

Études littéraires africaines

VALENTE-QUINN (Brian), *Senegalese Stagecraft : Decolonizing Theater-Making in Francophone Africa*. Evanston (IL) : Northwestern University Press, coll. Performance Works, 2021, xi-202 p. – ISBN 978-0-810-14366-1



Maëline Le Lay

Numéro 52, 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1087093ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1087093ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Le Lay, M. (2021). Compte rendu de [VALENTE-QUINN (Brian), *Senegalese Stagecraft : Decolonizing Theater-Making in Francophone Africa*. Evanston (IL) : Northwestern University Press, coll. Performance Works, 2021, xi-202 p. – ISBN 978-0-810-14366-1]. *Études littéraires africaines*, (52), 226–231.
<https://doi.org/10.7202/1087093ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2022

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

migratoires : *Frère migrants* de Patrick Chamoiseau (Paris : Seuil). Habiter le monde appelle à se couler dans l'esprit de la « déclaration des poètes » de Chamoiseau, déclaration selon laquelle « toute Nation est Nation-Relation, souveraine mais solidaire, offerte au soin de tous et responsable de tous sur le tapis de ses frontières » (p. 136) : une parole qui sait que la reconfiguration de l'humanité passe par une audacieuse projection dans l'avenir. Tel est aussi le pacte de lecture de ce texte de F. Sarr, qui risquerait autrement d'en laisser plus d'un sur sa faim, notamment si on entendait l'interroger à propos des modalités concrètes qui permettraient à des propositions, comme celle de la « gouvernance mondiale » par exemple, de se concrétiser. Si *Afrotopia* était une lecture critique et prospective de l'espace-temps africain dans le devenir mondial, cet *Essai de politique relationnelle* propose une lecture du monde dans sa globalité, telle qu'il est permis de le faire à partir du moment où les questions soulevées se posent effectivement à cette échelle.

Isaac BAZIÉ

VALENTE-QUINN (Brian), *Senegalese Stagecraft : Decolonizing Theater-Making in Francophone Africa*. Evanston (IL) : Northwestern University Press, coll. Performance Works, 2021, xi-202 p. – ISBN 978-0-810-14366-1.

Fruit d'une thèse de doctorat et d'une recherche de terrain menée pendant quatre ans, cette monographie consacrée au théâtre au Sénégal propose une étude d'envergure d'une pratique ancienne, dont les résonances dans l'imaginaire sénégalais sont encore bien présentes aujourd'hui. Partant du constat qu'une grande partie des Sénégalais a un jour rencontré le théâtre – que ce soit par les récits de troupes, d'écoles de théâtre ou de tournées qui leur sont parvenus, ou encore par leur propre expérience de spectateur ou de comédien amateur –, l'auteur s'emploie à démontrer que le théâtre est resté un art vivant au Sénégal. Englobant le théâtre pratiqué de la période coloniale à nos jours, le présent essai met en évidence l'héritage pluriel des manifestations théâtrales, leurs multiples ramifications historiques, mais aussi la plasticité de leurs usages contemporains. S'attachant à l'étude des modalités de « *crafting* » de la scène sénégalaise (défini comme « *the contextual work of stages artists as they contend with, respond to, and reconfigure the implicit rules and expectations of the theatrical stage* », p. 6), Brian Valente-Quinn explore la manière dont les praticiens de théâtre au Sénégal ont pu s'emparer de la scène pour déployer un discours critique à propos du colonialisme et de ses suites, et plus largement à propos des schémas de domination et d'inégalité économique et sociale. Quoique l'auteur s'en défende, la structure de cet essai obéit pour l'essentiel à une logique chronologique : ainsi s'ouvre-t-il sur une passionnante étude de la pratique théâtrale à l'école William Ponty qui réunissait,

