



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MILANO

**Sorbonne
Nouvelle** 
université des cultures

Corso di Dottorato in Studi Linguistici,
Letterari e Interculturali

XXXIV Ciclo

Coordinatrice: Maria Vittoria Calvi

Dipartimento di Lingue, Letterature,
Culture e Mediazioni

SSD L-LIN/03

École Doctorale 267
Arts & Médias

IRET (EA 3959)
Laboratoire SeFeA

Doctorat en Études Théâtrales

Donato Lacirignola

Antigones d’Afrique sur la scène francophone.

*Les paradoxes culturels et politiques
de la création théâtrale franco-africaine*

Thèse en cotutelle
sous la direction de Silvia Riva et Sylvie Chalaye

Soutenue le 14 octobre 2022
devant le jury composé de

Franca BRUERA, Université de Turin
Sylvie CHALAYE, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Amos FERGOMBE, Université Polytechnique Hauts-de-France
Romain PIANA, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Silvia RIVA, Université de Milan
Valeria SPERTI, Université Frédéric II de Naples

Résumé

Antigones d'Afrique sur la scène francophone.

Les paradoxes culturels et politiques de la création théâtrale franco-africaine

Située à la croisée d'enjeux aussi bien culturels, politiques, qu'anthropologiques, cette thèse analyse la transposition d'un mythe grec dans l'univers africain. Elle se concentre, en particulier, sur la figure d'Antigone et sa représentation, interrogeant la production théâtrale francophone contemporaine à travers l'étude de dix « Antigones d'Afrique », sur un arc chronologique allant de la fin des années 1980 à aujourd'hui. Ce travail porte sur un corpus composé de relectures textuelles, mais aussi et surtout de recherche de matériaux péri-textuels (performances, adaptations, photographies des spectacles, projets dramaturgiques, entretiens, etc.), pour la plupart inédits. Considérant les productions théâtrales en tant qu'objets artistiques où les relations entre cultures et pouvoir se manifestent, cette thèse interroge la manière dont la colonialité et le monde contemporain affectent la reprise d'un « classique » dans la réverbération des relations franco-africaines. En se tournant vers le théâtre pour repenser l'ensemble des produits culturels sous l'angle de la performance et des formes de domination, l'analyse du corpus montre les rapports entre la création théâtrale, les institutions culturelles et les logiques économiques et politiques. L'analyse montre, d'une part, les façons dont les productions artistiques véhiculent des représentations pouvant favoriser la fabrication d'une esthétisation de la différence, notamment sous les formes de l'exotisme des corps et de l'imaginaire ; elle souligne, d'autre part, les stratégies permettant de déjouer les assignations identitaires et de déconstruire les stéréotypes relatifs à ces cadres préétablis et dominants, soit pour les subvertir, soit pour les redéployer à des fins « contre-exotiques ».

Mots clés : Antigone, Afrique, théâtre, tragédie grecque, francophonie, études postcoloniales, interculturalité, coopération, politique culturelle, exotisme

Riassunto

Antigoni africane sulla scena francofona. I paradossi culturali e politici della creazione teatrale franco-africana

All'incrocio tra questioni culturali, politiche e antropologiche, questa tesi analizza la trasposizione di un mito greco nell'universo africano. Si concentra, in particolare, sulla figura di Antigone e sulla sua rappresentazione, interrogando la produzione teatrale francofona contemporanea attraverso lo studio di dieci «Antigoni d'Africa», in un arco cronologico che va dalla fine degli anni Ottanta a oggi. Questo lavoro si basa su un corpus composto da riletture testuali, ma anche e soprattutto sulla ricerca di materiali peri-testuali (spettacoli, adattamenti, fotografie di spettacoli, progetti drammaturgici, interviste, ecc.), in gran parte inediti. Considerando gli spettacoli teatrali come oggetti artistici in cui si manifestano le relazioni tra culture e potere, questa tesi si interroga sul modo in cui la colonialità e il mondo contemporaneo influenzano la ripresa di un «classico» nel riverbero delle relazioni franco-africane. Rivolgendosi al teatro per ripensare l'insieme dei prodotti culturali in termini di performance e forme di dominazione, l'analisi del corpus mostra le relazioni tra creazione teatrale, istituzioni culturali e logiche economiche e politiche. L'analisi mostra, da un lato, i modi in cui le produzioni artistiche veicolano rappresentazioni che possono favorire l'elaborazione di un'estetizzazione della differenza, in particolare nelle forme dell'esotismo del corpo e dell'immaginario; dall'altro, mette in luce le strategie che consentono di contrastare le attribuzioni identitarie e di decostruire gli stereotipi relativi a questi quadri precostituiti e dominanti, sia per sovvertirli sia per reimpiegarli a fini «contro-esotici».

Parole chiave: Antigone, Africa, teatro, tragedia greca, francofonia, studi postcoloniali, interculturalità, cooperazione, politica culturale, esotismo

Abstract

African Antigones on the Francophone Stage. The Cultural and Political Paradoxes of Franco-African Theatre Creation

At the crossroads of cultural, political and anthropological issues, this thesis analyses the transposition of a Greek myth into the African universe. It focuses on the figure of Antigone and her representation, questioning contemporary Francophone theatrical production through the study of ten «Antigones of Africa», on a chronological arc going from the end of the 1980s to the present. This work is based on a corpus composed of textual re-readings, but also and above all on research into peri-textual materials (performances, adaptations, photographs, dramaturgical projects, interviews, etc.), most of which have never been published. Considering theatrical productions as artistic objects where the relations between cultures and power are manifested, this thesis questions the way in which coloniality and the contemporary world affect the revival of a «classic» in the reverberation of Franco-African relations. By turning to the theatre to rethink the whole of cultural products in terms of performance and forms of domination, the analysis of the corpus shows the relationships between theatrical creation, cultural institutions, and economic and political logics. The analysis shows, on the one hand, the ways in which artistic productions convey representations that can favour the fabrication of an aestheticization of difference, notably in the form of the exoticism of the body and the imaginary; on the other hand, it highlights the strategies that make it possible to thwart identity assignments and deconstruct stereotypes relating to these pre-established and dominant frameworks, either to subvert them or to redeploy them for «counter-exotic» purposes.

Keywords: Antigone, Africa, Theatre, Greek Tragedy, Francophonie, Postcolonial Studies, Interculturality, Cooperation, Cultural Politics, Exoticism.

*Je peux changer, en échangeant
avec l'Autre, sans me perdre pourtant ni
me dénaturer.*

Edouard Glissant, *La cohée du Lamentin*

*Le nègre n'est pas. Pas plus que le
Blanc. Tous deux ont à s'écarter des voix
inhumaines qui furent celles de leurs
ancêtres respectifs afin que naisse une
authentique communication.*

Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*

Remerciements

Au Sénégal, où mon regard s'ouvrit aux autres.

À mes directrices : à Silvia Riva, pour toutes nos conversations vivaces, pour m'avoir appris à réfléchir, pour son œil de lynx qui a soigneusement suivi la rédaction de cette thèse. Pour avoir accepté de soutenir mon projet et en avoir saisi avant moi les enjeux, à Sylvie Chalaye, qui m'a pris en cours de route et m'a guidé avec expertise et sensibilité. Ce fut un honneur de *chercher* sous cette direction.

Aux artistes qui ont montré leur disponibilité et leur intérêt pour cette recherche. Sans eux, elle n'aurait pu avoir lieu.

Aux chercheurs et professeurs rencontrés à Bologne, à Milan, à Paris, à Dakar, ici et là, pour les riches échanges qui ont nourri mes pensées zigzagantes.

Aux collègues avec qui j'ai partagé ce ô combien prenant et éprouvant parcours. À tous les *Courage* ! dispensés dans ce système dysfonctionnel.

Aux personnes de la Maison de la Recherche, où l'on se retrouvait.

À mes parents, si loin, si près. À leur soutien inconditionnel dans ce chemin pour eux exceptionnel.

À ma famille longjumelloise, pour leur écoute, leurs encouragements, leur bienveillance dans les moments les plus ardues.

À mes vieux et nouveaux amis, qui m'ont apporté le meilleur d'eux lorsque cela était nécessaire. Leur confiance en moi a souvent été plus forte que la mienne. Où qu'ils se trouvent aujourd'hui, ils sauront se reconnaître dans ces lignes.

À toute l'équipe francophone de relecteurs et relectrices : Paul, Camille et Camille, Caroline.

À Sophie, relectrice la plus attentive, pour la délicatesse de son écoute, la génialité de sa parole, l'amour des gestes qui nous unit. Notre rencontre a été l'un des plus beaux cadeaux du doctorat.

Table de matières

<i>Résumé</i>	3
<i>Remerciements</i>	9
INTRODUCTION	17
Antigones d’Afrique, la découverte d’un sujet.....	18
Problématiser la scène franco-africaine : le paradoxe d’une dépendance qui aspire à l’indépendance	19
Antigone en postcolonie : état des lieux de la recherche.....	22
Au-delà des « relectures » : définir un corpus de spectacles	27
Forger des outils pour étudier la performance entre études théâtrales, littéraires et culturelles : approche théorique, enjeux politiques et anthropologiques.....	32
Pour une « archéologie » de la performance, matériaux divers mobilisés : archives, articles, entretiens, médias	37
Points cardinaux de la recherche : annonce du plan.....	40
PREMIERE PARTIE	
<i>Antigone au cœur des problématiques postcoloniales : enjeux théoriques</i>	45
CHAPITRE I	
La tragédie grecque confrontée à l’altérité : une relation ambiguë	47
1. Le renouveau de la tragédie grecque à l’époque contemporaine	47
1.1 Un paradigme pour les questions socio-politiques.....	50
1.2 La rencontre avec l’Autre, un outil de réinvention esthétique	56
2. Problèmes et perspectives de l’interculturalité au théâtre	61
2.1 Le piège d’une représentation ethnocentrique.....	64
2.2 Le transculturel, un concept pour un théâtre à inventer	70
CHAPITRE II	
Tragédie grecque et colonialité : crise et renouvellement d’une tradition en partage 75	
1. Le monde extra-occidental face à la tragédie grecque	75
1.1 Le classicisme au service de l’hégémonie occidentale.....	77
1.2 Une instrumentalisation opérée par la culture coloniale	80
1.3 Décolonisation politique et artistique : la (in)dépendance de l’espace francophone	84

2. L'apport de la critique anglo-saxonne : penser le canon occidental et l'héritage colonial	88
2.1 L'essor des <i>Classical Reception Studies</i>	90
2.2 Décentrer les références classiques	93

SECONDE PARTIE

Antigone en Afrique : les paradoxes de la décolonialité sur la scène francophone	103
-----------------------------------------------------------------------------------------------	------------

CHAPITRE III

Dix Antigones de la scène franco-africaine à découvrir	105
1. Deux Antigones pionnières aux approches distinctes.....	105
2. « Africaniser » Antigone au nom de l'interculturalité	109
3. S'appropriier Antigone pour mieux la réinventer.....	115

CHAPITRE IV

Antigone en Afrique : enjeux culturels et politiques	119
1. Interculturalité, hégémonie culturelle et dimension économique	119
1.1 Un espace de production sous les paradoxes de la coopération	121
1.2 D' <i>Antigone</i> à Antigone, à qui appartient-elle ?	131
1.3 S'appuyer sur Antigone : interrogations autour d'un choix	138
2. Le théâtre comme lieu de mémoire	143
2.1 Entre mémoire et politique, un mythe pour réhabiliter les disparus.....	146
2.2 Antigone et le devoir de sépulture	157

CHAPITRE V

Et si la scène francophone convoquait <i>Antigone</i> pour mieux rêver l'Afrique ?.....	165
1. L'Afrique fantasmée	165
1.1 Antigone dans une Afrique typiquement « postcoloniale »	167
1.2 Antigone dans une Afrique ancestrale.....	176
2. Choix de représentation	180
2.1 Le conte du griot.....	181
2.2 Un rituel « thérapeutique » sur scène	189
2.3 Le rapport entre le français et les langues africaines.....	197
3. Les limites subtiles de l'exotisme.....	205
3.1 Un exotisme postcolonial	206
3.2 Un exotisme stratégique	211
3.3 Vers un post-exotisme : interroger la décolonialité.....	217

CONCLUSION

Créoliser le théâtre.....	225
----------------------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE	237
----------------------------	------------

ANNEXES.....	259
---------------------	------------

ANNEXE 1

Transcription des entretiens	261
Claude Brozzoni	263
Guy Giroud.....	266
Jean-Felyth Kimbirima.....	270
Hugues Serge Limbvani	273
Dieudonné Niangouna.....	276
Gaëtan Noussouglo.....	280
Jean-François Peyret.....	282
Jean-Louis Sagot-Duvaouroux	284
Marie Vaiana	287

ANNEXE 2

Archive photographique.....	291
<i>Antigone (d'après Sophocle)</i>	<i>293</i>
<i>Ngoye, l'Antigone d'Afrique.....</i>	<i>294</i>
<i>Antigone.....</i>	<i>297</i>
<i>Antigone 466/64.....</i>	<i>299</i>
<i>Antigone I Ma Kou</i>	<i>301</i>
<i>Antigone la Peste</i>	<i>304</i>
<i>Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue.....</i>	<i>306</i>
<i>Antigone ou la tragédie des corps dispersés</i>	<i>308</i>

ANNEXE 3

Tableau des données des spectacles	309
-------------------------------------------------	------------

INTRODUCTION

Septembre 2016. Dans le cadre de notre parcours de Master, nous avons mis pied pour la première fois en Afrique, au Sénégal, pour étudier un semestre à l'université Cheikh Anta Diop de Dakar. C'est à cette occasion que nous avons entendu parler de la mise en scène d'une Antigone « noire », « africaine ». Ngoye, elle s'appelait, *l'Antigone d'Afrique*. Diplômé en littérature grecque, imprégné de tout ce que la culture grecque peut représenter aux yeux d'un Blanc occidental, la nouvelle nous semblait fascinante. Les images du *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1970) rêvées par Pier Paolo Pasolini nous revenaient, avec tout leur force évocatrice : l'idée d'une Grèce associée à un passé mythique emprunté à l'Afrique semblait se concrétiser. Une représentation à la fois exotique et archaïque se frayait un chemin dans notre tête, notre imagination était en émoi : les tam-tams se mêlaient aux chœurs grecs. Comment était-ce possible ? Une tragédie grecque en Afrique ? Une Antigone noire ? Quel étrange mécanisme d'hybridation pouvait naître d'une telle expérience artistique ?

Pendant ce temps, nos intérêts de recherche se concentraient de plus en plus sur les cultures des pays francophones subsahariens. La lecture des études postcoloniales et décoloniales commençait à déconstruire l'imaginaire que notre culture et notre société d'origine avaient contribué à bâtir. Nous prenions conscience de notre position de Blanc, de notre position de « dominant ». Nous découvrons et touchions la réalité « africaine », paradoxalement si éloignée de cette image de carte postale remplie de stéréotypes et clichés.

C'est ainsi que la découverte de cette *Antigone d'Afrique*, notre éducation classique, notre expérience du Sénégal et l'intérêt pour le postcolonialisme ont fusionné, nous poussant à enquêter et à en apprendre davantage. Cela nous obligeait à approcher la tradition européenne à laquelle nous appartenons dans une perspective réadaptée : non plus seulement depuis l'intérieur, mais aussi depuis l'extérieur ; jamais complètement en dehors – car il est difficile de sortir complètement de la culture où nous sommes insérés, ou de nier les façons dont cette culture façonne notre regard – mais jamais non plus exclusivement de l'intérieur – car nous étions bien forcé de reconnaître ce qui, pour nous, apparaissait « étrange », « Autre ».

Surtout, nous nous rendions compte que l'expérience de la colonisation et de ses séquelles contemporaines était bien en jeu. Nous réalisons de plus en plus que la « colonialité du savoir »¹ n'est pas un projet conscient, du moins pas toujours. Cette dernière sait comment se cacher, invisibilisant les systèmes de pouvoir. C'est cette prise de conscience qui nous a poussé à vouloir rendre compte d'une dimension politique concrète du savoir hégémonique. La tragédie grecque jouée par des Africains... Quelle est cette étrangeté ? Quels enjeux politiques et culturels peut-elle cacher ? Pourquoi s'accompagne-t-elle souvent d'une paradoxale fascination pour cet « Autre », plus fantasmé que vraiment connu ?

Antigones d'Afrique, la découverte d'un sujet

Suite à la découverte de *Ngoye, l'Antigone d'Afrique* au cours de notre séjour au Sénégal, nous avons commencé à nous interroger sur les enjeux d'un tel spectacle sur la scène contemporaine. Cette création théâtrale était issue de la collaboration entre la « Compagnie des Cris », coordonnée par le metteur en scène français Gilles Laubert, et l'association du « Théâtre du Baobab », dirigée par le sénégalais Massamba Gueye. Les deux hommes avaient travaillé ensemble à l'adaptation et à la mise en scène du spectacle, monté pour la première fois en 2002 avec une troupe constituée de comédiens du Théâtre National Daniel Sorano de Dakar, pour arriver ensuite au Théâtre Saint-Gervais de Genève en 2003 puis au Festival des Francophonies en Limousin en 2004. Ce spectacle s'inscrivait donc dans une pratique théâtrale à vocation « interculturelle » et « coopérative » dans le cadre de la francophonie.

En effet, en matière d'action culturelle en Afrique subsaharienne (à laquelle on peut parfois adjoindre Madagascar et les Antilles), la France a toujours voulu être une structure d'accueil pour les créateurs africains, en même temps qu'un vecteur de développement d'échanges permettant la mise en place de projets conjoints. Elle a fait preuve d'une volonté d'expansion qui, depuis le reflux colonial, se porte aujourd'hui sur le terrain de la francophonie avec la volonté de maintenir le rayonnement culturel français. On sait également que la politique de coopération a joué un rôle de premier plan dans l'entretien d'un lien culturel « franco-africain », sous l'angle du macrosystème (la francophonie) ou du microsystème (la

¹ La colonialité du savoir est directement lié à la colonialité du pouvoir et permet de rendre compte de la dimension géopolitique du savoir hégémonique. Systématisé dès les années 2000 par le sociologue Edgardo Lander (dir.), *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales : perspectivas latinoamericanas*, Caracas, Facies, 2000, le concept a été détaillé et approfondi par Walter Mignolo, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », *Mouvements* 1/73, (2013), p. 181-190.

coopération technique). À ce propos, Jacques Chevrier se demandait déjà en 1975 s'il « s'agissait de détourner les auteurs de la politique ou bien de contrôler leurs créations artistiques en les canalisant par le biais de subvention judicieusement octroyées² ». L'influence que la question coloniale et les actions de coopération, avec leurs ambiguïtés, ont eu sur le monde théâtral francophone est d'ailleurs connue³. De là est né le « théâtre africain francophone », une notion qui s'est accompagnée de la création des Centres Culturels et de la naissance de « structures vitrines » telles que le Festival des Francophonies de Limoges. Dans ce contexte, le spectacle de *Ngoye* constitue une photographie des grandes tendances de la création africaine et du rôle de la coopération française dans le développement culturel en Afrique.

Avec cette idée en tête, nous nous sommes donc mis sur les traces d'autres Antigones « africaines » sur la scène contemporaine. C'est ainsi que nous avons découvert *Noces posthumes de Santigone*, une pièce que Sylvain Bemba avait écrite en 1988, justement à l'occasion du Festival des Francophonies en Limousin, et qui n'avait pourtant pas été mise en scène (comme cela est habituellement le cas) à l'issue de l'événement. Juste après, nous avons également découvert une autre *Antigone* issue d'un projet franco-africain, mise en scène par Sotigui Kouyaté en 1998, d'abord aux Centres Culturels français de Bamako, de Dakar, de Conakry, puis en France, au théâtre de la Commune d'Aubervilliers et aux Bouffes du Nord de Paris, entre autres. Le spectacle avait alors attiré l'attention du public, des critiques, des médias.

Les liens qui se tissaient entre ces différentes expériences artistiques nous ont convaincu de continuer à suivre les traces qu'Antigone laissait dans le théâtre francophone jusqu'à l'extrême contemporain, et de les inscrire dans un processus plus large d'interactions politiques et culturelles entre la France et l'Afrique.

Problématiser la scène franco-africaine : le paradoxe d'une dépendance qui aspire à l'indépendance

Depuis le tournant du dernier siècle, des nouvelles expressions dramatiques d'Afrique sont arrivées à s'affranchir du paternalisme français pour rejoindre la dimension internationale contemporaine, en rejetant toute identité d'assignation circonscrite pour elles dans la sphère

² Jacques Chevrier, *La littérature nègre* (1984), Paris, Armand Colin, 2003, p. 161.

³ Sylvie Chalaye (dir.), *Scènes et détours d'Afrique. Les aventuriers de la coopération théâtrale de Jean-Marie Serreau à Christian Schiaretti*, Caen, Passage(s), 2022.

franco-africaine⁴. Nombre d'artistes se sont définis en refusant l'hégémonie occidentale et en développant un espace où déjouer et détourner l'utilisation des références mobilisées par le discours colonial. Pourtant, encore aujourd'hui, la production artistique – héritière d'une dépendance à la fois culturelle, technique, économique, s'appuyant sur les structures, les réseaux et les financements d'une forme sournoise de politique culturelle « coopérative » – peut se trouver dans des impasses qui mettent en lumière la difficulté de penser une véritable décolonisation.

Il est en effet difficile de penser une décolonisation artistique dans un contexte où la décolonisation politique aboutit à une forme de néo-colonialisme qui, bien que politique, ne manque pas d'avoir des retombées dans le monde culturel. C'est précisément ce qui s'est passé pour l'espace théâtral francophone, lorsque les expressions artistiques contemporaines se sont trouvées confrontées à une hégémonie culturelle assimilationniste et à une dépendance économique toujours très forte, cachées sous une proposition d'habillage identitaire et sous prétexte d'une prétendue hybridation. Dans la lignée du « soft power » de Joseph Nye⁵, il convient donc de s'interroger sur la politique d'influence qui peut être mise en place par le biais de la coopération culturelle et le déploiement d'une politique de séduction en l'occurrence économique.

Au sein d'un panorama culturel où l'hybridation est pensée comme un outil pour renouveler les canons de la création artistique, un paradoxe s'impose : pourquoi un théâtre qui se veut « décolonial » aurait-il recours au modèle grec, ramenant ainsi la création théâtrale dans le giron des références occidentales ? Pourquoi une pratique qui se pense « interculturelle » continuerait-elle d'être fascinée, souvent inconsciemment, par un Autre perçu comme venant d'un Ailleurs convoquant un exotisme à la mode ? Pour reprendre notre fil, la production d'*Antigone* relèverait-elle du paradoxe d'une dépendance qui aspire à l'indépendance ?

En raison de schémas de mondialisation culturelle, le statut d'une pièce comme *Antigone* est susceptible d'offrir aux productions contemporaines la possibilité d'élargir leur public et de présenter des questions politiques dans un cadre jugé plus « universel ». Tragédie grecque la plus fréquemment jouée dans les théâtres contemporains⁶, *Antigone* est couramment utilisée comme un moyen de représenter un problème politique actuel ou des préoccupations locales. La référence à cette universalité est cependant problématique lorsqu'elle est associée à un

⁴ Sylvie Chalaye (dir.), *Nouvelle dramaturgie noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

⁵ Joseph Nye, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, Public Affairs, 2004.

⁶ Voir notamment Rose Duroux et Stéphanie Urdician, *Les Antigones contemporaines : de 1945 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.

effacement des conditions, historiquement et idéologiquement marquées, par lesquelles cette pièce a été finalement rendue « classique » – donc « universelle ». Dans ce panorama, pourquoi alors se tourner vers *Antigone* ?

Tout d'abord, parce qu'*Antigone*, qui compte parmi les nombreux textes classiques utilisés par les Européens pour « moderniser » les sujets « non civilisés » et « sauvages » de leur périphérie, participe déjà de la « colonialité »⁷ – ce que sa réception théorique, souvent, désavoue⁸. Il est vrai qu'*Antigone* a voyagé en dehors de l'Occident : de ce point de vue, son personnage serait parvenu à dépasser l'origine eurocentrique à laquelle son statut de classique occidentale le confinait. En d'autres termes, la pluralisation d'*Antigones* dans le monde extra-occidental aurait « déterritorialisé » et « reterritorialisé » *Antigone* de ses sites hégémoniques⁹. Une telle affirmation est toutefois difficile à soutenir dans un contexte francophone, comme en témoigne notamment le fait que l'accès au répertoire dit classique n'est toujours pas la prérogative des artistes « issus de l'altérité »¹⁰.

C'est pourquoi nous voulons interroger la manière dont la colonialité et l'expérience contemporaine affectent la mise en scène de la tragédie grecque, en prenant *Antigone* comme l'un des exemples les plus représentatifs de cette histoire. En effet, il existe une *Antigone* qui n'a aucun lien avec l'Afrique comme avec l'Europe. Mais l'*Antigone* à laquelle l'Europe fait remonter une origine généalogique, et celle sur laquelle se concentre la théorie critique pour dire quelque chose d'universel sur la condition humaine, mérite une interrogation approfondie sur les enjeux politiques et culturels qui émergent de sa mise en scène. Quelle histoire politique et culturelle l'irréductibilité d'*Antigone* à une seule topographie nous apprend-elle, lorsqu'elle est examinée de plus près, dans la réverbération des relations franco-africaines ?

⁷ Le concept à la base de l'édifice théorique décolonial, appartenant à Aníbal Quijano qui l'a formulé dans les années 1990, apparaît expressément dans l'article « Colonialidad y modernidad/racionalidad », *Perú Indígena*, 13/29 (1992), p. 11-20 ; en français, voir Aníbal Quijano, « Race et colonialité du pouvoir », *Mouvements*, 3/51 (2007), p. 111-118.

⁸ Sur les interprétations du mythe d'*Antigone*, se référer à Stephen Wilmer et Audrone Zukauskaitė (dir.), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

⁹ Le concept apparaît pour la première fois dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, et ensuite développé dans *Milles plateaux*, Paris, Minuit, 1980. Concept politique et philosophique permettant de remettre en question toutes les structures de pouvoir et de domination, il a été l'objet d'une féconde réflexion, cf. Christiane Albert et Abel Kouvouama (dir.), *Déterritorialisation. Effet de mode ou concept pertinent ?*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2013.

¹⁰ Voir le livre-manifeste conçu sur une idée de Aïssa Maïga (dir.), *Noire n'est pas mon métier*, Paris, Seuil, 2018, et le recueil de textes engagés appelant à la décolonisation du monde de l'art français de Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'Arche, 2018.

Antigone en postcolonie : état des lieux de la recherche

À l'heure actuelle, Antigone est « nomade »¹¹. George Steiner avait déjà pluralisé Antigone dans sa publication *Les Antigones* (1984)¹², reconnaissant ainsi la variété des reprises, réécritures et représentations de la pièce comme de son héroïne. Pourtant, l'Antigone de Steiner reste principalement circonscrite au Nord global. L'Antigone « nomade » de Moira Fradinger voyage également dans le Sud global, plus étendu mais souvent invisibilisé. Il existe en effet une tradition théorique qui place la question de la liberté et de la marginalité socio-politique au centre des productions d'*Antigone* dans les pays du Sud¹³. D'autres travaux analysent les façons dont la modernité coloniale a affecté l'interprétation politique d'*Antigone* en interrogeant la logique racialisée de la domination sociale régissant les sociétés contemporaines par le biais de systèmes d'oppression multiples et imbriqués¹⁴.

Comme, pour paraphraser Steiner, la liste des Antigones ne cesse de s'allonger, une recension des études dédiées aux reprises de cette héroïne serait ici bien trop vaste. Lorsqu'elle cartographie les voyages d'Antigone à travers le monde, Moira Fradinger souligne combien le suivi des traces de cette jeune princesse thébaine vieille de 2500 ans relève du défi. La section dédiée à Antigone dans le *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*¹⁵ offre un compte rendu de l'influence, de la réception et des adaptations au sein d'un large éventail de manifestations culturelles (littérature, arts visuels, musique, opéra et danse, théâtre et cinéma). Il s'agit de notices descriptives sur les textes et les spectacles répertoriés qui, tout en constituant une base de données documentée, ne sont pas insérées dans un discours analytique. Les contributions présentes dans *Antigone on the Contemporary World Stage*¹⁶ mettent également en évidence l'ampleur du phénomène et les nombreuses façons dont les contextes sociaux, politiques, historiques et culturels du monde entier ont transformé et influencé la performance d'*Antigone*. Cependant, même si le volume de Mee et Foley couvre une très large gamme géographique et culturelle, il prend finalement la forme d'une analyse de cas isolés, sans réelle

¹¹ Moira Fradinger, « Nomadic Antigone », dans Fanny Söderbäck (dir.), *Feminist Readings of Antigone*, New York, State University of New York Press, 2010, p. 15-23.

¹² George Steiner, *Les Antigones* (1984), Paris, Gallimard, 1986.

¹³ Tina Chanter, *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*, Albany, Suny Press, 2011.

¹⁴ Andrés Fabián Henao Castro, *Antigone in the Americas. Democracy, Sexuality, and Death in the Settler Colonial Present*, Albany, Suny Press, 2021.

¹⁵ Rosanna Lauriola et Kyriakos Demetriou (dir.), *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, Leiden, Brill, 2017, p. 391-474.

¹⁶ Erin Mee et Helene Foley (dir.), *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

cohérence et organicité méthodologique – si ce n'est une focalisation, générique et différemment conçue selon les contributeurs, sur la scène théâtrale.

Afin de trouver une plus grande systémativité, il est nécessaire de s'éloigner des grands recueils, et de restreindre le champ d'investigation à une aire culturelle davantage circonscrite. Cela se produit notamment dans le cas de l'Amérique latine, dont la vaste production d'Antigones, connues et moins connues, a suscité un intérêt critique prolifique et une production scientifique tout aussi vaste. Parmi les nombreux articles parus dans des revues ou des ouvrages collectifs¹⁷, l'étude de Romulo Pianacci¹⁸, abordant plusieurs textes inédits, fait certainement partie des enquêtes les plus complètes sur la présence d'Antigone dans le théâtre latino-américain et sa re-signification dans les circonstances et les contextes d'étude choisis. Moira Fradinger, de sa part, choisit de considérer le corpus des Antigones latino-américaines comme un corpus doté d'une dynamique interne spécifique. Au cours d'une conférence présentée à l'Université de Stanford en 2018¹⁹, elle identifie une tendance qui émerge de l'étude d'une trentaine d'exemples en Argentine, en Haïti, au Brésil, au Pérou, au Mexique, en Uruguay, en Colombie et au Chili. Alors que depuis le XIX^{ème} siècle Antigone est caractérisée comme une mère, transformant ainsi la maternité en une métaphore politique, les mères rebelles deviennent à l'aube du XXI^{ème} siècle des sœurs rebelles ou des collectifs féminins, critiquant la violence historiquement dirigée contre les femmes en particulier.

Pour ce qui est de l'Afrique, la figure d'Antigone a été assez explorée et analysée à la suite de l'essor des *classical reception studies* – un champ de recherche majoritairement anglo-saxon dédié à l'examen de la présence et de la reprise de la culture classique dans des contextes nouveaux²⁰. Si la théorie de la réception est née des travaux de Hans Robert Jauss à la fin des années 1960²¹, les études classiques ont adopté officiellement le terme environ 30 ans plus tard. L'acceptation à grande échelle n'a eu lieu qu'au cours des années 2000, avec le lancement du périodique d'Oxford, le *Classical Receptions Journal*, et la parution de la collection *Classical*

¹⁷ Parmi les derniers, cf. Rosa Andújar et Konstantinos Nikoloutsos (dir.), *Greeks and Romans on the Latin American Stage*, Londres, Bloomsbury, 2020.

¹⁸ Romulo Pianacci, *Antígona : una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires, Losada, 2015.

¹⁹ Disponible en ligne, <https://clas.stanford.edu/events/how-approach-vast-and-innovative-re-writing-antigone-latin-america> (dernier accès le 05/04/2022).

²⁰ Un domaine d'étude qui compte déjà des centres de recherche, des programmes universitaires, des traditions de colloques consolidées, des collections comme la *Classical Presences* publiée par l'Oxford University Press, des volumes collectifs – comme Charles Martindale et Richard Thomas (dir.), *Classics and the Uses of Reception*, Oxford, Blackwell, 2006 ; Craig Kallendorf (dir.), *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2007 ; Lorna Hardwick et Christopher Stray (dir.), *A Companion to Classical Receptions*, Malden, Blackwell, 2008 –, des revues spécialisées (par exemple *Classical Reception Journal* d'Oxford, *International Journal of the Classical Tradition* de Boston, *Anabases* de Toulouse), et des essais théoriques comme celui de Lorna Hardwick, *Reception Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

²¹ Et systématisée dans Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1972), Paris, Gallimard, 1978.

Présences publiée par la Oxford University Press. L'intérêt pour les études de la réception classique, d'une part, et l'application de théories élaborées dans ce domaine aux études postcoloniales, de l'autre, sont à la base de l'ouverture du monde académique anglosaxon à l'examen des problématiques qui nous intéressent. Il suffit de penser à des ouvrages tels que *Classics and Colonialism*²² ou *Classics in Postcolonial Worlds*²³, aux titres évocateurs.

En raison de cette tradition de recherche, les Antigones anglophones ont connu un intérêt scientifique plus important. Inspiré des théories des *classical reception studies*, Kevin Wetmore²⁴ est le premier à avoir mené un discours analytique sur la figure d'Antigone en contexte anglophone : son étude est consacrée à la manière dont la tragédie grecque est devenue un modèle et une source d'inspiration pour les artistes de théâtre africains, qui réécrivent à la fois les codes de représentation et le contexte culturel. Dans le chapitre consacré à *Antigone*, qu'il considère comme la tragédie la plus reprise, Wetmore prend en compte trois pièces assez connues, du moins parmi les spécialistes de la question : *Odale's Choice* (1962) du barbadien Edward Kamau Brathwaite, *The Island* (1974) des sud-africains Athol Fugard, Jonh Kani et Winston Ntshona, *Tegonni: An African Antigone* (1994) du nigérien Femi Osofisan. De manière assez surprenante, il prend également en compte *Black Wedding Candles for Blessed Antigone* de Sylvain Bemba (rien d'autre que *Noces posthumes de Santigone* dans sa traduction anglaise).

Barbara Goff et Michael Simpson²⁵ analysent également cette dernière pièce dans l'ouvrage dirigé par Erin Mee et Helene Foley au sujet de la présence d'Antigone sur la scène mondiale. Ce phénomène illustre deux constats émergeant de cet état des lieux : premièrement, la prédominance anglophone des études, qui se reflète dans le choix des productions artistiques analysées ; deuxièmement, la présence de ce qui est devenu une sorte de « canon postcolonial » de la tragédie grecque en général, et d'*Antigone* en particulier, privilégiant l'analyse de quelques textes seulement, principalement anglophones. Cela est aisément identifiable dans les tables de matières des ouvrages répertoriés et revient encore dans l'étude d'Astrid van Weyenberg de six textes dramatiques sud-africains et nigériens²⁶.

²² Barbara Goff (dir.), *Classics and Colonialism*, Londres, Duckworth, 2005.

²³ Lorna Hardwick et Carol Gillespie (dir.), *Classics in Post-Colonial Worlds*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

²⁴ Kevin Wetmore, *The Athenian Sun in an African Sky. Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy*, Jefferson, McFarland, 2001.

²⁵ Barbara Goff et Michael Simpson, «Voice from the Black Box: Sylvain Bemba's Black Wedding Candles for Blessed Antigone », dans Erin Mee et Helene Foley (dir.), *Antigone on the Contemporary World Stage*, cit., p. 324-341.

²⁶ Astrid van Weyenberg, *The Politics of Adaptation. Contemporary African Drama and Greek Tragedy*, Amsterdam, Rodopi, 2013.

Par ailleurs, Goff et Simpson²⁷ retiennent exactement les trois mêmes pièces anglophones que Wetmore lorsqu'ils cherchent à proposer une grille de lecture pour la compréhension des tragédies grecques adaptées par les dramaturges africains, afro-caribéens et afro-américains. Dans le panorama dispersé et peu systématique des études parues sur le contexte africain, leur étude (ainsi que celle de Wetmore) a le mérite de construire autour des pièces retenues un discours critique unitaire et uniforme. Reprenant le concept d'« Atlantique noir » de Paul Gilroy²⁸, Goff et Simpson développent le concept analytique d'« Égée noire », pour expliquer les manières dont les artistes se confrontent au « canon » occidental pour affirmer, ironiser ou contester leur propre place et celle des « originaux » grecs.

Pour ce faire, les deux critiques choisissent d'aborder le sujet en questionnant également la production diasporique, ce qui s'avère intéressant pour nous au niveau méthodologique pour les réflexions qui en découlent. Ce choix a été également fait par Kevin Wetmore dans son deuxième ouvrage²⁹ consacré aux manières dont la tragédie grecque est utilisée pour représenter l'histoire et l'identité afro-américaines. Un avertissement majeur entoure ce dernier travail : Wetmore met en garde contre les perspectives interprétatives qui favorisent l'universalité, ignorant les violents fondements colonialistes de cette construction. Wetmore souligne également la récurrence historique des stéréotypes et le processus raciste par lequel le matériel africain est comparé, validé et souvent reconnu uniquement en raison de sa similarité émulative perçue avec la culture dominante. Par le biais d'un regard sur le théâtre afro-américain, l'étude de Wetmore et celle de Goff et Simpson questionnent précisément cette relation tendue, susceptible de se produire dans tout contexte où la tragédie grecque a été utilisée pour justifier la supériorité culturelle coloniale.

Il serait donc intéressant de voir comment les réflexions élaborées en relation avec l'expérience anglophone interagissent dans le contexte francophone. L'avertissement salutaire d'Amitav Ghosh, selon lequel le sens chronologique du postcolonialisme ne doit pas servir à définir des nations entières précédemment colonisées – comme si ce passé comprenait toute identité – ne doit pas être oublié. Cette idée reçue ne peut en effet servir à définir la culture de l'ensemble des pays qui ont été colonisés, car la condition plurielle des *postcolonies* est différente et distincte³⁰.

²⁷ Barbara Goff et Michael Simpson, *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

²⁸ Paul Gilroy, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience* (1993), Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

²⁹ Kevin Wetmore, *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*, Jefferson, McFarland, 2003.

³⁰ Achille Mbembe, *De La Postcolonie, essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.

Si l'aire culturelle anglophone (aussi bien africaine que diasporique et afro-américaine) a donc fait l'objet d'une attention critique et de tentatives de théorisation, il n'en va pas de même pour l'aire francophone. Le fait même que la pièce de Sylvain Bemba ait eu plus d'intérêt dans sa traduction anglaise est symptomatique de ce phénomène. La seule exception est l'ouvrage d'Emanuela Cacchioli consacré aux *Relectures du mythe d'Antigone dans les littératures francophones extra-européennes*³¹.

En relevant l'existence d'Antigones créoles et africaines, l'autrice ambitionne de combler ce vide bibliographique. Cacchioli analyse la façon dont le mythe d'Antigone est revisité dans la littérature caribéenne francophone : *Antigon an Kreyol* de Félix Morrisseau-Leroy (1953) constitue selon elle le socle des réécritures caribéennes du mythe d'Antigone, du fait du travail à la fois linguistique et interculturel effectué par son auteur. Cacchioli analyse ensuite *Une manière d'Antigone* de Patrick Chamoiseau (1975) et *Antigòn* en créole martiniquais de Georges Mauvois (1997), deux pièces s'inspirant du travail de Morrisseau-Leroy. Elle examine encore les références intertextuelles du mythe faisant écho à la situation politique sous la dictature de Jean-Claude Duvalier dans le roman *Le Cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière (2000), qui, après avoir assisté à une représentation de la pièce de Morrisseau-Leroy, construit le roman autour du corps non enseveli de plusieurs opposants politiques. Pour souligner les échos entre la Caraïbe et l'Afrique, Cacchioli sélectionne par la suite deux pièces qui convoquent l'Afrique de façon explicite : notamment, *Noces posthumes de Santigone* de Sylvain Bemba et l'*Antigone* de Sotigui Kouyaté.

Cependant, la partie consacrée à l'Afrique ne se concentre que sur ces deux dernières pièces, et vise à faire un « aller-retour » entre les deux espaces géographiques et culturels. Le véritable point d'analyse semble plutôt ancré sur la Caraïbe. Cacchioli identifie dans la pièce de Morrisseau-Leroy un archétype littéraire utile à la dénonciation socio-politique, car « la réécriture devient un outil de résistance coloniale et un moyen d'auto-exploration qui refuse toute interprétation européenne »³². Bien que le propos soit de réunir de façon plus systématique les différentes reprises du mythe d'Antigone dans le contexte francophone extra-européen, ce travail prend davantage la forme d'une analyse textuelle et intertextuelle à l'intérieur du corpus choisi, très fonctionnel par rapport au discours mené par Cacchioli. Par ailleurs, Cacchioli termine son étude en soulignant que « le patrimoine mythique de la Grèce

³¹ Emanuela Cacchioli, *Relectures du mythe d'Antigone dans les littératures francophones extra-européennes*, Paris, L'Harmattan, 2018.

³² *Ibid.*, p. 20.

classique est un réservoir inépuisable pour les écrivains du monde entier »³³, qui ont l'ambition d'accéder et de rendre hommage à ce patrimoine mondial afin de le raviver et l'enrichir avec les éléments de leur propre contexte culturel. Cela se manifeste clairement dans le type d'analyse que l'autrice effectue tout au long des œuvres présentes dans son corpus, mettant surtout en lumière l'originalité de chaque nouvelle création dérivée de la superposition de deux horizons culturels.

Cacchioli est néanmoins consciente de cette approche partielle, et affirme que « d'autres voies seront explorées dans les prochaines décennies »³⁴. C'est précisément ce que notre recherche se propose d'effectuer : d'une part, en problématisant différemment la question de l'autorité dont la tragédie grecque et *Antigone* seraient investies ; d'autre part, en se concentrant sur l'étude des performances plutôt que sur les dimensions textuelles et spécifiquement littéraires. Cette focalisation permet de cadrer l'analyse sur des aspects de représentations, et de questionner ainsi les aspects politiques et culturels plus ou moins explicites des pratiques artistiques qui prennent place au sein des dynamiques propres à la production théâtrale « franco-africaine ».

Au-delà des « relectures » : définir un corpus de spectacles

La dimension performative occupe donc une place centrale dans la problématisation de notre approche. En abordant notre sujet, nous nous sommes vite confronté à l'absence presque totale de textes francophones issus de la production africaine, comme si le « nomadisme » d'*Antigone* dont parle Fradinger s'arrêtait en Afrique francophone, ou ne trouvait pas d'écho dans le monde afropéen français. Cette production apparemment faible explique pourquoi, dans la partie de son étude consacrée à l'Afrique, Cacchioli ne prend en compte que deux pièces – d'ailleurs assez connues à l'intérieur de ce « canon » des adaptations africaines d'*Antigone* dont nous avons parlé plus haut. L'attention portée au texte est explicitée par Cacchioli dès le titre de son ouvrage, où il est bien question de parler de « relectures » : cela se manifeste clairement dans le type d'analyse, également intertextuelle, que l'autrice effectue tout au long des œuvres présentes dans son corpus.

La quasi absence de pièces écrites dans un contexte francophone n'équivaut pourtant pas à une absence de mises en scène, autrement dit de spectacles qui n'ont pas donné lieu à la

³³ *Ibid.*, p. 197.

³⁴ *Ibid.*, p. 15.

publication d'un texte. En essayant de questionner cet apparent vide dans la production francophone, nous avons en effet été surpris par la découverte continue de productions théâtrales d'*Antigone*, que personne n'avait interrogé auparavant. Nous étions également étonné par le fait que la plus grande partie de ces spectacles datait de l'extrême contemporain, soit après les années 2000. Ce « retard » chronologique de la production francophone par rapport, par exemple, à la production anglophone constitue une donnée qui devra être évidemment questionnée. Dans le contexte francophone qui nous intéresse, nous remarquons également la tendance d'une pratique théâtrale souvent « coopérative » : à savoir, la présence de productions franco-africaines qui, présentées comme « interculturelles », s'efforcent d'*africaniser* le sujet à travers la collaboration avec des compagnies africaines. Tel est le cas de *Ngoye*, point de départ de cette recherche, mais également de *Noces posthumes de Santigone*, produite dans le cadre du Festival de Limoges, et de l'*Antigone* de Sotigui Kouyaté, créée pour promouvoir l'art dramatique africain à l'étranger.

Ce préalable productif nous éloigne donc des façons dont le sujet a été abordé par les recherches s'inscrivant dans la tradition critique anglo-saxonne : inspirés de théories des *classical reception studies*, les travaux de Wetmore, et de Goff et Simpson – comme nous l'avons vu – ont eu plutôt tendance à mettre l'accent, d'une part, sur les formes de « réponse » aux impositions culturelles de l'ex-métropole et, de l'autre, sur les mécanismes d'hybridation artistique pouvant découler d'une approche « interculturelle » au canon occidental. En revanche, dans l'intérêt de cette recherche, il nous semble plus important d'interroger les enjeux que le regard souvent « coopératif » de cette pratique théâtrale mobilise. Il est important d'interroger les raisons pour lesquelles l'Europe utilise l'Afrique pour traiter de la tragédie grecque, les éléments mis en avant, les idées de la tragédie et de l'Afrique qui y transparaissent. Cela permettra de reconstruire un processus plus large d'interactions politiques et culturelles à l'intérieur de la francophonie.

C'est donc tout en nous intéressant à cette matrice que nous avons recherché d'autres Antigones « africaines ». Dans le cas des études sur la réception d'*Antigone*, la définition d'un corpus est d'autant plus compliquée que le sujet – pour reprendre les propos de Steiner – est difficilement apprivoisable³⁵. À partir de la découverte de *Ngoye*, *l'Antigone d'Afrique* lors de notre séjour au Sénégal, et à la suite d'examen critique de la question, nous avons construit un corpus composé de spectacles dans lesquels la reprise d'*Antigone* est à la fois annoncée et explicite. Cette identification s'est faite à partir du titre, de la définition d'« adaptation », ou

³⁵ George Steiner, *Les Antigones*, cit., p. 16.

encore des intentions artistiques insérées dans un projet de création franco-africaine. Compte tenu du fait que notre analyse ne se focalise pas sur l'étude des « relectures » textuelles, nous avons porté une attention particulière aux intentions et aux pratiques de performance. Pour cette raison, les spectacles ont été retenus, non pas tant lorsque le texte du spectacle en question était publié (ce qui n'est souvent pas le cas), mais plutôt lorsqu'une collecte de sources pour l'étude de performance était possible. La récupération des textes des adaptations, des captations et de photographies des représentations ainsi que la possibilité d'effectuer des entretiens avec les acteurs impliqués dans les spectacles concernés (généralement, les metteurs en scène) ont constitué les critères employés pour la sélection des pièces.

Ces critères nous ont permis de sélectionner un corpus constitué de dix spectacles. Nous avons essayé, dans la mesure du possible, d'intégrer à notre corpus tous les spectacles que nous avons progressivement découverts, qui s'inscrivaient dans cette dynamique productive de la scène franco-africaine. Parfois, bien qu'un spectacle ait été identifié, la compagnie ou le metteur en scène n'ont pu être joints : tel est le cas d'une mise en scène, *L'énième Antigone*, que Valérie Goma a créé en 1986 au Congo. D'autres fois, il n'a pas été possible de récupérer le texte ou la captation : tel le cas de *Gnonnou glégbénoù, la femme courageuse*, une adaptation à partir de Sophocle et d'Anouilh que le metteur en scène béninois Patrice Toton a représentée à l'Institut français du Bénin en 2011 ; ou encore d'une adaptation de l'*Antigone* de Brecht, inscrite dans le cadre matriciel du conte africain, que le burkinabé Hamadou Mande a mis en scène avec la compagnie malienne « Anw Jigi Art » en 2018 au Festival sur le Niger de Ségou. Dans les deux cas, bien qu'il ait été possible de mener un entretien avec les deux metteurs en scène, c'est d'abord l'impossibilité de voir les spectacles (en raison de l'absence de captation) qui a constitué le motif de son exclusion du corpus premier. Pour la même raison, le spectacle de Véronique Vellard, *Petits Barbaries Ordinaires*, créé en 2005 dans le cadre d'un projet de coopération avec le Mali n'a pas été retenu. Même si ces spectacles n'ont pas été analysés dans le corpus, ils ont pleinement participé à la réflexion de cette thèse. Nous avons ainsi réalisé un entretien avec Vellard, dont le spectacle, mené avec Dieudonné Niangouna, est à la base de la dernière création de l'artiste congolais que nous avons intégrée dans notre corpus³⁶.

Compte tenu du grand nombre de productions qu'*Antigone* connaît chaque année sur la scène mondiale, force est de constater que notre corpus ne peut pas être exhaustif de tout ce qui a été produit. Certains spectacles auront échappé à nos recherches, parce qu'ils n'ont pas fait l'objet d'une publicité suffisante, ou parce qu'ils n'ont pas suscité suffisamment de

³⁶ Voir la présentation du corpus ci-dessous.

critiques pour nous permettre d'en retrouver les traces. Néanmoins, nous pouvons affirmer avec confiance que les spectacles examinés constituent un spécimen très important du type de production qui nous intéresse. Nous présentons donc brièvement ci-dessous les dix « Antigones d'Afrique » qui constituent l'ensemble du corpus de cette recherche, qui s'étend de la fin des années 1990 à aujourd'hui.

Comme nous l'avons dit, seules deux pièces sont connues au sein de la production francophone subsaharienne, car elles ont fait l'objet d'une publication éditoriale :

1) La première est *Noces posthumes de Santigone* du congolais Sylvain Bemba, écrite en 1988 à l'occasion du Festival des Francophonies et mise en scène en 1996 à Ouagadougou par Hugues Serge Limbvani, un an après la mort de son auteur. C'est donc la dimension à la fois textuelle et performative de ce spectacle que nous retenons dans notre corpus.

2) La seconde est une adaptation d'*Antigone* d'après Sophocle de Jean-Louis Sagot-Duvaurox, mise en scène par Sotigui Kouyaté en 1998. Elle constitue la première création du « Mandéka Théâtre » à Bamako, une compagnie qui se donne l'objectif de promouvoir et d'encourager l'art dramatique africain en France. Si ce spectacle a connu une grande visibilité, nous retenons pour le corpus la mise en scène faite au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers en 1999.

Les autres spectacles retenus sont caractérisés par une volonté de création « coopérative » franco-africaine.

3) L'un d'eux est – on l'aura compris – *Ngoye, l'Antigone d'Afrique*, à savoir le spectacle à partir duquel l'ensemble de cette recherche a commencé. À la base de ce projet figure l'idée de Gilles Laubert de produire « un échange culturel » entre l'expérience européenne et africaine.

4) La même démarche a été menée quelques années plus tard par Marie Vaiana, une metteuse en scène de la compagnie française « Les plaisir chiffonnés ». Lors du festival burkinabé des Récréatras 2006, elle rencontre Dioari Abidine Couliadiaty et les autres membres de la compagnie burkinabé « Les Empreintes ». Ils décident de travailler ensemble à la lecture « interculturelle » d'une *Antigone*, mise en scène à l'Espace Culturel Gambidi de Ouagadougou, à la suite d'une résidence en 2009, puis en Belgique et en France. À la différence des précédents, ce projet part d'initiatives africaines situées en Afrique.

5) À la même période, en 2010, Claude Brozzoni, installé à Annecy, rencontre Paul Zoungrana, le directeur de la compagnie burkinabé « Arts et Intersection ». Très vite naît l'envie de monter ensemble un projet au Burkina Faso. L'objectif est de nouer un véritable projet de coopération sur le long terme entre une équipe artistique française et une équipe

africaine. C'est ainsi que *Antigone 466/64* est créée en 2013 au Carrefour International du Théâtre de Ouagadougou (CITO), dans la perspective d'une tournée européenne annulée par la suite.

6) Un sort différent est réservé à *Antigone I Ma Kou*, un spectacle créé par la compagnie burkinabé « Marbayassa », avec laquelle le metteur en scène français Guy Giroud travaille depuis 2010. Le spectacle a été présenté à l'Institut Français de Ouagadougou en 2017 pour être ensuite joué au festival d'Avignon.

7) Si, dans les cas présentés jusqu'à présent, il est facile de remarquer la prédominance de productions se développant en coopération avec l'Afrique occidentale, tel n'est pas le cas d'*Antigone la Peste*, jouée en 2015 à l'Institut Français de Madagascar. Le spectacle a été créé par Jean-François Peyret, alors invité dans le cadre de « Théâtre Export ». Ce programme de coopération internationale, financé par le ministère de la Culture, soutient les metteurs en scène français souhaitant réaliser une création théâtrale à l'étranger.

Dans ce panorama de créations coopératives, quelques projets sortent du lot.

8) Tel est le cas de *Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue*, un spectacle réalisé par Jean Felhyt Kimbirima avec sa compagnie « Plateau Kimpa-Théâtre », regroupant de nombreux artistes de la diaspora africaine. Créé une première fois à Étampes en 2012, le spectacle était prévu en 2020 au Festival Mantsina de Brazzaville et aux Bords de Scènes de Juvisy. Après avoir été annulé en raison du contexte sanitaire, il revient finalement aux Bords de Scène en 2022.

Les deux derniers spectacles sont des projets de création toujours en cours. Bien que nous n'ayons – en conséquence – pas vu leur représentation, il nous a semblé essentiel de les intégrer dans notre corpus. Ces derniers s'éloignent des circuits de production qui caractérisent le reste des spectacles du corpus. Cette différence, comme on le verra à la fin de cette recherche, s'avère centrale dans la problématisation de l'analyse que nous proposons.

9) Le premier projet, en maturation depuis quelques années, est dénommé *Antigone ou la tragédie des corps dispersés*. Il s'inscrit dans une démarche de recherche-crédation, au sens où le processus de production de l'œuvre théâtrale intègre un volet important d'enquêtes et de recherches³⁷. En 2020, Gaëtan Noussouglo, metteur en scène togolais et initiateur de cette démarche, réunit autour de lui Marcel Djondo, metteur en scène de la compagnie « Gakokoé », et le dramaturge Kossi Efoui, à qui est confié le travail d'écriture. Ils décident ensemble de

³⁷ La première phase d'étude de ce projet a donné lieu l'organisation d'un colloque international à l'Université de Lomé en février 2021 autour du thème « Sépultures, deuils et incarnations : la question du corps d'Antigone à Covid-19, une approche inter/trans disciplinaire ».

s'approprier et de détourner la figure d'Antigone pour raconter la tragédie sous l'angle particulier de la question des corps dispersés, privés de sépultures.

10) Le deuxième projet autour de la figure d'Antigone fait partie de la dernière création de Dieudonné Niangouna avec sa compagnie « Les Bruits de la Rue » : intitulé *Portrait Désir*, il est programmé pour la rentrée 2022 à la MC93 de Bobigny en coréalisation avec le Théâtre National de la Colline. Ce spectacle met en scène plusieurs grandes figures de femmes faisant écho à la figure de la grand-mère de l'auteur, Bakouka Louise, qui était guérisseuse et conteuse dans son village d'origine au Congo-Brazzaville. Antigone redevient donc d'actualité dans le travail d'écriture de Dieudonné Niangouna : la partie consacrée à l'héroïne grecque est en effet reprise d'un texte, *Dors Antigone*, qu'il avait écrit pour *Petits Barbaries Ordinaires*, le spectacle créé par Véronique Vellard dont nous avons parlé ci-haut.

Compte tenu de la construction de ce corpus, il devient nécessaire d'expliquer comment nous nous positionnons pour son interrogation. Si la dimension performative occupe évidemment une place centrale, notre objectif n'est pas d'examiner ce corpus uniquement du point de vue de sa réalisation scénique ; ni, avec ce geste critique le plus courant, de comparer nos Antigones aux textes européens ou de nous limiter à dévoiler les associations déclenchées entre le mythe et sa réactualisation. Notre volonté est plutôt de se tourner vers le théâtre pour repenser l'ensemble des vécus et des produits culturels sous l'angle de la réception et de la remise en question des formes de domination. Cela témoigne du caractère transdisciplinaire de notre perspective, qui s'inscrit aussi bien dans les études théâtrales que dans les études littéraires et culturelles. L'objet culturel est ainsi pensé sous l'angle de l'approche du pouvoir : comment les cultures minoritaires résistent-elles ou s'adaptent-elles face à la domination ?

Forger des outils pour étudier la performance entre études théâtrales, littéraires et culturelles : approche théorique, enjeux politiques et anthropologiques

La reprise de la tragédie grecque dans le monde contemporain se fait nécessairement dans un contexte de postcolonialité. Puisque les derniers siècles ont été largement déterminés par les activités des Empires européens, la plupart des sociétés contemporaines portent les empreintes de la condition postcoloniale, qui constitue l'un des déterminants majeurs des cultures, qu'elles aient été originellement colonisatrices ou colonisées. Cela a également des retombées sur la manière dont la tragédie grecque peut être abordée, car les recours à la culture grecque et ses appropriations sont en conséquence variés. Par ailleurs, ce qui est

particulièrement « postcolonial » dans la reprise de la tragédie grecque, c'est que cette dernière est traditionnellement reconnue comme faisant partie de l'équipement culturel des Européens. C'est pourquoi nous nous intéressons à la manière dont la conquête coloniale et l'expérience contemporaine affectent la mise en scène de la tragédie grecque, en prenant *Antigone* – à partir du constat de son succès mondial – comme l'exemple le plus représentatif de cette histoire.

Mettant en avant la « colonialité de la modernité », nous considérons la race comme une catégorie et un instrument, parmi les plus efficaces et durables, de la domination sociale et culturelle. La notion de « race » participant de ce que Stuart Hall définit comme des structures de domination³⁸, une analyse qui ne prendrait pas en compte ce concept s'ôterait la possibilité de considérer toute dynamique de pouvoir systémique³⁹. Cette approche explique notre association au laboratoire Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité (SeFeA) au sein de l'Institut de Recherche en Etude Théâtrales de l'Université de Paris 3, qui s'intéresse aux poétiques contemporaines des dramaturgies du monde francophone traversées par l'histoire coloniale et l'histoire des migrations. En effet, la pratique de coopération au centre de notre sujet s'inscrit dans la tradition de relations internationales plus ou moins violentes, dont le commerce triangulaire, la colonisation, l'impérialisme, la mondialisation constituent des moments clefs.

De plus, dans le contexte de la performance, la représentation d'un Autre fantasmé peut se retrouver au cœur d'enjeux qui dépassent la seule dimension artistique. Le corps de l'Autre a historiquement été regardé et construit au prisme d'une idéologie eurocentrique, qui a contribué à l'élaboration progressive, la circulation et le maintien de représentations stéréotypées à son égard⁴⁰. Sa présence sur scène, loin d'être à l'abri de toute stigmatisation, en fait donc un enjeu de pouvoir, un lieu où s'affirment des revendications d'ordre identitaire. La scène étant un lieu d'exhibition de soi, elle risque de plus de devenir un espace d'exposition et d'évocation de clichés, au sens colonial du terme.

De plus, la représentation de l'Autre se trouve à la convergence de questions liées à certains présupposés historiques et culturels : d'une part, la crise des Empires coloniaux ; de l'autre, l'intérêt croissant vers l'altérité marginale et l'ailleurs culturel prenant le pas sur les aspirations idéologiques sociales et antiraciales de la deuxième moitié du XX^e siècle. C'est

³⁸ Stuart Hall, « Race, Articulation and societies structured in dominance », dans *Sociological Theories: Race and Colonialism*, Paris, Unesco, 1980, p. 305-345.

³⁹ Sylvie Chalaye, *Race et théâtre. Un impensé politique*, Arles, Actes Sud, 2020.

⁴⁰ Voir Richard Laurent Omgba, *L'image de l'Afrique dans les littératures coloniales et postcoloniales*, Paris, L'Harmattan, 2008.

précisément ici que la pratique théâtrale et artistique rencontre les questions soulevées par les sciences humaines et littéraires.

Le tournant artistique qui en dérive connaît un vaste expérimentalisme théâtral, mêlant l'évocation d'enjeux politiques et esthétiques, tout autant que la volonté d'explorer d'autres types de performances et d'ouvrir l'art dramatique à des horizons nouveaux⁴¹. Dans cette phase nodale de la recherche théâtrale, le modèle grec, soumis à maintes réélaborations, contaminations et interpolations, alimente le projet d'un théâtre qui veut se refonder à travers une tension à la fois politique et anthropologique. Cela a nourri une tradition interprétative qui fait de la tragédie grecque un terreau fertile pour la représentation de l'altérité dans le monde contemporain, en promouvant également son exportation interculturelle⁴². Il est ainsi devenu courant de fusionner dans les mises en scène les classiques occidentaux avec des formes théâtrales censées plonger le spectateur dans une atmosphère venue d'ailleurs, à la fois étrange et exotique. Le travail de Peter Brook ou d'Ariane Mnouchkine au milieu des années 1980 ont été un creuset pour le développement des propos de l'interculturalité au théâtre, au moment où plusieurs compagnies se sont engagées dans une tendance croissante à adopter des éléments de traditions théâtrales étrangères dans leurs propres productions⁴³. Cela permettrait le renouveau du répertoire classique, ainsi que de la performance.

Ces éléments interculturels posent cependant question. Ils sont même problématiques lorsque la culture de l'Autre est réduite à certains éléments stéréotypés, exotiques, voire orientalisants. L'interculturalité a d'ailleurs été théorisée de diverses manières, et sa notion même est parfois contestée. Certains la regardent avec suspicion, la considérant comme une forme avilie d'impérialisme culturel. D'autres encore craignent que l'idée d'un théâtre véritablement interculturel soit une chimère ou, pire, un cheval de Troie. Par conséquent, cela se lie aux objections éthiques-idéologiques-politiques qui ont souvent été mises en lumière dans le débat contemporain de l'interculturalité, qui s'inscrirait dans un processus d'enrichissement asymétrique qui profite essentiellement à l'Occident en termes de propriété, d'universalité, d'autorité, d'hégémonie, de domination⁴⁴.

D'autre part, à partir des mêmes prémisses historiques et culturelles de la période qui a vu s'achever le processus politique de décolonisation, les artistes issus du monde extra-

⁴¹ Cf. Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.

⁴² Cf. Lorna Hardwick, « Refiguring Classical Texts: Aspects of the Postcolonial », dans Barbara Goff (dir.), *Classics and Colonialism*, Londres, Duckworth, 2005.

⁴³ Voir Bonnie Maranca et Gautam Dasgupta (dir.), *Interculturalism and Performance*, New York, PAJ, 1991.

⁴⁴ Sur les enjeux au cœur de cette question, cf. Patrice Pavis (dir.), *The Intercultural Performance Reader*, Londres et New York, Routledge, 1996.

occidental ont trouvé un matériau prometteur dans les textes incarnant l'Europe impériale afin de créer de nouvelles formes d'expression culturelle et identitaire. Autrement dit, le processus politique de décolonisation aurait entraîné un processus analogue de « décolonisation artistique », impliquant également les classiques, notamment la tragédie grecque⁴⁵. En effet, les drames de la tragédie grecque ont souvent été ressentis comme une façon pour les artistes nouvellement indépendants d'explorer leur propre héritage « européen ».

Ces références ont pourtant servi le projet colonial dans sa « mission civilisatrice », permettant de renforcer l'idée d'une supériorité européenne fondée sur la civilisation et l'universalité. Cette approche est typique du classicisme eurocentrique, qui fait de la Grèce une origine idéalisée et fondatrice d'un Occident placé au-dessus des autres civilisations et légitimé dans son entreprise de domination culturelle. Cela revient au souhait de faire accepter comme universelle une vision du monde singulière afin que la domination de celui qui la produit, considérée comme légitime, soit acceptée. Pourtant, le fait que la tragédie grecque soit déjà enracinée, certes d'une manière problématique, dans le sol culturel de l'espace africain informe inévitablement sur la complexité de l'échange culturel impliqué dans les mises en scène contemporaines.

Dans ce discours convergent également les débats qui ont traversé le monde académique par rapport à la question de l'eurocentrisme implicite qui structure l'idéologie de la culture. En ce sens, les réflexions de Cheikh Anta Diop⁴⁶ et l'œuvre *Black Athena* de Martin Bernal⁴⁷ ont joué un rôle catalyseur sur la question de la représentation moderne du monde ancien. En incitant les spécialistes à s'interroger sur la logique généalogique construite et promue par une certaine vision eurocentrique du monde classique, Anta Diop et Bernal sont parvenus à poser des problèmes nouveaux. Au-delà de l'exactitude scientifique des données qu'ils avancent, il existe en effet un lien étroit entre l'Afrique et la Grèce qui a souvent été occulté, ignorant ou oubliant la nature hybride – d'ailleurs, laquelle ne l'est pas ? – de la culture classique.

À propos de la réception de la tragédie grecque en Afrique, nous avons déjà évoqué l'existence d'un discours critique substantiel issu des études postcoloniales. Les classiques grecs font ainsi l'objet d'un double processus d'appropriation : d'abord appropriés pour s'emparer d'un objet qui incarne la prétendue supériorité culturelle impériale, il ont ensuite été

⁴⁵ Cf. Helen Gilbert et Johanne Tompkins, *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, Londres, Routledge, 1996.

⁴⁶ Cheikh Anta Diop, *Nation nègre et culture : de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, Paris, Édition africaines, 1954, et *Antériorité des civilisations nègres : mythe ou vérité historique ?*, Paris, Présence Africaine, 1967.

⁴⁷ Martin Bernal, *Black Athena. Les racines afro-asiatiques de la civilisation classique* (1978), Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

réappropriés pour montrer que la capacité à refigurer des textes qui jouissent d'un statut canonique n'est pas réservée aux seuls colonisateurs. Dans ce cas, les références classiques peuvent être le signe d'une double conscience qui reconnaît à la fois l'impact assimilationniste des classiques (en raison de leur appropriation et de leur circulation dans l'hémisphère Nord), mais aussi la liberté des artistes (qui peuvent les utiliser afin de les décentrer, les ébranler, les redonner à lire d'un point de vue alternatif) – *The Empire writes back*, disait-on⁴⁸. Cette manière de « répondre » à l'Empire se présente de fait comme une façon de refuser l'hégémonie du passé et de développer un espace où détourner l'utilisation des références classiques mobilisées par le discours colonial. L'expression a dès lors été associée au projet de démantèlement des hégémonies littéraires eurocentriques. En permettant le dépassement de cette vision hégémonique, elle a ouvert la voie à une réflexion sur les contacts, les échanges et les croisements entre les cultures qui caractériseraient notre monde mondialisé, défini par une nature multiple et fragmentaire.

En ce sens, la tragédie grecque, en tant qu'élément fondateur de l'Occident, peut constituer un enjeu décolonial. En s'intéressant aux intersections de ces questions avec notre sujet de recherche, notre approche tisse des liens entre études théâtrales et études littéraires. L'approche littéraire dérivée des études postcoloniales et décoloniales nous permet de combiner une perspective plus strictement théâtrale avec un discours théorique et conceptuel plus large concernant les épistémologies du savoir et leur remise en question. En outre, l'approche culturelle au théâtre permet de repenser l'ensemble des vécus et des produits culturels sous l'angle de la réception et de la remise en question des formes de domination. Elle permet de déconstruire les savoirs et de décentrer le regard en ne partant plus seulement de l'objet culturel (tel qu'il a été construit) mais aussi de la manière avec laquelle il a influencé les cultures qui l'ont reçu et éventuellement intégré.

Si l'on considère les productions théâtrales en tant qu'objets artistiques analysables à travers le prisme des relations entre cultures et pouvoir, répondre à ces questions implique la nécessité de saisir des informations sur les détails de la mise en scène, ainsi que sur leurs processus de production. *Pourquoi, comment, par qui et pour qui* un spectacle est créé façonne forcément sa nature artistique. Effectuer une recherche sur les productions contemporaines signifie également essayer de saisir des informations qui seraient autrement éphémères. C'est pour cette raison qu'en marges des outils théoriques nécessaire à encadrer notre recherche, il

⁴⁸ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond : théorie et pratique des littératures post-coloniales* (1989), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

nous semble important de nous attarder sur les matériaux que nous avons mobilisé pour l'analyse de notre corpus.

**Pour une « archéologie » de la performance, matériaux divers mobilisés :
archives, articles, entretiens, médias**

La performance étant souvent caractérisée par le peu de traces qu'elle laisse, les efforts pour la documenter comprennent toujours des limites, dans la mesure où il est impossible de restituer l'« événement » créé par le spectacle⁴⁹. En effet, la scène est façonnée par une variété de facteurs culturels et contextuels, ainsi que par les subjectivités de ses exécutants, qu'il est important de questionner.

L'approche traditionnelle basée sur l'étude du texte et de la critique secondaire a été utilisée pour évaluer les spectacles dans leur environnement de production, en tant qu'œuvres littéraires à part entière et en tant que preuves de valeurs sociales, politiques et culturelles. Cependant, il ne s'agit là que d'un point de départ pour l'analyse de la performance, qui doit également inclure les éléments de sa mise en scène. Comme le domaine de ce type d'analyse est soumis à la nature transitoire de la performance, l'établissement de sources primaires sur lesquelles justifier une interprétation doit se fournir à son tour d'un « texte » de la performance qui peut être analysé et soumis à interprétation critique.

Afin de passer d'une analyse textuelle à une analyse de performance, la sélection de sources servant à justifier une interprétation est problématique. Dans ce contexte, le recours à matériaux divers permet de restituer certains des éléments qui participent à la nature culturelle et politique d'une performance. C'est pour être en mesure de saisir des informations sur ces détails que la construction de notre corpus a pris pour critère premier la possibilité de *voir* les mises en scène et de *connaître* les démarches artistiques qui ont mené à l'aboutissement des spectacles.

Il est désormais possible, grâce à l'existence de nombreuses archives de recherche – telles que l'*Hemispheric Institute Digital Video Library* (HIDVL) de New York et l'*Archive of Performances of Greek and Roman Drama* (APRGD) d'Oxford – ainsi qu'à Youtube et Vimeo, de visionner des captations vidéo (y compris des entretiens, des photographies, des dossiers de presse, etc.) de nombreuses productions théâtrales. À l'exception du *Théâtre antique en France*

⁴⁹ Cf. la théorie du performatif élaborée par Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2004), New York, Routledge, 2008.

de Paris 3, ces bases de données sont toutefois surtout constituées de matériaux d'origine occidentale, de surcroît en langue essentiellement anglophone. Elles n'ont donc pas été utiles pour collecter des informations sur les mises en scène de notre corpus. Une tâche cruciale a été l'analyse critique et l'évaluation de tout type de source pouvant être utilisé comme base pour formuler des jugements interprétatifs et pour tirer des conclusions plus larges sur les tendances et les développements artistiques. Pour cette raison, nous avons décidé d'adopter une méthodologie analytique qui prend en compte différents aspects de la performance. En particulier, trois types de sources ont été sélectionnées pour l'analyse du corpus : les médias, les éléments de scène, les entretiens.

La mobilisation de médias permet de recueillir des informations pour la documentation de la performance à la fois utiles et problématiques. Les articles de presse, les dossiers des spectacles, les critiques théâtrales peuvent être utilisés pour avoir un compte rendu de la pièce, des détails sur la mise en scène, la conception artistique ou bien comme critique secondaire⁵⁰. Il est clair que chacun de ces matériaux répond à des besoins de diffusion différents, selon une logique et des mécanismes qui leur sont propres : il peut exister, par exemple, une relation forte entre les médias et les théâtres qui repose sur des principes de promotion mutuelle vis-à-vis de leur public. Cela nécessite une interrogation attentive, car le schéma de la relation entre le récit descriptif et la perception d'un spectacle, incorporant des éléments qui relient la performance à l'univers culturel et socio-politique qui lui est extérieur mais dont elle fait partie, résulte « focalisé »⁵¹.

Pour être utilisés comme source – que ce soit pour reconstruire l'histoire de la performance ou le cadre culturel plus large –, les matériaux des médias doivent être soumis à une évaluation prenant en compte leur contexte, leur objectif, leur langage, car la narration est souvent caractérisée par des éléments du discours capables de contribuer à l'interprétation⁵². Nous avons donc utilisé ce type de matériau, d'un côté, pour la recherche des informations factuelles sur les spectacles ; de l'autre, en le soumettant à une analyse du discours employé,

⁵⁰ L'étude de Karelisa Hartigan, *Greek Tragedy on the American Stage: Ancient Drama in the Commercial Theatre 1882-1994*, Westport, Greenwood Press, 1995 constitue un exemple important d'un travail fortement dépendant de la presse. Dans sa discussion sur son utilisation des sources, Hartigan déclare que les informations ont été recueillies à partir des critiques théâtrales, des programmes de salle, des dossiers de presse et des articles de journal.

⁵¹ La référence est évidemment aux réflexions de Michel Foucault sur la question du sujet, la production pratique et historique des savoirs et connaissances et le rapport savoir/pouvoir, à partir au moins de *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

⁵² Cf. David Silverman, *Interpreting Qualitative Data: Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*, Londres, Sage, 2001, p. 94-99.

pour la reconstruction d'un cadre plus général de politique culturelle⁵³. En ce sens, la mobilisation des médias peut jouer une fonction cruciale entre l'intention théâtrale et ses implications culturelles qui résultent non seulement de la vision du spectacle, mais aussi de la lecture des discussions (à l'intersection de voies d'ordre esthétique, politique et idéologique) sur celui-ci.

Cependant, il est également nécessaire de prendre en considération d'autres types de sources qui peuvent être utilisées pour vérifier et compléter les informations recueillies mobilisant les médias. Le choix des éléments de scène reflète, quant à lui, la vision artistique d'une production. Cela a une incidence sur l'impact total de l'expérience théâtrale et agit comme un marqueur visuel auprès du public. La sémiologie théâtrale s'est beaucoup intéressée à la manière dont l'interprétation et le sens d'un spectacle se transmettent par un système de signes qui doivent être lus et incorporés dans le contexte de la performance⁵⁴. La scénographie d'un spectacle peut être d'une importance fondamentale pour sa conception par un metteur en scène ; à l'inverse, la conception initiale du spectacle par le metteur en scène peut obliger à travailler la scénographie d'une manière particulière. Lire et comprendre la dimension scénographique du spectacle en tant que composante « linguistique » du discours théâtral constitue donc un acte central pour son interprétation⁵⁵. Dans le cadre de cette recherche, cet objectif est assuré par la collection de sources qui permettent l'observation de ces éléments : à savoir, les photographies et les captations des spectacles concernés. Ce matériau a été soumis à une analyse qui prend en considération sa dimension culturelle et sémiotique, de façon à contribuer à l'interprétation des spectacles et du cadre général dans lequel ces derniers s'inscrivent.

Cependant, si la performance telle qu'elle apparaît sur scène est un produit final, le processus créatif par lequel une production arrive sur scène est aussi important que la performance elle-même. Ainsi, pour l'évaluation de l'événement théâtral, il faut que le processus créatif et les intentions qui aboutissent à la production du spectacle soient pris en compte. À cette fin, le projet de mener à bien des entretiens s'est posé. L'enquête par entretien permet de combler cette lacune et elle est particulièrement pertinente lorsque l'on veut

⁵³ Une approche de ce type est présente chez Yvonne Banning, « (Re)viewing *Medea* : cultural perceptions and gendered consciousness in reviewers' responses to new South African Theatre », *South African Theatre Journal*, 11/1 (1997), p. 54-87, qui s'intéresse aux questions d'identité culturelle et de genre en Afrique du Sud, et plus particulièrement à la manière dont les œuvres théâtrales ont été évaluées par rapport aux thèses européennes traditionnelles sur les conventions et la mise en scène de la tragédie grecque.

⁵⁴ Voir Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, Milan, Bompiani, 1982, et Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma* (1996), Paris, Armand Colin, 2016.

⁵⁵ Cf. Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981, p. 85.

recueillir le sens que les artistes donnent à leurs démarches. Ces informations ont été utilisées comme base pour comprendre le raisonnement qui sous-tend les modes de représentation et, placées dans un contexte culturel plus large, elles nous ont permis de mettre en évidence les influences et les rapports de pouvoir auxquels les productions sont soumises.

Afin de trouver un cadre méthodologique cohérent par rapport à nos objectifs, nous nous sommes tournés vers des travaux en sciences sociales⁵⁶ : l'entretien semi-directif nous est apparu comme la méthode la plus appropriée pour cette recherche. Cela nous a permis d'amener les enquêtés à parler de leurs démarches, bien évidemment sur les thématiques qui nous intéressaient, mais de façon plus libre, permettant le développement d'éléments impensés – car la meilleure question, parfois, est à trouver à partir de ce qui vient d'être dit par l'informateur. Notre guide d'entretien se développe le long de trois axes principaux, relatifs (1) à la compréhension et à la discussion du processus de production, (2) aux intentions artistiques et politiques, (3) aux contextes et raisons qui ont mené aux spectacles concernés. Nous renvoyons aux transcriptions des entretiens présents dans les annexes pour une lecture directe qui met en lumière la façon dont ces données ont été recueillies.

En tout état de cause, l'entretien ne peut pas être considéré comme une déclaration définitive qui résume la vérité d'un spectacle. Ce n'est qu'un mode d'enquête supplémentaire utile à l'analyse des enjeux politiques et culturels qui s'inscrivent – avec les autres sources d'information discutées précédemment – dans le cadre d'une méthodologie de recherche sur les performances. Dans l'ensemble, cela nous permet de disposer d'un maximum d'éléments indispensables pour restituer non seulement les spectacles, mais aussi les contextes qui les ont vus naître.

Points cardinaux de la recherche : annonce du plan

Cette recherche se situe à la croisée de plusieurs approches qui définissent les axes qui la structurent. La dynamique de notre développement traduit les enjeux d'une recherche nécessitant d'orienter son regard vers différentes thématiques. C'est pourquoi, pour répondre aux questionnements qui y sont au cœur, nous avons organisé notre travail en deux parties.

La première partie rassemble deux chapitres et fournit les prolégomènes théoriques et contextuels de notre recherche. Nous ouvrons notre travail par les modalités de mise en scène

⁵⁶ Notamment, Romi Sauvayre, *Les méthodes de l'entretien en sciences sociales*, Paris, Dunod, 2013, et Jean-Claude Combessie, *La méthode en sociologie*, Paris, La Découverte, 2003.

de la tragédie grecque sur la scène contemporaine occidentale et les liens qui se tissent avec la représentation de l'altérité extra-européenne (Chapitre I). En vertu de la reconnaissance du caractère transhistorique des mythes, la tragédie grecque a été utilisée comme paradigme pour aborder les questions socio-politiques ; cela a donné naissance à une pratique d'actualisation très florissante jusqu'à aujourd'hui. Parallèlement à ce phénomène, tout un mouvement de réévaluation anthropologique de la notion de « barbare » et d'expérimentations d'un théâtre à vocation « interculturelle » s'est développé, déplaçant l'altérité radicale de la tragédie grecque dans l'espace d'un ailleurs conçu comme exotique. Après avoir retracé le parcours historique et épistémologique de cette pratique culturelle, nous questionnons le regard qui en découle à l'aide des critiques postcoloniales de l'ethnocentrisme et des enjeux de l'interculturalité. Ces considérations ne sont pas sans faire écho aux problèmes liés aux représentations stéréotypées issues du processus d'exotisation des corps et de l'imaginaire sur l'altérité. Nous proposons ensuite d'interroger la notion de transculturalité pour envisager un dépassement des paradoxes politiques et culturelles montrés.

Dans le chapitre suivant, nous montrons que les prémisses historiques et culturelles développées dans le premier chapitre interagissent avec la vision de la tragédie grecque sur le front extra-occidental (Chapitre II). Nous soulignons comment des artistes, en se débarrassant du carcan eurocentrique, expriment la nécessité de décoloniser la tragédie grecque afin de cesser d'en faire l'instrument d'un colonialisme culturel. La rupture du lien colonial et la remise en cause de l'évidence d'une instrumentalisation de l'Antiquité se présentent alors comme une proposition de déconstruction au profit d'une ouverture et d'un croisement avec d'autres espaces culturels. L'idée d'un universalisme qui conforte l'Occident dans son hégémonie est donc mise en relation avec la critique postcoloniale du rapport avec le « canon » et l'héritage culturel colonial. À la lumière de la condition cosmopolite contemporaine, liée aux questions de la mondialisation et de l'hybridation culturelle, nous revenons sur les théories critiques et littéraires, utiles pour interroger les contacts, les échanges, les croisements entre cultures. La critique anglo-saxonne est regardée de plus près, pour finalement en montrer les liens et les distance avec le contexte francophone.

Si la première partie reste dédiée à l'explicitation de notre cadre théorique et contextuel, la deuxième partie de ce travail, composée de trois chapitres, s'intéresse quant à elle à la manifestation concrète de ces enjeux dans les « Antigones d'Afrique ». Le premier d'entre eux présente en détails les dix spectacles de notre corpus : les intrigues, les artistes impliqués, les théâtres où les pièces ont été jouées et les principales caractéristiques de chaque spectacle y

sont dévoilées, afin de commencer à identifier une typologie et restituer les éléments et les données utiles à la discussion des chapitres suivants (Chapitre III).

Après cette brève mais fondamentale présentation, nous rentrons dans le cœur de notre travail. Le quatrième chapitre aborde les enjeux culturels et politiques impliqués dans la mise en scène de ces Antigones d'Afrique (Chapitre IV). Nous y interrogeons les rapports de pouvoir nichés dans cet espace « interculturel » de création théâtrale et le « cheval de Troie » représenté par les programmes de coopération. Dans un premier temps, nous mettons en lumière les paradoxes du réseau économique et structurel dans lequel nos spectacles s'insèrent et les conséquences en termes de création artistique. Dans un second temps, nous nous concentrons sur les raisons qui poussent nos artistes à s'appuyer sur *Antigone* ou Antigone (autrement dit, la pièce ou le personnage). Les questions que cette reprise entraîne dans les performances de notre corpus sont abordées en relation aux éléments du mythe mis en avant ainsi qu'à leur contextualisation. À partir du thème de la sépulture, la question mémorielle s'impose : elle est interrogée dans ses aspects à la fois politiques et anthropologiques, en combinant la question de la mémoire de certaines identités individuelles réduites au silence par le pouvoir à la question du rapport à la mort posé par Antigone.

Le dernier chapitre se concentre enfin sur les choix dramaturgiques des spectacles et les représentations que de telles pratiques entraînent (Chapitre V). Le regard porté sur l'« altérité » est questionné à travers l'analyse des éléments esthétiques des spectacles et les attentes ainsi construites d'un public parfois en mal d'exotisme. Mettant en avant le risque de cette dimension qui fait souvent résurgence et se nourrit de clichés renvoyant à la ritualité, à l'oralité, aux contes, aux danses, nous interrogeons ce qui nous semble se concrétiser comme la fabrique d'une esthétisation africaine. L'examen de ces éléments nous permet alors de comprendre certaines des dynamiques de la production artistique contemporaine concernant l'utilisation de la tragédie grecque, d'une part consacrée au dépassement des barrières culturelles, d'autre part vecteur d'intégration de l'altérité dans une culture érigée en monument commun et universel.

