISATION, CREOLITE, L'ethnicisation de la société française au prisme des auteurs martiniquais », *Les temps Modernes*, 2011, n°662-663, pp.340-356.

ANDERSON Benedict ([1983] 2006), *L'imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte.

ANDRIEU Sarah (2008), « La mise en spectacle de l'identité nationale », *Journal des anthropologues*, Hors-série, http://jda.revues.org/2977.

ANDRIEU Sarah (2009), *Le spectacle des traditions, Analyse anthropologique du processus de spectacularisation des danses au Burkina Faso*, Thèse de doctorat en anthropologie soutenue à l'Université Aix-Marseille.

ANDRIEU Sarah, OLIVIER Emmanuelle (dir.) (2017), *Création artistique et imaginaire de la globalisation*, Paris, Hermann.

ANDRIEU Sarah, OLIVIER Emmanuelle (2017), « Les imaginaires de la globalisation au prisme du champ artistique », ANDRIEU Sarah, OLIVIER Emmanuelle (dir.), *Création artistique et imaginaire de la globalisation*, Paris, Hermann, pp.5-43.

ANTHIAS Floya (2008), « Thinking through the lens of translocational positionality : intersectionality frame for understanding identity and belonging », *Translocations*, Volume 4, Issue1, pp. 5-20.

BANEGAS Richard, BRISSET FOUCAULT Florence, CUTOLO Armando (2012/3), « Espaces publics de la parole et pratiques de la citoyenneté en Afrique », *Politique Africaine*, n°127, pp.5-20.

BANEGAS Richard (2015/3), « Putsch et politique de la rue au Burkina Faso, Quand les étudiants débattent du Régiment de Sécurité Présidentielle », *Politique Africaine*, n°138, pp.147-170.

BANEGAS Richard, propos recueillis par Jean MERCKAERT (2016/2), « Pleins feux. Mobilisations citoyennes répression et contre-révolution en Afrique », *Revue Projet*, n°351, pp.6-11.

BARBER Karin (2007), *The Anthropology of Texts, Persons and Publics, Oral and Written Culture in Africa and beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « New departures in anthropology ».

BECKER Howard S. ([1982] 2010), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », traduit de l'anglais pa r Jeanne BOUNIORT.

BEHAR Ruth (1997), *The Vulnerable Observer : Anthropology that breaks your heart*, Boston, Beacon Press.

BENSA Alban, POUILLON François (dir.) (2013), *Terrains d'écrivains. Littérature eethnographie*, Toulouse, Anacharsis.

BEUCHER Benoît (2009), « La naissance de la communauté nationale burkinabè ou comment le Voltaïque devint un « homme intègre », FASOPO, Fonds d'analyse des sociétés politiques.

BEUCHER Benoît (2019), « Mobilisations populaires, mobilisations mémorielles au Burkina Faso : la figure de Thomas Sankara et le coup d'état de la rue d'octobre 2014 », dans Elara BERTHO, Jean-Luc MARTINEAU, Florent PITON, Céline PAUTHIER, *Du héros à la communauté. Le cheminement des identités en Afrique (XIXe-XXIe siècle)*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, « Cahiers Afriques », 2019, pp.177-194.

BIANCHINI Pascal, KOALA Salif, (2003) « Presse écrite, mouvements sociaux et jeux politiques au Burkina Faso : éléments pour une socio-histoire de l'opinion dans un pays d'Afrique noire », *Les cahiers du journalisme,* n°12, pp.170-197.

BIANCHINI Pascal (2007), « Norbert Zongo ou le journaliste comme intellectuel total », Abel, Abdoulaye GUEYE, Anne PIRIOU, Anne-Catherine WAGNER (dir.), *Figures croisées d'intellectuels, Trajectoires, modes d'actions, productions*, Paris, Karthala, pp. 137-160.

BONNECASE Vincent (2015/1), « Sur la chute de Blaise Compaoré. Autorité et colère dans les derniers jours d'un régime », *Politique Africaine*, n°137, pp.151-168.