sur l'île de Gorée, des élèves de toute l'AOF, appelés à devenir la future élite de leurs pays respectifs. S'appuyant sur l'ensemble des études antérieures portant sur la politique éducative de cette école et sur son importance sociohistorique, comme sur l'étude des textes des Pontins eux-mêmes, publiés dans le bulletin de l'école, *L'Éducation africaine*, Brian Valente-Quinn fait bien voir l'ambiguïté fondamentale de cette politique. Il s'agissait en effet d'assimiler les futurs cadres africains, d'en faire des sujets façonnés par la pensée républicaine française, tout en veillant soigneusement à les laisser à leur place, quitte à les figer dans une africanité pré-fabriquée, mythique, voire fantasmée. Aussi les auteurs étaient-ils encouragés, pour incarner cet impossible compromis, à composer des pièces informées par un savoir d'ordre ethnologique et servies par une langue française qui se devait d'être correcte mais sobre. Dans cette pratique dramaturgique très encadrée, toute velléité de créativité littéraire était découragée, puisqu'il importait avant tout de faire œuvre de pédagogie pour former ces futurs cadres à la connaissance des populations qu'ils étaient appelés à gouverner, en se ré-enracinant dans une Afrique traditionnelle. Cela n'empêcha pas certains, comme Bernard Dadié, de dépasser cette attente du « *becoming native* » en posant les jalons de ce qui deviendra l'une des œuvres littéraires les plus reconnues de la première génération d'écrivains africains francophones. Br. Valente-Quinn s'ingénia aussi à montrer comment la pratique d'un genre théâtral particulier – le genre épique largement promu à Ponty – permit à certains élèves de prendre quelques libertés avec l'Histoire pour l'infléchir dans un sens plus favorable à leurs héros nationaux (tels Samory). Selon lui, en s'adonnant pleinement à l'activité théâtrale, qui implique l'incarnation sur scène d'un personnage issu de leurs cultures respectives, les élèves produisaient un effet d'« aliénation créative » de leurs propres cultures, en les fictionnalisant. L'auteur reprend ce concept stimulant au philosophe Abiola Irele (2007), pour qui les Africains « *need to take charge of [their] objective alienation, but assuming it as an intention so as to endow it with a positive significance* » (p. 36).

Le style et l'esprit de Ponty furent ensuite reconduits dans les centres culturels français qui virent le jour en AOF dans les années 1950, après la création de l'Union française en 1946. Ces centres, qui avaient pour objectif d'offrir une visibilité institutionnelle aux futurs cadres dirigeants africains, mais aussi d'accoutumer la population aux mœurs et aux pratiques culturelles de la métropole, préfiguraient en fait la stratégie d'influence culturelle française, peaufinée par Paris dans les décennies qui suivirent. En prenant appui sur le cas d'un concours théâtral organisé dans le réseau des centres culturels français, « La Coupe Théâtrale » (concours dont le déroulement est relaté dans le bulletin *Traits d'union*), l'auteur démontre que les éditions de celui-ci furent des plateformes d'échanges et de débats portant sur la définition – politique, sociale et culturelle – des États africains en devenir. Ils servirent aussi de tremplins pour l'émulation collective à propos de la définition d'un théâtre « africain », discutée en leurs

murs comme en métropole, par exemple lors du festival du Théâtre des Nations organisé en mars 1960 à Paris. La teneur des débats fait apparaître la crainte d'un déracinement culturel des Africains et l'injonction subséquente visant à « préserver l'authenticité des cultures africaines », au risque de voir l'expression scénique du continent se scléroser, à l'instar de la scène européenne. Il est intéressant ici de constater la persistance, depuis les années 1930 et la vogue de l'art nègre en Europe, du fantasme d'une Afrique appelée à revitaliser une culture européenne jugée à bout de souffle.

C'est précisément ce paradigme – censément inclusif, puisqu'il invitait à reconfigurer le panorama du théâtre mondial en tenant compte de l'apport africain – qui informa la création théâtrale produite et présentée au Festival Mondial des Arts Nègres (FESMAN) de Dakar en 1966. Placé sous la houlette de Senghor, ce festival vit sa programmation fortement informée par la pensée de la Négritude. Si la mémoire collective retint plus volontiers la mise en scène de *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire par Jean-Marie Serreau, Br. Valente-Quinn note que le spectacle tiré de la pièce de Amadou Cissé Dia, *Les Derniers Jours de Lat Dior*, constitua un événement plus significatif dans le panorama du théâtre au Sénégal. Non seulement le spectacle s'avéra plus accessible à un large public, mais surtout il faisait directement écho, par son genre (épique) comme par son ancrage culturel, aux aspirations sociopolitiques des Sénégalais en pleine période de décolonisation. Le portrait de Lat Dior pouvait ainsi se rapprocher de celui d'autres figures épiques révolutionnaires qui ont accompagné la lutte pour l'émancipation des nouvelles nations africaines et leur autodéfinition, comme l'a montré Élara Bertho pour la Guinée, le Niger et le Zimbabwe (Bertho, 2019). L'auteur rappelle ainsi le rôle unificateur de Lat Dior dans la construction de la nation sénégalaise (p. 71). Du reste, le modèle dramaturgique de l'épopée qui caractérisait le style du théâtre national Daniel Sorano de Dakar continua d'inspirer les dramaturges sénégalais qui le firent évoluer, comme en témoigne le cas de la pièce *L'Exil d'Albouri* de Cheikh Aliou Ndao. Ce spectacle, aligné avec l'esprit du festival panafricain d'Alger de 1969 au cours duquel il fut présenté, se distinguait par son caractère contestataire (de l'ordre colonial), voire révolutionnaire au sens fanonien du terme. La pièce suggérait en effet que la résistance et la révolution ne pouvaient faire l'économie d'une forme de violence pour espérer obtenir quelque résultat.