La scène, qui peut tant servir la transformation politique que la spectacularisation de la différence, peut donc être envisagée comme un prisme pour penser ces questions. Comment les artistes parviennent-ils et elles à se mettre à distance des idées reçues et interroger le regard porté depuis des générations sur l'altérité et le « Noir » ? Dans l'ensemble de ce travail, nous nous demandons si ce regard est remis en question, ou s'il influence au contraire les choix artistiques des productions s'appuyant sur des images archaïques, folkloriques, exotiques. Nous questionnons la capacité des artistes à déconstruire les stéréotypes relatifs à cette « altérité » mythique et à se mettre à distance de ces cadres préétablis et dominants. Nous nous

interrogeons sur les choix esthétiques favorisant la fabrication d'une esthétisation « de la différence » mais aussi sur la possibilité de s'échapper des contingences socio-politiques et des assignations culturelles pour questionner autrement la scène.

PREMIERE PARTIE

***Antigone* au cœur des problématiques postcoloniales : enjeux théoriques**

CHAPITRE I

La tragédie grecque confrontée à l'altérité : une relation ambiguë

1. Le renouveau de la tragédie grecque à l'époque contemporaine

La mise en scène de la tragédie grecque sur les plateaux contemporains est un phénomène de plus en plus répandu au niveau mondial. Cette forme d'art née au V^e siècle avant J.C. à Athènes, redécouverte à l'époque de la Renaissance comme un prestigieux produit culturel paneuropéen, a évolué au cours des dernières décennies pour devenir un médium global : jouée sur tous les continents du monde et dans plusieurs langues différentes, dans tout type de théâtre – avant-gardiste et expérimental, étudiant, international et marginal, commercial, populaire, canonique et institutionnel –, la tragédie grecque est aujourd'hui, selon les mots d'Edith Hall, le prisme dans lequel l'époque contemporaine se reflète pour résoudre ses conflits et ses traumatismes¹. La « voix tragique » dont George Steiner dénonçait la faiblesse sinon la mort dans un essai célèbre² est au contraire bien vivante au sein d'une tradition qui a été considérée par les critiques récents comme toujours plurielle et polyvalente³. Dans l'expérience tragique de notre époque, le contenu mythique peut donc être un outil pour repenser la tragédie, même pour en aiguïser le sens.

¹ Edith Hall, « Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century? », dans Edith Hall, Fiona Macintosh et Amanda Wrigley (dir.), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 2 : « More Greek tragedy has been performed in the last thirty years than at any point in history since Greco-Roman antiquity. Translated, adapted, staged, sung, danced, parodied, filmed, enacted, Greek tragedy has proved magnetic to writers and directors searching for new ways in which to pose questions to contemporary society and to push back the boundaries of theatre. The mythical, dysfunctional, conflicted world portrayed in the archetypal plays of Aeschylus, Sophocles, Euripides has become one of the most important cultural and aesthetic prisms through which the real, dysfunctional, conflicted world of the late twentieth and early twenty-first centuries has refracted its own image ».

² George Steiner, *La mort de la tragédie* (1961), Paris, Seuil, 1964.

³ Cf. Claire Lechevalier, *Actualité des tragédies grecques entre France et Allemagne*, Paris, Garnier, 2019, p. 71.

D'ailleurs, l'histoire de la réception de la tragédie grecque se construit à partir d'une série de relectures. La Renaissance ouvrit la voie à travers le prisme d'une tradition interprétative et traductrice⁴ et les résonances littéraires qui en découlaient. Mais chaque époque a élaboré sa propre représentation de la tragédie grecque. C'est sûrement notre époque, à travers une utilisation libre et sans scrupules de son héritage, qui la soumet à une révision et à un réexamen artistiquement radical. La mémoire des drames de l'Histoire s'est entremêlée avec celle des mythes tragiques correspondants ; elle s'est adaptée à de nouveaux contextes et à des horizons d'attente différents ; elle s'est amplifiée sur la base de (re)mises en scène et de (re)interprétations toujours variées et renouvelées.

Ainsi Peter Stein, à propos de l'élaboration de sa propre traduction de l'*Orestie* (1980), soulignait-il que le théâtre antique ne peut pas être sa seule source, parce que « je ne m'appuie pas sur Eschyle, mais sur tout ce que l'on a *raconté sur* Eschyle »⁵. Cette affirmation recoupe les travaux de Hans Blumenberg, qui observe que le mythe est « toujours passé au stade de la réception » :

Production et réception sont équivalentes, pour autant que la réception est en mesure de s'articuler. Il ne s'agit justement pas de « recouvrer le sens perdu » ; ce serait là simplement, pour ce qui concerne notre problème, tomber dans un mythe de la mythologie. L'originale reste à l'état d'hypothèse, vérifiable uniquement grâce à la réception. Ni Homère, ni Hésiode, ni encore les présocratiques ne nous offrent quelque chose qui relève d'un commencement absolu ; eux-mêmes produisent à partir d'un acte de réception ou, pour l'exprimer autrement, ne nous deviennent compréhensible que si nous faisons cette supposition.⁶

Au contraire, lorsque la tragédie est conçue comme une forme d'art liée de manière antiquaire à sa tradition originelle « perdue », elle oublie paradoxalement sa signification tragique. Autrement dit, on ne peut pas accéder au théâtre antique qu'à travers l'écho qu'il suscite dans notre univers. À l'occasion d'une rencontre intitulée « La tragédie grecque et la scène actuelle » en 1989 au Théâtre des Amandiers à Nanterre, Pierre Vidal-Naquet opposait le « souci philologique » et la représentation contemporaine de la tragédie grecque :

⁴Après la chute de Constantinople (1453), la littérature grecque se diffuse à la suite de la fuite des érudits grecs, notamment en Italie, où commencent à paraître les premières traductions latines et vernaculaires à partir desquelles la diffusion en Europe devient possible. Sur cette question, évidemment trop complexe pour être simplement résumée ici, voir au moins, avec une bibliographie exhaustive en son sein, Elia Borza, *Sophocles redivivus. La survie de Sophocle en Italie au début du XVI^e siècle : éditions grecques, traductions latines et vernaculaires*, Bari, Levante, 2007.

⁵ Peter Stein, « Entretien d'Athènes », *Tragédie grecque. Défi de la scène contemporaine, Études théâtrales*, 21 (2001), p. 125 (nous soulignons).

⁶ Hans Blumenberg, *La Raison du mythe* (1979), Paris, Gallimard, 2005, p. 53.

Il y a un antagonisme irrémédiable entre le souci philologique et celui qui consiste à représenter un spectacle aujourd'hui. Les philologues s'efforcent de restituer, avec plus ou moins de succès, un texte perdu. Nous n'avons aucun manuscrit original [...]. Nous n'avons aucune possibilité non plus de restituer le spectacle antique [...]. Cette distanciation s'est accomplie dès le IV^e siècle, quand on a représenté des tragédies du V^e siècle : il ne s'agissait déjà plus du spectacle unique [...]. La tentation archéologique doit être éliminée.⁷

Ainsi, lorsque cette inactualité « archéologique » croise l'actualité des lecteurs, des metteurs en scène ou des spectateurs, elle engendre le remodelage du répertoire et des enjeux problématiques qui y sont connectés, suscitant des interprétations jusqu'alors irréalisables. Les tragédies grecques sont donc jouées dans des perspectives de plus en plus radicales du point de vue politique, et dans des formes esthétiques parfois audacieuses.

L'explosion des productions qui se sont intensifiées au cours du XX^e siècle⁸ s'inscrit dans une mouvance culturaliste qui remet en question la valeur absolue du répertoire, ainsi que les critères « objectifs » de jugement sur lesquels cette dernière se fonde. L'Antiquité, au même titre que la tradition classique, sont perçues comme éloignées dans le temps et dans l'espace, donc faussement familières. Il s'agit là d'un point de rupture d'une extrême importance et aux répercussions culturelles considérables, capables de sanctionner la véritable fin d'un paradigme qui a étayé, à des degrés divers, la vision du classique. Le paradigme de la continuité et de l'identité serait alors remplacé par le paradigme de l'altérité, qui permettra à la tragédie grecque d'être utilisée comme un terrain fertile pour l'exploration de la différence culturelle⁹.

A cet égard, Vernant remarque que la mise en évidence de la « singularité » grecque permet de souligner les différences, les refus, les distances, en premier lieu par rapport au Même¹⁰. Ainsi le rejet idéologique, plus qu'esthétique d'une certaine tradition d'interprétation, donne-t-il vie à une nouvelle idée de la tragédie grecque. Cette vision ouvre la voie non seulement au refus de l'interprétation classique, mais, qui plus est, à sa dissolution, ainsi qu'à toutes les formes de sa subversion. D'où l'élaboration de formes théâtrales nouvelles en mesure de faire émerger une tragédie grecque pour l'époque contemporaine.

Dans les pages suivantes, nous mettrons en évidence comment dans le monde contemporain, à partir de certaines pratiques qui se sont développées depuis le début du siècle

⁷ Pierre Vidal-Naquet, propos retranscrits par Éveline Ertel, « La tragédie grecque est-elle finie ? », *Théâtre/Public*, 100 (1991), p. 75.

⁸ Cela est largement documenté : il suffit de penser aux études pionnières de Michael Walton, *Living Greek Theatre: A Handbook of Classical Performance and Modern Production*, Londres, Greenwood, 1987, et de Marianne McDonald, *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*, New York, Columbia University Press, 1992.

⁹ Cf. Edith Hall, « Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century? », *cit.*, p. 23.

¹⁰ Jean-Pierre Vernant, *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, 1996, p. 201.

dernier, la tragédie grecque est reconnue comme un phénomène à la fois culturel et politique. Cela permettra d'interroger les raisons pour lesquelles la tragédie grecque est devenue si populaire à l'époque contemporaine et quels enjeux sont à l'origine d'un tel succès. Deux niveaux d'interprétation particuliers émergent : d'une part, une actualisation politique de la tragédie, qui permet la réutilisation des thèmes abordés dans des contextes variés ; d'autre part, un renouvellement esthétique de la tragédie grecque s'appuyant sur les thèmes de l'interculturalité pour opérer une hybridation de ses formes. En effet, dans la partie consacrée à l'analyse de notre corpus, nous verrons comment les spectacles d'*Antigone* sur la scène franco-africaine contemporaine continueront à s'appuyer sur ces deux macro-tendances.

1.1 Un paradigme pour les questions socio-politiques

Dans l'expérience tragique de notre époque, la tragédie grecque est devenue un moment de confrontation dans lequel le modèle archétypal qu'elle évoque offre un aperçu du présent. En 1957, présentant sa traduction des *Chœurs d'Antigone* créée par Gabriel Monnet, Michel Vinaver insistait sur la distance qui sépare son texte de la pièce de Sophocle et sur le paradoxe de sa nécessité présente, qui ne peut résulter, selon le dramaturge, qu'à partir de « notre » propre regard :

Les œuvres du passé n'existent que dans le regard que nous portons sur elles. En les regardant, nous nous les approprions et les altérons. Nous les utilisons pour notre besoin, au même titre que nous utilisons, de première source, nos perceptions, les images et les réflexions qui nous viennent. Les œuvres du passé, nous les réintégrons à notre présent par un acte de création au deuxième degré ; toute œuvre, aussitôt créée, retombe au niveau d'une matière première dont l'utilisation est ouverte aux hommes qui lui succèdent. Le degré de perpétuité d'une œuvre se mesure à la richesse de réutilisation qu'elle offre à tous les présents qui lui font suite.¹¹

Il s'agit donc d'incorporer à la représentation de la tragédie grecque une valeur capable d'aider à s'orienter dans la vie présente ; d'où la portée politique de toute une série d'adaptations actualisantes destinées à inscrire les tragédies grecques dans une perspective contemporaine. Ces travaux se nourrissent évidemment des études qui puisent à l'anthropologie historique, notamment de Jean-Pierre Vernant et de Pierre Vidal-Naquet : il est ainsi question d'interroger la justification de la représentation tragique en même temps que les

¹¹ Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, I, Paris, L'Arche, 1998, p. 38.

enjeux sociaux et politiques qui la gouvernent, au sein du monde à la fois grec et contemporain. Comme le remarque Jean-Pierre Vernant, la tragédie, dans l'acception politique présente en son sein, « ne reflète pas cette réalité, elle la met en question », permettant ainsi de penser l'actuel par rapport à l'ancien¹².

Ce fil rouge se greffe par ailleurs sur une tradition séculaire. À partir de l'« âge classique », la tragédie grecque a été le paradigme pour opérer des stratégies d'actualisation ; et la politisation du mythe joue notamment un rôle catalyseur dans la production du début du XX^{ème} siècle¹³. Dans ces années, la réécriture dramatique du mythe épouse les problèmes d'une époque en fermentation, encadrée par deux guerres mondiales et les contradictions d'une société en mutation¹⁴. Il suffit de penser, à titre d'exemple, à *Elektra* de Hugo von Hofmannsthal (1903), *Œdipe* d'André Gide (1930), *Morning becomes Electra* d'Eugene O'Neill (1931), *Électre* de Jean Giraudoux (1937) ou *Les mouches* de Jean-Paul Sartre (1943). En ce qui concerne *Antigone*, il faut au moins mentionner les reprises apparues en Europe à partir de la Première Guerre mondiale – c'est le cas de *L'Éternelle* par Romain Rolland (1915), au titre évocateur, ou, de l'autre côté du front, de l'*Antigone* de Walter Hasenclever (1917) – suivies par les plus célèbres *Antigones* de Jean Anouilh (1943) et de Bertolt Brecht (1948). Ces deux dernières sont devenues si influentes que dans de nombreuses productions contemporaines elles sont autant utilisées comme hypotextes que la pièce éponyme de Sophocle. Comme l'affirme Marcel Detienne, « c'est dans la répétition que la culture se fabrique, prenant forme à travers ce que nous appelons les variantes d'un récit ou les différentes versions d'une même histoire »¹⁵.

¹² Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, I, Paris, Maspéro, 1972., p. 25.

¹³ Sylvie Humbert-Mougin, *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Paris, Bellin, 2003, analyse le mouvement de retour au théâtre grec qui s'observe en France au tournant du XX^e siècle pour définir les conditions d'un renouvellement du théâtre et d'une renaissance du genre tragique.

¹⁴ Voir Franca Bruera, « De la récréation à la recréation : le mythe antique dans le théâtre français de l'entre-deux guerres », dans Peter Schnyder (dir.), *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*. Paris, L'Harmattan, 2008, p. 549-560.

¹⁵ Marcel Detienne, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 80.

Si Hegel n'appréciait pas particulièrement la désobéissance d'Antigone¹⁶, depuis un siècle c'est généralement cette « voix du faible contre le puissant »¹⁷ qui prévaut dans les reprises du mythe¹⁸. Il est bien connu que Jean Anouilh écrivait son *Antigone*, au moment où la France était occupée en partie par les troupes allemandes et sous le régime collaborationniste de Vichy. En août de 1942, il est profondément choqué par l'acte solitaire et gratuit d'un homme sans aucun lien avec les groupes de résistance, qui, lors d'une réunion de chefs collaborationnistes à Versailles, tire et blesse Pierre Laval, Premier ministre du gouvernement de Vichy. L'acte de ce jeune homme était inefficace et n'a généré aucune autre conséquence que sa mort ; mais la gratuité d'une résistance vaine, d'une opposition sans espoir, a inspiré Anouilh pour la création d'une Antigone adolescente, au caractère obstiné et inflexible, prête à défier les gardes et le pouvoir de Créon alors qu'elle n'est armée que d'une pelle de poupée. L'auteur a dû attendre pendant deux ans l'approbation de la censure allemande pour que sa pièce soit finalement jouée pour la première fois le 4 février 1944 à Paris, devant un public mixte qui prisait tantôt une Antigone qui se battait en résistante, tantôt un Créon porte-parole de la politique du maréchal Pétain et de Laval¹⁹.

Quant à Brecht, son Antigone est une femme ordinaire que les circonstances et le milieu poussent à résister à la tyrannie. L'éloignement dans le temps de l'histoire racontée crée une tragédie politique qui est le résultat d'une opération d'actualisation du mythe dans le cadre

¹⁶ Dans la *Phénoménologie de l'Esprit* (1807), Hegel donne notamment son interprétation de la pièce de Sophocle : il considère que la dialectique de la pièce opposait la famille (un domaine pré-politique fortement lié aux femmes et s'appuyant sur les lois non écrites des dieux) et l'État, exigeant la conformité à ses besoins plus larges et à ses lois. Dans la mesure où les lois non écrites des dieux sont en conflit avec les lois humaines, et où les intérêts privés de la famille se heurtent à l'universalité de l'État, l'essence de la tragédie consisterait dans l'antinomie entre deux principes qui ont les mêmes droits et qui se heurtent l'un à l'autre. Pourtant pour Hegel, la *polis* est une subjectivité harmonieuse, dans laquelle l'individu en tant que citoyen est parfaitement intégré, mais à la condition que sa singularité succombe au collectif. Par conséquent, Hegel voit dans la contraposition entre Antigone et Créon le conflit dialectique entre deux formes de légalité (la loi divine et la loi humaine) et entre la sphère privée des relations de parenté et la sphère publique de l'État. Hegel oppose la raison universelle, exprimée dans la communauté et protégée par les lois humaines, à la particularité de l'acte d'Antigone : Antigone, en tant que femme, défend le droit de la famille, mais offense le droit de l'État, qui est représenté par le roi, dont l'autorité ne peut être remise en cause dans l'intérêt de la communauté. Créon, lui, agit contre la loi de la famille, et de cette unilatéralité il résulte que les deux personnages ont simultanément tort et raison, et deviennent donc tous deux victimes d'un principe de justice, le destin, qui rétablit l'équilibre. Voir Kathrin Holzermayr-Rosenfield, « Le conflit tragique chez Sophocle et son interprétation chez Hölderlin et Hegel », *Les Études philosophiques*, 77/2 (2006), p. 141-161.

¹⁷ Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Arman Colin, p. 16. D'ailleurs, la généalogie moderne du mythe commence avec la version de 1814 par Pierre-Simon Ballanche, le premier, selon Simone Fraisse, à transférer le sujet antique dans le contexte contre-révolutionnaire de son époque. La traduction de Paul Meurice et Auguste Vacquerie présentée sur la scène de l'Odéon en 1844, où le public n'a d'œil que pour l'Antigone combattante, remplace également l'image de la jeune fille pieuse qui avait marqué les siècles précédents.

¹⁸ Pour l'énorme tradition théorique et artistique qui a investi l'interprétation d'Antigone, cf. Steve Wilmer et Audrone Zukauskaitė, *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

¹⁹ Sur ce débat, cf. Jeanyves Guérin, « Pour une lecture politique de l'*Antigone* de Jean Anouilh », *Études littéraires*, 41/1 (2010), p. 93-104.

temporel et scénique de l'Allemagne nazie. L'auteur ajoute des passages personnels qui modifient le sens du conflit politique : en particulier, il crée une sorte d'avant-propos où l'on voit une scène située pendant la guerre, ainsi qu'un nouvel épilogue où Thèbes est écrasée par les militaires d'Argos. Pour faire passer ce message politique, Brecht s'appuie sur un style de jeu « épique » : seule la fable compte, c'est-à-dire que l'ensemble de la pièce doit être subordonné à la narration de l'enchaînement des faits, tandis que les acteurs doivent renoncer à toute interprétation de leurs rôles. Les personnages de la tragédie grecque ne sont plus des personnages mythologiques, mais ils représentent des modèles sociaux²⁰.

Après Brecht, il n'a plus été possible de revenir à *Antigone* sans l'interroger politiquement. Dans la préface de 1948 à sa version d'*Antigone*, il écrit qu'on ne sert pas le mythe en le gardant intact : « Et d'ailleurs, même si on se sentait obligé de faire quelque chose pour une œuvre comme *Antigone*, le seul moyen d'y parvenir serait encore de lui faire faire quelque chose pour nous »²¹. En 1961, Judith Malina traduit le texte de Brecht en anglais pour la troupe du théâtre d'avant-garde *Living Theatre*, qu'elle dirige avec Julian Beck. Dans le théâtre politique du *Living* une déclaration pacifiste contre la guerre du Vietnam est mise en exergue. À partir de là, dans les théâtres du monde entier, les nouvelles représentations d'*Antigone* sont réalisées en réponse à des conflits géopolitiques spécifiques soulevant des questions troublantes²². Dans le monde théâtral contemporain, le recours à *Antigone* pour explorer les questions politiques à l'intérieur des contextes spécifiques de mise en scène est une pratique courante. À travers les transpositions hétérogènes d'*Antigone* émergent toujours une histoire dans laquelle Antigone se transforme au gré des nécessités des artistes qui exploitent l'étendue de son symbole en raison des questions éthico-politiques soulevées par son geste de désobéissance.

En constatant cette valeur dans le contexte africain, Helen Gilbert et Joanne Tompkins soulignent que l'opposition du pouvoir entre le plus fort et le plus faible au cœur de la pièce peut facilement s'articuler dans un contexte post-colonial²³. En effet, la tradition littéraire, dramatique, performative qui s'est inspirée de cette figure a fait entrer Antigone dans nombre

²⁰ Cf. Sotera Fornaro, *L'ora di Antigone dal nazismo agli anni di piombo*, Tübingen, Narr, 2012, p. 19-52.

²¹ Bertolt Brecht, « De la libre utilisation d'un modèle : Préface au *Modèle d'Antigone 1948* », dans *Théâtre complet*, Paris, L'Arche, 1962, p. 67.

²² Cf. Erin Mee et Helene Foley, *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

²³ Helen Gilbert et Joanne Tompkins, *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, Londres et New York, Routledge, 1996, p. 41 : « Sophocles' *Antigone* has also received considerable counter-discursive attention because it disputes the state's definition of justice and champions a figure who is imprisoned for maintaining her sense of moral and legal principle. The differences between two systems of justice and the triumph of the stronger power over the weaker can easily be articulated in a colonial context ».

de contextes politiques, produisant une appropriation à la fois politique et éthique. Comme l'affirme Tina Chanter,

Il ne semble pas accidentel que les dramaturges se soient tournés encore et encore vers Antigone lorsque des États politiques présentent les symptômes d'une crise politique. Je suggère que la pertinence continue d'Antigone découle en partie des fictions de la souveraineté qui continuent à se déployer, fictions qui rendent difficile la mise au jour de l'éventail complexe de questions qui, selon moi, structurent l'Antigone de Sophocle et que la renaissance continue d'Antigone aide à découvrir.²⁴

Comme pour Antigone, on observe le même processus parmi d'autres mythes tragiques. En effet, il existe un lien explicite entre la thématization de la tragédie grecque et le souci d'exposer les mécanismes du pouvoir et de l'oppression dans la société²⁵. William Shephard, qui joua dans la célèbre adaptation des *Bacchantes* de Richard Schechner de 1969, souligne les analogies entre l'ambiance décrite par Euripide et sa propre époque :

Lorsque nous avons lu *Les Bacchantes* pour la première fois ensemble à voix haute, nous avons été étonnés de constater à quel point cela a convenu au Groupe. Tout d'abord, les thèmes de base de la pièce – la violence, la folie, l'extase, le défi de l'autorité, le choix moral – étaient tous des questions de grand intérêt dans la société américaine de l'époque, et ils semblaient particulièrement adaptés pour la façon de travailler du Groupe, extrêmement physique et orientée vers l'impulsion.²⁶

Au moment où le Congrès des États-Unis votait en faveur d'une intervention militaire au Vietnam (1964), en France, deux ans après la fin de la guerre d'Algérie, Jean-Paul Sartre s'empare une nouvelle fois d'une tragédie grecque : dans les *Troyennes*, mis en scène l'année suivante par Michel Cacoyannis au Théâtre National Populaire (par la suite, elle sera de nouveau proposée en France à plusieurs reprises), les Grecs deviennent les représentants de l'Europe impérialiste. Les paroles de Poséidon, à la fin de la pièce, résonnent clairement :

À présent vous allez payer.
Faites la guerre,

²⁴ Tina Chanter, *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*, Albany, SUNY, 2011 p. XII : « It does not seem accidental that playwrights have turned again and again to *Antigone* when political states exhibit the symptoms of political crisis. I suggest that Antigone's ongoing relevance derives in part from the fictions of sovereignty that continue to unfold, fictions that make it difficult to unearth the complex array of issues that I argue structure Sophocles' *Antigone*, and which Antigone's continual renaissance helps to uncover ».

²⁵ Cf. Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Londres et New York, Routledge, p. 184.

²⁶ William Hunter Shephard, *The Dionysus Group*, New York, Peter Lang, 1991, p. 52 : «When we first read *The Bacchae* together out loud, we were amazed how well it suited the Group. To begin with, the basic themes of the play – violence, madness, ecstasy, challenge of authority, moral choice – were all issues of great concern in American society at the time, and they seemed particularly suited to the Group's extremely physical, impulse oriented way of working » (traduction par nos soins).

mortels imbéciles,
ravagez les champs et les villes,
violez les temples, les tombes,
et torturez les vaincus.
Vous en crèverez.
Tous.²⁷

L'adaptation de Sartre, qui par ailleurs ne dévie pas de la structure de la pièce d'Euripide (à l'exception, et de manière significative, de ce monologue final²⁸), est immédiatement perçue dans sa dimension actualisée. Comme l'observait Bertrand Pirot-Delpech dans un article paru sur *Le Monde*, « on ne cesse pourtant de reconnaître d'un texte à l'autre la même façon de tirer à soi et de rapprocher de nous la leçon grecque. [...] Le calvaire infligé à Troie par les envahisseurs grecs sert à fustiger ouvertement les plus récentes occupations coloniales. La Phrygie est assimilée au tiers monde et les Grecs s'appellent hommes d'Europe »²⁹. Ainsi Sartre s'empare-t-il de la voix d'Euripide et la transpose dans l'actualité de son temps, montrant ce qu'elle peut signifier *hic et nunc*³⁰.

À partir du XX^e siècle, la pratique de l'adaptation actualisante – à savoir la modification dans une optique moderne pour en permettre, à travers des résonances actuelles, l'utilisation et l'ancrage dans un contexte nouveau – s'appuie sur une temporalité « transhistorique »³¹ propre au mythe. Les forces sociales qui se sont déchaînées au cours de cette période, ciblant les enjeux de la race, de l'autorité, de l'impérialisme et de la politique sexuelle, expliquent pourquoi la tragédie grecque s'est révélée si attrayante par la suite. Les exemples l'illustrant sont multiples : en effet, on constate un nombre élevé de productions sur les thèmes issus des différentes luttes sociales au fil des années. Ces productions défendent ainsi les causes pacifistes, les luttes pour les droits civils, celles antiracistes, anticapitalistes et antiimpérialistes, ainsi que les revendications pour défendre la libération des femmes et de la communauté LGBTQI+. Qu'il s'agisse de l'influence du modèle d'un Brecht ou de l'engagement d'un Sartre, l'utilisation du mythe exprime la fertilité que le théâtre grec apporte pour la représentation du monde

²⁷ Jean-Paul Sartre, *Les Troyennes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 78.

²⁸ Nicole Loraux, « Les Damnés de la Terre à Troie : Sartre face aux *Troyennes* d'Euripide », *Le Genre humain*, 29/1 (1995), p. 31-49, conduit une analyse intertextuelle de l'adaptation sartrienne.

²⁹ Bertrand Pirot-Delpech, « *Les Troyennes* d'Euripide adaptées par Jean-Paul Sartre », *Le Monde*, 19 mars 1965.

³⁰ D'ailleurs c'est Sartre lui-même, dans un entretien accordé à Bernard Pingaud qui sert d'introduction à l'édition de son texte chez Gallimard (p. 2-8), à expliquer ses choix dramatiques et d'adaptation en soulignant l'accent mis sur les guerres coloniales. En 1994, lorsque Daniel Benoin met en scène les *Troyennes* dans la version de Sartre à la Comédie de Saint-Etienne, il confi les rôles des femmes troyennes à un chœur de prisonnières arabes parlant leur langue, tandis que les héros grecs parlent français, cf. Pierre Voelke, « Comment représenter l'antique. De l'*Antigone* de l'Odéon aux *Electre* d'Antoine Vitez », *Études de lettres*, 1-2 (2010), p. 259.

³¹ Le concept est repris de Lise Forment, « Repenser le temps des œuvres, ou l'hypothèse d'un régime littéraire de transhistoricité », *Fabula-LhT*, 23 (2019).

contemporain³². D'ailleurs, la tragédie grecque elle-même est née pendant une époque de changements politiques coïncidant avec les premiers signes des révolutions démocratiques, et le XX^e siècle réveille et révisé exactement ce potentiel politique.

1.2 La rencontre avec l'Autre, un outil de réinvention esthétique

Parallèlement et de manière divergente, il y a eu un mouvement qui a conduit à une autre ligne d'interprétation et de représentation fondée sur la volonté de « revaloriser » le caractère « sombre » et « sauvage » de l'âme des Grecs, de faire apparaître l'expression d'une Grèce archaïque, longtemps occultée parce que contraire à l'image de la Grèce apollinienne, winckelmannienne.

Erika Fischer-Lichte retrace l'histoire de cette tendance interprétative et de la place qu'elle a occupée dans les mises en scène du XX^e siècle³³. Après un premier temps, suscité par la puissance de la rupture nietzschéenne³⁴, et un deuxième temps, caractérisé par les travaux de l'école de Cambridge – qui propage l'idée du *rituel* comme précurseur de la tragédie grecque³⁵ –, la révision de l'anthropologie du monde grec conduit à une réévaluation des éléments de « barbarie ». Encore en 1972, par exemple, René Girard dans *La violence et le sacré*³⁶ et Walter Burkert dans *Homo Necans*³⁷ associent les origines anthropologiques de la tragédie grecque à la pratique rituelle. Ces théories engendrent parfois un changement dans la représentation théâtrale : l'interprétation ritualiste est dès lors traduite sur scène par le recours

³² Pour des exemples, voir Simon Goldhill, *How to Stage Greek Tragedy Today*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 130.

³³ Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, Londres et New York, Routledge, 2005.

³⁴ En 1872, la parution de *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* de Friedrich Nietzsche provoqua un scandale parmi les hellénistes du monde académique et marqua un changement profond dans l'histoire de la réception de la tragédie grecque. Notamment, le philosophe allemand cernait dans le principe dionysiaque l'origine de la tragédie grecque, en la connectant au rite du *sparagmos*, voire du démembrement. Sur la réception de l'essai de Nietzsche et les réactions qu'il suscita, voir le recueil de lettres et documents édité par Monique Dixsaut (dir.), *Querelle autour de La naissance de la tragédie*, Paris, Vrin, 1995.

³⁵ Les « Ritualistes de Cambridge » étaient un groupe d'érudits en études classiques installé principalement à Cambridge et comprenant Jane Ellen Harrison, Gilbert Murray, Francis Cornford, et d'autres. Ils ont mérité ce titre en raison de leur intérêt commun pour le rituel, et plus particulièrement de leurs tentatives d'expliquer les premières formes de drame grec comme provenant d'un rite sacrificiel, cf. Lucio Bertelli, « *J. E. Harrison e i ritualisti di Cambridge: la riscoperta del primitivo* », *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 21 (2005), p. 111-138.

³⁶ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

³⁷ Walter Burkert, *Homo Necans : rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne* (1972), Paris, Les Belles Lettres, 2005.

à une esthétique de cérémonie archaïque, apte à véhiculer une violence rituelle évacuée jusqu'alors par la lecture dite philologique³⁸.

Cette ligne de représentation est souvent liée à une caractérisation interculturelle largement développé au théâtre à partir des années 1960, lorsque la scène est traversée par une nouvelle génération d'artistes qui rejettent ou révisent la représentation traditionnelle des classiques. Le théâtre interculturel est parmi les phénomènes les plus marquants de la pratique théâtrale de la deuxième moitié du XX^e siècle, qui commence à puiser à des traditions théâtrales hétérogènes éloignées du canon occidental³⁹.

Se trouvant à la convergence historique et culturelle de la crise des Empires coloniaux, ce renouveau de la tragédie grecque sur la scène coïncide avec la période que les historiens du théâtre appellent le *Performative Turn* à savoir le moment dans lequel la déflexion et le détour des conventions et des modèles l'emportent⁴⁰. Le tournant artistique qui en dérive connaît un vaste expérimentalisme théâtral, mêlant l'évocation d'enjeux politiques et esthétiques, tout autant que la volonté d'explorer de nouveaux types de performances et d'ouvrir l'art dramatique à des horizons nouveaux. Les formes mêmes du naturalisme traditionnel ne suffisent plus à une telle réinvention, et on assiste à un intérêt de plus en plus grand pour l'exploration de l'altérité marginale et l'ailleurs culturel⁴¹.

La tragédie grecque se révèle ainsi un instrument utile pour aborder la remise en cause du théâtre conventionnel, le virage performatif et l'exploration du monde non-occidental. En ce sens, les niveaux que la tragédie est censée explorer (esthétique, politique, anthropologique) proposent un réservoir de potentiels dramatiques capables de régénérer les techniques contemporaines et d'ouvrir à toutes sortes d'expérimentations. Dans cette phase nodale de la recherche théâtrale, le modèle grec, soumis à maintes réélaborations, contaminations et interpolations, alimente le projet d'un théâtre qui veut se refonder à travers une tension à la fois

³⁸ Cf. Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, cit., p. 235.

³⁹ D'ailleurs, déjà la pratique avant-gardiste occidentale de la première partie du XX^e siècle s'était développée dans une large mesure à partir de sa rencontre avec des traditions théâtrales alternatives, cf. les travaux sur le lien avec le primitivisme de Christopher Innes, *Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

⁴⁰ Voir Tracy Davis. « Introduction: The Pirouette, Detour, Revolution, Deflection, Deviation, Tack, and Yaw of the Performative Turn », dans *The Cambridge Companion of Performance Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 1-8. Sur cette question et ses interrelations transdisciplinaires, voir Anna Burzynska, *Deconstruction, Politics, Performativity*, Berlin, Peter Lang, 2019, en particulier le chapitre intitulé *The Performative Turn*, p. 143-158.

⁴¹ Avant que le *Performative Turn* n'entraîne un changement radical dans les pratiques de mise en scène, la conception dominante de la fonction du théâtre était qu'il devait mettre en scène les grands textes, ce qui impliquait une certaine hiérarchie entre le texte et la performance. Antonin Artaud, *Théâtre oriental et théâtre occidental*, dans *Le théâtre et son double* (1938), Paris, Gallimard, 1985, p. 105-106, soulignait déjà que l'idée de la suprématie de la parole au théâtre est si enracinée que la mise en scène est souvent considérée comme quelque chose d'inférieure par rapport au texte.

politique, civile, anthropologique et rituelle. L'hypotexte devient donc une référence idéale, souvent plus librement imaginée que « philologiquement » possédée.

Le spectacle *Dionysus in 69* de Richard Schechner, par exemple, est conventionnellement considéré comme le point d'orgue de ce théâtre de rupture qui intègre les bouleversements sociaux, politiques, culturels, esthétiques⁴². Anthropologue de formation, il a entretenu une collaboration étroite avec des personnalités représentatives de l'anthropologie de la performance, comme Victor Turner. Dans son spectacle, Schechner propose non seulement des rituels du peuple Asmat de la Nouvelle-Guinée afin de reproduire la naissance de Dionysos⁴³, mais l'ensemble de la représentation est structuré selon les trois phases du rite de passage mises en valeur par Arnold van Gennep⁴⁴.

De la même manière, à l'occasion de la mise en scène d'une *Antigone* à la fois pacifiste et anarchiste (1961), les acteurs du *Living Theatre* de Julien Beck et Judith Malina construisent, sans décor ni costume, mais uniquement par leurs corps, des images censées reproduire des rites d'initiation inspirées de la Kabbale et du bouddhisme tantrique, afin de retraduire la puissance des gestes⁴⁵. C'est un projet qui se fonde sur l'essentialité du corps que l'écriture scénique suscite, en fonction des nécessités du langage rituel. L'expérience théâtrale et l'expérience rituelle s'échangent ici les pertinences⁴⁶.

Il s'agit là d'un renouveau dramaturgique inscrit dans un programme beaucoup plus vaste, qui comporte une révolution politique et une tension de transformation anthropologique qui passent nécessairement par le performatif. La tragédie grecque continue finalement à offrir un véritable squelette, obligeant, d'une part, à ne pas ignorer la tradition du théâtre dramatique ; d'autre part, à rompre avec cette même tradition, réduisant le texte à un pur schéma ou, même, à un prétexte, indispensable et en même temps superflu.

Dans une récitation devenue célèbre par la suite⁴⁷, Roland Barthes intervient notamment dans ce débat pour ce qui est de la situation des planches françaises, en quelque sorte à l'avant-

⁴² Cf. Erika Fischer-Lichte, *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, Malden, Wiley-Blackwell, 2014, p. 45.

⁴³ Le rituel du peuple Asmat est longuement décrit par Richard Schechner, « The Politics of Ecstasy », dans *Public Domain. Essays on the Theatre*, Indianapolis, Bobbs Merrill, 1969, p. 209-228.

⁴⁴ Outre une étude systématique des différentes phénoménologies du rite de passage (aussi dans le contexte de différentes cultures extra-européennes), van Gennep a également proposé une analyse structurale aiguë de celui-ci qui aboutit dans sa théorie des trois phases (pré-liminaire, liminaire, post-liminaire) et qui a été poursuivie et approfondie par les travaux de Victor Turner.

⁴⁵ Cf. Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 49.

⁴⁶ Voir Jean Jacquot (dir.), « The Living Theatre », dans *Les voies de la création théâtrale*, I, Paris, CNRS, 1970, p. 241.

⁴⁷ Roland Barthes, « Comment représenter l'antique ? », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 71-79.

garde des solutions contestataires proposés par les *performers* américains. En 1955, à l'occasion de la mise en scène de l'*Orestie* de Jean-Louis Barrault au Théâtre Marigny, Barthes s'était exprimé sur les modalités à adopter pour la représentation de la tragédie grecque en ces termes :

C'est qu'en fait, conscients ou non, nous n'arrivons jamais à nous dépêtrer d'un dilemme : faut-il jouer le théâtre antique comme de son temps ou comme du notre ? Faut-il reconstituer ou transposer ? Faire ressentir des ressemblances ou des différences ? Nous allons toujours d'un parti à l'autre sans jamais choisir nettement, bien intentionnés et brouillons, soucieux tantôt de revigorer le spectacle par une fidélité intempestive à telle exigence que nous jugeons archéologique, tantôt de le sublimer par des effets esthétiques modernes, propres, pensons-nous, à montrer la qualité éternelle de ce théâtre.⁴⁸

En s'inspirant du candomblé brésilien pour représenter les rituels des choéphores sur la tombe d'Agamemnon et des macumbas qu'il avait observées au Brésil pour figurer l'apparition du fantôme de Clytemnestre, Barrault cherchait à faire réapparaître le « primitif » d'Eschyle. Il s'agissait de donner à la représentation une signification symbolique et de rompre avec la tradition académique incarnée à l'époque par les spectacles du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne (GTA)⁴⁹.

Dans une démarche à la fois scientifique et théâtrale, loin du monde du théâtre proprement dit et de ses avant-gardes, le GTA se proposait en effet d'aborder la tragédie grecque afin de restaurer philologiquement l'esprit et la forme originaux de la tragédie grecque avec une fidélité absolue au texte et à sa traduction⁵⁰. Par le biais du respect envers la musicalité et le rythme du vers ancien, du recours à la forme chorale et au jeu masqué longtemps proposé dans l'espace en plein air de la cour de la Sorbonne, le projet visait à reconstituer et faire (ré)apparaître les conditions du spectacle antique, en refusant tout travail interprétatif de mise en scène.

Selon Barthes, ce désir de « débarrasser » la pièce « de la fausse pompe classique » dont on affublait souvent la tragédie grecque pour la transformer en « fête nègre » relevait d'une intention considérable de la part de Barrault. Dans la vision barthienne, la mise en scène comme interprétation devait restituer la tragédie en marquant sa « particularité », son « altérité », son « éloignement », en la soumettant à la réflexion des spectateurs, pour leur propre présent⁵¹. Mais la musique d'inspiration afro-brésilienne qui accompagnait les chœurs psalmodiés sur

⁴⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁹ Voir Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, p. 239.

⁵⁰ Cf. Groupe de théâtre antique de la Sorbonne, *Le théâtre antique à la Sorbonne*, Paris, L'Arche, 1962, p. 5.

⁵¹ Roland Barthes, « Comment représenter l'antique ? », *cit.*, p. 77.

des pas de danses, les masques de tradition africaine, les costumes combinant l'inspiration de la Grèce archaïque et barbare avec des souvenirs orientaux et africains conduisent selon lui à des incohérences et à un faux exotisme du spectacle, car « n'est pas nègre qui veut »⁵². Barthes remarque dès lors que le travail de Barrault ne trouve guère d'écho dans le spectacle en entier : les vêtements des acteurs, les effets sonores, la stylisation des gestes, les évolutions du chœur, tout contribue à donner une sensation de confusion, car la tragédie se joue sur « deux tableaux » et des options contradictoires⁵³.

Au-delà de ce cas spécifique et des raisons pour lesquelles Barthes fustige l'*Orestie* de Barrault, l'emprunt à des cultures autres que la culture occidentale pour réveiller certains éléments de la nature tragique constitue une pratique constante pour la mise en scène de la tragédie grecque. Évoluant selon une esthétique de l'interculturel, cette tendance sera de plus en plus croissante, montrant un intérêt accru pour les performances rituelles. Tantôt ces rituels sont des tentatives de reconstitution des rites grecs, tantôt ils sont empruntés à des cultures contemporaines. Il devient alors courant de fusionner les classiques occidentaux du théâtre grec avec ces conventions rituelles censées plonger le spectateur dans une atmosphère magico-religieuse, à la fois étrange et familière. L'éloignement dans le temps est comme récupéré par l'éloignement dans l'espace.

C'est encore le cas de *Les Atrides*, le spectacle du Théâtre du Soleil représenté pour la première fois à la Cartoucherie de Vincennes en 1990. La mise en scène montre comment la metteuse en scène Ariane Mnouchkine choisit dans les traditions indiennes du *kathakali* et du *barata natyam* une forme expressive corporelle, permettant de représenter les passions extrêmes des personnages tragiques. La reconstitution du mythe, entre cadences et mouvements rituels, part de l'habillage des artistes avec des costumes fastueux qui ramènent à un Extrême-Orient ancien et mystérieux, imaginaire même, où d'autres traditions se mélangent en se confondant. Le maquillage est également élaboré, transformant les visages des acteurs en masques tragiques expressifs. La musique de Jean-Jacques Lemêtre, aux accents orientaux, rythme l'action et les danses du chœur. Réunissant de différentes recherches performatives, le travail du Théâtre du Soleil transporte le spectateur dans un ailleurs qui tient à la fois de la distance mythologique et géographique⁵⁴.

⁵² *Ibid.*, p. 73.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ Sur le mélange de traditions performatives différentes dans les productions du Théâtre du Soleil, cf. Magdalena Hasiuk, « L'Inde dans la mise en scène des chefs-d'œuvre européens d'Ariane Mnouchkine », *Collectanea Philologica*, 19 (2016), p. 77-90, et Josette Féral, *Trajectoires du Soleil autour d'Ariane Mnouchkine*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998.

En accord avec cette vision des Grecs, à la fois extrêmement différents et étonnamment similaires, l'approche interculturelle serait ainsi capable de revivifier le rapport avec la tragédie grecque à l'âge contemporain : la distance à la fois géographique et culturelle déplace l'altérité radicale de la tragédie grecque dans l'espace d'un ailleurs conçu comme exotique. Cela permettrait le renouveau du répertoire classique, ainsi que de la performance⁵⁵. Cependant, ce type d'opération pose des problèmes, dans la mesure où la culture de l'Autre est souvent réduite à certains éléments stéréotypés exotiques, voire orientalisants⁵⁶. Dans les pages qui suivent, il est donc nécessaire de s'attarder sur les implications politiques et culturelles de l'interculturalité, étant donné que les spectacles de notre corpus s'inscrivent souvent dans un tel courant interprétatif.

2. Problèmes et perspectives de l'interculturalité au théâtre

Le théâtre favorise la mise en relation et les échanges entre les cultures. De ce point de vue, Marco De Marinis considère le théâtre comme un art intrinsèquement interculturel :

Le théâtre, du moins le théâtre occidental moderne, possède un caractère foncièrement interculturel, parce qu'il naît toujours de la confrontation de plusieurs cultures, d'identités culturelles différentes, celles de l'auteur, des acteurs, du metteur en scène et du public, et des relations qui s'établissent entre elles.⁵⁷

L'association d'éléments théâtraux d'une culture donnée avec ceux d'une culture autre n'est donc ni entièrement nouvelle, ni unique. Pourtant, sa pratique consciente n'a débuté qu'à partir du XX^e siècle et sa théorisation commence dans les années 1970 et 1980, marquant un moment important dans le développement des études théâtrales⁵⁸. Tout cela est précédé par les révolutions scéniques du XX^e siècle qui se sont développées à partir de la seconde moitié du

⁵⁵ Cf. George Rodosthenous, *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy: Authorship and Directorial Visions*, Londres et New York, Bloomsbury, 2017, et Simon Goldhill, *How to Stage Greek Tragedy Today*, cit., 2007.

⁵⁶ Cf. Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 202-215.

⁵⁷ Marco De Marinis, « L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 26 (1999), p. 84.

⁵⁸ Le metteur en scène américain Richard Schechner introduit le mot « interculturelisme » au théâtre au milieu des années 1970 alors qu'il était responsable d'un numéro spécial de *The Drama Review*, 17/3 (1973). Il entendait distinguer par là les échanges nationaux et internationaux des échanges culturels : cf. Richard Schechner, « Interculturalism and the Culture of Choice. Richard Schechner interviewed by Patrice Pavis », dans Patrice Pavis (dir.), *The Intercultural Performance Reader*, Londres et New York, Routledge, 1996, p. 41-50, en particulier p. 42.

XIX^e siècle grâce à la rencontre entre le théâtre occidental et les théâtres orientaux. Cet échange entre l'Ouest et l'Est, représenté de façon imagée par le « divan » occidental-oriental évoqué par Goethe, inaugure la pratiques interculturelles orientalistes dans le théâtre du XX^e siècle⁵⁹.

Entre le XIX^e et le début du XX^e siècle, l'Orient fonctionne comme un véritable modèle d'altérité, c'est-à-dire comme un modèle radicalement alternatif par rapport au théâtre de tradition occidentale. C'est d'ailleurs l'âge d'or de l'exotisme, basé sur la construction d'une image orientale dont les travaux d'Edward Saïd ont su déconstruire les présupposés idéologiques et économiques. Les grandes Expositions universelles ou coloniales ont joué un rôle majeur dans l'arrivée des performances au goût oriental sur les scènes parisiennes et occidentales. Il s'agit presque toujours d'un Orient partiel, jamais complètement authentique, ne serait-ce que parce qu'il était à chaque fois décontextualisé.

Deux exemples célèbres en témoignent : la découverte fulgurante par Antonin Artaud de la danse-théâtre balinaise dans le pavillon néerlandais de l'Exposition Coloniale de Paris en 1931 ; la rencontre entre Bertolt Brecht et le célèbre acteur de l'Opéra de Pékin Mei Lanfang à Moscou en 1935. De l'attrait pour ces réalités lointaines – complice de la fascination exotique, sans oublier l'influence de la manière nietzschéenne de concevoir l'origine de la culture théâtrale occidentale comme n'étant plus eurocentrée mais présupposant une influence prioritairement orientale – est née toute une série de malentendus, d'aliénations, de jeux de miroir, qui corroborent les croisements et les interrelations entre le théâtre occidental et les théâtres orientaux au début du XX^e siècle sous le signe de la réduction à leurs propriétés purement formelles ou esthétiques⁶⁰.

Ce sont précisément les visions de Brecht et d'Artaud, entre autres, qui vont non seulement permettre de dépasser l'esthétique réaliste et apporter des perspectives différentes à l'art dramatique, mais aussi influencer l'avenir des relations interculturelles au théâtre en y inscrivant de nouvelles tendances. L'intérêt et la curiosité pour un théâtre venu d'ailleurs, leur ouverture à et leur exploration, agissent en effet, et pour Artaud et pour Brecht, comme une source d'inspiration, les guidant, dans le cadre du renouvellement avant-gardiste, vers l'élaboration d'une esthétique nouvelle, respectivement connue sous les labels de *Théâtre de la cruauté* et de *Théâtre épique*. Bien que ni l'un ni l'autre ne se soient jamais reconnus comme

⁵⁹ La référence concerne le titre du recueil poétique paru à partir de 1819, *West-östlicher Divan* (publié en France en 1835 sous le titre de *Divan Occidental-oriental*).

⁶⁰ Les histoires de Sada Yacco et Hanako sont exemplaires à cet égard, pour lesquelles voir Yang Gao, « Reception of Sada Yacco and Hanako's Acting in Europe at the Turn of the Twentieth Century », *Japan Studies Association Journal*, 15/1 (2017), p. 145-162.

les hérauts d'un théâtre spécifiquement interculturel, en se tournant vers l'ailleurs ils le préfigurent.

Après les indépendances le thème de la négociation culturelle est réactualisé avec tout autres finalités. Dans les années 70, le multiculturalisme s'affirme, avec ses aspirations idéologiques, sociales et antiraciales. Ariane Mnouchkine s'inspire alors du théâtre oriental ; de nombreux éléments du travail de Bob Wilson sont empruntés au théâtre japonais, alors que Peter Brook a expérimenté les traditions théâtrales persanes, africaines et indiennes. Ces approches décrivent un processus dialectique et transitif entre cultures différentes, et le théâtre devient l'espace liminaire de sa réalisation.

Pourtant, on hésite entre multiculturalisme et interculturalité, et cette dernière notion même est contestée. Certains la décrivent comme la synthèse de traditions hétérogènes⁶¹, comme un hybride issu d'une rencontre intentionnelle entre cultures et traditions performatives⁶², ou comme le phénomène par lequel diverses cultures sont échangées, transportées et appropriées à travers le monde⁶³. D'autres la regardent avec méfiance, la considérant comme une forme contemporaine et avilie d'impérialisme culturel⁶⁴, ou même comme un viol culturel⁶⁵. D'autres encore craignent que l'idée d'un théâtre véritablement interculturel soit une chimère ou, pire, un cheval de Troie⁶⁶.

Le fait d'envisager l'interculturalité au théâtre aujourd'hui nous invite donc à explorer les questions posées par la complexité culturelle contemporaine, notamment par les enjeux postcoloniaux et la mondialisation. En effet, le développement des relations et des échanges entre cultures s'inscrit à l'intérieur d'une tension dialectique qui demeure instable et problématique, capable de conduire l'analyse dans une impasse. D'une part, le recours à l'interculturel peut permettre l'enrichissement des cultures concernées et l'acquisition de nouveaux éléments qui stimuleraient la création artistique. De l'autre, la performance interculturelle pourrait participer à la perpétuation du système productif de l'industrie occidentale et à la marchandisation de l'Autre. Tout le débat contemporain sur l'interculturel est par ailleurs fortement conditionné par le traumatisme historique du colonialisme et l'impact culturel, à la fois épistémique et symbolique, de l'eurocentrisme. C'est pourquoi de nombreux

⁶¹ Patrice Pavis, « Intercultural Theatre Today », *Forum Modern Theatre*, 25/1 (2010), p. 1.

⁶² Helen Gilbert, Jacqueline Lo, *Cosmopolitics: Cross-Cultural Transactions in Australasia*, New York, Palgrave, 2007, p. 36.

⁶³ Bonnie Marranca et Gautam Dasgupta (dir.), *Interculturalism and Performance*, New York, PAJ, 1991, p. 206.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 193.

⁶⁶ Christopher Murray, « Theorizing and Playing: Intercultural Perspectives », dans Lizbeth Goodman et Jane de Gay (dir.), *The Routledge Reader in Politics and Performance*, Londres et New York, Routledge, 2000, p. 89.

critiques ont tendance à voir dans les pratiques interculturelles le danger d'une appropriation irrévérencieuse d'autres cultures, souvent minoritaires, par une culture dominante qui en prend possession⁶⁷. Au cours de cette section, il s'agira d'approfondir certains de ces aspects contradictoires dans le cadre de la représentation théâtrale.

2.1 Le piège d'une représentation ethnocentrique

L'interculturalisme théâtral soulève un certain nombre de questions sur le rôle du théâtre en tant que médiateur de la différence culturelle. Erika Fischer-Lichte a énuméré certaines de ces questions :

L'interculturalisme a-t-il une fonction tout à fait spécifique à remplir dans chaque culture, ou peut-on repérer des buts et des objectifs généraux qui servent de phénomènes mondiaux ? L'interculturalisme au théâtre indique-t-il une culture nationale, continentale ou mondiale ? Garantit-il et confirme-t-il l'identité culturelle, ou métamorphose-t-il ou même dissout-il l'identité ? S'agit-il d'une tentative de propagation de la conscience d'une culture étrangère, ou plutôt d'une exploitation culturelle ? L'interculturalisme théâtral soutient-il et provoque-t-il aujourd'hui des compréhensions interculturelles, ou nie-t-il les différences fondamentales entre les cultures et rend-il toute communication impossible, si l'on est trompé en croyant à une communauté partagée, qui en réalité n'existe pas ?⁶⁸

La pratique interculturelle au théâtre s'est souvent inscrite dans un processus d'investissement asymétrique opéré par l'Occident en termes de propriété, d'universalité, d'autorité par rapport au monde extra-occidental. Par conséquent, si, à la suite de Stuart Hall, nous pensons que les identités se construisent à l'intérieur des représentations⁶⁹, la question de la représentation de l'altérité, à la fois reflet et source d'un imaginaire collectif, devient alors centrale. La perception de l'Autre est toujours le fruit d'une construction opérée par

⁶⁷ Cf. Josette Féral, « Cultures & Alterity, or the Limitation of Otherness », dans Geert Opsomer (dir.), *City of Cultures. The Intercultural Dimensions in Performing Arts*, Bruxelles, Vlamms Institut, 1995, p. 49-55.

⁶⁸ Erika Fischer-Lichte, « Theatre, Own and Foreign. The Intercultural Trend in Contemporary Theatre », dans Erika Fischer-Lichte, Josephine Riley et Michael Gissenwehler (dir.), *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, Gunter Narr, 1990, p. 18: « Does interculturalism have a completely specific function in each culture to fulfil, or can one locate general aims and goals which serve as worldwide phenomena? Does interculturalism in theatre indicate national, continental or world culture? Does it guarantee and confirm cultural identity, or does it metamorphose or even dissolve identity? Is it a question of the attempt to propagate an awareness of a foreign culture, or is it rather a cultural exploitation? Does theatrical interculturalism today support and provoke intercultural understandings, or does it deny fundamental differences between cultures and make any communication impossible, if one is deceived into believing in a shared community, which actually does not exist? » (traduction par nos soins).

⁶⁹ Stuart Hall, « Qui a besoin de l'identité ? », dans Maxime Cervulle (dir.), *Identités et cultures. Politique des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 271.

dissemblance et différence au Même, avec des conséquences matérielles et symboliques dans la structuration des imaginaires. Comme le rappelle Christine Delphy, la construction de l'altérité se base sur une division hiérarchique opérée par la culture hégémonique⁷⁰. Cette conception est en accord avec celle formulée par Achille Mbembe lorsqu'il défend l'idée que la question de la construction de l'altérité et de la différence s'érige précisément sur le sentiment de la colonialité⁷¹. En effet, la constitution des empires coloniaux a eu comme conséquence la diffusion d'un discours stéréotypé et vulgarisé à grande échelle, qui a eu un impact sur la construction symbolique de la représentation de l'Autre et sur le regard qui lui est posé⁷². C'est ainsi qu'une virtualité stéréotypée et catégorisante peut se traduire dans l'image illusoire d'une altérité mythique, liée aux rapports de domination.

Cette constatation a amené parfois les critiques à parler de « théâtre interculturel hégémonique »⁷³. Erika Fischer-Lichte, par exemple, renie certaines hypothèses à la base de la pratique interculturelle à prédominance occidentale en ces termes :

Si nous examinons de plus près l'utilisation du terme « théâtre interculturel » dans les écrits occidentaux, nous faisons une découverte frappante : le terme indique toujours la fusion de quelque chose d'occidental et de non-occidental – et non, par exemple, de traditions africaines et latino-américaines ou de différentes cultures asiatiques. Cela implique fortement que l'interculturel renvoie ici à une notion d'égalité qui exige presque toujours l'Occident.⁷⁴

Rustom Bharucha a été le principal représentant des objections éthiques-idéologiques-politiques du débat contemporain sur l'interculturalisme – dont la vision est certes directement ancrée dans sa position d'homme de théâtre vivant à l'intérieur d'un système socio-culturel postcolonial comme l'Inde⁷⁵. Réagissant à l'adaptation théâtrale du *Mahabharata* de Peter Brook, il la qualifie comme une appropriation qui réarrange le matériel non-occidental dans un cadre de pensée et d'action orientaliste spécifiquement conçu pour le marché (et un public)

⁷⁰ Christine Delphy, *Classer, dominer. Qui sont les « autres » ?*, Paris, La Fabrique, 2008.

⁷¹ Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2013.

⁷² Cf. Gilles Boëtsch *et al.* (dir.), *Sexualités, identités & corps colonisés*, Paris, CNRS, 2019.

⁷³ Daphne Lei, « Interruption, Intervention, Interculturalism », *Theatre Journal*, 63/4 (2011), p. 571.

⁷⁴ Erika Fischer-Lichte, « Rethinking Intercultural Theatre: Toward an Experience and Theory of Performance Cultures », dans Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost et Saskya Iris Jain (dir.), *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*, New York, Routledge, 2014, p. 5: « If we examine the use of the term “intercultural theatre” in Western writing more closely, we make a striking discovery: the term always indicates the fusion of something Western and non-Western – not, say, of African and Latin American traditions or of different Asian cultures. That strongly implies that the intercultural here refers to a notion of equality that almost always requires the West » (traduction par nos soins).

⁷⁵ Cf. Rustom Bharucha, *Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture*, Londres et New York, Routledge, p. 1.

occidental⁷⁶. La vision de l'Autre peut être essentialisée, enfermée dans une différence minorisante, donc reléguée à un préalable assigné d'où découlent des catégories de représentations perçues comme typiques, voire métonymiques⁷⁷. Amin Maalouf affirme à cet égard : « C'est notre regard qui enferme souvent les autres dans leurs plus étroites appartenances »⁷⁸.

Les travaux de Richard Schechner et de Victor Turner sur l'anthropologie de la performance et sur les échanges interculturels au théâtre s'avèrent particulièrement intéressants :

[...] un théâtre véritablement interculturel qui puise ses techniques et ses exemples dans l'espace culturel euro-américain, et à l'extérieur – en Afrique, en Asie, en Amérique amérindienne, en Micronésie : partout. Les gens ne se sont pas trop demandé si cet interculturalisme – cette affection pour les exercices de *Kathakali*, la précision du théâtre *Noh*, la simultanéité et l'intensité de la danse africaine – était ou non une continuation du colonialisme, une exploitation supplémentaire d'autres cultures. Il y avait quelque chose de simplement festif à découvrir la diversité du monde, le nombre de genres de spectacles et la façon dont nous pouvions enrichir notre propre expérience en empruntant, en volant, en échangeant.⁷⁹

Relevant d'une spectacularisation de l'altérité qui s'appuie sur une esthétique exotique, cette affirmation contextualise la représentation du monde dominante qui applique au corps et aux coutumes de l'Autre la manifestation d'une différence à la fois somatique et imaginaire. Bharucha dénonce justement l'utilisation « festive » des cultures autres qui correspond à un ethnocentrisme naïf, donc à la prolongation des stratégies de minorisation coloniale :

La question de savoir si l'on considère cette fascination pour les cultures essentiellement non occidentales comme faisant partie d'une curiosité générale pour l'exotisme, ou comme une perpétuation et une consolidation de l'orientalisme, dépend de la position politique et de la place de chacun dans l'histoire. Pour ma part, je pense que, même si l'on voudrait accepter l'ouverture apparente des artistes interculturels euro-américains à d'autres cultures, la domination économique et

⁷⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁷ Voir Marcel Grandière et Michel Molin (dir.), *Le stéréotype, outil de régulations sociales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

⁷⁸ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 29.

⁷⁹ Richard Schechner, *The End of Humanism*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 19 : « A theatre that was genuinely intercultural drawing its techniques and examples from within the Euro-American culture area, and from without – from Africa, Asia, Native America, Micronesia: everywhere. People didn't question too much whether or not this interculturalism – this affection for Kathakali exercises, the precision of Noh drama, the simultaneity and intensity of African dance – was a continuation of colonialism, a further exploitation of other cultures. There was something simply celebratory about discovering how diverse the world was, how many performance genres there were, and how we could enrich our own experience by borrowing, stealing, exchanging » (traduction par nos soins).

politique plus importante de l'Occident a clairement limité, voire annulé, les possibilités d'un véritable échange. Dans le meilleur des mondes possibles, l'interculturalisme pourrait être considéré comme une voie à double sens, basée sur une réciprocité des besoins. Mais en réalité, là où l'Occident étend sa domination aux questions culturelles, cette voie à double sens pourrait être décrite plus précisément comme une voie sans issue.⁸⁰

On sait d'ailleurs comment la base de la construction et de la diffusion d'une « culture coloniale »⁸¹ s'est réalisée sur des stéréotypes et sur une vision qui, selon Jean-Marc Moura, s'établit à partir d'un « exotisme conquérant »⁸². Daniel-Henri Pageaux stigmatise à son tour l'« effet exotique » des certaines créations, qui se traduit par

[...] un rapport, une relation que le regardant, ou l'énonciateur établit avec l'autre, son espace, sa culture. Ce rapport a été pendant longtemps fondé sur une supériorité du regardant et sur une dévalorisation de l'autre, réduit à un élément de décor qui, lui, était assez régulièrement valorisé.⁸³

Dans le même sens, se développe la définition de l'exotisme donnée par Jean-François Staszak, lorsqu'il parle de « domaines géo-sémantiques »⁸⁴. Selon Staszak, l'exotisme se caractérise comme un processus de construction géographique de l'altérité propre à l'Occident colonial, qui montre une fascination condescendante pour certains ailleurs, déterminés essentiellement par l'histoire de la colonisation et de ses représentations. Cela témoignerait également d'une décontextualisation à la fois géographique et culturelle, qui réduit l'Autre au rang d'objet de spectacle et de marchandise⁸⁵.

C'est exactement cette spectacularisation de l'altérité qui a engendrée un processus d'exotisation à la fois des corps et de l'imaginaire. Depuis l'avènement de la Vénus hottentote

⁸⁰ Rustom Bharucha, *Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture*, Londres, Routledge, 1993, p. 2 : « Whether one views this fascination for predominantly non-western cultures as a part of a general curiosity for the exotic, or as a perpetuation and consolidation of orientalism, would depend on one's political position and place in history. For my own part, I believe that as much as one would like to accept seeming openness of Euro-American interculturalists to other cultures, the larger economic and political domination of the West has clearly constrained, if not negated the possibilities of a genuine exchange. In the best of all possible worlds, interculturalism could be viewed as a two-way street, based on a mutual reciprocity of need. But in actuality, where is the West that extends its domination to cultural matters, this two-way street could be more accurately described as a dead-end » (traduction pas nos soins).

⁸¹ Cf. Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire et Nicolas Bancel, *Culture coloniale en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, CNRS, 2008.

⁸² Jean-Marc Moura, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Champion, 1998, p. 124.

⁸³ Daniel-Henri Pageaux, « Exotismes d'hier et d'aujourd'hui », dans Françoise Aubès et Françoise Morcillo (dir.), *Si loin si près : l'exotisme aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 99.

⁸⁴ Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe*, 148 (2008), p. 18-21.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 21-24. Cela se rattache à l'idée exprimée par Benoit de l'Estoile, *Le Goût des Autres : de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, où l'auteur se penche sur ce type d'institutions construites lors du processus d'appropriation coloniale des continents extra-européens.

et des zoos humains⁸⁶, ces modèles mentaux ont structuré la culture en profondeur et le personnage du Noir a été réduit à son corps, voué à conquérir son identité, son individualité, dans un discours social, culturel, politique qui le dépasse encore aujourd'hui⁸⁷. Créant un objet fantasmé qui s'ancre dans la façon d'appréhender le monde, ce processus constitue l'un des dispositifs de fabrication d'une représentation en forme d'exposition⁸⁸. Comme l'explique Sylvie Chalaye,

la scène du spectacle a été un extraordinaire espace de résonance et de matérialisation des horizons lointains, mais aussi de rencontre avec l'Autre. Bien sûr, cette matérialisation ne rime pas avec authenticité, ni même vérité. L'Autre est imaginé, rêvé, fantasmé... Cette matérialisation procède du factice et du simulacre propre au théâtre. Le rêve et la fantaisie prennent corps avec décors et costumes.⁸⁹

En effet, selon Bharucha, ce qui occupe les artistes occidentaux c'est précisément tout ce qui relève d'une étiquette faisant référence à une image mythique, immobile, éternelle, glorifiée – dont ils tirent des matériaux et des sources pour alimenter leurs théories et leurs visions. Par ailleurs, dans un essai célèbre, Gayatri Spivak met l'accent sur l'incapacité de la représentation de l'Autre, le « subalterne »⁹⁰ : les écrits européens seraient toutes tributaires d'un système de représentations qui fait que l'Autre ne peut jamais être donné comme tel ; sa représentation serait donc inévitablement marquée du contexte idéologique de conquête du savoir et d'empire qui marque l'Europe depuis la Renaissance, au point que le discours sur l'altérité ne peut qu'être eurocentrique et refléter les valeurs du pouvoir dominant.

Ces éléments expliquent pourquoi la plupart des critiques négatives de l'approche interculturelle est proposée par des spécialistes non-occidentaux, qui le font à partir d'une sorte de critique matérialiste de matrice gramscienne. Parmi ses partisans, en revanche, la plupart est européenne. En effet, parmi les apologistes de Peter Brook ainsi que d'Ariane Mnouchkine, figure Patrice Pavis, qui situe le travail de ces deux artistes européens au centre de son discours sur l'interculturalisme dans la scène contemporaine. Pavis, qui semble cependant attentif et conscient des pièges que l'interculturalisme sous-tend, y fait l'une des premières tentatives de

⁸⁶ Voir Pascal Blanchard (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011.

⁸⁷ Cf. Nathalie Coutelet, *Histoire des artistes noirs du spectacle français*, Paris, L'Harmattan, 2012.

⁸⁸ Voir Pascal Blanchard (dir.), *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Paris, Actes Sud, 2011, et Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998.

⁸⁹ Sylvie Chalaye, « L'invention théâtrale de la Venus noire. De Saartjie Baartman à Josephine Baker », dans Isabelle Moindrot et Nathalie Coutelet (dir.), *L'Altérité en spectacle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 55.

⁹⁰ Gayatri Spivak, « Can the Subaltern Speak ? » (1985), dans Cary Nelson et Larry Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.

récupération en imaginant un modèle théorique qui décrirait la manière dont la mise en scène présente et transmet au public une culture étrangère⁹¹. Il trouve chez Brook et chez Mnouchkine de différentes sources pour un théâtre interculturel qui réussit à communiquer un aspect de l'Inde mythique et historique à un public occidental. Un projet, donc, qui dans son sens unidirectionnel ne semble pas vraiment *interculturel* et qui est loué pour les adaptations (ou distorsions) de formes et de récits hindous que Bharucha et d'autres auteurs ont critiqués, en faveur d'une majeure lisibilité ou acceptation des éléments de la culture de départ chez la culture d'arrivée, à savoir l'Occident.

L'analyse de Pavis établit ainsi un type de relation fortement binaire, qui ne tient pas en compte le fait que la culture n'est jamais un ensemble homogène : son célèbre modèle d'échange interculturel autour de la relation d'appropriations entre les cultures en forme de sablier – pourtant rapidement dépassé – confirme une articulation dichotomique entre « notre » culture et celle « des autres »⁹². C'est pourquoi ce modèle postule un flux et un filtrage à sens unique de la culture source à la culture cible, plutôt qu'un type d'échange plus fluide. En d'autres termes, son modèle nie intrinsèquement la possibilité d'une réciprocité entre identité et altérité, avec le risque que cette dernière soit phagocytée par la première⁹³.

Conçu comme une réponse critique au sablier de Pavis, le modèle élaboré par Jacqueline Lo et Helen Gilbert s'efforce d'envisager un véritable théâtre interculturel anti-hégémonique⁹⁴. Leur critique concerne d'un côté la notion de « distillation » de Pavis, selon laquelle des éléments de la culture source sont rendus gérables par la culture cible grâce à un processus de réduction à des essences qui peuvent être facilement absorbées ; de l'autre, ils critiquent la centralité que Pavis accorde aux éléments esthétiques aux dépens des implications politiques. Le modèle de Lo et Gilbert fonctionne plutôt comme une sorte de sablier horizontal : il illustre l'échange interculturel comme un flux à double sens, les deux cultures étant considérées comme des sources s'alimentant l'une l'autre, tandis que le public est situé à leur même niveau et en continuité entre elles. Lo et Gilbert situent donc toute activité interculturelle dans un

⁹¹ Patrice Pavis, « Interculturalism in Contemporary Mise en Scène. The Image of India in *The Mahabharata* and the *Indiade* », dans Erika Fischer-Lichte, Josephine Riley et Michael Gissenwehrer (dir.), *The Dramatic Touch of Difference*, cit., p. 57-71.

⁹² Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, cit., p. 4-9.

⁹³ Cf. Jean-Loup Amselle, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001. Amselle met ici l'accent sur comment l'hybridité s'avère essentiellement le produit des contacts résultant de la globalisation entre la culture occidentale et les cultures dites exotiques et de l'imposition d'un savoir/pouvoir colonial qui joue un rôle forcément majeur et dominant, à la fois phagocytant, capable d'entretenir l'exclusion de qui est identifié comme Autre.

⁹⁴ Jacqueline Lo et Helen Gilbert, « Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis », *The Drama Review*, 46/3 (2002), p. 31-53.

contexte sociopolitique identifiable, et procèdent ensuite à une critique des notions essentialistes selon lesquelles les formes culturelles non-occidentales sont évaluées à l'aune des normes de pureté culturelle qui, à la fois, les fétichisent et les relèguent au domaine préhistorique ou anhistorique de « tradition ». Pourtant, ce modèle souffre également de la même tendance binaire constatée chez Pavis, car la circulation dans les deux sens se produit entre deux cultures distinctes, bien qu'au même niveau.

Plus récemment, on a tendance à abandonner l'idée interculturelle en faveur d'un modèle transculturel qui fonctionne comme un milieu de négociations polycentriques où de nouvelles identités peuvent émerger. La question est de comprendre comment éviter les constructions essentialistes pour exploiter le potentiel rhizomatique des connexions multiples résistantes aux visions impériales. Cela permettrait de réparer, plutôt que de perpétuer le projet colonial, et contribuerait ainsi à faire de la performance une base d'échange équitable.

2.2 Le transculturel, un concept pour un théâtre à inventer

Comme nous l'avons montré, la terminologie employée pour la définition des échanges culturels au théâtre a conduit à une multiplication de positions, donc de définitions⁹⁵. Parmi les plus récentes, la notion de « transculturel » est issue du concept de « transculturation » élaboré par l'anthropologue cubain Fernando Ortiz : hors de son contexte sociologique, cette notion désigne le phénomène de cultures qui se rencontrent et s'unissent en donnant lieu à des éléments inattendus⁹⁶. Si l'interculturel fait référence à l'interrelation de deux ou plusieurs cultures et à leur mise en communication, le transculturel vise plutôt à dépasser et fusionner les éléments culturels impliqués. Le préfixe à connotation dynamique « trans » implique en fait un dépassement des dichotomies polarisantes du Même et de l'Autre. Marco de Marinis explique en ces termes la différence avec l'interculturalité :

[Le théâtre possède] un caractère transculturel parce qu'il tend à dépasser les données culturelles de départ et que, en tant qu'expérience réelle, authentique, il met en question les identités figées, personnelles ou collectives, il essaie de toucher

⁹⁵ Patrice Pavis, « Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre? », dans Patrice Pavis (dir.), *The Intercultural Performance Reader*, cit., p. 1-21, formule une classification des différents types de contacts entre cultures, qui peuvent être « intracultural », « transcultural », « ultracultural », « precultural », « postcultural », « metacultural » ; à cela il ajoute d'autres définitions de catégories théâtrales pour parvenir à une taxonomie de « intercultural theatre », telles que « multicultural theatre », « cultural collage », « syncretic theatre », « post-colonial theatre », « theatre of the Fourth World ».

⁹⁶ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*, La Habana, Montero, 1940.

à un noyau dur, au plus profond de l'individu, un noyau (ou niveau) qui démontre dans la pratique une certaine objectivité, pré- ou post-culturelle ou bien, justement, transculturelle.⁹⁷

Ce nouvel élan dans la théorie théâtrale par rapport aux cultures éloignées de la tradition occidentale entrainerait donc un travail de reconfiguration (pourtant jamais complet) des malentendus où se joue le jeu interculturel.

Il est peut-être utile de revenir sur les travaux de Peter Brook pour se demander si l'intégration de l'altérité dans sa pratique dramaturgique avait déjà une valence transculturelle, à partir notamment de ses recherches sur la corporalité et le langage. Cette recherche, qui aboutit au festival de Persépolis en 1971 avec *Orghast* (un spectacle écrit en partie dans une langue inventée), passant par l'expérience décisive d'un voyage en Afrique⁹⁸, culmine dans la formation d'une troupe théâtrale multiethnique après l'installation au Théâtre des Bouffes du Nord de Paris. Les spectacles de Brook ont donc le mérite de susciter nombre de questionnements sur la fonction des échanges culturels au théâtre, avec et malgré ses contradictions.

De la même manière Jerzy Grotowski, dès le début de sa carrière dans les années 1960, s'était dédié à la recherche dans le travail des artistes du monde entier d'éléments spécifiques dépassant leurs propres cultures, afin de trouver l'élément archétypal – ce qu'il a appelé « Objective Drama » – du théâtre. Finalement, la recherche de Grotowski était de trouver ce qu'il considérait comme les structures de base de la performance en tant que lieu d'expression de l'universalité de l'être, avant la cristallisation des formes culturelles à l'intérieur des modèles sociaux⁹⁹. Nous assistons chez Grotowski à l'effort d'effectuer un passage qui va d'un état de l'être qui est culturalisé (l'acteur avec son identité bien ancrée) à l'abandon par cet être de toutes ses appartenances culturelles – dans une perspective, donc, plutôt transculturelle.

Pour son travail avec l'Odin Teatret et l'*International School of Theatre Anthropology* qu'il a fondée en 1979, Eugenio Barba se distingue également dans la recherche d'éléments communs aux artistes de cultures différentes. Travaillant avec une équipe internationale, il croit à l'existence d'une physiologie transculturelle qui précède l'expression corporelle consciente, socio-culturellement marquée – ce qu'il considère comme le « pré-expressif ». Retirant les

⁹⁷ Marco De Marinis, « L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme », *cit.*, p. 84.

⁹⁸ Voir Rosaria Ruffini, *Le Afriche di Peter Brook*, Padova, Linea, 2020.

⁹⁹ Cf. Bonnie Marranca et Gautam Dasgupta (dir.), *Interculturalism and Performance*, *cit.*, p. 16 ; sur la dramaturgie de Grotowski, voir également Sista Bramini, « In margine al Teatro delle Sorgenti di Jerzy Grotowski: considerazioni di metodo », *Biblioteca Teatrale*, 33 (1995), p. 93-156.

éléments performatifs des contextes sociaux et culturels qui les ont produits et où ils produisent leurs significations, la vision de Barba, comme c'est le cas chez Grotowski, envisage un type d'interculturalisme qui désigne une sorte de fusion interhumaine, permettant d'aller au-delà des divergences raciales ou ethniques, avec une position radicalement universaliste dans laquelle la valeur de l'œuvre ne réside pas seulement dans le produit mais surtout dans l'échange¹⁰⁰.

À mesure qu'ils progressent dans leur connaissance pratique et directe des théâtres d'autrui, Grotowski, Barba, Brook témoignent donc de la volonté de mettre l'accent non pas sur les différences, mais sur les éléments culturels en partage. Cette démarche ne tient pas forcément compte des inégalités matérielles ni des différentes façons dont les représentations se situent au sein des cultures ; et pourtant, la suggestion audacieuse de prendre en considération les rapports entre les cultures dans leur dimension relationnelle demeure sans doute féconde. Ce modèle de pensée conçoit des topographies d'espaces intermédiaires, se focalisant sur des identités conçues comme des constructions hybrides. En transgressant les frontières entre les nations et les cultures, le transculturel renvoie au concept d'identités plurielles et essaie de transcender toutes les « diversités » sans hiérarchies.

Évidemment, cette question de l'identité a des implications politiques importantes. La transculturalité vise à un équilibre des rapports de forces dans le champ du pouvoir que la théorie postcoloniale a mis en évidence quand elle a élaboré les notions de centre hégémon et de périphérie subalterne. Il s'agit d'une vision qui parle surtout à la réalité de la diaspora et à l'univers féminin, deux fois marginalisée : en souhaitant le développement d'un regard critique sur les rapports de domination afin de transcender les clivages raciaux, Léonora Miano témoigne de cet embarras des Afro-descendants¹⁰¹ qui ne supportent pas qu'on leur demande toujours de témoigner de leur africanité. La couleur de la peau fabrique une frontière, assignant systématiquement le Noir – ce mot « réducteur de tête »¹⁰² – à l'habiter. Une éducation à la décolonialité des discours, ainsi que de la scène théâtrale, contribuerait à sortir des enclos exotiques et du « masque du jeu colonial »¹⁰³, au profit d'une identité « afropéenne » d'unité dans la diversité¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Cf. Eugenio Barba, *Le Canoë de papier* (1993), Paris, L'Entretemps, 2004 ; en outre, voir Ian Watson (dir.), *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

¹⁰¹ Léonora Miano, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012, p. 84.

¹⁰² Cf. Sylvie Chalaye, « Noir, nègre, homme de couleur...Ces mots réducteurs de tête », dans Sylvie Chalaye (dir.), *Culture(s) Noire(s) en France : la scène et les images*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 32-41.

¹⁰³ Hassane Kassi Kouyaté, « Faire tomber le masque du jeu colonial », dans Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'Arche, p. 67.

¹⁰⁴ Voir Pénélope Dechaufour (dir.), *Afropéa, un territoire culturel à inventer, Africultures*, 99-100 (2015).

Plus qu'une question d'affirmation identitaire, cela témoigne d'influences culturelles multiples, une façon d'être dans le monde contemporain à l'ère de la mondialisation. Quelques années avant que Miano ne réinvente le concept d'afropéanisme, Achille Mbembe le suggérait en mettant l'accent sur l'attitude cosmopolite des diasporas africaines :

La conscience de cette imbrication de l'ici et de l'ailleurs, la présence de l'ailleurs dans l'ici et vice versa, cette relativisation des racines et des appartenances primaires et cette manière d'embrasser, en toute connaissance de cause, l'étrange, l'étranger et le lointain, cette capacité de reconnaître sa face dans le visage de l'étranger et de valoriser les traces du lointain dans le proche, de domestiquer l'in-familier, de travailler avec ce qui a tout l'air des contraires – c'est cette sensibilité culturelle, historique et esthétique qu'indique bien le terme « afropolitanisme ».¹⁰⁵

Se confrontant à leur altérité, de nombreux artistes proposent aujourd'hui, à l'issue des processus de décolonisation, une nouvelle esthétique qui parle de déplacements, de transculturation, d'identités plurielles et de volonté d'inverser la logique de la domination. Cela invite à penser le théâtre autrement, à dépasser la frontière de la couleur – ou l'« éroticolonie », selon le terme créé par Chalaye¹⁰⁶. L'interrogation de la scène contemporaine comporte donc un enjeu éminemment politique :

Penser la race au théâtre, ce n'est pas chercher à ne pas la voir, c'est désapprendre à l'identifier pour mieux apprendre à jouer ensemble autrement et à déjouer les imaginaires coloniaux qui se sont construits sur son invention et continuent de polluer les consciences. Penser la race au théâtre, [...] c'est se confronter aux différences intrinsèques de la société, accepter de se laisser déplacer et d'entendre d'autres sons de l'intérieur, c'est appuyer la création contemporaine sur les altérités raciales et culturelles de la nation, ces altérités qui constituent son ferment et sa vitalité.¹⁰⁷

En ce qui concerne la transculturalité, il s'agit de mettre en relation le paradigme de l'internationalisation de phénomènes culturels, qui a tendance à promouvoir une mondialisation, sans tomber dans l'universalisme « mondial » d'inspiration occidentale. Il faudra tenir à l'esprit l'idée de « Poétique de la Relation », suggérée par Edouard Glissant, qui se met en place à travers ces figurations de l'humanité, désormais une et plurielle, dans un espace de création où les hiérarchies s'effondrent et les cultures se fondent. Avec une

¹⁰⁵ Ce concept, développé ensuite dans son essai *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2010, est paru initialement dans un article largement diffusé par Taye Selasi, « Bye-Bye, Babar (Or: What is an Afropolitan?) », *The LIP Magazine* (mars 2005) ; il est ensuite publié sur le quotidien camerounais *Le Messager*, puis reproduit sur *Africultures*, <http://africultures.com/afropolitanisme-4248/> (dernier accès le 02/04/2022).