BOURDIEU Pierre (1991), « Le champ littéraire », *Actes de recherches en sciences sociales*, vol. 89, pp.3-46.

CASANOVA Pascale ([1999],2008), *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil.

COQUERY-VIDROVITCH Catherine (2006), « Afrique noire : à l'origine de l'historiographie africaine de langue française, *Présence africaine*, n°173, pp.77 à 90.

CUOMO Anna (2014/4), « Rap et blackness au Burkina Faso. Les enjeux autour de l'accès à une reconnaissance artistique », *Politique africaine*, n°136, pp.41-60.

CUOMO Anna (2015), « Des artistes engagés au Burkina Faso. Rappeurs burkinabé, trajectoires artistiques et contournements identitaires », *Afrique contemporaine*, n° 254, pp. 89-103.

DEBAENE Vincent (2019/2), « Le contexte : pour et contre. Études littéraires et anthropologie », *Littérature*, n°194, pp.94-104.

DEBAENE Vincent (2010), *L'adieu au voyage : l'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».

DEGORCE Alice, PALE Augustin (2018/1), « Performativité des chansons du Balai citoyen dans l'insurrection d'octobre 2014 au Burkina Faso », *Cahiers d'Études africaines*, 229, pp.127-153.

DEGORCE Alice, KIBORA Ludovic O. (dir.) (2021), *Migrations, mobilités et réseaux religieux au Burkina Faso*, Dakar, Amalion.

DESPRES Altaïr (2016), *Se faire contemporain, Les danseurs africains à l'épreuve de la mondialisation culturelle*, Paris, Publications de la Sorbonne.

DUBOIS Jacques ([1978]2019), *L'institution de la littérature*, Belgique, Espace Nord.

DUBOIS Vincent (1999), *La politique culturelle*, Paris, Éditions Belin.

FABIAN Johannes (1990), *Power and Performance, Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaïre*, Madison, University of Wisconsin Press.

FABIAN Johannes (2008), *Ethnography as commentary, Writing from the virtual archive*, Durham and London, Duke University Press.

FARGE Arlette (1989) *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

FOUERE Marie-Aude, RILLON Ophélie, POMMEROLLE Marie-Emmanuelle (?), « Introduction : Pourquoi *Sources* ? Rigueur empirique, réflexivité et archivage en sciences humaines et sociales et dans les études africaines », *Sources. Materials and Filedwork in African Studies*, n°1, https://www.sources-journal.org/77.

FOUQUET Thomas (février 2016), « L'humanitaire à l'épreuve des mobilisations citoyennes. L'exemple du mouvement sénégalais y'en a marre », *Alternatives humanitaires*, numéro inaugural, pp.96-108.

GAULIER Armelle (2014), ZEBDA, TACTIKOLLECTIF, ORIGINES CONTROLEES : la musique au service de l'action sociale et politique à Toulouse, Thèse pour le doctorat en Science politique, soutenue à l'Université de Bordeaux.

GEERTZ Clifford (1988), *Ici et là-bas, L'anthropologue comme auteur,* Paris, Éditions Métailié.

GLASER Barney G., STRAUSS Anselm L. ([1967],2017), *La découverte de la théorie ancrée, Stratégies pour la recherche qualitative*, Paris, Armand Colin, traduit de l'anglais américain par Marc-Henry Soulet et Kerraly Oeuvray.

GÖRGEN Andreas (2009), « La nouvelle politique culturelle extérieure de l'Allemagne », *Revue internationale et stratégique*, n°74, pp.114-119.

HEINICH Nathalie (2002), « Pour une neutralité engagée », *Questions de communication* [En ligne], n°2, http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7084, consulté le 17 août 2020.

HILGERS Mathieu, LOADA Augustin (2013/3), « Tensions et protestations dans un régime semi-autoritaire : croissance des révoltes populaires et maintien du pouvoir au Burkina Faso », *Politique africaine*, n°131, pp.187-208.