Après avoir montré, dans les trois premiers chapitres, le passage d'un théâtre sous influence – celui de « l'humanisme colonial » de l'école William Ponty – à la quête d'un théâtre syncrétique et total, l'essai explore dans les trois chapitres suivants les héritages de ces deux *stagecrafts* fondatrices. Le processus d'héroïsation du saint fondateur du mouridisme, Shaykh Amadu Bamba, via une tournée théâtrale à succès qui laissa un vif souvenir dans l'esprit de nombreux Sénégalais, est finement analysé, dans le chapitre 4, comme un processus d'hybridation culturelle au croisement

d'un récit hagiographique soufi et d'un théâtre populaire attaché à l'éducation (et donc aussi à l'édification) du peuple. Ce théâtre désigné comme « populaire » comprend toutes les productions émanant de structures non officielles, qui diffusent leurs créations essentiellement lors de jeux-concours, à l'écran ou lors de manifestations diverses qui les subventionnent la plupart du temps. Ce théâtre, plus informel donc, mais aussi plus accessible au plus grand nombre, globalement déconsidéré par le milieu du théâtre professionnel, est largement sous-documenté et c'est donc l'un des mérites premiers de cet essai que de remédier à cette lacune. Br. Valente-Quinn apporte notamment un précieux éclairage sur un mouvement socioéducatif particulièrement répandu et influent au Sénégal, les *Nawetaan*, sortes de concours sportifs et culturels organisés durant les grandes vacances entre les associations de jeunesse des différents villages du pays, toutes catégories sociales confondues. C'est ainsi que nombre de comédiens sénégalais ont été sensibilisés au théâtre, la pratique amateur (toujours en wolof ou dans d'autres langues sénégalaises) y occupant une place de choix. L'étude de ce mouvement est une nouvelle fois informée par un souci généalogique, l'auteur excellant à retracer la genèse, les influences et les héritages des différentes *stagecrafts* explorées, ainsi que leurs connexions. On apprend ainsi que ces performances *nawetaan*, utilisées pour mettre en lumière un trait du folklore local, pour rendre hommage à une figure de l'histoire nationale ou régionale, mais aussi pour instiller un sens du civisme chez les jeunes, sont en fait un héritage direct des centres culturels français en termes de vision sociale du théâtre, ces derniers ayant « *fostered a mode of local intervention in the cultural and political sphere that would greatly serve the popular theater movement initiated shortly after the independence by those who felt cast aside by national cultural institutions* » (p. 59). Le sentiment d'être marginalisés, voire déconsidérés par l'institution officielle, est dominant chez les acteurs de séries télévisées, lesquels bénéficient d'une large audience et permettent ainsi, par le canal télévisuel et la traduction en wolof, de rendre certains classiques de la littérature sénégalaise accessibles au grand public (*Une si longue lettre* de Mariama Bâ par exemple). La plupart des troupes sénégalaises actuelles sont ainsi entrées dans l'ère digitale, diffusant leur travail en ligne et entretenant avec les producteurs de séries télévisées des liens étroits qui font l'objet d'un examen approfondi dans le chapitre 5. La capacité de s'adapter aux réalités et celle de s'adresser au peuple sont autant de caractéristiques partagées par la télévision sénégalaise et le théâtre populaire, tel celui qui est pratiqué par la troupe Kàddu Yaarax, que Br. Valente-Quinn a suivie durant quatre ans. Ce travail de terrain, mené avec souplesse et adaptabilité (l'auteur y occupant lui-même plusieurs rôles), lui fournit une place de choix pour étudier, de l'intérieur, les traits distinctifs de ce genre théâtral, ses partis pris liés notamment à ses conditions structurelles d'existence, ainsi que les ambivalences idéologiques qui le parcourent et que révèle son fonctionnement.

Comme la plupart des troupes de théâtre dit « populaire » en Afrique, la troupe Kàddu Yaarax est fortement influencée par la vision et la méthode du Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal. Au Sénégal comme dans la plupart des autres pays africains où elle a fait florès, cette méthode a pu être adoptée par les comédiens, parce qu'elle s'accordait avec un genre de théâtre social déjà implanté et/ou une pratique participative et citoyenne bien éprouvée (ici, les *Nawetaan*). Mais ce théâtre sénégalais se distingue surtout du Théâtre de l'Opprimé par une divergence dans l'adresse et, *in fine*, dans sa visée transformationnelle et performative. En effet, la troupe est régulièrement sollicitée pour intervenir dans le cadre de structures diverses (ONG, partis politiques...) dont les intérêts sont susceptibles d'influencer le contenu et l'orientation des performances. Aussi les commandes, le moyen d'y répondre et les limites éthiques qu'elles posent font-ils l'objet de discussions et de négociations fréquentes au sein de la troupe.