¹⁰⁶ Sylvie Chalaye, *Race et théâtre. Un impensé politique*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 108.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 146-147.

métaphore qui relève d'un palimpseste de la pensée archipélique d'Edouard Glissant, Daphne Lei propose de penser l'interculturalisme théâtral comme un processus turbulent et continuellement instable qui a beaucoup en commun avec les mouvements de la mer – vagues, marées, courants, tsunami, désintégration et réintégration, déplacement et remplacement – à l'intérieur d'un « écosystème océanique » :

Les mouvements océaniques qui affectent l'ensemble de l'humanité – persistants et perméables, envahissants – ressemblent davantage aux mouvements des spectacles interculturels que nous devons retracer aujourd'hui – d'un point de vue historique et contemporain – et au processus par lequel les sujets – qu'ils soient individuels ou collectifs – peuvent entrer en contact les uns avec les autres, [dans une sorte de] nouvel écosystème océanique qui explique une partie du changement climatique négligé du théâtre interculturel mais qui pointe également vers des eaux encore inexplorées et mouvantes.¹⁰⁸

Cette conclusion, s'appuyant sur l'approche de l'« écologie des savoirs » développée par Boaventura de Sousa Santos dessinant les contours d'un pluralisme épistémologique¹⁰⁹, ne résulte donc pas nécessairement ni exclusivement de la transculturalité. Aussi insatisfaisant que puisse être l'interculturalité en partie d'un point de vue conceptuel, il existe pourtant quelques points de contact essentiels entre la transculturalité et l'interculturalité. Toutefois, cet interculturalisme exige en même temps que nous ne perdions pas de vue les dynamiques socio-politiques et culturelles de déplacement, qui risquent de faire du théâtre un lieu d'exposition ethnographique, un théâtre-musée, un lieu de consommation avide de produits exotiques, un espace d'exhibition des corps et d'évocation de clichés douteux. Histoire d'une relation de configurations mutuelles, faites de projections fantasmatiques dont le spectacle est à la fois révélateur, moteur et vecteur, et dont nous sommes héritiers en ligne directe. Où réside alors la limite entre l'aliénation dans les attentes aux senteurs d'exotisme et la création de soi, à partir d'un héritage qui ne peut pourtant jamais être totalement écarté ? Dans les pages qui suivent nous verrons comment le monde extra-occidental essaiera de répondre à ces questions.

¹⁰⁸ Daphne Lei et Charlotte McIvor (dir.), *The Methuen Drama Handbook of Interculturalism and Performance*, Londres, Methuen Drama, 2020, p. 3 : « Oceanic motions which affect all of humanity – persistent and permeable, pervasive and invasive – more closely resemble the movements of intercultural performance that we must trace today – from historical and contemporary vantage points – and the process through which subjects – whether individual or collective – may come into contact with one another, [in a sort of] new oceanic ecosystem that accounts for some of the neglected climate change of intercultural theatre but also points towards as yet uncharted and still shifting waters » (traduction par nos soins).

¹⁰⁹ Boaventura de Sousa Santos, *Épistémologies du Sud. Mouvements citoyens et polémique sur la science*, Paris, Desclée de Brouwer, 2016.

CHAPITRE II

Tragédie grecque et colonialité : crise et renouvellement d'une tradition en partage

1. Le monde extra-occidental face à la tragédie grecque

À partir des prémisses historiques, culturelles et épistémologiques, sur lesquelles se base le renouveau de la tragédie grecque en Occident, il devient essentiel de se demander comment ces mêmes prémisses et les résultats qui en découlent interagissent avec la vision de la tragédie grecque sur le front extra-occidental. Une discussion du rapport interculturel entre une supposée « altérité » et la tragédie grecque nécessite évidemment de prendre en considération le fait que cette dernière est considérée comme un héritage exclusif de la tradition occidentale. La « tragédie grecque », métonymie d'un théâtre grec fantasmé, est l'un de ces grands mythes que la modernité occidentale a élevé au rang de phare de sa propre culture¹. La notion de « mythe » d'ailleurs, ne serait-elle aussi grecque ?

On sait pourtant que de nombreux écrivains issus du monde extra-occidental se sont également définis par rapport ou contre les œuvres du canon occidental, revisitant ces textes pour les décentrer, les ébranler, les redonner à lire d'un point de vue alternatif. *The Empire writes back*, disait-on², et la tragédie, en tant qu'élément fondateur de l'Occident, constitue un enjeu décolonial. Ce mouvement se présente de fait comme une façon de refuser l'hégémonie du passé et de développer un espace où détourner l'utilisation des références classiques

¹ Florence Dupont, « La tragédie grecque : une invention moderne », préface à Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 9-15.

² Cf. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, Londres et New York, Routledge, 1989. L'expression vient de Salman Rushdie, qui, jouant sur le titre de la suite de Star Wars, *The Empire Strikes Back* (1980), a intitulé un article sur le racisme britannique « The Empire Writes Back with a Vengeance », *Times* (3 juillet 1982).

mobilisées par le discours colonial, qui invoquait fréquemment cette tradition pour affirmer la supériorité de la métropole sur des sujets non civilisés et « sauvages » de sa périphérie³.

Les rapports avec le canon grec ont été dès le début importants dans l'espace colonial. Au cours d'un entretien avec Ghislaine de Préville, par exemple, Aimé Césaire, l'auteur qui a le mieux interprété l'héritage classique, déclare : « Il est vrai que les auteurs de l'Antiquité, que j'admire, ont eu sur moi une influence considérable »⁴. Ces paroles sont prononcées à propos de sa première pièce intitulée *Et les chiens se taisaient* (1958), et elles témoignent des liens étroits de Césaire avec la dramaturgie classique. L'auteur martiniquais arriva toutefois à s'affranchir de toute règle, innovant et procédant à un mélange fructueux et original⁵. Par ailleurs, étudiant la « bibliothèque antique » des auteurs africains, Bernard Mouralis déduit qu'ils revendiquent le droit de lire les textes de l'Antiquité grecque et latine en se débarrassant du carcan eurocentrique :

L'intérêt qu'ils portent à celle-ci ne renvoie pas en priorité à une volonté d'exprimer une sorte d'adhésion à la culture occidentale ; il s'inscrit plutôt dans un projet, très concerté, visant à montrer qu'aucun domaine du savoir n'est a priori interdit à la réflexion des Africains, et, notamment, cet univers de l'Antiquité grecque et romaine, que l'Occident tend à considérer comme son bien le plus précieux.⁶

L'eurocentrisme est en effet éminemment fondé sur l'héritage classique. Dans l'introduction d'un essai influent qui date de 1949, Gilbert Highet soulignait encore que *notre* monde moderne est à bien des égards une continuation du monde de la Grèce, car « dans la plupart de nos activités intellectuelles et spirituelles nous sommes les petits-fils des Romains et les arrière-petits-fils des Grecs »⁷. Il s'agit là d'une conception linéaire de l'Histoire, qui s'associe à l'idée d'enracinement géographique de la culture. Il ne s'agit pas ici de mettre en question les influences classiques sur le développement de la culture occidentale, certes présentes⁸, mais de souligner la nécessité d'une réflexion critique sur cette filiation habilitante.

³ Voir par exemple Rama Sundari Mantena, « Imperial Ideology and the Uses of Rome in Discourses on Britain's Indian Empire », dans Mark Bradley (dir.), *Classics and Imperialism in the British Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 54-71.

⁴ Ghislaine de Préville, « Entretien avec Aimé Césaire », *Club des lecteurs d'expression française*, 3 (1964), p. 7.

⁵ Cf. Marianne Wichmann Bailey, *The ritual theater of Aimé Césaire : mythic structures of the dramatic imagination*, Tübingen, Gunter Narr, 1992.

⁶ Bernard Mouralis, *Littératures africaines et antiquité : redire le face-à-face de l'Afrique et de l'Occident*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 15.

⁷ Gilbert Highet, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* (1949), Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 1 : « In most of our intellectual and spiritual activities we are the grandsons of the Romans, and the great-grandsons of the Greeks » (traduction pas nos soins).

⁸ Les travaux d'Erich Auerbach, Leo Spitzer, Ernst Robert Curtius, derniers grands représentants de l'humanisme idéaliste qui marqua la première époque de la littérature comparée, sont voués à cette volonté de sauvetage et

L'analyse de la présence de la tragédie grecque dans le monde extra-occidental ne peut donc se passer d'une réflexion sur le statut du patrimoine européen. Certes, les interprétations et les représentations de la tragédie grecque – et plus largement de l'Antiquité – se sont élaborés comme relevant d'une tradition, mais, comme Véronique Gély l'a montré, les dernières décennies du XX^e siècle viennent précisément remettre en question la légitimité de ce que l'on peut donc considérer comme un « partage » :

C'est précisément pour cela que ceux et celles qui en étaient en principe privés [de la culture classique], s'ils ne la rejetaient pas purement et simplement, ont revendiqué de pouvoir en prendre leur part, de l'avoir eux aussi en partage. Mais quand elle n'est pas cantonnée d'un seul côté d'une ligne de partage, quand elle est partagée, comment alors se fait ce partage ? Quelle part en prennent ses différents acteurs ? Comment chacune des parts se départit-elle, ou au contraire, reste-t-elle partie prenante, du commun initial ?⁹

La rupture du lien et la remise en cause de l'évidence d'un héritage de l'Antiquité se présentent alors comme une proposition de déconstruction, en même temps que de déterritorialisation, au profit d'une ouverture et d'un croisement avec d'autres espaces culturels. Au cours de ce chapitre, nous allons donc procéder à la mise en évidence des implications de ces questions qui, se croisant entre elles, expriment la nécessité de décoloniser la tragédie grecque afin de cesser d'en faire l'instrument d'un colonialisme culturel.

1.1 Le classicisme au service de l'hégémonie occidentale

L'appellation de « tragédie grecque », ce singulier collectif qui témoigne à lui seul d'une mythification, réunirait en soi-même trois inventions fondatrices de la civilisation occidentale : le théâtre bien sûr, dessiné comme un lieu de débat issu de la philosophie et de la démocratie, où la collectivité ressemblée s'interrogeait sur les grandes questions qui animeraient l'humanité de tout temps. George Steiner met en lumière qu'il existe peu de choses auxquelles penser en termes de condition humaine qui n'aient pas leur origine chez les Grecs¹⁰. Jacqueline de Romilly, qui célébrait l'invention de l'homme par la littérature grecque dans la construction

réévaluation (notamment après les instrumentalisation commises par le nazisme et le fascisme) d'une tradition culturelle ancrée dans l'Antiquité. Sur cette question, voir Véronique Gély, Sylvie Parizet et Anne Tomiche (dir.), *Modernités antiques. La littérature occidentale et l'antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX^e siècle*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014, et Miriam Leonard, *Athens in Paris. Ancient Greece and the Political in Post-War French Thought*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

⁹ Véronique Gély, « Partages de l'Antiquité : un paradigme pour le comparatisme », *Revue de littérature comparée*, 344/4 (2012), p. 393.

¹⁰ Cf. George Steiner, *Les Antigones* (1984), Paris, Gallimard, 1986, p. 129.

politique et culturelle de l'Europe, souligne ainsi la question des « racines culturelles », associées à « l'universel », à « notre civilisation occidentale », puis à « l'Europe » :

L'héritage grec, fondé sur l'aspiration à l'universel, est devenu l'esprit même de notre civilisation occidentale. [...] Dans le temps où se crée l'Europe, il peut n'être pas indifférent de reconnaître cette dette.¹¹

Cette affirmation identitaire, intimement liée à l'esprit de la Renaissance et à l'usage politique et culturel que nous faisons aujourd'hui des Grecs, nous amène à ce que Florence Dupont définit le grand fantasme du « miracle grec » :

Né au XIX^e siècle chez les intellectuels allemands, le miracle grec a envahi en s'abâtardissant la littérature de vulgarisation ; dans une Europe progressivement laïcisée, les grandes œuvres de la Grèce classique ont été substituées à la Bible comme texte fondateur de l'Occident, c'est-à-dire de la civilisation absolue. L'humanisme remplaçait le christianisme pour conforter la bonne conscience de l'impérialisme européen. La civilisation ne commençait plus avec l'évangélisation de l'Empire romain mais avec l'émergence de la raison grecque destinée à éclairer le monde. Dès lors, chacun se complut à répéter que la Grèce avait inventé la philosophie, le théâtre et la démocratie, triple cadeau fait à l'humanité et dont il serait hérétique de douter qu'il s'agisse de biens indispensables à tous¹².

Cela témoigne en effet d'une approche à la Grèce typique d'un classicisme eurocentrique qui a son origine dans l'influence d'intellectuels allemands, tels que Goethe ou Hegel : avec Goethe l'idée que la valeur littéraire se mesure à son universalité s'impose, et les modèles de cette universalité se trouvent en Grèce ; Hegel affirmait avec nostalgie qu'en entendant le nom « Grèce » l'individu européen cultivé se sent immédiatement chez lui¹³. L'élite culturelle européenne commença ainsi à élaborer une sorte de nationalisme romantique qui utilisait la Grèce comme origine idéalisée et fondatrice du théâtre, de la littérature, de la philosophie et de

¹¹ Jacqueline de Romilly, *Pourquoi la Grèce*, Paris, Fallois, 1992, p. 298.

¹² Florence Dupont, « La tragédie grecque : une invention moderne », *cit.*, p. 9.

¹³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1979, vol. 18, p. 173 : « Bei dem Namen Griechenland ist es dem gebildeten Menschen in Europa, insbesondere uns Deutschen, heimatlich zumute ». Avec Hegel, la question est donc colorée par une certaine tendance à voir dans la culture spécifiquement allemande l'héritière de la culture grecque, ce qui ensuite, *mutatis mutandis*, chez Heidegger (et surtout autour de Heidegger) deviendra explicitement une sorte de théorie de l'affinité anthropo-linguistique pour laquelle seuls le grec et l'allemand seraient les langues de la philosophie (où l'arrière-plan raciale est malheureusement évident). Sans ces connotations, qui viennent évidemment du XIX^e siècle, la question commence avec Winckelmann au XVIII^e siècle et encore chez Goethe (voir son idée de *Weltliteratur*), au-delà de certains stéréotypes d'époque, il n'y a pas de perspective strictement ou du moins exclusivement eurocentrique ; en effet la vieille (encore winckelmannienne) polarité ancien-moderne est accrue et extra-européanisée sur la base de la ligne Ouest-Est du *Divan occidental-oriental*. Sur cette question cf. Michele Cometa, *L'età di Goethe*, Rome, Carocci, 2006, en particulier les deux premiers chapitres consacrés à l'influence du *Weimarer Klassik* sur la culture européenne de l'époque, ou Anthony Andurand, *Le mythe grec allemand. Histoire d'une affinité élective*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

la politique occidentaux. La Grèce est donc un point d'ancrage, une origine vers laquelle revenir avec légitimation, avec toutes les valeurs de l'humanisme qui s'ensuivent.

Cette approche ôte à la Grèce tout contexte historique ou socio-politique, la construisant plutôt comme un lieu mythique : il s'agit toujours d'une Athènes péricléenne du V^e siècle avant J.C., pérennisée à l'âge d'or de la tragédie et de la démocratie. Ainsi, le classicisme eurocentrique s'appuie-t-il sur une mythification d'une Grèce réelle absente, par essence intemporelle et à la valeur universelle. D'où la valeur universelle, politique et culturelle, de la civilisation occidentale aussi. Comme le souligne Harold Bloom, « toutes les continuités possèdent le paradoxe d'être absolument arbitraires dans leurs origines, et absolument inéluctables dans leurs téléologies »¹⁴. La Grèce serait ainsi, plus exactement, le point d'origine de ce que l'homme européen prétend être.

Par le même mécanisme logique, puisqu'elle est saisie dans le temps mythique des origines de la civilisation occidentale anhistorique, la tragédie grecque se voit douée des vertus de l'universalité, qui se déploierait dans le « grands mythes de l'humanité » incarnés par les sujets tragiques. La tragédie grecque, par conséquent, serait à la fois l'archétype du théâtre et un théâtre archétypal, une forme spectaculaire qui est paradigme par excellence de la vision du monde occidental.

Comme le remarque Virginie Soubrier, l'image de ce théâtre grec-occidental est souvent contradictoire :

L'origine grecque du théâtre occidental ne va pas de soi : c'est un héritage inventé et construit par l'ensemble des exégèses et des pièces qui, depuis la Renaissance, lui ont conféré une telle légitimité qu'il apparaît impossible d'écrire ou de penser le théâtre sans référence à Aristote et aux quelques pièces tragiques et comiques qui nous sont parvenues de l'Athènes de Périclès¹⁵.

Cette formulation démontre la tendance à faire référence à la Grèce pour souligner le prestige et, par conséquent, la supériorité de la civilisation occidentale en termes généalogiques et héréditaires. En allant encore plus loin, on peut se demander s'il n'y aurait pas aussi un lien avec le théâtre qui va se développer en Europe à partir de la Renaissance avec la redécouverte des tragédies grecques, recyclées dans les pièces de Shakespeare et de Calderon, jusqu'à Racine et Corneille, à une époque où la conquête coloniale et territoriale de l'Occident était en cours.

¹⁴ Harold Bloom, *A Map of Misreading* (1975), Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 33 : « All continuities possess the paradox of being absolutely arbitrary in their origins, and absolutely inescapable in their teleology » (traduction par nos soins).

¹⁵ Virginie Soubrier, « Une nouvelle Renaissance ? Les auteurs dramatiques postcoloniaux et l'héritage grec au tournant du XXI^e siècle », *Revue de littérature comparée*, 344/4 (2012), p. 485.

En effet, la tragédie grecque, érigée à monument commun, voire universel, est conçue comme l'expression d'une culture essentiellement supérieure, et les références classiques, constitutives de l'idéologie impériale, ont servi le projet colonial dans sa prétendue « mission civilisatrice ».

1.2 Une instrumentalisation opérée par la culture coloniale

En raison de son pouvoir didactique et de sa capacité à toucher un public assez large, le théâtre a été mis, directement ou indirectement, au service du projet colonial en tant qu'outil puissant pour éduquer et divertir les masses. Micheal Etherton souligne l'importance que l'art dramatique revêtait dans l'éducation coloniale et il relève la centralité des pièces jouées par des groupes européens en tournée ou par des groupes autochtones capable de façonner la sensibilité esthétique¹⁶. Cela revient dans la réflexion menée par Léonor Delaunay :

En effet, le théâtre accompagne la colonisation dès ses débuts, souvent sous la forme du théâtre amateur organisé par les missionnaires catholiques, support d'un projet éducatif, religieux et culturel qui combat les manifestations de l'art indigène et les croyances animistes. Au cœur de l'entreprise coloniale et de son rêve d'imposition, d'assimilation et de recomposition des sociétés, de leurs traditions et de leur culture, le théâtre occupe donc un rôle qui s'amplifie à partir de la fin du XIX^e siècle, épousant plusieurs formes au gré des contextes historiques et politiques dans lesquels il est produit [...]. Dans ce contexte, la place et les fonctions du théâtre s'intègrent à la mise en œuvre de la culture d'Empire qui a impliqué la plupart des entreprises coloniales sous des formes multiples.¹⁷

En effet, les terres colonisées étaient parcourues par des amateurs de théâtre qui, persuadés de la haute nécessité de modeler les esprits africains, souvent adoptaient une approche issue de l'idéologie coloniale¹⁸. Cela permet la diffusion des modèles de représentation occidentaux et leur juxtaposition aux cultures africaines. Au-delà des compagnies d'amateurs, le cas de l'école William Ponty de Dakar – symbole par excellence de cette politique dite d'association qui se dote d'une pratique théâtrale régulière¹⁹ – demeure

¹⁶ Michael Etherton, *The Development of African Drama*, New York, Africana Pub, 1982, p. 63.

¹⁷ Léonor Delaunay, « Scènes coloniales. Folklore et exotisme dans le théâtre franco-africain des années 1930 », dans Karine Bénac-Giroux (dir.), *Poétique et Politique de l'altérité. Colonialisme, esclavagisme, exotisme*, Paris, Garnier, 2019, p. 302.

¹⁸ Barbara Goff, « The Reception of Greek Drama in Africa: A Tradition That Intends to Be Established », dans Betine van Zyl Smit (dir.), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Oxford, Blackwell, 2016, p. 446-448, répertoire des cas de mises en scène de ce type, soulignant la présence massive de ce phénomène.

¹⁹ Cf. Jean-Hervé Jézequel, « Le théâtre des instituteurs en Afrique Occidentale française (1930-1950) : Pratique socio-culturelle et vecteur de cristallisation de nouvelles identités urbaines », dans Danielle Tartakowski (dir.), *Les usages politiques des fêtes aux XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 192-193.

certes le cas le plus connu de « théâtre africain » orchestré par les instituteurs coloniaux²⁰. Charles Béart, administrateur de l'école dans les années 1930, souhaitait « que leur pensées restent africaines et qu'ils ne se servent du français que pour les exprimer...voilà l'idéal »²¹. Sylvie Chalaye s'attarde sur les implications de cette politique :

La notion de « théâtre africain », dès son origine est une forme d'expression théâtrale imitée des modèles classiques de référence, les modèles propices à transmettre les valeurs occidentales [...]. L'africanité de ce théâtre relevait alors d'un façonnage artificiel qui fasse apparaître les stigmates extérieurs d'une « esthétique nègre ». La notion même de théâtre africain est une chimère étroitement inféodée au regard occidental, puisque ce théâtre est né d'un désir colonial d'inventer une forme dramatique métissée, l'identité africaine n'étant au fond que « l'habillage nègre » d'une conception dramaturgique et structurelle éminemment occidentale.²²

Dans l'analyse des spectacles de notre corpus, il faut donc garder à l'esprit cette position dominante des classiques européens, car cela signifie que la tragédie grecque est enracinée dès le début de la scolarisation dans les colonies. On sait d'ailleurs combien Ngugi wa Thiong'o s'en prend à la nature eurocentrique des systèmes éducatifs exportés en Afrique, où les classiques occupaient une position d'autorité²³. Cette donnée historique informe inévitablement la complexité de l'échange culturel impliqué dans les adaptations contemporaines.

Paradoxalement, les instituteurs européens ne se rendent pas compte des implications que certains récits contenus dans le patrimoine grec auraient pu entraîner. Si oui, ils les occultent : pour ne rester qu'au mythe, Io qui fuit la Grèce et met au monde Épaphos, qui fonde la dynastie des Pharaons ; les Suppliantes, qui sont précisément les oubliées descendantes africaines d'origine grecque d'Épaphos, dont l'image s'est modifiée au cours des siècles et des œuvres où elles font figure d'Amazones farouches²⁴. En effet, le lien direct qui est établi entre la Grèce antique et le monde occidental contemporain, et la façon dont il est ensuite statiquement et binaires opposé à la culture non-occidentale, ne tient pas compte du fait que le

²⁰ Cf. Charles Béart, *Recherche des éléments d'une sociologie des peuples africains à partir de leurs jeux*, Paris, Présence Africaine, 1998, p. 90-104.

²¹ Charles Béart, *Jeux et Jouets de l'Ouest Africain*, Dakar, IFAN, 1955, p. 184.

²² Sylvie Chalaye, « Quelle indépendance pour le théâtre africain francophone ? », *Africultures* 83/1 (2011), p. 18.

²³ Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* (1986), Harare, Zimbabwe Publishing House, 1994, p. 90-93 (publié en français sous le titre *Décoloniser l'esprit*, Paris, La Fabrique, 2011).

²⁴ Voir Alfonso Cardamone, *Supplici e amazzoni*, Cosenza, Pellegrini, 2008.

développement de la civilisation grecque dépendait d'un réseau commercial étendu, qui impliquait à son tour des échanges culturels considérables²⁵.

En observant comment la Grèce a été employée dans la construction contemporaine de l'altérité, Phiroze Vasunia explique combien le philhellénisme européen a perpétué la politique culturelle de la construction de l'image du classique et de sa relation avec l'Occident, où la Grèce était conceptualisée comme un idéal pur et détaché du reste du monde antique²⁶. De cette posture dépendrait d'abord une configuration du discours produisant la distinction entre un Autre étranger et un récit du Soi originel qui, selon Edward Saïd, est en place depuis l'interprétation des *Perses* d'Eschyle²⁷. Il faudra notamment attendre Cheikh Anta Diop et la parution de *Nation nègre et culture* (1957) pour que l'apport de l'Afrique à la culture grecque soit mis en lumière²⁸. La parution de *Black Athena* (1978) par Martin Bernal dénoncera encore le biais ethnocentrique dont l'Europe moderne a imprégné l'imaginaire de l'antiquité, occultant, pour des raisons racistes, les « racines afro-asiatiques » de la Grèce antique en faveur de la construction d'un « modèle aryen » de matrice indo-européenne plus supportable²⁹. Sans porter un jugement sur les arguments avancés par Cheikh Anta Diop et Martin Bernal, ou retracer le débat qui s'est développé autour de *Black Athena*³⁰, ce qui nous intéresse ici de souligner est que cette théorie a posé des problèmes nouveaux quant à la question de la représentation généalogique du monde ancien, et a amené à s'interroger sur les conditions

²⁵ La tradition des études au sujet de l'existence d'une *koiné* des peuples de la Méditerranée (surtout orientale) et des liens culturels qui en dérivent est très riche : voir notamment Martin Litchfield West, *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

²⁶ Phiroze Vasunia, « Hellenism and Empire: Reading Edward Said », *Parallax*, 9/4 (2003), p. 90.

²⁷ Edward Saïd, *Orientalism*, New York, Penguin, 1978, p. 56 (publié en français sous le titre *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1994).

²⁸ Cf. Cheikh Anta Diop, *Nation nègre et culture : de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, Paris, Édition africaines, 1954, et *Antériorité des civilisations nègres : mythe ou vérité historique ?*, Paris, Présence Africaine, 1967. Pour une discussion sur l'afrocentrisme, à partir de l'ouvrage de Cheikh Anta Diop, et ses implications dans la pensée africaine, cf. Anthony Mangeon, *La pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Cabris, Sulliver, 2010, p. 163-182.

²⁹ Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*. Dans l'ensemble, l'œuvre est divisée en trois volumes, progressivement publiés : vol. 1, *The Fabrication of Ancient Greece, 1785-1985*, Londres, Free Association Books, 1978 ; vol. 2, *The Archaeological and Documentary Evidence*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991 ; vol. 3, *The Linguistic Evidence*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006. Une synthèse de l'ouvrage de Bernal est publiée en français sous le titre *Black Athena. Les racines afro-asiatiques de la civilisation classique* (1978), Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

³⁰ L'une des critiques les plus fortes à Martin Bernal est celle de Mary Lefkowitz, qui répond à *Black Athena* en collectant, avec Guy MacLean Rogers, une série d'essais publiés dans *Black Athena Revisited*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996 ; en même temps, elle publie *Not Out of Africa: How "Afrocentrism" Became an Excuse to Teach Myth as History*, New York, Basic Books, 1996. En 2001, Martin Bernal ravive le débat avec la publication de *Black Athena Writes Back: Martin Bernal Responds to Critics*, Durham, Duke University Press. Aux États-Unis, en outre, le débat s'est lié à la querelle sur l'Afro-centrisme, ce qui a fait de l'œuvre de Bernal un texte avant tout idéologique, cf. le débat réuni dans Daniel Orreels, Gurminder Bhambra et Tessa Roynon (dir.), *African Athena: New Agendas*, Oxford, Oxford University Press, 2011, et Xavier Fauvelle-Aymard, Jean Pierre Chrétien et Claude-Hélène Perrot (dir.), *Afrocentrismes. L'histoire des Africains entre Égypte et Amérique*, Paris, Karthala, 2000.

socio-politiques à la base de la construction idéologique de la culture. Autrement dit, ces textes ont permis d'opérer une « archéologie du savoir » qui a révélé l'utilisation instrumentale de la culture classique au cours de l'époque moderne.

Cependant, la longue persistance du modèle eurocentrique a influencé la pratique théâtrale coloniale qui voit la naissance d'un « théâtre indigène », ou d'un « théâtre négro-africain »³¹, sous prétexte d'une prétendue hybridation avec les formes occidentales. En se développant dans les années 1930, cette pratique théâtrale est entrelacée avec le projet esthétique et idéologique des expositions coloniales. Cela permet en même temps de montrer que le monde « traditionnel » du colonisé – évidemment réduit à un ensemble folklorique pittoresque fait de danses et rituels – peut être assimilé par le monde nouveau du colonisateur, qui offre la garantie de sa conservation³². De même, le folklore, en tant que vecteur de connaissance de la culture indigène, sert de terreau éducatif et de support idéologique à la recherche de symbiose d'une culture franco-africaine, où le spectacle joue le rôle symbolique de rencontre entre la France et l'Afrique et d'action d'influence en faveur de la francophonie. Le regard occidental est en tout cas le seul paramètre pour définir le degré d'africanité de ce théâtre, sans que les artistes africains puissent envisager une conception dramaturgique différente et singulière. Si, sur le plan thématique, il est possible la formulation d'un théâtre historique ou, avec les Indépendances, de dénonciation politique, sur le plan formel les dramaturges ne cessent de rester fidèles aux formes dramatiques classiques, au moins jusqu'aux années 1970³³.

C'est précisément de ce point de vue que Jean-Paul Sartre – dans sa préface à *Les damnés de la terre* de Fanon – ridiculise la manière dont le colonialisme contemporain s'est appuyé sur la Grèce antique pour légitimer son idéologie :

Il n'y a pas si longtemps, la terre comptait deux milliards d'habitants, soit cinq cents millions d'hommes et un milliard cinq cents millions d'indigènes. Les premiers disposaient du Verbe, les autres l'empruntaient. Entre ceux-là et ceux-ci, des roitelets vendus, des féodaux, une fausse bourgeoisie forgée de toutes pièces servaient d'intermédiaires. Aux colonies la vérité se montrait nue ; les "métropoles" la préféraient vêtue ; il fallait que l'indigène les aimât. Comme des mères, en quelque sorte. L'élite européenne entreprit de fabriquer un indigénat d'élite ; on

³¹ Cf. Garry Warner, « Éducation coloniale et genèse du théâtre néo-africain d'expression française », *Présence Africaine*, 98/1 (1976).

³² Voir à ce sujet Charles Béart, « Le théâtre africain et la culture franco-africaine », *Bulletin de l'enseignement de l'A.O.F.*, 96/3 (1936).

³³ cf. Sylvie Chalaye, « Petite histoire des théâtres francophones afro-contemporains », *Something we Africans got*, 2 (2017), p. 61-71 ; Kossi Rogo Fiangor, *Le théâtre africain francophone. Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, L'Harmattan, 2002, met en lumière comment le festival de Radio France International joue un rôle important dans ce processus de formatage dramaturgique.

sélectionnait des adolescents, on leur marquait sur le front, au fer rouge, les principes de la culture occidentale, on leur fourrait dans la bouche des bâillons sonores, grands mots pâteux qui collaient aux dents ; après un bref séjour en métropole, on les renvoyait chez eux, truqués. Ces mensonges vivants n'avaient plus rien à dire à leurs frères ; ils résonnaient ; de Paris, de Londres, d'Amsterdam nous lancions des mots « Parthénon ! Fraternité ! » et, quelque part en Afrique, en Asie, des lèvres s'ouvraient : « ... thénon ! ... nité ! ». C'était l'âge d'or. Il prit fin : les bouches s'ouvrirent seules ; les voix jaunes et noires parlaient encore de notre humanisme mais c'était pour nous reprocher notre inhumanité. Nous écoutions sans déplaisir ces courtois exposés d'amertume. D'abord ce fut un émerveillement fier : comment ? Ils causent tout seuls ? Voyez pourtant ce que nous avons fait d'eux ! Nous ne doutions pas qu'ils acceptassent notre idéal puisqu'ils nous accusaient de n'y être pas fidèles ; pour le coup, l'Europe crut à sa mission : elle avait hellénisé les Asiatiques, créé cette espèce nouvelle, les nègres gréco-latins³⁴.

Dans les pages qui suivent, nous nous focaliseront sur les manières dont la prise de parole, évoquée par Sartre, s'accomplit grâce aux reprises et aux adaptations de l'héritage colonial de la part du monde extra-occidental. À partir de là, la tragédie grecque cessera d'appartenir exclusivement à l'Occident.

1.3 Décolonisation politique et artistique : la (in)dépendance de l'espace francophone

Dans la période qui a vu s'achever le processus politique de la décolonisation, les artistes ont trouvé un matériau prometteur dans les textes impériaux afin créer de nouvelles formes d'expression culturelle et identitaire. En d'autres termes, on assiste à une « décolonisation artistique », qui intéresse également les classiques, notamment la tragédie grecque. Ces facteurs politiques, historiques et culturels ont également transformé la relation entre l'« original » et la « copie », ce qui invite à la réécriture et à l'adaptation. Selon Susan Bassnett, ce n'est pas un hasard, par exemple, si l'affirmation de l'idée de la supériorité de l'original sur la copie (qu'il s'agisse de traduction, de réécriture, etc.) coïncide chronologiquement avec le début du colonialisme : l'Europe, le grand original³⁵.

Pourtant, dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, l'Empire commence à répondre³⁶ et les artistes non-occidentaux entreprennent la déconstruction des classiques de l'archive

³⁴ Jean-Paul Sartre, préface à Franz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961, p. 17.

³⁵ Cf. Susan Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell, 1993, p. 152-161.

³⁶ Cf. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, cit.

coloniale. Autrement dit, ces œuvres répondent à l'hégémonie littéraire eurocentriques par une contre-discursivité qui devient de plus en plus centrale³⁷. Helen Gilbert et Johanne Tompkins reviennent sur ce point, en le liant spécifiquement à la pratique théâtrale de la période d'après les indépendances et à la manière dont cette pratique résiste et réagit à l'impérialisme et à ses effets :

Etant donné l'héritage de l'éducation colonialiste qui perpétue, à travers la littérature, des valeurs socioculturelles très spécifiques sous l'apparence d'une vérité universelle, il n'est pas surprenant que l'une des principales tentatives des écrivains/artistes colonisés ait été de retravailler les classiques européens afin de leur conférer une pertinence plus locale et de les dépouiller de leur autorité/authenticité supposée. [...] Le contre-discours cherche à déconstruire les significations de l'autorité et du pouvoir exercées dans le texte canonique, à libérer sa mainmise sur la représentation et, par conséquent, à intervenir dans le conditionnement social. [...] Le contre-discours travaille activement à déstabiliser la structure de pouvoir du texte d'origine.³⁸

Selon Lorna Hardwick, à partir de la fin des années 1960 la ré-figuration de la tragédie grecque a joué un rôle important dans la lutte contre la colonisation des esprits³⁹. Les références classiques peuvent donc être le signe d'une double prise de conscience, qui reconnaît à la fois l'impact assimilationniste des textes classiques, mais aussi la capacité des artistes indépendants à utiliser ces textes et ces références pour créer des œuvres nouvelles. Hardwick soutient par ailleurs que les textes classiques font l'objet d'un double processus d'appropriation : d'abord appropriés pour s'emparer d'un objet qui incarne la prétendue supériorité culturelle impériale, ils sont ensuite réappropriés pour montrer que la capacité à refigurer des textes qui jouissent d'un statut canonique n'est pas réservée aux seuls colonisateurs⁴⁰. Tout cela ouvre à la liberté d'assigner aux classiques des rôles, significations et formes nouveaux.

Les adaptations réalisées par la production africaine anglophone s'éloignent parfois des enjeux idéologiques et esthétiques propres des productions francophones. Il est sans doute

³⁷ Cf. John Thieme, *Postcolonial Con-Texts: Writing Back to the Canon*, Londres et New York, Continuum, 2001, p. 3.

³⁸ Helen Gilbert et Johanne Tompkins, *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, Londres, Routledge, 1996, p. 16 : « Given the legacy of colonialist education which perpetuates, through literature, very specific socio-cultural values in the guise of universal truth, it is not surprising that a prominent endeavour among colonised writer/artist has been to rework the European "classics" in order to invest them with more local relevance and to divest them of their assumed authority/authenticity. [...] Counter-discourse seeks to deconstruct significations of authority and power exercised in the canonical text, to release its strangle-hold on representation and, by implication, to intervene in social conditioning. [...] Counter-discourse actively works to destabilise the power structure of the originary text » (traduction par nos soins).

³⁹ Cf. Lorna Hardwick et Carol Gillespie (dir.), *Classics in Post-Colonial Worlds*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 3.

⁴⁰ Cf. Lorna Hardwick, *Reception Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 11.

difficile de penser une décolonisation artistique dans un contexte où la décolonisation politique aboutit à une forme de néo-colonialisme qui, certes politique, ne manque pas de s'ancrer dans le monde culturel. C'est précisément ce qui s'est passé pour l'espace théâtral francophone, lorsque les expressions artistiques se sont trouvées confrontées à l'hégémonie culturelle hexagonale – outre qu'à une dépendance économique toujours très forte. Ce qui a comporté que, après les Indépendances, les dramaturges ont souvent proposé un habillage identitaire en continuation avec l'esthétique occidentale.

En effet, c'est à partir des années 1980 qu'on constate un premier virage esthétique, grâce à l'activité de groupes d'artistes qui se refusaient d'être les héritiers d'un modèle occidental qui se considérait à l'origine du théâtre pour adopter une posture qui en conteste manifestement la dépendance⁴¹. Le désir d'émancipation s'exprime alors par la recherche d'expressions théâtrales « authentiquement » africaines, qui passent par la réintroduction de formes dramatiques qui s'opposent aux principes aristotéliens. Ces mots de Sony Labou Tansi le témoignent :

Je n'ai aucune envie de me frapper des ancêtres en Grèce ou en Perse, aucune envie de fouiller le culte de Dionysos, les senteurs de l'esthétique nègre. Les Indiens, les Incas, les Zimbabwe, les Kongo n'ignoraient rien de l'art dramatique : les danses guerrières ou initiatiques, malgré leur contenu rituel et leur manque de gratuité ont été d'abord et avant tout des morceaux de théâtre.⁴²

Cette pratique coïncide avec l'époque où l'on assiste à la naissance, en France, de « structures vitrines », comme par exemple le Festival des Francophonies de Limoges ou le Théâtre International de Langue Française à Paris, qui deviennent de véritables pôles d'attractions, de légitimation et de visibilité pour ces expressions venant d'Afrique. Cela alimente parfois les attentes d'un public occidental encore attaché à un imaginaire colonial, qui fait résurgence dans les mécanismes esthétiques de mise en scène.

La politique culturelle française qui passe par la création de Centres Culturels (visant à la promotion à l'étranger de la culture française et au dialogue des cultures afin de ne pas perdre sa sphère d'influence), joue un rôle de premier plan dans l'entretien du lien culturel franco-

⁴¹ Cf. Caya Makhélé, « Les voies du théâtre contemporain en Afrique », *Alternatives théâtrales*, 48 (1995), p. 7.

⁴² Sony Labou Tansi, « Donner du souffle au temps et polariser l'espace », *Recherche pédagogie et culture*, 61 (1983), p. 22-24.

africain par le biais de la coopération culturelle⁴³. Par le terme de « cheval de Troie »⁴⁴, Sylvie Chalaye souligne les risques qui en dérivent. De son côté, Jacques Chevrier se demandait si il « s’agissait-il de détourner les auteurs de la politique ou bien de contrôler leurs créations artistiques en les canalisant par le biais de subvention judicieusement octroyées »⁴⁵. Cela nous force à nous poser des questions sur la limite entre cette volonté de coopération qui contribue à la création artistique – le Centres Culturels Français étant par ailleurs souvent les seuls espaces techniquement équipés – et une forme sournoise de propagande et de formatage.

Depuis les années 1990 et notamment à partir du tournant du siècle, de nouvelles expressions dramatiques ont su s’affranchir du paternalisme français pour rejoindre la dimension internationale contemporaine, en rejetant toute identité assignée, circonscrite le plus souvent à la sphère franco-africaine. Toutefois, ce paradoxe est à la base des impasses où peut se trouver la production artistique encore aujourd’hui, héritière d’une dépendance à la fois culturelle, technique, économique. Tout en s’appuyant sur les structures, les réseaux et les financements de la métropole, ces créations visent à une plus large diffusion en dehors du continent ou à son intérieur. Dans ce contexte, le recours aux classiques grecs reflèterait le paradoxe d’une dépendance qui aspire à l’indépendance.

Dans les pages qui suivent, nous allons interroger le rapport au canon occidental et au patrimoine colonial entretenu par les dramaturges africains francophones. Au théâtre, l’appropriation de ce répertoire implique de « jouer les classiques ». Mais ce geste, comme nous l’avons vu, est dangereux, puisque le passage par les instances de légitimation comporte le plus souvent une instrumentalisation qui se traduit tantôt par la mise en scène de stéréotypes concernant l’exotisme ou la marginalité, tantôt par la transmission de messages universalistes à la page.

⁴³ Par exemple, dès 1963, le ministère de la Coopération se dote d’une structure autonome pour gérer les échanges artistiques, l’ADEAC (Association pour le Développement des Echanges Artistiques et Culturels). Sur le rôle de la coopération en Afrique, voir Sylvie Chalaye (dir.), *Scènes et détours d’Afrique. Les aventuriers de la coopération théâtrale de Jean-Marie Serreau à Christian Schiaretti*, Caen, Passage(s), 2022.

⁴⁴ Sylvie Chalaye, « Quelle indépendance pour le théâtre africain francophone ? », *cit.*, p. 18.

⁴⁵ Jacques Chevrier, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 161.

2. L'apport de la critique anglo-saxonne : penser le canon occidental et l'héritage colonial

Déterminer quels sont ses classiques est une étape fondamentale dans la découverte, ou bien l'invention, d'une tradition. Nous avons montré que les classiques, avec une référence particulière aux œuvres de la tragédie grecque, représentent d'un point de vue eurocentrique une portion circonscrite (dans le temps et l'espace) du patrimoine littéraire mondial. Outre les détestables implications d'une telle vision du classique – où la tendance dominante serait de persister à rapporter au classique en tant que tel des valeurs présumées universelles, dont le berceau serait l'Occident – cette attitude ne conduirait qu'à l'embaumer pour en faire une icône figée, retirant pourtant toute possibilité de continuer à innover le présent.

Par ailleurs, le mot « canon » dont les classiques font partie véhicule de fortes connotations politiques : d'une part, il souligne le caractère de fixité et d'indiscutabilité présumées d'un tel répertoire, et, d'autre part, l'attitude censitaire par laquelle les cultures se définissent en excluant les éléments qui ne font pas partie de leur tradition⁴⁶. La théorie des « polysystèmes » d'Itamar Even-Zohar⁴⁷ contribue à ébranler l'universalité présumée du canon : proposant l'utilisation du terme « canonisé », Even-Zohar met en lumière le processus social et culturel dont le système – constitué d'éléments extérieurs à l'art, comme les institutions et les dynamiques politiques, sociales et culturelles – lit et canonise les produits artistiques et considère leur productivité en termes d'évolution littéraire. Cette image du classique rattaché au canon serait ainsi fonctionnelle à une conception de la civilisation occidentale qui place cette dernière au-dessus des autres et l'autorise à pratiquer une forme de domination culturelle par le biais d'un universalisme confortant.

Il est clair qu'une telle vision du canon, face aux réutilisations et hybridations typiques du monde globalisé contemporain, ne peut que conduire à une impasse. Au cours des années 1960, Hans Robert Jauss, fondant ce qui sera appelé plus tard comme l'école de Constance, a soutenu la nécessité de questionner les aspects liés à la réception dans le temps d'un produit artistique⁴⁸. De cette façon, Jauss a insufflé une nouvelle vie, et de nouveaux paramètres, aux études traditionnelles sur le « Nachleben », et il a également contribué à introduire un aspect

⁴⁶ Cf. John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Canon Formation*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 6.

⁴⁷ Itamar Even Zohar, « Polysystem Theory », *Poetics Today*, 1 (1979), p. 287-362.

⁴⁸ Cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1972), Paris, Gallimard, 1978.

pragmatique de la construction dialogique, dépendant des époques, des contextes et des politiques culturelles qui le définissent à chaque fois.

Ces prémisses critiques ont ainsi été liées aux contributions découlant du développement des études culturelles, qui s'intéressent de plus en plus aux différentes manières dont un produit artistique interagit avec les dimensions politiques, sociales et culturelles du monde contemporain. Or l'examen de la présence et de la reprise de la culture classique dans des contextes nouveaux est au centre de l'intérêt d'un champ spécifique de recherches, de matrice surtout anglaise, qui porte le nom de *Classical Reception Studies*⁴⁹. L'intérêt pour les études de réception classique, d'une part, et l'application des théories élaborées dans ce domaine aux études postcoloniales, de l'autre, témoignent de l'ouverture du monde académique (presque exclusivement anglosaxon toutefois) à l'examen des reprises extra-occidentales de la tragédie grecque.

Les résultats et les méthodologies qui en découlent constituent donc le cadre théorique et critique le plus largement utilisé pour l'analyse du phénomène culturel où cette recherche s'insère. Ces méthodologies ne sont, à notre avis, pas toujours réussies ; cependant, leur large utilisation nous oblige à nous y attarder. Dans cette section, nous allons donc retracer les concepts et les modèles plus importants développés dans ce domaine d'études, afin d'en souligner les implications utiles pour notre analyse et, en même temps, les limites. Bien que ces modèles de lecture s'inscrivent dans une tradition critique anglo-saxonne, cela nous permettra par la suite de proposer une problématisation différente. Compte tenu de l'impossibilité d'une réduction à un seul état de postcolonie⁵⁰, il sera intéressant de voir comment les réflexions élaborées en relation avec l'expérience anglophone interagissent avec le même type de production dans le contexte francophone.

⁴⁹ Un domaine d'étude qui compte déjà des centres de recherche, des programmes universitaires, des traditions de colloques consolidées, des collections comme la *Classical Présences* publiée par l'Oxford University Press, des volumes collectifs (par exemple, Craig Kallendorf (dir.), *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2007 ; Lorna Hardwick et Christopher Stray (dir.), *A Companion to Classical Receptions*, Malden, Blackwell, 2008), des revues spécialisées (par exemple *Classical Reception Journal* d'Oxford, *International Journal of the Classical Tradition* de Boston, *Anabases* de Toulouse), et des essais théorique comme celui de Lorna Hardwick, *Reception Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

⁵⁰ Cf. Achille Mbembe, *De La Postcolonie, essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.

2.1 L'essor des *Classical Reception Studies*

La théorie de la réception a été promue par Hans Robert Jauss à la fin des années 1960. Toutefois, les études classiques ont adopté officiellement le terme environ trente ans plus tard, et l'acceptation à grande échelle n'a eu lieu qu'au cours des années 2000, avec l'affirmation des *Classical Receptions Studies* au sein des universités britanniques et américaines.

Charles Martindale, l'un des pionniers de la discipline, souligne que la « tradition » n'est pas quelque chose dont on hérite tout simplement. Au contraire, la tradition est continuellement faite et refaite. Par opposition à « tradition » ou à « héritage », il met l'accent sur le thème de la « réception » pour indiquer le caractère médié, situé et contingent de chaque reprise des classiques et le rôle actif joué par les artistes qui s'en emparent⁵¹. En d'autres termes, il souligne la nécessité de comprendre que la tradition et la réception sont les deux faces d'un produit plus large qui les englobe, sans une hiérarchie imposée. Par conséquent, au lieu de célébrer les objets culturels classiques comme des reliques statiques du passé, les *Classical Reception Studies* reconnaissent que l'invention de traditions nouvelles au sein de la matière classique se constitue au fil des nombreuses réceptions, et elle est partie intégrante d'une constellation d'interprétations différentes liées entre elles. D'où l'existence d'une pluralité de reprises en connexion, capables de générer des transformations :

Il s'agit d'activités complexes dans lesquelles chaque événement de réception fait également partie d'un processus plus large. Les interactions avec une succession de contextes, d'orientation classique ou non, se combinent pour produire une carte parfois inattendue, avec ses hauts et ses bas, ses émergences et ses suppressions et, parfois, ses métamorphoses. Le titre de ce volume fait donc référence aux réceptions au pluriel.⁵²

Les *Classical Reception Studies* se livrent donc à cet exercice de redécouverte pour suggérer un processus toujours en train de se faire, et soulignent la nature bidirectionnelle de la réception ainsi que les liens qui en résultent en termes de dialogues. Ils partent du constat que les migrations interculturelles ne sont jamais des trajectoires univoques, mais illustrent des interactions sociopolitiques et esthétiques complexes et dynamiques, capables d'enrichir de

⁵¹ Charles Martindale, « Thinking Through Reception », dans Charles Martindale et Richard Thomas (dir.), *Classics and the Uses of Reception*, Oxford, Blackwell, 2006, p. 2-3.

⁵² Lorna Hardwick et Christopher Stray, « Making Connections », dans *A Companion to Classical Receptions*, cit., p. 1 : « These are complex activities in which each reception event is also part of a wider processes. Interactions with a succession of contexts, both classically and non-classically orientated, combine to produce a map that is sometimes unexpectedly bumpy with its highs and lows, emergences and suppressions and, sometimes, metamorphoses. So the title of this volume refers to receptions in the plural » (traduction par nos soins).

manière à la fois diachronique et synchronique la transmission d'un produit culturel qui s'étend jusqu'à la contemporanéité.

Pour explorer les dynamiques et la politique culturelle en jeu, Lorna Hardwick propose alors un « modèle migratoire » qui reconnaît que les textes classiques sont eux-mêmes diasporiques, déracinés de leurs contextes d'origine, voyageant à la fois physiquement et métaphoriquement à travers le temps, le lieu et les langues⁵³. Cela met à mal l'un des oukases des études comparatives longtemps pratiquées – surtout ceux qui concernent les phénomènes de réécriture littéraire ou de « palimpseste » génétique – comme c'est le cas de la relation biunivoque, ou de la diachronie à deux. Autrement dit, le modèle migratoire met en cause l'habitude de démarquer des relations duales exclusives entre texte source et texte cible ; ou plutôt de supposer qu'entre hypotexte et hypertexte existent des relations linéairement biunivoques, dans lesquelles le « monument » littéraire ancien et sa dérivaison moderne se font face, isolés de leurs contextes respectifs.

Cette procédure risquerait évidemment d'esquisser, d'un point de vue historique, de faux scénarios et des vues trompeuses : le palimpseste d'un classique implique toujours – parfois indépendamment du modèle antique – des palimpsestes antérieurs, successifs et intermédiaires, qui sont souvent beaucoup plus influents et décisifs que le classique statuaire et isolé que l'on imagine être à l'origine de chaque reprise. Le rôle des intermédiaires multiples peut être plus explicatif que tout archétype, plus que toute influence supposée (permanente) des œuvres anciennes, se résolvant dans la reconstruction de relations intertextuelles toutes internes à la contemporanéité. Ainsi, pour reprendre les mots de Hans Blumenberg déjà évoqués ailleurs, « la réception des sources crée les sources de la réception »⁵⁴.

Tout en cherchant à circonscrire la figure mythique à partir de ses éléments constitutifs, Véronique Léonard-Roques en vient à souligner « la plasticité et le dynamisme de la figure mythique », à la fois forme et personnage issus de ses nombreuses réincarnations :

Des confusions sont souvent commises entre figure mythique et personnage-source de cette figure (ou personnage inspirateur qui fait office d'hypothétique première occurrence repérable). Lorsque l'on parle de telle ou telle figure mythique (la figure d'Œdipe, la figure de Caïn, la figure de l'ogre...), l'emploi du singulier et de l'article défini borne la figure, met l'accent sur ses contours et sur ses contraintes fonctionnelles (c'est-à-dire sur ses éléments structurels). Or une figure mythique ne saurait se réduire à un seul personnage, quoique, lié à un scénario ou tout au moins

⁵³ Lorna Hardwick, « Contests and Continuities in Classical Traditions: African Migrations in Greek Drama », dans John Hilton et Anne Gosling (dir.), *Alma Parens Originalis? The Receptions of Classical Literature and Thought in Africa, Europe, the United States, and Cuba*, Oxford, Peter Lang, p. 46-47.

⁵⁴ Hans Blumenberg, *La Raison du mythe* (1979), Paris, Gallimard, 2005, p. 53.

à une image, le héros qui contribue à lui donner naissance se caractérise souvent déjà par un nom précis, un certain nombre de traits particuliers et d'oppositions structurales. L'unicité que suggère le nom propre ne doit pas non plus nous induire en erreur. Certes, la figure mythique peut être identifiée par un nom qui fixe la référence (Médée, Ève, Lorelei...) et qui fonctionne alors à la manière de ce que Saul Kripke appelle un « désignateur rigide », c'est-à-dire une expression qui, « dans tous les mondes possibles » (les différentes versions ou actualisations), renvoie au même référent (l'image ou le scénario considérés comme fondateurs, fondamentaux ou dominants). Mais les avatars du personnage initial (pour autant qu'on puisse y avoir accès), tout en référant à lui, s'en distinguent (certains traits ou motifs peuvent être occultés, transformés, inversés). La figure mythique est en fait la somme jamais close de ses incarnations. Il s'agit d'un ensemble au sens mathématique du terme, un ensemble qui ne se contient pas lui-même, à la clôture impossible.⁵⁵

Dans nombre de cas, en effet, la référence à Antigone est indépendante de l'influence exercée par son texte classique que l'on présume tacitement être le modèle archétypal unique ou principal. George Steiner souligne d'ailleurs que l'influence culturelle d'Antigone découle précisément de ses nombreuses réinterprétations, ses interprétations⁵⁶. Plus précisément, comme le dit Marcel Detienne, « c'est dans la répétition que la culture se fabrique, prenant forme à travers ce que nous appelons les variantes d'un récit ou les différentes versions d'une même histoire »⁵⁷.

La réception d'un spectacle a toujours lieu à l'intersection de l'histoire diachronique d'un texte spécifique – à savoir l'histoire de ses représentations antérieures – et de la reconstruction synchronique de ce que ce texte signifie au moment de la production analysée. D'où l'idée de la performance comme productrice de sens en soi-même, comme processus potentiellement politique, intrinsèquement lié au contexte dans lequel il se déroule. D'ailleurs, un spectacle n'existe comme « événement » que sur le plan synchronique⁵⁸. Un exemple : en 1966, Antoine Vitez met en scène l'*Électre* de Sophocle dans un théâtre romain en Algérie, récemment indépendante de la France. La production n'était pas censée se référer à la situation algérienne – d'autre part Vitez rejetait toute actualisation de la tragédie grecque. Les implications en matière de pouvoir, de conflit et de domination politique ont pourtant touché une corde sensible du public, qui a reconnu dans la protagoniste l'Algérie soumise à la domination coloniale⁵⁹.

⁵⁵ Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 25-26.

⁵⁶ George Steiner, *Les Antigones* (1984), Paris, Gallimard, 1992.

⁵⁷ Marcel Detienne, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 80.

⁵⁸ Cf. Erika Fischer-Lichte, « Performance as Event, Reception as Transformation », dans Edith Hall et Stephen Harrop (dir.), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, Londres, Duckworth, 2010, p. 29-42.

⁵⁹ Cf. Pierre Voelke, « Comment représenter l'antique. De l'*Antigone* de l'Odéon aux *Électre* d'Antoine Vitez », *Études de lettres*, 1/2 (2010), p. 251-274.

L'adaptation est donc une « répétition sans répliation »⁶⁰, qui peut provoquer un changement dans la réception du texte, même si celui-ci reste parfaitement identique à lui-même. Le transfert dans un nouvel espace-temps détermine une perspective nouvelle et une réinterprétation qui présuppose un nouveau point de fuite. À cet égard, Tim Whitmarsh affirme que la réception doit être envisagée comme un aller-retour constant entre le texte, l'interprète et les intermédiaires, donnant lieu à une dialectique de médiation continue⁶¹. L'exemple de Vitez met en effet en lumière comment l'adaptation et sa réception se lient à la sensibilité du public et aux résonances que la performance peut mettre en jeu dans un contexte nouveau. C'est ce qui nous intéresse précisément dans notre étude, car les spectacles d'*Antigone*, comme nous le verrons, répondent toujours à des questions politiques en relation avec le contexte de la mise en scène.

La perception d'Antigone en tant que personnage appartenant au canon occidental est de plus en plus remise en question par la pluralité des réinterprétations de cette figure, y compris celle déjà existantes et l'invention de nouvelles, faisant d'Antigone un personnage irréductible à sa tradition eurocentrique⁶². Grâce aux apports des *Classical Reception Studies* émerge ainsi la nécessité de considérer la réception comme un élément en mesure d'enrichir de significations nouvelles la transmission d'un produit artistique, au terme d'un processus dynamique qui voit la participation active des récepteurs à la redéfinition du sens de ce qui est reçu. En d'autres termes, l'idée de tradition en tant que transmission univoque et linéaire est remise en cause et remplacée par l'idée d'une réception qui suivrait un modèle rhizomatique. En ce sens, les classiques peuvent illustrer une « poétique de la migration » qui est informée et dynamisée par la compréhension que la culture ancienne est, elle aussi, migratoire et itérative, dans la mesure où elle a connu un mouvement diasporique qui l'a détachée progressivement de ses origines, puis des nations et des classes dominantes qui se la sont appropriée.

2.2 Décentrer les références classiques

Parallèlement à l'intérêt de plus en plus grand pour les études de réception des classiques, un nombre important d'essais a été publié dans le domaine des théories postcoloniales anglo-

⁶⁰ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 12.

⁶¹ Tim Whitmarsh, « True Histories: Lucian, Bakhtin, and the Pragmatics of Reception », dans Charles Martindale et Richard Thomas (dir.), *Classics and the Uses of Reception*, cit., p. 115.

⁶² Cf. Erin Mee et Helene Foley, *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

saxonnes. De ce point de vue, nous prendrons en compte les modèles à succès proposés par Kevin Wetmore dans *Black Dionysus*⁶³, et par Barbara Goff et Michael Simpson dans *Black Aegean*⁶⁴.

Kevin Wetmore soutient que son modèle, qu'il appelle « Dionysos noir », dépasse les essentialismes :

Contre-hégémonique, [ce modèle] se refuse d'appliquer les notions dominantes d'ethnicité et de culture, et utilise le matériel grec ancien pour inscrire un nouveau discours qui renforce et critique toutes les cultures, même s'il identifie le pouvoir du colonisateur et l'impuissance du colonisé. [...] La tragédie grecque devient un moyen de rencontrer de diverses communautés dans l'espace public et d'exposer les forces historiques qui les ont façonnées.⁶⁵

Wetmore élabore toutefois ce modèle à partir de l'analyse de pièces afro-américaines plutôt qu'africaines. Cela explique l'accent mis sur l'attitude « contre-hégémonique » qu'il évoque, et qui se réfère d'abord à la société états-unienne et à son rapport, toujours compliqué, avec la communauté afro-américaine racialisée. Wetmore attribue une grande valeur aux emprunts interculturels. Dans son premier essai consacré à un débat sur l'appropriation de la tragédie grecques dans le théâtre africain, *The Athenian Sun in an African Sky*⁶⁶, il propose un schéma interprétatif général. Son explication s'articule autour de la notion d'échanges interculturels et d'appropriation, faisant de l'utilisation de la tragédie grecque une forme d'influence et une source d'inspiration pour les dramaturges africains :

Les artistes et les écrivains africains tentent d'orienter les relations entre l'Afrique et l'Occident vers un mode nouveau : un échange entre égaux culturels. La transculturation transforme son modèle tout en respectant la culture d'origine. [...] Dans le cadre du discours afrocentrique, les dramaturges africains, s'appuyant sur les similitudes entre les cultures africaine et athénienne, déconstruisent les tragédies grecques et les reconstruisent dans un contexte africain où la connaissance de la tragédie originale et de son contexte n'est plus nécessaire et où l'adaptation

⁶³ Kevin Wetmore, *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*, Jefferson, McFarland, 2003.

⁶⁴ Barbara Goff et Michael Simpson, *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*, Oxford, Oxford University Press, 2007

⁶⁵ Kevin Wetmore, *Black Dionysus*, cit., p. 44-45 : « Counter-hegemonic, self-aware, it refuses to enforce dominant notions of ethnicity and culture, and uses ancient Greek material to inscribe a new discourse that empowers and critiques all cultures, even as it identifies the colonizer's power and the colonized's powerlessness. [...] Greek tragedy becomes a means by which diverse communities might be encountered in public space and the historical forces that have shaped them might be exposed » (traduction par nos soins).

⁶⁶ Kevin Wetmore, *The Athenian Sun in an African Sky. Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy*, Jefferson, McFarland, 2001.

devient sa propre identité servant son propre objectif au sein de la société africaine pour laquelle elle a été écrite.⁶⁷

Cependant, la référence à ce que Wetmore définit un échange « entre des égaux culturels », ainsi que sa manière de chercher des ressemblances entre les éléments propres du théâtre africain et les éléments de la tragédie grecque, mérite une modération. Nous avons souligné plus haut le risque de l'utilisation des classiques pour réaffirmer la distinction entre un Même occidental et un Autre non-occidental. Nous avons également mis l'accent sur les dangers des lectures qui invitent aux universalismes. Autrement dit, l'Afrique de Wetmore semble être comprise uniquement en termes de dérivation ou de comparaison avec l'Occident. De plus, en supposant, comme beaucoup l'ont soutenu⁶⁸, qu'après les indépendances la tragédie grecque a commencé à être réutilisée de façon contre-discursive, le modèle de Wetmore ne tient pas compte des persistances du passé colonial dans l'Afrique indépendante. C'est pourquoi, de leur côté, Barbara Goff et Michael Simpson reconnaissent une tension entre l'identité coloniale et l'identité postcoloniale, comme s'il s'agissait d'une sorte de relation œdipienne. Ils recourent donc à un sentiment d'amour/haine pour expliquer la relation ambivalente entre Africains et Européens au sujet du patrimoine culturel grec :

Encadrées œdipiennement, ces pièces sont parcourues par la question des origines culturelles qui sont si proches qu'elles cessent d'être seulement des origines ; le passé et le présent ne font qu'un de manière catastrophique. La distance entre le texte et le contexte est insuffisante pour permettre aux pièces elles-mêmes de transcender le traumatisme qu'elles représentent. Dans la mesure où cette allégorie exprime la distance entre la pièce et sa culture coloniale en se référant à une proximité incestueuse et à une intimité de violence patricide qui sont empruntées à cette même culture, le contenu de la pièce transcrit précisément les aspects coloniaux de son contexte culturel et ainsi la proximité entre la pièce et la culture coloniale est aggravée. La représentation même de cette intimité l'accroît. Même si les éléments indigènes de ces pièces établissent une puissante distance corrective à l'intérieur des pièces et entre les pièces et leur culture coloniale, la nature œdipienne

⁶⁷ *Ibid.*, p. 37-38 : « African artists and writers attempt to guide African-Western relations into a new mode: an exchange between cultural equals. Transculturation transforms its model while still respecting the original culture. [...] African playwrights, drawing upon the similarities between African and Athenian cultures, deconstruct Greek tragedies and reconstruct them within an African context in which knowledge of the original tragedy and its context is no longer needed and the adaptation becomes its own identity serving its own purpose within the African society for which it has been written ». (traduction par nos soins).

⁶⁸ Cf. Lorna Hardwick, « Refiguring Classical Texts: Aspects of the Postcolonial », dans Barbara Goff (dir.), *Classics and Colonialism*, Londres, Duckworth, 2005, p. 109 : « First, the history of the reception of the text reveals the extent to which ancient texts and cultures have now been de-centred from what used to be thought of as their dominant Western, cultural, social, and political associations. This has happened also within the cultures of the colonising powers. Secondly, the ancient text is liberated for reinterpretation and is distanced from at least some of the effects of its association with (for example) imperial hegemonies ».

contradictoire de la relation avec la culture coloniale empêche les pièces de stabiliser cette distance.⁶⁹

En s'appuyant sur le concept de *Black Atlantic* théorisé par Paul Gilroy⁷⁰, Goff et Simpson suggèrent alors la construction de ce qu'ils appellent le *Black Aegean*, une zone d'influences et des transmissions interculturelles entre l'Afrique postcoloniale, la Grèce ancienne et l'Europe contemporaine, capable de produire une pluralité de connexions à travers des transferts culturels qui vont même au-delà de la relation œdipienne. *Black Aegean* offre ainsi un cadre fluide et multidirectionnel qui donne un sens aux différentes trajectoires de transmission culturelle et de reterritorisations diasporiques :

Black Aegean est une dialectique entre ces processus, qui part du principe que l'Afrique comme la Grèce antique ont été soumises à une déterritorialisation induite par la montée et la chute de plusieurs empires européens. Ce que *Black Aegean* révèle sur soi-même historiquement, c'est que l'Europe moderne a reterritorisé la Grèce comme étant la sienne, avant de la déterritorialiser dans le processus d'exportation de la culture européenne vers ses possessions coloniales. L'étape suivante de la dialectique nous est familière : en adaptant des textes grecs, l'Afrique reterritorialise la Grèce.⁷¹

C'est à l'intérieur de cette dialectique, donc, que l'échange prend forme et que les adaptations – selon le modèle dialogique montré par les *Classical Reception Studies* – dépassent la notion de tradition univoque de matrice eurocentrique. Les références se multiplient, se confondent – d'autant plus qu'elles peuvent s'inscrire dans des enjeux identitaires nouveaux, ou poursuivre des buts de subversion.

Il faut donc considérer une pluralité de « réceptions », où tout est soumis à des inflexions variées et où le fameux héritage se configure en une constellation de parties hétérogènes mais

⁶⁹ Barbara Goff et Michael Simpson, *Crossroads in the Black Aegean*, cit., p. 64-65 : « Framed oedipally, these plays are preoccupied by the issue of cultural origins that are so close they cease to be only origins; past and present are catastrophically one. [...] There is insufficient distance between text and context to permit the plays themselves to transcend the trauma that they represent. Insofar as this allegory expresses the distance between the play and its colonial culture with reference to an incestuous proximity and an intimacy of patricidal violence that are borrowed from that very culture, the content of the play precisely transcribes the colonial aspects of its cultural context and so proximity between the play and colonial culture is compounded. The very representation of this intimacy increases it. Even though the indigenous elements of these dramas establish a powerful corrective distance within the plays and between the plays and their colonial culture, the oedipally contradictory nature of the relation with colonial culture prevents the plays from stabilizing that distance » (traduction par nos soins).

⁷⁰ Paul Gilroy, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience* (1993), Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

⁷¹ Barbara Goff et Michael Simpson, *Crossroads in the Black Aegean*, cit., p. 49 : « The Black Aegean is dialectic between these processes, which operates on the premise that both Africa and ancient Greece have been subject to a deterritorialization driven by the rise and fall of several European empires. What the Black Aegean reveals about itself historically is that modern Europe reterritorialized Greece as its own, before deterritorializing it in the process of exporting European culture to its colonial possessions. With the next step in the dialectic we are quite familiar: by adapting Greek texts, Africa reterritorializes Greece » (traduction par nos soins).

interconnectées, grâce à des intermédiaires, prismes, hybridations, métissages multiples. En outre, le fait de juger ces textes africains uniquement à partir de la manière où ils *répondent* au canon occidental signifierait les lire uniquement en tant que textes *sur* le colonialisme, réduisant ainsi leur complexité.

La production artistique non-occidentale serait-elle alors toujours redevable à la culture européenne ? Or, s'il est vrai que la question développée jusqu'ici semble pertinente pour le contexte anglophone – où, il faut le souligner, le modèle colonial était monopolisé surtout par le théâtre de Shakespeare, ce qui entraînait l'acceptation et le sauvetage des Grecs⁷² – nous avons souligné que la francophonie évolue dans un système assimilationniste qui se prolonge bien au-delà de l'époque des indépendances. Dans les colonies françaises, la lecture des Grecs était au fait filtrée par la lecture des dramaturges français qui explicitement avaient intégré les références grecques dans leurs pièces : *Phèdre*, par exemple, avant d'être une tragédie grecque, est une tragédie racinienne ; à l'époque contemporaine *Antigone* était premièrement une pièce d'Anouilh.

Nous croyions donc que les adaptations de la tragédie grecque répondent le plus souvent au discours dominant eurocentrique. Par ailleurs Bernard Mouralis, dans son essai *Littérature et Développement*, souligne le discrédit qui planait immédiatement sur le potentiel inventif des écrivains africains :

En considérant la culture, non comme une forme et une production, mais comme une donnée qu'il tend de plus à situer dans le passé collectif des peuples africains, le discours sur la littérature se trouve ainsi conduit à jeter le discrédit sur l'invention, la créativité et, plus précisément, sur ce qui constitue l'activité propre de l'écrivain, c'est-à-dire le processus aboutissant à la production de textes⁷³.

Les réflexions sur la décolonialité menées par la philosophe Seloua Luste Boulbina réaffirment cette thèse, quand elle observe la survivance d'une forme d'idéologie coloniale biaisée et le fait que la métropole et la colonie apparaissent encore aujourd'hui comme deux espaces distincts, bien qu'entremêlés dans la réalité :

Des métissages nombreux et serrés ont déplacé les frontières, les migrations postcoloniales se sont développées et ont transformé tant les pays d'arrivée que les pays de départ, sans même parler des changements des individus eux-mêmes. Les face-à-face d'autrefois ont laissé place à l'intervention de tiers parfois inattendus. [...] Pourtant, ces artistes, ces écrivains sont parfois réunis, en France, sous des

⁷² Cf. la réflexion de Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*, cit., p. 91, où il souligne la « unEnglishness » de textes grecs.

⁷³ Bernard Mouralis, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex, 1981, p. 466.

bannières discutables qui ont plus à voir avec ce qu'ils sont censés représenter qu'avec ce qu'ils sont.⁷⁴

Cette vision nous renvoie au mouvement artistique, né vers la fin des années 1920 au Brésil, sur les cendres du colonialisme : rassemblés autour du *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, les « cannibales » basent leur rituel sur la croyance que l'*empowerment* est obtenu par la phagocytation de l'Autre. Dans le manifeste, la métaphore devient une arme irrévérencieuse qui entend exalter l'identité métisse et multiforme du Brésil et surtout renverser la nature répressive du colonialisme : celui qui reçoit se voit attribuer l'aspect de donateur, et l'Europe devient ainsi redevable à ses propres colonies. Bref, pour essayer de surmonter le schéma unidirectionnel et eurocentrique de l'histoire⁷⁵, l'idée de l'anthropophagie est appliquée également à la littérature et à la culture. Le cannibalisme culturel tente ainsi de surmonter la dichotomie entre la culture source et la culture cible, qui deviennent des pôles de production et de réception du sens au même niveau. Si le cannibale est celui qui dévore les ennemis qu'il considère forts pour se fortifier et renouveler ses énergies natives, l'artiste-cannibale engloutit les classiques de l'Occident, les assimile et les transforme, dans un processus dialogique. C'est ainsi que le sauvage se libère de sa position subordonnée et opère une appropriation/expropriation, une déhiérarchisation, une déconstruction⁷⁶.

En accord avec cette approche, nous souhaitons l'élaboration d'une vision de la *Classical Reception* décentrée, qui ait le potentiel de compliquer et provincialiser les classiques « occidentaux ». De ce point de vue, Emily Greenwood propose la notion d'« omni-localisme » des classiques (et pas seulement des classiques occidentaux). Selon son hypothèse, chaque réception a une connotation locale par rapport à d'autres formes de réception apparues ailleurs, mais, en même temps, chaque réception possède une connotation globale qui échappe pourtant aux faux universalismes :

Dans une optique comparative, le fait de réaliser que toute réception donnée est qualifiée par d'autres réceptions simultanées nous offre un aperçu libérateur du statut omni-local du classique. Affirmer qu'une œuvre classique est omni-locale revient à s'éloigner des affirmations sur la pertinence universelle des textes classiques, qui perpétuent l'asymétrie entre les différentes cultures nationales en privilégiant certaines réceptions par rapport à d'autres, ce qui conduit à un faux

⁷⁴ Seloua Luste Boulbina, *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (art, littérature, philosophie)*, Dijon, Presses du réel, 2018, p. 13.

⁷⁵ Cf. Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 6, qui dénonce cette structure du « d'abord en Europe, puis ailleurs » du temps historique mondial.

⁷⁶ Cf. Haroldo de Campos, « Da Tradução como Criação e como Crítica », dans *Metalinguagem. Ensaio de Teoria e Crítica Literária*, São Paulo, Cultrix, 1976, p. 44.

universalisme. [...] L'omni-localisme met plutôt l'accent sur la circulation imprévisible des œuvres d'art et des idées, dans laquelle toute réception donnée est locale par rapport à toute autre réception, tout en faisant partie d'un ensemble plus vaste grâce à son lien avec un seul texte ou une seule œuvre d'art.⁷⁷

C'est ainsi que l'Antiquité classique, qui fonde l'humanisme idéaliste occidental, est devenue l'objet de questionnement sous la plume d'Edward Saïd : conscient d'être par son histoire « irrécusablement liée à l'apogée de l'impérialisme européen », on doit se tourner vers une nouvelle « critique humaniste ancrée dans le monde »⁷⁸. Cela comporte de ne pas ignorer ou oublier la nature hybride de la culture ; car, comme le rappelle le même Saïd, la culture n'est jamais seulement une question de propriété, mais plutôt d'expériences communes et d'interdépendances culturelles de toutes sortes⁷⁹.

Le philosophe Rémi Brague est du même avis, lorsqu'il conclut son livre par ce constat :

Ce qui serait grave, ce serait que l'Europe considère l'universel dont elle est porteuse (le « Grec » dont nous sommes les « Romains ») comme une particularité locale ne valant que pour elle, et qui n'a pas à s'étendre aux autres cultures⁸⁰.

En effet, si un métissage culturel de la scène s'est manifesté à partir des années 1990 dans la recherche dramaturgique de plusieurs auteurs de théâtre africains ou afro-descendants, il est vrai qu'une distribution métissée de rôles, autrement dit, en dehors de l'appartenance « raciale » des actants, est encore loin d'être complètement achevée. C'est qu'être Noir(e) lorsqu'on est artiste en France, signifie endosser visiblement, incarner littéralement, le rôle de l'Autre. Par ailleurs, déjà en 1956, dans une page contenue dans les messages d'encouragement envoyés au premier Congrès des écrivains et artistes noirs, Joseph Zobel avait dénoncé « un véritable ostracisme » des artistes noirs :

J'aimerais qu'une discussion portât sur un état d'esprit particulier aux milieux du théâtre, du cinéma et de la radio ; j'entends celui qui ne fait assigner à un acteur noir que des rôles qui tendraient à justifier la condition subalterne de sa race. Certes,

⁷⁷ Emily Greenwood, « Afterword: Omni-Local Classical Reception », *Classical Reception Journal*, 5/3 (2013), p. 359 : « To claim that a classical work is omni-local is a shift away from claims about the universal relevance of classical texts, which perpetuates the asymmetry between different national cultures by privileging some receptions over others leading to a false universalism. [...] Instead, omni-localism emphasizes the unpredictable circulation of works of art and ideas, in which any given reception is local in relation to every other reception, while together they form part of a larger whole through their connection with a single text or work of art » (traduction par nos soins).

⁷⁸ Edward Saïd, *Culture et impérialisme* (1993), Paris, Fayard, 2000, p. 87.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 217.

⁸⁰ Rémi Brague, *Europe, la voie romaine*, Paris, Gallimard, p. 234. La thèse de Brague repose sur le postulat que l'universel serait grec et que son héritage, par la « voie romaine », serait porté par la culture européenne, mais il n'affirme pas que les Européens seront les dépositaires *uniques* de cet héritage et il n'ignore surtout pas ce que le rôle dominant réservé à l'héritage classique a entraîné comme conséquences dans l'imaginaire culturel.

on ne manquera pas de souligner que l'Opéra vient de récompenser le talent de deux élèves de race noire ; mais il n'en demeure pas moins que l'épiderme de l'artiste nègre est constamment en butte aux conventions et traditions du théâtre et du cinéma, et qu'un artiste nègre n'est pas admis – même sous un grimage – à jouer un personnage qui ne s'identifie pas avec sa particularité ethnique. Pourtant nous voyons souvent des artistes blancs tenir des rôles de nègres ou interpréter, sans scrupule et sans choquer personne, des œuvres de poètes et d'écrivains nègres. Pratiquement c'est d'un véritable ostracisme qu'il s'agit en l'occurrence.⁸¹

La question qu'il soulevait fait échos aux débats contemporains sur les minorités (in)visibles dans le monde de l'art⁸². La difficulté à admettre l'« altérité chromatique » chez les artistes qui peinent à s'émanciper du fantasme racial encore aujourd'hui est tristement remarquable. Preuve en est la toile de fond de *Noire n'est pas mon métier*, ce livre-manifeste qui illustre les stéréotypes et clichés autour de l'altérité dans la France d'aujourd'hui⁸³. C'est encore pour les mêmes raisons que l'association *Décoloniser les arts*, créée en 2015, fait paraître un recueil de textes engagés contre la racisation, appelant à la décolonisation des formations, des institutions et des contenus⁸⁴.

La difficulté d'une telle démarche est d'autant plus remarquable que l'accès au répertoire dit « classique » et ses rôles-titres n'est souvent pas censé être la prérogative d'un artiste issu de la « diversité », de l'« altérité ». Mais est-ce que le personnage a-t-il une peau ?⁸⁵ Est-ce qu'une telle question a encore du sens, dans une société comme celle de France, qui a absorbé l'histoire coloniale, s'est nourrie de toutes les migrations qui ont traversé l'hexagone et qui est à son tour traversée par de rencontres multiples entre les cultures européennes et les diasporas africaines ? Par ailleurs, il serait peut-être une erreur de projeter les fantasmes habituels sur un public imaginé, en pensant qu'il puisse ignorer la diversité socio-culturelle contemporaine et s'émerveiller à la vue d'une Antigone africaine⁸⁶.

Dans son roman de 2008, *Je suis un écrivain japonais*, l'écrivain Dany Laferrière interroge l'identité culturelle présumée de tout auteur donné. L'écrivain protagoniste de ce roman, alter ego fictif de Laferrière – né en Haïti, consacré au Québec et élu à l'Académie française –, s'interroge sur la capacité d'arriver au succès (dans le monde) en écrivant un livre

⁸¹ *Premier congrès international des écrivains et artistes noirs (Paris-Sorbonne, 19-22 septembre 1956, compte rendu complet)*, Paris, Présence Africaine, 1997, p. 395.

⁸² Voir Pap Ndiaye, *La condition noire, Essai sur une minorité française*, Paris, Folio, Calmann-Lévy, 2008.

⁸³ Aïssa Maïga et al., *Noire n'est pas mon métier*, Paris, Seuil, 2018.

⁸⁴ Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'Arche, 2018.

⁸⁵ Cf. Sylvie Chalaye, « Le personnage a-t-il une peau ? », *Africultures*, 103-104 (2015), p. 256-259.

⁸⁶ Voir à ce sujet Yasmine Modestine, *Quel dommage que tu ne sois pas plus noire*, Paris, Max Milo, 2015, et Martial Poirson (dir.), *Quelle diversité culturelle sur les scènes européennes ?*, *Alternatives Théâtrales*, 133 (2017).

dont le titre proclame l'identité japonaise de son auteur. Pour expliquer ce titre bizarre le narrateur assume en réalité l'identité de ses lecteurs :

Flaubert, Goethe, Whitman, Shakespeare, Lope de Vega, Cervantes, Kipling, Senghor, Césaire, Roumain, Amado, Diderot, tous vivaient dans le même village que moi. Sinon que faisaient-ils dans ma chambre ? Quand, des années plus tard, je suis devenu moi-même écrivain et qu'on me fit la question : « Êtes-vous un écrivain haïtien, caribéen ou francophone ? », je répondais que je prenais la nationalité de mon lecteur. Ce qui veut dire que quand un Japonais me lit, je deviens immédiatement un écrivain japonais.⁸⁷

Si les artistes contemporains participent à l'émergence d'une nouvelle esthétique, c'est qu'ils invitent à un dialogue nouveau avec les classiques, en les déterritorialisant et refusant des modèles imposés. Bien que l'adaptation elle-même est l'acte d'un individu et pas d'une culture dans son intégralité, cela signifie que l'on devrait penser aux adaptations en tant que procédés artistiques qui multiplient et compliquent les relations, tout en dissociant la tragédie grecque de la culture coloniale. La posture de Laferrière illustre donc l'un des solutions possibles qu'offre une civilisation mondialisée, en mesure de rompre avec une conception de la culture identitaire et de l'héritage qui a suffisamment montré ses limites, et de participer à une production culturelle qui est désormais cosmopolite et en partage.

⁸⁷ Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal, 2008, p. 30.

SECONDE PARTIE

Antigone en Afrique : les paradoxes de la décolonialité sur la scène francophone

CHAPITRE III

Dix Antigones de la scène franco-africaine à découvrir

1. Deux Antigones pionnières aux approches distinctes

Dans la première partie de cette recherche, nous nous sommes intéressé à la prétention des classiques à l'universalité, et avons mis en lumière l'eurocentrisme d'une telle construction. Nous avons abordé les façons dont cette vision a été troublée par les pratiques artistiques qui trouvent dans les « réécritures postcoloniales » un rôle catalyseur. Nous avons souligné combien la pratique théâtrale interculturelle avait engendré un processus d'exploration de l'altérité, renouvelant ainsi la tragédie grecque. Ce parcours nous a permis d'interroger les dynamiques coloniales et anticoloniales d'une certaine tradition classique. Cet aperçu nous a également permis d'interroger le maintien de la culture coloniale sous les attraits d'une prétendue hybridation au sein du monde européen, et d'explorer les enjeux entourant la réappropriation de la tragédie grecque par les mondes extra-européens. La revendication de la prétendue universalité de la tragédie grecque est en effet fortement problématique : elle résulte d'un simple effacement des conditions, historiquement et idéologiquement marquées, de la « classicisation » de la culture grecque¹.

Dans ce contexte vulnérable à la critique de la « colonialité du savoir »², nous avons choisi d'interroger la manière dont la colonialité et l'expérience contemporaine affectent la mise en scène d'*Antigone* dans la réverbération des relations franco-africaines. Nous nous intéressons donc aux manières dont l'hégémonie occidentale pèse dans la production théâtrale francophone contemporaine et aux stratégies qui en permettent le dépassement. Au cours de

¹ Cf. James Porter, « Reception Studies », dans Lorna Hardwick et Christopher Stray (dir.), *A Companion to Classical Receptions*, Malden, Blackwell, p. 469-481.

² Voir Walter D. Mignolo, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », *Mouvements* 1/73, (2013), p. 181-190.

notre introduction, nous avons déjà explicité les choix de construction du corpus : nous avons d'une part mis en évidence la nature souvent coopérative des productions retenues (d'où l'importance d'analyser le double regard qui se développe au sein d'une production artistique présentée comme « interculturelle ») ; nous avons d'autre part expliqué en quoi notre travail nécessitait de se concentrer sur une étude des performances (en raison de l'absence, presque totale, de publications).

Nous avons construit un corpus composé de dix « Antigones d'Afrique », dont les spectacles sont décrits ci-dessous. Ce panorama a pour objectif de présenter une synthèse des données événementielles et contextuelles des pièces, les thèmes fondamentaux que s'y développent ainsi que les profils des artistes à leur origine. Cela nous permettra de commencer à identifier une typologie qui, dans les deux chapitres suivants, fera l'objet d'une analyse comparative à partir des données fournies.

Or seules deux pièces d'*Antigone* sont connues, car dotées d'un texte publié, au sein de la production franco-africaine. L'une est *Noces posthumes de Santigone* de Sylvain Bemba, l'autre est une adaptation de Sophocle écrite par Jean-Louis Sagot Duvaurox et mise en scène par Sotigui Kouyaté. Ces deux pièces représentent, dans notre discours, deux approches différentes à la tragédie grecque : la première s'inspire du mythe d'Antigone pour le transcender ; la seconde à vocation interculturelle, s'efforce d'« africaniser » *Antigone*.