ISIN Engin F. (2009/1), « La ville comme lieu du social », *Collège international de Philosophie*, « Rue Descartes », n° 63, pp. 52 à 62.

KIBORA O. Ludovic, LANGEWIESCHE Katrin (2019), « Qu'est-ce que la « tradition » ? Qu'appelle-t-on religion traditionnelle ? », dans Alice DEGORCE, Ludovic O. KIBORA, Katrin LANGEWIESCHE, (éd.) *Rencontres religieuses et dynamiques sociales au Burkina Faso*, Dakar, Amalion, pp.27-48.

KIEFFER Julien, « Les jeunes des « grins » de thé et la campagne électorale à Ouagadougou », *Politique Africain*e, n°101, pp.63-82.

LABRUNE-BADIANE Céline et SMITH Étienne (2018), *Les hussards noirs de la colonie, Instituteurs africains et « petites patries » en AOF (1913-1960)*, Paris, Éditions Karthala.

LAPLANTINE François (2018), *Penser le sensible*, Paris, Pocket.

LEBRETON David (2021), « Au corps de la recherche, Anthropologie des émotions », HEAS Stéphane et ZANNA Omar (dir.), *Les émotions dans la recherche en sciences humaines et sociales*, *Épreuves du terrain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

LOADA Augustin (1999/4), « Réflexions sur la société civile en Afrique : Le Burkina de l'après-Zongo », Politique africaine, n°76, pp.136-151.

LEMAIRE Marianne (2011), « La chambre à soi de l'ethnologue. », L'Homme [En ligne], http://journals.openedition.org/lhomme/22849.

MANCHUELLE François (1995), « Assimilés ou patriotes africains ? Naissance d'un nationalisme culturel en Afrique française (1853-1931) », *Cahiers d'études africaines*, vol.35, n°138-139, pp.333-369.

MAZAURIC Catherine, CANUT Cécile (dir.), *La migration prise aux mots*, *Mises en récits et en images des migrations transafricaines*, Paris, Le Cavalier Bleu

MOULARD Sophie (2014), Le regard entre deux rives, La migration et l'exil dans le discours des rappeurs sénégalais », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], n°213-214, consulté le 10 décembre 2020.

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre (2008), *La rigueur du qualitatif, les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologiques*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia s.a., coll. « Anthropologie prospective, n°3.

NEVEU Catherine (2004), « Les enjeux d'une approche anthropologique de la citoyenneté », *Revue européenne des migrations internationales,* vol. 20-n°3, pp.89-101.

SAPIRO Gisèle, LEPERLIER Tristan, AMINE BRAHIMI Mohamed (2018), « Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational ? », *Actes de la recherche en sciences sociales* », n°224, pp.4-11.

VERMYLEN Aurore (2019), « Par-delà les émotions et la raison. Les apports de l'auto-analyse comme méthode de compréhension de nos terrains », *e-Migrinter* [En ligne], n°18, septembre http://journals.openedition.org/e-migrinter/1781, consulté le 26 juillet 2021.

VERMYLEN Aurore (2019), « Par-delà les émotions et la raison. Les apports de l'auto-analyse comme méthode de compréhension de nos terrains », *e-Migrinter* [En ligne], n°18, http://journals.openedition.org/e-migrinter/1781, consulté le 17 août 2020.

PAJOT Florian (2007), *Joseph Ki-Zerbo*, *Itinéraire d'un intellectuel africain au XXè siècle*, Paris, L'Harmattan.

PERRENOUD Marc (2010), « Les relations de la Suisse avec l'Afrique lors de la décolonisation et des débuts de la coopération au développement », *International Development Policy, Revue*

internationale de politique de développement, [en ligne], n°1, http://journals.openedition.org/poldev/116, consulté le 22 février 2021.

PILON Marc (2004), « L'évolution du champ scolaire au Burkina Faso : entre diversification et privatisation », *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs* [en ligne], n°3, http://journals.openedition.org/cres/1392, consulté le 7 décembre 2020.