Les conflits de loyauté et les conflits de valeurs auxquels sont confrontées les troupes de théâtre populaire, approchées tantôt par des politiques tantôt par des structures privées, sont admirablement bien analysés dans un dernier chapitre informé par une riche observation participante. Les enjeux de pouvoir et les ambivalences de la troupe Kàddu Yaarax y apparaissent comme représentatifs des problématiques et des dilemmes auxquels sont confrontées les troupes de théâtre populaire en Afrique aujourd'hui, du Burkina Faso au Sénégal, du Kenya à la RD Congo. L'expression de « monothéâtre », forgée par le metteur en scène de Kàddu Yaarax, exprime particulièrement bien la tentation inhérente au théâtre populaire contemporain sur le continent : celle de simplifier et d'aplatir la teneur politique et potentiellement révolutionnaire du Théâtre de l'Opprimé par le recours abusif au chœur du message didactique (souvent d'ordre moral) doctement professé sur scène. Enfin, cette photographie du théâtre populaire sénégalais présente d'autant plus de netteté qu'elle est abordée au miroir d'un autre genre théâtral qui, vu d'Europe, semble suffire à définir les scènes africaines francophones, qui s'y trouvent souvent réduites : il s'agit bien sûr du théâtre contemporain représenté par des troupes privées issues des écoles et de l'Institut français ou financé par la coopération culturelle européenne. Ce théâtre, majoritairement joué en français, se distingue du théâtre populaire par un cosmopolitisme esthétique, associé à un souci de l'innovation qui se plie aux critères définis par les tendances européennes, ainsi que par son caractère international et pendulaire.

Il y aurait encore fort à dire à propos de cet ouvrage captivant. De nombreux développements auraient mérité que l'on s'y attarde, telle l'étude fascinante de la convergence des politiques culturelles de Senghor et de Malraux. L'on y apprend que les structures culturelles, dans le Sénégal de l'après-guerre, furent lancées dans le même esprit que les maisons de la culture dans le cadre de la décentralisation en France. On relèvera encore l'expérience même de l'auteur, pris dans la dynamique de la troupe, le récit

de son incompréhension face aux consignes du metteur en scène puis l'analyse de ses sensations de jeu, enfin le savoir qu'il en tire dans une démarche réflexive : autant d'éléments qui font toute la richesse de son expérience immersive sur son terrain. On appréciera surtout la distance critique dont il fait preuve vis-à-vis de tous types de préjugés. L'attention qu'il prête aux fictions dialoguées (fussent-elles médiées par le canal télévisuel) et participatives, sans égard pour des critères de littéarité, d'esthétique ou de choix linguistique, lui permet de considérer des formes théâtrales jusqu'alors peu étudiées parce que soupçonnées, voire accusées, d'être soit des suppôts directs du colonialisme (William Ponty et les CCF à leurs débuts), soit des outils de propagande politique pour des partis ou des ONG (le théâtre populaire), ce qui en ferait automatiquement des théâtres dénués d'intérêt littéraire et esthétique. C'est parce qu'il se départit d'une posture radicale qui refuserait d'accorder autant d'attention à des genres de théâtre en prise directe avec des structures de domination visibles, qui les rendent structurellement possibles, que Br. Valente Quinn parvient précisément à extraire de chacune de ces *stagecrafts* son potentiel émancipateur et décolonisateur. Cette distance critique est rendue possible par la grande ouverture épistémologique de l'auteur, qui revendique dans son introduction et sa conclusion une pluridisciplinarité fondamentale pour l'analyse des théâtres d'Afrique. Il importe, pour comprendre la dynamique théâtrale d'un pays et son articulation au tissu social, de pouvoir faire une place à la mémoire du théâtre, de ne pas réserver l'étude littéraire et esthétique aux seules pièces publiées en français et diffusées au Nord, et en même temps de ne pas cantonner la fabrique du théâtre en Afrique à une approche strictement anthropologique, au risque de faire écho aux tendances essentialistes qui présidèrent à la constitution du théâtre au Sénégal et à sa réception, de Ponty à Sorano.

Voilà donc un essai rigoureusement mené, fluide et cohérent, un ouvrage précieux qui constitue déjà une référence dans le champ des études littéraires, théâtrales et culturelles africaines. Il répond à son ambition première de présenter la pluralité de ces *stagecrafts* ainsi que leurs multiples connexions, afin de montrer comment le théâtre est finalement aussi une « invention sénégalaise », comme le déclare le metteur en scène de la troupe Kàddu Yaarax. Une formule que reprend à son compte Br. Valente-Quinn pour exprimer la nécessité de « provincialiser » les formes et les traditions occidentales de l'écriture et de la pratique du théâtre.

Maëline LE LAY