1) *Noces posthumes de Santigone* est écrite en 1988, au cours de sa résidence d'écriture à Limoges, dans le cadre du Festival des Francophonies en Limousin. La pièce est mise en scène en 1996 à Ouagadougou, l'année suivant de la mort de Sylvain Bemba, par Hugues Serge Limbvani, à l'époque membre de la troupe « Ngunga » de Brazzaville où il s'est formé à côté de Bemba³. Le texte de la pièce, en revanche, demeure inédit jusqu'en 1995⁴, lorsqu'il est publié à titre posthume.

La même année, Bemba se voit attribuer le Grand Prix littéraire d'Afrique noire pour l'ensemble de son œuvre. Romancier, essayiste, journaliste, musicologue, mais surtout dramaturge, Sylvain Bemba (né en 1934 à Sibiti, au Congo Brazzaville) appartient à une génération marquée par la colonisation qui a vécu pendant les soubresauts des Indépendances.

³ Pendant la même période, Limbvani dédie une partie de son travail à la mise en scène de certaines pièces de Sylvain Bemba, comme *La Valse interrompue*, créée à Avignon en 1997, et *Qu'est devenu Ignoumba le chasseur ?* créée en 1993.

⁴ Même si une traduction en anglais par Townsend Brewster pour le UBU Repertory Theater (théâtre américain dédié à la présentation des pièces francophones en traduction anglaise) avait déjà paru à New York en 1990 avec le titre de *Black Wedding Candles for Blessed Antigone*.

Il commence sa carrière comme journaliste, travaille au ministère de l'Information et à la radio nationale et, à partir de 1969, consacre une grande partie de sa production au théâtre⁵. Bernard Magnier décrit son écriture comme suit : « Alimentée à la source des mythes et des légendes mais attentive aux bruits et aux fureurs de notre temps, son œuvre, teintée de souvenirs et de résurgences littéraires, se veut enracinée dans les petites et les grandes douleurs de l'Histoire immédiate »⁶. Son œuvre explore la réalité de l'Afrique postcoloniale⁷, que Bemba décrit souvent par le biais de références mythiques. Ces dernières constituent un tremplin pour la réflexion, l'observation et la critique du dramaturge, lequel part des mythes pour les transcender et revenir au présent⁸. Dans sa reprise de la figure d'Antigone, Sylvain Bemba peint ainsi les turbulences de la réalité sociopolitique africaine des années 1980.

Noces posthumes de Santigone constitue une reprise du mythe d'Antigone, que Sylvain Bemba retravaille de façon personnelle. L'histoire de cette fiction théâtrale se déroule d'abord en Angleterre, à Birmingham, où Mélissa Yadé, une comédienne issue du pays africain fictif d'Amandla, se prépare pour jouer le rôle d'Antigone au théâtre. Au même moment, à Vangu, la capitale d'Amandla, un coup d'État est en cours. Le président Titus Saint Just Bund, héros révolutionnaire aux idées progressistes et fiancé de Mélissa, est assassiné par les contre-révolutionnaires, juste avant que la comédienne ne commence son spectacle. À ce moment, l'histoire de Sophocle cesse d'être un spectacle pour devenir une tranche de vie. Le rapport entre Antigone et Mélissa se développe donc par le biais d'un processus d'identification progressive mis en lumière par l'artifice du métathéâtre. Cela permet à Sylvain Bemba de faire basculer graduellement toute l'histoire de la scène européenne vers l'Afrique.

Avant que Mélissa ne monte sur scène, l'un des personnages lui dit « Vous êtes Antigone », ce à quoi elle répond : « Pas tout à fait, des siècles me séparent encore d'elle. Depuis des mois j'ai entrepris un long voyage pour aller à sa rencontre. Aller vers elle ne suffit pas. Il faut le déclic »⁹. Mais la nouvelle d'un coup d'État imminent contre le président Titus engendre des transformations qui font fusionner l'actrice et son rôle – donc avec l'esprit d'Antigone. C'est le *déclic*. L'interprétation d'Antigone devient alors beaucoup plus inspirée,

⁵ Voir Ange-Séverin Malanda, *Lire l'œuvre de Sylvain Bemba*, Paris, Ciref, 2000, et Mukala Kadima-Nzuji et André-Patient Bokiba (éd.), *Sylvain Bemba : l'écrivain, le journaliste, le musicien, 1934-1995*, Paris, L'Harmattan, 1997.

⁶ Préface à *Noces posthume de Santigone*, Solignac, Le bruit des autres, 1995, p. 2.

⁷ Cf. Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006, p. 27.

⁸ La figure d'Antigone, en effet, n'est pas le seul auquel Bemba fasse recours. Nous pouvons mentionner, par exemple, l'une de ses premières pièces, *L'enfer, c'est Orphée* (1969), ou son roman *Le dernier des Cargonauts* (1984), où le mythe grec est employé pour explorer la réalité de l'Afrique contemporaine.

⁹ Sylvain Bemba, *Noces posthumes de Santigone*, cit., p. 43.

au point que Mélissa se fond graduellement dans le personnage qu'elle joue. Elle prend la décision de retourner en Afrique pour donner à son fiancé une digne sépulture et dénoncer le régime d'oppression qui a remplacé celui de Titus. Grâce à un jeu de miroirs, la pièce mélange ainsi le rôle d'Antigone sur scène à l'Antigone – dirait-on – « réelle », qui enjoint le public à lui porter secours. Finalement, sur le chemin du retour en Angleterre, son avion s'abîme dans la mer et Mélissa meurt avec l'ensemble des passagers. Il ne reste d'elle que sa voix enregistrée sur une cassette, aux mains du griot qui introduit la pièce et qui va préserver son histoire. En effet, la pièce est encadrée par un prologue et un épilogue, prononcé par le griot, qui traitent du thème de la mémoire. Comme nous le verrons plus en détails dans le chapitre suivant, Thomas Sankara (assassiné l'année précédant l'écriture de la pièce), dont la figure historique est devenue un mythe encore vivant aujourd'hui, est au fondement de cette histoire. La pièce de Bemba vise en effet à préserver la mémoire de ce mythe et du projet politique qui lui est corrélé.

2) Exactement dix ans après l'écriture de Bemba, en 1998, à Bamako, Jean-Louis Sagot-Duvaurox, Sotigui Kouyaté et Habib Dembélé Guimba décident de créer une compagnie pour promouvoir et encourager les formes contemporaines de l'art dramatique africain. *Antigone (d'après Sophocle)* est le premier spectacle du nouveau-né « Mandéka Théâtre ». L'adaptation du texte (publié en 1999) est signée par Sagot-Duvaurox et Dembélé Guimba¹⁰. La mise en scène est quant à elle réalisée par Kouyaté, qui monte le spectacle durant la saison 1998/1999 d'abord aux Centres Culturels français de Bamako, de Dakar, de Conakry, puis en France au Festival de Blaye, à la Scène Nationale de Saint-Nazaire, au Forum de Blanc-Mesnil, au théâtre de la Commune d'Aubervilliers, aux Bouffes du Nord de Paris.

Les trois artistes qui ont participé à cette production occupent chacun un rôle cohérent par rapport à leur parcours. Le malien Sotigui Kouyaté est avant tout un acteur, remarqué à l'international pour avoir remporté en 2009 l'Ours d'argent pour le film *London River*. Au théâtre, il est connu pour avoir été l'acteur fétiche de Peter Brook aux Bouffes du Nord de Paris – notamment, en jouant le rôle de Prospero dans la création multiraciale de *La Tempête* de 1991. Cette expérience aux côtés de Brook est centrale pour comprendre la démarche artistique que Kouyaté met en place avec *Antigone*. Jean-Louis Sagot-Duvaurox, en revanche, est un dramaturge français fort impliqué dans la vie culturelle malienne, pays où il s'est marié et qu'il connaît depuis son arrivée en tant que professeur de lettres en 1972 dans un lycée de Bamako. En 1997, sur le tournage de *La Genèse* – film auquel il travaille avec le cinéaste

¹⁰ Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé Guimba, *Antigone (d'après Sophocle)*, Paris, La Dispute, 1999.

malien Cheick Oumar Sissoko, retenu dans la sélection officielle 1999 du festival de Cannes – , il participe à la création du Mandéka Théâtre puis de l'association BlonBa, qui en 1998 prend le relais de courte durée du Mandéka et dont l'expérience se poursuit encore aujourd'hui sous l'égide de Sagot-Duvaurox. Le dernier auteur est Habib Dembélé Guimba. Surnommé le « Guimba national », il est un humoriste jouissant d'une grande notoriété au Mali. Il commence son activité théâtrale en tant qu'acteur du « Koteba National », puis crée sa propre compagnie, avec laquelle il se dédie à la mise en scène des contes.

La collaboration entre ces trois auteurs nous permet de revenir sur l'opération de l'adaptation. Le texte suit le déroulement de l'action dramatique de Sophocle. Les variations se concentrent sur la modernisation du langage et certains choix dramatiques permettant l'ancrage à l'environnement africain. Plus que tout, l'intégration à la pièce de la figure du griot, incarné par le coryphée, rapproche l'adaptation du modèle du récit ou de la veillée, lorsque la communauté se réunit autour du conteur. Cela donne à la narration les modalités du conte. Au niveau dramaturgique, le spectacle se focalise sur l'antagonisme entre univers masculin et féminin, comme le montre notamment la division du chœur en deux, celui des hommes et celui des femmes. Cet antagonisme reflète la division de la communauté du village, où Créon cherche à maintenir l'autorité menacée par l'acte d'Antigone : les femmes sont du côté de l'héroïne et les hommes dans le camp du chef. Par ailleurs, tout le drame se déroule à l'intérieur d'un cercle qui renvoie, comme nous le verrons au cours du cinquième chapitre, aux procédés du *kotéba*.

2. « Africaniser » Antigone au nom de l'interculturalité

La production du « Mandeka » nous ramène vers la présentation d'un deuxième groupe de spectacles de notre corpus, caractérisé par une volonté de création interculturelle franco-africaine dans le circuit de la coopération théâtrale. À chaque fois, il s'agit de rencontres presque fortuites avec l'Afrique, qui ont débouché sur résultats à la fois semblables et extrêmement différents.

3) Quelques années après la production du « Mandeka », donc, une nouvelle adaptation paraît au Sénégal. Il s'agit de *Ngoye, l'Antigone d'Afrique*. Ce spectacle est né de la

collaboration de Gilles Laubert avec l'association du « Théâtre du Baobab » dirigé par Massamba Gueye. Les deux hommes travaillent ensemble à l'adaptation et à la mise en scène du spectacle, qui est monté pour la première fois en 2002 avec une troupe constituée de comédiens du Théâtre National Daniel Sorano de Dakar. Après une tournée dans plusieurs villes au Sénégal, la pièce est représentée au Théâtre Saint-Gervais de Genève en 2003 et au Festival des Francophonies en Limousin en 2004. À la base du projet figure l'idée de Gilles Laubert de produire un spectacle mettant en œuvre un processus d'échanges culturels entre les expériences européenne et africaine, tout en établissant des correspondances entre ces deux systèmes mythologiques et le monde contemporain. Dans ce processus, Laubert travaille donc en étroite collaboration avec Massamba Gueye, principal conseiller pour tout ce qui concerne l'adaptation à la culture africaine.

Décédé en 2012, Gilles Laubert est un metteur en scène français qui partageait son activité entre Annecy (où il enseignait au Conservatoire d'Art dramatique), la Suisse (où le directeur du Théâtre Saint-Gervais, Philippe Macasdar, a produit la plupart de ses spectacles), et le Sénégal (où il donnait des stages de formation pour les jeunes comédiens au Centre Action de Formation de l'Acteur et Recherche Théâtrale de Thiès). Ses créations portent aussi bien des auteurs classiques que contemporains. À partir de depuis 2001, il entreprend un travail de collaboration et d'échanges culturels avec le Sénégal. Massamba Gueye est quant à lui professeur de Lettres à l'Université Cheick Anta Diop de Dakar, où il s'intéresse à l'étude de la dramaturgie des contes¹¹. Il est également conseiller pour le ministère de la Culture du Sénégal et il a été directeur du Théâtre National Daniel Sorano de 2013 à 2014. Il anime plusieurs événements à la « Maison de l'oralité et du patrimoine Kër Leyti » dans la banlieue dakaroise, afin de valoriser l'art du conte.

L'action de cette Antigone ne se déroule pas à Thèbes mais dans la région du Sine-Saloum, à Sangomar. Il s'agit d'un endroit mythique de la tradition sérère, réputé être un lieu de rassemblement des esprits, où l'on se rend pour des sacrifices aux ancêtres. Dans la pièce, les frères Biram et Talla (Étéocle et Polynice) se disputent le trône de Sangomar. Ils y perdent la vie, chacun de la main de l'autre. Leur oncle Buur (Créon), devenu roi, offre à Biram des funérailles grandioses, mais refuse la sépulture à Talla, qui l'a défié avant de mourir. Ngoye (Antigone), la sœur de Biram et Talla, passe outre l'interdiction du roi Biraam : elle décide d'enterrer le cadavre et en discute avec sa sœur Dibor (Ismène). Comme chez Sophocle, la

¹¹ Voir notamment Massamba Gueye, *Art oratoire : auto-régénérescence du conte*, Dakar, L'Harmattan-Sénégal, 2020.

pièce commence à ce moment. Si le suivi narratif demeure relativement intact, la dimension mythologique du récit sophocléen subit une variation : Zeus devient Roog, le dieu du panthéon sérère, et les appels aux divinités grecques sont remplacés par des invocations aux esprits des morts car, dans ce contexte (et particulièrement pour Ngoye), l'interdiction d'inhumer son frère empêche le défunt d'accéder au statut d'ancêtre. Dans cette Antigone – bien qu'on retrouve les principaux thèmes de la tragédie antique qui retentissent dans la société africaine contemporaine (le poids des traditions, la place de la femme dans la société, le rapport au pouvoir, etc.) – deux légitimités s'affrontent : celle de Ngoye, porte-parole des morts et d'une tradition ancestrale, et celle de Buur au nom des vivants et d'une cohésion politique dont il est le garant. Dans une volonté de proposer un spectacle où s'entremêle le théâtre, le chant et la danse, le rôle du chœur – dont les passages sont traduits en wolof, dansés et chantés – revient à une troupe de griots qui chantent en wolof en s'accompagnant eux-mêmes. La fonction de coryphée est en effet assurée par le griot. Tous les personnages marchent donc vers leur destinée tragique, et la représentation s'achève avec un *n'döep*, une cérémonie thérapeutique et un culte d'alliance avec les esprits ancestraux¹².

4) Quelques années plus tard, on retrouve Antigone au Récréatras 2006. Marie Vaiana, metteuse en scène de la compagnie française « Les plaisir chiffonnés », rencontre Dioari Abidine Couliadiaty et les autres membres de la compagnie burkinabé « Les Empreintes ». D'origine belge, Marie Vaiana débute son activité de comédienne à l'École d'Art Dramatique de Claude Mathieu à Paris. Une fois diplômée, elle se découvre rapidement une vocation pour la direction d'acteurs ; c'est à l'occasion de son premier spectacle que naît, en 2003, la « Compagnie des Plaisirs Chiffonnés ». Entre danse et théâtre, défendant un théâtre de proximité accessible à tous, et accordant une grande importance à la rencontre entre artistes de cultures différentes, leur démarche s'articule autour de la recherche d'un langage corporel commun à un groupe. Vaiana et les membres de la compagnie décident alors de travailler à la création d'une *Antigone*, qui est mise en scène à l'Espace Culturel Gambidi de Ouagadougou (centre de référence pour l'art burkinabé), à la suite d'une résidence de trois mois entre août et octobre 2009. Le spectacle est également joué dans les quartiers plus populaires de la ville. L'équipe reçoit ensuite le soutien de Wallonie-Bruxelles International, ce qui permet la réalisation de deux tournées en Belgique en 2010 et en 2011, et de quelques dates en France.

¹² Cf. la partie y consacrée au cours du cinquième chapitre.

En ce qui concerne le spectacle, les artistes racontent que monter *Antigone* leur est apparu comme une évidence, dans un espace où des artistes de cultures différentes peuvent s'éprouver, se confronter, se rencontrer et créer ensemble à partir des multiples résonances contemporaines aux thématiques qui seront abordées dans la pièce¹³. Le texte de Sophocle est abordé par le prisme de la traduction d'Irène Bonnaud et Malika Hammou¹⁴ : l'approche elliptique, le côté direct et simple des répliques, permet de mettre en valeur l'urgence dans laquelle se trouvent les personnages de la tragédie. Les acteurs en jeu inventent l'espace de scène adoptant parfois un jeu à la frontière de la danse. Dans cette adaptation, un travail de traduction en mooré (langue majoritairement parlée au Burkina) est effectué sur certains passages du texte, avec l'auteur burkinabè Sidiki Yougbaré de la compagnie « Kala-Kala ».

5) Pendant la même période, en 2010, Claude Brozzoni, installé à Annecy, rencontre Paul Zoungrana, directeur de la compagnie burkinabè « Arts et Intersection », alors qu'ils présentent chacun un spectacle à la Scène Nationale de Bonlieu. Claude Brozzoni est fils d'ouvriers. Il fait des études d'électronique. En 1976, il rencontre pour la première fois le théâtre. De 1982 à 1984, il travaille au Théâtre d'Annecy, comme machiniste de plateau et électricien, apprenant ainsi les techniques de la scène. À partir de 1984, il suit un parcours plus personnel. Il se forme comme acteur, joue chez d'autres metteurs en scène, et monte bientôt ses propres spectacles. Il crée en 1987 sa compagnie, qui le conduit vers les auteurs classiques anciens et contemporains. Paul Zoungrana, un visage connu des scènes burkinabè, est un comédien, metteur en scène, conteur et auteur. Peu après la rencontre entre ces deux hommes naît l'envie de travailler ensemble et de monter un projet au Burkina Faso, afin de nouer un véritable projet de coopération sur le long terme entre une équipe artistique française et une équipe africaine. Fruit d'une collaboration internationale franco-burkinabè entre les deux compagnies, *Antigone 466/64* est ainsi créée en 2013 au Carrefour International du Théâtre de Ouagadougou (CITO) – dans la perspective d'une tournée européenne annulée par la suite.

Le texte est un montage entre des fragments d'*Un long chemin vers la liberté*, l'autobiographie de Nelson Mandela¹⁵, et de la tragédie de Sophocle dans la traduction de Robert Davreu pour Actes du Sud¹⁶. La correspondance entre les deux figures mythiques, l'une antique et l'autre contemporaine, forme un spectacle en deux parties qui se fondent

¹³ Déjà mis en lumière dans le dossier artistique du spectacle, fourni par la compagnie.

¹⁴ Sophocle, *Antigone*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004.

¹⁵ Nelson Mandela, *Un long chemin vers la liberté* (1994), Paris, Fayard, 1995.

¹⁶ Sophocle, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 2011.

progressivement. La pièce s'ouvre en effet avec un long solo – entrecoupé par des intermèdes dansés qui font fusionner musiques électroniques, kora et percussions – sur des images de l'enfance de Mandela qui sert de prologue au début d'*Antigone*, que Mandela lui-même avait joué avec ses camarades lorsqu'il était détenu dans la prison de Robben Island, interprétant le rôle de Créon. Le titre rend compte de cette symbiose, attribuant au nom de l'héroïne grecque, figure métaphorique de la résistance, le numéro de matricule de Nelson Mandela en prison, 466/64. Le paratexte réunit ainsi deux voix, certes éloignées par l'histoire mais proches dans leur aspiration à la justice et du fait de la mythification de la figure historique du leader sud-africain ; elles sont toutes deux métaphores de la liberté. L'interprétation des deux personnages par un seul acteur complète la symbiose, symbolisée par l'acteur principal lorsqu'il vient s'emparer d'une chemise étendue sur une corde à linge qu'il transforme en jupe. Le spectacle est d'ailleurs fortement méta-théâtral, reproduisant la situation des prisonniers-comédiens qui jouent, chaînes aux pieds, séparés du public par un grillage de fer qui encercle tout l'espace de jeu et marque à la fois la frontière de la scène et celle de la cour de la prison.

6) Si le précédent spectacle célèbre la figure de Mandela, l'image de Thomas Sankara et la dénonciation de l'instabilité politique des années qui ont suivi l'assassinat du héros révolutionnaire constituent la toile de fond de la mise en scène de *Antigone I Ma Kou*. Ce spectacle est créé en 2017 par la compagnie burkinabé Marbayassa, avec laquelle le metteur en scène Guy Giroud travaille depuis 2010. Le français Guy Giroud a été choisi comme metteur en scène par les comédiens de la compagnie après le décès d'Hubert Kagambega, fondateur de Marbayassa en 1992. La compagnie se consacre surtout à l'adaptation de classiques : *Candide l'Africain* est le premier travail qu'elle réalise avec Giroud. Le spectacle est présenté pour la première fois à l'Institut Français de Ouagadougou avant d'être joué au festival d'Avignon et de partir en tournée en Europe.

Dans *Antigone I Ma Kou*, le texte est constitué de passages de l'*Antigone* d'Anouilh et de quelques extraits de l'œuvre de l'écrivain portoricain Luis Rafael Sánchez, intitulée *La pasión según Antígona Pérez*¹⁷. Antigone y incarne l'espoir et la liberté révolutionnaire liées intimement à la jeunesse : la pièce s'ouvre en effet avec l'image de Thomas Sankara, qui revient en toile de fond durant tout le spectacle, qui exprime en dansant les difficultés propres au révolutionnaire devant lutter pour offrir à son peuple la liberté convoitée. La mort du héros révolutionnaire est alors mise en scène par le biais d'une danse, capable de ritualiser la

¹⁷ Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez*, Rio Piedras, Editorial Cultural, 1993.

formation d'un lien avec la figure d'Antigone. À cela s'ajoute la référence à la question de l'enterrement du corps, au cœur de la pièce, permettant d'inviter définitivement l'héroïne grecque dans l'histoire du Burkina Faso.

7) Pour finir, on retrouve Antigone à l'occasion de l'épidémie de peste qui se développe à Madagascar entre 2014 et 2015. *Antigone la Peste* est créée par Jean-François Peyret à Madagascar en 2015, alors qu'il est invité à monter un spectacle par l'Institut Français dans le cadre de « Théâtre Export ». Il s'agit d'un programme de coopération internationale, créé en 2014, avec le soutien du ministère de la Culture français. Ce programme a vocation à aider les metteurs en scène français souhaitant réaliser une création théâtrale à l'étranger avec les acteurs permanents d'un théâtre ou en partenariat avec une compagnie ou un festival international. Jean-François Peyret est à la fois metteur en scène et universitaire (jusqu'en 2008 à l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle). Après une dizaine d'années de travail consacrées à confectionner avec Jean Jourdheuil des spectacles autour de Shakespeare, Montaigne, Lucrèce et surtout Heiner Müller, Peyret crée en 1995 sa compagnie « tf2 ». S'intéressant aux figures de la science, commence alors un parcours qui consiste à proposer un théâtre contemporain à partir de textes philosophiques ou de questions scientifiques, utilisant sur le plateau les technologies les plus avancées¹⁸.

Peyret se retrouve à Madagascar en 2015, alors qu'une épidémie de peste s'y développe depuis un an. Des résonances entre le contexte actuel et l'histoire d'Antigone se créent. Peyret choisit d'interroger et de mettre le public face à la question sociale et morale que constitue la sépulture donnée aux gens décédés de la peste. Tout le spectacle tourne autour d'une interrogation profonde : « Que faisons-nous des morts ? ». La résurgence de la maladie empêche en effet les cérémonies de *famadihana* (littéralement, le retournement des morts)¹⁹. Pour limiter le danger sanitaire, les autorités ont en effet interdit d'enterrer les victimes dans un tombeau susceptible d'être réouvert. C'est pourquoi, dans cette adaptation, les personnages, qui s'apprêtent à jouer *Antigone*, travaillent et soumettent le texte de Sophocle aux questions d'actualité, en mettant l'accent sur la question de la désobéissance civile.

Les comédiens donc ne jouent pas vraiment *Antigone*, mais s'approprient le texte de façon méta-discursive ; ils le discutent et le commentent tous ensemble autour d'une table,

¹⁸ Notamment avec la pièce *Re : Walden*, d'après *Walden (Or Life in the Woods)* de Henry David Thoreau, mise en scène en 2014.

¹⁹ La description du rite et les enjeux de cette mise en scène sont notamment développés au cours du quatrième et du cinquième chapitre.

chacun marmonnant des vers, des bouts de textes, des fragments dont il se souvient. La discussion est alimentée par une anthropologue – interprétée par Julia Gros de Gasquet, à la fois actrice et maitresse de conférences à l’Institut d’études théâtrales de l’Université Paris III, engagée dans le projet avec Peyret. Ce dernier personnage mène une recherche sur le rapport de la société malgache à la mort. Le récit de l’anthropologue à propos de l’apparition de son grand-père dans un rêve permet donc de lancer le *famadihana*, accompagné par les instruments et les chants de la cérémonie. Tout le long du spectacle, des chants en malgaches relatifs au culte des ancêtres, ainsi que des poèmes en slam contre la peste servent d’intermède entre les scènes. Les souvenirs imagés de la peste sont évoqués, les mesures sanitaires adoptées par les autorités sont déclamées.

3. S’approprier Antigone pour mieux la réinventer

Après la pièce de Sylvain Bemba, il a fallu attendre plusieurs années avant de voir apparaître une nouvelle adaptation « africaine ». Il s’agit de reprises tout à fait personnelles, qui s’inscrivent tantôt dans les derniers développements du théâtre francophone, tantôt dans les tentatives pour dépasser les séquelles du système de la coopération. Ces trois dernières créations sont unies par le fait qu’elles sont encore en cours de création et d’expérimentation.

8) *Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue* est une pièce écrite par Kani Kabwe Odney, mise en scène par Jean Felhyt Kimbirima. Elle a été créée une première fois à Étampes en 2012 puis lors d’une résidence à la « Friche des lacs de l’Essonne » à Viry-Châtillon en 2013. Prévu en 2020 au Festival Mantsina de Brazzaville et aux Bords de Scènes de Juvisy, après avoir été annulé en raison du contexte sanitaire, le spectacle revient finalement aux Bords de Scène en 2022.

Comédien et metteur en scène, Jean Felhyt Kimbirima commence sa carrière artistique au Congo-Brazzaville dans les années 1990. S’ensuivent plusieurs années d’errance, entre l’Afrique de l’Ouest, la Centrafrique et la RDC, avant de poursuivre sa carrière en France à partir de 2004. Avec Dieudonné Niangouna, il est l’initiateur du collectif « Noé-Culture » à Brazzaville et du festival « Mantsina sur scène ». Il est le directeur artistique et le fondateur de la compagnie « Plateau Kimpa-Théâtre », qui regroupe des artistes de la diaspora africaine. Il

dirige régulièrement des ateliers de formation théâtrale auprès d'amateurs et de professionnels en France et à l'étranger. Pour ce qui est de Kani Kabwé Ogney, il s'agit en réalité du pseudonyme d'un universitaire congolais²⁰ : *Antonia Ngoni* est l'un de ses premiers travaux dramatiques.

L'intrigue de cette pièce reprend assez fidèlement les épisodes et les thèmes principaux de Sophocle, mais les rapports entre les personnages et la structure narrative sont profondément remodelés. Après l'échec d'un coup d'État dans un pays africain, le corps du meneur est laissé sans sépulture, sur les hauteurs broussailleuses où se sont déroulés les derniers combats. Le chef de l'État, Kilapi (Créon), a fait exécuter son frère Olouka (Polynice), qui s'était joint à une rébellion armée contre le pouvoir en place. La faute est impardonnable et elle exige, pour un exercice du pouvoir inflexible, une démarche encore plus radicale : humilier le mort en lui refusant toute forme de sépulture à son cadavre, en le livrant aux animaux de la brousse. La première dame, Antonia Ngoni (Antigone), prend cependant la défense d'Olouka et veut que son mari revienne sur sa décision. Comme Antigone, l'épouse du Président ne demande pas le pardon de l'acte de rébellion de son beau-frère ; si elle défie l'autorité et plaide pour qu'une sépulture lui soit accordée, c'est avant tout afin que l'esprit d'Olouka, ayant trouvé le repos, ne vienne pas hanter les vivants. Elle pleure le mort, mais se rebelle surtout contre l'injustice qui se déploie. Car, laisser un mort sans sépulture, c'est le désinscrire de la chaîne de vie de sa communauté. L'intervention du chœur des griots – qui se voit confier, par le biais d'une action performative marquée par chants, danses, odes à l'espérance et à la résistance contre la violence politique et la puissance de la parole, la fonction de commenter les événements sur scène – assure la « conversion » de Kilapi mise en place à travers un rituel de *kinguizila*²¹. Cette conversion est toutefois tardive, puisque le lendemain les gardes annoncent au chef qu'ils ont tiré sur une personne occupée à enterrer le corps. Antonia est morte. Kilapi ordonne dans un accès de folie des funérailles nationales : elles représentent ainsi tout ce qui est nécessaire pour le repos de l'esprit d'Antonia Ngoni qui, cependant, ne semble pas cesser de hanter son mari.

9) *Portrait Désir* est un spectacle de Dieudonné Niangouna programmé à la rentrée 2022 à la MC93 de Bobigny, en coréalisation avec le Théâtre National de la Colline. Il trouve son origine au Congo-Brazzaville, pays natal de Dieudonné Niangouna, et plus particulièrement du

²⁰ Par respect pour l'auteur, nous ne révélerons pas son identité. Il suffit de savoir que ses travaux portent essentiellement sur les mutations sociales et l'histoire de la violence politique en Afrique centrale. Après un passage par l'écriture de contes à caractère philosophique, il a commencé à écrire des adaptations théâtrales. *Antonia Ngoni* est l'un de ses premiers travaux.

²¹ Cf. la partie y consacrée au cours du cinquième chapitre.

côté de sa grand-mère, Bakouka Louise, qui était guérisseuse, joueuse de cithare et par-dessus tout conteuse. L'objectif n'est pourtant pas ici de rapporter ses contes, d'évoquer ses mémoires ou encore d'invoquer une forme de nostalgie des origines. Dieudonné Niangouna souhaite plutôt retrouver la femme qui racontait des histoires (mythes, tragédies, sacrifices) et sonder l'influence qu'elle a eu sur son théâtre – qu'il revendique comme étant un lieu de « raconteurs d'histoire »²². Niangouna s'inspire de cette figure de conteuse, mais également de femmes puissantes pour faire du théâtre le lieu de l'héritage et surtout de sa réactualisation, de son partage et de sa transmission. La pièce est composée de divers micro-spectacles, chacun lié à des figures féminines réelles, mythologiques, fictionnelles (dont Antigone) faisant écho à la grand-mère de l'auteur²³.

10) *Antigone ou la tragédie des corps dispersés* est en maturation depuis quelques années. Ce projet s'inscrit fondamentalement dans une démarche de recherche-crédation, au sens où le processus de production de l'œuvre théâtrale intègre un volet important d'enquêtes et de recherches. En 2020, Gaëtan Noussouglo, l'initiateur de cette démarche, réunit autour de lui Marcel Djondo, metteur en scène de la compagnie Gakokoé, et le dramaturge Kossi Efoui, à qui est confié le travail d'écriture.

Gaëtan Noussouglo est enseignant, formateur et metteur en scène togolais. Il a réalisé des spectacles et a été responsable de la programmation de festivals en Afrique et en France. Depuis 2003, il travaille avec la Compagnie « Gakokoé » de Marcel Djondo. Comédien, conteur, metteur en scène et formateur, ce dernier est né dans une famille de prêtres et prêtresses vodou au Togo et a vécu une partie de son enfance au Bénin. Il entame depuis lors un travail de recherche sur le conte africain porté à la scène. Comme comédien, il participe aux créations de la Troupe du Centre Culturel Français de Lomé avec laquelle il explore le répertoire du théâtre occidental. En 2002, il fonde sa propre compagnie, avec laquelle il continue de transmettre son riche répertoire de contes entre l'Afrique et l'Europe. Kossi Efoui est un dramaturge et romancier togolais, exilé en France depuis 1992, dont l'œuvre n'a certainement plus besoin d'être présentée²⁴.

²² Sur l'auteur voir notamment Amélie Thérésine, *Le théâtre de Dieudonné Niangouna. Corps en scène et en parole*, Paris, Acoria, 2013.

²³ Bien que l'auteur nous ait confié divers matériaux sur la production et l'écriture de ce spectacle, il nous a demandé de ne pas diffuser trop d'informations avant le début de spectacle.

²⁴ Voir notamment la thèse de Pénélope Dechaufour, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui*, disponible en ligne.

Les trois artistes décident de s'appropriier et de détourner la figure d'Antigone pour raconter la tragédie sous l'angle particulier de la question des corps dispersés, privés de sépultures. Dans ce projet de chantier théâtral, des résidences de création aussi qu'une série d'échanges sur le travail en cours sont organisées afin de créer un laboratoire international de recherches mêlant artistes et spécialistes. La première phase d'étude de ce laboratoire a donné lieu à l'organisation d'un colloque international à l'Université de Lomé en février 2021 autour du thème « Sépultures, deuils et incarnations : la question du corps, d'Antigone à Covid-19, une approche inter/trans disciplinaire »²⁵. Dans un contexte non seulement de crise sanitaire mondiale, mais également de crise théâtrale, ce projet ambitionne de revenir à ses sources – d'où le choix de la figure d'Antigone – et de créer une nouvelle forme esthétique, questionnant la tradition. Pour ce faire, une seconde phase de recherche est accueillie à l'université de Lomé en février 2022. Les résultats du projet sont en attente.

Compte tenu des données ici fournies, dans les chapitres suivants nous conduirons une analyse de ces spectacles²⁶. Nous nous concentrerons sur les implications politiques et culturelles que ces projets artistiques sont susceptibles de susciter. Cela nous permettra ainsi de mettre en évidence certaines dynamiques de la production artistique contemporaine concernant l'utilisation de la tragédie grecque, tout en interrogeant le dépassement ou la conservation de certaines formes de production sur la scène franco-africaine.

²⁵ À l'heure actuelle, le projet a connu deux colloques de recherche-crédation qui se sont déroulés à l'Université de Lomé, en 2020 et en 2021. Nous avons eu la possibilité de participer (malheureusement seulement en distanciel) au premier de ces deux colloques.

²⁶ Un tableau de synthèse de ces données est fourni dans les annexes.

CHAPITRE IV

Antigone en Afrique : enjeux culturels et politiques

1. Interculturalité, hégémonie culturelle et dimension économique

L'ensemble des spectacles de notre corpus s'inscrit dans un espace de création coopérative et interculturelle. Force est de constater que les efforts pour « africaniser » *Antigone* sont souvent présents. Ce constat est visible à travers les collaborations entre, d'une part, une compagnie africaine et, d'autre part, une compagnie ou un metteur en scène européens qui ont eu l'occasion de se rendre en Afrique subsaharienne pour monter des spectacles, développer des projets artistiques, animer des formations ou des ateliers. Comme nous le verrons au cours de ce chapitre, ce préalable structurel mérite d'être interrogé sur ses conséquences en termes de création artistique.

La plupart de ces spectacles sont en effet produits dans le but d'être exportés en Europe et d'être proposés à un public qui, pour des raisons d'ordre historique et culturel, s'attend à certains éléments implicites évoquant un ailleurs fantasmé. Souvent, ces projets artistiques profitent également du réseau économique et structurel des Instituts Français en Afrique ou de formes de financement qui s'inscrivent elles-mêmes dans le contexte d'une politique à vocation interculturelle. Tout ceci, soulignant encore une fois la fascination et l'attraction que l'Afrique – réelle ou imaginaire – exerce sur le plan artistique, s'exerce à partir de dynamiques politiques et culturelles qui sous-tendent la production de tels spectacles sur la scène franco-africaine contemporaine. Quelles motivations ont les artistes du Nord à créer en Afrique ? Qu'est-ce qui provoque ces détours artistiques vers le Sénégal, le Mali, le Burkina Faso, le Congo, Madagascar ? Quelle géographie culturelle dessinent-ils ?

Sylvie Chalaye souligne que ce type de dynamique peut se retrouver au confluent des paradoxes et malentendus dérivés de la politique théâtrale de coopération, ce qui expliquerait « les impasses où se trouvent les politiques culturelles africaines aujourd’hui, héritières d’une interdépendance adroitement entretenue »¹. En effet, même au sein d’une création artistique à vocation interculturelle, le modèle occidental, profitant de son hégémonie à la fois culturelle et économique, continue d’être utilisé comme principal modèle de référence pour aller à la rencontre de l’Autre². Lors des entretiens que nous avons réalisés avec les artistes impliqués dans les spectacles objet de cette recherche, cette question s’est vite imposée comme déterminante.

Hugues Serge Limbvani, par exemple, dénonce ces impasses :

Ça n’a jamais été fait sans arrière-pensées. L’objectif est que nous nous assimilions, pas que nous soyons autonomes. Assimiler la culture occidentale pour être mieux dominés. Nous devrions perdre notre façon de faire pour être plus manipulables, dirigeables. « Nous vous disons comment faire le théâtre. Nous, on vous envoie l’argent, les formateurs, et on vous formate selon notre système ».³

Le théâtre francophone en Afrique a suivi un itinéraire de création fortement conditionné par une tentative de contrôle et de formatage artistique de la part de la France⁴. Jean-Louis Sagot-Duvaurox défend le même avis lorsqu’il affirme que : « La politique culturelle française, c’est la coopération. On vous apprend les bonnes pratiques qui sont les nôtres »⁵. Dans ce contexte, il devient alors intéressant de voir sous quelles conditions les spectacles de notre corpus naissent. En effet, si la tendance à l’assimilation (du moins sous ses formes les plus explicites) témoigne d’une pratique remontant à une époque antérieure à l’extrême contemporain, retracer le fil des rencontres, parfois même fortuites, et des structures dans lesquelles ces créations s’insèrent permet de contextualiser la portée de leur dimension coopérative pour mieux cerner les intentions qui s’y dégagent, avant même les dénouements purement esthétiques.

¹ Sylvie Chalaye (dir.), *Scènes et détours d’Afrique. Les aventuriers de la coopération en Afrique et dans les Outre-mer*, Caen, Passage(s), 2022, p. 19.

² Cf. le premier chapitre pour les enjeux théoriques de cette question.

³ Hugues Serge Limbvani, propos recueillis le 21 août 2021 à Paris.

⁴ Cf. Rogo Kossi Fiangor, *Le théâtre africain francophone. Analyse de l’écriture, de l’évolution et des apports interculturels*, Paris, L’Harmattan, 2002.

⁵ Jean-Louis Sagot-Duvaurox, propos recueillis le 17 octobre 2020 à Neuilly-Plaisance.

1.1 Un espace de production sous les paradoxes de la coopération

Commençons par la fin. La dernière création de Dieudonné Niangouna avec sa compagnie « Les Bruits de la Rue » s'appelle *Portrait Désir*, elle est prévue à la rentrée 2022 à la MC93 de Bobigny en coréalisation avec le Théâtre National de la Colline. L'auteur y trace un fil rouge au long de divers micro-spectacles s'articulant autour d'un nombre de figures de femmes – réels, mythologiques, fictionnels, dont Antigone – qui font écho à la figure de sa grand-mère, Bakouka Louise, guérisseuse et conteuse dans son village d'origine au Congo. Niangouna est certes un auteur dramatique reconnu de la scène théâtrale francophone, qu'il fréquente avec succès et liberté depuis des années. Dans cette dernière création, Antigone redevient d'actualité dans son écriture. La partie consacrée à l'héroïne grecque est en effet reprise d'un texte, *Dors Antigone*, que Niangouna a écrit plus jeune pour *Petits Barbaries Ordinaires*, un spectacle créé par Véronique Vellard en 2005⁶. C'est à Bamako, lors d'un stage de formation, que Véronique Vellard et Dieudonné Niangouna se sont rencontrés la première fois, et ont commencé à travailler ensemble sur Antigone. De retour en Europe, Véronique Vellard propose alors une création à la mairie de Gentilly, en l'inscrivant dans un projet d'action culturelle et artistique se déroulant sur trois ans entre Gentilly (avec le soutien de la mairie et du département du Val de Marne) et Kolobo (ville jumelée au Mali). Il est donc clair que ce type d'activité culturelle, caractérisée par une volonté de création « coopérative » franco-africaine, nous ramène précisément vers la problématique de notre recherche.

Revenons au début. Sylvain Bemba écrit *Noces posthumes de Santigone* pour le Festival des Francophonies en Limousin en 1988, lorsque Monique Blin dote le festival d'une Maison des Auteurs pour promouvoir l'écriture des auteurs dramatiques francophones. C'est alors la première fois que le Centre National du Livre (CNL) attribue une bourse à quatre écrivains étrangers d'expression française afin de leur permettre de séjourner en France pendant trois mois à l'occasion du Festival. Le congolais Sylvain Bemba est ainsi accueilli à Limoges, au même titre que l'ivoirien Bernard Zadi Zaourou et les malgaches David Jaomanoro et Michèle Rakotoson. Le contexte du Festival et le soutien du CNL (un organisme placé sous la tutelle du ministère de la Culture) témoignent bien, sinon d'une influence, au moins d'un cadre occidental assez fort sur le projet. Au sein du Festival, véritable pôle d'attraction, de reconnaissance et de visibilité pour ces expressions venant d'Afrique, la présence d'une

⁶ Cf. Azouz Begag, Sadeck Aissat *et al.*, *Nous sommes d'ici. Récits, portraits imaginaires, entretiens, théâtre*, Paris, Ndzé, 2007, p. 171-194.

Antigone de la part d'un dramaturge africain devait bien susciter de résonance et faire rêver le public. Le fait que la pièce n'ait pas été montée par la suite, comme il l'était d'usage pour le Festival, souligne de manière emblématique le type de relation paternaliste que le système culturel français a continué à assumer.

À l'époque, Hugues Serge Limbvani était un jeune acteur de la troupe « Ngunga » de Brazzaville : il se souvient qu'à son retour du Festival, Sylvain Bemba a insisté pour que la pièce soit montée par la compagnie pour laquelle il l'avait conçue ; les organisateurs du Festival de Limoges insistaient quant à eux pour qu'elle soit montée en France, par un metteur en scène français. Pierre Vial, qui a été précisément un metteur en scène qui a été imposé à Sony Labou Tansi pour monter ses pièces, revient sur cette pratique :

C'est [Monique Blin] qui m'a fait connaître Sony Labou Tansi et qui m'a proposé de monter un de ses textes. Elle m'aimait bien et m'avait donc fait engager comme metteur en scène auprès de Sony Labou Tansi, qui était avant tout un auteur, pour la création de *La Rue des mouches*. On s'était vite très bien entendus tous les deux. Il était à côté de moi à toutes les répétitions. C'était les membres de sa troupe qui jouaient, donc il connaissait très bien tout le monde et cela facilitait certaines choses. [...] J'ai fait l'essentiel de la mise en scène et de la direction des acteurs pour la création du spectacle. Mais [Sony] était toujours présent à côté de moi, on discutait, il me donnait son avis, je changeais certains éléments et il récrivait certaines choses aussi parfois en fonction des propositions des comédiens. Sony était très content de notre rencontre artistique et amicale.⁷

Néanmoins, selon Limbvani, Sylvain Bemba n'a pas voulu céder à cette condition, car la compagnie « Ngunga » était à même d'assurer la mise en scène. L'affaire a repoussé le début du travail de mise en scène de la pièce bien après la période de résidence de l'artiste : la pièce, l'une des rares qui n'a pas été jouée après la période de résidence, n'a finalement jamais été montée – jusqu'à ce que Limbvani la reprenne en 1996 après la mort de Bemba. Revenant sur cette anecdote, Limbvani souligne lui-même l'influence que le système de financements joue pour le théâtre africain :

Je répète, le système de financement français a tué le théâtre africain. Celui qui donne l'argent, c'est celui qui impose. Donc, les choix des spectacles qui venaient à Limoges étaient faits en fonction de ça. Dans les années 1990, quand on venait jouer à Limoges, on nous donnait l'argent, on nous imposait un metteur en scène français. C'était comme ça, et c'est pour ça que *Noces posthumes* n'est pas venue. Car, nous, on a refusé ça.⁸

⁷ Sylvie Chalaye (dir.), *Scènes et détours d'Afrique*, cit., p. 95-97.

⁸ Hugues Serge Limbvani, propos recueillis le 21 août 2021 à Paris.

C'est précisément pour essayer de sortir de cette sclérose productive et tenter d'aller à contre-courant qu'Alioune Ifra Ndiaye et Jean-Louis Sagot-Duvauroux décident de créer à Bamako l'association « BlonBa », engagée dans la production, la promotion et la diffusion de la création artistique et littéraire africaine. L'aventure de « BlonBa » commence en 1998 par la création théâtrale : cette année-là, une première compagnie nommée « Mandéka Théâtre » est créée avec les comédiens maliens Habib Dembélé Guimba et Sotigui Kouyaté. Pour inaugurer cette nouvelle étape, le premier spectacle réalisé est une adaptation d'*Antigone*.

L'origine de ses deux principaux créateurs rappelle toutefois l'influence occidentale sur le projet : le premier, Sotigui Kouyaté, était un acteur qui appartenait à la troupe de Peter Brook et était installé en France depuis longtemps ; le second est l'écrivain français Jean-Louis Sagot-Duvauroux, très bien inséré dans les milieux artistiques au Mali, où il est arrivé en 1972 comme enseignant – préférant ce qu'on appelait alors la « coopération » au service militaire. Bien que proposé dans les Centres Culturels Français de Bamako, de Dakar, de Conakry, le spectacle, coproduit par le Festival de Blaye et le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, était surtout conçu pour être destiné à l'exportation en France, où il a été joué ensuite pendant un mois aux Bouffes du Nord (Peter Brook en était alors le directeur). Le but était de faire reconnaître l'existence d'un théâtre « africain » contemporain en France, ce qui paraît assez paradoxal puisqu'il s'agit de la mise en scène d'une des pièces les plus canoniques en Occident. Interrogé à ce sujet, Jean-Louis Sagot-Duvauroux n'a pas hésité à admettre que le choix d'associer *Antigone* avec le nom de Kouyaté était bien une stratégie pour « mettre le pied dans la porte » :

Il y avait aussi la volonté de commencer la compagnie avec quelque chose qui permettait de mettre le pied dans la porte. Ce n'est même pas la peine de le cacher... ça fait partie de la réalité des liens entre l'Afrique et l'Europe, ça faisait rêver le directeur de l'Institut Français, ça facilitait l'obtention de subvention. D'ailleurs nous avons joué à la Commune, ensuite aux Bouffes du Nord, donc dans des théâtres très institutionnalisés. On ne pouvait pas penser d'y arriver en disant « Écoutez, on va jouer je ne sais pas quoi d'africain ».⁹

La stratégie mise en place par le « Mandéka Théâtre » confirme l'enracinement de relations artistiques déséquilibrées au sein du monde culturel français. Entre-temps, l'expérience de « BlonBa » s'est poursuivie. *Antigone* – qui à l'époque figurait véritablement comme un spectacle « africain » (grâce aux éléments de mise en scène sur lesquels nous nous pencherons dans le chapitre suivant) – n'était que le point de départ d'une activité culturelle qui se poursuit toujours de façon très régulière tant en Afrique qu'en France. Cette première

⁹ Jean-Louis Sagot-Duvauroux, propos recueillis le 17 octobre 2020 à Neuilly-Plaisance.

aventure est toutefois symptomatique d'un système culturel français autocentré, en ce qu'elle montre combien l'obtention de financements étrangers (notamment français) par des équipes localisées en Afrique a pour conséquence un certain formatage créatif.

Il en est de même de l'expérience de Gilles-Souleymane Laubert au Sénégal, que ce dernier définit comme sa « patrie d'âme ». Enseignant d'art dramatique au Conservatoire d'Annecy depuis 2001, Gilles Laubert entreprend un travail de collaboration et d'échanges culturels avec le Sénégal, où il propose des ateliers et des stages de formation pour les jeunes comédiens au Centre Action de Formation de l'Acteur et Recherche Théâtrale de Thiès. Depuis 2002, la « Compagnie des Cris » de Genève, dont Laubert assure la coordination artistique, est associée au « Théâtre du Baobab » dakarois pour la création de spectacles. Le premier d'entre eux est, encore une fois, *Antigone* : « Je me suis pris d'amour pour l'Afrique il y a quelques années », raconte Gilles Laubert, « J'avais envie de monter une pièce, j'ai fait plusieurs propositions au Théâtre Daniel Sorano, l'équivalent de la Comédie-Française au Sénégal. Et nous avons choisi *Antigone* de Sophocle »¹⁰. L'origine de *Ngoye, l'Antigone d'Afrique* illustre donc ce désir d'envisager la création d'un spectacle, ce rêve de théâtre avec les artistes sénégalais.

La pièce est montée en 2002 au Daniel Sorano de Dakar (le théâtre institutionnel par excellence de l'espace francophone¹¹), pour être ensuite exportée en Europe lors d'une production internationale réunissant la France, le Sénégal et la Suisse : en 2003, *Ngoye* est interprétée au Théâtre Saint Gervais de Genève, puis en 2004, au Festival des Francophonies. Pour ce faire, Laubert bénéficie des supports et soutiens de plusieurs organes culturels institutionnels¹². Nous ne savons pas dans quelle mesure le choix d'*Antigone* a été fait pour des raisons « opportunistes », comme cela avait été le cas pour le projet du « Mandéka ». Néanmoins, le travail de formation que Laubert a continué de mener jusqu'à sa mort avec de jeunes acteurs sénégalais témoigne d'un intérêt pour la culture sénégalaise qui s'est poursuivi même après l'expérience de *Ngoye* pour promouvoir un théâtre sur les contes en langue wolof.

¹⁰ Propos recueillis par Alexandre Demidoff, « Une Antigone d'Afrique sème une joie tragique », *Le Temps*, 16 décembre 2003, <https://www.letemps.ch/culture/une-antigone-dafrique-seme-une-joie-tragique> (dernier accès le 02/04/2022).

¹¹ Cf. Marie Pasquini, *Raymond Hermantier Une histoire du théâtre populaire et de la coopération théâtrale en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2021.

¹² Ces organes institutionnels sont le Département de l'Instruction publique du Canton de Genève ; le Département des Affaires culturelles de la Ville de Genève ; le Département de l'Economie, de l'emploi et affaires extérieures du Canton de Genève, de la Loterie Romande, de la Commission régionale franco-genevoise ; le Conseil général de la Haute-Savoie et de Culture et développement-Suisse-AIF ; Africalia - Belgique, PSIC - Communauté Européenne ; informations présentes sur le site dédié au spectacle : <http://www.gilles-souleymane.fr/ngoye/adapt.htm> (dernier accès le 02/04/2022).

Ces travaux ont toutefois bénéficié d'un faible soutien international, ce qui montre combien le travail artistique reste fortement polarisé par les institutions et les causes que ces dernières soutiennent.

Un vif intérêt pour la promotion des langues africaines caractérise également le spectacle de Marie Vaiana. Cependant, dans ce cas, la rencontre avec l'Afrique s'est faite de manière plus occasionnelle, en dehors des circuits de formation. Marie Vaiana effectue son premier voyage au Burkina Faso à l'âge de 13 ans : elle part en tant que bénévole dans un chantier de reboisement et de reconstruction de micro-barrages. Plus tard, accompagnant son père saxophoniste de jazz, elle vit à Ouagadougou pendant un an, et y tisse des liens d'amitiés forts. C'est lors des Récéatras 2006, festival auquel elle participe avec la comédienne Gaëlle Gourvennec, qu'elle rencontre Dioari Abidine Couliadiaty et la compagnie « Les Empreintes ». D'ailleurs, le contexte du festival est propice pour favoriser un dialogue ouvert au sein de la communauté : « On a sympathisé, on a trouvé des points en commun dans la façon de travailler », nous raconte Marie Vaiana, « donc, en repartant en France, on a gardé des liens et on s'est dit de lancer un projet de création ensemble »¹³. Le spectacle a été créé sans financement à l'Espace Culturel Gambidi de Ouagadougou en 2009 ; il a obtenu l'année suivante le soutien de Wallonie-Bruxelles International pour tourner en Belgique et en France pendant la saison 2010-2011.

Il est donc clair (et cela constitue en même temps un sujet d'interrogation), que le choix d'*Antigone* comme terrain d'échange unit ces rencontres, dans des dynamiques et des contextes différents, souvent construits sur des relations Nord-Sud. Le désir d'échange « interculturel » part toujours de l'Occident, qui, à l'égard de l'Autre, continue à utiliser ce qui lui appartient déjà et ce qu'il connaît bien. Donc, déjà au départ, l'interculturalité concerne plutôt l'intégration de l'Autre dans la culture hégémonique. Cela cache une vision eurocentrique souvent inconsciente qui conduit à des malentendus, même dans des cas où les intentions sont vouées à des principes égalitaires. Sotigui Kouyaté le souligne : « On parle souvent d'échange culturel. Or, quand des metteurs en scène français vont en Afrique, pour monter des pièces avec un texte européen et des acteurs africains et puis l'amènent en France, ceci n'est pas un échange »¹⁴. Lorsque nous avons discuté avec lui du projet de cette recherche, Hamadou Mande, professeur à l'Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou et engagé dans plusieurs

¹³ Marie Vaiana, propos recueillis le 10 novembre 2021 en visioconférence.

¹⁴ Sotigui Kouyaté, propos recueillis par Rosaria Ruffini, « La nature est mon maître. Le théâtre est ma vie », p. 6, disponible en ligne <http://vent.afrique.free.fr/doc%20et%20pdf/pdf/entretiensotigui.pdf> (dernier accès le 02/04/2022).

institutions culturelles et théâtrales, a immédiatement mis l'accent sur le type d'implications de notre discours :

La cocréation... Il y a nombre de projets comme ça, avec des metteurs en scène ou des équipes occidentales qui ont les ressources et recrutent des comédiens pour mettre en scène des pièces bien connues. C'est là que le plus souvent des clichés rattachés à l'Afrique ressortent de façon très évidente. Est-ce que ces metteurs en scène sont conscients de cette réalité ? Je ne pense pas toujours. Est-ce que c'est intentionnel ? Ce n'est pas toujours évident. Mais c'est vrai que cela arrive.¹⁵

Cette approche est déjà clairement perceptible dans les spectacles produits par Claude Brozzoni et Guy Giroud. L'expérience de Brozzoni avec l'Afrique est le fruit d'un hasard qui, en 2010, l'amène à croiser le chemin du burkinabé Paul Zoungrana dans un théâtre d'Annecy : « C'est parti d'une rencontre avec Paul », se souvient Brozzoni, « on a discuté, on a sympathisé, et en discutant comme ça il m'a parlé de la situation au Burkina Faso, qui est un pays très pauvre »¹⁶. Brozzoni décide donc de se rendre à Ouagadougou pour offrir un véritable spectacle dans un « vrai » théâtre, « car c'est fou, mais la France ne fait rien pour eux, alors que c'est un pays de langue française... » :

On est descendu avec du super matériel technique, de son, de lumière... On a réalisé un gradin, car leur gradin était tout pourri. On n'est pas parti là-bas faire un truc, on est allé faire un vrai spectacle ! Avec tout le matériel technique qu'on a amené, c'était puissant, quelque chose qu'ils n'avaient jamais vu, jamais pratiqué. Parce que souvent là-bas ils n'ont pas de micros, ou les fils sont tordus, il y a des interférences... Après ce n'est pas tout simplement pour le matériel... On a fait un spectacle avec eux, c'était un partage, ça s'est super bien passé. On a été très bien accueilli par le public et le directeur du théâtre. Il m'a même demandé d'y retourner !¹⁷

Laissons un moment de côté cette logique « d'aide au tiers-monde » qui s'insinue si facilement dans l'esprit de Brozzoni et revenons à Guy Giroud. Pour ce dernier, la rencontre avec l'Afrique est à la fois accidentelle et involontaire. Alors qu'il travaillait avec la Ligue de l'enseignement (une organisation d'éducation populaire subventionnée par l'Éducation Nationale), il avait été envoyé au Burkina et au Bénin pour voir des spectacles, « pour faire le marché et voir s'il était possible de les faire venir en France »¹⁸. C'est à cette occasion qu'il s'est rapproché de la compagnie burkinabé « Marbayassa », qu'il a ensuite invitée en France

¹⁵ Hamadou Mandé, propos recueillis pendant notre participation à un colloque international à l'Université d'Abidjan en juin 2021.

¹⁶ Claude Brozzoni, propos recueillis le 25 septembre 2021 à Annecy.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Guy Giroud, propos recueillis le 29 mars 2021 en visioconférence.

pour discuter de projets communs. En 2010, suite au décès d'Hubert Kagambega, fondateur et directeur de la compagnie, Giroud devient le nouveau metteur en scène, un rôle qu'il conserve encore aujourd'hui. C'est à ce moment que la compagnie envisage de travailler plus étroitement sur une idée de théâtre interculturel et que Giroud commence à s'interroger sur le danger « d'imposer des choix de Blancs à des Noirs »¹⁹, en produisant, dans l'ordre, *Candide*, *l'Africain*, *Baâda*, *le malade imaginaire* et finalement *Antigone I Ma Kou*. La dimension économique de cette démarche est donc évidente dès le départ. Giroud lui-même le souligne très franchement :

Après *Candide*, on s'est vite aperçus que, dans notre expérience, il y a à la fois une dimension artistique et puis une dimension économique. C'est-à-dire qu'il faut bien savoir qu'un artiste au Burkina ne peut pas vivre de son art... Il n'y a rien... Il y a des centaines d'artistes formidables, mais le problème est qu'il y a plus d'artistes que de spectateurs et, en plus, il y a énormément d'espaces culturels... Mais bon, pour vous donner un exemple. Notre partenaire était l'Institut Français, on a signé avec eux un contrat d'un million de CFA, qui est énorme pour là-bas. Il n'y a que l'Institut Français qui peut payer un cachet... Nous avons la chance de l'avoir comme partenaire depuis dix ans, mais on est les seuls. Il fallait tourner en France. Donc, après l'expérience de *Candide*, on s'est vite aperçus qu'une des portes pour tourner était les établissements scolaires. Ça a généré la suite, avec des pièces à la fois tout publiques, à la fois scolaires²⁰.

Ce processus de production et de diffusion témoigne donc d'une démarche à visées économiques plutôt qu'artistiques. L'Organisation Internationale de la Francophonie, contrairement à l'Institut Français, a d'ailleurs souvent refusé d'accompagner ce type de projets, jugés paternalistes car instrumentalisant les acteurs africains au service d'une compagnie. Une véritable stratégie de marketing qui, profitant de la fascination d'un public métropolitain pour l'exotisme, se met au service de la logique impérialiste du marché occidental et de la fabrication d'une altérité culturelle. Par le biais d'une illusion de réciprocité interculturelle, l'Autre est tenu distant et commercialisé, domestiqué en tant qu'étendard de cette altérité²¹. La différence devient spectacle pour la consommation occidentale : « On a vite compris que la solution pour nous c'était le festival d'Avignon. On est très visibles parce qu'on est noirs, car on fait des adaptations », continue Giroud. « Si je monte un texte africain je ne suis pas sûr que j'arriverais à le vendre dans le circuit dans lequel on tourne en France »²².

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cf. Kwame Anthony Appiah, *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*, New York, Oxford University Press, 1992. p. 23.

²² Guy Giroud, propos recueillis le 29 mars 2021 en visioconférence.

Notre intention n'est pas de condamner ces propos comme faisant preuve de mauvaise foi ou d'opportunisme flagrant, mais plutôt d'insister sur la nécessité d'une production artistique qui devrait être considérée plus largement dans son contexte matériel. Un tel mécanisme produit un circuit qui permet à des artistes de profiter du marché occidental pour gagner leur vie et accéder au monde de l'art, mais qui porte en lui-même ses limites. Lors de la conversation que nous avons eue avec Dieudonné Niangouna, ce dernier a mis l'accent sur cet aspect :

Mais ça ne concerne pas le théâtre, ça concerne le business ! Si un Blanc te propose de monter une pièce de blanc et tu acceptes car tu as besoin de manger ou ta mère est à l'hôpital et tout le bla bla... Je ne te ferai pas un procès, mais on s'en fout de ça, si on parle artistique ! Cela regarde le côté de la production, qui entraîne une conséquence prépondérante sur l'art et son rapport aux institutions.²³

La question de l'accès limité au monde de l'art revient dans la logique à la fois « tiers-mondiste » et paternaliste de Brozzoni, quand il nous raconte pourquoi *Antigone 466/64* n'est finalement pas arrivé en France comme cela était initialement prévu :

Les artistes étaient super bien payés. On a fait travailler beaucoup de gens, on a bien payé aussi ceux qui ont construit le décor. On n'a exploité personne ! Les comédiens mangeaient avec nous le midi et le soir. Moi, j'ai aidé des gens là-bas, j'ai envoyé des enfants à l'école. Après j'ai voulu les faire venir en France et ils m'ont fait du chantage à l'argent. J'ai tout annulé, alors qu'on avait des dates prévues. Ils ont dû croire qu'on était riches. C'est toujours ça l'histoire avec les pays de l'Afrique, du Maghreb.²⁴

La dynamique de production de ces deux derniers spectacles renvoie donc à un rapport à l'altérité qui se situe dans une sorte de répétition entêtée des hiérarchies héritées de l'histoire et d'un confort identitaire qui n'est pas vraiment travaillé par les séquelles contemporaines que la domination coloniale a entraînées. On pourrait avancer la même critique à propos d'*Antigone la Peste* de Jean François Peyret. En effet, le spectacle s'inscrit dans le cadre de « Théâtre Export » de l'Institut Français, un programme de coopération internationale créé en 2014 qui encourage les co-productions à l'étranger pour « permettre aux metteurs en scène la rencontre de nouveaux partenaires, publics et pratiques de son art et lui permet un processus de déplacement, d'émigration nourrissant son œuvre de nouvelles sollicitations et interrogations »²⁵.

²³ Dieudonné Niangouna, propos recueillis le 11 octobre 2021 à Paris.

²⁴ Claude Brozzoni, propos recueillis le 25 septembre 2021 à Annecy.

²⁵ Cf. la description sur le site de l'Institut Français, <https://www.pro.institutfrancais.com/fr/offre/theatre-export> (dernier accès le 02/04/2022).

En 2015, Peyret est invité par le directeur de l'Institut Français de Madagascar à monter un spectacle qui devait servir de formation pour les artistes locaux. Cependant, dans les intentions du metteur en scène et dans les résultats artistiques du spectacle, apparaît immédiatement, sinon une réflexion approfondie sur la question postcoloniale, du moins une volonté sincère que le spectacle n'apparaisse pas comme celui du « Blanc qui arrive à l'Institut Français avec une *Antigone* de Sophocle »²⁶. La décision de ne pas monter *Antigone* en tant que telle, mais de travailler sur l'idée d'un spectacle en marge d'*Antigone*, reprenant les principaux thèmes de la pièce, s'avère en ce sens judicieuse. En somme, c'est un geste qui permet l'appropriation et le don de la parole dans une perspective d'échanges par le biais d'une choralité en partage. Nous reviendrons sur ces choix artistiques. Il est d'ores et déjà intéressant de souligner combien ces expédients sont des précautions nécessaires, mises en place dans le but d'éviter les impasses d'une entreprise interculturelle à sens unique. Cela ne rend pourtant pas ce spectacle indemne de toute critique. Jean-François Peyret lui-même ne cache pas qu'il avait l'impression de marcher sur des œufs : « Evidemment je me suis posé la question coloniale... On ne peut pas ne pas se la poser quand on arrive là-bas, en tant que Français. Ça aurait pu tourner au vinaigre, mais quand je travaillais, je ne me suis jamais senti considéré comme un envahisseur colonial »²⁷.

Précisément parce qu'il est explicitement inclus dans un contexte de coopération financé par l'Institut Français, le spectacle démontre une fois de plus la tendance des artistes locaux à exploiter cette ressource – à la fois manne économique et système autoréférentiel permettant facilement la réalisation d'un spectacle dirigée par des Français mais plus difficilement le financement ou la diffusion de projets véritablement locaux. L'un des acteurs d'*Antigone la Peste* le reconnaît ouvertement : « Je joue une fois à l'Institut Français et ça me donne de l'argent pour faire après ma vie et travailler sur d'autres spectacles pour lesquels obtenir des sous c'est plus compliqué, ou tout simplement parce qu'ils sont moins payés »²⁸.

C'est également la raison pour laquelle Jean-Felyth Kimbirima travaille à renverser la tendance consistant à laisser la formation sur le continent africain entre les mains des Occidentaux, en apportant ses expériences, son parcours. Le festival de théâtre Mantsina sur scène (l'un des événements majeurs consacrés aux arts vivants en Afrique) est né du collectif « Noé Culture », que Kimbirima fonde avec Dieudonné Niangouna en 2003, avant de quitter définitivement le Congo à cause de l'instabilité socio-politique des dernières années qui rendait

²⁶ Jean-François Peyret, propos recueillis le 20 octobre 2021 à Paris.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

compliqué tout projet artistique. En effet, il réside en France depuis 2003, où il continue sa carrière commencée sur les planches brazzavilloises. Mais en parallèle du théâtre, Kimbirima découvre la pédagogie grâce à sa rencontre avec le directeur départemental de l'école de théâtre de l'Essonne. Depuis, il dirige régulièrement des ateliers de formation théâtrale auprès des amateurs et des professionnels, travaillant avec des publics très divers : les élèves d'école de l'Essonne, les enseignants de l'académie de Créteil, des personnes en insertion professionnelle, des étudiants, des personnes incarcérées. En même temps, il anime nombre d'ateliers en Afrique. Son but à présent, nous raconte-t-il, est de « créer des ponts entre le milieu théâtral français et congolais »²⁹. Il cherche donc à établir des partenariats entre l'école de théâtre de l'Essonne et des structures culturelles d'Afrique centrale. Afin « d'agir sur un territoire »³⁰, il met désormais en place autour de chacun de ses spectacles une démarche visant à travailler avec les habitants et les structures existantes afin de pérenniser le projet.

La création d'*Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue*, qui réunit des artistes d'Afrique et de la diaspora française, fait précisément partie de ce projet pédagogique visant à « fédérer les gens autour d'un projet commun et créer un échange »³¹. Kimbirima essaye d'abord de mener le projet en Afrique, souhaitant le soutien de l'Institut Français de Libreville, après de Malabo. Mais cela n'aboutit pas, « pour des raisons que j'ignore », nous confie, « peut-être d'ordre personnel, peut-être d'ordre politique, l'ambassadeur était refroidi »³². Il réoriente donc le projet sur Brazzaville avec des artistes des deux Congo pour commencer à expérimenter la pièce, et il se met en négociation pour jouer en France, notamment avec le directeur des Bords de Scènes, intéressé par la création. Le spectacle est en effet créé une première fois lors d'une résidence à la Friche des lacs de l'Essonne qui accueille depuis 2012 des spectacles d'autres compagnies.

L'itinéraire de production d'*Antonia Ngoni* témoigne donc d'une tentative de création qui, en profitant des circuits classiques de la francophonie et d'un modèle de référence, tente d'en inverser en quelque sorte le cours. Cela est également fait dans le but de récupérer des pratiques scéniques issues de la tradition que l'occidentalisation risque de faire disparaître – notamment, dans ce cas, le *kinguizila* ou « théâtre de guérison »³³. Or, cette dernière observation nous amène précisément à nous focaliser sur un deuxième aspect des productions

²⁹ Jean-Felyth Kimbirima, propos recueillis le 6 mars 2021 à Longjumeau.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ On reviendra sur cette question dans le prochain chapitre, au moment de discuter des choix esthétiques des spectacles de notre corpus.

des spectacles étudiés, à savoir la question du choix d'*Antigone* comme pièce à jouer. En effet, si une volonté d'« africanisation » est souvent évidente, les prémisses et les objectifs d'un tel choix ne sont pas toujours semblables.

1.2 D'*Antigone* à Antigone, à qui appartient-elle ?

Un questionnement émerge donc : Antigone est-elle occidentale ? De la réponse à cette question dépend une grande partie de la problématique qui nous concerne, car c'est précisément là que les enjeux de l'interculturalité se croisent à la tension entre l'intégration de l'altérité dans une culture prétendue universelle (ou plutôt hégémonique) et la volonté de surmonter des barrières culturelles binaires.

Sous des formes très diverses, Antigone appartient désormais au monde entier : « Une Antigone globale. All over the world »³⁴, disent justement les acteurs d'*Antigone la Peste* pendant leur discussion autour du personnage mythique. *Antigone* a été (re)produite dans le monde entier dans une grande variété de contextes culturels, et un très grand nombre de ces productions ont repensé et remanié la pièce pour répondre à des questions et à des préoccupations locales, et dans certains cas, internationales voire mondiales. D'ailleurs – comme nous l'avons montré dans la première partie de cette recherche – en raison de l'histoire du colonialisme et des schémas mondiaux d'expansion, d'influence et de mondialisation culturelles, la tragédie grecque a fait le tour du monde.

Il existe une différence substantielle entre Antigone (la figure mythique) et *Antigone* (la pièce tragique grecque), d'où découle ensuite un paradoxe majeur. Si Antigone, indépendamment de sa théâtralité, a réussi à se détacher de l'image eurocentrique à laquelle une certaine tradition européenne l'a liée, *Antigone*, en tant que tragédie grecque, reste une pièce rattachée au canon occidental, remplissant presque la fonction fondatrice d'un « mythe des origines » du théâtre. La réception contemporaine du mythe d'Antigone démantèle les aspects de l'hégémonie culturelle que la tragédie grecque, en tant que modèle d'impérialisme culturel, peut représenter. Le canon occidental a en effet souvent été employé pour remettre en question et déplacer la posture d'un Occident autocentré³⁵. Moira Fradinger, qui a consacré nombre de ses travaux aux reprises d'Antigone dans le contexte sud-américain, parle ainsi de

³⁴ *Antigone la Peste*, p. 7 du manuscrit.

³⁵ Cf. le deuxième chapitre pour les enjeux théoriques de cette question.

« nomadic Antigone »³⁶ après avoir retracé le voyage mondial de cette figure à partir de la seconde moitié du XX^e siècle. Dans un essai sur les productions argentines d'*Antigone*, Fradinger soutient qu'*Antigone* est la « pièce nationale » de l'Argentine³⁷, tandis que Fiona Macintosh fait de même pour l'Irlande³⁸, bouleversant ainsi une hypothèse incontestée sur la culture et la période à laquelle appartient Antigone. De tels exemples semblent ainsi nourrir l'idée selon laquelle le mythe d'Antigone, et par extension le théâtre grec tout entier, serait universel.

Afin d'éviter cette déclaration aux relents identitaires, Erin Mee et Helene Foley proposent de préférer le terme d'« ubiquité »³⁹. Mais la notion d'universalisme a le mérite de mettre en lumière au moins deux phénomènes importants. Elle souligne premièrement la nature hégémonique d'un Occident qui n'aurait pas besoin de se dire, et pourrait représenter son pouvoir comme générique. Elle constitue secondement une voie pour mieux comprendre la valorisation culturelle de ce modèle dont le caractère prétendument universel en fait un instrument de consécration artistique.

Passer par les classiques du répertoire et ses rôles-titres est certainement un *must* pour tout artiste. En France, la difficulté d'accès à ce répertoire soulève pourtant le débat des « minorités (in)visibles »⁴⁰. Serge Limbvani est très clair sur ce point : « Nous faisons partie du monde. Les Noirs ont été cantonnés dans les petits rôles, mais nous pouvons aussi jouer les grands rôles »⁴¹. Dieudonné Niangouna va encore plus loin, lorsqu'il affirme que ce serait une manière de limiter les possibilités artistiques :

Je trouve ça tout simplement bête, surtout ça rend bête. Je ne crois pas que ce soit une bonne manière de travailler, parce que ça enferme. Comme si les lectures devraient passer par la pigmentation. C'est comme si parce qu'il est plus noir que je comprendrais. Et même si c'était vrai, ça montrerait comment on rentre très facilement dans une pauvreté du cerveau. Comme si le cerveau ne pouvait voir au-delà de la couleur de peau. Et si vraiment le cerveau ne pouvait voir au-delà de la peau, alors là c'est foutou ! Il n'y a pas besoin de draguer *épidermiquement* le public ! Ce serait nier la plus grande richesse de l'humain, sa capacité de transformer ! Moi je ne dis même pas que l'histoire se passe en Afrique ou ailleurs. Moi je ne cherche

³⁶ Moira Fradinger, « Nomadic Antigone », dans Fanny Söderbäck (dir.), *Feminist Readings of Antigone*, New York, State University of New York Press, 2010, p. 15-23.

³⁷ Moira Fradinger, « An Argentine Tradition », dans Erin Mee et Helene Foley (dir.), *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 67-90.

³⁸ Fiona Macintosh, « Irish Antigone and Burying the Dead », dans Erin Mee et Helene Foley (dir.), *Antigone on the Contemporary World Stage*, cit., p. 91-103.

³⁹ L'expression vient de Erin Mee et Helene Foley, « Mobilizing Antigone », dans *Antigone on the Contemporary World Stage*, cit., p. 13.

⁴⁰ Cf. Pap Ndiaye, *La condition noire, Essai sur une minorité française*, Paris, Gallimard, 2008.

⁴¹ Hugues Serge Limbvani, propos recueillis le 21 août 2021 à Paris.

pas à blanchir ou noircir le personnage. D'ailleurs la force du personnage d'Antigone n'est pas dans la couleur de sa peau. Son combat est au-delà des races, il s'agit d'un acte purement humain.⁴²

Tout le monde serait donc légitime à s'emparer de ce que l'humanité a produit pour en faire autre chose. Sotigui Kouyaté raconte que, quand il a présenté son *Antigone*, les journalistes titraient « L'*Antigone* noire », « L'*Antigone* africaine » : « Mais – répond-il – il n'y a pas une Antigone noire, une Antigone jaune, et une Antigone rouge... Il y a Antigone, c'est tout »⁴³. Par ailleurs, il est faux de considérer que l'histoire d'Antigone est reprise parce qu'elle est « intemporelle » ou « universelle », comme si la pièce existait en dehors du temps. Si l'histoire d'Antigone est racontée à nouveau, c'est parce que certaines luttes sociales se répètent à intervalles réguliers dans l'histoire. Cet aspect du mythe face à l'actualité contribue à lui conférer une portée humaine planétaire. Judith Butler lie cette portée de la figure d'Antigone à l'expérience éthique à la base de son acte, qui pose les conditions pour une sorte d'éthique universelle⁴⁴. Idéologiser et politiser la pratique artistique que lorsqu'elle est issue de l'altérité n'existe que dans une histoire politique et culturelle où le Blanc n'aurait pas de couleur et la différence serait l'essence de l'Autre. Cela témoigne d'un « déséquilibre qui reste très enraciné », comme le dit Jean-Louis Sagot-Duvaurox au cours de notre conversation :

D'ailleurs, c'est une des raisons de la sclérose de l'appareil artistique français. Il est incapable de se remettre en cause. On vient d'un siècle où on a affirmé la supériorité blanche, où on a inventé le racisme, où nous avons fait l'histoire... à la limite, vous pouvez courir derrière et rattraper le retard. Ça reste très profond et continue chez les victimes de cette domination.⁴⁵

En revanche, jouer une tragédie grecque reflèterait plutôt une volonté d'accéder, de se confronter au « classique », en même temps qu'une fascination pour ce dernier. Certes, on peut s'interroger sur les raisons de cette fascination, en remontant à la logique hégémonique et coloniale de la construction occidentale de la culture. Mais il n'en reste pas moins que tout comme le théâtre interculturel occidental s'est souvent approprié des formes étrangères, l'emploi de la tragédie grecque en tant que forme théâtrale de la part des artistes « issus de l'altérité » ne serait censé gêner personne.

⁴² Dieudonné Niangouna, propos recueillis le 11 octobre 2021 à Paris.

⁴³ Sotigui Kouyaté, propos recueillis par Rosaria Ruffini, *cit.*, p. 6.

⁴⁴ Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Londres et New York, Verso, 2004, surtout le chapitre sur le deuil, où elle évoque brièvement Antigone, p. 46.

⁴⁵ Jean-Louis Sagot-Duvaurox, propos recueillis le 17 octobre 2020 à Neuilly-Plaisance.

Il ne faut pas non plus oublier que, pour les mêmes raisons, la tragédie grecque ne fait pas seulement partie du bagage culturel des Occidentaux. En ouverture de son essai consacré à la reprise des œuvres de l'antiquité grecque et latine dans les littératures africaines, Bernard Mouralis utilise une phrase provocatrice : « Chercher à établir des relations entre les littératures africaines et l'Antiquité grecque et romaine peut apparaître comme une entreprise hasardeuse »⁴⁶, surtout si nous l'abordons à partir de catégorie de l'affirmation de soi et de l'affrontement avec le monde occidental. Cependant, le critique établit un corpus d'une centaine de textes, écrit par une quarantaine d'auteurs, qui considèrent l'intérêt pour l'antiquité grecque et romaine. Mouralis convient donc que « une telle entreprise » de confrontation peut « être envisageable », car plusieurs auteurs insistent sur cette relation. Jean-Felyth Kimbirima, par exemple, ressent clairement ce besoin de se confronter au répertoire classique – que ce soit africain ou européen – et une fascination pour celui-ci :

Ça vient de très loin, dès que j'ai commencé à découvrir des pièces classiques, je trouvais qu'elles nous ramènent à notre condition d'être humain. Quand j'ai commencé le projet d'*Antonia Ngoni*, je voulais me confronter avec une grande pièce de théâtre. Je sortais de la création d'un *Othello*, où on avait tout renversé : Othello était blanc et minoritaire, dans une société où tous les autres personnages étaient noirs. Ça m'avait réconforté, dans le sens que voilà, une pièce occidentale on peut bien se l'approprier pour la faire résonner autrement. Avant, effectivement, on grandissait avec les textes de l'Occident et on les redonnait comme ils étaient. Moi je m'empare d'un texte classique, occidental, juste pour parler de mon monde à moi, pour le raconter de mon point de vue. Evidemment, je me sers aussi de ce qui il y a dans ma culture. Antigone, d'ailleurs, ce n'est pas un mythe qui appartient à l'Occident. Il faut libérer les esprits des gens, car tout est dans la tête des gens. Je crois qu'*Antonia Ngoni* m'aide beaucoup dans cette démarche à moi⁴⁷.

Cette réflexion nous montre à quel point chaque époque s'approprie les œuvres en tenant compte des évolutions des sociétés. Et dans notre société, après des siècles de domination, la place des Blancs et des Noirs au théâtre invite à des explorations. Kimbirima reprend donc le « mythe » d'Antigone, qui lui parle. Sur le plan théâtral, nous n'avons pourtant plus affaire à une tragédie grecque, plutôt à une *tragédie bantoue*, comme l'indique le sous-titre de la pièce. En effet, les formes scéniques ne reproduisent pas les formes classiques ; au contraire, des formes « traditionnelles » sont utilisées. Cela nous renvoie donc à l'ambiguïté d'une perception différente entre Antigone et *Antigone*. Car, d'un côté, il y a la lecture et la reprise du mythe ; de l'autre, le fait de s'affranchir de cette idée de reproduction des mécanismes de mise en scène,

⁴⁶ Bernard Mouralis, *Littératures africaines et Antiquité. Redire le face à face de l'Afrique et de l'Occident*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 11.

⁴⁷ Jean-Felyth Kimbirima, propos recueillis le 6 mars 2021 à Longjumeau

qui est évidemment affectée par les expériences et l'esthétique de chacun, s'appuyant sur leur propre univers culturel. Dans les mots de Limbvani, il s'agit d'un défi à la fois politique et esthétique :

Nous pouvons nous approprier du patrimoine mondial. Car c'est devenu du patrimoine mondial ! Parler de nous, en se l'appropriant et l'adoptant à notre culture, à notre façon de faire du théâtre, c'est un défi pour montrer que nous sommes aussi capables de nous approprier les mythes « universels ».⁴⁸

La même posture revient dans les mots de Sylvain Bemba lorsqu'il explique dans l'avant-propos de *Noces posthumes de Santigone* son choix d'écrire un drame « inspiré de la pièce *Antigone* de Sophocle »⁴⁹. L'œuvre de Bemba n'est en effet qu'*inspirée* d'une tragédie grecque, une pièce qui, « tombée dans le domaine public », « fait désormais partie du patrimoine de toute l'humanité »⁵⁰. En ce sens, les réflexions menées au sein des *Classical Reception Studies* s'avèrent pertinentes⁵¹. Les trajectoires interculturelles ne sont jamais unilinéaires, mais représentent des interactions sociopolitiques et esthétiques dynamiques, capables d'enrichir de significations nouvelles un produit culturel par le biais d'une pluralité de connexions coexistant les unes à côté des autres, sans se laisser tromper par une idée de filiation directe entre le modèle ancien et sa réécriture⁵². C'est ainsi qu'*Antigone* se détache d'*Antigone* et de son identité eurocentrique – « all over the world ». Cette idée émerge très clairement dans les mots de Gaëtan Noussouglo :

L'art ne devrait pas avoir normalement de nationalité. L'art n'a pas en tant que tel de continent. En plus, ce n'est pas *Antigone* en tant que pièce qui m'intéresse, mais la question que pose Antigone. Si chacun prend ses éléments et fait sa petite sauce, on retrouve le monde sans couleur de peau. Nous on veut tout simplement jouer et faire de l'art.⁵³

Ces metteurs en scène montrent donc davantage leur capacité à s'emparer d'une « culture commune » de laquelle ils seraient normalement exclus. Ils privilégient pourtant le matériau mythique des intrigues tragiques, qu'ils jugent transposable. Or cette pratique l'est dangereusement, car elle donne l'impression que la culture occidentale détient une dimension

⁴⁸ Hugues Serge Limbvani, propos recueillis le 21 août 2021 à Paris.

⁴⁹ Sylvain Bemba, *Noces posthumes de Santigone*, Solignac, Bruit des autres, 1995, p. 12.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁵¹ Cf. le deuxième chapitre pour les apports de cette discipline à notre discours.

⁵² Cf. Federico Condello, « Dato un classico, qualche conseguenza: appunti sulla paradossale diacronia della classical reception », dans Nicola Grandi (dir.), *Nuovi dialoghi sulle lingue e sul linguaggio*, Bologne, Patron, p. 113-128, et « Comparativismo selvaggio e classical reception studies. Appunti da un dibattito (per dibattiti a venire) », dans *Le forme e la storia*, 12/2 (2019), p. 57-72.