PONCELET Marc (1994), *Une utopie post-tiersmondiste, La dimension culturelle du développement*, Paris, L'Harmattan.

ROBERTSON Roland, ([1995], 1997), « Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity », dans Mike Featherstone, Scott Lash, Roland Robertson (dir.), *Global Modernities*, London, Thousand Oaks, New Dehli, Sage Publication, p. 25-44.

ROUDOMETOF Victor (2021), « Qu'est-ce que la glocalisation ? », traduit de l'anglais par Sarah-Louise RAILLARD, *Réseaux*, La Découverte, n°226, pp.45-70.

SPIESSE Emmanuelle (2003), « L'artiste et le pouvoir sous Sankara (1983-1987) », *Burkina Faso, Cent ans d'histoire*, *1895-1995, Actes du premier colloque international sur l'histoire du Burkina*, Karthala, sous la direction de YENOUYABA Georges Madiéga et OUMAROU Nao, pp. 2141-2168.

SWYNGEDOUW Erik, KAIKA Maria (2003), « The making of « glocal » urban modernities : Exploring the Cracks in the Mirror », *City*, n°7 (1), pp.5-20.

4) Documents d'archives consultés ou transmis par des particuliers

Documents extraits des archives du Prix RFI aimablement transmis par Pascal Paradou

- Pièces envoyées par les auteurs burkinabé en 2018.
- Liste des candidats par pays.

Documents extraits des archives du comité de lecture du TARMAC, aimablement transmis par Thierry Blanc

- Fiche de lecture type 2015/2016.
- 25 Fiches de lecture envoyées à des auteurs burkinabé/africains

Documents extraits des archives des Lompolo aimablement transmis par Prosper Kompaoré et Baba Hama

- Arrêté 2015 sur le fonctionnement des Lompolo
- Arrêté 2016 sur le fonctionnement des Lompolo
- Propositions relatives aux critères de sélection des œuvres pour les Lompolos
- Rapport général des travaux de réflexion sur l'avenir des Lompolo, octobre 2015
- Ministère de la culture et du tourisme, « Programme de « La nuit des Lompolo 2013 »,
- Lauréats des Lompolo 2013
- Lauréats des Lompolo 2014
- Liste des bénéficiaires des hommages des Lompolo 2013.
- Liste des bénéficiaires des hommages des Lompolo 2014.
- Rapport général des travaux du comité de réflexion sur l'avenir des Lompolo, octobre 2015.
- Rapport de jury 2016
- Ministère de la Culture et du Tourisme, *Dépouillement. Questionnaire pour l'amélioration de l'organisation des Lompolo*,

Documents consultés aux Archives de la Semaine Nationale de la Culture à Bobo-Dioulasso en novembre 2016

- Procès-verbaux de délibération GPNAL : 83, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 98
- Arrêté 2000 : présentation des catégories
- Palmarès du GPNAL en littérature en 2000.
- Résultats du jury littéraire GPNAL 2002
- Palmarès du GPNAL en littérature 2006
- Procès-verbal de délibération 2008
- Palmarès officiel du GPNAL 2016
- Rapport général du jury littéraire en langue française de la SNC Bobo 2012, Grand prix national des arts et de lettres, catégorie C.
- Rapport de jury des œuvres littéraires, 2004.
- Rapport de jury des œuvres littéraires 2010.
- Règlement intérieur du GPNAL 2012.
- Règlement intérieur du GPNAL 2016.
- Palmarès SNC 2014.
- Document annexe du GPNAL 2014.
- Règlement catégorie A, B, C, 2014.
- Évolution des catégories et des disciplines
- Consultation des pièces primées en 2002, 2004, 2006, 2008, 2010, 2012
- Consultation des pièces envoyées en 2002, 2004, 2006, 2008, 2010, 2012.
- Récapitulatif palmarès lauréats des SNC