

Études littéraires africaines

Matatu : Journal for African Culture and Society,
(Amsterdam ; New-York : Rodopi), n°44 (*Arts, Activism,
Education, and Therapies : Transforming communities Across
Africa*, dir. Hazel Barnes), 2013, 308 p. – ISBN 978-9-04203-807-3



Maëline Le Lay

Number 50, 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1076074ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1076074ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Le Lay, M. (2020). Review of [*Matatu : Journal for African Culture and Society*, (Amsterdam ; New-York : Rodopi), n°44 (*Arts, Activism, Education, and Therapies : Transforming communities Across Africa*, dir. Hazel Barnes), 2013, 308 p. – ISBN 978-9-04203-807-3]. *Études littéraires africaines*, (50), 282–285. <https://doi.org/10.7202/1076074ar>

En marge du dossier, le numéro comprend également une rubrique intitulée « Exercices d'écriture » qui compte deux contributions, l'une de Lucie Bourassa où bruisse la langue poétique de Bernard Noël, l'autre sur l'exploration des formes de conflit ordinaire dans *La Vie commune* de Lydie Salvayre, par Sylvie Servoise. L'ensemble illustre bien la ligne de la revue, réaffirmée par son nouveau directeur dans l'éditorial : « *Études françaises* entend demeurer un espace d'écriture à la recherche de ce qui est littérature selon les lieux et les moments [...] » (p. 8).

Alice CHAUDEMANCHE

***Matatu : Journal for African Culture and Society*, (Amsterdam ; New-York : Rodopi), n° 44 (*Arts, Activism, Education, and Therapies : Transforming communities Across Africa*, dir. Hazel Barnes), 2013, 308 p. – ISBN 978-9-04203-807-3.**

Le numéro 44 de la revue *Matatu* n'est pas le premier qui soit consacré à ce que l'on appelait auparavant le *Theatre for Development (TfD)*, cet ensemble de performances essentiellement théâtrales conçues à des fins de sensibilisation, qui répond aujourd'hui à l'appellation plus générale de *applied theatre*. Si cette dénomination connote peut-être moins directement le milieu de l'aide au développement auquel ces performances sont liées, les différentes contributions formant cet ensemble confirment bien leur dépendance institutionnelle à l'égard des structures d'aide sociale spécialisées dans l'accompagnement de divers publics : enfants maltraités, détenu(e)s, personnes handicapées, enfants vivant dans des quartiers déshérités, minorités ethniques, ou encore publics fréquentant des structures accueillant des patients atteints de VIH (c'est le cas majoritairement traité).

Ces études, relevant pour la plupart de la recherche-action, en ont les forces et les faiblesses. Fortement liés aux cas étudiés, leurs auteurs décrivent minutieusement les expérimentations de « théâtre appliqué » auxquelles ils se sont adonnés, en insistant tantôt sur des parti pris théoriques ou méthodologiques corrélés à leurs attentes en matière de changement social, tantôt sur la réception des publics et des acteurs de ces performances. Certaines contributions n'échappent pas à la tentation d'afficher des concepts séduisants sans pour autant se donner la peine de les définir (citons par exemple les publics considérés d'emblée comme des « *co-creators* », p. 19, sans plus de précision), d'autres parviennent à des conclusions induites dès le départ ou fortement consensuelles (« la danse aurait libéré la parole » dans la société rwandaise post-génocide, selon Théogène Niwenshuti, dans « *Dance as Communication Tool : Addressing Inter-Generational Trauma for a Healthier Psycho-Social Environment in Rwanda and in the Great Lakes Region of Africa* »). Nonobstant la pauvreté de certaines contributions, on appréciera de retrouver, d'un chapitre

à l'autre, des questionnements transversaux qui ont toujours été le talon d'Achille de la discipline, telle la question de l'activisme (terme de plus en plus usité, qui tend à se substituer à celui d'« engagement » en matière d'art social) ou celle de l'esthétique. Dans son article, « In Between Activism and Education : Intervention Theatre in Kenya », Christopher Odhiambo, connu pour ses travaux pionniers sur le *TfD* au Kenya, examine sans complaisance la notion d'activisme utilisée pour qualifier le théâtre dit « d'intervention », répondant à une commande de bailleurs de fonds. Peut-on vraiment considérer ce travail de commande, tenu de suivre un cahier des charges imposé par le bailleur, comme une œuvre d'activisme social ? D'après lui, ce terme désigne avant tout des activités apparentées à du *lobbying* en faveur des droits humains, plus volontiers initiées par l'artiste, hors de toute commande institutionnelle. Si cette distinction entre théâtre d'intervention et théâtre d'activisme (ou activisme théâtral) mérite d'être approfondie, la contribution d'Odhiambo, ainsi conclue de manière rhétorique, révèle la persistance de l'embarras qui pèse sur ce type de performances commanditées, par rapport à un idéal d'autonomie artistique. La faible attention accordée à l'esthétique, autre reproche fréquemment encouru par ce théâtre, est dûment discutée dans les contributions d'Emma Durden (« Researching the Theatricality and Aesthetics of Applied Theatre ») et de Veronica Baxter (« Postcards on the Aesthetic of Hope in Applied Theatre »), ou encore dans celle de Lynn Dalrymple (« Applied Art is Still Art »). De manière générale, les auteures insistent sur l'interdépendance fondamentale entre esthétique et éthique : l'esthétique doit être éprouvée comme telle selon les sensibilités du public cible, qui doivent donc être connues à l'avance (ce qui n'est pas toujours le cas dans les études de l'ouvrage).