⁵³ Gaëtan Noussouglo, propos recueillis le 23 avril 2021 en visioconférence.

universelle, puisque la tragédie grecque, considérée à l'intérieur de sa théâtralité, permet d'actualiser le contenu mythique. La valeur artistique d'une troupe africaine se jugerait à sa capacité à interpréter des textes qui appartiendraient à une culture « mondiale ». Cela reviendrait à transformer la tragédie grecque en « méta-culture », une forme culturelle qui permettrait de parler de n'importe quelle autre culture⁵⁴. Néanmoins, dans le cadre de notre corpus, cela nous semble plutôt constituer l'attitude typique des metteurs en scène occidentaux, qui abordent la tragédie grecque pour la transporter dans le contexte culturel africain. Cette approche ne remet donc pas foncièrement en question le rapport entre la culture occidentale hégémonique et les autres cultures. À y regarder de plus près, ces mises en scène interculturelles donnent à voir un modèle occidental de l'être humain, qui aurait ses racines dans une Grèce mythique, que les metteurs en scène imaginent à partir des textes tragiques. Cette attitude est très claire dans les mots avec lesquels Guy Giroud se défend au cours d'une question sur l'universalité occidentale :

On sera toujours attaqués, car le colonialisme continue à être mis au centre. Si on reste à ça, on ne s'en sortira jamais. Ils étaient contents de monter *Candide*, Molière... Et pourquoi ils étaient contents ? Parce qu'ils les connaissaient, ils les ont étudiés à l'école... Et pourquoi ils les ont étudiés à l'école ? Car on les a colonisés... Mais on ne doit pas non plus devoir rester pendant des siècles sur ce truc là... Il faut arriver à dépasser ça.⁵⁵

Par ailleurs, les metteurs en scène occidentaux ont tendance à utiliser la tragédie comme forme scénique universelle et médiatrice. En effet, tous les spectacles de notre corpus qui ont été créés par un metteur en scène européen gardent le texte classique « originel » d'*Antigone* et la structure tragique grecque. La rencontre et l'échange avec l'Autre, caractéristique implicite de l'interculturalité, se fait dans le sillage de l'Occident qui s'appuie sur une vision universelle de l'être humain. Claude Brozzoni considère que les Africains seraient détenteurs d'une relation plus charnelle, plus vivante au mythe : « Antigone, c'est européen, mais en Afrique c'est génial, car il suffit que les comédiens mélangent l'histoire avec leurs croyances, les génies, les fantômes... C'est dans leur culture »⁵⁶. Guy Giroud montre une attitude encore plus commerciale : « Dans *Antigone*, je voulais faire comme avec toutes nos pièces : faire en sorte que l'histoire se passe dans un univers africain »⁵⁷. Il s'agit donc d'accompagner les

⁵⁴ Cf. Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 213.

⁵⁵ Guy Giroud, propos recueillis le 29 mars 2021 en visioconférence.

⁵⁶ Claude Brozzoni, propos recueillis le 25 septembre 2021 à Annecy.

⁵⁷ Guy Giroud, propos recueillis le 29 mars 2021 en visioconférence.

Africains à construire un théâtre africain, selon l'idée de ce que l'on imagine convenir aux Africains.

Jean-François Peyret montre une sensibilité, ou bien une plus grande précaution à ce sujet. En effet, dans son spectacle, tout en reprenant le texte de Sophocle, le metteur en scène intègre cette sensibilité en proposant une conception fortement métathéâtrale qui permet la déconstruction et l'appropriation du contenu mythique d'*Antigone* : « Il n'y avait pas une injonction à l'universalisme ou à l'universalité, c'était plutôt de faire un geste qui leur permettaient de s'approprier du texte. Après si vous voulez, je prêtais le flanc à une vision critique vers mon travail »⁵⁸. Même dans ce cas précis, on observe une tendance à utiliser la tragédie grecque comme médiatrice pour accéder à un répertoire grec érigé en monument culturel universel et faciliter l'intégration dans cette culture. Certes, il s'agit peut-être d'une vision défaitiste, mais les résultats ne sont pas nécessairement les mêmes : la reprise d'*Antigone* peut parfois devenir un point d'appui fonctionnel au développement d'autres démarches artistiques, à la fois politiques et esthétiques. Nous interrogerons de manière approfondie ces aspects dans le chapitre suivant. Cependant, nous pouvons nous attarder sur les mots de Jean-Louis Sagot-Duvaurox, qui propose une vision de l'universalité, par contraste, qui remonte à la pensée glissantienne de la Relation :

Je crois que « universel » c'est le contraire de l'art. Car l'art c'est la singularité ! C'est singulier et ça parle. Il faut parfois apprendre la langue de celui qui parle, mais ça parle. L'universalité est donc dans la conversation. En d'autres termes, il n'y a pas une pièce universelle, il y a une pièce qui peut rentrer en conversation. C'est cette conversation qui dit la vérité, avec nos interrogations, nos différences, nos points de vue. C'est ça l'universalité, des êtres humains qui se mettent ensemble et parlent... Sinon, on est dans l'idéologie de l'histoire unique, avec la locomotive occidentale.⁵⁹

La difficulté d'une démarche véritablement interculturelle réside donc dans le type de conversation empruntée et dans les manières dont la mise en communication est effectuée. Par ailleurs, aucune interprétation n'est jamais univoque, surtout quand les intentions artistiques sont si divergentes. Lorsque nous avons demandé à Niangouna, de manière provocatrice, si *Antigone* était occidentale, nous nous sommes retrouvés face à une réponse singulière : « Si on veut voir les choses comme ça, on peut dire comme ça. Si on voit les choses que comme ça, mais moi je ne les vois pas que comme ça. C'est ce *que* qui compte ! »⁶⁰. En ce sens, la

⁵⁸ Jean-François Peyret, propos recueillis le 20 octobre 2021 à Paris.

⁵⁹ Jean-Louis Sagot-Duvaurox, propos recueillis le 17 octobre 2020 à Neuilly-Plaisance.

⁶⁰ Dieudonné Niangouna, propos recueillis le 11 octobre 2021 à Paris.

production de chaque *Antigone* peut donc constituer un acte politique en lui-même pour essayer d'outrepasser une certaine vision figée de la tragédie.

Avant de procéder à une analyse détaillée des représentations des spectacles de notre corpus, il nous semble nécessaire de nous attarder sur une autre question préalable, qui témoigne également d'implications politiques et culturelles. Quels sont les éléments du mythe sur lesquels les artistes s'appuient pour justifier leur choix ? En quoi peut-on penser que le choix d'Antigone semble être opportuniste ? Autrement dit, pourquoi Antigone ?

1.3 S'appuyer sur Antigone : interrogations autour d'un choix

Il est clair que la force évocatrice d'Antigone réside dans la valeur méta-temporelle et paradigmatique de son mythe qui, en englobant des dilemmes humains éternels, est dramatiquement réitérable dans le contexte contemporain. Chaque culture qui convoque le mythe le transforme à sa propre manière et l'emploie selon ses propres intérêts. Comme l'affirme Sotera Fornaro, qui consacre une grande partie de sa recherche à la figure d'Antigone :

La course d'Antigone n'a pas de destination. Si elle s'arrête, c'est pour un instant, l'instant du choix. Elle choisit de quel côté être, celui de son frère ou celui du roi, celui de la raisonnable Ismène ou celui des morts ; elle choisit, puis continue sa fuite à travers des simulacres de vérité, comme un automate elle entre dans le cercle vicieux des oppositions, elle suit le tiraillement entre l'individu et la masse, entre la conviction et la coutume, entre les sentiments et le pouvoir. Antigone meurt, puis elle est ressuscitée sous les traits du Christ rédempteur, qui a échappé à la mort en s'y abandonnant. Elle joue le rôle d'une martyre, voire d'une sainte ; parfois, elle a le masque d'une terroriste fanatique qui agit au nom de son dieu ; ou bien elle apparaît sous les traits d'une théoricienne de la non-violence qui se laisse mourir en signe de protestation. Il y a tant d'Antigones, aucune n'est originale. [...] Antigone court, court, et passe le témoin de son histoire d'une Antigone à l'autre, d'un écrivain à l'autre, d'un dramaturge à l'autre, d'un continent à l'autre. Elle est exportée avec les bibliothèques des 'classiques' de l'éducation européenne, imposés à des peuples lointains au nom d'une prétendue supériorité culturelle. Antigone, la colonisatrice. Elle se transforme, change de langue, d'âge, de couleur de peau, de rôle. Elle change de sexe. Antigone est une image qui se décompose et se recompose dans un kaléidoscope secoué par l'histoire. Elle disparaît et revient, toujours la même et toujours différente. Qui était, qui est, qui peut être Antigone ?⁶¹

⁶¹ Sotera Fornaro, « I teatri di Antigone », *I quaderni del Teatro Olimpico*, 33 (2012), p. 31 : « La corsa di Antigone non ha meta. Se si ferma, è per un istante, l'attimo della scelta. Sceglie da che parte stare, del fratello o del Re, della ragionevole Ismene o dei morti; sceglie, e poi continua la fuga attraverso simulacri di verità, come

Cependant, avant cette valeur kaléidoscopique déterminée par l'évocation d'Antigone, une valeur presque opportuniste émerge. Pierre angulaire du théâtre occidental, Antigone, est à la fois figure stylisée de la tradition, en tant que mythe et tragédie grecque. C'est pour ces raisons qu'elle contribue certainement à une visibilité plus difficile à obtenir avec d'autres titres, ainsi qu'à une plus grande facilité d'accès à des subventions financières pour la production d'un spectacle. Comme nous l'avons vu, le choix du « Mandéka Théâtre » de se focaliser sur *Antigone* est emblématique de cette démarche. Dans le même temps, la proposition de Sylvain Bemba semble être liée à la recherche d'un instrument qui donnerait une plus grande résonance aux thèmes de *Noces posthumes*, eux-mêmes étroitement associés à la réception politique traditionnelle du mythe d'Antigone. Le choix d'une tragédie grecque, ou en tout cas de la reprise d'un mythe occidental, peut également se justifier par des tentatives d'échapper à la censure. C'est le cas, dans notre corpus, de la mise en scène des *Noces posthumes* à Ouagadougou sous le gouvernement de Compaoré. Mais d'autres exemples de ce détournement politique des classiques européens se retrouvent sur le continent africain⁶².

En revanche, une « Antigone africaine » mise en scène en Europe rebat les cartes en faisant appel aux goûts et aux attentes du public. En d'autres termes, mettre en scène *Antigone* permet d'avoir un intérêt préalable pour son propre spectacle. La logique commerciale de Guy Giroud s'inscrit exactement dans ce discours, notamment lorsqu'il explique que « Le choix d'Antigone est venu à travers un questionnaire que j'ai fait à des professeurs français, sur ce qui était plus au programme d'école »⁶³. Il existe également une fascination sous-jacente de l'Europe pour le lien entre la tragédie et un monde à la fois ancestral et différent, capable de révéler des aspects du mythe qui seraient aujourd'hui moins évidents en Europe. L'adaptation de Jean-Louis Sagot-Duvaurox, comme nous le verrons plus en détails ci-bas, repose en grande partie sur ce postulat. Tout comme le travail de Gilles Laubert et la volonté de lier le

un automa entra nel circolo vizioso delle contrapposizioni, segue il gioco a rimpiattino tra individuo e massa, tra convinzione e consuetudine, tra sentimenti e potere. Antigone muore; poi risorge come Cristo redentore, sfuggito alla morte consegnandosi ad essa. Interpreta il ruolo di una martire o persino una santa; talora ha la maschera di una fanatica terrorista che agisce in nome del suo dio; o si presenta nelle vesti di una teorica della non violenza che si lascia morire per protesta. Tante Antigoni, nessuna è un'originale. [...] Antigone corre, corre, e passa il testimone della sua storia da un'Antigone ad un'altra, da uno scrittore ad un altro, da un autore di teatro ad un altro, da un continente ad un altro. È esportata insieme alle biblioteche dei 'classici' dell'educazione europea, imposta a popoli lontanissimi nel segno di una pretesa superiorità culturale. Antigone, la colonialista. Si trasforma, cambia lingua, età, colore della pelle, ruolo. Cambia sesso. Antigone è un'immagine che si scompone e ricompone in un caleidoscopio scosso dalla storia. Svanisce e ritorna, sempre uguale e sempre diversa. Chi è stata, chi è, chi può essere Antigone? » (traduction à nos soins).

⁶² Cf. Betine van Zyl Smit, « Multicultural Reception: Greek Drama in Africa in the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries », dans Lorna Hardwick et Christopher Stray (dir.), *A Companion to Classical Reception*, Malden, Blackwell, p. 374-383.

⁶³ Guy Giroud, propos recueillis le 29 mars 2021 en visioconférence.

mythe d'Antigone aux cultes des ancêtres des sœurs sénégalais. Le même regard peut être porté sur le lien que Jean-François Peyret développe entre le mythe d'Antigone et la question de la peste à Madagascar.

Il y a donc des éléments du mythe d'Antigone qui sont régulièrement utilisés pour créer des correspondances avec un nouveau contexte de mise en scène. « Comment est-ce possible ? », se demande Steiner⁶⁴. Évidemment, l'œuvre matricielle englobe des thématiques qui se prêtent aux relectures modernes.

Mais si chaque interprétation dépend de son temps, et si s'ajoutent à cela les stratifications des interprétations d'Antigone dans le temps, à la question « Pourquoi Antigone ? » il faut répondre en se remettant aux raisons historiques, politiques et esthétiques – parfois même purement biographiques – conduisant à la relecture du mythe. L'époque contemporaine privilégie le caractère conflictuel et politique, si bien qu'après les adaptations du XX^e siècle, il n'a plus été possible de se référer à *Antigone* sans en interroger ses dimensions politiques. Dans le cas des spectacles de notre corpus, des liens ou des correspondances s'établissent naturellement avec le contexte de performance. Toute performance d'*Antigone* serait en effet capable de se charger d'une valeur politique dépendante de la situation et des circonstances particulières de la production, ainsi que de l'expérience esthétique spécifique qu'elle permet de vivre⁶⁵.

Par ailleurs, le nœud central d'*Antigone* est représenté par un jeu continu d'oppositions. Pour expliquer la popularité de la pièce, George Steiner affirme qu'*Antigone* exprime les cinq conflits principaux qui fondent l'existence humaine : l'affrontement des hommes et des femmes, de la vieillesse et de la jeunesse, de la société et de l'individu, des vivants et des morts, des êtres humains et des dieux⁶⁶. En effet, en suivant la logique de Steiner, on trouve dans le texte de Sophocle des exemples de chacun de ces affrontements. C'est ce qui fait, selon lui, que ce texte est propice à des nombreuses reprises : dans la mesure où ils condensent de nombreux conflits, il offre une liberté de choix importante aux artistes. Cependant, les reprises qui ont suivi n'ont que rarement repris cette équivalence, en priorisant donc certains affrontements au détriment d'autres.

Les multiples résonances contemporaines aux thématiques abordées dans la pièce comme la question du pouvoir, la prise de parole d'une femme dans un univers d'hommes, les rapports

⁶⁴ George Steiner, *Les Antigones*, cit., p. 117.

⁶⁵ Cf. Erika Fischer-Lichte, « Politicizing *Antigone* », dans Steve Wilmer et Audrone Zukauskaitė (dir.), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 329-352.

⁶⁶ George Steiner, *Les Antigones*, cit., p. 231.

intergénérationnels et l'affirmation de l'individu dans la société reviennent par exemple dans le spectacle créé par Marie Vaiana. Dans la présentation du spectacle, les membres des deux compagnies (« Les plaisirs chiffonnés » de Paris et « Les Empreintes » de Ouagadougou) déclarent que la prise de parole de la jeunesse, symbolisée par le personnage de Hémon, est indispensable :

Hémon symbolise, pour nous, toute cette jeunesse, hommes et femmes, qui veulent que l'amour et le respect de l'autre soient les valeurs de demain, face à des lois qui empêchent même les morts de se réconcilier. Nous pensons aux guerres fratricides qui poussent les jeunes de différents pays à s'entretuer. Pourquoi, comme Créon, se préoccuper de qui a raison et de qui a tort, punir celui que l'on croit mort en ennemi ? Nous voulons plutôt, avec Antigone, nous poser la question de l'absurdité de la guerre et de la réconciliation entre les peuples. Monter *Antigone* ensemble nous est apparu comme une évidence. Nous trouvons de multiples résonances contemporaines aux thématiques abordées dans la pièce : la question du pouvoir, la prise de parole d'une femme dans un univers d'hommes, les rapports intergénérationnels et l'affirmation de l'individu dans la cité. Ça nous parlait en tant qu'euro péens, et aussi aux burkinabés. Cette pièce reste d'une actualité saisissante dans un monde en proie à des extrémismes de toutes sortes.⁶⁷

Ces déclarations restent clairement plausibles pour l'ensemble des contextes de mise en scène, au-delà des spécificités de chacune d'entre elles. Dans le cas de *Ngoye* et de l'*Antigone* du « Mandéka Théâtre », la transposition de l'histoire dans un univers mythique adoucit, voire élimine, toute référence politique. Cependant, ces spectacles ne peuvent manquer de suggérer au public des liens avec des situations réelles, même si cela se réalise par le biais d'une opération de recontextualisation de l'histoire mythique. Au cours du dialogue avec son fils Waly Biram Coumba (Hémon) – un dialogue qui met toujours en évidence, déjà chez Sophocle, la question du pouvoir entre une vision autoritaire et une vision plus démocratique – Buur-le-roi (Créon) déclare : « Ce royaume est mien. Ce pouvoir personnel [...]. Il n'y aura plus d'opposition à mon pouvoir. [...] Elle mourra comme les opposants égoïstes et antinationalistes, comme les vendeurs d'illusions »⁶⁸. De même, *Ngoye* n'hésite pas à employer des termes qui, probablement adressés plus au public qu'à Créon, relèvent d'une situation historico-politique davantage contemporaine que mythique :

Chaque saison, je reviendrai accompagner les pétales dans leur beauté juvénile. Les arbres qui ont refusé de couvrir l'opprobre des dictatures et des chefs hypocrites me disent leur volonté de sceller le pacte du refus. Je sais maintenant que l'affection compte plus que la présence. Je dois quitter les vivants pour attiser dans les cœurs

⁶⁷ Dossier artistique du spectacle, envoyé par la compagnie.

⁶⁸ *Ngoye, l'Antigone d'Afrique*, p. 31 du manuscrit

la flamme combattante. Je n'hésite pas. C'est ma façon d'aider à ouvrir les yeux du courage, du fond du grenier des mémoires. [...] Il ne s'agit pas de mourir pour disparaître mais plutôt de fixer le soleil nocturne dans la conscience des dictateurs. Il s'agit d'envahir tous les recoins de leur survie telle une dent au beau milieu d'un front. Mon peuple m'accompagne avec son silence bavard dans la marche vers mon destin.⁶⁹

Dans le texte de Jean-Louis Sagot-Duvaurox, le griot-coryphée souligne également qu'« il n'est pas bon non plus pour le roi d'aller au-delà de sa royauté »⁷⁰, encourageant à la réflexion sur la question du pouvoir politique et sur les liens de celui-ci dans la vie des individus. Bien qu'il n'émerge nulle part dans cette pièce un rapprochement direct avec le contexte socio-politique de référence, il est difficile de ne pas évoquer, par exemple, les événements de novembre 1991 qui contribuèrent à la chute de Moussa Traoré, président du Mali à partir de 1968. Ainsi en est-il, par exemple, de la superposition de la figure d'Antigone avec celle de Nelson Mandela dans *Antigone 466/64*, ou de l'évocation de Thomas Sankara dans *Antigone I Ma Kou* : « J'ai pensé à l'histoire de la Révolution au Burkina, à l'affaire Compaoré », explique Guy Giroud, « il y a des similitudes colossales entre l'histoire d'Antigone et celle de Sankara »⁷¹. Il en est de même pour les restrictions des funérailles à cause de la crise sanitaire à Madagascar dans *Antigone la Peste*, car Jean-François Peyret y voyait « une espèce de résonance »⁷².

De manière différente, ces spectacles abordent donc la nécessité humaine d'aller contre un pouvoir perçu comme injuste. Cependant, ces questions ont des implications politiques car elles sont étroitement liées à la sépulture, la mémoire et la relation avec les morts. Sylvain Bemba construit ainsi *Noces posthumes de Santigone* autour du thème de la mémoire dans ses aspects politiques, et la mise en scène de Ouagadougou par Serge Limbvani exploite précisément cette dimension, car « le parallèle entre Antigone et Sankara, c'est l'histoire de la tombe et de la sépulture niée »⁷³. Dieudonné Niangouna récupère quant à lui cet aspect pour développer une correspondance plus personnelle entre Antigone et la figure de sa grand-mère, qui n'est pour autant pas exempte de dynamiques politiques plus larges. Le mythe d'Antigone confronte en effet les protagonistes à un conflit entre deux lois antagonistes : le devoir de sépulture opposée au respect de la loi de l'État. Dans cette optique, Antigone traduit donc la

⁶⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁰ Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé Guimba, *Antigone (d'après Sophocle)*, Paris, La Dispute, 1999, p. 45.

⁷¹ Guy Giroud, propos recueillis le 29 mars 2021 en visioconférence.

⁷² Jean-François Peyret, propos recueillis le 20 octobre 2021 à Paris.

⁷³ Hugues Serge Limbvani, propos recueillis le 21 août 2021 à Paris.

nécessité impérieuse, intérieure, de pouvoir accomplir le geste anthropologique par excellence, celui du devoir de sépulture et d'assurer une place aux morts⁷⁴. Il s'agit d'un acte à forte valeur évocatrice, qui justifie le choix de s'appuyer sur Antigone pour construire les spectacles pour nombre de cas dans notre corpus.

Il est donc clair que le choix d'Antigone répond à différents besoins, qui se recourent souvent. En dehors des quelques tendances générales que nous venons de souligner, les résultats scéniques, les objectifs et les réalisations diffèrent les uns des autres. En effet, l'identification de certaines tendances permet de mettre en relation ces spectacles qui, cependant, diffèrent par d'autres aspects et évoluent selon d'autres tendances. Il est donc nécessaire de problématiser chacune de ces tendances par rapport au spectacle lui-même et par rapport au contexte de production dans lequel elles s'insèrent. Les prémisses, les intentions et les postures artistiques exposées jusqu'ici, qui vont parfois au-delà de l'expérience artistique elle-même, reflètent des dynamiques politiques et culturelles que ces créations sont susceptibles de susciter et qu'il faut tout de même questionner dans leurs finalités.

2. Le théâtre comme lieu de mémoire

L'identification de parallèles entre les personnages, les événements et les dynamiques antiques et contemporains est une stratégie analytique à laquelle se donnent toujours les critiques dans leurs discussions sur les mises en scène contemporaines d'*Antigone*. Comme le mythe peut facilement servir de symbole pour une situation dramatique actuelle⁷⁵, le camouflage des événements historiques devient une sorte de jeu de masques à dévoiler, derrière lequel se cacherait l'étendue politique de la pièce. Or, il est évident que dans tout contexte de mise en scène, les références à un Créon seront plus ou moins manifestes et le discours politique d'Antigone acquerra une signification distinctive. Dans le cas des spectacles de notre corpus, nous venons de montrer que des résonances se font assez facilement entre le spectacle et le contexte de performance.

⁷⁴ Selon Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970, l'apparition des premiers rites funéraires constituerait le point de départ du processus d'humanisation et de l'ancrage de l'homme d'un point de vue historique. Sur cette question, voir Patrick Baudry, *La place des morts. Enjeux et rites*. Paris, Armand Colin, 1999, et, par rapport au mythe d'Antigone, Muriel Gilbert (dir.), *Antigone et le devoir de sépulture*, Genève, Labor et Fides, 2005.

⁷⁵ Gaston Bachelard, préface à Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1952, p 6.

En effet, le mythe d'Antigone a fait l'objet d'un cliché interprétatif fondé sur l'antinomie entre deux droits opposés, avec des variations et des polarisations presque infinies, incarnant et reflétant les éléments des nombreuses cultures dans lesquelles il a été transplanté. Les conflits entre la dimension publique et la dimension privée, l'État et la famille, la tyrannie et la liberté, la raison d'État et la conscience humaine, les hommes et les femmes, ont été constatés à maintes reprises⁷⁶. Les reprises du mythe en Afrique, telles que les spectacles de notre corpus le font, ne pouvaient ignorer ces aspects, qui trouvent un large écho sur le continent. Créon devient par exemple une figure dictatoriale, Antigone une héroïne rebelle au nom de la liberté. Ou encore, Antigone, en tant que femme, est marginalisée, tandis que Créon symbolise la personnification du pouvoir « traditionnel ». L'évocation d'Antigone, en revanche, permet toujours d'analyser et d'explorer des questions politiques et sociales dans le contexte de référence, ce qui se vérifie au sein de notre corpus. Comme l'affirme Simone Fraisse,

Pas de mythe d'Antigone sans un édit à violer, sans une transgression. La scène des lois qui illustre et résume l'affrontement fondamental est capitale dans l'économie de la pièce. Là où elle manque, le mythe se vide pour nous de son sens.⁷⁷

Un autre élément fondamental du mythe d'Antigone consiste à interroger les limites entre les vivants et les morts. Pour Créon, la mort est le sort réservé aux traîtres de la communauté, ce qui légitimerait son édit sous un angle patriotique. Cet argument se heurte à la sphère éthique et religieuse, défendue par Antigone, des lois divines, « non-écrites ». Au-delà de la prédilection contemporaine pour les dimensions conflictuelle et politique qui font d'Antigone un symbole de contestation selon un paradigme interprétatif dont il est difficile de se détacher, nous examinerons ici le rôle mémoriel du mythe. Il nous semble que les spectacles de notre corpus exploitent cette dimension en se référant plutôt à la valeur mémorielle du mythe, qui assume un rôle prépondérant par rapport à la question politique, même si cette valeur est à certains égards intrinsèquement liée à cette dernière. En effet, dans les marges de l'espace public de la *polis*, la mémoire peut elle-même devenir un instrument politique. Dieudonné Niangouna, par exemple, met précisément l'accent sur cette question :

Antigone est intéressante car elle met en lumière la question du rapport entre le pouvoir politique et la dimension humaine en face de la violence. C'est central car cela retrace les problèmes que les dictatures n'ont jamais résolus. Antigone ne demande pas pourquoi son frère a été tué, non, elle demande seulement de l'enterrer. Rétablir la justesse du crime qui a été faite. Une question de dignité. Quand on

⁷⁶ Cf. George Steiner, *Les Antigones*, cit., p. 12.

⁷⁷ Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 82.

enterre un corps, on le réhabilite. Sinon, on le déchire. Antigone connaît la politique des corps. En Afrique on adore faire disparaître les corps. Dans les guerres, ce n'est pas la terre qui est le champ de bataille, c'est les corps.⁷⁸

De même, Jean-Felyth Kimbirima, par exemple, voit dans cette question le point d'ancrage avec le contexte contemporain dans lequel *Antonia Ngoni* se passe :

La question du deuil me parle beaucoup, c'est impossible de ne pas être touché. J'ai vécu les guerres du Congo, j'ai vu les corps abandonnés, la pensée restait à ces corps laissés, car le parcours vers la mort n'était pas encore complètement accompli. Enterrer dignement un corps, c'est quelque chose qui fait partie de ma culture. Quand Antigone réclame le corps, ça me parle, c'est moi, c'est mon passé, l'univers où j'ai grandi. Les corps disparaissaient d'un coup et on n'avait même pas le droit de nous nous ressembler pour les remémorer.⁷⁹

De la même façon, dans *Ngoye*, ce lien avec les morts qui n'est jamais totalement perdu est au centre car il désigne le geste primaire et sacré sans lequel le travail de deuil ne s'accomplit pas. Alors que le spectacle de « Marbayassa » s'ouvre avec l'image de la mort de Thomas Sankara par le biais d'une danse, Peyret choisit de confronter le public avec la question sociale et morale de la sépulture donnée aux morts victimes de la peste. Le projet de recherche-crédation de Gaëtan Noussouglo a également pour but de s'appropriier et de détourner la figure d'Antigone pour « redonner corps à toutes ces histoires oubliées »⁸⁰ et raconter la tragédie sous l'angle particulier de la question des corps dispersés, privés de sépultures.

Par le biais de cet élément, à savoir la pratique d'un rite funéraire pour un individu qui en est privé, le mythe se trouve lié à la question de la mémoire (dans ses aspects à la fois collectifs et individuels) et souligne les manières dont les morts peuvent interférer dans l'espace politique. Avec les mots de Myriam Waltthee-Delmotte, on note que

Antigone rappelle la nécessité du geste de mise au tombeau qui ouvre le temps reconstruc-teur du deuil et crée un monument pour la mémoire future. À travers elle, c'est l'importance sociétale de l'accomplissement des rites qui se dit, et la question du sacré qui s'affirme, au fondement même de l'humanité. Elle souligne ainsi, en lien avec la conception de la mort, ce qui transcende le politique et qui en fonde le sens. Avec Antigone, l'invisible revient au cœur du politique.⁸¹

Si l'acte de défi d'Antigone est traditionnellement perçu comme une forme de résistance publique à une loi tyrannique, il est en même temps un acte de commémoration d'une figure

⁷⁸ Dieudonné Niangouna, propos recueillis le 11 octobre 2021 à Paris.

⁷⁹ Jean-Felyth Kimbirima, propos recueillis le 6 mars 2021 à Longjumeau.

⁸⁰ Gaëtan Noussouglo, propos recueillis le 23 avril 2021 en visioconférence.

⁸¹ Myriam Waltthee-Delmotte, « Antigone et la place des morts. L'invisible au cœur du politique », *MuseMedusa*, 4 (2016).

individuelle, celle de Polynice, que le pouvoir officiel entend effacer, afin de limiter sa mémoire dans l'espace public⁸². Comme le suggère Paul Ricœur, cela constitue une « instrumentalisation de la mémoire », procédant à la destruction de toute présence ou de toute parole subversive, qu'elle soit réelle ou symbolique⁸³. En ce sens, la création artistique peut alors offrir un tombeau littéraire, capable de ritualiser le deuil et remédier à l'absence de sépulture, qui « transforme en présence intérieure l'absence physique de l'objet perdu »⁸⁴.

On part alors du principe que, même si elles s'appuient sur une histoire mythique, ces œuvres ne peuvent manquer de montrer des situations réelles et précises aux yeux du public. C'est pourquoi, nous allons mettre en évidence la manière dont les spectacles, à travers la dimension performative, peuvent contribuer à la réhabilitation de la mémoire, y compris dans ses répercussions politiques⁸⁵.

2.1 Entre mémoire et politique, un mythe pour réhabiliter les disparus

La dimension mémorielle du mythe d'Antigone est donc au centre de plusieurs spectacles de notre corpus. Par exemple, dans *Antonia Ngoni*, les implications politiques de la non-sépulture de Polynice préoccupent le président Kilapi (Créon) dès le début de la pièce. Au-delà des thèmes plus strictement politiques occupant une large place, le président se focalise sur cette question durant l'intégralité du spectacle. Ainsi en est-il également de *Noces posthumes de Santigone*, où Sylvain Bemba, récupérant le mythe d'Antigone pour décrire les turbulences de la réalité socio-politique africaine des années 1980, articule la pièce autour du thème de la mémoire.

En effet, *Noces posthumes* est encadrée par un prologue et un épilogue prononcés par le griot, gardien du passé et garant de la mémoire collective pour certains peuples d'Afrique de

⁸² La pratique de la commémoration, et avec elle ses répercussions politiques, est liée à l'acte de lamentation et au rite funéraire, selon un processus qui va de l'individuel au collectif. Jan Assmann, *La mémoire culturelle : écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques* (1992), Paris, Aubier, 2010, identifie précisément dans les pratiques de commémoration l'origine et le noyau de la « culture du souvenir ».

⁸³ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, notamment le chapitre « Niveau pratique : la mémoire manipulée », p. 97-111.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 476.

⁸⁵ Depuis au moins les travaux de Maurice Halbwachs, il existe une large tradition d'études qui ont montré comment les processus mémoriels sont inévitablement façonnés par une dimension collective, liée à des pratiques situées dans l'espace public. Cela met en évidence combien la mémoire incorpore une dimension performative dont la logique s'entremêle avec celle d'autres pratiques collectives et politiques. Parmi les nombreux volumes consacrés à la question, cf. Liedeke Plate et Anneke Smelik (dir.), *Performing Memory in Art and Popular Culture*, Londres et New York, Routledge, 2013, et Pil Hansen et Bettina Bläsing (dir.), *Performing the Remembered Present: The Cognition of Memory in Dance, Theatre and Music*, Londres, Bloomsbury, 2020.

l'Ouest⁸⁶. C'est par ces mots que s'ouvre la pièce : « J'ai mal à ma mémoire, en mémoire de lui. J'ai le mal de lui en mémoire de moi. J'ai mal à ma mémoire parce qu'on me la trouée à coups de canon. Pour me faire oublier son souvenir. [...] Voici la chronique de ma... de sa... de votre... de notre mémoire blessée »⁸⁷. Au moment où le rideau se lève, la mémoire est menacée, et le griot se charge de sa transmission. De la même manière, quand le rideau tombe, le griot réapparaît dans sa fonction de gardien de la mémoire, assurant la transmission et la préservation de l'histoire de la pièce. Par un jeu de circularité narrative renversée, l'épilogue constitue ainsi une sorte de sortie de l'oubli, invitant à garder l'espoir de survie. Ce sont les paroles de l'épilogue qui font écho à celles du prologue : « Mais, je vous le dis, la mémoire du peuple, un jour, rebondira »⁸⁸.

D'abord blessée, la mémoire parvient finalement à être soignée. L'histoire à laquelle le griot fait allusion est celle de Polynice, ou du président Titus Saint Just Bund, le personnage de la pièce. Ce personnage subit un processus de *damnatio memoriae* : « On lui a pris son passé, son présent, on a cru supprimer son futur et on prétend effacer son nom de la mémoire du peuple »⁸⁹, indique le griot vers la fin de la pièce. Dans la mesure où ce personnage de fiction a pour référent le président Titus, cet acte de commémoration est également lié à Thomas Sankara à qui l'œuvre – écrite l'année suivant la mort du héros burkinabé, tué en 1987 – est dédiée. Bemba se fait donc conteur de la même manière que le griot : « [la pièce] porte au flanc la plaie encore ouverte du souvenir de celui que l'ensemble de la jeunesse d'Afrique et même du monde a pleuré comme le second Lumumba de cette fin de siècle »⁹⁰.

En ce qui concerne la démarche narrative, la référence à Thomas Sankara est donc plus subtile, discrète voire cachée, bien qu'elle se précise progressivement au fil du récit. L'affaire Sankara étant un sujet certes risqué à traiter à la fois en France ou en Afrique à cette époque-là, l'élaboration fictionnelle proposée par Bemba trace de nombreux éléments permettant d'associer Titus à Sankara, à partir de quelques données biographiques jusqu'à certains aspects de la politique révolutionnaire mise en œuvre au Burkina Faso entre 1983 et 1987. Il est fait mention, par exemple, des campagnes de prévention médicale, des politiques de justice sociale,

⁸⁶ Sur la figure du griot, cf. Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot. Le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan, 2004.

⁸⁷ Sylvain Bemba, *Noces posthumes de Santigone*, cit., p. 14.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁹⁰ Avant-propos à *Noces posthumes de Santigone*, p. 10, avec une note en bas de page clarifiant l'association avec le héros burkinabé.

au changement de nom d'Amandla (le pays fictionnel où l'histoire se déroule), ou encore au corps laissé sans sépulture de façon anonyme⁹¹.

D'ailleurs, le nom du pays de Titus, Amandla, signifie « pouvoir » en xhosa et en zoulou, et il était devenu un cri de résistance et de liberté pendant l'apartheid sud-africain. Une explication qui revient aussi dans la pièce de Bemba, quand Mélissa clame : « Amandla ! Je salue en toi le mot liberté ! »⁹². Sylvain Bemba construit dès lors l'image d'un rêve postcolonial utopique, au fondement duquel se trouve l'image de Thomas Sankara. L'opération littéraire vise en effet à préserver la mémoire de ce mythe et d'une pratique politique révolutionnaire concrète qui s'est avérée, après l'élimination de son promoteur, utopique. D'ailleurs, le drame tout entier se développe sous le signe de Thomas More : c'est Mélissa qui se demande « Vivons-nous le temps des Thomas ? »⁹³. C'est dans un acte de révolution et d'opposition aux intérêts et aux forces des sociétés établies que l'utopie peut se manifester dans un espace physique ou imaginaire⁹⁴.

Or, il s'avère que la biographie de Thomas Sankara présente plusieurs points communs avec celle du Président de la pièce : ils s'expliquent par un même destin tragique qui les élimine de la scène politique en raison d'un coup d'État – et malgré la rumeur de leur mort annoncée, dont Titus, à l'instar de Thomas, « n[e] tient jamais compte », comme le remarque Mélissa⁹⁵. Tous deux sont aussi victimes des soi-disant compagnons dont ils s'entourent : comme l'affirme l'une des gardes personnelles en s'adressant à Titus, « On t'a toujours dit que t'étais en train de te faire baiser par tes deux mecs depuis le début »⁹⁶, car « [tu] n'a[s] pas su choisir [t]es amis »⁹⁷. Par ailleurs, leurs corps ne reçoivent pas une digne sépulture, celui de Titus étant abandonné (comme c'est le cas chez Sophocle), et celui de Sankara enterré à la sauvette dans une tombe anonyme à la périphérie de Ouagadougou. Sankara et Titus trouvent, en outre, un point commun dans la convergence de vision quant à la politique de justice sociale : « Essayer

⁹¹ Thomas Sankara a financé un vaste système de réformes sociales axées sur la construction d'infrastructures et l'amélioration des conditions de vie de la population, et a encouragé des campagnes de vaccination efficaces. Lorsqu'il a pris le pouvoir, il a changé le nom du pays de Haute-Volta en Burkina Faso. Après son assassinat, son corps a été enterré dans un cimetière de la banlieue de Ouagadougou, sans aucun honneur. Pour les informations à propos de Thomas Sankara et de son projet politique, nous faisons référence à Ernest Harsch, *Thomas Sankara: An African Revolutionary*, Athens, Ohio University Press, 2014. Bien évidemment, la biographie de Bruno Jaffré, *Biographie de Thomas Sankara. La patrie ou la mort*, Paris, L'Harmattan, 1997, reste toujours incontournable.

⁹² Sylvain Bemba, *Noces posthumes de Santigone*, cit., p. 28.

⁹³ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁴ Voir Herbert Marcuse, *Vers la libération*, Paris, Minuit, 1969.

⁹⁵ Sylvain Bemba, cit., p. 45-46.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 51.

de faire une politique juste avec des moyens justes »⁹⁸, tel est le slogan de Titus, qui fait de lui le « Chef Justice ».

La parenté de la politique de Titus avec celle de Sankara émerge encore du choix de rendre le pays autarcique au même titre que les termes énoncés par un Président qui se plaint de la propagation des maladies. Titus affirme ainsi : « Interdiction d'importer du lait des nourrissons et de la nivaquine. Le peuple a applaudi la protection du lait maternel et de notre fragile industrie pharmaceutique »⁹⁹. Sankara lui-même avait tenté de rendre le Burkina autosuffisant en s'attirant les antipathies des pays voisins. Il a également été l'un des premiers présidents africains à voir le sida comme une plaie au niveau social, promouvant une campagne de prévention efficace. À ce propos, la question oratoire de Titus est importante : « Que peux-tu dire quand ton peuple est décimé par une épidémie de malaria, qu'une maladie encore mal identifiée aggrave la mortalité infantile ? »¹⁰⁰.

Pour continuer avec les analogies entre Titus et Sankara, on apprend aussi au cours de la pièce que le pays dont Titus est le président, Amandla, était nommé Gold Nugget avant la révolution, ce qui rappelle le changement de nom de Haute-Volta par l'expression Burkina Faso voulue par Sankara – le « pays des hommes intègres ». Cette modification va de pair avec la volonté de réécrire non seulement l'histoire, mais aussi l'identité de son pays. Tout cela permet donc à Bemba de contrebalancer l'effacement mémoriel dont Sankara a été la victime, tout en réhabilitant sa mémoire, située dans le sillon d'Antigone par le biais d'une figuration à la fois héroïque et mythique – d'où la superposition entre les noms de l'héroïne grecque et du héros burkinabé, « Santigone ». Comme le dit Mélissa (Antigone), « Je dois jouer pour qu'il ne cesse pas de vivre dans la mémoire des hommes. [...] Je me bats pour que cet homme soit réhabilité dans sa dignité »¹⁰¹.

La même opposition entre la mémoire et l'oubli, qui renvoie à une politique vouée à l'effacement de la mémoire, est présent dans *Antonia Ngoni*. L'histoire de cette pièce se déroule également après l'échec d'un putsch dans un pays africain non défini. Le président Kilapi craint les conséquences politiques que l'exécution de son frère Olouka (Polynice) et l'interdiction consécutive pour la sépulture de ce dernier sont susceptibles de déclencher, car « ici [en Afrique] les morts ont la vie dure »¹⁰². Au cours de cette première scène, où Kilapi est tourmenté dans son sommeil, le poème du sénégalais Birago Diop « Les morts ne sont pas

⁹⁸ *Ibid*, p. 29.

⁹⁹ *Ibid*, p. 51.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰² *Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue*, p. 4 du manuscrit.

morts » est évoqué. La formule est ainsi d'autant plus évocatrice qu'elle est employée pour mettre en jeu les défunts et le lien qu'ils entretiennent avec les vivants, dans sa valeur liée à la fois aux cultes des ancêtres et aux dynamiques collectives culturelles et politiques qui peuvent la sous-tendre. C'est le président qui met en avant ce deuxième aspect, en évoquant quelques exemples historiques – comme ce fut le cas pour Thomas Sankara ou Patrice Lumumba (pour ne citer que les cas les plus célèbres) – dans lesquels la profanation de la mort de certaines personnalités politiques a fait de ces dernières, même dans la mort, une épine dans le pied du pouvoir dominant :

Ceux qui ont croisé la gouvernance de l'Afrique ont appris politiquement à moins redouter les vivants que les morts. Les colonisateurs, les premiers, qui ont choisi d'en faire disparaître quelques-uns... Mais funeste décision, ces morts-là reviennent toujours, et encore plus fort, en figure messianiques, hanter la mémoire des vivants en quête d'une sépulture. Mais qu'ils en aient une, et voilà transformée en nouveau lieu de culte.¹⁰³

C'est d'ailleurs en ces termes qu'Achille Mbembe parle des figures combattantes qui furent anonymes dans cette stratégie de l'oubli¹⁰⁴. Au cours de son dialogue avec Antonia (Antigone), Kilapi souligne à nouveau le risque que la dimension plus individuelle de la sépulture devienne publique, et donc politique. En effet, « ce n'est pas de la mémoire de mon frère qu'il s'agit, mais de celle d'un traître »¹⁰⁵. Kilapi, qui ressemble en cela davantage au Créon d'Anouilh qu'à celui de Sophocle, est guidé par les principes de la raison d'État et du respect de son rôle de chef, aussi difficile et impopulaire soit-il : « Entre le souverain et l'humain que tu veux qu'il soit, il y a d'abord le chef. C'est lui qui commande aux humains. Il n'y a pas de place pour l'humain dans le chef »¹⁰⁶. Antonia insiste sur le fait qu'il s'agit d'une affaire humaine, sans se soucier de la valeur politique. Dans cette version, Antigone essaie de raisonner Créon avant d'accomplir son geste, ce qui souligne encore une fois la négation d'un acte conçu comme étant purement humain :

Aujourd'hui, pourtant ce n'est pas pour cet homme que je plaide. Ce n'est pas un opposant que je pleure. Ce n'est pas un guerrier à qui je cherche à procurer le dernier repos. Son geste est suffisamment condamnable pour que je n'y ajoute mon propre jugement. Monseigneur, je pleure un frère, un beau-frère. Que dis-je, deux frères dont l'un est sans sépulture et pour lequel je viens implorer votre clémence.¹⁰⁷

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Cf. Achille Mbembe, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, 21/1 (2006), p. 29-60.

¹⁰⁵ Antonia Ngoni. *Une tragédie bantoue*, p. 14 du manuscrit.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 15.

En effet, Antonia ne veut pas faire de son acte une question politique, elle voudrait juste « aller lui faire [s]es adieux, ne pas voir son esprit errer et venir nous tourmenter »¹⁰⁸. Cependant, pour Olouka, l'action d'Antonia, parce qu'elle la place en opposante du pouvoir en place, peut difficilement rester sur un plan strictement familial. Cela ressort clairement, non seulement dans les paroles de Kilapi, mais aussi dans celles des autres personnages. Lors du spectacle, il est également stipulé que des jeunes de quartiers souhaitent rendre hommage à leur héros. Ces derniers voient leur action stoppée, victimes de grenades lacrymogènes lancées sur eux. Depuis cet événement, les tensions s'accroissent au point qu'on y découvre une armée sur les dents en même temps que la mise en haute surveillance des lieux : « Les enfants des quartiers t'ont pleuré. Les veillées funèbres ont été interdites. Pour toi et tes compagnons. Mais les bas-fonds de la ville allument des bougies en ta mémoire »¹⁰⁹, avance Antonia.

Par ailleurs, le rite funéraire par lequel Antigone accueille son frère mort au sein de la communauté constitue un geste éthique qui, s'il honore la dimension familiale, constitue en même temps un acte politique. Nicole Loraux définit la complainte funèbre d'Antigone comme un geste antipolitique par excellence : en effet, Antigone ne veut pas renverser Créon ou réhabiliter politiquement la figure de Polynice, elle souhaite uniquement honorer le corps mort de son frère. Loraux souligne qui plus est le caractère public de l'acte¹¹⁰. Cela fait également partie des objectifs de Bonnie Honig, à savoir : interrompre – comme le suggère le titre de son livre – les lectures qui ont diversement mis l'accent sur le deuil d'Antigone comme événement privé, sans valeur politique, pour proposer une figure de l'action publique et démocratique¹¹¹. Dans le même sens, le travail de Judith Butler autour de la figure d'Antigone (publié dans le contexte du 11 septembre 2001) pose de manière explicite la dimension politique du deuil et sa manifestation collective, en mettant en crise, lorsque le deuil est le reflet de l'idéologie du pouvoir dominant, la distinction entre privé et public¹¹².

C'est en ce sens que la question de la sépulture dans *Antonia Ngoni* reflète le contexte politique dans lequel elle est mise en scène et aboutit à une critique de la politique du Congo – à tel point que « répéter à Brazzaville était devenu compliqué », explique le metteur en scène Kimbirima¹¹³. Plus précisément, l'auteur semble faire référence aux élections présidentielles congolaises de 2016, lorsque, après la victoire contestée de Denis Sassou Nguesso (alors au

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁰ Nicole Loraux, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, où l'autrice propose une réévaluation du lien profond entre la pratique funéraire et la politique.

¹¹¹ Bonnie Honig, *Antigone, interrupted*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

¹¹² Judith Butler, *Vie précaire, cit.*, où la notion de *grievability*, « une mort digne d'être pleurée », est développée.

¹¹³ Jean-Felyth Kimbirima, propos recueillis le 6 mars 2021 à Longjumeau.

pouvoir depuis plus de 30 ans), l’opposant Jean-Marie Mokoko lance un appel au peuple congolais, l’encourageant à se révolter et à faire acte de désobéissance civile contre la « machine totalitaire »¹¹⁴. Tout comme dans *Noces posthumes*, la référence à Thomas Sankara reste bien cachée dans le texte. En effet, dans *Antonia Ngoni*, il n’est pas difficile de reconnaître Jean Marie Mokoko derrière l’image d’Olouka, tout comme Sassou Nguesso dans l’ombre de Kilapi. Les références semblent dans ce cas encore plus discrètes, étant donné que l’écriture et la mise en scène de la pièce ont lieu alors que les événements étaient encore en cours. Comme Olouka, Mokoko voit sa liberté limitée par les services de sécurité du gouvernement et son action politique intimidée par l’armée : en effet, il est arrêté et condamné pour atteinte à la sécurité et planification d’un coup d’État, son procès est qualifié de règlement de compte politique¹¹⁵. Dans cette pièce, Kilapi répond à la diplomatie internationale étant sur le qui-vive pour l’exécution de son frère Olouka, alors que le gouvernement de Sassou Nguesso dénonce une conduite « biaisée » de la part de l’ONU¹¹⁶. De plus, l’affrontement au sein du clan dirigeant entre Kilapi et Olouka évoquerait le passé de Mokoko et son lien « fraternel » avec le président.

Dans cette situation, Kilapi entend donc détruire le lien entre les vivants et les morts en éliminant le symbole par excellence de ce lien : la tombe. Cependant, le griot Otwere, qui remplit également le rôle de conseiller du roi et de détenteur de la sagesse populaire, n’hésite pas à rappeler que briser ce lien n’est pas du ressort du chef, car « Il n’y a que la collectivité pour rompre une attache. Lorsqu’un humain laisse une place vide que même le terte ne vient pas combler... Il revient et revient toujours... Il hante... »¹¹⁷. L’art fait donc office de monument. Les individus invisibilisés par le pouvoir peuvent se retrouver dans le même temps réintégrés dans la mémoire collective grâce au rituel accompli par Antigone sur scène, ce qui révélerait à la fois la dimension politique de l’art et sa forme que Michel Foucault définirait comme étant « hétérotopique »¹¹⁸. Cette absence – qui peut être qualifiée de « démemoire »¹¹⁹,

¹¹⁴ « Congo : un opposant à Denis Sassou-Nguesso appelle à la révolte populaire », *Le Monde Afrique*, 24 mars 2016, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/03/24/brazzaville-le-general-mokoko-joue-son-va-tout-et-appelle-a-la-revolte-populaire_4889339_3212.html (dernier accès le 02/04/2022).

¹¹⁵ « Congo-Brazzaville : le général Mokoko condamné à vingt ans de prison », *Le Monde Afrique*, 11 mai 2018, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/05/11/congo-brazzaville-le-general-mokoko-condamne-a-vingt-ans-de-prison_5297754_3212.html (dernier accès le 02/04/2022).

¹¹⁶ Fatoumata Diallo, « Congo-Brazzaville : le gouvernement répond au groupe de travail de l’ONU dans l’affaire Mokoko », *Jeune Afrique*, 19 novembre 2018, <https://www.jeuneafrique.com/664834/societe/congo-brazzaville-le-gouvernement-repond-au-groupe-de-travail-de-lonu-dans-laffaire-mokoko/> (dernier accès le 02/04/2022).

¹¹⁷ *Antonia Ngoni, Une tragédie bantoue*, p. 25 du manuscrit.

¹¹⁸ Michel Foucault, « Des espaces autres », conférence au Cercle d’études architecturales du 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984), p. 46-49.

¹¹⁹ Ce terme, particulièrement pertinent pour évoquer un contexte mémoriel marqué par les occultations du pouvoir désigne à la fois ce qui relève de l’oubli, de la déformation, des abus de la mémoire et des sacralisations

renvoyant à une posture idéologique asymétrique en matière de politique mémorielle – est ainsi compensée par le théâtre, qui offre un espace de rééquilibrage pour ces fantômes qui reviennent hanter les vivants :

Antigone n'est pas qu'une figure du répertoire mythologique, elle devient une image identificatoire active pour l'écrivain qui veut contrôler l'invisibilité des disparus en organisant leurs funérailles sur la scène théâtrale.¹²⁰

En effet, le spectacle d'*Antonia Ngoni* s'ouvre avec un corps mort sur la scène, martyrisé à coup de kalashnikov par les gardes. *Antigone I Ma Kou*, jouée à Ouagadougou en 2017, se déroule entièrement avec l'image de Thomas Sankara en arrière-plan. Cela est déjà évident dans l'affiche du spectacle, qui reproduit l'étoile jaune sur fond rouge, symbole de la Révolution. Au cours d'une danse qui ouvre la pièce, exécutée par quatre acteurs qui symbolisent le peuple en chantant des chansons du travail dans les champs, un personnage se détache et commence à se déshabiller, montrant une tenue militaire sous ses vêtements : il est Thomas Sankara. L'association devient encore plus évidente lorsque Thomas revêt le chapeau rouge à étoile jaune avec lequel il est souvent représenté. Il crie le fameux « La patrie ou la mort », ce à quoi le chœur répond, poing levé, « Nous vaincrons » – notamment, la devise du Burkina sous Sankara. La danse devient de plus en plus agitée, avec un rythme presque militaire, passant du choral à l'individuel, jusqu'à ce que les tambours mettent en scène l'exécution du chef, qui s'effondre mort sur le sol. Antigone entre en scène, dansant autour du corps. Elle veut lui rendre les honneurs, le roule, roule avec lui. C'est presque comme si elle lui redonnait vie, avant l'arrivée des gardes qui, en dansant, essaient de l'attraper et l'immobilisent dans un coin, juste avant l'entrée de Créon.

Cette transition met donc en scène le passage du pouvoir après le coup d'État d'octobre 1987, dans lequel on peut voir la main du numéro deux du gouvernement, Blaise Compaoré, qui succédera à Sankara. La dimension métathéâtrale du début de la pièce – qui n'est pas sans faire écho au prologue d'Anouilh – montre comment Antigone s'invite dans l'histoire politique du Burkina Faso. Ainsi, lorsqu'il est traité de dictateur, Créon interrompt le spectacle et se

d'aspects déterminés du passé. Il a notamment été médiatisé dans le contexte hispanique avec le mot de *desmemoria* et traduit par Mari Carmen Rodríguez, « Usages politiques des passés traumatiques en Espagne : Muséohistoire de la guerre civile », dans Frédéric Rousseau (dir.), *Les présents des passé douloureux. Musées d'histoire et configurations mémorielle. Essais de muséohistoire*, Paris, Michel Houdiard, 2012, pp. 269-303.

¹²⁰ Fanny Blin, « Donner une place aux fantômes de la guerre : le rôle d'Antigone dans le théâtre espagnol entre 1939 et 1989 », *MuseMedusa*, 4 (2016). Ces questionnements constituent l'embryon de son essai *Les Antigones espagnoles: réécrire le mythe après la Guerre civile*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2020.

lance dans un violent réquisitoire contre la pièce, contre cette forme de théâtre qu'il qualifie de « subversive », alors que, dit-il, « le théâtre doit faire rire »¹²¹ :

Dictateur, je n'admets pas l'ombre de ce mot. Votre théâtre d'*Antigone* est un élément de trouble. Certains morts ne peuvent pas avoir les honneurs. C'est à moi de décider. Je veux voir du théâtre, du vrai, pas une singerie subversive. Le théâtre doit distraire, faire rire, pas être au service des ennemis de la nation... Jouez quelque chose qui me fasse rire, jouez-moi un théâtre de rectification !¹²²

Les acteurs sont pétrifiés, au garde-à-vous. Ils commencent à jouer pour Créon, qui s'installe dans un fauteuil, dos au public, face aux comédiens, les gardes encadrant la scène. Les acteurs tentent de le faire rire par des pitreries lamentables et répétitives. Créon rit alors, se retourne face au public et le spectacle continue avec le monologue de l'acteur.

On retrouve le même expédient dans *Antigone 466/64* de Claude Brozzoni. En effet, 466/64 était le numéro de matricule de Nelson Mandela, lorsqu'il était détenu dans le pénitencier de Robben Island. Le spectacle s'ouvre d'ailleurs par un long solo tiré d'*Un long chemin vers la liberté*, l'autobiographie de Nelson Mandela¹²³, s'arrêtant surtout sur son enfance dans le village de Kunu. Un grillage de fer sépare le comédien du public, marquant à la fois la frontière de la scène et celle de la cour de détention¹²⁴. L'acteur jouant Mandela, figure de la résistance, vient s'emparer d'une chemise étendue sur une corde à linge qu'il transforme en jupe pour symboliser le passage à Antigone.

La dimension théâtrale et performative se charge donc d'un pouvoir évocateur dans la communication avec le public¹²⁵, clairement augmenté et intensifié par l'utilisation du métathéâtre. En juxtaposant des éléments mythiques et historiques, du passé et du présent, du présent de la représentation et du présent réel, le public est rendu conscient à tout moment des options disponibles et actuelles. La scène est transformée en un espace problématique de conflit idéologique, à travers lequel le public peut se refléter et, éventuellement, être encouragé à entrer en conflit avec la réalité historique. Les mots de Ngoye déjà évoqués plus haut sont, en ce sens, révélateurs : « Je dois quitter les vivants pour attiser dans les cœurs la flamme combattante. Je n'hésite pas. C'est ma façon d'aider à ouvrir les yeux du courage »¹²⁶. La réinterprétation du

¹²¹ Guy Giroud, propos recueillis le 29 mars 2021 en visioconférence.

¹²² *Antigone I Ma Kou*, p. 1 du manuscrit.

¹²³ Nelson Mandela, *Un long chemin vers la liberté* (1994), Paris, Fayard, 1995.

¹²⁴ Le même expédient est présent dans *The Island*, la pièce que les sudafricains Athol Fugard, John Kani et Winston Ntshona mettent en scène en 1973. Toutefois, Brozzoni déclare ne pas connaître cette pièce.

¹²⁵ Cf. l'interprétation de l'acte performatif comme un « événement » lié à des pratiques sociopolitiques en dialogue interactif avec le public élaborée par Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2004), Routledge, New York, 2008.

¹²⁶ Ngoye, *l'Antigone d'Afrique*, p. 34 du manuscrit.

mythe s'inscrit ainsi dans un processus cathartique en lien avec l'identification du spectateur aux témoignages montrés sur scène, son implication émotionnelle pouvant devenir un instrument de résistance civile et d'engagement actif.

Le processus de récupération et de préservation de la mémoire des héros révolutionnaires mis en œuvre par Sylvain Bemba est un message sur la possibilité de changement ainsi que sur les risques d'une certaine politique, dont Thomas Sankara a lui-même été victime : « C'est à votre génération de changer tout cela, de faire jaillir de nouvelles sources, d'irriguer de nouvelles forêts, de remplir les greniers »¹²⁷. À travers les mots d'Antigone, le dramaturge congolais invite à une participation active sur la scène politique contre la passivité et l'assoupissement des spectateurs et spectatrices, également responsables de l'oubli : « Je sais que vous aimez la liberté. Aidez-moi, aidez votre Antigone à réaliser la sienne dans son propre pays »¹²⁸. Il s'agit d'ailleurs d'un processus exemplifié de manière très explicite dans la pièce : le drame d'*Antigone* n'est au début qu'un spectacle, qu'une fiction littéraire. Ce n'est qu'après coup, grâce à l'artifice du métathéâtre, qui fait de Mélissa une nouvelle Antigone, que la fiction littéraire glisse dans la réalité :

Je dois jouer pour qu'il ne cesse pas de vivre dans la mémoire des hommes. Je dois jouer pour aller à la rencontre d'hommes et de femmes qui nous ont montré la voie de l'exigence dans l'honneur et de la dignité dans les pires adversités. Je dois jouer ce soir pour prêter ma voix à celui qui ne fera jamais plus entendre la sienne. [...] Je me bats pour que cet homme soit réhabilité dans sa dignité.¹²⁹

On retrouve un message similaire dans *Antigone I Ma Kou*. Ses derniers mots, avant de se faire exécuter, sont un cri à un réveil politique collectif : « Il te faudra tuer non seulement la fille irresponsable qui a rendu les honneurs à son frère mort, mais aussi toutes les filles qui se dresseront devant toi en jouant leur vie. La vie, Créon, qui exige des principes de ceux, même, qui s'obstinent à les nier. Antigone est le nom synonyme de l'idée vivante, obsédante, éternelle de la liberté. Les idées ne succombent pas sous les coups de feu. Elles n'abrègent pas leur existence parce qu'un tyran inutile a décidé pompeusement de leur disparition. »¹³⁰. De même, dans le spectacle d'*Antonia Ngoni*, à la lumière des nombreux traumatismes qui ont marqué l'histoire du Congo, par rapport auxquels l'ensemble du spectacle acquiert une très forte résonance pour « redonner au peuple la saveur de l'adhésion »¹³¹, on lit :

¹²⁷ Sylvain Bemba, *Noces posthumes de Santigone*, cit., p. 35.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 56-57.

¹³⁰ *Antigone I Ma Kou*, p. 41 du manuscrit.

¹³¹ *Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue*, p. 26 du manuscrit.

Et si par modestie, le doute s'installe quand même, on croit dur comme fer que notre mémoire survivra. La mémoire des survivants se nomme histoire. L'histoire classifie, inverse les hiérarchies et se rit des puissants, des prétentieux. Même écrite par les vainqueurs, elle garde une tendresse pour les vaincus, les excentriques, les dissidents. Qui se rappelle encore du général romain qui mata la révolte de Spartacus ? Emery n'a gouverné que quatre mois et son nom est éternel. Kuku Ngwendo a régné trente ans durant et l'oubli guette son nom. Sois indulgent Kilapi, donne à Oluka sa tombe avant que son nom n'envahisse la mémoire du peuple.¹³²

Les paroles du griot Otwere visent en effet à susciter une conscience critique, voire une réaction, parmi le public. Cela est d'autant plus évident à la fin de la pièce, lorsque le chœur des griots, sur le refrain de « Que reste-t-il du Pays ? », prend la parole pour terminer le spectacle et donner, en quelque sorte, la morale de celui-ci :

Qui se souviendra des forçats du chemin de fer Congo Océan, des damnés pendus à la Pentecôte, des disparus du port fluvial ? Ton nom sombrera-t-il à son tour dans l'oubli ? Ton geste estompera-t-il le regard de ces enfants aux bouches éteintes d'effroi devant ces cadavres que l'on promène dans la ville ? Éteindra-t-il le geste halluciné de ces femmes désespérées de ne pouvoir enterrer les leurs ? [...] Nous avons offert nos corps au fouet, les pleurs échoués sur nos lèvres. Nos yeux ont perdu leurs larmes. On tuait autour de nous. Nos pères, nos frères tombaient. Pourquoi s'en préoccuper, non, ce n'était pas notre tour, nos oreilles se faisaient sourdes. Que nous fallait-il encore céder en échange de rien ? Un souvenir ? Nos propres pensées ? Une part restante d'orgueil qui nous faisait honte à nous-mêmes ? Des désirs enfouis ? Nous avons perdu l'espoir, et bien voici l'espérance, la nouvelle espérance !¹³³

Antigone est donc une figure qui parle à ceux et celles qui subissent la violence et dont les voix sont marginalisées, à ceux et celles qui survivent et à qui on refuse la possibilité du souvenir. Antigone n'accepte pas que certains soient effacés de la mémoire collective, elle ouvre un espace qui déconstruit les limites imposées par le discours majoritaire. La mise en scène d'*Antigone* permet donc la réévaluation d'événements qui représentent des traumatismes pour la communauté dans laquelle ils se sont produits, en combinant la question de la mémoire de certaines identités individuelles – qui sont réduites au silence par cette réalité et évoquées par le corps de Polynice sur scène – avec un désir précis de dénonciation politique. En tant qu'espace social et collectif, le théâtre agit comme un lieu de mémoire, capable de reconnecter le passé et le présent à partir de l'expérience médiatisée par le spectacle.

¹³² *Ibid.*, p. 24.

¹³³ *Ibid.*, p. 44-45.

2.2 Antigone et le devoir de sépulture

Conçue en tant que lieu de mémoire, la scène peut évoquer la place des morts, ainsi que des disparus, des exilés, des invisibles, en montrant combien les notions de marginalité et de visibilité (des défunts comme des vivants) sont entrelacées. L'appropriation d'*Antigone* que Gaëtan Noussouglo met en place avec Marcel Djondo et Kossi Efoui au sein du projet intitulé *Antigone ou la tragédie des corps dispersés* questionne ainsi les traitements que réservent les sociétés humaines à la question de la mort et aux défunts.

En effet, face à la tragédie de tous ces corps disparus en Méditerranée, enlevés et dispersés pendant les guerres ou les grandes dictatures, considérés comme marchandises par l'avancement du capitalisme, ou encore vulnérabilisés dans un monde en proie à la Covid-19, cette question fondamentale s'impose ici avec acuité. Dans cette mutation, les initiateurs du projet expliquent comme suit le fait de s'interroger sur le personnage d'Antigone :

C'est réinterroger les notions d'ordre, de mort, de rituel, de funérailles et de deuils. C'est aussi retourner à l'esprit des lois, aux pratiques rituelles, à l'essence même du théâtre et à la question fondamentale du corps. Car, si le corps est essentiel dans la construction de l'identité d'un individu, faire le deuil est primordial dans la reconstruction de l'identité d'une société.¹³⁴

Pour cette raison, ils décident ensemble de s'appropriier et de détourner la figure d'Antigone pour raconter la tragédie sous l'angle particulier de la question des corps dispersés, privés de sépultures. Comme il s'agit d'un projet encore en cours de réalisation, nous n'avons pas la totalité des éléments qui permettraient de problématiser davantage les résultats artistiques de cette création. Néanmoins, nous y reviendrons dans le chapitre suivant, lorsque nous nous interrogerons de plus près sur les résultats esthétiques des spectacles de notre corpus. Or cette référence nous renvoie au second volet de notre discours par rapport à la question mémorielle du mythe d'Antigone et son lien avec le culte des morts.

Déjà, dans le monde grec ancien, le devoir de sépulture est lié au culte des morts, et sa privation équivaut à une condamnation de la mémoire et donc à l'intégrité du mort :

C'est ce culte qui assure au défunt une survie, non pas d'abord dans un au-delà de confort individuel, mais au tréfonds de la mémoire collective, dans le souvenir entretenu (ou enfoui) au sein de la communauté qui seule survit.¹³⁵

¹³⁴ Gaëtan Noussouglo, propos recueillis le 23 avril 2021 en visioconférence.

¹³⁵ Philippe Borgeaud, « D'Antigone à Erigone », dans Muriel Gilbert (dir.), *Antigone et le devoir de sépulture*, cit., p. 44.

Cette opposition entre l'individuel et le collectif apparaît de façon très évidente dans *Antonia Ngoni*, car « ce n'est ni dans nos coutumes ni dans nos lois de ne pas accorder son pardon aux morts. Quelles que soient les fautes qu'ils aient commises, il est entendu comme un devoir que les vivants les accompagnent dans leur repos afin qu'ils soient accueillis au royaume des ancêtres »¹³⁶. La pièce propose en effet une lecture d'Antigone qui renvoie à la violence et à la folie du pouvoir politique qui renie l'essence même de ses croyances les plus fondamentales. En ce sens, la pièce soulève des questions sur le statut du mort et le culte des ancêtres autour de la sépulture. C'est précisément avec ces mots que le griot Otwere s'adresse à Kilapi : « Jusqu'à preuve du contraire, ne sommes-nous pas des Bantous ? Des Hommes, des vrais ? La mort pour nous n'est pas une épreuve neutre. Elle est la valeur de toute culture, celle de l'Humanité »¹³⁷. Cela revient dans les mots d'Antonia :

Aimer les siens... Honorer leur mémoire... Tout cela n'a pas besoin de bulles papales, d'arrêts royaux ou de décrets présidentiels. Y-a-t-il une culture humaine qui les ignore ou les met en doute ? C'est à ces lois-là que je fais référence. Celles sur lesquelles repose toute la culture humaine. Chaque être humain est le parchemin sur lequel elles ont été écrites.¹³⁸

De la même façon, la dimension du rapport avec les morts est au cœur du spectacle *Ngoye, l'Antigone d'Afrique*. L'action de cette Antigone ne se déroule plus à Thèbes mais dans la région du Sine-Saloum, à l'embouchure entre l'Océan Atlantique et le fleuve Saloum, sur l'île de Sangomar. Il s'agit d'un lieu mythique de la tradition sérère, réputé pour accueillir les rassemblements des esprits (*rab*), où l'on se rend pour des sacrifices aux ancêtres¹³⁹. Tout le contexte des croyances subit donc, dans cette adaptation, une variation : c'est ainsi que Zeus devient Roog, le dieu du panthéon sérère, et les appels aux divinités grecques sont remplacés par des invocations aux esprits des morts. Cela rend la thématique d'Antigone encore plus pertinente car, pour Ngoye, l'interdiction d'inhumer son frère empêche précisément le défunt d'accéder au statut d'ancêtre, ce qui en fait une sorte de fantôme, susceptible de troubler l'ordre des vivants :

Tu fais bien de dire que je t'ai défié car cette loi n'est ni celle de Roog, ni celle du peuple. Elle est un désir, une volonté individuelle et pour cela elle ne m'engage

¹³⁶ *Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue*, p. 16 du manuscrit.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁹ Cf. Henry Gravrand, *Visage africain de l'Église. Une expérience au Sénégal*, Paris, Orante, 1961, p. 285, et Mohamadou Sagne, « Sangomar, ses merveilles et ses mystères », *Le Soleil*, 13 août 2008, <https://archive.wikiwix.com/cache/display2.php?url=http%3A%2F%2Fweb.archive.org%2Fweb%2F20101009073129%2Fhttp%3A%2F%2Fwww.lesoleil.sn%2FIMG%2Fpdf%2Fvacdu13-2.pdf> (dernier accès le 02/04/2022).

point. D'ailleurs, j'ignorais que Buur-le-roi pouvait aussi régenter la vie des morts et contrôler le mouvement des âmes. Le pouvoir est vraiment une chirurgie psychologique qui transforme le simple mortel en un dieu au pied de qui l'humanité doit s'agenouiller. [...] Le châtement que tu me réserves sera d'autant plus doux qu'il est injuste et illégal à mes yeux. Mais il ne pourra empêcher ma main pure de toute souillure d'avoir permis au corps de recouvrer sa dignité.¹⁴⁰

On constate donc que deux légitimités se heurtent : celle de Ngoye, porte-parole des morts et d'une tradition ancestrale, et celle de Buur-le-Roi qui parle au nom des vivants et d'une cohésion politique dont il est le garant. La nécessité de la sépulture est réitérée par le saltigué, le prêtre de la tradition sérère qui président les cérémonies religieuses et les affaires du peuple¹⁴¹. Il avertit donc Burr-le-Roi des risques, évidemment aussi politiques, que son décret comporte, particulièrement dans un lieu qui est déjà censé être envahi par des esprits auxquels il faut faire régulièrement des sacrifices :

Je viens à vous au nom de tous les saltigués encore retenus dans le bois pour ce que vous savez mieux que moi. Ma venue ne doit jamais être attendue car je ne suis que le messenger du sacré qui se charge de sortir quand on le lui dit. [...] Tu as l'occasion de rompre avec la haine et les mirages de la grandeur égoïste pour cueillir les fruits de la modestie. [...] Ce dernier mot sera certes un mensonge pour toi mais tu l'entendras quand même, n'en déplaie. J'ai dit le vrai. La vérité des oracles qui nous sauvera tous. Tu pers ton pouvoir sans t'en rendre compte et avant cette nuit, dans l'intime clarté de ta solitude, tu comprendras ce que régner veut dire. Tu sauras pourquoi le serpent n'a plus de pattes. Ainsi, tu pourras saisir pourquoi l'homme a la tête sur les épaules. Ainsi, tu verras aussi que c'est l'eau qui nourrit le poisson qui aide à sa cuisson.¹⁴²

De la même manière que le présage de Tirésias dans Sophocle, les paroles du saltigué sont prophétiques. En effet, comme le *rab* (l'esprit) de Tallia (Polynice) erre sans sépulture à la recherche d'un lieu d'habitation et d'une personne qui lui fera des offrandes et des sacrifices, ce dernier finit par investir le corps de Burr-le-Roi, et le rend malade. Cela rend nécessaire une cérémonie de *N'döep*, pour apaiser l'esprit, et lui donner une nouvelle habitation qui servira de lieu de culte¹⁴³. Le spectacle s'achève avec cette cérémonie thérapeutique, assurée par le saltigué, qui est aussi une sorte de culte d'alliance avec les esprits ancestraux.

Laissons de côté cet aspect rituel pour l'instant et concentrons-nous sur *Antigone la Peste*, où la question du culte des ancêtres revient dans le cadre des mesures sanitaires prises pour

¹⁴⁰ Ngoye, *l'Antigone d'Afrique*, p. 18 du manuscrit.

¹⁴¹ Cf. Simone Kalis, *Médecine traditionnelle, religion et divination chez les Seereer Siin du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 1997.

¹⁴² Ngoye, *l'Antigone d'Afrique*, p. 38-39 du manuscrit.

¹⁴³ Cf. Omar Ndoye, *Le N'Döep. Transe thérapeutique chez les Lebous du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2010.

combattre l'épidémie de peste qui s'est développée à Madagascar en 2015¹⁴⁴. La résurgence de cette maladie endémique empêche en effet les cérémonies de *famadihana* – littéralement le « retournement des morts » – car les autorités, pour limiter le danger sanitaire, imposent que les victimes de la peste soient enterrées dans des tombeaux qui ne peuvent être réouverts¹⁴⁵.

Selon la tradition malgache, les mânes des défunts ne rejoignent définitivement le monde des ancêtres qu'après la corruption complète du corps, au bout d'une longue période pouvant durer des années, et seulement à la suite d'accomplissement de cérémonies appropriées. Le rituel consiste à déterrer les os des ancêtres, à les envelopper cérémonieusement dans un tissu frais, le *lamba*, et à les promener en dansant autour de la tombe avant de les enterrer à nouveau. Cette réinhumation devient progressivement périodique, se produisant en général tous les sept ans (ou bien lorsque l'un des membres de la famille a rêvé qu'un ancêtre demandait une cérémonie, ou à l'occasion de l'enterrement d'un nouveau défunt), et fait l'objet d'une grande festivité réunissant tous les membres du groupe¹⁴⁶.

Dans ce contexte, les personnages du spectacle, qui s'apprêtent à jouer *Antigone*, travaillent et soumettent le texte de Sophocle aux questions d'actualité. Si le tragique est l'intrusion de l'actualité dans le mythe, ils choisissent d'interroger cette actualité et de reconduire le public devant la question sociale et morale que constitue le rapport à la sépulture donnée aux personnes décédées à cause de la peste. Les souvenirs des images de la peste sont donc évoqués, les mesures sanitaires adoptées par les autorités sont reprises telles quelles et déclamées, au même titre que la conduite à tenir en cas de mort. Les comédiens lisent également des extraits de journaux du début de l'épidémie : ils reviennent alors sur le décès d'une femme à l'hôpital de Befelatanana des suites de la peste, et sur la confirmation de ce diagnostic par l'Institut Pasteur de Madagascar et les responsables de l'hôpital. Les articles témoignent de l'erreur commise d'autoriser la sortie de la dépouille, qui a été ramenée dans le village de la défunte où une veillée a été organisée¹⁴⁷. C'est à ce moment précis que les fonctionnaires du bureau d'hygiène, soldats d'un Créon inédit, interviennent pour la première fois en réponse au

¹⁴⁴ Cf. le rapport sur l'épidémie de l'Organisation Mondiale de la Santé daté de 28 août 2015, https://reliefweb.int/sites/reliefweb.int/files/resources/2015_madagascar._who_sitrep_n1._bubonic_plague.pdf (dernier accès le 02/04/2022).

¹⁴⁵ Cf. « A Madagascar, le succès du retournement des morts, malgré la peste », *Le Point*, 26 octobre 2017, https://www.lepoint.fr/monde/a-madagascar-le-succes-du-retournement-des-morts-malgre-la-peste-26-10-2017-2167489_24.php (dernier accès le 02/04/2022).

¹⁴⁶ Cf. André Caranini et Jean-Pierre Jardel (dir.), *De la tradition à la post-modernité : hommage à Jean Poirier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 238-239.

¹⁴⁷ Cf. Pauline Fréour, « La peste noire ne recule pas à Madagascar », *Le Figaro*, 12 février 2015, <https://sante.lefigaro.fr/actualite/2015/02/12/23377-peste-noire-ne-recule-pas-madagascar> (dernier accès le 02/04/2022).

refus de la famille de rendre le corps aux autorités venues en nombre. « Et si c'était ma sœur ? »¹⁴⁸, se demandent les comédiens avant le noir. Cela pose de manière explicite la dimension politique du deuil et sa manifestation qui, de nature initialement individuelle, devient collective.

Ainsi, le fil conducteur du spectacle est lié à une interrogation profonde : « Que faisons-nous des morts ? ». En se questionnant sur les raisons de l'intransigeance d'Antigone de vouloir donner sépulture à son frère et sur le rapport que son acte entretient avec la désobéissance civile, les comédiens ne jouent pas vraiment *Antigone*, mais ils s'approprient du texte, le discutent et le commentent de façon méta-discursive tous ensemble autour d'une table, chacun marmonnant des vers, des bouts de textes, des fragments dont il se souvient. D'ailleurs, tout le long du spectacle, on voit se jouer des chants malgaches sur le culte des ancêtres mettant en scène *Maty*, *Lalàna* et *Ràzana* – respectivement la Mort, la Loi et les Ancêtres – et des poèmes en slam contre la peste : λοιμὸς ἔχθιστος (« peste haineuse »), dit Sophocle, *pesta tsy vanona*, en malgache¹⁴⁹.

Par ailleurs, la discussion chorale autour de la sépulture est alimentée par le personnage d'une anthropologue – interprétée par Julia Gros de Gasquet, engagée dans le projet avec Jean-François Peyret. C'est précisément le récit de l'anthropologue au sujet de l'apparition en rêve de son grand-père qui permet de lancer un rite de *famadihana* sur scène. Le rite est accompagné par les instruments, les chants, les danses et les objets de la cérémonie, alors que l'anthropologue prend des notes pour en expliquer les différentes phases et traduire en français ce qui sur scène se passe en malgache¹⁵⁰. Cette dernière mène une recherche pour comprendre le rapport de la société malgache à la mort, tout en s'interrogeant sur le sien en tant qu'europpéenne :

Les morts, on les rencontre comment, où ? Ce sont les disparus... Vraiment. Moi, à part les quelques fleurs que tous les ans je leur offre, je n'ai rendez-vous avec eux que dans mes rêves. C'est bien que je désire les voir, leur parler. Dans les rêves, on ne peut pas les toucher, les caresser. Mon grand-père vient souvent me voir... Non, c'est moi qui l'invite dans mes nuits, je ne sais pas. Parfois je me dis que c'est lui qui a envie de me voir. Bon, c'est un peu psychanalytique... Mais aussi il n'y a, chez nous, que la psychanalyse qui s'intéresse aux morts. On ne croit plus aux fantômes, les tables ne tournent plus beaucoup. Les morts ? Motus. Les morts, tu

¹⁴⁸ *Antigone la Peste*, p. 19 du manuscrit.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 17, où les phases du *famadihana* sont décrites.

bâcles ton travail de deuil, et adieu ! Tous disparus ! Mon grand-père, quand il n'est pas dans mes rêves, où est-il ?¹⁵¹

L'idée d'un rapport à la mort différent en Occident revient dans la dramaturgie de Jean-Louis Sagot-Duvaurox. L'auteur affirme vouloir procéder à « une rééducation de l'oreille occidentale » sur des thèmes qui, présents chez Sophocle, ont été cantonnés en faveur d'une « psychologie de révoltée » qu'on a affecté à Antigone¹⁵². En effet, dans cette adaptation, la focalisation de la figure d'Antigone, différente que celle de Créon, est visible par le fait qu'Antigone reconnaît une loi qui la dépasse, en tant qu'être humain. Pour Antigone, l'édit de Créon est un « crime sacré »¹⁵³, où l'adjectif rappelle la nécessité de respecter la ritualité des ancêtres. Elle reconnaît dans la mort une divinité devant laquelle il faut s'incliner, rappelant les règles ataviques qui gouvernent la nature entière. Le rapport avec la mort est donc plus largement lié à la nature et la spiritualité, qui sont entrelacées. Pour expliquer cette vision Sagot-Duvaurox affirme : « Quand il coupe un arbre, un Donso s'en excuse auprès de lui et fait une libation, exprimant ainsi la complexe solidarité du vivant, du cosmos, et l'obligation d'en négocier toujours les innombrables interactions »¹⁵⁴. De ce point de vue, exprimant la complexité des interactions qui tressent le vivant, la figure d'Antigone devient un avertissement contre la toute-puissance masculine qui détruit l'harmonie entre l'ordre cosmique et le monde humain. Alors que Créon incarne parfaitement cette mainmise de l'homme sur la nature, où l'humain seul est sujet, où le cosmos est un objet à soumettre et à exploiter, Antigone reste attentive à cet équilibre.

La dramaturgie de cette pièce figure donc par cette dichotomie à travers un chœur doublé, hommes d'un côté, femmes de l'autre : les femmes sont l'expression de la nature face à la puissance démiurgique de l'homme, qui cherche à soumettre la Terre à son activité prométhéenne et à la vendre « par morceaux comme une esclave »¹⁵⁵. L'adaptation du célèbre extrait de l'*Antigone* de Sophocle (v. 332-375), dans lequel le chœur fait référence à la manière dont les hommes se servent de la nature, joue évidemment avec la confrontation des positions des deux chœurs du « Mandéka Théâtre », où hommes et femmes s'invectivent à tour de rôle. Lorsqu'il commence à partir de cet extrait de Sophocle sa dissertation à propos de la

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵² Cf. la postface à Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé Guimba, *Antigone (d'après Sophocle)*, cit., p. 83-85.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁴ Jean-Louis Sagot-Duvaurox, propos recueillis le 17 octobre 2020 à Neuilly-Plaisance.

¹⁵⁵ Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé Guimba, *Antigone (d'après Sophocle)*, cit., p. 32.

responsabilité de l'homme dans la protection de la nature à l'ère du capitalisme, Hans Jonas commente ainsi ces lignes :

Cet hommage oppressé au pouvoir oppressant de l'homme raconte son irruption violente et engendrant la violence dans l'ordre cosmique. [...] L'homme est le créateur de sa vie en tant que vie humaine ; il plie les circonstances à son vouloir et à son besoin et, sauf contre la mort, il n'est jamais dépourvu de ressource.¹⁵⁶

C'est précisément cette harmonie que les femmes souhaitent sauvegarder¹⁵⁷. Le contre-balancement entre hommes et femmes rappelle qu'on est dans cette négociation avec notre existence et ce qui nous entoure : « Créon, tu dérègles l'univers ! »¹⁵⁸. En effet, quand le chœur des hommes affirme la toute-puissance des humains, les mots des femmes coulent naturellement dans la phrase, reprise d'un refrain de la culture malienne, y mettant un point final : « Hm ! Ton origine et ta fin sont un ventre aveugle. Solitaire, sans remède, la mort n'oublie personne »¹⁵⁹.

On pourrait donc facilement soutenir que l'affrontement entre Antigone et Créon, et leurs chœurs respectifs, est en accord avec une lecture critique du pouvoir patriarcal. La figure d'Antigone, d'ailleurs, s'est prêtée à une exploration approfondie de la part de la pensée féministe¹⁶⁰. Toutefois, cette perspective – aussi évidente soit-elle et aussi bien adaptée au contexte de la société malienne – n'est pas l'intention première de l'auteur. Heureusement, car ce ne serait pas une démarche réussie : récupérant cette dichotomie où les hommes affirment leur maîtrise sur la nature – et donc sur les femmes, car elles *sont* nature – cette adaptation témoigne d'une naturalisation de la dichotomie entre masculin et féminin qui est le produit même de l'oppression patriarcale, à savoir la différence sexuelle, sans reconnaître que l'idée de nature qu'elle revalorise est elle-même un produit de ce système de domination.

Cependant, c'est précisément cette dimension de la domination, au sens plus général, qui est placée au centre de la pièce : « [Créon] se rappelle jusqu'à l'obsession qu'il y a lieu pour un homme de craindre les femmes, que le pouvoir ne s'exerce pas sur rien, mais toujours sur des corps singuliers, que les corps singuliers sont sexués, qu'ils vivent de leur propre vie, qu'ils

¹⁵⁶ Hans Jonas. *Le principe responsabilité : une éthique pour la civilisation technologique* (1979), Paris, Flammarion, 2008, p. 23-24.

¹⁵⁷ Sur le lien entre pensée féministe et pensée écologique, avec un regard sur la relation de l'humanité à la nature, au pouvoir et au politique, voir Pascale d'Erm (dir.), *Sœurs en écologie : des femmes, de la nature et du réenchantement du monde*, Rezé, Éditions la Mer salée, 2017.

¹⁵⁸ Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé Guimba, *Antigone (d'après Sophocle)*, cit., p. 69.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶⁰ Le débat est certes très vaste, voir notamment Fanny Söderbäck (dir.), *Feminist Readings of Antigone*, Albany, Suny Press, 2010, et Elena Porciani, *Nostra sorella Antigone*, Valverde, Villaggio Maori, 2016.

ont une race, un nom, une histoire »¹⁶¹. Dans ce contexte, les femmes, les vaincues, rétorquent : « Commandez-nous, puisque telle est la force de votre plaisir. Mais nous avons des dieux qui nous séduisent et qui vous dépassent »¹⁶². Comme le rappelle la voix avisée du griot, « Hommes, même vainqueurs, les dieux gardent la mesure. Ne l'oubliez pas, car vous irez au désastre »¹⁶³. Sagot-Duvaurox choisit donc de mettre en lumière la domination de l'Homme sur l'Homme pour comprendre la complexité du rapport entre dominant et dominé. Il choisit de faire ceci en faisant parler la « minorité » qui est au cœur de la pièce de Sophocle, afin que ces voix invisibilisées puissent être entendues.

En ce sens, les différentes manières dont le mythe d'Antigone s'articule autour des thèmes de la mémoire et de la politique, ainsi que l'interrogation profonde d'Antigone autour de la mort, se lie à une dénonciation qui concerne cette « vie nue » à laquelle, selon Giorgio Agamben, sont contraints celles et ceux qui vivent dans un statut socio-ontologique suspendu¹⁶⁴. L'histoire d'Antigone se produit, d'ailleurs, dans un état d'urgence d'après-guerre. Dans cet état d'exception, les coutumes traditionnelles et normalisées sont suspendues et les personnes au pouvoir assument les pleins pouvoirs pour contrôler les vivants et les morts. Face à l'interruption de toute transmission de la mémoire, face aux corps laissés sans sépulture, face à autant de vies qui ne sont pas « jugée[s] digne[s] d'être pleurée[s] »¹⁶⁵, face au déni politique, Antigone nous force à nous demander quelle vie compte, quelle vie a la légitimité d'être honorée par des rites de deuil lorsqu'elle est perdue, quelle vie peut être réinscrite dans l'histoire et restaurée dans sa dignité humaine.

Néanmoins, une autre question s'impose : étant donné la manière dont le mythe d'Antigone est construit pour correspondre aux différents contextes dans lesquels il est mis en scène, quelle image de ces mêmes contextes les représentations sont-elles capables de transmettre ? Il s'agit d'une question fondamentale, car la représentation est capable de véhiculer des clichés et des stéréotypes sur cette « altérité africaine » à laquelle le mythe d'Antigone est rattaché. Cette représentation témoigne donc de sous-textes politiques et culturels qu'il convient de problématiser dans le prochain chapitre.

¹⁶¹ Jean-Louis Sagot-Duvaurox, postface à *Antigone (d'après Sophocle)*, cit., p. 90.

¹⁶² *Ibid.*, p. 70.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 47.

¹⁶⁴ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995), Paris, Seuil, 1997.

¹⁶⁵ Judith Butler, *Vie précaire*, cit.

CHAPITRE V

Et si la scène francophone convoquait *Antigone* pour mieux rêver l'Afrique ?

1. L'Afrique fantasmée

Si l'on considère l'association entre *Antigone* et le contexte de mise en scène – soit en raison des thèmes abordés par la pièce, soit en raison de son histoire performative au sein du monde contemporain –, il devient important d'interroger l'image de l'Afrique que l'évocation d'*Antigone* fait émerger de ces spectacles. L'esthétique étant aussi politique, c'est à cet endroit que les enjeux politiques et culturels se dessinent, à travers le regard que ces représentations sont capables de mobiliser. En d'autres termes, quels sont les éléments sur lesquels s'appuient ces spectacles afin d'évoquer la présence d'*Antigone* dans l'espace africain ?

De l'analyse conduite ci-dessus, deux thèmes fondamentaux émergent, à savoir le mémoriel et le politique. Ces derniers produisent deux « images » qui nous apparaissent comme les plus symptomatiques des modes de représentations du continent africain : d'un côté, l'image d'une Afrique typiquement « post-coloniale », meurtrie par des conflits et des coups d'États en série ; de l'autre, l'image d'une Afrique « ancestrale », avec ses rites et ses croyances appartenant à un monde intemporel. L'Afrique étant un continent souvent victime de son image, cette question nous renvoie à la notion de représentation et fait courir le risque de tomber dans le « ghetto imagologique » dans lequel elle serait confinée¹. En effet, toute représentation est un mode d'appréhension du réel, de reconstruction de l'objet physique ou symbolique, de l'Altérité ou du Même, mais aussi une forme de projection de soi et d'affirmation d'un certain

¹ Cf. Richard Laurent Omgba, *L'image de l'Afrique dans les littératures coloniales et postcoloniales*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 14.

pouvoir, à travers l'exposition (dans le sens muséologique) de l'Autre². De plus, comme on l'a vu au cours de la première partie, il y a toujours une part importante de présentation de soi, de sa propre vision du monde et de son expérience dans l'acte de représentation de l'Autre : Édouard Glissant parlerait de « fantômes de projection »³. En quoi consisteraient ces fantômes dans la représentation de l'Afrique ? Quel impact ce regard pourrait-il avoir sur l'image d'un continent d'emblée associé aux guerres tribales, aux épidémies, aux rituels ? N'est-ce pas une telle image préfabriquée de l'Afrique qui influencerait la représentation du continent ?

Ce constat est d'autant plus pertinent que l'objet représenté fait partie d'un dispositif complexe et difficile à défaire : il s'agit de l'ensemble des schémas et des discours préexistants de représentation de l'Afrique qui, pendant des siècles, ont façonné l'imaginaire. En effet, le discours sur l'Afrique ainsi que les images qui en dérivent ont un lien très fort avec les fictions coloniales du siècle dernier⁴. Il s'agit de cette Afrique fictive dont l'essence est de faire subir à l'objet représenté un processus d'exotisation, susceptible de captiver l'attention du public occidental.

Dans la première partie de cette recherche, nous avons mis en lumière les rudiments du processus d'exotisation par le biais de ce que Jean-François Staszak définit comme le « domaine géo-sémantique de l'exotisme »⁵. C'est cet univers fabuleux et mythique, à la fois méconnu et en quelque sorte idéalisé, que nous voulons interroger. Notre intérêt porte ici sur le portrait d'un continent fantasmagorique et, en quelque sorte, « fantôme »⁶. Il s'agit non seulement de déceler les traces de ces stratégies de représentations, mais aussi de repérer les choix esthétiques « favorisant la fantastique excroissance d'un imaginaire débridé qui, concernant l'Afrique, influencera pendant des siècles les représentations culturelles »⁷.

S'agissant de représentations théâtrales, il est clair qu'une analyse des représentations ne peut se baser exclusivement sur le texte. L'image véhiculée par le spectacle est clairement

² Nous faisons référence à ce que Henrietta Lidchi appelle « The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures », dans Stuart Hall (dir.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, 1997, p. 151.

³ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 679.

⁴ Nombreuses ont été les études réalisées sur les représentations de l'Afrique : voir par exemple l'étude pionnière de Roger Mercier, *L'Afrique noire dans la littérature française. Les premières images (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Dakar, Publication de l'Université de Dakar, 1962 ; les trois volumes consacrés à l'image du Noir dans l'art occidental de Jean Vercoutter, Jean Leclant, Frank Snowden, Jehan Desanges, *L'image du Noir dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, 1989 ou encore le travail de Sylvie Chalaye, *Du Noir au Nègre : l'image du Noir au théâtre de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*, Paris, L'Harmattan, 1998.

⁵ Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme », *Le Globe*, 4 (2004), p.19-20.

⁶ Nous empruntons l'expression de Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1988.

⁷ Richard Omgba, *L'image de l'Afrique dans les littératures coloniales et postcoloniales*, cit., p. 14.

générée par la performance, donnée par la combinaison des niveaux à la fois textuel et verbal mais aussi scénographique et esthétique – autrement dit, une traduction sémiologique des données textuelles, qui rend le spectacle signifiant. Comme l'explique par exemple Bernard Dort, la mise en scène est « la réalisation, pour un public donné (ou espéré), de la conception qu'un metteur en scène ou une équipe de théâtre se fait et d'une œuvre et de la réalité »⁸. Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, la mise en scène implique toujours un travail de reconfiguration qui peut avoir comme conséquences des malentendus, qui peuvent prendre la forme de stéréotypes, préjugés, tournures d'appropriation ou encore de colonisation culturelle, ethnocentrisme, exotisme. Du reste, chaque sujet, individuel ou collectif, qu'il le veuille ou non, est à la fois créateur, interprète et désintégréateur des clichés⁹.

C'est précisément là que se joue le jeu interculturel, car le stéréotype est toujours une réduction qui facilite l'échange autant qu'il le perturbe. En revanche, la catégorisation de l'Autre est un acte de pouvoir, tant il participe à la construction de l'ordre social. La représentation amplifie ces relations de pouvoir et de domination, surtout lorsque, comme c'est le cas de certains spectacles de notre corpus, la représentation s'inscrit dans une situation d'interculturalité, et que l'interculturel est, par ailleurs, sa thématique principale. On touche donc ici à une thématique récurrente dans cette recherche, celle de la représentation produite pour favoriser l'entrée des spectacles sur le marché métropolitain. Cette volonté a des conséquences diverses, comme l'entretien de certains clichés et le formatage de la création dès le début de sa mise en œuvre.

1.1 Antigone dans une Afrique typiquement « postcoloniale »

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que, dans les spectacles de notre corpus, un discours politique se développe assez naturellement et que cela est susceptible de parler au public dans le contexte de mise en scène. L'ancrage avec le contexte politique africain se retrouve souvent au sein de représentations stéréotypiques, opposant un Occident de paix, supposément sûr et stable, à l'instabilité africaine. Pire qu'une Afrique fantôme est représentée une « Afrique qui est mal partie »¹⁰. Si l'horizon du Même est associé à la sécurité, celui de

⁸ Bernard Dort, « La mise en scène des classiques en France entre 1945 et 1960 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 6 (1977), p. 1004.

⁹ Cf. Isabelle Rieusset-Lemarié, « Stéréotype ou reproduction de langage sans sujet », dans Alain Goulet (dir.), *Le Stéréotype. Crise et transformations*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, p. 15–34.

¹⁰ La référence au titre bien connu de René Dumont, *L'Afrique noire est mal partie*, Paris, Seuil, 1966.

l'Autre est caractérisé par les guerres sanglantes, les dictateurs, le fanatisme, la corruption et la prévarication. Dans *Noces posthumes de Santigone*, le rapport entre Mélissa et Antigone, l'actrice et son rôle, se développe par le biais d'un processus d'identification progressive mis en lumière par l'artifice du métathéâtre. Ce procédé permet à Sylvain Bemba de faire basculer graduellement toute l'histoire de la *fiction* européenne (où Mélissa joue Antigone) vers la *réalité* africaine (où Mélissa doit vraiment devenir Antigone). Le tableau dressé de ce qui émerge comme étant la *réalité* de l'Afrique ne présente aucun point positif.

D'ailleurs, le syntagme « la réalité de l'Afrique », constant dans sa répétitivité tout au long des discours médiatisés sur l'Afrique, a participé à la création d'une image anaphorique qui contraste avec la réalité des connaissances empiriques sur le continent : dans ce domaine, s'établit la croyance que l'Afrique serait pauvre et aux mains de bandes sanguinaires. En effet, lorsque deux groupes sont dans un rapport de domination, le groupe dominant tend à produire de lui-même des stéréotypes positifs, alors que le groupe dominé tend au contraire à produire de lui-même des stéréotypes négatifs¹¹. Mettre en scène les malheurs de l'Afrique peut donc conduire au carrefour entre une volonté de dénonciation voire de témoignage, et une forme de lassitude face à ces représentations qui relèvent d'un cliché en partage. C'est pourquoi nous allons interroger les façons dont cette première image d'Afrique ressort des spectacles de notre corpus.

La plupart de ces spectacles est caractérisée par la reprise du texte (que ce soit de Sophocle ou d'autres) qui ne s'éloigne pas trop de sa source. Par conséquent, dans ces textes adaptés, l'ancrage avec le contexte de référence se fait plus subtile et passe par d'autres voies d'ordre scénographique, comme on l'a évoqué pour *Antigone I Ma Kou* et *Antigone 466/64*. En revanche, dans les cas où le texte des spectacles a été soumis à une véritable réécriture, la représentation fait appel à une série d'images et de thématiques qui rendent le lien avec l'espace africain plus explicite, notamment à partir du texte de la pièce. Tel est le cas des textes de *Noces posthumes de Santigone* de Sylvain Bemba et de *Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue* de Kani Kabwé Odney.

Avec *Noces posthumes de Santigone*, Sylvain Bemba s'appuie en effet sur le mythe d'Antigone pour décrire une situation politique de l'Afrique des années 1980 à travers la construction du pays fictif d'Amandla, où un coup d'État est en train de se réaliser. Dans *Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue* l'histoire se déroule également après l'échec d'un putsch

¹¹ Cf. Klaus Bochmann, « Fonctions pragmatiques et discursives des stéréotypes », *Rives nord-méditerranéennes*, 10 (1995), p. 42-50.

dans un pays africain non défini – une histoire donc presque « banale » dans cette Afrique post-coloniale. Cela permet, de part et d'autre, l'identification à la problématique de la violence du pouvoir politique, de l'instabilité politique et des multiples coups d'État qui ont suivi les indépendances dans une grande partie des colonies françaises.

En même temps, la dénonciation des intrigues des pays occidentaux se mêle ouvertement à ces questions, interpellant le spectateur sur sa capacité à s'indigner. Le consensus autour de l'image d'une Afrique en mal de démocratie est mis en danger par les discours dénonçant la « Françafrique »¹², qui accusent la France de protéger, mais aussi de mettre au pouvoir des dictateurs servant les intérêts économiques français. Il s'agit donc de comprendre avec quels éléments se construit cette image typique d'Afrique et ce que cela véhicule au niveau de la représentation du continent auprès du public.

Le thème de la violence, des rapports conflictuels entre les tenants de l'ordre colonial et les sujets colonisés, a toujours été au cœur des discussions au sein des représentations de l'Afrique¹³. Il paraîtrait donc naturel qu'une *Antigone* en Afrique mette en lumière l'oppression représentée par le biais d'oppositions binaires correspondant facilement à la division entre le colonisateur et le colonisé, ou plus brutalement, le Blanc et le Noir¹⁴. Dispersées dans toute la pièce de Bemba, les répliques chargées d'un sentiment de critique envers la politique coloniale des pays de l'Occident sont en effet nombreuses. Amandla est, par exemple, désigné comme « une ancienne colonie britannique qui est l'un des pays les plus pauvres du monde »¹⁵, un pays qui « était alors une mine d'or [et qui] aujourd'hui [...] n'exporte plus la moindre pépite »¹⁶, avec un jeu de mot sur l'ancien nom du pays, Gold Nugget – un nom qui renvoie évidemment aussi au Ghana, l'ancienne Côte-d'Or. Le lien colonial s'avère en effet vain : « Rien que des faux jetons, tes mecs. Parait que vous étiez inséparables en Angleterre comme le chien qui vient de baiser sa chienne. Ouais ! Où qu'ils sont tes Rambos de mes fesses ? Ont-ils les jetons ? Peut-être qu'ils chient en ce moment dans leur froc ? »¹⁷. L'« Homme fort du pays » – le Créon de la pièce, figure paradigmatique de l'homme politique africain des jours après les

¹² Cette expression, consacrée par son utilisation régulière par les grands médias, est forgé notamment par François-Xavier Verschave dans un ouvrage du même nom, *La Françafrique, le plus long scandale de la République*, Paris, Stock, 1998, qui dénonce l'aspect occulte de la politique de la France dans ses anciennes colonies africaines.

¹³ La bibliographie sur le sujet est vaste, voir par exemple Ulrike Schuerkens, *La colonisation dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, et, pour le côté théâtral, Martin Mégevand, « Violence et dramaturgies postcoloniales », *Littérature*, 154/2 (2009), p. 91-107.

¹⁴ Cf. Barbara Goff, « The Reception of Greek Drama in Africa: A Tradition That Intends to Be Established », dans Betine van Zyl Smit (dir.), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Oxford, Blackwell, p. 453.

¹⁵ Sylvain Bemba, *Noces posthumes de Santigone*, Solignac, Le bruit des autres, p. 71.

¹⁶ *Ibid.*, p. 28

¹⁷ *Ibid.*, p. 49.

indépendances¹⁸ – dévoile les scénarios politiques qui se créent en Occident à la suite des derniers événements :

Tes amis de la presse étrangère m'ont accusé de l'avoir fait assassiner. J'ai écouté la BBC. Il y a là dehors une infime poignée d'excités qui essaient de troubler l'ordre public. Tes amis n'attendent qu'une intervention de la force publique pour tomber sur nous une fois de plus. Je ne leur donnerai pas ce plaisir.¹⁹

L'exploitation des ressources naturelles de la part du colonisateur et les dérives politiques d'un système de clientélisme sont en revanche ouvertement dénoncées :

Les sources de l'âme africaine ont été asséchées, nos rivages pollués par la marée *blanche* de l'argent. Nos civilisations sont en voie de défoliation complète. Vides, les greniers des valeurs qui permirent à nos ancêtres de tenir.²⁰

Pour ce qui est d'*Antonia Ngoni*, les premières scènes entre le président Kilapi (Créon) et des éléments proches de son entourage permettent de faire émerger le sujet du rapport avec l'Occident. Le dialogue avec le fils Bosembi (Hémon) met en scène de façon particulière le rôle que la communauté internationale joue face à la situation politique de cet autre pays africain imaginaire. Par le biais des mécanismes diplomatiques, le pays est en effet passable de sanctions, mais Kilapi en profite pour lancer une longue tirade contre le paternalisme des Occidentaux :

KILAPI. Arrêtez, tous, de vous préoccuper des nouvelles. À te voir arriver à l'improviste, je peux deviner et dire exactement de quoi cela retourne. Aucun émissaire que je ne rencontre, aucun ambassadeur que je ne reçoive ces derniers jours ne se prive de me faire part, la bouche en cœur, des préoccupations de son pays face à la situation des droits de l'Homme. « La situation est préoccupante » : Qu'il est beau le langage diplomatique ! Quand les Occidentaux sont préoccupés, cela cache toujours la même chose...

BOSEMBI. Pas seulement. Je parle de l'opinion publique internationale, du concert des nations, de celles qui constituent la communauté humaine au niveau mondial.

KILAPI. Et qui dicte cette opinion ? Qui en est la source ? Qui la compose ? Combien de temps te laisseras-tu bercer encore d'illusions, mon fils ! Où as-tu vu la communauté internationale ? Malheureusement, il n'y a pas de communauté internationale. La communauté internationale ce sont les pays occidentaux et rien d'autre. Même pas tous les pays occidentaux d'ailleurs. Quelques pays, pas plus de

¹⁸ Voir notamment Valeria Sperti, *La parola esautorata. Figure dittatoriali nel romanzo africano francofono*, Naples, Liguori, 2000.

¹⁹ Sylvain Bemba, *Noces posthumes de Santigone*, cit., p. 81.

²⁰ *Ibid.*, p. 35 (nous soulignons).

huit. Dans notre cas par exemple, ce que vous appelez communauté internationale c'est l'ancien colonisateur et son allier le plus puissant. [...] Peut-être qu'elle existe effectivement mais elle est tellement mauvaise qu'elle ne prospère que sur la partialité de la bonne conscience occidentale. Un exemple : que meurent deux touristes français ou anglais, qu'un soldat états-unien trouve la mort dans un attentat à Karachi, la voilà qui s'emballe. Se soucierait-elle des Indiens, ou des enfants africains qui meurent par milliers ?

LE MEDECIN. Et tous ces bénévoles qui viennent travailler dans nos pays ? Les prêtres et autres évangélistes qui se dépensent sans compter au nom de leur foi ? Les organisations non gouvernementales...euh !

KILAPI. On se trompe toujours de sujet lorsqu'on croit prendre pour référence ces parts de marginalité que secrète l'Occident dans sa grandiloquence de son discours. Depuis quand ces ONG, opinion publique et autres bonnes considérations morales ont-elles pris les commandes de l'État ? L'Occident en a besoin pour se titiller le nombril mais il s'en passe aisément.²¹

Les paroles de Kilapi se basent donc sur l'héritage et la centralité de l'expérience coloniale à travers la perception d'une dichotomie constante. Elles déjouent l'idée de mission civilisatrice, qui s'est d'abord opérée avec le domaine religieux (l'accès à la chrétienté permettant de sauver les âmes africaines), avant d'intégrer le domaine politico-économique (l'Occident dit venir au secours de l'Afrique pour la sauver de la pauvreté d'une part, et des dictateurs de l'autre). D'ailleurs, après les indépendances, l'Afrique a vu germer une production artistique qui s'est tournée vers la dénonciation des dérives des nouveaux pouvoirs africains dont l'exercice rimait avec la violence²². Ces pouvoirs se caractérisaient notamment par l'entretien de gouvernements dictatoriaux fleurissant dans des espaces indépendants caricaturaux.

Or, plus de cinquante ans après la célébration des indépendances africaines, l'évocation des violences coloniales et néocoloniales demeure toujours un sujet présent dans les esprits, et même dans les discours sur le continent. Car ces gestions sociopolitiques ont débouché sur de désillusions alimentant un théâtre de fantasmes sordides et grotesques, un « espace perçu de nos jours comme le théâtre des guerres ethniques, des dictatures, des républiques bananières »²³. Sylvain Bemba construit, avec sa pièce, l'image d'un rêve politique désillusionné et voué à l'échec. En effet, l'un des personnages, plein d'espoir pour l'avenir, symbolisé par ce nouveau Président qui « redonne confiance en l'avenir », se confronte ainsi

²¹ Antonia Ngoni. *Une tragédie bantoue*, p. 9-10 du manuscrit.

²² Cf. János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétexte – Contextes – Intertextes*, Paris, Karthala, 2007.

²³ Alain Mabanckou, *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017, p. 7-8.

avec un autre, affirmant sa désillusion : « j'ai déjà entendu la musique. Elle nous invite à marcher au pas, et j'aime pas beaucoup », « Je suis échaudée. On ne me la fait plus ! »²⁴. Ce désespoir souligne le besoin de rejoindre une stabilité politique au-delà de différentes factions politiques et des démagogies qui « n'éliminent ni la dette ni la sécheresse, et surtout pas la famine »²⁵. Car « Notre pays meurtri n'aspire plus qu'à la paix pour lécher ses plaies, et se consacrer entièrement à la bataille contre le sous-développement »²⁶, seul moyen de se soustraire au cycle dont le nouveau gouvernement, comme la suite de la pièce en témoigne, n'est qu'un autre élément d'une liste grandissante :

Les Bons ont le pouvoir. Ils ont su tirer les premiers, quand ils n'ont pas déroulé sur le passage des Méchants un gentil petit tapis en peau de banane. Vive le western politique ! Vive le rodéo où le cavalier vide la selle plus vite qu'il n'était monté à cheval. Pendant ce temps, tout fiche le camp et nos paysans meurent de faim. Ce sont nos Indiens.²⁷

Dans le chapitre précédent, nous avons montré que les événements de la pièce et de la Révolution socialiste burkinabè fonctionnent de façon conjointe. Néanmoins, derrière le choix narratif de Sylvain Bemba, il est également possible de voir une volonté de représenter une situation typique de l'Afrique postcoloniale et de ses difficultés sociopolitiques, en se servant d'un mythe bien connu en Occident parmi le public pour qui la pièce est écrite. D'ailleurs, le manque de précision spatio-temporelle qui entoure la pièce, les désignations de Titus qui à certains égards l'éloignent de l'association avec Sankara, le privent d'une quelconque caractérisation ; ils semblent écartier le contact avec le Burkina Faso de 1987 – quoique existant – et conduisent le sens de l'œuvre dans une direction plus générale. En ce sens, la fiction mise en scène par Bemba dans la ville utopique d'Amandla a une valeur illustrative de l'Afrique des Indépendances. D'ailleurs, le nom Amandla signifiant « pouvoir » en xhosa et en zoulou, il était devenu un cri de résistance et de liberté pendant l'apartheid sud-africain. Une explication qui revient aussi dans la pièce de Bemba, quand Mélissa clame : « Amandla ! Je salue en toi le mot liberté ! »²⁸. Cela donnerait à la pièce une vocation panafricaine, au-delà de la question burkinabé. Cela émerge de façon très évidente lorsque la pièce s'achève et que l'artifice du métathéâtre est dévoilé : « Serait-ce Bokassa ? Créon, dites-vous ? Et ce garde de corps qui

²⁴ Sylvain Bemba, *Noces posthumes de Santigone*, cit., p. 21.

²⁵ *Ibid.*, p. 21-22.

²⁶ *Ibid.*, p. 85.

²⁷ *Ibid.*, p. 21.

²⁸ *Ibid.*, p. 28.

fiche la trouille avec sa citrouille patibulaire, ce n'est pas Bob Denard ou un affreux du Katanga ? »²⁹.

La même réalité est décrite dans *Antonia Ngoni*. Comme Bemba, Kani Kabwé Odney transpose l'histoire dans un univers imaginaire et fictif, qui laisse néanmoins transparaître les images de cette « tragédie bantoue », à la fois congolaise, centrafricaine, « postcoloniale ». Dès la première scène, la question du pouvoir face aux instabilités politiques se pose immédiatement. La pièce commence avec une bande de trublions qui se met à faire du boucan parmi le public avant de se retrouver sur scène. Un comédien transmet un billet avec l'image de Kilapi, « dictateur tropical » : « Gloire immortelle au Président, Kilapi ! Le père de la Nation ! Le guide éclairé ! Le démocrate ! »³⁰. Le pays est en effet en crise à cause des tentatives de coups d'État qui se succèdent. Kilapi brosse donc le portrait moral du dictateur africain :

Les guerres civiles me connaissent, vous savez. Les coups d'État et les complots aussi. J'en ai connu beaucoup et fomenté quelques-uns moi-même. Aucun coup d'État ne m'a empêché de dormir. Je ne dors d'ailleurs jamais mieux sur mes deux oreilles que lors des coups d'État. C'est un merveilleux barbiturique, le plus bel alibi pour être surpris dans son sommeil. Je peux avouer qu'il n'y en a aucun qui ait lieu dans ce pays dans lequel je n'aie mon empreinte. Surtout ceux de mes opposants. Quand je les vois s'agiter comme ils l'ont fait le mois dernier, ma joie est à son comble. Je sais qu'ils vont tous tomber dans mon escarcelle. Oui dans mon escarcelle... Une petite rallonge à gauche, une menace à droite, et les voilà tous accourant, pour venir s'auto-désigner. Ou s'accuser mutuellement. Ah, oui ! C'est ça la politique en Afrique : créer les besoins et sévir en même temps. Tu donnes à gauche, tu tapes à droite. Et vice-versa. Les politiciens en Afrique sont comme des pintades de basse-cour. Toujours prompts à aller où l'on jette du grain. Incapables de voler de leurs propres ailes. Il n'y a que leurs convictions qui s'envolent. Je n'ai jamais craint de ce côté-là, docteur, j'ai tellement appris à les déjouer tous. C'est le prix de ma survie.³¹

Les conflits politiques apparus dans le sillage des processus « démocratiques » en Afrique sont en effet au centre de cette pièce, qui se concentre sur la dénonciation de leurs formes dégénératives telles que les guerres civiles et leurs manifestations « ethniques » jouant sur la fibre identitaire³². Otwere, qui joue le rôle du sage conseiller, se fait le porte-parole inflexible de cette dénonciation à peine voilée : « Paix incantatoire comme partout en Afrique.

²⁹ *Ibid.*, p. 91.

³⁰ *Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue*, p. 1 du manuscrit.

³¹ *Ibid.*, p. 3.

³² Cf. Jean-François Bayart, *L'État en Afrique*, Paris, Fayard, 2006.

De la cendre sur des braises encore fumantes. Un coup de vent et voilà les flammes qui reprennent encore plus vives. Jamais éteint, il couve, il couve le feu sous la cendre... »³³.

En effet, au Congo-Brazzaville (pays natal de l'auteur et du metteur en scène de cette pièce), la Conférence nationale de 1991 a ouvert la voie au pluralisme politique et aux premières consultations libres. Mais de parades militaires en coups d'États successifs, ce pays a sombré, de 1993 à 2002, dans une longue guerre civile où chacun des principaux belligérants était soutenu par des milices armées. Kilapi, le dictateur démocrate au nom de la raison d'État, contredirait cette dernière affirmation, et il répondrait comme suit : « Le pays dont tu parles n'est pas le mien. Il a peut-être existé avant l'avènement de la démocratie, mais depuis une dizaine d'années les choses ont réellement changé. Des consultations libres. Un scrutin transparent. Voilà dans quelles circonstances j'ai été porté à la tête de ce pays »³⁴.

Ces représentations entretiennent donc l'image des turbulences socio-politiques en Afrique. Dans ce contexte, *Noces posthumes de Santigone* et *Antonia Ngoni* construisent l'image d'une réalité qui prend les apparences d'une politique grotesque que l'art est appelé à décoder pour « distinguer les spectacles qu'ils offrent des signes en filigrane qui les démasquent »³⁵. Cette image – reçue et endémique au sein de l'opinion internationale – véhicule l'« évidence » d'un continent malheureux en mal de démocratie. Il n'est pas question de nier la nécessité de témoigner et de dénoncer, certainement ressentie par Sylvain Bemba et Kani Kabwé Ogney, qui se servent pour cela d'une histoire mythique capable de refouler la censure³⁶. Tous ces éléments constituent des motifs de création esthétique, à partir desquels les discours scripturaux s'approprient les troubles sociaux et le phénomène de la violence avec comme but de critiquer les systèmes politiques. Par ailleurs, la production contemporaine africaine ne plaide pas pour une nouvelle esthétique qui l'éloignerait des canons des imaginaires évoqués depuis au moins les années 1970. En effet, la littérature africaine est loin de se séparer du phénomène de la violence. Cela est lié au fait que « l'idée de la tragédie habite ³⁷ » les imaginations et paraît inscrite dans les différents niveaux épistémologiques qui

³³ *Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue*, p. 27 du manuscrit.

³⁴ *Ibid.*, p. 26.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Malgré cette précaution, la mise en scène de ces deux spectacles a connu divers types d'intimidation. Jean-Felyth Kimbirima nous a par exemple fait part des difficultés rencontrées à la suite du refus de soutien de plusieurs Instituts Français en Afrique. Hugues Serge Limbvanî, quant à lui, nous a raconté comment la mise en scène du spectacle à Ouagadougou de 1996 a été saluée par la presse comme un événement politique pour la mémoire de Thomas Sankara sous les yeux de Blaise Compaoré, au point qu'il a failli être arrêté, s'il n'avait pas signé la mise en scène sous un nom d'art.

³⁷ Patrice Nganang, *Manifeste pour une nouvelle littérature africaine : pour une écriture préemptive*, Limoges, Presses Universitaire de Limoges, 2017, p. 32.

font des productions africaines « l'expression d'une conscience indépendante dans un pays encore enchaîné³⁸ ».

Cette image a pour objet des éléments issus du processus de stéréotypisation et de catégorisation généré par la confrontation avec l'altérité africaine. Cela a pour conséquence de nourrir certains clichés – car l'Afrique, sans coups d'État et sans dictateurs voraces, n'existerait pas. Force est de constater que ces clichés partent de faits établis pour s'élargir à des constructions imaginaires. Tout le problème vient de leur généralisation³⁹. Sylvain Bemba et Kani Kabwé Ogney, nous semble-t-il, sont capables à la fois de véhiculer et déjouer ces clichés, pour des raisons étroitement liées aux possibilités d'accès aux théâtres européens et avec les attentes implicites de leurs publics.

On ne peut pas en dire autant de la mise en scène de Guy Giroud et Claude Brozzoni. La caractérisation militaire de la mise en scène du premier et le contexte carcéral du second, bien que justifiés par le désir de représenter le contexte des spectacles (à savoir la dictature de Blaise Compaoré pour l'un et le spectacle de Nelson Mandela à Robben Island pour l'autre), semblent exagérés, presque caricaturaux. Cette impression est renforcée par la présence de soldats mercenaires, par la tenue militaire de Créon évoquant un général factieux. Cela témoigne d'une certaine tendance à courir après le cliché d'une Afrique politiquement instable, aux mains de dirigeants assoiffés de sang. Il manque dans ces deux spectacles une problématisation de la question du pouvoir, qui est au contraire largement présente chez Bemba et Ogney. La répétition de ce type d'image crée le stéréotype. Le statut de stéréotype renforce cet aspect, le posant comme naturel, et par conséquent, inutile à argumenter. En revanche, Bemba et Ogney, tout en reproduisant le même type de représentations sur la politique du continent, produisent dans le même temps un métadiscours, développé et justifié tout au long du spectacle, qui n'est pas limité à quelques passages scéniquement évocateurs et pourtant détachés du texte.

Certes, la réécriture du texte plutôt que la reproduction de Sophocle ou d'Anouilh contribue à une meilleure réussite de l'expérience. Mais, comme nous allons le montrer maintenant à propos d'une autre image, tout autant stéréotypée, qui se dégage de l'analyse de notre corpus, le regard posé sur l'Afrique est construit de savoirs, de discours et d'arrière-pensées hétérogènes.

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁹ Cf. Georges Courade (dir.), *L'Afrique des idées reçues*, Paris, Belin, 2016.

1.2 Antigone dans une Afrique ancestrale

Parfois, l'Afrique perçue est avec une proximité telle au cliché qu'elle ne paraît pas réelle. Ainsi, l'Afrique telle qu'elle est montrée dans certains spectacles de notre corpus ne semble être qu'une représentation imaginaire. Il se créerait, par ce type de représentations, la reproduction d'un archétype idéal, une forme de mythe, de symbole, entraînant une différence entre les attentes et l'expérience réelle du continent. Dans le chapitre précédent, nous avons vu que l'ancrage du mythe d'Antigone en Afrique se liait avec la question du culte des ancêtres. Cela témoigne d'une idée reçue selon laquelle le passage par l'Afrique permettrait un rapport plus direct avec le « mythe », car les croyances mythiques y seraient vivaces et rythmeraient le quotidien des populations. L'Afrique serait donc le seul lieu qui emprunte encore à la tragédie grecque.

Jean-Louis Sagot-Duvauroux explique que, lorsqu'il a commencé à penser à la dramaturgie pour l'*Antigone* du « Mandéka Théâtre », « le passage par l'Afrique pouvait relever des aspects qui ne sont pas évidents ici »⁴⁰. La démarche reposant sur un lien entre l'Afrique et la tragédie, sur un parallèle avec le monde grec, n'est certes pas nouvelle : on retrouve déjà chez Pier Paolo Pasolini, dans ses *Notes pour une Orestie africaine*, la question d'une dichotomie ressentie entre une culture ancestrale voire traditionnelle – qui est encore dans le rite et où résonne le sentiment du religieux – et la culture occidentale capitaliste, typique d'un monde bourgeois industrialisé et individualiste⁴¹. En développant davantage ce discours, on pourrait presque affirmer que son approche témoigne d'un « syndrome » commun au goût esthétique européen, d'ailleurs lié à la narration de réévaluation du « barbare » inaugurée par l'œuvre de Friedrich Nietzsche.

Bien que les travaux récents en anthropologie aient dépassé ce postulat en montrant que toute société est composée de dynamiques complexes⁴², le stéréotype résiste. Le culte des ancêtres – érigé en symbole de la tradition, délaissant la modernité au profit d'une vie en harmonie avec la nature et le sacré – est référencé comme propre à la catégorie « Afrique » : une Afrique originelle, rêvée, imaginée. Dans l'*Antigone* du « Mandéka Théâtre », l'atmosphère du spectacle plonge le public dans la ritualité d'une Afrique ancestrale avec ses rites traditionnels, dans un cadre intemporel qui se superpose à l'ambiance mythique. On

⁴⁰ Jean-Louis Sagot-Duvauroux, propos recueillis le 17 octobre 2020 à Neuilly-Plaisance.

⁴¹ Voir Anne-Violaine Houcke, « Pasolini et la poétique du déplacement », *Conserveries mémorielles*, 6 (2009).

⁴² Cf. Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990.

retrouve le même procédé dans l'atmosphère entourant l'histoire de *Ngoye, l'Antigone d'Afrique*, où la nécessité de respecter la ritualité des ancêtres est au centre de l'adaptation. Dans les deux spectacles, ces aspects sont déjà présents dans les textes, mais c'est dans les mises en scène qu'ils ressortent pleinement. Pour accomplir ce processus, *Antigone* est transposée dans un autre système de représentation : comme on l'a vu pour la tradition sérère du Sénégal à Sangomar et ses éléments culturels ou religieux, Gilles Laubert veut ainsi établir des liens entre la société africaine et la mythologie grecque. En revanche, la caractérisation métadiscursive et métathéâtrale d'*Antigone la Peste*, bien que pleinement liée à la question du culte des ancêtres⁴³, empêche une mise en scène dans ce sens. Ce spectacle d'ailleurs n'est pas conçu pour un public européen comme les deux autres.

Dans cette optique, la mise en scène d'*Antigone* dans un autre contexte spatio-temporel et culturel assure le lien avec un univers différent permettant de négocier une dimension interculturelle. La transposition du Mandéka présente le cadre rigide d'une société « traditionnelle », où, selon Sylvie Chalaye, Kandioura Koulbaty et Esther Kouyaté ont imaginé une scénographie tellurique : les personnages, les costumes semblent « sortis des temps mythiques de l'Afrique ancestrale »⁴⁴. La scène est occupée par un disque d'or à peine couché, au-dessus d'un cercle de sable que les personnages occupent de façon calculée et symbolique. Il s'agit presque d'une œuvre chorégraphique, où les mouvements et les gestes deviennent fondamentaux et atteignent leur expressivité par l'accompagnement de la danse, du chant et de la musique jouée avec les percussions. *Antigone* et toutes les femmes ont les cheveux sculptés d'or à l'égyptienne, l'histoire se passe apparemment dans un village où « les oiseux ont faim, le soleil a faim, les chiens errant, les fourmis, les rats »⁴⁵, où « la Terre poussait ses grondements prodigieux »⁴⁶, « le soleil brille encore »⁴⁷. De plus, certains passages sont en langue bambara. Au cours du déroulement de l'histoire nous trouvons des commentaires moraux et philosophiques, des proverbes et des expressions qui, prononcés par le griot, s'inscrivent dans la sagesse populaire africaine : « Voyez-vous, le pouvoir est une maladie sans fin. Car même s'il existait un remède, le malade n'en voudrait pas »⁴⁸, « Ce qui ne plie pas, on le brise facilement. Le fer qui a supporté le feu se fend sous le marteau »⁴⁹.

⁴³ Au point d'aller jusqu'à représenter la cérémonie du retournement des morts sur scène.

⁴⁴ Sylvie Chalaye, « *Antigone* par le Mandéka Théâtre », *Africultures*, 6/1 (1999), p. 2.

⁴⁵ Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé Guimba, *Antigone (d'après Sophocle)*, Paris, La Dispute, 1999, p. 15.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 31

⁴⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

Le spectacle semble ainsi participer à la reconstruction d'une Afrique imaginaire, créée pour un public occidental. Comme nous l'avons déjà explicité dans le chapitre précédent, cela émerge de façon très évidente dans les objectifs que les artistes du « Mandéka Théâtre » proposent avec ce premier spectacle : à savoir, promouvoir les formes d'un théâtre « africain » tout en s'appuyant sur les attentes d'un public français de la fin des années 1990. C'est aussi pourquoi ils font allusion aux récits légendaires et généalogiques des griots mandingues du Mali : Sagot-Duvaurox parle à ce propos de récits coupés « d'intermèdes musicaux profondément intégrés à l'action dramatique, de commentaires moraux ou philosophiques décalés »⁵⁰ qui, selon le dramaturge, ressemblent aux interventions du chœur dans la tragédie grecque. Les créateurs du « Mandéka » justifient également leur choix par la parenté qu'ils perçoivent entre la tragédie grecque et la pratique africaine des récits : en rapprochant le chœur antique de la performance des griots, ils souhaitent lui redonner à la fois un sens et une efficacité spectaculaire⁵¹.

Nous reviendrons tout de suite sur les implications de ces choix esthétiques. Ce qui nous intéresse ici, c'est que les mêmes éléments se retrouvent dans d'autres spectacles. Pour le spectacle de *Ngoye*, par exemple, Gilles Laubert a travaillé deux ans pour arriver à avoir une « Antigone non pas adaptée à la réalité africaine, mais façonnée par elle »⁵². Pour ce faire, il est aidé sur place par Massamba Gueye, qui suggère d'intégrer dans la mise en scène la traduction des chœurs de Sophocle en langue wolof. Les acteurs sénégalais qui interprètent la pièce chantent et dansent ces passages du chœur, mis en musique avec les instruments typiques sénégalais. De cette façon, les costumes portent la marque d'une Afrique archaïque. La figure du griot et la dimension du conte que ce choix comporte sont intégrées au spectacle. Les éléments mythologiques grecs, comme on l'a vu, sont substitués par la référence aux éléments sérères. L'histoire est censée se passer dans le village perdu de Sangomar. Un lexique typique du contexte sénégalais est employé tout le long de l'adaptation, les proverbes trouvent également un large espace : la première phrase de la pièce, prononcée par Dibor (Ismène) à sa sœur, sonne comme suit, « L'euphorbe a les larmes bien faciles mais elle ne pleure que quand on la touche »⁵³. Gewel, le griot, fait allusion à la sagesse immémoriale des ancêtres avec des expressions qui renvoient aux procédés des contes.

⁵⁰ Jean-Louis Sagot-Duvaurox, propos recueillis le 17 octobre 2020 à Neuilly-Plaisance.

⁵¹ Dossier de presse d'*Antigone*, Théâtre de la Commune, Aubervilliers, 1998-1999.

⁵² Propos présente sur le site du spectacle, <http://www.gilles-souleymane.fr/ngoye/desc.htm> (dernier accès le 02/04/2022).

⁵³ *Ngoye, l'Antigone d'Afrique*, p. 3 du manuscrit.

Le griot assure également la fonction mémorielle, comme lorsqu'il retrace l'histoire des ancêtres de Buur-le-Roi. Il met alors en garde contre les risques que son édit peut comporter sur le plan politique : « Penses-tu à la postérité de ton nom ? »⁵⁴. De même, le griot Gewel commente l'histoire et s'adresse directement au public. On a vu que la même fonction est assurée par le griot dans *Antonia Ngoni* et dans *Noces posthumes de Santigone*. L'utilisation de cette figure est clairement l'un des éléments les plus forts qui permettent de donner au spectacle certains des procédés typiques des formes performatives africaines. En revanche, la fonction scénique du griot et son interaction avec le public le rapprochent du rôle joué par le chœur dans le théâtre grec, par le biais d'un expédient souvent employé.

Certes, entre le spectacle de Sylvain Bemba ou de Jean-Felyth Kimbirima, et celui de Sotigui Kouyaté ou de Gilles Laubert, le choix d'utiliser la figure du griot peut être attribué à des motivations différentes. Il en va de même pour les autres éléments qui contribuent à l'élaboration d'une certaine image de l'Afrique. Comme dans le cas de l'image politique, et de même pour les « éléments ancestraux », la frontière du cliché, du folklore, de l'exotique demeure fine. Il est important de considérer les façons dont ces éléments – qui parfois relèvent des parti-pris dramaturgiques – sont insérés dans la performance. En effet, les ingrédients que nous attendons en tant que public occidental se retrouvent dans ces spectacles. Les artistes les emploient car ils savent que nous sommes fabriqués à penser et à voir l'Afrique de cette manière : de même qu'il n'y aurait pas d'Afrique sans coups d'État ou dictateurs voraces, il n'existerait pas non plus d'Afrique sans village au milieu de la brousse, où le temps est marqué par le rythme des djembés, la répétition des traditions et des rituels séculaires.

C'est pourquoi il s'avère nécessaire de comprendre comment chacun de ces spectacles s'appuie sur cette image reçue pour mener sa représentation et sa propre démarche artistique. Car souvent, comme nous l'avons vu en retraçant le contexte de leur production, il est encore plus important de concentrer notre attention sur les ambiguïtés et les imbrications de discours divers dans la représentation de l'altérité.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

2. Choix de représentation

Nous allons maintenant nous concentrer sur les éléments performatifs que les artistes décident d'employer dans les spectacles de notre corpus. Ce niveau comporte également une posture politique : d'un côté, ces choix semblent liés à une volonté précise de faire connaître les caractéristiques du théâtre « africain » contemporain en s'appuyant sur une pièce constituant une sorte de caisse de résonance pour le public occidental ; d'un autre côté, dans le processus interculturel que les artistes réclament, cela constitue un moyen pour accentuer les éléments ressentis comme propre de ce théâtre.

Par ailleurs, la centralité que la musique, la danse et en général les éléments de la performativité acquièrent au cours de la représentation donne l'impression de revitaliser les traditions africaines et de récupérer une dimension performative de la tragédie grecque que la tradition occidentale a de plus en plus laissé de côté⁵⁵. En ce sens, nous verrons que la ritualité devient l'une des principales stratégies de représentation principale qui guident l'action dramatique. La question est alors de comprendre la façon dont la mise en relation des cultures peut s'accomplir sur la scène, car il est évident que l'interculturalité peut se manifester au simple niveau dramaturgique/textuel ou, au contraire, plus globalement au niveau scénique/performatif⁵⁶.

À ce propos, si l'on souhaite examiner la relation entre performance et perception de la part du spectateur et l'interaction entre le spectacle et son contexte, le modèle de Willmar Sauter s'avère utile. Ce modèle comprend trois niveaux principaux : le sensoriel, l'artistique et le symbolique⁵⁷. Sur la base de cette distinction, la représentation se fait par la superposition de trois plans : premièrement, du plan plus concret et physique de l'espace scénique (et donc les acteurs et les cultures dans leur corporéité) ; deuxièmement, du plan esthétique (dramaturgies, techniques de jeu, formes stylistiques) ; troisièmement, du plan lié à la sphère de l'imaginaire collectif (dont par exemple les rituels, les croyances, les éléments mythologiques).

⁵⁵ Cf. Lorna Hardwick, « Remodelling Receptions: Greek Drama as Diaspora in Performance », dans Charles Martindale et Thomas Richards (dir.), *Classics and the Uses of Reception*, Malden, Blackwell, p. 208-209.

⁵⁶ Bonnie Marranca, « Thinking About Interculturalism », dans Bonnie Marranca et Gautam Dasgupta (dir.), *Interculturalism and Performance*, New York, Performing Art Journal, p. 9-23.

⁵⁷ Willmar Sauter, « Introducing the Theatrical Event », dans Vicky Ann Cremona, Peter Eversmann *et al.* (dir.), *Theatrical Events: Border, Dynamics, Frames*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 10. Cet essai fait suite à Willmar Sauter, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Reception*, Iowa, University of Iowa Press, 2000.

Cependant, le développement des relations et des échanges culturels s'inscrit à l'intérieur d'une tension dialectique capable de conduire l'analyse dans une impasse. Si, d'une part, l'accent mis sur le potentiel interculturel peut permettre l'enrichissement des cultures concernées et l'acquisition de nouveaux éléments, la performance interculturelle peut d'autre part involontairement participer à la marchandisation de l'Autre et donc à la perpétuation du projet colonial, de l'industrie occidentale et de la production capitaliste⁵⁸. Or, même si cette conception binaire est inévitable, il est nécessaire de concentrer notre attention sur ces stratégies et ces tendances de représentation, de manière à ne pas perdre de vue ces dynamiques socio-politiques et culturelles qui risquent de faire du théâtre un lieu d'exposition ethnographique.

2.1 Le conte du griot

L'un des éléments qui ancre le mieux la performance à cette image réside dans la centralité de la figure du griot. C'est le cas de *Noces posthumes de Santigone*, de Ngoye, d'*Antonia Ngoni* et de l'*Antigone* mise en scène par Sotigui Kouyaté. Bien sûr, la figure du griot n'est pas toujours utilisée de la même manière et, comme nous le verrons, avec les mêmes objectifs. Cependant, la dimension orale est un élément commun aux deux performances, qui utilisent certains procédés typiques du conte. Nous essaierons d'abord de comprendre quel schéma suivent les pièces par rapport à cette question, et nous réfléchirons ensuite sur la valeur du griot.

En effet, dans les cultures de l'Afrique de l'Ouest, le griot est le conteur de la tradition populaire, dont la fonction identitaire et mémorielle est reconnue par la communauté⁵⁹. À l'époque des empires précoloniaux, le griot assurait le rôle politique de conseiller et porte-parole des rois, en complément de celui de poète de la dynastie. Lorsque les structures politiques se sont modifiées, il a continué à occuper une fonction sociale importante d'éducation de la population. Sa présence est habituelle à l'occasion d'événements publics ou privés, de cérémonies liées à la naissance, à la mort, aux mariages. Le griot détient donc cette fonction, mais il est aussi le « prince du récit »⁶⁰, car il transmet oralement la mémoire

⁵⁸ Cf. le premier chapitre pour les enjeux de cette question.

⁵⁹ Les informations sur la figure du griot sont prises à partir de Sory Camara, *Gens de la parole : Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Karthala, 1992.

⁶⁰ Voir Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot. Le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 13-16.

historique et la sagesse populaire, en s'accompagnant parfois de la musique et de mouvements expressifs codifiés. Pendant ce temps, l'aspect artistique et performatif des griots a été de plus en plus valorisé, de sorte que leur notoriété s'étend aujourd'hui bien au-delà du continent africain⁶¹.

Sotigui Kouyaté naît précisément dans une famille de griots mandingues, à Bamako. On ne s'improvise pas griot, on l'est de naissance, et cela se transmet de génération en génération : « Moi, avant d'être Sotigui, je suis Africain. Ensuite, je suis griot. Enfin, je suis Sotigui. Griot, c'est mon identité : je suis issu d'une famille de griots. [...] Le clan Kouyaté est une grande famille de griots »⁶². La mise en scène d'*Antigone* révèle cette dimension et l'habileté de griot de Sotigui Kouyaté, qui s'efforce de l'intégrer dans le spectacle. C'est pourquoi, par exemple, le décor est réduit au minimum, exaltant la puissance de la gestualité et de la parole : « la parole – explique Kouyaté – agit et crée. Dans la parole, il y a l'action, le mouvement, la vie. Voici d'où prend sa force la narration »⁶³.

C'est pourquoi Sotigui Kouyaté décide d'adapter le rôle du coryphée au service du griot. Dans la tragédie grecque classique, le coryphée était le guide du chœur et parfois il se détachait des autres choreutes pour reprendre et amplifier le discours⁶⁴. Dans la mise en scène du « Mandéka Théâtre », c'est lui qui, de temps en temps, arrête le dialogue des protagonistes, raconte les événements passés et offre des conseils, des sentences qui assurent la compréhension du public. Cela est notamment le cas lorsqu'il narre les antécédents relatifs au combat d'Étéocle et Polynice – une chronique remplie de réflexions morales – qui se termine avec une sorte de début de conte : « Là commence un nouveau règne, le règne de Créon »⁶⁵. L'association entre griot et coryphée est donc évidente lorsque ce dernier affirme : « Écoutez, nobles gens, ce que moi qui connais l'histoire, je puis vous en dire »⁶⁶. Ou encore :

C'est par les fondations qu'un mur tient ou s'ébranle. Sur quelle énigme sans fin la lignée d'Œdipe a-t-elle construit sa maison pour que sa descendance croule ainsi d'âge en âge ? Vous qui contemplez ce mystère, vous savez maintenant : une fine

⁶¹ Cf. Thomas Hale, *Griots and Griottes. Masters of Words and Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.

⁶² Sotigui Kouyaté, propos recueillis par Rosaria Ruffini, « La nature est mon maître. Le théâtre est ma vie », p. 1, disponible en ligne <http://vent.afrique.free.fr/doc%20et%20pdf/pdf/entretiensotigui.pdf> (dernier accès le 02/04/2022). Voir également Paola Beltrame, *C'è un segreto tra noi. Sotigui Kouyaté: il racconto di un griot a contatto con l'Europa*, Corazzano, Titivillus, 1997.

⁶³ Sotigui Kouyaté, propos recueillis par Rosaria Ruffini, *cit.*, p. 5.

⁶⁴ Cf. Paul Demont et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Librairie générale, 1996, p. 63-66.

⁶⁵ Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé Guimba, *Antigone (d'après Sophocle)*, *cit.*, p. 22.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 37.

poussière offerte aux puissances des abîmes a suffi pour emporter celle qui est venue la dernière.⁶⁷

En revanche, le griot-coryphée recrée la médiation entre l'action scénique et les spectateurs : « Maintenant, hommes et femmes, écoutez-moi bien. Voici venue l'heure où les paroles vont s'asseoir pour regarder stupéfaites ce qu'elles ont tranché »⁶⁸, sont les mots prononcés lorsqu'Antigone va affronter son destin. En tant que griot, il donne à la narration les modalités traditionnelles du conte, en répétant notamment de temps en temps « À vous le jour et la nuit »⁶⁹, une sorte de refrain qui rythme la pièce et renvoie à l'opposition des hommes et des femmes sur laquelle, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, l'adaptation se focalise.

On retrouve en effet dans cette *Antigone* les inflexions, la rythmique et l'imaginaire d'*A vous la nuit*, un spectacle entièrement construit autour d'un conte dafing (un peuple du sud du Mali) et que Habib Dembelé (l'autre adaptateur du texte avec Jean-Louis Sagot-Duvaurox) a présenté en 1997 au Festival de Limoges puis aux Bouffes du Nord à Paris⁷⁰. Nous reviendrons plus tard sur la signification de cette locution et sur le modèle des « veillées » que cela implique dans la mise en scène, c'est-à-dire la reproduction du moment où la communauté se réunit pour écouter les contes du griot. Pour l'instant, nous allons souligner la façon dont les caractéristiques de la figure du griot reviennent également dans les autres représentations.

Pour ce qui est de *Noces posthumes de Santigone*, Sylvain Bemba s'efforce également de faire passer dans le théâtre des formes conventionnelles de procédés dramaturgiques dérivés de la narration orale. Cela est évident si l'on considère la fonction que le griot assume dans la pièce. Le griot trace le cadre structurel de *Noces posthumes*, qui s'ouvre et s'achève sur ses mots au sujet de la conservation de la mémoire. Comme dans le cas que nous venons de voir, le griot, puisqu'il connaît le passé, fournit des informations et fait progresser l'histoire :

Seront-ils jamais là ces temps à venir d'un avenir qui fera sa mue en se mettant dans la peau d'un futur antérieur ? Qui le sait ? En attendant, marins du beau navire battant les mers de la parole primordiale sur scène, hissez les voiles et virons de bord pour cingler vers les côtes d'Afrique, vers Vangu. Changeons de peau, changeons de port.⁷¹

Combinant son rôle avec celui du chœur grec, le griot commente ou clarifie le déroulement de l'histoire, en donnant des maximes et l'interprétation des faits aux spectateurs

⁶⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 33 ; 41 ; 47 ; 58 ; 71.

⁷⁰ Cf. Sylvie Chalaye, « A vous la nuit d'Habib Dembelé », *Africultures*, 2 (1997), p. 56-59.

⁷¹ Sylvain Bemba, *Noces posthumes de Santigone*, *cit.*, p. 37.

et spectatrices auxquels il s'adresse dans un langage à la fois poétique, sibyllin et populaire :
« Nul ne peut accélérer la course du soleil ni anticiper sur la marche normale des événements ».

Ou encore :

Amandla ressemble soit à une vierge qui croit se défendre du viol en se caleçonnant avec une batterie de jupons, soit à une chambre noire qui craint la lumière électrique, ou encore à un coffre-fort qui a peur de se faire chiper sa combinaison sans laquelle il est tout nu. [...] L'Afrique de nos ancêtres recommandait de cohabiter dans le même village le poison et l'antidote, la maladie et le remède, le bien et le mal, l'intelligence et l'ignorance, la vérité et le mensonge, afin que l'on pût faire contrepoids à l'autre. Périssent les fous pour que puissent vivre sagement les sages dans les siècles des siècles, tel est le credo unijambiste lisible sur le fronton du nouveau temple africain. C'est beau, c'est grand, la sagesse africaine !⁷²

C'est toujours le griot qui fait avancer le récit dans une perspective fortement méta-théâtrale. En effet, tout le spectacle de *Noces posthumes de Santigone* se base sur la méta-théâtralité. Le griot n'est que l'expédient scénique plus évident qui développe cette dimension. Le rapport d'identification progressive entre Mélissa (l'actrice) et Antigone (le rôle joué) est assuré précisément par le griot. Saluée par le griot comme « Madame Mélissa Antigone Bund », elle s'assimile complètement au personnage grec lorsqu'elle enjoint le public de lui porter secours : « Aidez-moi, aidez *votre Antigone* à réaliser la sienne [de liberté] dans son propre pays »⁷³. Ainsi le griot commente le passage du rôle proprement scénique de Mélissa – que l'on pourrait définir comme préparatoire – au rôle actif sur la scène africaine :

Mesdames et messieurs, vous avez vu les comédiens, vous avez vu les magiciens à Londres. Ils ont rangé leurs décors, leurs tréteaux. Antigone, l'une des sorcières de la scène, a pris son manche à balai et s'envole en direction du continent mystérieux, l'Afrique.⁷⁴

Cela est surtout présent dans l'épisode final, lorsque la pièce se termine avec la chute de l'avion – par accident ou suite à un attentat (le spectacle laisse planer le doute sur ce point) – à bord duquel Mélissa se trouve pour retourner en Angleterre, mais qui la conduit à se retrouver « emmurée vivante dans son sarcophage d'acier »⁷⁵. Il ne reste d'elle que sa voix enregistrée sur une cassette, aux mains du griot qui préserve la mémoire de toute l'histoire, en donnant « l'impression de prolonger le message de Mélissa »⁷⁶. Le griot demeure le seul personnage

⁷² *Ibid.*, p. 71-72

⁷³ *Ibid.*, p. 64 (nous soulignons).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁶ *Ibidem.*

sur scène mais il a dans son bagage tous les autres sous forme de marionnettes – ce qui semble faire faire écho à l'*Antigone* d'Anouilh et, plus précisément, à la représentation des personnages en train de jouer leurs rôles désignés. En effet, c'est seulement dans l'épilogue, au moment où la rupture métathéâtrale a eu lieu, que Mélissa se détache définitivement d'Antigone et retrouve son identité première : « C'est Mélissa Yadé qui vous parle. [...] Bien ou mal, j'ai joué mon rôle »⁷⁷. Cet expédient détermine la rupture de l'illusion dramatique et la fin du conte, assuré par le griot qui joue avec les marionnettes et raconte avec le passé simple, le temps des récits :

Mesdames et messieurs ! Embarquement immédiat... Les réacteurs tournent...
Hi ! hi ! hi ! Ho ! ho ! ho ! Alleya ! Alea jacta est ! Passagers, prenez place,
regagnez vos places, s'il vous plaît... Montrez-moi vos numéros de siège. *Il fait
asseoir les figurants.* [...] Et le temps passa à bord de l'avion, et le temps passa lourd
de menaces imprécises. Et puis... et puis rupture de tout contact avec la tour de
contrôle de Londres.⁷⁸

Dans ces deux spectacles, le griot est employé pour adapter la figure du coryphée grec, et il se positionne en dehors de l'histoire du spectacle en lui donnant les procédés typiques de la narration orale. Dans *Ngoye* et dans *Antonia Ngoni*, la figure du griot est plutôt incorporée dans l'un des personnages de la pièce. C'est le cas de Otwere pour cette dernière pièce, et de Gewel, défini dans la liste des personnages de *Ngoye* en tant que « vieux sage, porte mémoire du peuple ». En tant que tel, il se pose comme conseiller de Burr-le-Roi (Créon) profitant de sa position sociale : « Ecoutez-moi avec votre esprit mais pas avec votre cœur. C'est encore par ma bouche que sortiront les vérités que le peuple n'ose te dire. Je suis couvert par mon immunité sociale. Votre attitude est anormale »⁷⁹. Otwere renchérit en ces termes : « Les multitudes acclament toujours les vainqueurs. La spontanéité suscitée n'a jamais généré de véritable enthousiasme »⁸⁰. De même, Gewel retrace l'histoire des ancêtres de Buur-le-Roi :

Buur-le-roi, tu es aujourd'hui à la place qu'occupaient tes vaillants aînés. Tu es roi par la volonté des ancêtres. Roi bien aimé Ngor, fils de Biram de Diogoye Yacine de Sine, époux de Faly, vainqueur des intrépides chasseurs venus du Nord sur leurs coursiers avec leurs carquois dorés, tout le monde a répondu à ton appel [...]. Buur-le-roi, fils de Biramé de Diogoye Yacine de Sine, vainqueur des intrépides chasseurs venus du Nord sur leurs coursiers de rêve, tu es à la tête de la cité.⁸¹

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁹ *Ngoye, l'Antigone d'Afrique*, p. 23 du manuscrit.

⁸⁰ *Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue*, p. 25 du manuscrit.

⁸¹ *Ngoye, l'Antigone d'Afrique*, p. 10 du manuscrit.

Comme pour les autres spectacles où le griot est présent, Gewel et Otwere recouvrent ici les mêmes fonctions. Comme son nom l'indique, Otwere n'est pas vraiment un griot. Il s'agit plutôt d'un « juge » : « Le travail du juge, du Twere est de ramener la raison à la maison. Lorsque la colère l'y a délogé. Mon rôle ? Débusquer l'humanité de chacun enfouie sous l'entêtement, la passion et l'orgueil... »⁸². Il souligne lui-même qu'il n'est pas un griot : « Prends les conseils que je te donne... Ou ignore-les, mais ne fais pas de moi un griot que je ne saurai être »⁸³. Dans *Antonia Ngoni*, on trouve un véritable chœur de griots, dont la fonction est plutôt de louer la figure de Kilapi (Créon) au cours des intermèdes choraux du spectacle. Voici les mots qu'ils utilisent pendant leur première intervention :

Le fleuve se jette dans la mer mais se repose sur ses berges.
Des impétuosité des courants contraires qui le traversent
Notre Maître veille sur son peuple. Armure incandescente
Contre laquelle ses ennemis viennent se heurter.
Un torrent de feu descendu du ciel s'est emparé d'eux.
Désormais ils gisent dans l'anonymat de la mort.
Que les peuples du monde se souviennent de ce jour glorieux
Et que le sien l'honore dans toute sa grandeur.
Les paroles de ses ennemis volent bas et ne peuvent l'atteindre.
Qu'ils marchent à l'ombre, tous ceux qui en veulent à sa grandeur.
Qu'ils prennent garde, tous ceux que l'envie prendra
De séparer notre maître de son peuple.⁸⁴

Cependant, si le chœur de griots conserve cette fonction traditionnelle de chanter du pouvoir, il finira par se demander à quoi cela sert au fil de l'évolution des événements de la pièce. Pour cette raison, les autres fonctions du griot que l'on retrouve dans les autres spectacles sont davantage assumées par Otwere dans *Antonia Ngoni*. Bien sûr, cela dépend probablement de l'origine congolaise du spectacle, la figure du griot étant plutôt spécifique de l'Afrique de l'Ouest. Joseph Itoua explique qu'au Congo-Brazzaville Otwere désigne « une institution Mbosi qui gère le droit, un système d'exercice judiciaire [...]. Otwere désigne également un ensemble de règles, de connaissances, de lois et techniques nécessaires pour régler la vie en société »⁸⁵. En effet, l'Otwere d'*Antonia Ngoni*, comme Gewel dans *Ngoye*, fait allusion à la sagesse immémoriale des ancêtres par des expressions qui renvoient aux procédés des contes : Gewel affirme par exemple que « même si la queue du singe est longue, il sent toutes les

⁸² *Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue*, p. 27 du manuscrit.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁵ Joseph Itoua, *Institution traditionnelle Otwere chez les Mbosi (Congo-Brazzaville)*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 30

douleurs qui en touche le bout »⁸⁶, ou encore que « les Anciens disent que lorsque deux personnes s'arrachent une corde, le premier qui lâche ne tombe jamais »⁸⁷, « si le peuple te respecte, le poids du règne devient aussi léger que le grain de coton »⁸⁸. De même, Otwere affirme que « Les anciens disaient qu'on ne peut pas compter sur la nasse d'un autre pour nourrir ses enfants »⁸⁹, ou que « le chef de village ne voit pas le diable, dit le proverbe »⁹⁰. Il donne des maximes politiques : « La mort est un piège pour le souverain comme elle est le destin de tous. Condamner mais ne jamais douter de la sienne. De sa propre mort. Tel est le destin du chef. Mais pour cela, il faut condamner selon la loi, car la prétention humaine du pouvoir donne l'illusion de l'éternité »⁹¹, tout comme Gewel commente l'histoire et s'adresse au public, en prononçant des jugements rappelant les contes :

Fais attention Buur-le-roi, l'entêtement n'engendre que le regret. La fougue et la jeunesse conduisent toujours le lionceau dans l'ancre des tigres. Ecoute ton fils. Celui qui rend à l'âne son coup de patte devient un âne. On n'est pas guide pour maltraiter son peuple. Être guide, c'est comprendre et pardonner. Pleurer la nuit pour voir le peuple sourire le jour. Tu ne peux avoir raison tous les jours. De simples principes valent-ils des vies humaines ? Réfléchissez tous car le malheur est à nos portes. Les nuages s'amoncellent lourdement.⁹²

Ces mots de Gewel retrouvent ainsi la fonction éducative du griot : « Réfléchissez tous », dit-il. À la fin du spectacle, il en donne la morale : « Le moment est venu de comprendre que la vraie dignité est dans la noblesse du pardon. Tu es resté fermé à toute volonté de dialogue au même titre que Ngoye. Vous payez le tribut de la grandeur. Voilà où mène la vanité égoïste »⁹³. On retrouve le même procédé dans la mise en scène de Kimbirima, où Otwere se charge précisément de cette fonction éducative, conformément à sa fonction sociale au sein de la culture congolaise :

Transparence du miroir... tel est le jeu subtil du pouvoir. Un miroir n'a jamais rendu une personne plus belle qu'elle ne l'est, mais il révèle les apparences, les flatte, les stimule, même si jamais il ne les corrige. Que les apparences soient celles la mort, la société de la palabre qui est la nôtre se fait alors le témoin muet du spectacle qu'on lui présente. Gare aux paroles sourdes qu'elle professe. Aucun dirigeant ne les entend. Dieu sait si elles disent ce qu'elles doivent dire. Que personne n'est dupe du sens du spectacle ou des slogans qu'on lui assène à longueur

⁸⁶ Ngoye, *l'Antigone d'Afrique*, p. 23 du manuscrit.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁹ Antonia Ngoni. *Une tragédie bantoue*, p. 24 du manuscrit.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁹¹ *Ibid.*, p. 23.

⁹² Ngoye, *l'Antigone d'Afrique*, p. 30-31 du manuscrit.

⁹³ *Ibid.*, p. 45.

de meetings encadrés par une cohorte de fantassins... [...] On n'abdique pas devant la vérité. Toute vérité est prophétique, elle a le temps pour elle. La fortune vient au dirigeant qui l'accomplit. Sinon elle se retourne contre lui. À la raison d'État s'opposent toujours la raison sociale et la justice telle que nous l'ont légué nos ancêtres.⁹⁴

Néanmoins, à la fin du spectacle, le chœur de griots assumera également cette fonction, en proposant au public une réflexion sur l'histoire qu'il vient de voir :

Peuples d'ignares ! Que nous reste-t-il ? Nous qui avons marché, tristes zombies, à la lumière torve de ces temps incertains. Fils d'Hérode, instruits à la prémonition du pire nous nous remettons encore à celui qui nous l'apportera sur un plateau. Que nous reste-t-il maintenant ? La démence d'un chef à laquelle nous opposerons notre propre folie ? Tragiques destins, que n'ai-je chanté moi-même de louanges à contre cœur, exalté tant d'Ego royaux pour des brisures familiales. Des familles qui s'achèvent dans le sang pour le pouvoir. Que reste-t-il du pays ?⁹⁵

Même chez Sylvain Bemba, dont le spectacle utilise, comme nous venons de le voir, la fonction du griot d'une manière différente et davantage méta-théâtrale, les dernières répliques du spectacle sont laissées entre les mains du griot :

Même emmurée vivante dans son sarcophage d'acier avec cent trente autres passagers, Mélissa-Antigone brille du fond de l'océan-nécropole comme une supernova qui éclate de tous ses feux dans les rêves agités de nos nuits orphelines. Aucun surhomme plongeur pour faire remonter à la surface nos souvenirs éparpillés en étoiles de mer tordues. Mais, je vous le dis, la mémoire du peuple, un jour, rebondira.⁹⁶

L'intégration de la figure du griot rapproche donc le spectacle du modèle de la veillée, lorsque la communauté se réunit pour écouter le conteur. Cela constitue la clé de lecture de toute la mise en scène de Sotigui Kouyaté, qui déclare à propos de sa démarche artistique : « En France, je continue à faire ce que je faisais en Afrique : le griot. Ma fonction était claire depuis ma naissance. Je veux dire que je n'aurais jamais fait du théâtre si cela ne me permettait pas de continuer sur mon chemin »⁹⁷. Comme dans tout conte des veillées il faut une leçon finale, prononcée par le griot qui met fin au rite phatique. C'est seulement à ce moment que le public peut se lever et réfléchir à ce que le récit lui a montré :

L'histoire d'Antigone et de Créon s'achève ici, car il est temps d'aller se reposer.

⁹⁴ Antonia Ngoni. *Une tragédie bantoue*, p. 26 du manuscrit.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁶ Sylvain Bemba, *Noces posthumes de Santigone*, *cit.*, p. 93.

⁹⁷ Sotigui Kouyaté, propos recueillis par Rosaria Ruffini, *cit.*, p. 4.

Pardonnez-moi noble gens, mais je dois en donner la leçon :
Celui qui lève sa main droite pour crier qu'il n'a besoin de personne,
Qu'il ait le courage de lever sa main gauche et de dire :
Je n'ai de poids pour personne !
L'orgueilleux parle haut et c'est de haut qu'il tombe.
Vous qui savez que le silence succède à la parole
Vous qui tous méritez le bonheur
Vieillissez bien !⁹⁸

Ces lignes sont fondamentales pour comprendre la valeur de la parole, de son pouvoir et l'importance qu'on attribue au griot dans la culture malienne, et « africaine » de façon plus générale. La parole est en effet liée à la mémoire historique et elle implique une fonction éducative. Ainsi l'explique Sotigui Kouyaté : « Je ne participe pas à quelque chose qui n'a pas l'âme des contes, puisque la parole est sacrée »⁹⁹. C'est pour cette raison que, selon le metteur en scène, la parole n'atteint sa dimension exhaustive qu'à l'intérieur d'une sorte de cérémonie, d'un rituel capable de la livrer au public. Or cette réflexion nous ramène précisément au second volet de cette section, consacrée à la ritualisation qui, dans certains des spectacles de notre corpus, s'avère nécessaire au théâtre et à la représentation.

2.2 Un rituel « thérapeutique » sur scène

La mise en scène de Sotigui Kouyaté intègre donc le spectacle à l'intérieur du rituel de la veillée par le biais d'une dimension à la fois performative et textuelle. La parole du griot est un instrument puissant et la figure qui détient un tel pouvoir se charge également du rôle de conduire la performance en s'accompagnant du support de la gestualité, par le biais de mouvements codifiés¹⁰⁰. Dans *Antigone*, le rôle du griot est associé au cercle, créé par ce dernier, que Sotigui Kouyaté met au centre de la scène : tout le drame se déroule à l'intérieur de ce cercle de sable, l'élément « naturel » de l'Afrique construite par le « Mandéka », qui isole et délimite un espace de parole dans lequel les personnages viennent jouer. Le cercle au centre de la scène symbolise la Terre entourée du Ciel, les deux éléments de la cosmogonie malinké ; l'un étant masculin et l'autre féminin, ils renvoient également à l'opposition entre hommes et femmes sur laquelle se focalise la dramaturgie. C'est ce qu'explique Sotigui Kouyaté lorsqu'il décrit le décor du spectacle :

⁹⁸ Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé Guimba, *Antigone (d'après Sophocle)*, cit., p. 75-76.

⁹⁹ Sotigui Kouyaté, propos recueillis par Rosaria Ruffini, cit., p. 5.

¹⁰⁰ Cf. Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot. Le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*, cit., p. 13-16.

Dans la cosmogonie malinké, le Ciel et la Terre forment deux univers. Un Masculin et un Féminin. Chez nous, le cercle nous accompagne tout au long de notre vie. Dans les concessions qui abritent les familles, nos différentes cérémonies liées à la naissance, au mariage et à la mort se passent dans le cercle.¹⁰¹

Ce cercle rappelle également des personnes assises autour du feu et l'image d'une veillée est renforcée par ce symbole. Avant le prologue du griot, le chœur fait le tour de cette aire de jeu en chantant des chants traditionnels accompagnés de tam-tams. Ce procédé est repris pour chaque *stasimon* et indique que ce qui se joue dans le cercle est le récit de la parole du griot. Le seul accessoire de décor, apporté avec solennité par deux hommes du chœur, est le fauteuil de Créon, placé sur le bord le plus éloigné de l'aire de jeu : symbole du pouvoir, il marque aussi la solitude et la vanité du personnage. Les hommes s'assoient autour du cercle et attendent respectueusement devant le fauteuil vide. L'esthétique presque géométrique des positions des acteurs, l'opposition symbolique des couleurs, des lumières et des costumes (jaune pour les femmes, bleu pour les hommes) structurent le spectacle autour d'une approche chorégraphique qui, comme le décrit Sylvie Chalaye, puise sa force dans la tradition rituelle :

Sotigui Kouyaté, qui interprète Créon et a aussi assuré la mise en scène, a structuré son spectacle autour d'une approche très chorégraphique de ce plateau circulaire couleur de feu que les personnages occupent comme les figurines d'un jeu de société, ou peut-être comme les poupées fétiches d'un vaste rituel sacré. La mise en scène relève d'un vrai travail plastique et cinétique, les personnages prennent en effet sur ce disque d'or des places qui paraissent calculées et symboliques, comme si leurs positions étaient celles des étoiles sur un ciel astrologique. L'aire de jeu se fait palette de couleurs et de vie, perdue au milieu d'une mer de cendres grises. C'est le théâtre qui émerge du néant et renoue avec sa tradition cosmogonique.¹⁰²

Cette disposition scénique renvoie également au *kotéba*, une forme de théâtre pratiquée en cercles, qui se joue en Afrique de l'Ouest et plus précisément dans les pays de l'air mandingue¹⁰³. En bambara, le mot *kotéba* signifie « le grand escargot », par référence à la spirale de la coquille de l'animal. Cette appellation vient des cercles tracés autour des percussionnistes par les danseurs hommes et femmes, chacun des deux groupes tournant en sens inverse, dans un mouvement général en spirales qui évoque l'escargot. À l'origine pratiqué par des paysans regroupés en cercles concentriques sur la place du village afin de participer à

¹⁰¹ Propos présents dans « Sotigui Kouyaté, l'Afrique et la tragédie grecque », *L'Humanité*, 16 janvier 1999, <https://www.humanite.fr/sotigui-kouyate-lafrique-et-la-tragedie-grecque-199339> (dernier accès le 02/04/2022).

¹⁰² Sylvie Chalaye, « Antigone par le Mandéka Théâtre », *Africultures*, 6/1 (1999), p. 3.

¹⁰³ Voir Osita Okagbue, *African Theatres and Performances*, Londres et New York, Routledge, 2007, p. 136-174.

des rassemblements festifs où se mêlent musique, théâtre et danse, le *kotéba* met en scène de façon satirique les tares de la société et notamment les abus de pouvoir.

Il paraît évident que l'histoire d'Antigone et de Créon s'inscrit dans cette tradition. Transformant la notion grecque d'*hubris*¹⁰⁴, l'adaptation présente d'ailleurs les deux personnages comme étant des « idiots »¹⁰⁵, puisqu'ils n'obéissent pas aux convenances, fréquemment rappelées par le griot, qui règle le cadre social et familial. Antigone est ainsi « idiote » de ne pas suivre le code de bonne conduite d'une femme, Créon est « idiot » de tenir son rôle de roi au mépris des avertissements de tous. Dès la première scène entre Ismène et Antigone, les tenants du bon sens s'opposent à ceux qui se mettent en marge de la société : « Tu es une enfant sans cervelle, tu mélanges tout »¹⁰⁶, dit Ismène à sa sœur, en rappelant ensuite qu'« une femme obéit à son père d'abord, à son homme ensuite, et à son roi »¹⁰⁷ ; Hémon fait référence à la sagesse des ancêtres pour persuader son père de respecter les convenances : « Père, la sagesse recommande d'écouter les conseils de ceux qui sont venus avant nous »¹⁰⁸, insistant sur sa solitude au sein de la communauté, « Parle donc seul, comme le font les fous »¹⁰⁹.

Dans cette adaptation, Antigone et Créon ont tort parce qu'ils commettent des actes qui les excluent de la communauté, au sein de laquelle chaque individu se définit par rapport à une hiérarchie à laquelle personne ne saurait échapper. Quand quelqu'un désobéit, les repères sociaux et familiaux sont brouillés et l'insoumis est exclu du groupe. Tous doivent se soumettre à cette loi commune, même Créon qui possède le pouvoir et l'autorité. Le spectacle ne se limite alors pas au drame personnel d'Antigone ou de Créon, mais devient un débat d'idées sur cette aire de jeu circulaire. Rejoignant la tradition populaire du *kotéba*, la communauté tout entière est invitée à identifier les problématiques et les conflits, puis à intervenir à l'échelle groupale pour tenter d'y apporter des réponses¹¹⁰.

Cette dramaturgie de l'expérience collective, tout en assurant la permanence et l'unité de la communauté, répond à des critères esthétiques précis qui, d'un côté, parviennent à rendre la

¹⁰⁴ Le manque de jugement est notamment, dans la tragédie grecque, l'une des caractéristiques de l'*hubris*, la démesure, qui s'oppose à la *sophrôsunè* et mène le héros à la catastrophe. Voir notamment Nick Fisher, *Hybris: A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992, p. 2-3.

¹⁰⁵ Cf. Jean-Louis Sagot-Duvaurox, postface à *Antigone (d'après Sophocle)*, cit., p. 82 : « L'idiot est privé d'intelligence parce que c'est un solitaire, parce qu'il vénère ses idiotismes, se coupe par là-même du lieu commun ».

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹¹⁰ Cf. Adama Bagayoko, *Kolokèlen. Théâtre et folie*, Nice, Z'édition, 1996, p. 19.

dimension sacrée du tragique et cette solennité qui n'appartiendrait plus à la scène moderne, et, de l'autre, contribuent à la promotion de formes scéniques perçues comme étant « folkloriques » en Occident. L'utilisation de cette dramaturgie rituelle « thérapeutique » est intéressante dans la mesure où elle exprime un mouvement collectif, et se montre soucieuse de la vie sociale, religieuse, voire politique. C'est l'exemple du *kotéba*, mais surtout le cas du *kinguizila* ou de la cérémonie de *n'döep* que l'on retrouve dans *Antonia Ngoni* et dans *Ngoye*.

Dans l'*Antigone* de Sophocle, Créon, effrayé parce que les Furies sont sur le point d'agir contre lui, discute avec le chœur des vieux et décide finalement d'enterrer Polynice et de libérer Antigone. Cependant, le repentir est tardif, à tel point que la ruine complète du roi est soulignée dans l'épilogue sophocléen : Créon regrette sa propre folie, se dit le meurtrier de son fils et de sa femme, et invoque la mort pour lui-même. Or, dans la réception contemporaine, cet aspect de l'histoire, souvent étouffé par l'image d'un Créon autoritaire, ne semble pas être aussi développé. En revanche, tout comme dans la représentation de Sotigui Kouyaté, dans laquelle la communauté assume la responsabilité des fautes d'Antigone et de Créon, dans *Antonia Ngoni* et dans *Ngoye*, l'utilisation du rituel constitue une tentative de réhabilitation de la figure de Créon au sein de la communauté.