C'est dans une contribution qui ne traite pas théoriquement de l'esthétique du théâtre appliqué que cette dimension me semble être appréhendée avec le plus de profondeur. Sara Matchett et Makgathi Mokwena relatent l'expérience de recherche-crédation qu'elles ont vécue lors de l'élaboration du spectacle *Washa Mollo* ; au centre de cette collaboration artistique entre cinq femmes d'Afrique du sud, de Zambie et de Tanzanie, le voyage de l'héroïne africaine permettait d'aller de la déconnexion de soi à la reconnexion spirituelle avec les dimensions féminine et masculine de soi. Loin du « message », ultime objectif du cahier des charges des bailleurs de fonds du théâtre commandité, ce spectacle était inspiré par la psychanalyse jungienne et la philosophie du yoga ; basé sur une histoire individuelle évoquant le deuil d'un parent, il aurait permis de susciter l'émotion des spectateurs *via* la mobilisation des archétypes de l'imaginaire collectif chers à Jung. Ainsi, c'est au moyen d'un détour par l'intime et l'imaginaire que les artistes espèrent faire résonner des problèmes plus politiques et collectifs (tels que la capacité de surmonter le trauma de la perte et du deuil). Cet article reste néanmoins marginal par rapport à l'ensemble de l'ouvrage, dominé par le présupposé général d'une porosité évidente entre fiction scénique et réalité, les deux niveaux s'interpénétrant à

la manière des vases communicants. Dans cette perspective qui sied autant au secteur de l'art-thérapie qu'à celui du management d'entreprise, il semble admis que, tout l'enjeu du théâtre s'articulant autour d'un conflit primordial, réciproquement, la situation de conflit dans la vie ordinaire puisse aisément être transposée sur scène. Partant, la fonction du théâtre ne peut être envisagée que comme normative et prescriptive : « *Both drama and conflict-management focus on constructing an alternative reality through embodied performances and role simulations that are intended to redefine situations in real life* » (Kennedy Chinyowa, « Exploring Conflict-Management Strategies », p. 40). Mais à revendiquer, dans l'optique de la résolution d'un conflit, l'aspect utilitaire de la fiction théâtrale dotée d'une fonction prescriptive, assumée comme étant « *a platform for skills-training in indirect conflict-management* » (K. Chinyowa, *art. cit.*, p. 41), on court le risque d'aplanir le problème politique en maintenant un *statu quo* d'injustice sociale. Il s'agit là d'un risque inhérent à la méthodologie du Théâtre de l'opprimé d'Auguste Boal, qui constitue la référence principale de chacune des contributions. Le théâtre comme « répétition de la révolution », sésame boalien par excellence, semble en effet assez éloigné de plusieurs des cas d'étude relatés par les auteurs de l'ouvrage. Ses principes fondateurs sont notamment âprement discutés, et même mis à mal, dans la contribution de Veronica Baxter (« Postcards on the Aesthetic of Hope in Applied Theatre »), qui se demande comment faire du théâtre-forum avec une communauté dépourvue d'*agency*. Elle fait état de son désarroi lors d'une séance de théâtre-forum avec un groupe de jeunes déscolarisés et démunis d'une ville sud-africaine, racontant comment elle échoua à les convaincre d'infléchir le cours de l'histoire d'une injustice (ainsi que le veut la méthodologie du théâtre-forum). Ils se refusèrent à le faire sous prétexte que cela n'aurait pas été conforme à la réalité, qu'ils considéraient comme ontologiquement injuste et qui les condamnait donc à subir cette injustice.

À la lumière de la contribution de Lynn Dalrymple, il apparaît significatif que la majorité des cas d'étude relatés dans l'ouvrage soient issus d'Afrique du Sud (hormis les treize articles portant sur l'Afrique du Sud, deux portent sur l'Afrique australe, dont les pratiques théâtrales sont très analogues à celles d'Afrique du Sud ; les trois autres contributions portent sur des cas provenant du Cameroun, du Rwanda et du Kenya). Dans son texte à tonalité testimoniale, Lynn Dalrymple raconte comment elle débuta sa carrière universitaire comme professeure associée embauchée en sa qualité d'épouse de fermier blanc à l'Université du Kwa-Zulu Natal et comment, par la suite, bravant les réticences des détenteurs (blancs conservateurs) de l'académie sud-africaine, elle fonda une structure universitaire de théâtre appliqué, dédiée à la sensibilisation à destination des communautés vulnérables au VIH. Ce parcours nous permet de mieux comprendre comment ce type de théâtre – et plus généralement la mouvance psychothérapeutique de l'art-thérapie – ont pu aisément essayer dans le contexte du renouveau sociopolitique de la *Rainbow Nation*,

qui se voulait davantage tournée vers l'attention et le soin à la population sud-africaine noire, notamment aux communautés historiquement minorées et socialement déclassées. La section dévolue aux remerciements nous apprend en effet que ces essais ont été réunis dans le cadre du programme « Drama for Life » rattaché à la division des arts dramatiques de l'Université du Witwatersrand, financé par les associations d'art thérapie sud-africaines (ainsi que par l'Allemagne et l'ambassade d'Israël).

Maëline LE LAY