Dans la représentation de Kimbirima, c'est en effet la communauté qui tente de faire revenir Créon – présenté comme un homme malade dès le début du spectacle – à la raison. La pièce s'ouvre avec un homme assis sur un fauteuil – ici également symbole de pouvoir du chef – dans une position visiblement d'attente. Un médecin arrive et le président Kilapi l'interpelle immédiatement, en lui expliquant son problème :

La nuit est devenue une contrainte pour moi. Quand vient l'heure de me coucher, je suis pris d'angoisse. Une angoisse oppressante qui m'empêche de respirer... Commence alors mon errance dans les jardins vides du Palais. Que le sommeil me surprenne sur un de ses bancs, je peux, à la limite, à l'extrême limite, dormir une heure voire deux. Il suffit que j'envisage de rentrer dans ma chambre, d'aller m'étendre que mon angoisse et mes crises d'insomnie reprennent [...]. Et puis il y a ce rêve qui revient chaque jour plus obsédant... Si j'ai déserté mon lit, ce n'est pas par hasard. Chaque nuit, je fais toujours le même cauchemar. Je rêve de rats. Des rats qui me mangent le cerveau, me grignotent les pieds. Il y a même un troisième groupe qui pénètre dans mon ventre par l'arrière. Enfin, je me sens rongé de partout... Tous les jours le même cauchemar...¹¹¹

Cependant, le médecin n'a pas de solution pour les problèmes de sommeil du président. Il se contente d'interpréter le rêve, le reliant à la peur de Kilapi de l'esprit d'Olouka, que le

¹¹¹ *Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue*, p. 4 du manuscrit.

président a refusé d'enterrer. C'est Otwere qui, à la fin d'un long dialogue avec le président sur les risques et les implications de sa conduite, éclaircit la source de l'angoisse de Kilapi : « Aujourd'hui, le doigt du destin est pointé sur toi. Ouvre la main lorsqu'il t'est fait don de la victoire. Ne la garde pas fermée. Pardonne. La main ouverte est signe de don et d'acceptation »¹¹². Il évoque immédiatement après la possibilité d'une solution, en commençant à réciter une sorte de prière :

Maître du jour et de la nuit,
Ouvre-le à la connaissance des choses.
Qu'il accomplisse dans l'équité ses fonctions de père et de gardien.
Qu'il n'oublie pas dans le partage de la récolte
La part qui revient à la veuve et à l'orphelin.¹¹³

Face à la consternation de Kilapi, Otwere explique alors la situation. Tandis que l'atmosphère sur la scène commence à devenir de plus en plus sombre, la musique commence à se faire entendre au loin, et Otwere quitte lentement la scène :

C'est la prière que l'on prononce, pour soi, dans le sanctuaire de l'Osele, lorsque survient l'épreuve du Mbundzu l'Otwere, un breuvage difficile à boire tant il est infect mais qu'il faut boire en signe de bravoure, d'abnégation et d'humilité. Épreuve symbolique des déboires de la vie de chef. Celui qui ne l'a jamais bu, le boira tôt ou tard. Le moins symboliquement du monde. Et ton tour est arrivé.¹¹⁴

Otwere fait ainsi référence à l'un des nombreux moments qui composent le *kinguizila*, annonçant symboliquement sa mise en scène. Le *kinguizila* est un rituel de guérison¹¹⁵ – traitant différents types de maladies ou d'affections, y compris les troubles du sommeil – se déroulant pendant toute une nuit autour d'un grand feu où adeptes et initiés se disposent en demi-cercle. Il s'agit d'une cérémonie animée à tour de rôle par des danses et des chants mélodiques et rythmés, accompagnés au tam-tam et au pluriarc. D'un point de vue dramaturgique, le *kinguizila* est défini comme « théâtre de la guérison » et c'est précisément dans cette tradition des rituels kongo que Jean-Felyth Kimbirima puise la matière de cette mise en scène.

Les lumières sont tamisées, une atmosphère mystique enveloppe la scène, la musique devient de plus en plus forte alors que le chœur commence à entrer, chacun de ses membres

¹¹² *Ibid.*, p. 28.

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ Olivier Bidounga, « Note sur un grand fétiche kongo, le *Kinguizila* », *L'Autre*, 2/2 (2001), p. 301-309, décrit avec minutie ce rituel dans ses différentes étapes, ses acteurs, ses accessoires et sa dimension sémantique et symbolique.

enveloppé dans une tunique blanche tient une bougie allumée. Kilapi, laissé seul sur scène, réfléchit à voix haute :

J'eus été initié dans nos coutumes que je l'aurais peut-être déjà appris. Comme dit le Twere, c'est à mon tour de le boire. De boire le calice jusqu'à la lie. Certaines épreuves sont plus difficiles que d'autres... Se déjuger pour un chef en est une. J'avais pris la résolution de suivre ses conseils quelque durs qu'ils soient. Quitte à me déjuger de nouveau. Il me faut maintenant affronter ma propre décision.¹¹⁶

Pendant que Kilapi prononce ces dernières paroles, le chœur forme un cercle, entonne un chant traditionnel en tournant autour. La musique devient rythmique, cadencée, les mouvements des choreutes deviennent répétitifs : c'est la transposition scénique du *kinguizila*. Kilapi est isolé dans le cercle et doit faire face à lui-même. La communauté, représentée par le chœur, a pour tâche de prendre en charge collectivement l'action « thérapeutique » et de le ramener à la raison. Kilapi et les membres du chœur s'invectivent à tour de rôle :

LA 1^{ère} GRIOTTE. Chaque heure qui s'avance dans la nuit est une consécration du jour. Chaque rayon de lune qui perce la nuit est une célébration de la lumière. La lumière s'est levée sur notre pays mais le matin tarde à venir. Grand est le Souverain qui perce les lueurs du jour. Grand est notre Président qui ouvre le chemin de l'aurore.

KILAPI. J'avais rêvé d'obscurité, me voici projeté dans la lumière. La lumière noire mais aveuglante du pouvoir. Envieux de ce que je ne suis plus, envie pour ce que je n'ai jamais été. Tel est le destin de tous ceux qui gouvernent. Obligés de plaire à ceux qui les haïssent, et sévir.

LE GRIOT. Vous marcherez droit. L'obscurité attelée au flanc gauche de la Loi.

KILAPI : Faudrait-il encore que je marche. Un homme, un homme véritable ne doit jamais se dédire.

LA 2^{ème} GRIOTTE. C'est lorsqu'il se raidit qu'il se dédit. Autrement un chef jamais ne se dédit lorsqu'il revient sur ses pas : il rebrousse chemin, on dit qu'il fait des compromis.

KILAPI. Des compromis qui compromettent n'est-ce pas un déni de soi ?

LE GRIOT. Il n'y a déni que de l'injustice.

LA 2^{ème} GRIOTTE. Comment le chef peut-il se compromettre lorsqu'il revient sur ses pas ? Avec qui ? Dites-moi avec qui sinon avec son propre cœur.

¹¹⁶ Antonia Ngoni. *Une tragédie bantoue*, p. 29 du manuscrit.

LA 1^{ère} GRIOTTE : Et son cœur est double. D'un côté il sévit et de l'autre il pardonne. Et un chef qui pardonne, c'est un peuple qui s'abandonne.¹¹⁷

Désormais résigné, Kilapi se met à hurler, s'effondre sur le sol et prononce les mots qui mettent fin au rituel : « Ne pas souiller l'herbe verdoyante de cette saison qui s'annonce, c'est faire preuve d'écologie du cœur. Faites lever les barrages : l'heure est au pardon, à la paix des cœurs et la tranquillité des esprits »¹¹⁸. Le chœur peut enfin quitter la scène, la musique s'arrête avec un grand coup de tam-tam, qui sonne comme un réveil. Le changement de lumières souligne visuellement l'arrivée du jour. Kilapi est de nouveau devant son médecin, à qui il confesse que tout va mieux : « Docteur, c'est étrange comme tout s'arrange. [...] Ne me surchargez plus de médicaments, le sommeil est revenu... »¹¹⁹. Comme le Créon de Sophocle, Kilapi change d'avis. Le destin tragique de la pièce ne changera évidemment pas car, dans ce cas aussi, il est déjà trop tard. Mais cette fois, Créon ne se repent pas par peur, mais de son plein gré, aidé par la communauté qui puise dans cette forme théâtralisée des rituels thérapeutiques. Grâce au *kinguizila*, la guérison du corps social passe par une folie collective vécue par tous et non plus portée par un seul.

Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, le même processus est présent dans *Ngoye*, dont le spectacle se termine par une cérémonie de *n'döep*. Dans le chapitre précédent, nous nous sommes attardés sur la valeur religieuse que ce rite comporte par rapport à la question du culte des ancêtres, auquel Buur-le-Roi empêche l'accès pour l'esprit de Tallia. Le *n'döep* étant un culte d'alliance et de fondation avec les esprits ancestraux, il contient en lui-même une dimension rituelle d'initiation et de possession qui le rapproche d'une démarche thérapeutique¹²⁰. Le rite comprend différentes phases, à commencer par un moment de consultation et de diagnostic sous forme de divination, jusqu'à la danse et la transe finale, qui se déroule en public. Dans la pièce, la première phase du rituel est bien introduite par les paroles du Saltigué, qui, alarmé, avoue à Burr-le-Roi que « l'heure est grave » :

Ce lieu est infesté d'étrangers. (*Il gesticule pour chasser les esprits*). Tukum tookee, tukusum tookkee, suk dur, luk dur, muc bët, muc laamiñ, muc leep. (*Il pointe une corne côté cour*). Le baobab est habité comme d'habitude et les génies ont été plus discrets dans leurs réponses. Buur-le-roi, ils ont refusé les offrandes que nous leur avons apportées pour bénir ton décret. Le sang des coqs ne s'est pas versé. Aussitôt que les têtes ont été coupées, les corps jetés à terre les ont rattrapées. Le lait devient noir à la lumière des branches. Les visages inquiets des Saltigués

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹²⁰ Cf. Omar Ndoye, *Le N'Döep. Transe thérapeutique chez les Lebous du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2010.

s'enflamment et les souffles se coupent. Quelles terribles scènes. Le vent devient rouge et change de direction. Les hiboux crient dans le silence du doute. Burr-le-roi, ton choix n'est pas judicieux pour les ancêtres. Tu es initié aux rites secrets du terroir. Les nuages se sont fermés à ton appel alors que la nuit se fendait. Comprends donc ce que veulent mâmes ñoom. Ils refusent que tu offres les corps des fils de Sangomar aux becs et aux gueules des charognards.¹²¹

Les mots du saltigué déterminent le début du processus de « conversion » de Burr-le-Roi, qui sera achevé par la cérémonie du *n'döep* qui termine le spectacle. Les documents en notre possession ne nous permettent malheureusement pas de parler davantage de la représentation scénique de cette cérémonie, car cette dernière n'était pas prévue dans la mise en scène européenne. Cette différence de stratégie de représentation entre la mise en scène africaine et européenne sera développée dans la section suivante. Soulignons pour l'instant que, comme dans le cas du *kotéba* et du *kinguizila*, la dimension rituelle semble chargée d'une valeur thérapeutique.

Une posture différente caractérise en revanche la mise en scène du *famadihana* dans *Antigone la Peste*. Nous avons déjà souligné les implications mémorielles de l'utilisation du « retournement des morts » en relation avec le culte des ancêtres nié par les mesures sanitaires prises pour contrer l'épidémie de peste à Madagascar. Dans ce cas, on ne peut pas parler de cérémonie thérapeutique envers Créon, comme c'est le cas pour *Antonia Ngoni*, pour *Ngoye*, ou pour le spectacle du « Mandéka ». Cependant, étant donné le contexte du spectacle, la présence du rite a évidemment une fonction cathartique pour le public présent dans la salle, qui voit sur scène ce qui est interdit en dehors.

En effet, toutes les phases du *famadihana* sont reproduites au cours du spectacle. Le personnage de l'anthropologue prend des notes qui, montrées à l'écran au fond de la scène, traduisent ce qui se passe sur le plateau :

- L'appel à la famille pour prévenir que le *famadihana* va avoir lieu.
- Répartition des tâches : les musiciens, le zébu, les linceuls, le riz, l'astrologue, les nattes, le rhum.
- L'appel des morts devant le tombeau familial.
- Le jour J : la fête, le drapeau, la musique.
- Le repas : zébu, riz, rhum à profusion. On sert plusieurs fois les invités. C'est important qu'il y ait de belles quantités de nourriture pour tous.
- Le moment de l'obole : chaque invité vient apporter une enveloppe avec sa contribution. - Le départ vers le tombeau familial en chantant : « Nous, les enfants, nous avons besoin de nos ancêtres ».
- Les corps des ancêtres sont sortis par les hommes. Les femmes les portent en

¹²¹ Ngoye, *l'Antigone d'Afrique*, p. 38 du manuscrit.

chantant.

- Les ancêtres sont déposés au sol. On déplie les linceuls. On danse.

- Les ancêtres sont réchauffés, caressés puis enveloppés dans de nouveaux linceuls.

- On repart au tombeau en chantant. On fait sept fois le tour du tombeau avant de réinhumer les ancêtres, pour les embrouiller et leur faire perdre le sens de l'orientation.

- Les femmes se battent pour les nattes des ancêtres, réputées porter chance et donner la fertilité.

- C'est la fin du *famadihana*, l'aîné de la famille prononce le *kabary* de remerciements.¹²²

Dans la mesure où il contribue à corriger et soigner les traumatismes de la mémoire individuelle ou du tissu social, le théâtre peut donc être considéré comme « thérapeutique ». Il s'agit, pour reprendre les considérations d'Alexandre Gefen, d'un « une manière de demander à l'écriture et à la lecture de réparer, renouer, ressouder, combler les failles des communautés contemporaines, de retisser l'histoire collective et personnelle, de suppléer les médiations disparues des institutions sociales et religieuses perçues comme obsolètes et déliquescentes à l'heure où l'individu est assigné à s'inventer soi-même »¹²³.

Or ces stratégies de représentation s'accompagnent souvent d'une volonté précise d'intégrer les éléments performatifs de la tradition africaine. Avant de problématiser leur utilisation, nous allons nous attarder sur une dernière question commune à de nombreux spectacles de notre corpus, à savoir l'utilisation des langues africaines, qui s'inscrit dans un discours d'affirmation et de sauvegarde d'éléments culturels « différents ».

2.3 Le rapport entre le français et les langues africaines

Le rapport entre le français et les langues africaines soulève la question du partenariat des langues dans le cadre de la Francophonie¹²⁴, qui préconise la coexistence entre le français et les différentes langues de l'espace francophone. La diffusion internationale de la langue française s'appuie notamment sur l'Institut Français, opérateur de l'action culturelle qui assure le rayonnement de la langue et de la culture hexagonale à l'étranger. Or, la langue est un instrument de domination qui peut participer à la minorisation de l'identité d'un peuple

¹²² *Antigone la Peste*, p. 17 du manuscrit.

¹²³ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, 2017, p. 4.

¹²⁴ Voir Anne-Marie Laulan et Didier Oillo (dir.), *Francophonie et mondialisation*, Paris, CNRS, 2019, et Marie-Josée de Saint-Robert, *La politique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

colonisé et au façonnage d'une identité nouvelle, stratégiquement empreinte de l'idéologie du peuple colonisateur¹²⁵.

Dans le cas de notre corpus, la coexistence du français et des langues africaines, présentes dans tous les spectacles, apparaît donc centrale. Cette dynamique n'est absente que dans le cas de *Noces posthumes de Santigone*, ce qui est assez symptomatique. Bien que s'inscrivant dans le cadre du Festival de la Francophonie, cette pièce a été écrite à la fin des années 1980, à une période où cette problématique n'était pas encore suffisamment politisée. Bien que réalisée 10 ans plus tard, à la fin des années 1990, la production du « Mandéka Théâtre » est différente : comme nous l'avons vu, ce spectacle se caractérise par une volonté précise de promouvoir les formes théâtrales africaines, et par une tentative d'utiliser des langues autres que le français. L'imposition du français étant l'une des marques de l'autorité coloniale, ce choix se lie évidemment à la nécessité, selon Sotigui Kouyaté, de maintenir vivantes les traditions : « Pour le moment, l'Afrique de l'Ouest est encore épargnée et ses racines demeurent. Je me souhaite et j'espère que cela continue. Parce que, quand on coupe les racines d'un arbre, l'arbre meurt »¹²⁶. Par ailleurs, Kouyaté se souvient de l'époque où l'éducation coloniale interdisait aux élèves de parler leur langue :

Là, il était interdit de parler notre langue. L'instituteur, burkinabé lui-même, nous empêchait de parler bambara et, si nous disions quelque chose en notre langue, il nous mettait autour du cou un morceau de bois ou de tôle sur lequel on dessinait une tête d'âne et il nous privait de déjeuner.¹²⁷

Le spectacle du « Mandéka » intègre le bambara dans les parties chorales et dans les prophéties prononcées par le personnage de Tirésias. La version écrite du texte est pourtant entièrement en français, même pour ce dernier détail : dans la didascalie, on peut lire qu'« on ne comprend pas ce qu'elle dit », et une note en bas de page ajoute que « dans la mise en scène de Sotigui Kouyaté, Tirésias prophétisait en bambara, la langue principale du Mali »¹²⁸. Cette scène présente donc un intérêt particulier à cet égard. Quand Tirésias – dont le personnage est joué par une femme – intervient pour prophétiser le futur de Créon, le langage devient une barrière et crée une opposition entre le roi et le devin. Tirésias, lié aux cultes des esprits et symbole d'une culture ancestrale sacralisée véhiculée par cet idiome « inconnu », est accompagné d'un enfant qui traduit ses paroles ; face à lui, Créon répond : « Si tu dois

¹²⁵ Cf. Marcelin Vounda Etoa et Désiré Atangana Kouna (dir.), *Les Francophonies. Connexions, déconnexions, interstices, marges et ruptures*, Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé, 2016.

¹²⁶ Sotigui Kouyaté, propos recueillis par Rosaria Ruffini, *cit.*, p. 10.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹²⁸ Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé Guimba, *Antigone (d'après Sophocle)*, *cit.*, p. 65.

prophétiser sur moi, fais-le dans une langue que je comprenne », en définissant le bambara une « langue d’esclaves ! »¹²⁹. Une femme intervient dans la scène et explique le lien entre langue et culture par cette expression : « Elle parle la langue que vous avez oubliée » et « certaines vérités ne sont pas à leur aise dans la langue des maîtres »¹³⁰.

En effet, le multilinguisme n’échappe pas à la hiérarchie des langues, qui traduit la hiérarchie sociale et politique. Dans l’anecdote racontée par Kouyaté, l’État colonial considérait le français comme la seule langue digne de ce nom. Les langues africaines affublées de l’étiquette de « dialectes » ne pouvaient pas être des « langues de civilisation ». En conséquence, on considérait que les Africains devaient être complètement assimilés à la culture et à la langue française. L’école coloniale s’inscrivait dans cette idéologie et formait des « élites » destinées à servir les objectifs de la domination coloniale. L’usage de la langue française et le recours ponctuel au bambara correspond donc, dans la perspective de Kouyaté, à un désir de s’ouvrir à une confrontation esthétique et culturelle dans une dimension communicative capable de produire un échange : « quand je prends un texte français et que je mets la pièce dans une portée africaine avec un langage africain, elle est accessible en Afrique. Et quand je reviens la présenter en France elle est aussi accessible »¹³¹. Il soutient que son théâtre doit permettre à l’Afrique de sortir de sa méconnaissance et de déclencher un processus de mise en relation, d’ouverture à l’autre :

Je me bats avec la parole car je suis griot. On nous appelle, à tort ou à raison, les maîtres de la parole. Nous avons le devoir d’inviter l’Occident à moins méconnaître l’Afrique. Or, oublier sa culture, c’est s’oublier soi-même. En Afrique on dit : « le jour où tu ne sais plus où tu vas, souviens-toi d’où tu viens ». Toute ma démarche, en tant que griot, est nourrie par cet enracinement et cette ouverture aux rencontres.¹³²

L’idée de se servir d’une langue africaine pour assurer la mise en communication de la pièce avec le public en Afrique sert également de justification à l’emploi du wolof dans *Ngoye*. Comme on l’a déjà vu, la pièce de Gilles Laubert profite de la traduction des chœurs de Sophocle, assurée par Massamba Gueye, co-auteur de l’adaptation du texte. Toutes les références mythologiques, historiques ou bien géographiques, dans ces traductions, sont substituées par des éléments connus du public. Ainsi en est-il, par exemple, de l’adaptation du premier *stasimon*, où le dieu Roog, Faa Pees, le village de Sangomar sont évoqués :

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Sotigui Kouyaté, propos recueillis par Rosaria Ruffini, *cit.*, p. 5.

¹³² *Ibidem*.

Doomi roog moo
 leen faad ray
 Boroom dooleja
 noonu la def
 Jambari xareja na
 la def
 Noonu la defag
 sunuy noon
 Looloo taq ndam
 desfi tay.
 Ndam lii ñu am
 mooy saggu ñi
 foonk seen askan
 Moo sargal doom
 yi soop Sangomar
 Nañu fatte xare bi
 weesu tay
 Ndaq guddik tay
 Faa Pees sa ko
 moom ku fi fanaan
 fanaanee naan
 Ndaq Faa Pees
 yëngal na
 Sangomar.¹³³

Le fils de Roog les a
 tués
 Le puissant fit ainsi
 Le guerrier fit ainsi
 C'est ainsi qu'il fit de
 nos ennemis
 C'est pourquoi la
 victoire est restée
 Cette victoire et celle
 de ceux qui respectent
 leur société
 Il a rendu hommage
 aux fans de Sangomar
 Oublions les victoires
 passées
 Cette nuit est dédiée à
 Faa Pees qui y passera
 son temps à boire
 Faa Pees a émerveillé
 Sangomar.¹³⁴

De plus, tout au long de la pièce, des expressions wolofs sont utilisées par les personnages, sous la forme de mots ou de phrases isolés, voire d'expressions entières. L'utilisation d'un français imparfait par le soldat est également intéressante en termes d'implications sociolinguistiques :

Par la ceinture de mon père Buur-le-roi j'ai venu ici doucement gain. Ti va (Tu vois) xola, en vena (venant) han ma tête me dit va ma tête me dit reste ; Mon cœur me dit cours, mon cœur me dit arrête. Je prends beaucoup de temps, pourtant je in (viens) de prés juste là derrière pasque (parce que) z'ai peur mais après ze fais wiri wiri... et z'arrivé (je suis arrivé) ici. Mais nak te dis rin (rien) ze suis dans le feu de brousse ze ne peur plus de briller (brûler).¹³⁵

¹³³ Ngoye, *l'Antigone d'Afrique*, p. 8-9 du manuscrit.

¹³⁴ Traduction fournie par Augustin Ndione, professeur de linguistique wolof à l'Université de Dakar.

¹³⁵ Ngoye, *l'Antigone d'Afrique*, p. 11 du manuscrit.

Cette utilisation du français reproduit la situation de diglossie¹³⁶ caractérisant la société sénégalaise, où le wolof et le français n'occupent pas la même place en termes de prestige et de nombre des locuteurs. Ainsi, le français est largement dominant dans l'espace public institutionnel et formel auquel sont associés l'écrit, l'enseignement, l'administration, les relations diplomatiques, le secteur industriel et commercial avec l'Europe. Les langues africaines dominent l'espace public informel auquel sont associés la communication orale, les relations sociales, les lieux de rencontres populaires comme les marchés, les festivités publiques et les cultes religieux. Dans ce spectacle, l'utilisation du wolof reste, pour ainsi dire, circonscrite, notamment parce que la pièce est destinée à être exportée en Europe. Néanmoins, Laubert continuera d'essayer de promouvoir cette langue africaine dans ses projets suivants et l'utilisera de façon plus systématique dans son travail sur les contes wolofs¹³⁷.

Une plus grande attention à ces enjeux caractérise le spectacle, dirigé par Marie Vaiana, de la compagnie Les plaisirs chiffonnés et de la compagnie burkinabé Les Empreintes. Dans cette adaptation, un travail de traduction en mooré de certains passages du texte a été réalisé par l'auteur burkinabé Sidiki Yougbaré. Ce dernier a cherché comment intégrer et traduire ces passages de façon fluide, sans en faire une traduction simultanée, et sans qu'une réplique ne soit jamais répétée, produisant un entrelacement entre les langues. À ce sujet, il déclare :

Notre objectif est de donner le spectacle à un public n'ayant pas forcément accès à ce texte. L'importance et la portée du thème à la fois bouleversant et choquant, plein cependant de leçons de vie, mérite d'être vu, entendu et connu de tous. Notre souci a été que le spectacle soit compris par des spectateurs ne parlant qu'une seule des deux langues sans que jamais une réplique ne soit répétée. Il ne s'agit donc pas d'une traduction simultanée mais plutôt d'un entrelacement du français et du mooré.¹³⁸

De plus, lors des répétitions, s'inspirant des improvisations des comédiens, Yougbaré a écrit plusieurs poèmes originaux en mooré, qui sont intégrés au spectacle. Voici un exemple :

Ade m tâwa	Voici, frère
Game m tâwa	Attrape, frère
Reegue m tâwa	Prends, frère
A teing n yi miit la	Terre

¹³⁶ C'est par simplification que nous parlons ici de « diglossie » plutôt que de « triglossie » ou de « multiglossie ». Pour une description plus approfondie de la situation sociolinguistique des langues en Afrique, voir Diki-Kidiri Marcel, « Multilinguisme et politiques linguistiques en Afrique », dans *Actes du Colloque Développement durable : leçons et perspectives*, Ouagadougou, Presses de l'Université de Ouagadougou, 2004, p. 27-36.

¹³⁷ Au cours de l'été 2007 à Thiès, Gilles Laubert organise un stage de formation bilingue (français-wolof) pour des stagiaires théâtre. Comme support de travail il choisit des contes wolofs et à l'issue du stage une représentation est donnée.

¹³⁸ Dossier artistique du spectacle, envoyé par la compagnie.

sùngr soaba	Reconnaissante et
N saak tm yôôga	Miséricordieuse
tom nee nuug	Terre
Kont'f tf reegue	T'as accepté et m'as
Ade m tâwa!	fait grâce d'une poignée
Game wè m tâwa!	de sable que je te tends
Reegue ya m tâwa!	Voici, frère
Ad ya roogm	Attrape, frère
nonglm kuuni	Prends, frère
Reeg n pilif meinga	Ceci est un cadeau de
Reeg n likf yiînga	fraternité
Reeg tom nee nuug	Prends et couvre-toi
n paas'f meinga	Prends et couvre-toi le
N suud teing n ti	corps
leebg tom	Prends une poignée de
Zââgf meing nee	sable
baag nôôre	Mêle-la à ton corps
Zââgf meing nee	Va sous terre et deviens
yiibreg nôôre	terre
Zââgf meing nee	Éloigne-toi de la gueule
wiibg nôôre	du chien
Ade m tâwa	Éloigne-toi de la
Game n tâwa	bouche du charognard
Reeg laaf loogue	Éloigne-toi du bec de
Loog n babsf ba	l'épervier
Loog n babsf man.	Voici, frère
	Attrape, frère
	Prends et pars
	Pars et rejoins ton père
	Pars et rejoins ta
	mère. ¹³⁹

Cette tension engendre un produit hybride et parfois opaque, qui jouit d'une grande liberté créatrice à même de générer un processus de renouvellement esthétique et idéologique. L'expérimentation linguistique menée dans cette création s'avère intéressante dans la mesure où elle arrive à proposer un mélange entre français et mooré sur une base égalitaire. Lors de la mise en scène en Europe, par exemple, cela permet de monter sur un plateau une langue qui – bien qu'étroitement liée à la politique linguistique de l'époque coloniale et aux dynamiques de la Francophonie à l'époque postcoloniale – demeure sous-représentée. Au moment de la mise en scène à Ouagadougou, en revanche, Vaiana souligne que ce choix de mêler les deux langues posait une question à la fois politique et esthétique, « car si une personne n'est pas scolarisée,

¹³⁹ Texte fourni par la compagnie.

elle devient étrangère dans son propre pays »¹⁴⁰. La nouveauté de l'expression artistique passe donc à travers un message idéologique qui trouve une correspondance artistique représentant un échelon ultérieur dans l'échelle des différentes utilisations de la langue quotidienne¹⁴¹.

Cet usage des langues vient rappeler la nécessité d'élargir les façons dont chaque culture, dont le véhicule principal est la langue, parvient à s'exprimer sur les planches de théâtre. C'est dans ce contexte que l'expérience menée par Sidiki Yougbaré avec Marie Vaiana mène l'artiste burkinabé à planifier et organiser des actions concrètes pour le développement des langues africaines dans les créations théâtrales, soulignant la nécessité d'entreprendre une nouvelle voie où ces langues seraient indépendantes du français. Profitant du soutien financier de Wallonie Bruxelles International (qui a également financé la tournée européenne du spectacle d'*Antigone*), Yougbaré se fait l'initiateur des Rencontres Internationales de Théâtre en Langues Maternelles (RITLAMES), dont la première édition est menée en novembre 2021 à l'Espace Culturel Gambidi de Ouagadougou, en collaboration avec la compagnie de Marie Vaiana et d'autres compagnies du continent. Ces rencontres visent à créer un cadre d'échange pour permettre aux artistes africains utilisant les langues maternelles d'échanger sur leurs travaux et de mener des réflexions scientifiques sur l'usage de ces langues dans les sociétés africaines.

En ce sens, le théâtre joue un rôle primordial dans la préservation de ces langues, comme des pratiques auxquelles elles sont associées – les contes, ou encore le *kotéba* dans le spectacle de Sotigui Kouyaté. D'ailleurs, la présentation de la première édition des RITLAMES justifie sa naissance par l'anecdote suivante :

Dans toutes les cultures, il est indéniable que la langue est importante pour la transmission de divers messages ainsi que des valeurs. Elle est le véhicule essentiel des cultures. Tout peuple qui arrive à imposer la sienne aux autres leur transmettra inéluctablement sa perception du monde. C'est ainsi que l'Histoire nous rappelle qu'à l'école primaire, sous l'ère coloniale, même un peu après, un grand nombre d'Africains ont souffert psychologiquement quand ils ont, par inadvertance, prononcé des mots de leurs langues maternelles dans la cour de l'école. La sanction mémorable pour ce qui était alors perçu comme un sacrilège était de porter le « symbole » ou le « signal ». Technique d'assimilation utilisée par le colon, le « symbole » ou le « signal » était un objet très laid qui devait dégoûter tout élève fautif. Si cet objet humiliant a été aboli et que certaines de nos langues sont enseignées dans les écoles primaires, parfois dans certaines de nos universités, elles

¹⁴⁰ Marie Vaiana, propos recueillis le 10 novembre 2021 en visioconférence.

¹⁴¹ Une démarche similaire est déjà effectuée par Félix Morisseau-Leroy avec *Antigòn en Kreyòl*, joué pour la première fois à Port-au-Prince en 1953. Voir Moira Fradinger, « Danbala's Daughter: Félix Morisseau-Leroy's *Antigòn an Kreyòl* », dans Herin Mee et Helene Foley (dir.), *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 127-146.

sont aussi de plus en plus présentes dans les créations artistiques, surtout au théâtre.¹⁴²

Par conséquent, cette présence de langues maternelles dans les institutions de formation et les créations artistiques souligne la volonté des Africains de placer au centre de leurs intérêts des éléments de leurs cultures, car « il faut prendre conscience du fait que nos langues, tout en ne partageant pas l'intercompréhension, sont fortement liées en profondeur, c'est-à-dire au niveau des structures, au niveau des rapports des langues à la pensée et à la vision de l'univers représenté »¹⁴³.

Cette dimension distingue, par exemple, le spectacle produit par Jean-François Peyret. De nombreuses scènes d'*Antigone la Peste* sont en effet jouées entièrement en malgache, au point qu'une traduction en français devient parfois nécessaire, comme dans le cas de la reproduction du retournement des morts. Dans cette pièce, la question de la résonance et de la reconnaissance internationale ne se pose pas, comme c'est le cas pour la performance de Marie Vaiana. Le spectacle de Peyret a lieu à Madagascar, devant un public local. Il avait certes été question de faire une tournée en Europe, mais le projet a été abandonné. Nous ne pouvons pas spéculer sur la façon dont le spectacle aurait été modifié, notamment sur la question de la langue. Peyret admet quant à lui que si le spectacle était arrivé en France, il y aurait eu un risque qu'il soit perçu comme exotique, « mais là cela ne se posait pas comme problème »¹⁴⁴. En tout état de cause, la production d'*Antigone la Peste* reste fortement liée au contexte pour lequel elle a été conçue.

L'utilisation des langues africaines dans les spectacles *Antigone 466/64* par Claude Brozzoni et *Antigone I Ma Kou* par Guy Giroud, limitée à des intermèdes chantés et dansés, ainsi que dans les interventions du chœur dans *Antonia Ngoni* par Jean-Feyth Kimbirima, nous mène à nous interroger sur le risque d'exotisme que comporte la mise en scène des productions de notre corpus. En même temps, l'inclusion d'éléments perçus comme exotiques impose une réflexion sur ce qui constitue la limite entre l'exotisme et le désir de promouvoir des éléments culturels africains. Il s'agit là d'une question centrale, introduite par la question du choix des langues, et plus généralement abordée dans cette partie consacrée aux éléments performatifs. Une problématisation unitaire devient donc nécessaire.

¹⁴² Argumentaire des RITLAMES, fourni par Marie Vaiana.

¹⁴³ Mahamoudou Ouedraogo et Salaka Sanou, *Culture, identité, unité et mondialisation en Afrique*, Ouagadougou, Presses Universitaires de Ouagadougou, 2003, p. 93.

¹⁴⁴ Jean-François Peyret, propos recueillis le 20 octobre 2021 à Paris.

3. Les limites subtiles de l'exotisme

L'exotisme décrit une pratique politique autant qu'esthétique. Au cours de cette recherche, nous avons souvent souligné comment la différence culturelle peut être politisée, révélant à travers ses représentations les traces de relations de pouvoir. En revanche, la « différence » culturelle a également une valeur esthétique, une valeur souvent mesurée explicitement ou implicitement en termes d'exotisme, voire avec l'attrait exotique de ces produits culturellement « différents ». Ce camouflage implique la transformation de la politique du pouvoir en spectacularisation de la différence culturelle. Cette esthétique est à l'œuvre dans la production, la commercialisation et la consommation métropolitaine des produits culturels et dans leur tentative d'assimilation aux discours dominants de la représentation interculturelle.

D'ailleurs, dans la première partie, nous nous sommes attardé sur la démarche de l'interculturalité artistique, soulignant, d'une part, le renouvellement des pratiques théâtrales par l'emprunt de formes étrangères et, de l'autre, le risque du regard exotique que cela entraîne, notamment du fait de la reprise d'éléments conformes aux stéréotypes véhiculés par le rapport à l'altérité. Cela explique la démarche colonisatrice que certains critiques ont vu dans le travail de metteurs en scène occidentaux utilisant des formes extra-occidentales¹⁴⁵. Si, comme nous l'avons montré, les metteurs en scène occidentaux s'emparent de conventions théâtrales étrangères pour redonner une efficacité spectaculaire au répertoire tragique, inversement, les metteurs en scène non-occidentaux abordent ce répertoire avec des motivations à la fois théâtrales et politiques¹⁴⁶.

À la lumière de ces dynamiques, qu'ont d'exotique les spectacles de notre corpus ? Comment leur exotisme est-il codé, et quel intérêt sert-il ? En effet, il nous semble que l'exotisme peut être à la fois un mécanisme de traduction culturelle issu d'un discours néocolonial de marchandisation de la marginalité, et une stratégie pour se distancier des regards métropolitains dominants et marquer une forme de résistance décoloniale. C'est pourquoi nous allons maintenant mettre en lumière cette question. L'objectif est de montrer comment les différentes stratégies de représentation analysées répondent à des postures et à des finalités différentes, opposées dans certains cas, voire à une tentative de les dépasser.

¹⁴⁵ Cf. Patrice Pavis, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, Jose Corti, 1990, p. 215.

¹⁴⁶ Cf. la première partie de cette recherche.

3.1 Un exotisme postcolonial

L'exotisme décrit un mode de perception et de consommation, il invoque l'aura familière de cultures incommensurablement « étrangères », et les rend identifiables en les associant à un nombre limité d'éléments. Ainsi, le cadre perceptuel de l'exotisme permet de voir un spectacle comme une fenêtre plus ou moins transparente sur un monde africain culturellement spécifique, mais toujours élaboré au sein d'un monde de différences, se conforme aux paradigmes et aux mythes occidentaux souvent grossièrement stéréotypés. Ce regard colonial a toujours caractérisé la rencontre de l'Europe avec l'altérité et se poursuit encore aujourd'hui dans ses formes contemporaines¹⁴⁷. Cette exploration dépend de la construction d'un regard qui voit l'Afrique à travers ce filtre déformant tel qu'il est commercialisé et distribué au public occidental.

Dans le cas de notre corpus, il a été constaté à plusieurs reprises que les productions de Claude Brozzoni et de Guy Giroud se fondent, directement ou indirectement, sur cette tendance. Cela est déjà perceptible dans les raisons qui poussent les deux metteurs en scène français à créer en Afrique. Brozzoni est animé d'un paternalisme qui accompagne une perception exotique, à partir de l'expérience qu'il fait du continent :

Je me sens proche des pays d'Afrique et des gens qui sont opprimés. Ce n'était pas seulement monter une pièce théâtre, c'était une expérience très intérieure, très mystique. C'était la découverte de l'autre et de soi. C'était la rencontre, la découverte d'un pays, les mosquées à 4 heures du matin, la pauvreté des quartiers, avec des gens à qui nous apportons beaucoup de choses, mais qui nous en apportent aussi. Ils sont drôles les africains, ils savent rire de leur malheur...¹⁴⁸

La rencontre avec l'Afrique est symbolisée par ce sentiment « érotique »¹⁴⁹ où le continent apparaît comme un objet farouchement séduisant. En effet, l'exotisme n'est pas une qualité inhérente que l'on trouverait *dans* certaines personnes, des objets distinctifs ou des lieux spécifiques ; l'exotisme décrit plutôt un mode particulier de perception esthétique – un mode qui rend les personnes, les objets et les lieux étranges alors même qu'il les domestique, un mode qui fabrique effectivement l'altérité.

Giroud, quant à lui, est motivé par des raisons économiques qui font appel au goût de l'exotisme du public européen. L'Autre est ainsi caractérisé par ses coutumes, et sur son corps

¹⁴⁷ Cf. Tzvetan Todorov, *Nous et les Autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1992, p. 41.

¹⁴⁸ Claude Brozzoni, propos recueillis le 25 septembre 2021 à Annecy.

¹⁴⁹ Cf. le concept d'« érotocolonie » proposé par Sylvie Chalaye, *Race et théâtre. Un impensé politique*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 146-147.

s'incarne, dans sa brute manifestation, sa différence à la fois somatique et imaginaire. Une phrase prononcée par Giroud au cours de notre entretien, déjà évoquée dans le chapitre précédent, va particulièrement dans ce sens : « On a vite compris que la solution pour nous c'était le festival d'Avignon. On est très visible parce qu'on est noirs, car on fait des adaptations du répertoire »¹⁵⁰. L'exotisme colonial se reconstitue à l'ère de la mondialisation incluant le trafic d'artefacts culturellement « différents » dans les centres économiques, et pas forcement culturels, du monde. Ce qui est clair, en tout cas, c'est qu'il existe des continuités significatives entre les anciennes formes de représentation exotiques impériales et certaines de leurs contreparties plus récentes, qui tirent parti d'une approche esthétique relevant d'un « fétichisme de la marchandise »¹⁵¹.

Cette vision sert à célébrer la notion de « différence culturelle » tout en l'assimilant à des codes interprétatifs occidentaux familiers. Tel le cas de la représentation de ce que nous avons qualifié d'« Afrique politique fantasmée », au centre des deux mises en scène. Cette dimension s'exprime plus encore dans l'utilisation d'éléments culturels « traditionnels ». À ce propos, Claude Brozzoni affirme : « quand il y avait des moments magiques, ça suffisait que les comédiens mélangent l'histoire avec leurs croyances, les génies, les fantômes, des trucs. Il y avait des moments où ils chantaient et lançaient des sons qui partaient dans tous les côtés. C'est dans leur culture... »¹⁵². « Leur culture » fait clairement penser à une Afrique qui danse et fait de la musique, une terre de « trucs » étranges et pourtant domestiqués : « Nous avons travaillé avec des musiciens de là-bas, donc y avait forcément la kora, plein d'instruments africains, et la personne qui chantait, chantait dans sa langue. Après tout était mis ensemble par mon musicien »¹⁵³. Quant à Guy Giroud, il tente de s'éloigner de ce qu'il perçoit comme un cliché, en proposant ses propres références esthétiques et culturelles :

J'avais demandé aux musiciens de me trouver quelque chose d'original. Malgré l'immense admiration pour les musiciens de là-bas, je trouve qu'ils restent trop dans leur zone de confort, ils ne vont pas chercher ailleurs. J'avais donné aux musiciens pleins de pistes, des extraits de *Gotan Project* pour essayer de sortir de la kora.¹⁵⁴

En proposant de s'inspirer de *Gotan Project* pour sortir du « stéréotype » de la kora, (de la même manière qu'il puise dans un classique occidental pour faire du théâtre africain), Giroud

¹⁵⁰ Guy Giroud, propos recueillis le 29 mars 2021 en visioconférence.

¹⁵¹ La notion vient notamment de Karl Marx : cf. Antoine Artous, *Marx et le fétichisme : le marxisme comme théorie critique*, Paris, Syllepse, 2006, p. 11.

¹⁵² Claude Brozzoni, propos recueillis le 25 septembre 2021 à Annecy.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Guy Giroud, propos recueillis le 29 mars 2021 en visioconférence.

estime éviter le danger « d'imposer des choix de Blancs à des Noirs »¹⁵⁵. La même posture se présente lorsque Claude Brozzoni parle de ce qui concerne le jeu :

Avec les comédiens africains je travaille pas mal sur la langue, pour tout comprendre. Mais après c'était leur énergie, je ne voulais pas les faire devenir des comédiens blancs. Je ne suis pas arrivé en disant c'est comme ça. Après sur le travail de la langue c'était long, sur la diction du texte, car ça ne sert à rien de jouer si on ne comprend pas ce qu'on dit...¹⁵⁶

Cette approche exotique constitue donc un lieu de rencontre discursif entre un assemblage local de pratiques perçues comme « typiques » et un appareil global de codes institutionnels voire commerciaux et assimilateurs. Ceci est clairement lié au marché qui capitalise à la fois sur la circulation répandue d'idées sur l'altérité culturelle et sur le trafic d'artefacts et de biens culturellement différents. En ce sens, l'exotisme postcolonial est, dans une certaine mesure, une pathologie de la représentation culturelle sous le capitalisme, le résultat de la marchandisation croissante de la différence culturelle, et des réponses données à celle-ci. Cela contribue à l'exotisation continue de l'Afrique par le biais d'images « anthropologiques » fantasmées, au sein d'une économie mondiale qui en fait souvent, même inconsciemment des produits néo-impériaux.

En effet, ni Claude Brozzoni ni Guy Giroud ne reconnaissent l'utilisation (consciente ou non) de techniques et de modes de représentation culturelle exotiques – ce qui pourrait presque être considéré comme un symptôme de l'exotisme postcolonial. Brozzoni déclare ainsi que « Tout le monde était surpris par le résultat. [...] Ce n'était pas un truc folklorique, ou je ne sais pas quoi. C'était super. Je me sens très honnête dans ce qu'on a fait. On a eu de gens de France qui sont venus nous voir et ont trouvé ça formidable »¹⁵⁷. Giroud récuse complètement le terme d'exotisme :

En tant que Blanc, je suis toujours un peu sur le fil du rasoir, je sais. Bien évidemment, il y a eu des horreurs et bien évidemment on les effacera petit à petit, car ça reste dans l'esprit des deux côtés, le Blanc et le Noir. Cela dit, moi, je récuse ce terme que vous avez employé du fond de mon âme. On sera toujours attaqués, car le colonialisme continue à être mis au centre. Mais on ne doit pas non plus devoir rester pendant des siècles sur cette question. Il faut arriver à dépasser. Si on reste à ça, on ne s'en sortira jamais. Ils étaient contents de monter *Candide*, Molière... parce qu'ils les connaissaient, ils les ont étudiés à l'école. Non, je récuse ce mot du fond de mon âme, car non seulement c'est faux, mais c'est un vrai danger de m'arrêter là. Le colonialisme ne peut pas continuer à gérer de manière si négative

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Claude Brozzoni, propos recueillis le 25 septembre 2021 à Annecy.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

les relations qu'on a. Ce n'est pas facile, car on ne gomme pas les horreurs comme ça. On en est responsables, mais quand même à un degré relatif et très lointain. Le colonialisme a été abominable, d'accord, mais ce qui a été le pire, c'est le post-colonialisme. À ce moment-là, il fallait donner des mesures d'accompagnement. En plus, ce raisonnement est un frein à une véritable coopération. Ils sont les premiers à déposer des projets à l'Institut Français pour avoir des fonds. C'est à eux aussi de se débrouiller pour aller dans une ère nouvelle et pas toujours être dans la plainte parce que on les a colonisés.¹⁵⁸

Contrairement à Brozzoni et Giroud, Jean-François Peyret témoigne d'une plus grande sensibilité aux dynamiques politiques que sous-tend une opération culturelle de ce type. Fort de son expérience académique, et accompagné d'une universitaire (Julia Gros de Gasquet, qui joue l'anthropologue), Peyret est certainement plus conscient des risques. Il explique avoir cherché à échapper à la représentation exotique et, en un sens, à se préserver des critiques. La conception d'*Antigone la Peste* nous semble réussie, puisque l'utilisation des éléments locaux se caractérise par une volonté précise de les reproduire et de les comprendre. Le choix de ne pas mettre en scène *Antigone* tout court mais de créer un discours autour et sur *Antigone* facilite l'appropriation méta-discursive du texte par les artistes malgaches. Le choix de ne pas faire de Julia Gros de Gasquet une Antigone protagoniste, blanche et blonde, mais d'en faire une anthropologue qui essaie de comprendre ce qui se passe à Madagascar, est fonctionnel. L'utilisation du *famadihana*, de chants et d'éléments de performance malgaches s'avère authentique et capable de générer une performance en communication avec le public.

Il est vrai que la création de ce spectacle reste fortement liée au contexte dans lequel il a été mis en scène, une expérience véritablement locale. La question reste posée de savoir si le même spectacle, avec exactement les mêmes choix de mise en scène, aurait pu être autant réussi s'il avait été monté en Europe. Probablement pas, car le contexte et le public auraient été différents, et d'autres éléments de compréhension du spectacle – bien que déjà présents, notamment en ce qui concerne la scène de retournement des morts – auraient été nécessaires. Toute représentation crée les conditions de sa propre existence, Peyret se dit conscient des risques qu'aurait comporté une éventuelle tournée en France :

C'est une bonne question maintenant : si le spectacle était venu en France, on aurait ressenti cette expérience comme exotique peut-être... Si vous voulez, on prêtait le flanc à une vision critique vers notre travail. Evidemment moi je me suis posé la question coloniale, on ne peut pas ne pas se la poser quand on arrive là-bas,

¹⁵⁸ Guy Giroud, propos recueillis le 29 mars 2021 en visioconférence.

en tant que Français. Même dans la perspective moralisatrice postcoloniale, je n'ai pas honte de ce spectacle. Mais c'est vrai que ça aurait pu tourner au vinaigre.¹⁵⁹

Il en va de même pour *Ngoye*, le spectacle créé par Gilles Laubert. De nombreux éléments présents dans la mise en scène sénégalaise ont été retirés pour la tournée européenne. Le rituel de *n'döep* en est par exemple absent. L'adaptation du texte lui-même change considérablement, au point que l'opération d'« africanisation » adoptée pour relier la pièce au contexte sénégalais est abandonnée au profit d'une mise en scène plus neutre, délibérément dépourvue d'éléments qui auraient pu paraître exotiques en Europe. Un désaccord avec Massamba Gueye, l'autre créateur de la pièce, semble également être à l'origine de ces changements. Cependant, la mort prématurée de Laubert et l'impasse dans laquelle nous nous sommes trouvés en essayant de suivre les traces de cette *Antigone* en Europe nous empêchent de développer davantage cette piste.

Malgré les modifications apportées par Laubert, l'accueil médiatique réservé à la pièce témoigne d'une prédisposition et d'une préfabrication exotique qui fait du simple corps africain la marque de l'altérité : « Une Antigone d'Afrique sème une joie tragique. Une quinzaine d'acteurs sénégalais donnent rythme et fièvre à une tragédie hellénique »¹⁶⁰, titrait un journal ; dans un article intitulé « Noire révolte d'Antigone », un autre titre insistait sur la présence de « l'esprit des griots et de leurs contes ensorcelants »¹⁶¹. Une telle fabrication médiatique basée sur la présence du corps noir et les clichés qui lui sont associés est encore plus évidente dans les mots utilisés lors de la présentation du spectacle diffusé sur un programme de télévision :

Pas seulement revisitée, mais une Antigone africanisée. La révolte d'Antigone devient celle de Ngoye, l'Antigone africaine. La toile de fond reste celle d'une femme insoumise, une rebelle qui veut toujours enterrer son frère malgré l'interdiction de Créon. Mais dans cette variante revisitée et africanisée, on change les noms : Antigone devient Ngoye, Créon devient Buur, et les appels aux divinités grecques des invocations aux ancêtres. C'est un sort de coup de foudre entre un texte classique et la sagesse, l'énergie africaine. Les affrontements restent aussi sanglants que dans la tragédie grecque, aux mots de Sophocle répondent ceux de l'Afrique contemporaine, avec ses douleurs, ses mystères, ses luttes et ses rythmes. Le spectacle nous plonge dans un imaginaire africain, où le face à face entre l'Occident et l'Afrique devient un retour aux sources même du théâtre.¹⁶²

¹⁵⁹ Jean-François Peyret, propos recueillis le 20 octobre 2021 à Paris.

¹⁶⁰ Alexandre Demidoff, « Une Antigone d'Afrique sème une joie tragique », *Le Temps*, 16 décembre 2003, <https://www.letemps.ch/culture/une-antigone-dafrique-seme-une-joie-tragique> (dernier accès le 02/04/2022).

¹⁶¹ « Noire révolte d'Antigone », *Swissinfo*, 17 décembre 2003, <https://www.swissinfo.ch/fre/noire-r%C3%A9volte-d--antigone-/3681360> (dernier accès le 02/04/2022).

¹⁶² Transcription à partir de la vidéo présente en ligne, <https://www.lesfrancophonies.fr/Ngoye-une-Antigone-d-Afrique-455> (dernier accès le 02/04/2022).

Ainsi, la volonté d'« africaniser » Antigone de la part des réalisateurs européens témoigne souvent, directement ou indirectement, de procédés liés à une certaine pratique et à un certain goût de l'exotisme. Comme nous allons maintenant le montrer, le même discours caractérise les productions d'artistes tels que Sotigui Kouyaté, Jean-Félyth Kimbirima ou même Sylvain Bemba. Mais, comme nous l'avons affirmé au début de cette section, les objectifs et les stratégies de représentation semblent caractérisés par une posture différente, faisant de ce goût exotique une stratégie efficace pour générer des revendications artistiques et identitaires.

3.2 Un exotisme stratégique

Les artistes issus d'une présumée « diversité » se trouvent souvent pris entre un désir de reconnaissance et la conscience des contraintes que cela peut imposer à leur production et aux façons dont elle est reçue. Le danger existe, par exemple, que leurs productions soient exploitées pour leur attrait exotique¹⁶³. D'autres ont reconnu leur propre complicité avec l'esthétique exotique tout en choisissant de manipuler ses conventions¹⁶⁴. C'est là que se joue ce que nous appelons l'exotisme « stratégique », à savoir la façon de travailler à l'intérieur de codes de représentations exotiques pour parvenir soit à les subvertir, soit à les redéployer à des fins politiques et esthétiques. Néanmoins, une question s'impose : ces éléments retirés de leur contexte ont-ils encore une authenticité quelconque ? Sont-ils, réellement, autre chose que du folklore ?

Comme nous venons de le voir, il est facile de tomber dans l'exotisme si la représentation se structure autour de reproductions fétichistes d'un ailleurs, et tend à réprimer la multiplicité des différences culturelles qu'elle est censée réaffirmer. La mise en scène d'une altérité aux colorations colonialistes, contrainte de s'exhiber sous les yeux d'un spectateur captivé – menant, selon Homi Bhabha, le « sujet dans une économie narrative de voyeurisme et de fétichisme »¹⁶⁵ – se poursuit ainsi. À ce propos, Hugues Serge Limbani souligne combien le goût pour l'exotisme ainsi que la détermination « d'ancrer le mythe en Afrique avec un regard occidental » peut mener à des représentations complètement ratées, car « chez nous les danses

¹⁶³ Cf. Claire Ducournau, *La fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*, Paris, CNRS, 2017.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁵ Homi Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* (1994), Paris, Payot, 2007, p. 124.

et les chants ont un sens précis »¹⁶⁶. De même, Jean-Louis Sagot-Duvaurox affirme : « Ce n'est pas que comme les Européens sont fascinés par le tamtam qu'on a pas le droit de l'utiliser. Quand on voit un piano, on ne dit pas que c'est un cliché sur les Blancs. Est-ce que c'est du déguisement ou est-ce que c'est vrai ? C'est ça la question »¹⁶⁷. Dieudonné Niangouna avance quant à lui :

Ce n'est pas toujours faire de l'exotisme. Il faut juger ça dans l'ensemble du spectacle, le rôle que ça joue dans la conception de la mise en scène. Ces formes de théâtres existent, il y a des traditions artistiques et performatives. Mais il faut les employer avec un sens ! Les hybridations aussi, je les adore, elles sont salutaires, mais si sensées, capables d'échapper les clichés ! Sinon tu vas faire de l'exotisme contemporain, qui est un gros problème, sans doute.¹⁶⁸

Jean-Felyth Kimbirima, par exemple, admet qu'il a beaucoup réfléchi à la musique, notamment pour éviter ce risque : « Pour la musique, on a beaucoup exploré, il fallait à chaque fois évoluer avec la tournée, avec des musiciens locaux. Car je n'ai pas envie de faire du folklore, donc cela posait encore un problème »¹⁶⁹. C'est pourquoi il continue comme suit, revenant à cette idée d'exotisme « stratégique » : « évidemment je me sers de ce qu'il y a dans ma culture, mais il faut libérer les esprits des gens, car tout est dans la tête des gens »¹⁷⁰.

La réception est différente selon que l'on se place du point de vue de spectateurs appartenant à la culture du metteur en scène ou de spectateurs occidentaux. Un spectateur occidental, qui ne comprend pas la langue des chants africains, ni les gestes empruntés à des codes africains, peut juger l'opération comme une représentation folklorique s'il n'arrive pas à comprendre, à s'ouvrir à l'autre :

La perception du spectacle est différente en face d'un public occidental à propos de cette Antigone qui a voyagé et est revenue d'Afrique. J'ai hâte de voir comment il va réagir, le public d'ici. Ça va m'aider dans ma démarche de théâtre comme on fait aux gens, car je suis en quête de faire un théâtre capable de toucher les gens et être en relation.¹⁷¹

D'autre part, dans un entretien, Sotigui Kouyaté a soutenu que son théâtre doit précisément déclencher un désir de mise en relation et d'ouverture :

¹⁶⁶ Hugues Serge Limbani, propos recueillis le 21 août 2021 à Paris.

¹⁶⁷ Jean-Louis Sagot-Duvaurox, propos recueillis le 17 octobre 2020 à Neuilly-Plaisance.

¹⁶⁸ Dieudonné Niangouna, propos recueillis le 11 octobre 2021 à Paris.

¹⁶⁹ Jean-Felyth Kimbirima, propos recueillis le 6 mars 2021 à Longjumeau.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

Chaque être humain possède en lui une multitude de personnes, qui sont les autres. La vie consiste, chaque jour, à aller à leur rencontre, car on ne peut découvrir ces multiples êtres intérieurs qu'à travers les autres. [...] C'est dans la différence que l'on trouve les voies de la complémentarité.¹⁷²

Or, la voie qu'il choisit pour accomplir ce processus est celle d'intégrer au spectacle la dimension des veillées, la figure du griot, les procédés du *kotéba*. En effet, nous avons vu que le « Mandéka Théâtre » a été créé à Bamako pour promouvoir les formes de l'art dramatique africain, méconnu ou marginalisé en Occident. L'*Antigone* mise en scène par Sotigui Kouyaté avait donc pour but de faire reconnaître en France l'existence d'un théâtre « africain » :

En France, je continue à faire ce que je faisais en Afrique : le griot. Ma fonction était claire depuis ma naissance. Je veux dire que je n'aurais jamais fait du théâtre si cela ne me permettait pas de continuer sur mon chemin. [...] Être en France me permet de véhiculer la culture de ma terre natale qui malheureusement est très peu connue. [...] Nous avons le devoir d'inviter l'Occident à moins méconnaître l'Afrique. [...] Toute ma démarche, en tant que griot, est nourrie par cet enracinement et cette ouverture aux rencontres.¹⁷³

Pour ce faire, Kouyaté reconstruit une Afrique imaginaire pour un public occidental, mélange de codes bambaras et d'autres pratiques. Malgré cela, comme c'est le cas pour *Ngoye*, la médiatisation du spectacle a eu tendance à se concentrer sur l'altérité radicale du corps sur la scène : « La troupe du Mandéka accueille son Antigone noire »¹⁷⁴ titrait ainsi *Le Monde* en 1999. Kouyaté rejette quant à lui la définition d'une « Antigone africaine », et souhaite qu'elle demeure une « Antigone » sans adjectifs marquants. Selon lui, le public devrait refuser la perception erronée d'une transposition ethnographique et accepter de profiter du spectacle pour ce qu'il est :

Quand j'ai présenté *Antigone*, les journalistes écrivaient « L'Antigone noire » ou « Antigone visitée par l'Afrique ». Mais il n'y a pas une Antigone noire, une Antigone jaune, et une Antigone rouge... Il y a Antigone, c'est tout.¹⁷⁵

Pour éviter « le danger de la transposition ethnographique », Jean-Louis Sagot-Duvaurox, revenant sur le choix de focaliser la dramaturgie sur une question commune à l'humanité, explique que « la mise en scène touche au fond du conflit entre Antigone et Créon,

¹⁷² Hassouna Mansouri, « Sotigui Kouyaté : consécration d'une icône de l'Afrique », *Africultures*, 28 juillet 2009, <http://africultures.com/sotigui-kouyate-consecration-dune-icone-de-lafrique-8818/> (dernier accès le 02/04/2022).

¹⁷³ Sotigui Kouyaté, propos recueillis par Rosaria Ruffini, *cit.*, p. 5.

¹⁷⁴ Jean-Louis Perrier, « La troupe du Mandéka accueille son Antigone noire », *Le Monde*, 27 janvier 1999, https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/01/27/la-troupe-du-mandeka-accueille-son-antigone-noire_3532901_1819218.html.

¹⁷⁵ Sotigui Kouyaté, propos recueillis par Rosaria Ruffini, *cit.*, p. 6.

en un espace commun aux hommes et aux femmes de toute la planète ». C'est pourquoi Antigone et les femmes du chœur défendent les valeurs d'une culture « africaine » en s'opposant au nivellement culturel représenté par Créon et les hommes. Ce spectacle donne un exemple de la façon dont on peut promouvoir les marges culturelles, tout en répondant aux besoins exotiques d'un public occidental. Cela permet également de prouver l'efficacité spectaculaire de pratiques théâtrales souvent considérées comme « folkloriques » en Occident, car la tragédie grecque permettent de les faire revivre et de les ouvrir à un plus large public¹⁷⁶.

En effet, depuis les années 1980, les artistes s'inspirent de plus en plus de l'esthétique des théâtres populaires et les adaptent pour la scène, brisant ainsi le préjugé selon lequel l'Afrique n'aurait connu le théâtre qu'avec la colonisation et la civilisation occidentale¹⁷⁷. Depuis lors, des artistes bamakois, dont plusieurs font aujourd'hui partie de l'équipe de « BlonBa » – précisément issue du « Mandéka Théâtre » – poursuivent cette pratique d'adaptation du *kotéba* en lui donnant une ouverture internationale. Le spectacle d'*Antigone* n'a été en ce sens qu'un premier pas dans cette démarche, qui continue encore aujourd'hui, « car – déclare Jean-Louis Sagot-Duvaurox – l'expression artistique de l'Afrique est périphérisée, donc on a essayé de la mettre un peu au centre »¹⁷⁸.

Cette même démarche caractérise le travail artistique que Jean-Felyth Kimbirima s'efforce de mener avec sa pratique théâtrale. Inquiet de la disparition de certaines croyances et coutumes de sa culture, qui témoignent pourtant de l'histoire et de l'identité du peuple congolais, il intègre dans *Antonia Ngoni* plusieurs éléments culturels pour en faire *Une tragédie bantoue*. S'il affirme qu'« il y a des choses qui existent chez nous, en train d'être perdues pour s'occidentaliser »¹⁷⁹, c'est à condition de ne pas oublier que le théâtre est aussi pour lui une pratique de préservation. L'intérêt de Kimbirima pour le *kinguizila*, qu'il intègre dans la mise en scène du spectacle, s'explique dans cette optique à la fois anthropologique, politique, esthétique. L'influence de Sony Labou Tansi est ici d'autant plus évidente que ce dernier a lui-même puisé dans les rituels kongos – en particulier dans cette forme théâtralisée des rituels thérapeutiques – la matière de sa production dramatique et a théorisé sa pratique théâtrale comme forme de résistance :

¹⁷⁶ Cf. Erika Fischer-Lichte, « Theatre, Own and Foreign. The Intercultural Trend in Contemporary Theatre », dans Erika Fischer-Lichte, Josephine Riley et Michael Gissenwehrer (dir.), *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, Gunter Narr, 1990, p. 284.

¹⁷⁷ Il suffit de penser aux idées de François Victor Equilbecq depuis 1914 et reprises plus tard par Robert Cornevin, *Le Théâtre en Afrique et Madagascar*, Paris, Le livre africain, 1970 et Alain Ricard, *L'Invention du théâtre en Afrique*, Paris, L'âge d'homme, 1986.

¹⁷⁸ Jean-Louis Sagot-Duvaurox, propos recueillis le 17 octobre 2020 à Neuilly-Plaisance.

¹⁷⁹ Jean-Felyth Kimbirima, propos recueillis le 6 mars 2021 à Longjumeau.

Conçu d'abord comme un moyen de parler au plus grand nombre possible, comme un théâtre « d'utilité publique », [Sony Labou Tansi voyait le théâtre] aussi comme une action artisanale, par laquelle des hommes entraient en contact avec d'autres hommes, et comme un théâtre-monde avant la lettre. À l'horizon anthropologique de son théâtre (qu'il envisageait volontiers comme une forme de salut, comme une pratique rituelle de « sauvetage »), il y a une dimension politique et philosophique concrète, vécue comme résistance aux dérives idéologiques et à la misère matérielle du continent, à son silence.¹⁸⁰

Sortir du silence, de la méconnaissance, devient donc une prérogative pour ces créateurs. Ces expériences théâtrales dans leurs différentes formes ont en partage le désir de s'appuyer sur les éléments de la théâtralité africaine : « Notre histoire est celle des Hommes à qui l'on a nié la condition d'Homme... Elle nous reviendra lorsque nous aurons retrouvé le sens de la parole, de geste verbal »¹⁸¹, affirme Otwere dans *Antognia Ngoni*. Le théâtre devient donc un instrument pour la préservation culturelle et la transmission de ses éléments, car – c'est le message de la communauté des femmes dans l'adaptation du Mandéka – « certaines vérités ne sont pas à leur aise dans la langue des maîtres »¹⁸². En ce sens, la stratégie d'employer les langues africaines contribue également à l'articulation d'une résistance culturelle qui réactive, selon les mots de Créon, la « langue des esclaves »¹⁸³ sur le marché de la reconnaissance internationale.

Ces choix dramaturgiques fournissent donc aux spectacles une spécificité culturelle et une teneur conséquente en résistance. Les mots prononcés par le griot dans *Noces posthumes de Santigone* sont en ce sens emblématiques :

Paraît que moi, le conteur, je suis concurrencé par ce machin-là. *Il montre un téléviseur placé à côté de lui [...].* Voici la nouvelle « Mamy Wata », la femme-génie qui règne sans partage sur l'élément liquide, capture ses amants dans les filets de ses images avant de les entraîner au fond des eaux pour y manger leurs âmes. On dit qu'elle est plus forte que moi. C'est à voir. Oh ! Bien sûr, on m'a déjà enterré depuis longtemps, depuis que la lune, en déléguant sa lumière nocturne à cette machine séductrice, a pratiquement prononcé l'arrêt de mort des veillées du soir. Mais je n'ai pas encore dit mon dernier mot.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Xavier Garnier et Julie Peghini, « Sommes-nous sortis du monde, Sony Labou Tansi ? Le théâtre, la scène, la fable », *Études littéraires africaines*, 41/2016, p. 10.

¹⁸¹ *Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue*, p. 24 du manuscrit.

¹⁸² Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé Guimba, *Antigone (d'après Sophocle)*, cit., p. 65.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Sylvain Bemba, *Noces posthumes de Santigone*, cit., p. 69.

De même, le co-auteur de *Ngoye Massamba Gueye* – qui s’efforce de valoriser l’art du conte à travers sa production, sa recherche académique et son activité culturelle¹⁸⁵ – explique que le théâtre « c’est un espace où les productions liées à la valorisation des processus de conservation par l’oralité vont trouver un lieu pour accepter le caractère universel de ces savoirs et les conserver par des outils modernes »¹⁸⁶. Nous avons donc ici plusieurs exemples du discours politique que les artistes non-occidentaux tentent de faire passer dans leurs mises en scène de la tragédie grecque. Les pratiques de leur propre culture (musique, costumes, masques, décor, gestes, rituels) qu’ils utilisent dans la représentation sont souvent des éléments traditionnels qui ont été plus ou moins abandonnés à cause de la modernisation et de la colonisation occidentale. Les metteurs en scène semblent donc redonner vie à leur culture en lui prêtant ainsi une forme théâtrale. En ce sens, la tragédie grecque constitue pour eux un instrument capable de revivifier ces formes et réinventer le théâtre. Le fait de s’appuyer sur une figure médiatisée telle qu’*Antigone* permet également d’élargir le public et de faire ressonner la dénonciation politique éventuellement présente. Cela, comme nous l’avons vu, est notamment le cas des spectacles développant un discours politique.

Cette pratique est cependant pour le moins paradoxale, sinon symptomatique d’une sclérose de la production francophone, puisque ces artistes font preuve d’allégeance à la position privilégiée d’*Antigone* au sein du canon occidental pour sortir de leur marginalité, accéder à la notoriété et avoir une certaine visibilité internationale. Il leur pourrait être reproché d’être restés malgré tout prisonniers des conditions imposées par un système occidental influençant leurs choix esthétiques. Pourtant, cette marginalité mise en scène, loin d’être une forme d’auto-subordination, peut fonctionner dans certains cas pour découvrir et défier les structures de pouvoir dominantes. Homi Bhabha propose « la conceptualisation d’une culture internationale, fondée non pas sur l’exotisme du multiculturalisme ou la diversité des cultures, mais sur l’inscription et l’articulation de l’hybridité de la culture »¹⁸⁷. Ces expériences visent à mettre au point un mode d’expression théâtral ou spectaculaire capable de franchir les barrières culturelles. Et c’est finalement ce qui paraît le plus intéressant dans une démarche interculturelle, qui peut déboucher sur une approche scénique originale et convaincante.

Or, avant de passer aux conclusions de cette recherche, nous souhaitons aborder une troisième voie créative. Elle semble ressortir de deux productions en particulier, que nous avons

¹⁸⁵ Voir notamment Massamba Gueye, *Art oratoire : auto-régénérescence du conte*, Dakar, L’Harmattan-Sénégal, 2020.

¹⁸⁶ Propos recueillis le 10 mars 2021 par e-mail.

¹⁸⁷ Homi Bhabha, *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*, cit., p. 83.

peu traitées jusqu'à présent : d'une part, parce qu'elles sont encore en cours de création et ne peuvent faire l'objet d'une analyse complète ; d'autre part, parce que tout en s'inscrivant dans les dynamiques montrées jusqu'ici, elles parviennent à s'en affranchir.

3.3 Vers un post-exotisme : interroger la décolonialité

À l'ère du rêve d'un « Tout-monde » évoqué par Édouard Glissant, qui reste à construire et à consolider, certaines artistes parviennent à explorer ces mondes hétérogènes et hybrides et à redéfinir les cartographies identitaires. La construction du regard sur l'altérité influe sur celle de la Relation, dans sa dimension pragmatique. C'est précisément là que naît une démarche que nous définissons comme « post-exotique », capable d'interroger la décolonialité et d'exprimer des rencontres qui mettent en relation un Ici et un Ailleurs, un Même et un Autre, un « local » et un « global »¹⁸⁸, de sorte que les frontières culturelles se transforment, se déplacent, s'élargissent.

De même, dans un contexte d'hybridité croissante et d'interpénétration culturelle, où l'interaction avec la différence culturelle est constante, toute identité possède une part d'altérité qu'il serait nuisible d'effacer, car c'est précisément l'occultation de la différence qui contribue à conserver une conception puriste, statique et univoque de l'appartenance. La prise en compte des métissages, des créolisations, des syncrétismes ouvrirait à la possibilité d'envisager des appartenances multiples, issues d'une rencontre de formes incessamment modifiées par l'échange même. Pour ce qui est des spectacles de notre corpus, l'expérience artistique franco-burkinabé des membres de la compagnie « Les plaisirs chiffonnés » de Paris et « Les Empreintes » de Ouagadougou s'inscrit dans cette démarche. La metteuse en scène Marie Vaiana le décrit par ces termes :

On ne voulait pas tomber dans l'intégration de l'altérité à la culture occidentale. On est vraiment parti avec la volonté de trouver une base commune. On est parti avec l'improvisation, le mélange des langues, essayer d'éliminer l'Européen et l'Africain et faire de nous un groupe d'acteurs sur la scène, chacun avec sa différence. On était plutôt sur une idée de rencontre, d'échange, et voir ce que ça donne. Le spectacle est né presque naturellement. La distribution des rôles des personnages, par exemple, s'est faite vraiment entre les acteurs, avec ce qui nous semblait le plus naturel sur le plateau au cours des improvisations. Chacun a apporté

¹⁸⁸ Michel Agier, *La Condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, La Découverte, 2013, p 7.

quelque chose de lui-même, il n’y avait pas de direction particulière choisie au préalable.¹⁸⁹

Loin de toute illusion de métissage conciliant, ce spectacle propose une lecture corporelle et musicale d’*Antigone*, interprétée par des artistes africains et européens. Les acteurs inventent l’espace de scène, marqué par cinq tabourets en demi-cercle. Ils adoptent par moments un jeu à la frontière de la danse, rythmé tout le long du spectacle par le coryphée qui joue de la calebasse comme un instrument de percussion. Antigone est blanche, Ismène noire, le français s’entrelace au mooré, sans souci de réalisme. Les deux univers, se tenant en respect, n’ont de cesse de mesurer leurs différences et leurs écarts pour inventer l’espace fragile où ils pourraient se rencontrer : « Il nous semblait réellement indispensable de déjouer cette cartographie et d’essayer de créer un espace où des jeunes artistes de cultures différentes puissent s’éprouver, se confronter, se rencontrer et créer ensemble »¹⁹⁰.

L’objectif de cette approche est donc de faire de la diversité un outil pour concevoir les architectures plurielles sur lesquelles sont bâties les sociétés contemporaines, sans que cela ne participe à classer des différences antagonistes préexistantes mais en ouvrant à une réflexion sur ce que ces sociétés ont en commun¹⁹¹. Pour le dire avec Amin Maalouf, « chacun devrait pouvoir s’approprier la modernité au lieu d’avoir constamment l’impression de l’emprunter aux autres »¹⁹². Il affirme encore :

Il faudrait faire en sorte que personne ne se sente exclu de la civilisation commune qui est en train de naître, que chacun puisse y retrouver sa langue identitaire, et certains symboles de sa culture propre, que chacun, là encore, puisse s’identifier, ne serait-ce qu’un peu, à ce qu’il voit émerger dans le monde qui l’entoure, au lieu de chercher refuge dans un passé idéalisé. Parallèlement, chacun devrait pouvoir inclure, dans ce qu’il estime être son identité, une composante nouvelle, appelée à prendre de plus en plus d’importance au cours du nouveau siècle, du nouveau millénaire : le sentiment d’appartenir aussi à l’aventure humaine.¹⁹³

L’idée à la base de *Portrait Désir* de Dieudonné Niangouna témoigne précisément de ce « sentiment d’appartenir à l’aventure humaine ». L’artiste congolais souligne qu’« aller à la rencontre de l’autre ne veut pas dire raconter l’autre comme il aurait souhaité qu’il soit raconté.

¹⁸⁹ Marie Vaiana, propos recueillis le 10 novembre 2021 en visioconférence.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Sur cette question, voir Hubert Vincent et Léopold Mfouakouet (dir.), *Culture du dialogue, identités et passage des frontières*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2011, et Vincenzo Cicchelli, *Pluriel et commun. Sociologie d’un monde cosmopolite*, Paris, Presses de Sciences Po, 2016.

¹⁹² Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 160.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 189.

Voilà pourquoi l'exotisme ressort. Parce qu'on se met à chercher comment l'autre aurait voulu »¹⁹⁴. Niangouna fait notamment partie de cette génération dont les expressions dramatiques obligent les spectateurs à se confronter à « une Afrique hors d'Afrique, une Afrique aussi bien européenne qu'américaine, une Afrique qui n'a plus les attributs d'une altérité que lui impose traditionnellement l'Occident, une Afrique qui se réinvente »¹⁹⁵.

Dans cette dernière création, Niangouna trace un fil rouge au long de divers micro-spectacles qui s'articulent autour d'un nombre de figures féminines réelles, mythologiques, fictionnelles – dont Antigone, mais également Nina Simone ou Aminatu de Zaria. Elles créent ensemble une mise en abyme avec la figure de sa grand-mère, Bakouka Louise, guérisseuse et conteuse dans son village d'origine au Congo-Brazzaville. Ce procédé montre qu'il existe des sources de tradition, des contextes de médiation et des rencontres fortuites qui circulent de manière transhistorique, en dehors de leurs contextes de production originaux – ce que Lorna Hardwick définit comme « fuzzy connections »¹⁹⁶. En effet, fort d'une liberté de création, une matière infinie d'explorations, de réinterprétations, de variations, Niangouna refuse de définir sa démarche comme « interculturelle » :

C'est culturel. D'ailleurs, moi je ne crois pas que ce serait déplacer le contexte. Ce n'est pas la figure d'Antigone que j'emmène dans un contexte africain. Plus simplement, je vois une correspondance entre la figure d'Antigone et celle de ma grand-mère. C'est une correspondance, pas un déplacement, pas une décontextualisation. Je ne dis même pas que l'histoire se passe en Afrique ou ailleurs. Je ne cherche pas à blanchir ou noircir le personnage. D'ailleurs la force du personnage d'Antigone, sa poétique, n'est pas dans la couleur de sa peau. Son combat est au-delà des races, il s'agit d'un acte purement humain.¹⁹⁷

Les figures de femmes choisies sont chacune liées à des problématiques politiques qui les rapprochent de la grand-mère, à la fois dans son art de conteuse et dans son opposition à la colonisation culturelle. En ce sens, le combat d'Antigone évoque aux yeux de Niangouna une correspondance avec sa grand-mère, notamment sur le plan du sentiment de domination :

Le choix d'Antigone est arrivé car dans les problématiques qu'elle soulève, ça me rappelle ma grand-mère dans tout son art de conteuse, non seulement à travers les histoires qu'elle racontait, mais aussi à travers ce qui a été elle personnellement, le corps politique qu'elle a été face à la colonisation. C'est en regardant tout cela,

¹⁹⁴ Dieudonné Niangouna, propos recueillis le 11 octobre 2021 à Paris.

¹⁹⁵ Sylvie Chalaye, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 15.

¹⁹⁶ Lorna Hardwick, « Fuzzy Connections: Classical Texts and Modern Poetry in English », dans Jan Parker et Timothy Mathews (dir.), *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 39-60.

¹⁹⁷ Dieudonné Niangouna, propos recueillis le 11 octobre 2021 à Paris.

ce qu'elle dégageait par ses actions, que je me suis dit « ça, c'est Antigone », car elle était toujours dans le combat. Antigone c'est le combat ! Elle est là, dans ma grand-mère. Lorsque j'ai décidé de créer ce portrait de ma grand-mère, lorsque j'ai eu ce *désir*, Antigone était déjà là, avec tous les autres éléments des autres figures qui, ensemble, font partie du portrait de ma grand-mère.¹⁹⁸

À la base de ce spectacle, en chantier depuis longtemps, il y a donc le désir de Niangouna de raconter et d'honorer cette figure si importante pour lui et pour sa pratique artistique dans la relation qu'il a avec la narration. Cependant, il ne s'agit pas d'un spectacle hommage, ni d'un documentaire. Il cherche plutôt à conserver la figure de la femme qui racontait des histoires et à sonder son influence sur son propre théâtre. C'est donc un spectacle traitant de la question du récit et de la parole, que l'artiste hérite de sa grand-mère. Il n'est pas question, pour autant, de figer le continent dans des coutumes ancestrales et des clichés postcoloniaux.

Si Niangouna participe donc à l'émergence d'une esthétique nouvelle, c'est qu'il invite à refuser les modèles imposés, envers lesquels il a une attitude souvent critique : « l'art c'est transpercer, faire voir autrement les choses, c'est ça qui m'intéresse. Il faut qu'à travers l'acte artistique on s'interroge, on interroge le réel »¹⁹⁹. Cette posture, délégitimant l'instauration d'une hiérarchie entre les cultures, illustre l'un des héritages possibles qu'offre une civilisation mondialisée. Elle rompt avec une conception de la culture où le Même s'universalise et particularise l'Autre (coupé de toute référence globale) et participe à une production culturelle désormais cosmopolite et en partage. Daryush Shayegan décrit cette « vision kaléidoscopique » :

Cette modernité revoit le monde en longueur et en largeur, c'est-à-dire successivement et simultanément, d'où une vision kaléidoscopique du monde. D'une certaine façon, l'homme d'aujourd'hui voit se déployer devant lui comme sur une immense scène panoramique toutes les étapes du devenir culturel de l'humanité, tous les jalons de son parcours dans l'histoire : du Néolithique à l'âge informatique en passant par les stades intermédiaires.²⁰⁰

Dans ce contexte, le projet *Antigone ou la tragédie des corps dispersés*, que Gaëtan Noussouglo mène depuis 2020 avec Marcel Djondo et Kossi Efoui, poursuit l'ambition de créer une nouvelle forme esthétique mondialisée. Il s'agit d'un projet de recherche-crédation – au sens où le processus de production d'une œuvre théâtrale intègre un volet important d'enquêtes et de recherches – toujours en cours. Comme pour le spectacle de Niangouna, le caractère

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Daryush Shayegan, *La Conscience métisse*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 23.

incomplet de l'œuvre nous empêche d'en fournir une analyse approfondie. Mais les données dont nous disposons nous permettent de souligner de nombreuses correspondances avec les autres pièces du corpus²⁰¹. Sur le plan thématique, le projet reprend en effet la question de la mémoire dans ses implications à la fois politiques et anthropologiques ; sur le plan esthétique, on note encore l'image d'Antigone enterrant le corps de Polynice, qui rappelle la représentation scénique du rituel, également apparue au cours de notre analyse ; l'idée de rethéâtraliser la représentation d'un monde marqué par la dislocation du corps social ; l'exacerbation de l'individualisme et des inégalités Nord-Sud rappelle enfin l'idée de théâtre thérapeutique que nous avons abordée. Gaëtan Noussouglo explique l'objectif de ce projet comme suit :

Le projet naît de l'ambition d'une recherche d'un théâtre nouveau qui nous ressemble. Il est temps de questionner nos manières de faire et réfléchir à nos pratiques. On est des artistes issus de la mondialité : réinventer les formes esthétiques c'est réinventer l'histoire, c'est réanimer le corps théâtral pour se détacher des stéréotypes déposés, dans une démarche à la fois artistique et anthropologique.²⁰²

Le fait que Gaëtan Noussouglo ait confié le travail d'écriture à Kossi Efoui, auteur reconnu pour l'originalité de ses œuvres littéraires, n'est pas fortuit : « Kossi marque une date dans l'écriture théâtrale au Togo. Avec ses pièces, il y avait une révolution dans l'écriture théâtrale et la façon dont on aperçoit l'image du théâtre africain avec sorcier obligatoire, avec tam-tam obligatoire, juste pour amuser la galerie au niveau du Blanc »²⁰³. Tout comme Niangouna, Efoui fait en effet partie de cette même génération d'artistes que Sylvie Chalaye appelle « les enfants terribles des indépendances »²⁰⁴, pionniers d'un « Autre théâtre »²⁰⁵ qui s'émancipe des attentes, déconstruit les représentations stigmatisées, s'imprègne de la multiculturalité et refuse une littérature de soi sur soi – véritables dramaturgies Frankenstein²⁰⁶.

S'appropriier *Antigone* à travers l'écriture de Kossi Efoui relève donc d'une volonté de questionner les traitements que réservent les sociétés humaines à la question de la mort et aux défunts, un détournement de la figure d'Antigone pour raconter la tragédie des corps dispersés :

²⁰¹ À l'heure actuelle, le projet a connu deux colloques de recherche-crédation qui se sont déroulés à l'Université de Lomé, en 2020 et en 2021. Nous avons eu la possibilité de participer (malheureusement seulement en distanciel) au premier de ces deux colloques.

²⁰² Gaëtan Noussouglo, propos recueillis le 23 avril 2021 en visioconférence.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Sylvie Chalaye, *L'Afrique et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 19.

²⁰⁵ Sylvie Chalaye, *Corps marron. Les poétiques de marronage des dramaturgies afro-contemporaines*, Caen, Passage(s), 2018, p. 13-15.

²⁰⁶ Sylvie Chalaye, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004.

« Qu'est-ce qu'une paix fondée sur le refus de l'acte où s'origine toute l'humanité, la sépulture ? Je crois que la question du corps comme appartenant à l'ordre sacré est une question contemporaine surtout à une époque où le capitalisme avancé va jusqu'à considérer les corps comme de la marchandise », dévoile Efoui²⁰⁷. Ce n'est pas *Antigone* en tant que telle qui intéresse les initiateurs de ce projet, mais la question que pose Antigone, cette lutte pour donner dignité à l'humain, pour redonner un corps à ses histoires oubliées. S'interroger sur le personnage d'Antigone revient également à réinterroger les notions de funérailles et de deuils²⁰⁸. C'est aussi retourner aux pratiques rituelles – que Noussouglo définit « l'essence même du théâtre » – pour les recréer en scène et « réanimer le corps théâtral pour apporter un souffle nouveau au théâtre »²⁰⁹. C'est pourquoi, en revenant aux racines « africaines » de la civilisation grecque, le projet rapproche la figure d'Antigone du mythe d'Isis, la déesse égyptienne chargée de la recherche des parties du corps dispersé d'Osiris. Cela revient à dépasser la violence épistémique qui exclue du domaine de la connaissance les traditions considérées comme périphériques (dès lors occultées, méprisées, voire réprimées), et donc à reconnaître que ces traditions sont non seulement objets de connaissance, mais encore et surtout sujets créateurs de connaissances et partenaires égaux dans un dialogue interculturel.

Dans un contexte où l'universalisme est l'effet d'une globalisation homogénéisante et ethnocentrée, qui a tendance à occulter l'Autre et mine la possibilité de rencontres véritablement interculturelles, *La tragédie des corps dispersés* témoigne donc d'un projet qui, encore fragmentaire à l'heure actuelle, veut participer à l'émergence d'une esthétique décoloniale admettant l'existence de la pluralité :

Je crois qu'aujourd'hui on peut puiser partout pour redonner vie au théâtre. L'art ne devrait pas avoir normalement de nationalité, l'art n'a pas en tant que telle de continent. Aujourd'hui si chacun prend ses éléments et fait sa petite sauce, on retrouve le monde sans couleur de peau, histoire de races, de civilisation. Nous voulons tout simplement jouer et faire de l'art.²¹⁰

Ce projet relativise ainsi la centralité de la prétention hégémonique de l'universalisme occidental, et témoigne d'une recherche qui rend possible un dialogue nouveau et véritable à partir de cette négociation horizontale qu'Enrique Dussel définirait « *pluri-verselle* »²¹¹. C'est

²⁰⁷ Au cours du discours prononcé dans le cadre du colloque de 2020 à l'Université de Lomé.

²⁰⁸ Il s'agit d'une dimension dramaturgique essentielle aux écritures afro-contemporaines, cf. Sylvie Chalaye, *Corps marrons. cit.*

²⁰⁹ Gaëtan Noussouglo, propos recueillis le 23 avril 2021 en visioconférence.

²¹⁰ *Ibidem.*

²¹¹ Depuis les années 1960 Enrique Dussel a eu pour objectif de montrer dans ses travaux le besoin de penser l'universalité depuis une perspective nouvelle, celle qu'il nommera plus tard avec le groupe Modernité/Colonialité

là qu'une identité en mouvement et la puissance créatrice de ce détournement se croisent. Dans les arts, ce passage de frontières se déploie dans tout projet qui, s'inscrivant dans l'ouverture et la complexité, construit des formes d'expression rétives à toute univocité. En guise de corollaire, ces lignes de Kossi Efoui sont un appel à l'invention d'une culture hybride, affranchie de tout parcours imposé :

Les oiseaux savaient avant les hommes qu'il y avait, d'une crête à l'autre, des continents séparés, des végétations jumelles et des hommes avoisinants, et qu'on pourrait presque s'échanger des territoires et rêver que c'était la même terre qui se continuait. Seuls les oiseaux, qui n'avaient jamais cessé de passer d'une lisière à l'autre des terres et des mers, qui savaient du ciel qu'il était immense et vide, qui avaient vu de tout temps, depuis le vide du ciel, depuis le vide éclaté des continents, depuis la dérive des origines, la forme d'une terre à peu près ronde, la forme d'un monde comme une petite boule composée de petites boules grouillant de petites boules séparées par du vide, seuls les oiseaux rappellent encore... avec le tracé migratoire de leur écriture labile... que les hommes sont habitants de l'espace... que les racines de la terre et de l'homme sont aériennes... de quelque côté que son sommeil ou ses pieds le reposent... qu'il ne reste rien d'aucune origine, qu'il ne reste rien de l'origine éclaté des continents... sinon la trace volatile des transmigrations...²¹²

Sous cet angle, le spectacle vivant joue un rôle dynamique, car les scènes permettent la représentation et l'apparition de mouvements et liens qui se nouent autour de lieux où se forment, par-delà les frontières établies, des mondes en devenir. Sur ces conditions s'ouvre la voie d'une conception « pluriversaliste » et « post-exotique » qui impliquerait la reconnaissance, dans leur plénitude, de tous les « différents » particuliers.

« pluriversalisme transmoderne », cf. Enrique Dussel, « Pour un dialogue mondial entre traditions philosophiques », *Cahiers des Amériques latines*, 62/3 (2009), p. 111-127.

²¹² Kossi Efoui, *Volatiles*, Nantes, Joca Seria, 2006, p. 49.

CONCLUSION

Créoliser le théâtre : enjeux coloniaux et perspectives contemporaines pour une culture en partage

En raison d'une histoire coloniale importante, la France est aujourd'hui un pays intrinsèquement polychrome. Pourtant, plus que 50 ans après la décolonisation, se poursuit au XXI^e siècle l'effort des artistes dit « de l'altérité » pour dépasser la ligne de couleur qu'induit l'identité africaine dans la perception occidentale. La scène théâtrale peut être envisagée comme un prisme à travers lequel cette société se pense, surtout quand il est question d'enjeux politiques et culturels. Cette recherche interroge ces enjeux à travers l'étude de dix *Antigones* de la scène franco-africaine, sur un arc chronologique de la fin des années 1980 à aujourd'hui. Cela nous a permis d'illustrer en particulier les tendances de deux décennies au tournant du XXI^e siècle.

Considérant les productions théâtrales en tant qu'objets artistiques, où les relations entre cultures et pouvoir se manifestent, nous avons interrogé la manière dont la colonialité et l'expérience contemporaine affectent la reprise d'un « classique » dans la réverbération des relations franco-africaines. Nous nous sommes donc intéressé aux manières dont l'hégémonie occidentale pesait dans la production théâtrale francophone contemporaine et aux stratégies qui en permettait le dépassement. Le corpus est analysé sous l'angle de la performance et des formes de domination, car la représentation de l'« Autre » se retrouve au cœur d'enjeux qui, historiquement construit au prisme d'une idéologie eurocentrique, dépassent la seule dimension artistique. Sa présence sur scène, loin d'être à l'abri de toute stigmatisation et stéréotypie, en fait un enjeu de pouvoir, un lieu où s'affirment des revendications d'ordre identitaire.

Pour prendre en compte les différents aspects de la performance, nous avons adopté une méthodologie analytique qui mobilise plusieurs types de sources et matériaux : les

photographies, les captations, la réalisation d'entretiens, la mobilisation des médias. La possibilité de *voir* les mises en scène, de *connaître* les démarches artistiques qui ont mené à l'aboutissement des spectacles, de *relever* la réception du public, nous a permis de restituer les éléments qui participent à la nature culturelle et politique des spectacles, leur « évènement »¹. L'intérêt du corpus réside également dans le caractère inédit de la plupart des créations ainsi que des informations contextuelles recueillies, qui n'ont pas ou peu été exposées auparavant. Réunies en un seul discours, ces informations constituent une archive de données qui seraient autrement éphémères.

Deux des dix Antigones composant notre corpus sont moins méconnues : dotées d'un texte publié, elles ont en effet rencontré un intérêt critique important. Pour rappel : l'une est *Noces posthumes de Santigone* de Sylvain Bemba, écrite en 1988 dans le cadre du Festival de Limoges ; l'autre est l'adaptation de Jean-Louis Sagot-Duvaurox, mise en scène au Mali puis en France par Sotigui Kouyaté en 1998 (un spectacle qui avait eu alors une grande visibilité, attirant l'attention du public, des critiques, des médias). Ces deux pièces exemplifient à nos yeux deux approches différentes à la tragédie grecque : l'une, celle de Bemba, s'inspire du mythe d'Antigone pour le mieux la réinventer ; l'autre, celle de Sagot-Duvaurox, s'efforce d'« africaniser » *Antigone* au nom de l'interculturalité.

Cette distinction se trouve au carrefour des dynamiques historiques et culturelles de la seconde moitié du XX^e siècle : d'une part, la décolonisation et le processus de réappropriation du canon occidental par les mondes extra-européens ; d'autre part, l'intérêt croissant de l'Occident vers l'altérité marginale et l'ailleurs culturel prenant le pas sur les aspirations idéologiques, sociales et antiraciales de l'interculturalisme. Dans la première partie de cette recherche, nous avons procédé à la problématisation de ces questions. Ce parcours nous a permis d'interroger les dimensions coloniales et anticoloniales de la « tradition » classique eurocentrique et le rôle catalyseur jouée par les « réécritures postcoloniales » dans sa déconstruction. Cela nous a également permis de souligner les enjeux et les pièges entourant la pratique interculturelle, mettant en lumière ses zones d'ombre.

Nous disions donc que la pièce de Bemba et celle de Jean-Louis Sagot-Duvaurox reflètent ces deux approches à l'égard d'Antigone. La moitié de notre corpus est en effet composée de productions théâtrales présentées comme « interculturelles », qui s'efforcent d'« africaniser » le sujet à travers la collaboration avec des compagnies africaines. Tel est le

¹ Erika Fischer Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics* (2004), Londres, Routledge, 2008.

cas des expériences menées par Gilles Laubert au Sénégal, Claude Brozzoni et Guy Giroud au Burkina Faso, Jean-François Peyret à Madagascar ; tel est encore le cas de la rencontre fortuite de la compagnie des « Plaisir chiffonnés » guidée par Marie Vaiana avec la compagnie « Les Empreintes » de Ouagadougou. Il s'agit d'expériences qui, unies par la « coopération » franco-africaine, ont débouché sur des résultats à la fois semblables et extrêmement différents. L'autre partie du corpus est quant à elle constituée de trois créations « africaines », développées par Jean-Felyth Kimbirima, Dieudonné Niangouna et Kossi Efoui. Elles se caractérisent par des reprises d'Antigone plus personnelles et s'inscrivent, tantôt dans les derniers développements du théâtre francophone, tantôt dans des tentatives pour dépasser les séquelles du système de la coopération. Notre thèse dessine ainsi une typologie de la production théâtrale, distinguant les spectacles à vocation interculturelle de ceux d'abord tenus par des artistes contemporains dits « de l'altérité ».

L'identification de ces approches, et du double regard qui s'y développe, nous a permis de démêler notre fil d'Ariane. L'on trouve, d'un côté, la fascination pour l'Afrique d'une pratique « interculturelle » souvent construite sur des relations Nord-Sud ; de l'autre, le maintien de l'utilisation de références occidentales pour inventer un théâtre qui se veut « décolonial ». Antigone, donc, a-t-elle une peau ? De quelle couleur serait-elle ? Nous l'avons vu, c'est dans la réponse à cette question que les paradoxes de la création théâtrale franco-africaine – ainsi que de sous-textes politiques et culturels forts, que cette thèse met en relief – apparaissent.

Sous des formes très diverses, Antigone appartient désormais au monde entier. À travers ces transpositions hétérogènes, sa force évocatrice émerge de la valeur transhistorique et paradigmatique des questions éthico-politiques au sein de son mythe, réitérables dans les contextes contemporains. Ces trajectoires témoignent alors d'interactions politiques et culturelles que nous avons interrogées au cours de cette recherche. L'un des gestes critiques les plus courants dans l'analyse de ces détours est de découvrir le camouflage des événements historiques, derrière lequel se cacherait l'étendue politique et universelle de la pièce. Dans l'étude de nos spectacles, nous n'avons pas manqué de souligner ces correspondances. Cependant, ce n'est pas ce jeu de masques à dévoiler qui nous a le plus intéressé. Nous avons plutôt souligné le danger de cette pratique, car l'actualisation du contenu du mythe d'Antigone donne l'impression que la tragédie grecque, et par extension la culture occidentale tout entière, aurait une dimension universelle.

L'ambiguïté d'une perception différente entre *Antigone* et Antigone (à savoir, la tragédie grecque et le personnage mythique) s'est premièrement imposée. De là découle un premier

paradoxe majeur : si *Antigone*, en tant que tragédie grecque, reste une pièce rattachée au canon occidental, remplissant presque la fonction fondatrice d'un « mythe des origines » du théâtre, Antigone, indépendamment de sa théâtralité, a réussi à se détacher de l'image eurocentrique à laquelle la tradition occidentale l'a liée. La lecture et la reprise du mythe fait face au fait de s'affranchir de la reproduction des mécanismes du théâtre occidental.

Les artistes dits « de l'altérité » montrent davantage leur capacité à s'emparer d'une culture souvent considérée comme universelle, dont ils sont pourtant (au moins) symboliquement exclus, privilégiant le matériau mythique qu'ils jugent transposable. Les metteurs en scène occidentaux ont plutôt tendance, à différentes échelles, à utiliser la tragédie comme forme scénique médiatrice pour la transporter dans le contexte culturel africain : la tragédie grecque comme « méta-culture », nous avons dit. Il existe en outre un goût esthétique européen – inauguré par la réévaluation du « barbare » de Friedrich Nietzsche – pour le lien entre la tragédie et un monde capable de révéler des aspects du mythe qui seraient aujourd'hui moins évidents en Europe. L'Afrique serait donc le lieu qui emprunte encore à la tragédie grecque. Cette approche donne à voir un modèle occidental de l'être humain qui ne remet pas foncièrement en question la nature hégémonique d'un Occident (qui n'a pas besoin de se dire) à l'égard de l'Autre, continuant à utiliser ce qui lui appartient déjà et qu'il reconnaît.

Pourtant, en nous interrogeant sur le déploiement d'une politique de séduction en l'occurrence économique, nous avons montré que le recours au modèle occidental apporte une plus grande facilité d'accès à des subventions financières. Profitant du réseau économique et structurel des Instituts Français en Afrique ou de formes de financement inscrites dans le contexte d'une politique à vocation interculturelle, la production d'une *Antigone* permet d'avoir une meilleure visibilité qu'avec d'autres titres, surtout si « africains ». En revanche, une « Antigone africaine » rebat les cartes en faisant appel aux goûts et aux attentes du public, permettant d'avoir un intérêt préalable vers le spectacle. L'expérience de Sotigui Koyaté avec Jean-Louis Sagot-Duvaurox – et donc la création du « Mandeka Théâtre » pour promouvoir les formes du théâtre africain dans les années du tournant du siècle – s'est révélée en ce sens emblématique.

Cette observation relève d'un deuxième paradoxe, sinon de la nature sclérosée, de la production francophone, puisque ces artistes font preuve d'allégeance à la position privilégiée d'*Antigone* au sein du canon occidental pour sortir de leur marginalité et avoir une visibilité. Jouer *Antigone* relèverait donc d'une volonté d'accéder, de se confronter au « classique », en même temps que d'une fascination pour ce dernier. Nous nous sommes certes interrogé sur les raisons de cette fascination, en remontant à la logique hégémonique et coloniale de la

construction occidentale de la culture, ou encore à la valorisation du modèle théâtral « gréco-occidental », instrument de consécration artistique pour ces minorités (in)visibles. Néanmoins, il ne pourrait leur être reproché d'être, selon la perspective, ou bien prisonniers des conditions imposées par un système occidental influençant leurs choix esthétiques, ou bien stratégiques en son sein.

Ces dynamiques se trouvent précisément au confluent des paradoxes et malentendus dérivés de la politique théâtrale de coopération qui a longtemps caractérisé l'espace francophone. Pendant l'âge d'or du colonialisme, la valeur artistique d'une troupe africaine se jouait à sa capacité à interpréter des textes appartenant à une culture « universelle ». La différence devenait spectacle pour la consommation occidentale. Plusieurs décennies plus tard, même pour des créations artistiques vouées à des principes d'échange égaux (caractéristique implicite de l'interculturalité), le recours au modèle occidental peut participer à la marchandisation de l'Autre et donc à la perpétuation du projet colonial. La dimension économique d'une telle démarche peut se manifester dès le départ. La production de nos *Antigones* au sein du système culturel français témoigne souvent de cette interdépendance héritée, à la fois économique et culturelle, qui aboutit à un certain formatage créatif. Nous avons à ce titre souligné la récurrence de deux « images » qui nous sont apparues comme les plus symptomatiques d'un dispositif de représentations déformant difficile à défaire : d'un côté, Antigone peut se retrouver dans une Afrique typiquement « postcoloniale », meurtrie par des conflits et des coups d'États en série ; de l'autre, Antigone peut évoquer une Afrique « ancestrale », avec ses rites et ses croyances au milieu de la brousse, où le temps est marqué par le rythme des djembés.

S'il porte en lui-même ses limites, ce mécanisme produit un court-circuit paradoxal qui permet d'en inverser en quelque sorte le cours. Permettant aux artistes « de l'altérité » de profiter du marché métropolitain pour accéder au monde de l'art, ce système est également susceptible dévoiler les structures de pouvoir dominantes et de générer des revendications artistiques et identitaires. Mettre en scène les malheurs de l'Afrique, par exemple, peut s'avérer fonctionnel pour la dénonciation politique, voire le témoignage. Le fait de s'appuyer sur une figure fortement médiatisée telle qu'Antigone permet de toucher un plus large public et de faire davantage résonner la dimension politique éventuellement présente dans le spectacle. Sylvain Bemba se sert du mythe d'Antigone précisément pour dépeindre les turbulences socio-politiques africaines des années 1980 au Festival de Limoges. Le spectacle de Jean-Feltyh Kimbirima dénonce quant à lui l'instabilité des dernières années au Congo, cachant les références politiques derrière les personnages.

Cette double posture se manifeste également dans les choix esthétiques – qui relèvent parfois de partis-pris dramaturgiques. Nous avons souligné les façons dont les éléments de la tradition africaine sont insérés dans la performance. Les éléments « africains » attendus par un public occidental se retrouvent en effet dans les pièces. Jouant sur les attentes implicites du public – surtout lorsque ces spectacles sont pensés pour être exportés en Europe –, cette Afrique de carte postale (ou de journal télévisé) convoque facilement chant, danse et musique, rituel et oralité. Tout ceci, soulignant la fascination et l'attraction que l'Afrique (réelle ou imaginaire) exerce sur le plan imaginaire, témoigne d'une forme de fabrication à penser et à voir le continent façonnée pendant des siècles.

Ce regard a caractérisé la rencontre de l'Europe avec l'altérité, et se poursuit encore aujourd'hui, de façon certes actualisée, par le biais d'une approche esthétique qui relève d'un « fétichisme ». Édouard Glissant parlerait à ce propos de « fantasmes de projection »². La répétition de ce type d'image crée le stéréotype et contribue à la fabrication d'un Autre fantasmé et domestiqué en tant qu'étendard de son altérité. L'Autre est alors caractérisé par ses coutumes, et sur son corps s'incarne, dans sa brute manifestation, sa différence à la fois somatique et imaginaire. À cet égard, nous avons qualifié d'« exotisme postcolonial » la pathologie de la représentation consistant à ne pas travailler les séquelles contemporaines de la domination coloniale. Autrement dit, une forme de représentation, même inconsciemment, néocoloniale. C'est précisément là que se joue le jeu interculturel, car la volonté d'« africaniser » Antigone – tant elle peut participer à la spectacularisation de la différence – cache ces relations de pouvoir et de domination qui risquent de faire du théâtre un lieu d'exposition ethnographique.

Cependant, si les metteurs en scène occidentaux s'emparent de conventions théâtrales étrangères pour redonner une efficacité spectaculaire au répertoire tragique, inversement, les metteurs en scène africains abordent ce répertoire avec des motivations différentes. Sortir du silence, de la méconnaissance, devient une prérogative pour ces créateurs. C'est là que se joue ce que nous avons appelé l'exotisme « stratégique », à savoir la façon de travailler de l'intérieur les codes de représentations exotiques pour parvenir soit à les subvertir, soit à les redéployer à des fins politiques et esthétiques. Les éléments (musique, costumes, masques, décor, gestes, rituels) qu'ils utilisent dans la représentation sont souvent mobilisés pour leur redonner vie en leur prêtant une forme théâtrale. En ce sens nous avons interrogé la dimension « thérapeutique » de cette démarche. Ce niveau comporte évidemment une posture politique :

² Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 679.

d'un côté, ces choix semblent liés à la volonté de faire connaître les caractéristiques du théâtre « africain » en s'appuyant sur une pièce constituant une sorte de caisse de résonance ; d'un autre côté, cela constitue un moyen pour accentuer les éléments ressentis comme étant propre à ce théâtre. Tel est le rôle que le théâtre joue dans la valorisation de langues africaines, comme des pratiques auxquelles elles sont associées. Tel est le cas de l'utilisation du *kotéba* par Kouyaté et du *kinguizila* par Kimbirima, et en général de l'utilisation de cette dramaturgie rituelle contribuant à la promotion de formes scéniques perçues comme étant « folkloriques » en Occident.

Or, même si la distinction par notre typologie de deux approches de la tragédie grecque relève d'une dichotomie paroxystique, elle permet de ne pas perdre de vue l'imposition d'un savoir/pouvoir à la fois marginalisant et phagocytant. L'expérience de Marie Vaiana diffère complètement de celle de Guy Giroud ; celle de Jean-François Peyret de celle de Gilles Laubert. Si nous avons souligné ces enjeux « coloniaux », qui ne concernent pas toujours l'ensemble des spectacles dans leur intégralité, c'est parce qu'ils illustrent des tendances généralisables du conflit entre hybridation et homogénéisation culturelle que l'interculturalité suscite. En effet, nous avons montré combien la difficulté d'une démarche véritablement interculturelle réside dans le type d'échange culturel emprunté et dans les manières dont il est représenté sur scène.

L'hybridation reflète deux manières de concevoir le processus de pluralisation culturelle, entre ouverture aux métissages et réflexe de repli. Dans ce questionnement à la fois culturel et anthropologique, elle s'impose comme métaphore pour appréhender la complexité de ce point d'articulation des patrimoines de la culture planétaire où l'artiste puise sa liberté, rejetant les oppositions binaires. Si l'interculturel fait donc référence à l'interrelation de deux ou de plusieurs cultures ainsi qu'à leur mise en communication, la notion de « transculturel » est apparue pour nuancer l'assimilation unilatérale de l'Autre au Même, pour dépasser et fusionner les éléments culturels impliqués. En ce sens, nous avons montré que le spectacle des acteurs des « Plaisirs chiffonnés » guidés par Marie Vaiana avec les acteurs burkinabé des « Empreintes » déplace la représentation sur ce terrain. La notion de « logique métisse » proposé par Jean-Loup Amselle³ s'avère efficace pour se recentrer sur les interactions et les appropriations réciproques au cœur de ce processus culturel.

Cependant, Amselle lui-même propose de substituer à la notion de métissage, trop marquée par la biologie et par l'idée d'un mélange des cultures considérées comme des univers

³ Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990.

étanches, celle de « branchements ». Issu du monde de l'électricité et de l'informatique, ce terme évoque les électrochocs et les courts-circuits d'interconnexions perpétuelles, une dialectique d'interrelations multiples qui nous invitent à penser une « universalité des cultures »⁴. Il s'agit alors de rejeter toute représentation d'une « Antigone africaine », qui sépare, classe, catégorise une transposition « ethnographique », au profit d'une Antigone sans adjectif marquant. C'est précisément là que naît une démarche que nous avons défini de « post-exotique », c'est-à-dire capable d'interroger la décolonialité et d'exprimer les perspectives contemporaines d'un monde cosmopolite, franchissant les barrières culturelles.

Il ne s'agit plus de représenter le théâtre de l'Autre, mais un « autre théâtre », pour reprendre la formulation de Sylvie Chalaye⁵, un théâtre qui témoignerait d'une nouvelle logique combinatoire. Il n'est pas question pour autant de figer le continent dans ses coutumes ancestrales et ses clichés postcoloniaux. « L'Afrique ne donne plus rendez-vous où on l'attend », dira Kossi Efoui⁶. Alors, pour remédier à la logique conquérante de l'identité universelle du modèle occidental, la pensée d'Edouard Glissant – qui s'oppose au métissage et à l'interculturalité – va encore plus loin. La « créolisation » exige que les éléments hétérogènes mis en « Relation » se valorisent en faveur de l'inédit, de l'imprévisible ; elle invite à l'univers archipélique du « Tout-monde », ce détournement de frontières où les hiérarchies s'effondrent et les cultures se fondent :

Et pourquoi la créolisation et pas le métissage ? Parce que la créolisation est imprévisible alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage. On peut calculer les effets d'un métissage de plantes par boutures ou d'animaux par croisements, on peut calculer que des pois rouges et des pois blancs mélangés par greffe vous donneront à telle génération ceci, à telle génération cela. Mais la créolisation, c'est le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité. De même est-il absolument imprévisible que les pensées de la trace inclinent des populations dans les Amériques à la création de langues ou de formes d'art tellement inédites. La créolisation régit l'imprévisible par rapport au métissage.⁷

Antigone a-t-elle une peau ? De quelle couleur serait-elle ? Les spectacles qui nous ont paru les plus intéressants dans leur démarche artistique, ceux qui questionnent le mieux la décolonialité et débouchent sur une approche scénique originale et convaincante, sont aussi

⁴ Jean-Loup Amselle, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.

⁵ Sylvie Chalaye, « Penser un autre théâtre : enjeux et défis des dramaturgies contemporaines en postcolonie ou les marronnages dramaturgiques des scènes francophones », dans Gaëtan Dupois et Evelyne Lloze (dir.), *Penser le théâtre contemporain*, Paris, L'entretemps, 2021, pp. 57-74.

⁶ Cf. Pénélope Dechaufour, « De la supercherie aux fabulations de l'imaginaire : une métamorphose salvatrice », *reCHERches*, 25 (2020), p. 125-134.

⁷ Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 17.

ceux qui, contre toute prétention au réalisme, nous ont conduit vers cet « imprévu ». S'appuyant sur les questions de la domination et de la sépulture évoquées par la figure d'Antigone, Dieudonné Niangouna et Kossi Efoui expriment ces poétiques de la décolonialité qui mettent au centre leur force créatrice. Dans l'espace francophone, ce geste créateur, ce geste de créolisation, impulsé par le processus d'hybridité, se concrétise en tant que geste « marron ». Dénétem Touam Bona définit le marronnage comme un processus de « dé-domestication » :

C'est en modifiant sa forme, son apparaître, en devenant lui-même simulacre, en produisant des leurres, que le marron parvient à déjouer l'appareil de capture. Echapper à ses ennemis, c'est produire sa propre disparition : s'embusquer, brouiller les pistes, faire le mort, disparaître pour aussitôt ressurgir.⁸

Ce marronnage créateur, notamment conceptualisé par Edouard Glissant⁹, se trouve au cœur des dynamiques contemporaines qui caractérisent la création francophone, essayant d'échapper aux modèles occidentaux et à l'enclos de l'assignation identitaire. Cela revient à dire action et non réaction, contrairement à ce que tant de critiques anglo-saxons ont eu tendance à mettre en avant.

Or, il s'avère que cet « autre théâtre » francophone se veut précisément un théâtre qui, revendiquant son marronnage, redonne place aux disparus et participe à l'émergence d'une esthétique décoloniale pour lui donner corps. Le mythe d'Antigone pose de manière explicite la question de la mémoire et de la dimension politique du deuil ; ce lien avec les morts qui n'est jamais totalement perdu, ce geste primaire et sacré sans lequel le travail de funérailles ne peut être accompli. Conçue en tant que lieu de mémoire, la scène peut évoquer la place des morts, des corps dispersés, des fantômes qui reviennent hanter les vivants. C'est pourquoi nous nous sommes concentré sur les enjeux à la fois politique et anthropologique de la dimension mémorielle. Nous avons montré la fonction de monument que le théâtre assume, réhabilitant les individus invisibilisés par le pouvoir politique. L'évocation d'Antigone permet la réévaluation d'événements qui représentent des traumatismes pour la communauté dans laquelle ils se sont produits : la figure de Thomas Sankara s'est posée comme l'emblème de ce « lieu de mémoire ». Le deuil accompli par Antigone offre un tombeau littéraire qui ritualise le deuil et remédie à l'absence de sépulture de Polynices différents.

C'est un théâtre en train de se penser et de se construire, inimaginable – presque utopique – dans le circuit paradoxal de la production francophone que cette recherche a contribué à

⁸ Dénétem Touam Bona, *Fugitif, où cours-tu ?*, Paris, PUF, 2016, p. 121-122.

⁹ Edouard Glissant, « Lieu clos, parole ouverte », *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 77-89.

mettre en lumière. Pourtant, Herbert Marcuse nous apprend que l'utopie, inscrite dans le temps historique qui la produit, est ce que les forces sociopolitiques cherchent à occulter¹⁰. L'« utopie », ce n'est pas quelque chose qui ne peut pas advenir dans l'univers historique, mais quelque chose dont la réalisation est empêchée par les intérêts et les forces de sociétés établies. Par conséquent, c'est dans un acte de révolution et d'opposition à ces règles que l'utopie peut se manifester dans un espace physique ou imaginaire.

Paraphrasant Glissant, les artistes de cet autre théâtre se donnent rendez-vous où les océans se rencontrent et prennent le large. Ils considèrent plus que jamais le théâtre comme étant cette tribune, cette opportunité, cet espace permettant de continuer de prendre le risque d'inventer, de questionner autrement, de jouer des références occidentales pour mieux les subvertir. Si la statuaire nègre a influencé Picasso, pourquoi refuser tout parcours inverse et nier « la trace volatile des transmigrations »¹¹ ? – affirme Kossi Efoui. Dieudonné Niangouna formule ce rejet avec ces mots :

Pas ce comédien noir, cet Africain qu'on attend sur scène pour venir nous divertir avec ses grossièretés africaines, ses sauvageries exotiques, son accent de petit-nègre, ses ridiculités sordides, ses démangeaisons animales, ses folklores tonitruants, ses transes endiablées. Je ne suis pas ce comédien-là. [...] Vous savez tout ce que vous savez de moi, mais vous ne le savez que de vous-mêmes, de vos attentes, de vos peurs, de la bête qu'on vient voir en cage... L'histoire que vous attendez n'aura pas lieu. Vos attendus l'on déjà mangée. C'est ça mon théâtre. Mon théâtre est le drame de ce qu'on veut du théâtre africain.¹²

Le théâtre est donc ce lieu où des personnages peuvent encore refuser les identités assignées, l'exhibition coloniale et ce regard qui réduit à l'exotisme. Le théâtre est le lieu où les artistes peuvent s'exprimer par leurs corps, cicatrisant des blessures profondes :

Car ces identités frontalières sont nées de la douleur. Elles sont nées de l'arrachement, du viol, de la détestation de soi-même. Elles ont dû traverser ces ombres pour inventer un ancrage sur des sables mouvants, et s'imposer, non pas contre mais parmi les autres. Elles habitent, au fond, un espace cicatriciel. La cicatrice n'est pas la plaie. Elle est la nouvelle ligne de vie qui s'est créée par-dessus. Elle est le champ des possibles les plus insoupçonnés¹³.

¹⁰ Cette conception de l'utopie vient de l'essai d'Herbert Marcuse intitulé *Vers la libération*, Paris, Minit, 1969, où l'auteur cherche à relancer dans toute sa force subversive et créatrice le concept d'utopie au lendemain des mouvements sociaux de 1968 dans le monde.

¹¹ Kossi Efoui, *Volatiles*, Nantes, Joca Seria, 2006, p. 49.

¹² Dieudonné Niangouna, *M'appelle Mohamed Ali*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 54-56.

¹³ Léonora Miano, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012, p. 30.

Cette ligne de vie cicatricielle dont parle Léonora Miano exprime la tentative de réconcilier l'idée d'un partage étendu à l'humanité entière. Dans *Antigone ma sœur*, une écriture collective mise en scène par Nelson Rafaell Madel – en tournée au moment où nous rédigeons ces pages –, on entend les mots que voici :

Ça y est
Je le sens
Dans ma chair
Mon sang mes os
C'est comme la fin d'une course
Je transpire
L'eau en sueur
Les os faibles tout prêt de casser
Le sang plus épais
J'ai soif
Mes lèvres s'effritent
Ma gorge en pierre
Pourquoi moi
Je suis simplement née
Je voulais chanter
Jouer
L'enfant pieds nus tombe et se relève
Tombe et se relève
Et se relève et se relève
Et tombe
Qui supplier
Sous la peau
Mes os tremblent
Il faut tomber d'un coup
C'est tout le sang que j'ai reçu
Dans les veines
Ou giclant sur ma robe
Qui me tient debout
J'ai fait ce qu'il fallait
Oui
Pourtant
La tête haute
Le cœur à terre
Fièvre
Nausée
Vomissure
Je marche
Je cours
Je vole
Je m'appelle Antigone

Antigone
Antigone¹⁴

Antigone a-t-elle une peau ? Les artistes « de l'altérité » – pris entre un désir de reconnaissance et la conscience des contraintes que cela peut imposer – profitent des circuits classiques de la francophonie et d'un modèle de référence pour se distancier des regards dominants et marquer une forme de résistance décoloniale.

Et si la scène francophone réinventait Antigone pour mieux rêver l'Afrique ? Ce théâtre est aussi ce lieu où les artistes peuvent déposer le bagage encombrant d'un « passé qui ne passe pas », exorciser, pièce par pièce, les couleurs d'un exotisme à la page et les créoliser avec appétit.

¹⁴ *Antigone ma sœur*, extrait du dossier du spectacle.

BIBLIOGRAPHIE

- Abélès, Marc, *Anthropologie de la globalisation*, Paris, Payot, 2008.
- Adeyemi, Sola, « Colonial Alienation and the Ideology of Resistance: Femi Osofisan's Tegonni (An African Antigone) », *African Performance Review*, 7/2 (2013), p. 18-34.
- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995), Paris, Seuil, 1997.
- Agier, Michel, *La Condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, La Découverte, 2013.
- Albert, Christiane et Abel Kouvouama (dir.), *Déterritorialisation. Effet de mode ou concept pertinent ?*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2013.
- Alonge, Roberto (dir.), *Antigone, volti di un enigma: da Sofocle alle Brigate Rosse*, Bari, Pagina, 2008.
- Amselle, Jean-Loup, *L'Art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2005.
- Amselle, Jean-Loup, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.
- Amselle, Jean-Loup, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990.
- Andújar, Rosa et Konstantinos Nikoloutsos (dir.), *Greeks and Romans on the Latin American Stage*, Londres, Bloomsbury, 2020.
- Andurand, Anthony, *Le mythe grec allemand. Histoire d'une affinité élective*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Anta Diop, Cheikh, *Antériorité des civilisations nègres : mythe ou vérité historique ?*, Paris, Présence Africaine, 1967.
- Anta Diop, Cheikh, *Nation nègre et culture : de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturelles de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, Paris, Édition africaines, 1954.
- Appiah, Kwame Anthony, *Pour un nouveau cosmopolitanisme* (2006), Paris, Odile Jacob, 2008.
- Appiah, Kwame Anthony, *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*, New York, Oxford University Press, 1992.
- Armel, Aliette, *Antigone*, Paris, Autrement, 1999.

- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double* (1938), Paris, Gallimard, 1985.
- Artous, Antoine, *Marx et le fétichisme : le marxisme comme théorie critique*, Paris, Syllepse, 2006.
- Asgill, Edmonton, « African Adaptations of Greek Tragedies », *African Literature Today*, 11 (1980), p. 175-189.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond : théorie et pratique des littératures post-coloniales* (1989), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.
- Assmann, Jan, *La mémoire culturelle : écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques* (1992), Paris, Aubier, 2010.
- Aubès, Françoise et Françoise Morcillo (dir.), *Si loin si près : l'exotisme aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 2011.
- Bagayoko, Adama, *Kolokèlen. Théâtre et folie*, Nice, Z'édition, 1996.
- Bancel, Nicolas, Thomas David et Dominic Thomas (dir.), *L'invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Paris, La Découverte, 2014.
- Banning, Yvonne, « (Re)viewing *Medea* : cultural perceptions and gendered consciousness in reviewers' responses to new South African Theatre », *South African Theatre Journal*, 11/1 (1997), p. 54-87.
- Banu, Georges (dir.), *Tragédie grecque. Défi de la scène contemporaine, Études théâtrales*, 21 (2001).
- Barba, Eugenio, *Le Canoë de papier* (1993), Paris, L'Entretemps, 2004.
- Barrault, Jean-Louis, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Basnett, Susan, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell, 1993.
- Baudry, Patrick, *La place des morts. Enjeux et rites*. Paris, Armand Colin, 1999.
- Bayart, Jean-François, *L'État en Afrique*, Paris, Fayard, 2006.
- Béart, Charles, *Recherche des éléments d'une sociologie des peuples africains à partir de leurs jeux*, Paris, Présence Africaine, 1998.
- Béart, Charles, *Jeux et Jouets de l'Ouest Africain*, Dakar, IFAN, 1955.
- Béart, Charles, « Le théâtre africain et la culture franco-africaine », *Bulletin de l'enseignement de l'A.O.F.*, 96/3 (1936), p. 18-29.
- Begag, Azouz, Sadeck Aissat et al., *Nous sommes d'ici. Récits, portraits imaginaires, entretiens, théâtre*, Paris, Ndzé, 2007.
- Belardinelli, Anna Maria et Giovanni Greco (dir.), *Antigone e le Antigoni: storia, forme, fortuna di un mito*, Florence, Le Monnier, 2010.

- Beltrame, Paola, *C'è un segreto tra noi. Sotigui Kouyaté: il racconto di un griot a contatto con l'Europa*, Corazzano, Titivillus, 1997.
- Bénac-Giroux, Karine (dir.), *Poétique et Politique de l'altérité. Colonialisme, esclavagisme, exotisme*, Paris, Garnier, 2019.
- Bensa, Alban, *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis, 2006.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphael Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- Bernal, Martin, *Black Athena Writes Back: Martin Bernal Responds to Critics*, Durham, Duke University Press, 2001.
- Bernal, Martin, *Black Athena. Les racines afro-asiatiques de la civilisation classique* (1978), Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- Bertelli, Lucio, « J. E. Harrison e i "ritualisti di Cambridge": la riscoperta del primitivo », *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 21 (2005), p. 111-138.
- Bessis, Sophie, *L'Occident et les autres. Histoire d'une suprématie*, Paris, La Découverte, 2001.
- Bhabha, Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* (1994), Paris, Payot, 2007.
- Bharucha, Rustom, *Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture*, Londres et New York, Routledge, 1990.
- Bidounga, Olivier, « Note sur un grand fétiche kongo, le Kinguizila », *L'Autre*, 2/2 (2001), p. 301-309.
- Blanchard, Pascal (dir.), *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Paris, Actes Sud, 2011.
- Blanchard, Pascal (dir.), *La France Noire. Trois siècles de présences*, Paris, La Découverte, 2011.
- Blanchard, Pascal (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011.
- Blanchard, Pascal, Sandrine Lemaire et Nicolas Bancel (dir.), *Culture coloniale en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, CNRS, 2008.
- Blanchard, Pascal, *De l'indigène à l'immigré*, Paris, Gallimard, 1998.
- Blanckaert, Claude (dir.), *La Vénus hottentote : entre Barnum et Muséum*, Paris, Publications scientifiques du Muséum, 2013.
- Blanckaert, Claude (dir.), *Les Politiques de l'anthropologie. Discours et pratiques en France (1860-1940)*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Blin, Fanny, *Les Antigones espagnoles : réécrire le mythe après la Guerre civile*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2020.

- Blomart, Jeamine et Bernd Krewer (dir.), *Perspectives de l'interculturel*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Bloom, Harold, *A Map of Misreading*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Bloom, Harold, *The Western Canon: The Books and the School of the Ages*, New York, Riverhead, 1995.
- Blumenberg, Hans, *La Raison du mythe* (1979), Paris, Gallimard, 2005.
- Bochmann, Klaus, « Fonctions pragmatiques et discursives des stéréotypes », *Rives nord-méditerranéennes*, 10 (1995), p. 42-50.
- Boëtsch, Gilles *et al.* (dir.), *Sexualités, identités & corps colonisés*, Paris, CNRS, 2019.
- Borza, Elia, *Sophocles redivivus. La survie de Sophocle en Italie au début du XVI^e siècle : éditions grecques, traductions latines et vernaculaires*, Bari, Levante, 2007.
- Bradley, Mark (dir.), *Classics and Imperialism in the British Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Brague, Rémi, *Europe, la voie romaine*, Paris, Gallimard, 1999.
- Bramini, Sista, « In margine al Teatro delle Sorgenti di Jerzy Grotowski: considerazioni di metodo », *Biblioteca Teatrale*, 33 (1995), p. 93-156.
- Brassard, Denise et Fabienne Claude Caland (dir.), *Horizons du mythe*, Montréal, Célât, 2007.
- Brecht, Bertolt, « De la libre utilisation d'un modèle : Préface au *Modèle d'Antigone 1948* », dans *Théâtre complet*, Paris, L'Arche, 1962.
- Brezzi, Francesca, *Antigone e la philia. Le passioni fra etica e politica*, Milan, Franco Angeli, 2004.
- Burkert, Walter, *Homo Necans : rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne* (1972), Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- Burzynska, Anna, *Deconstruction, Politics, Performativity*, Bern, Peter Lang, 2019.
- Butler, Judith, *Vie précaire. Les Pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001* (2004), Paris, Éditions Amsterdam, 2005.
- Butler, Judith, *Antigone. La Parenté entre vie et mort* (2000), Paris, EPEL, 2003.
- Cacchioli, Emanuela, *Relectures du mythe d'Antigone dans les littératures francophones extra-européennes*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- Calame, Claude, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Paris, Gallimard, 2015.
- Camara, Sory, *Gens de la parole : Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Karthala, 1992.
- Campos de, Haroldo, *Metalinguagem. Ensaios de Teoria e Crítica Literária*, São Paulo, Cultrix, 1976.

- Cardamone, Alfonso, *Supplici e amazzoni*, Cosenza, Pellegrini, 2008.
- Carlson, Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, Londres et New York, Routledge, 1996.
- Castro, Andrés Fabián Henao, *Antigone in the Americas. Democracy, Sexuality, and Death in the Settler Colonial Present*, Albany, Suny Press, 2021.
- Cavarero, Adriana, *Corpi in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milan, Feltrinelli, 1995.
- Cervulle, Maxime (dir.), *Identités et cultures. Politique des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.
- Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Chalaye, Sylvie (dir.), *Scènes et détours d'Afrique. Les aventuriers de la coopération en Afrique et dans les Outre-mer de Jean-Marie Serreau à Christian Schiaretti*, Caen, Passage(s), 2022.
- Chalaye, Sylvie, *Race et théâtre. Un impensé politique*, Arles, Actes Sud, 2020.
- Chalaye, Sylvie, *Corps marron. Les poétiques de marronage des dramaturgies afro-contemporaines*, Caen, Passage(s), 2018.
- Chalaye, Sylvie, « Petite histoire des théâtres francophones afro-contemporains », *Something we Africans got*, 2 (2017), p. 61-71.
- Chalaye, Sylvie, « Le personnage a-t-il une peau ? », *Africultures*, 103-104 (2015), p. 256-259.
- Chalaye, Sylvie (dir.), *Culture(s) Noire(s) en France : la scène et les images*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- Chalaye, Sylvie, « Quelle indépendance pour le théâtre africain francophone ? », *Africultures* 83/1 (2011).
- Chalaye, Sylvie, *Afriques noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004.
- Chalaye, Sylvie (dir.), *Nouvelle dramaturgie noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- Chalaye, Sylvie, *L'Afrique et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.
- Chalaye Sylvie, *Du Noir au nègre. L'image du Noir au théâtre (1550-1960)*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Chanter, Tina et Sean Kirkland (dir.), *The Returns of Antigone. Interdisciplinary Essays*, New York, Suny Press, 2014.

- Chanter, Tina, *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*, Albany, Suny Press, 2011.
- Chevrier, Jacques, *La littérature nègre* (1984), Paris, Armand Colin, 2003.
- Cicchelli, Vincenzo, *Pluriel et commun. Sociologie d'un monde cosmopolite*, Paris, Presses de Sciences Po, 2016.
- Clignet, Remi, et Foster, Philip, « French and British Colonial Education in Africa », *Comparative Education Review*, 8/2 (1964), p. 191-198.
- Combessie, Jean-Claude, *La méthode en sociologie*, Paris, La Découverte, 2003.
- Cometa, Michele, *L'età di Goethe*, Rome, Carocci, 2006.
- Condello, Federico, « Comparatisme selvaggio e *classical reception studies*. Appunti da un dibattito (per dibattiti a venire) », *Le forme et la storia*, 12/2 (2019), p. 57-72.
- Condello, Federico, « Dato un classico, qualche conseguenza: appunti sulla paradossale diacronia della *classical reception* », dans Nicola Grandi (dir.), *Nuovi dialoghi sulle lingue e sul linguaggio*, Bologne, Patron, 2011, p. 113-128.
- Condello, Federico, « Greci, Barbari, Selvaggi », dans Daniela Galligani *et alia* (dir.), *Rivoluzioni dell'antico*, Bologne, Bononia University Press, 2006, p. 41-63.
- Conteh-Morgan, John, et Tejumola Olaniyan (dir.), *African Drama and Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- Cornevin, Robert, *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le livre africain, 1970.
- Couloubaritsis, Lambros et Jean-François Ost (dir.), *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, Ousia, 2004.
- Courade, Georges (dir.), *L'Afrique des idées reçues*, Paris, Belin, 2016.
- Coutelet, Nathalie, *Histoire des artistes noirs du spectacle français*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Cremona, Ann, Peter Eversmann *et al.* (dir.), *Theatrical Events: Border, Dynamics, Frames*, Amsterdam, Rodopi, 2004.
- Cukierman, Leïla, Gerty Dambury et Françoise Vergès (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'Arche, 2018.
- D'Erm, Pascale (dir.), *Sœurs en écologie : des femmes, de la nature et du réenchantement du monde*, Rezé, Éditions la Mer salée, 2017.
- David-Jougneau, Maryvonne, *Antigone ou l'aube de la dissidence*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- De l'Estoile, Benoit, *Le Goût des Autres : de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.
- De Marinis, Marco, « L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 26 (1999), p. 84-102.

- De Marinis, Marco, *Semiotica del teatro*, Milan, Bompiani, 1982.
- De Romilly, Jacqueline, *Pourquoi la Grèce*, Paris, Fallois, 1992.
- Dechaufour, Pénélope, « Écritures théâtrales françaises et dramaturgies d’Afrique et des diasporas : une aventure ambiguë ? », *Dramaturgies françaises contemporaines (2000-2020)*, 4 (2020).
- Dechaufour, Pénélope, « De la supercherie aux fabulations de l’imaginaire : une métamorphose salvatrice », *reCHERches*, 25 (2020), p. 125-134.
- Dechaufour, Pénélope (dir.), *Afropéa, un territoire culturel à inventer*, Paris, L’Harmattan, 2015.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Milles plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *L’Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- Delphy, Christine, *Classer, dominer. Qui sont les « autres » ?*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Demont, Paul et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Librairie générale, 1996.
- Derrida, Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974.
- Detienne, Marcel, *Les Grecs et nous : une anthropologie comparée de la Grèce ancienne*, Paris, Perrin, 2005.
- Detienne, Marcel, *Comparer l’incomparable*, Paris, Le Seuil, 2000.
- Detienne, Marcel, *L’invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.
- Diagne, Souleymane Bachir et Jean-Loup Amselle, *En quête d’Afrique(s), Universalisme et pensée décoloniale*, Paris, Albin Michel, 2018.
- Diakité, Boubakary, *Ecritures et désécriture dans les romans africains*, Paris, L’Harmattan, 2019.
- Diel, Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1952.
- Diki-Kidiri, Marcel, « Multilinguisme et politiques linguistique en Afrique », *Actes du Colloque sur le Développement durable : leçons et perspectives*, Ouagadougou, Presses de l’Université de Ouagadougou, 2004.
- Dixsaut, Monique (dir.), *Querelle autour de La naissance de la tragédie*, Paris, Vrin, 1995.
- Dort, Bernard, « La mise en scène des classiques en France entre 1945 et 1960 », *Revue d’histoire littéraire de la France*, 6 (1977), p. 1004-1018.
- Ducournau, Claire, *La fabrique des classiques africains. Écrivains d’Afrique subsaharienne francophone*, Paris, CNRS, 2017.
- Dupont, Florence, *L’Antiquité, territoire des écarts*, Paris, Albin Michel, 2013.

- Dupont, Florence, *Aristote ou Le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.
- Duroux, Rose et Stéphanie Urdician (dir.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
- Dussel, Enrique, « Pour un dialogue mondial entre traditions philosophiques », *Cahiers des Amériques latines*, 62/3 (2009), p. 111-127.
- Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Malden, Blackwell, 1990.
- Etherton, Michael, *The Development of African Drama*, New York, Africana Pub, 1982.
- Euben, Peter, *Corrupting Youth: Political Education, Democratic Culture and Political Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- Even Zohar, Itamar, « Polysystem Theory », *Poetics Today*, 1 (1979), p. 287-362.
- Fanon, Franz, *Les damnés de la terre* (1961), Paris, Gallimard, 1991.
- Fanon, Franz, *Peau noire, masques blancs* (1952), Paris, Points, 2015.
- Fauvelle-Aymard, Xavier, Jean Pierre Chrétien et Claude-Hélène Perrot (dir.), *Afrocentrismes. L'histoire des Africains entre Égypte et Amérique*, Paris, Karthala, 2000.
- Féral Josette, *Trajectoires du Soleil autour d'Ariane Mnouchkine*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998.
- Fergombé, Amos (dir.), *Les rites et les arts*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2005.
- Fiangor, Kossi Rogo, *Le théâtre africain francophone. Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Fischer-Lichte, Erika, *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, Malden, Wiley-Blackwell, 2014.
- Fischer-Lichte, Erika, Torsten Jost et Saskya Iris Jain (dir.), *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*, New York, Routledge, 2014.
- Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics* (2004), Londres, Routledge, 2008.
- Fischer-Lichte, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, Londres et New York, Routledge, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika, Josephine Riley et Michael Gissenwehrer (dir.), *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, Gunter Narr, 1990.
- Fisher, Nick, *Hybris: A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.
- Foley, Helene, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Forment, Lise, « Repenser le temps des œuvres, ou l'hypothèse d'un régime littéraire de transhistoricité », *Fabula-LhT*, 23 (2019).

- Fornaro, Sotera, *Antigone ai tempi del terrorismo: letteratura, cinema, teatro*, Lecce, Pensa Multimedia, 2016.
- Fornaro, Sotera, et Raffaella Viccei, *Antigone. Usi e abusi di un mito dal V secolo a.C. alla contemporaneità*, Bari, Pagina, 2021.
- Fornaro, Sotera, *Antigone. Storia di un mito*, Rome, Carocci, 2012.
- Fornaro, Sotera, *L'ora di Antigone dal nazismo agli anni di piombo*, Tübingen, Narr, 2012.
- Fornaro, Sotera, « I teatri di Antigone », *I quaderni del Teatro Olimpico*, 33 (2012).
- Forsyth, Alison, « No Longer Lost for Words: Antigone's Afterlife », *Colloquy: Text, Theory, Critique*, 11 (2006), p. 127-147.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel, « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales du 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984), p. 46-49.
- Fraisse, Simone, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974.
- Fusillo, Massimo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Rome, Carocci, 2007.
- Fusillo, Massimo, *Il dio ibrido: Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, Bologne, Il Mulino, 2006.
- Gao, Yang, « Reception of Sada Yacco and Hanako's Acting in Europe at the Turn of the Twentieth Century », *Japan Studies Association Journal*, 15/1 (2017), p. 145-162.
- Garnier, Xavier et Julie Peghini, « Sommes-nous sortis du monde, Sony Labou Tansi ? Le théâtre, la scène, la fable », *Études littéraires africaines*, 41/2016, p. 9-22.
- Gauthier, Roger-François (dir.), *La tragédie grecque. Les Atrides au Théâtre du Soleil*, Paris, CNDP, 1992.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, 2017.
- Gély, Véronique, Sylvie Parizet et Anne Tomiche (dir.), *Modernités antiques. La littérature occidentale et l'antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX^e siècle*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014.
- Gély, Véronique, « Partages de l'Antiquité : un paradigme pour le comparatisme », *Revue de littérature comparée*, 344/4 (2012), p. 387-395.
- Gilbert, Helen et Jacqueline Lo, *Cosmopolitics: Cross-Cultural Transactions in Australasia*, New York, Palgrave, 2007.
- Gilbert, Helen et Joanne Tompkins, *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, Londres et New York, Routledge, 1996.
- Gilbert, Muriel (dir.), *Antigone et le devoir de sépulture*, Genève, Labor et Fides, 2005.

- Gilroy, Paul, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience* (1993), Paris, Éditions Amsterdam, 2010.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- Girardet, Raoul, *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, La Table ronde, 1972.
- Glissant, Edouard, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997.
- Glissant, Edouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.
- Glissant, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995
- Glissant, Edouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- Goff, Barbara et Michael Simpson, *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Goff, Barbara (dir.), *Classics and Colonialism*, Londres, Duckworth, 2005.
- Goldhill, Simon, *How to Stage Greek Tragedy Today*, Chicaco, University of Chicago Press, 2007.
- Goodman, Lizbeth et Jane de Gay (dir.), *The Routledge Reader in Politics and Performance*, Londres, Routledge, 2000.
- Goulet, Alain (dir.), *Le Stéréotype. Crise et transformations*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994.
- Grandière, Marcel et Michel Molin (dir.), *Le stéréotype, outil de régulations sociales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- Gravrand, Henry, *Visage africain de l'Église. Une expérience au Sénégal*, Paris, Orante, 1961.
- Greenwood, Emily, « Afterword: Omni-Local Classical Reception », *Classical Reception Journal*, 5/3 (2013), p. 354-361.
- Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- Guérin, Jeanyves, « Pour une lecture politique de l'Antigone de Jean Anouilh », *Études littéraires*, 41/1 (2010), p. 93–104.
- Gueye, Massamba, *Art oratoire : auto-régénérescence du conte*, Dakar, L'Harmattan-Sénégal, 2020.
- Guillory, John, *Cultural Capital: The Problem of Canon Formation*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- Gwiazdiszki, Luc (dir.), *L'hybridation des mondes. Territoires et organisations à l'épreuve de l'hybridation*, Grenoble, Elya, 2016.
- Hale, Thomas, *Griots and Griottes. Masters of Words and Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.
- Hall, Edith et Stephe Harrop (dir.), *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, Londres, Bloomsbury, 2010.

- Hall, Edith, Fiona Macintosh et Amanda Wrigley (dir.), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Hall, Edith, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- Hall, Stuart (dir.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, 1997.
- Hall, Stuart, « Race, Articulation and societies structured in dominance », *Sociological Theories: Race and Colonialism*, Paris, Unesco, 1980, p. 305-345.
- Handy, George, *Une conquête morale: l'enseignement en AOF*, Paris, Armand Colin, 1917.
- Hansen, Pil et Bettina Bläsing (dir.), *Performing the Remembered Present: The Cognition of Memory in Dance, Theatre and Music*, Londres, Bloomsbury, 2020.
- Hardwick, Lorna, et Stephen Harrison (dir.), *Classics in the Modern World: A Democratic Turn?*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- Hardwick, Lorna et Carol Gillespie (dir.), *Classics in Post-Colonial Worlds*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Hardwick, Lorna, *Reception Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Hardwick, Lorna, *Translating Words, Translating Cultures*, Londres, Duckworth, 2000.
- Harsch, Ernest, *Thomas Sankara: An African Revolutionary*, Athens, Ohio University Press, 2014.
- Hartigan, Karelisa, *Greek Tragedy on the American Stage: Ancient Drama in the Commercial Theatre 1882-1994*, Westport, Greenwood Press, 1995.
- Hartog, François, *Anciens, modernes, sauvages*, Paris, Galaade, 2005.
- Hasiuk, Magdalena, « L'Inde dans la mise en scène des chefs-d'œuvre européens d'Ariane Mnouchkine », *Collectanea Philologica*, 19 (2016), p. 77-90.
- Heyer, Évelyne et Carole Reynaud-Paligot (dir.), *Nous et les autres. Des préjugés au racisme*, Paris, La Découverte, 2017.
- Hight, Gilbert, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* (1949), Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Hilton, John et Anne Gosling (dir.), *Alma Parens Originalis? The Receptions of Classical Literature and Thought in Africa, Europe, the United States, and Cuba*, Oxford, Peter Lang, 2007.
- Holzermayr-Rosenfield, Kathrin, « Le conflit tragique chez Sophocle et son interprétation chez Hölderlin et Hegel », *Les Études philosophiques*, 77/2 (2006), p. 141-161.
- Honig, Bonnie, *Antigone, interrupted*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

- Houcke, Anne-Violaine, « Pasolini et la poétique du déplacement », *Conserveries mémorielles*, 6 (2009).
- Hubert Vincent et Léopold Mfouakouet (dir.), *Culture du dialogue, identités et passage des frontières*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2011.
- Huggan, Graham, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, Londres et New York, Routledge, 2001.
- Humbert-Mougin, Sylvie, *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Paris, Bellin, 2003.
- Humphreys, Sally, *Anthropology and the Greeks*, Londres, Routledge, 1978.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Londres et New York, Routledge, 2006.
- Innes, Christopher, *Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Itoua, Joseph, *Institution traditionnelle Otwere chez les Mbosi (Congo-Brazzaville)*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Jacquot, Jean (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1970.
- Jaffré, Bruno, *Biographie de Thomas Sankara. La patrie ou la mort*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Jan Parker et Timothy Mathews (dir.), *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'Imprescriptible. Pardonnez ? Dans l'honneur et la dignité*, Paris, Seuil, 1996.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (1972), Paris, Gallimard, 1978.
- Jemieson, Lee, *Antonin Artaud: From Theory to Practice*, Londres, Greenwich Exchange, 2007.
- Jonas, Hans. *Le principe responsabilité : une éthique pour la civilisation technologique* (1979), Paris, Flammarion, 2008.
- Kadima-Nzuji, Mukala et André-Patient Bokiba (dir.), *Sylvain Bemba : l'écrivain, le journaliste, le musicien, 1934-1995*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Kallendorf, Craig (dir.), *Beyond Reception: Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity*, Berlin et Boston, de Gruyter, 2019.
- Kallendorf, Craig (dir.), *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Kelly, Davis (dir.), *French Colonial Education: Essays on Vietnam and West Africa*, New York, Éditions Amsterdam, 2000.
- Knowles, Ric, *Theatre & Interculturalism*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- Kolbas, Dean (dir.), *Critical Theory and the Literary Canon*, Boulder, Westview Press, 2001.

Labou Tansi, Sony, « Donner du souffle au temps et polariser l'espace », *Recherche pédagogie et culture*, 61 (1983), p. 22-24.

Laferrère, Dani, *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal, 2008.

Lalèyê, Issiaka-Prosper, « Le même et l'autre de l'homme. Le savoir aux prises avec la différence », *Rue Descartes*, 36/2 (2002), p. 73-91.

Lander, Edgardo (dir.), *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales : perspectivas latinoamericanas*, Caracas, Facies, 2000.

Laplantine, François et Alexis Nouss, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997.

Latouche, Serge, *Décoloniser l'imaginaire. La pensée créative contre l'économie de l'absurde*, Paris, Parangon, 2003.

Laulan, Anne-Marie et Didier Oillo (dir.), *Francophonie et mondialisation*, Paris, CNRS, 2019.

Lauriola, Rosanna et Kyriakos Demetriou (dir.), *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, Leiden, Brill, 2017.

Lazarus, Neil (dir.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press,

Lechevalier, Claire, *Actualité des tragédies grecques entre France et Allemagne. La tentation mélancolique*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

Lefkowitz, Mary, *Black Athena Revisited*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996.

Lefkowitz, Mary, *Not Out of Africa: How "Afrocentrism" Became an Excuse to Teach Myth as History*, New York, Basic Books, 1996.

Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre post-dramatique* (1999), Paris, L'Arche, 2002.

Lei, Daphne et Charlotte McIvor (dir.), *The Methuen Drama Handbook of Interculturalism and Performance*, Londres, Methuen Drama, 2020.

Lei, Daphne, « Interruption, Intervention, Interculturalism », *Theatre Journal*, 63/4 (2011), p. 571-586.

Leiris, Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1988.

Leonard, Miriam, *Athens in Paris. Ancient Greece and the Political in Post-War French Thought*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Léonard-Roques, Véronique (dir.), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

Leprun, Sylviane, *Le Théâtre des colonies. Scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions (1855-1937)*, Paris, L'Harmattan, 1986.

- Liapis, Vayos et Sidiropoulou Avra (dir.), *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.
- Litchfield West, Martin, *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- Lo, Jacqueline et Helen Gilbert, « Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis », *The Drama Review*, 46/3 (2002), p. 31-53.
- Lombart, Jean et Bernard Vandewalle, *Philosophie de l'altérité*, Paris, Seli Arslan, 2012.
- Loraux, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.
- Loraux, Nicole, « Les Damnés de la Terre à Troie : Sartre face aux Troyennes d'Euripide », *Le Genre humain*, 29/1 (1995), p. 31-49.
- Loraux, Nicole, *Les mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990.
- Lourme, Louis, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?*, Paris, Vrin, 2012.
- Luste Boulbina, Seloua, *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (art, littérature, philosophie)*, Dijon, Presses du réel, 2018.
- Maalouf, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
- Mabanckou, Alain (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017.
- Maïga, Aïssa *et al.*, *Noire n'est pas mon métier*, Paris, Seuil, 2018.
- Makhélé, Caya, « Les voies du théâtre contemporain en Afrique », *Alternatives théâtrales*, 48 (1995).
- Malanda, Ange-Séverin, *Lire l'œuvre de Sylvain Bemba*, Paris, Citef, 2000.
- Mangeon, Anthony, *La pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Cabris, Sulliver, 2010.
- Marcuse, Herbert, *Vers la libération* (1969), Paris, Denoël, 1981.
- Marranca, Bonnie et Gautam Dasgupta, (dir.), *Interculturalism and Performance*, New York, PAJ, 1991.
- Marrero León, Erelis, « Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz », *Tabula Rasa*, 19 (2013), p. 101-117.
- Martindale, Charles et Richard Thomas (dir.), *Classics and the Uses of Reception*, Oxford, Blackwell, 2006.
- Mastromarco, Giuseppe et Piero Totaro, *Storia del teatro greco*, Florence, Le Monnier, 2008.
- Mathews, Timothy (dir.), *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Maxwell, Anne, *Colonial Photography and Exhibitions. Representations on the Native People and the Making of European Identities*, Leicester, Leicester University Press, 1999.

- Mbembe, Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013.
- Mbembe, Achille, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte 2013.
- Mbembe, Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, 21/1 (2006), p. 29-60.
- Mbembe, Achille, *De La Postcolonie, essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.
- McDonald, Marianne, *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*, New York, Columbia University Press, 1992.
- McGuigan, Jim, *Cool Capitalism*, Londres, Pluto, 2010.
- Mee, Erin et Helene Foley (dir.), *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Mégevand, Martin, « Violence et dramaturgies postcoloniales », *Littérature*, 154/2 (2009), p. 91-107.
- Mercier, Roger, *L'Afrique noire dans la littérature française. Les premières images (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Dakar, Publication de l'Université de Dakar, 1962.
- Miano, Léonora, *Afropea: Utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris, Grasset, 2020.
- Miano, Léonora, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012.
- Mignolo, Walter, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », *Mouvements* 1/73, (2013), p. 181-190.
- Modestine, Yasmine, *Noires mais blanches, blanches mais noires. Les figures féminines noires ou métisses au théâtre de Cléopâtre à Ourika*, Paris, L'Harmattan, 2020.
- Modestine, Yasmine, *Quel dommage que tu ne sois pas plus noire*, Paris, Max Milo, 2015.
- Moindrot, Isabelle et Nathalie Coutelet (dir.), *L'Altérité en spectacle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019.
- Molinari, Cesare, *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre. Un mito nel teatro occidentale*, Bari, De Donato, 1997.
- Montani, Pietro (dir.), *Antigone e la filosofia: Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Bultmann*, Rome, Donzelli, 2001.
- Morin, Edgar, *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970.
- Morrissey, Lee (dir.), *Debating the Canon*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Moudileno, Lydie, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.
- Moura, Jean-Marc, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Champion, 1998.

- Mouralis, Bernard, *Littératures africaines et Antiquité. Redire le face à face de l'Afrique et de l'Occident*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- Mouralis, Bernard, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex, 1981.
- Mudimbe, Valentin Yves, *The Invention of Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- Muriel, Gilbert (dir.), *Antigone et le devoir de sépulture*, Genève, Labor et Fides, 2005.
- Ndiaye, Pap, *La condition noire, Essai sur une minorité française*, Paris, Gallimard, 2008.
- Ndoye, Omar, *Le N'Döep. Transe thérapeutique chez les Lebous du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Nganang, Patrice, *Manifeste pour une nouvelle littérature africaine : pour une écriture préemptive*, Limoges, Presses Universitaire de Limoges, 2017.
- Nye, Joseph, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, Public Affairs, 2004.
- Okagbue, Osita, *African Theatres and Performances*, Londres et New York, Routledge, 2007.
- Ongba, Richard Laurent, *L'image de l'Afrique dans les littératures coloniales et postcoloniales*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Opsomer, Geert (dir.), *City of Cultures. The Intercultural Dimensions in Performing Arts*, Bruxelles, Vlamms Institut, 1995.
- Orrels, Daniel, Gurminder Bhabra et Tessa Roynon (dir.), *African Athena: New Agendas*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*, La Habana, Montero, 1940.
- Osofisan, Femi, « Theatre and the Rites of "Post-Negritude" Remembering », *Research in African Literatures*, 30/1 (1999), p. 1-11.
- Oudemans, Woiter et André Lardinois, *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*, Leiden, Brill, 1987.
- Ouédraogo, Mahamoudou et Salaka Sanou, *Culture, identité, unité et mondialisation en Afrique*, Ouagadougou, Presses Universitaires de Ouagadougou, 2003.
- Pasquini, Marie, *Raymond Hermantier. Une histoire du théâtre populaire et de la coopération théâtrale en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2021.
- Patron, Sylvie, « Le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne », *Les Cahiers de la Comédie Française*, 23 (1997), p. 48-53.

- Pavis, Patrice, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016.
- Pavis, Patrice, « Intercultural Theatre Today », *Forum Modern Theatre*, 25/1 (2010), p. 5-15.
- Pavis, Patrice (dir.), *The Intercultural Performance Reader*, Londres et New York, Routledge, 1996.
- Pavis, Patrice, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, Jose Corti, 1990.
- Pianacci, Rómulo, *Antígona : una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires, Losada, 2015.
- Plate, Liedeke et Anneke Smelik (dir.), *Performing Memory in Art and Popular Culture*, Londres et New York, Routledge, 2013.
- Poirson, Martial (dir.), *Quelle diversité culturelle sur les scènes européennes ?*, *Alternatives Théâtrales*, 133 (2017).
- Pratt, Mary-Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres et New York, Routledge, 1992.
- Quijano, Aníbal, « Race et colonialité du pouvoir ». *Mouvements*, 3/51 (2007), p. 111-118.
- Raji, Wumi, « Africanizing Antigone: Postcolonial Discourse and Strategies of Indigenizing a Western Classic », *Research in African Literatures*, 36/4 (2005), p. 135-154.
- Reinelt, Janelle et Joseph Roach (dir.), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992.
- Ricard, Alain, *L'Invention du théâtre en Afrique*, Paris, L'âge d'homme, 1986.
- Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Riesz, János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétexte, Contextes, Intertextes*, Paris, Karthala, 2007.
- Ripoli, Mariangela et Margherita Rubino (dir.), *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, Gêne, De Ferrari, 2005.
- Riva, Silvia *et al.*, « Écopoétiques décoloniales », *Littérature*, 201/1 (2021), p. 66-81.
- Rodosthenous, George, *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy: Authorship and Directorial Visions*, Londres et New York, Bloomsbury, 2017.
- Rousseau, Frédéric (dir.), *Les présents des passé douloureux. Musées d'histoire et configurations mémorielle. Essais de muséohistoire*, Paris, Michel Houdiard, 2012.
- Ruffini, Rosaria, *Le Afriche di Peter Brook*, Padova, Linea, 2020.
- Saïd, Edward, *Culture et impérialisme* (1993), Paris, Fayard, 2000.
- Saïd, Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* (1978), Paris, Seuil, 1994.
- Saint-Robert de, Marie-Josée, *La politique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

- Sanchez-Mazas, Margarita et Laurent Licata (dir.), *L'Autre : regards psychosociaux*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2005.
- Sauter, Willmar, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Reception*, Iowa, University of Iowa Press, 2000.
- Sauvayre, Romi, *Les méthodes de l'entretien en sciences sociales*, Paris, Dunod, 2013.
- Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Londres et New York, Routledge, 2006.
- Schechner, Richard, *The End of Humanism*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Schechner, Richard, *Public Domain. Essays on the Theatre*, Indianapolis, Bobbs Merrill, 1969.
- Schneider, William, *An Empire for the Masses. The French Popular Image of Africa (1870-1900)*, Londres, Greenwood, 1982.
- Schnyder, Peter (dir.), *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*. Paris, L'Harmattan, 2008.
- Schuerkens, Ulrike, *La colonisation dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Schwartz, Vanessa, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- Shamsuddeen, Bello, « Suppression and Expression: the Loud and Silenced Voices in Athol Fugard, John Kani and Winston Ntshona's *The Island* », *Art-Sanat*, 15 (2015), p. 102-116.
- Shayegan, Daryush, *La Conscience métisse*, Paris, Albin Michel, 2012.
- Shepherd, William Hunter, *The Dionysus Group*, New York, Peter Lang, 1991.
- Silverman, David, *Interpreting Qualitative Data: Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*, Londres, Sage, 2001.
- Singaravélou, Pierre (dir.), *Les Empires coloniaux (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Points, 2013.
- Šípová, Pavlína et Alena Sarkissian (dir.), *Staging of Classical Drama around 2000*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Söderbäck, Fanny (dir.), *Feminist Readings of Antigone*, New York, State University of New York Press, 2010.
- Soubrier, Virginie, « Une nouvelle Renaissance ? Les auteurs dramatiques postcoloniaux et l'héritage grec au tournant du XXI^e siècle », *Revue de littérature comparée*, 344/4 (2012), p. 475-486.
- Sousa Santos de, Boaventura, *Épistémologies du Sud. Mouvements citoyens et polémique sur la science*, Paris, Desclée de Brouwer, 2016.
- Soyinka, Wole, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

- Sperti, Valeria, *La parola esautorata. Figure dittatoriali nel romanzo africano francofono*, Naples, Liguori, 2000.
- Spivak, Gayatri, « Can the Subaltern Speak ? », dans Cary Nelson et Larry Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.
- Staszak, Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe*, 148 (2008), p. 7-30.
- Steiner, George, *Les Antigones* (1984), Paris, Gallimard, 1992.
- Steiner, George, *La mort de la tragédie* (1961), Paris, Seuil, 1964.
- Steinmeyer, Elke, « Blessed or Bloody? Antigone in Sylvain Bemba's *Noces Posthumes de Santigone* », *French Studies in Southern Africa*, 40 (2010), p. 121-141.
- Tartakowski, Danielle (dir.), *Les usages politiques des fêtes aux XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.
- Thérésine, Amélie, *Le théâtre de Dieudonné Niangouna. Corps en scène et en parole*, Paris, Acoria, 2013.
- Thieme, John, *Postcolonial Con-Texts: Writing Back to the Canon*, Londres et New York, Continuum, 2001.
- Thiers-Thiam, Valérie, *À chacun son griot. Le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Thiong'o, Ngũgĩ wa, *Décoloniser l'esprit* (1988), Paris, La Fabrique, 2011.
- Todorov, Tzvetan, *Nous et les Autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Le Seuil, 1992.
- Tompkins, Joanne, « Spectacular Resistance: Metatheatre in Postcolonial Drama », *Modern Drama*, 38/1 (1995), p. 42-51.
- Turgeron, Laurier (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002.
- Ubersfeld, Anne, *L'école du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981.
- Vasseur-Legangneux, Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2004.
- Vasunia, Phiroze, « Hellenism and Empire: Reading Edward Said », *Parallax*, 9/4 (2003), p. 88-97.
- Vercoutter, Jean, Jean Leclant, Frank Snowden, Jehan Desanges, *L'image du Noir dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, 1989.
- Vernant, Jean-Pierre, *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, 1996.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1974.

- Vernant, Jean-Pierre et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris, La Découverte, 1986.
- Vernant, Jean-Pierre et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, I, Paris, Maspéro, 1972.
- Verschave, François-Xavier, *La Françafrique, le plus long scandale de la République*, Paris, Stock, 1998.
- Vinaver, Michel, *Écrits sur le théâtre*, I, Paris, L'Arche, 1998.
- Vincent, Hubert et Léopold Mfouakouet (dir.), *Culture du dialogue, identités et passage des frontières*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2011.
- Voelke, Pierre, « Comment représenter l'antique. De l'*Antigone* de l'Odéon aux *Electre* d'Antoine Vitez », *Études de lettres*, 1-2 (2010), p. 251-274.
- Vounda Etoa, Marcelin et Désiré Atangana Kouna (dir.), *Les Francophonies. Connexions, déconnexions, interstices, marges et ruptures*, Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé, 2016.
- Walton, Michael, *Living Greek Theatre: A Handbook of Classical Performance and Modern Production*, Londres, Greenwood, 1987.
- Waltthee-Delmotte, Myriam et Sarah-Anaïs Crevier Goulet (dir.), *Antigone et la place des morts*, *MuseMedusa*, 4 (2016).
- Warner, Garry, « Éducation coloniale et genèse du théâtre néo-africain d'expression française », *Présence Africaine*, 98/1 (1976), p. 93-116.
- Watson, Ian (dir.), *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- Wetmore, Kevin (dir.), *Black Medea: Adaptations for Modern Plays*, New York, Cambria, 2013.
- Wetmore, Kevin, *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*, Jefferson, McFarland, 2003.
- Wetmore, Kevin, *The Athenian Sun in an African Sky. Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy*, Jefferson, McFarland, 2001.
- Weyenberg, Astrid van, *The Politics of Adaptation. Contemporary African Drama and Greek Tragedy*, Amsterdam, Rodopi, 2013.
- Wilmer, Steve et Audrone Zukauskaitė, *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Wynter, Sylvia, « Jonkonnu in Jamaica: towards the interpretation of folk dance as a cultural process », *Jamaica Journal*, 4/2 (1970), p. 34-48.

Zyl Smit, Betine van (dir.), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Oxford, Blackwell, 2016.

ANNEXES

ANNEXE 1

Transcription des entretiens

La performance telle qu'elle apparaît sur scène constitue le produit final d'un spectacle. Néanmoins, le processus créatif par lequel une production est représentée sur scène est aussi important que la performance elle-même. Ainsi, l'évaluation d'un « événement » théâtral nécessite autant la prise en compte du processus créatif que des intentions qui aboutissent à la production du spectacle. C'est dans l'objectif de combler cette lacune que nous avons fait le choix de mener à bien des entretiens. Cela ne signifie pas que les entretiens peuvent remplacer ou supplanter l'emploi d'autres sources, mais plutôt qu'ils s'inscrivent dans le cadre d'une méthodologie englobante, accompagnée de plusieurs sources. L'entretien s'est en effet imposé comme l'un des outils scientifiques les plus appropriés pour, d'après Max Weber, recueillir le « sens subjectivement visé »¹ des enquêtés. L'enquête par entretien est ainsi particulièrement pertinente lorsque l'on veut analyser le sens que les acteurs donnent à leurs pratiques, aux événements dont ils ont pu être les témoins actifs, lorsque l'on veut mettre en évidence les systèmes de valeurs et les repères normatifs à partir desquels ils s'orientent et se déterminent.²

L'entretien semi-directif nous a semblé la méthode la plus appropriée pour cette recherche. Poser les mêmes questions, aborder les mêmes thèmes, conduit à s'assurer de disposer de données permettant des comparaisons nécessaires. Cela nous a permis d'amener les enquêtés à parler de leurs démarches, bien évidemment sur les thématiques qui nous intéressent, mais aussi de façon plus libre pour permettre le développement d'éléments impensés – car la meilleure question, parfois, est à trouver à partir de ce qui vient d'être dit³.

Notre guide d'entretien est constitué de trois axes principaux : la compréhension et la discussion du processus de production ; les intentions artistiques et politiques ; le contexte et les raisons qui ont amené aux spectacles concernés. Nous avons commencé les entretiens en demandant à l'enquêté de nous dire comment l'idée du spectacle, ou de l'expérience artistique, était née. Cela nous a permis d'ouvrir la conversation sur un ton d'expression libre, tout en nous discutant d'éléments inconnus (sur le spectacle en tant que tel ou bien sur les étapes, le contexte et le cadre de production) et de dégager ainsi des thèmes que nous évoquerions par la suite. Après cela, nous avons systématiquement demandé aux enquêtés d'expliquer le choix d'Antigone. Grâce à cette question, à nouveau assez générale, nous avons pu recueillir des informations à la fois sur des éléments auxquels nous n'avions pas pensé à l'avance et sur leur positionnement quant à la question du mythe et de sa réception. Après cette première phase, les entretiens ont davantage abordé notre problématique. Nous avons questionné le choix d'un

¹ Max Weber, *Économie et société*, Paris, Plon, 1971.

² Cf. Alain Blanchet et Anne Gotman, *L'enquête et ses méthodes : L'entretien*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 24.

³ Cf. Jean-Claude Kaufmann, *L'entretien compréhensif*, Paris, Nathan, 1996, p. 48.

mythe « occidental ». A suivie une série d'interrogations sur la question de l'interculturalité, de l'exotisme, d'une certaine tendance à l'intégration de l'altérité dans une culture (prétendue) universelle. Ces thèmes ont été discutés pour interroger les positionnements idéologique, artistique et politique de l'enquêté, mais aussi pour tenter d'accéder aux ressorts cachés de sa pratique et de ses représentations. Ces dernières questions ont souvent été combinées avec une série de questions sur les éléments dramatiques et les choix de mise en scène, pour finalement aborder la question de la décolonialité artistique. Tout au long des conversations, des demandes d'éclaircissements ou des références éventuelles ont été effectuées, variant en fonction du spectacle et du déroulement de l'entretien. Dans le but de maintenir un certain dynamisme, l'usage de ce guide d'entretien a été adapté selon le type d'interaction entre l'enquêteur et l'enquêté, de façon que l'entretien soit le plus fluide et le plus naturelle possible.

Cela dit, le déroulé des entretiens reste une situation extrêmement particulière et problématique, surtout si l'on considère que beaucoup de questions restent en deçà ou au-delà des choses dites. En effet, il peut être tentant de considérer que l'enquêté fournit un aperçu sincère et impartial de ses démarches et de ses intentions ; néanmoins, ses déclarations doivent être évaluées à la lumière du cadre plus général dans lequel elles s'inscrivent. En outre, le décalage temporel existant entre le moment de l'entretien et le moment de l'implication dans le spectacle de la personne interrogée peut également affecter la fiabilité des informations, ce que nous avons pris en compte lors de l'interprétation des résultats. À titre d'exemple, la mémoire peut être compromise, et l'enquêté peut avoir oublié le détail de ses expériences, ses intentions, etc. Le passé peut être remémoré à travers un filtre idéalisé, déformé ou interprété à travers les motivations actuelles de la personne interrogée, encourageant une standardisation ou une théorisation conséquente des réponses.

Compte tenu du fait que, d'une part, dans le cadre d'un entretien semi-directif, le guide peut être soit précis, soit associé à des thèmes généraux, et d'autre part, que les questions ne sont pas vouées à être posées dans un ordre défini, nous renvoyons aux transcriptions ci-bas pour une lecture directe qui met en lumière la façon dont ces données ont été recueillies.

Claude Brozzoni

Propos recueillis le 25 septembre 2021 à Annecy, dans un café

Pour commencer, dites-moi comment est née l'idée de ce spectacle ?

C'est parti d'une rencontre avec un comédien burkinabé, Paul Zoungrana, dans un théâtre en France. On a sympathisé, on a discuté, j'ai vu son spectacle, j'ai trouvé qu'il était un bon acteur. Il était jeune, 25 ans je crois, et en discutant il m'a parlé de la situation au Burkina Faso, qui est un pays très pauvre. Donc on est parti sur l'idée de faire construire un théâtre là-bas : on est parti là-dessus et après on s'est dit on va monter une pièce. On a fait ce projet avec la construction d'un théâtre et d'un lieu qui réunissait les artistes et les techniciens, un lieu de culture, mais leur lieu. Car ils ont des lieux, mais souvent ils sont tenus par des Français, des blancs, on ne les traite pas bien... Après on a rencontré le directeur du CITO [Carrefour International de Théâtre de Ouagadougou], un homme formidable de l'époque de la Révolution. Le CITO est un théâtre très pauvre alors qu'il est parmi les plus importants de Ouagadougou. C'est fou, mais la France ne fait rien pour eux, alors que c'est un pays de langue française. [...] J'ai rencontré les artistes et j'ai discuté du projet de monter une pièce. Bref, j'ai passé cinq mois là-bas et on a commencé le travail, on a constitué une équipe de six ou huit personnes.

Pourquoi avez-vous choisi Antigone ?

À l'époque je lisais l'autobiographie de Mandela. C'est là que j'ai vu qu'il avait monté *Antigone* pendant sa période en prison. Je suis parti sur l'idée de monter ce projet comme Mandela avait monté *Antigone* à Robben Island, donc des hommes qui jouaient dans une prison. Bref, il y a une première partie qui racontait l'enfance de Mandela et après la deuxième partie avec *Antigone*. Tous les rôles étaient joués par des hommes : Ismène, Eurydice... Aujourd'hui je serai attaqué car je fais jouer un rôle de femme par des hommes noirs ! [*Il rit*]. Pour la mise en scène on avait créé un décor avec des grillages pour représenter la prison. Les acteurs avaient des chaînes aux pieds, mais quand on répétait moi aussi je mettais des chaînes, pour ne pas jouer le Blanc colonialiste [*il rit*].

Ah, avez-vous été inspiré par la pièce de théâtre d'Athol Fugard, *The Island* ?

Non, je ne la connais pas. C'est arrivé de la lecture de Mandela [...].

Cependant, je n'ai pas compris pourquoi vous avez choisi un mythe occidental alors que vous travailliez avec une compagnie africaine.

Je travaille beaucoup avec le théâtre classique. Pour moi le théâtre est un cheminement, je travaille comme un marcheur, je fais mon chemin et je fais des rencontres, comme avec Paul. Et de ces rencontres naissent des projets. [...] Antigone, comme Mandela, est capable de donner sa vie pour les autres. Antigone c'est européen, mais en Afrique c'est génial, car il suffit que les comédiens mélangent l'histoire avec leurs croyances, les génies, les fantômes... C'est déjà dans leur culture. [...] Après Antigone relie tout le monde...

Votre intérêt était donc de créer une connexion avec ce monde que vous veniez de connaître, un espace interculturel ?

Oui, disons que c'est ça. Je me sens proche des pays d'Afrique et des gens qui sont opprimés. Ce n'était pas seulement monter une pièce de théâtre, c'était une expérience très intérieure, très mystique. C'était la découverte de l'autre et de soi. C'était la rencontre, la découverte d'un pays, les mosquées à 4 heures du matin, la pauvreté des quartiers, avec des gens à qui nous apportons beaucoup de choses, mais qui nous en apportent aussi. Ils sont drôles les Africains, ils savent rire de leur malheur. On vivait dans la terre, on marchait sur la terre, on respirait la terre, on buvait la terre car il y en avait dans l'eau, on mangeait la terre car y en avait dans la nourriture. On était vraiment relié comme un fil électrique, un éclair.

Au-delà de votre expérience personnelle, comment avez-vous représenté sur scène cette expérience de rencontre ? Y a-t-il eu un mélange artistique avec les artistes burkinabé ?

Oui, on a fait un spectacle avec eux, c'était un partage, ça s'est super bien passé. On a été très bien accueilli par le public et le directeur du théâtre. Il m'a même demandé de retourner. Nous avons travaillé avec des musiciens de là-bas, donc y avait forcément la kora, plein d'instruments africains, et la personne qui chantait, chantait dans sa langue. Après tout était mis ensemble par mon musicien. [...] Après avec les comédiens africains je travaille pas mal sur la langue, pour tout comprendre. Mais après c'était leur énergie, je ne voulais pas les faire devenir des comédiens blancs. Je ne suis pas arrivé en disant « c'est comme ça ». Après sur le travail de la langue c'était long, sur la diction du texte, car ça ne sert à rien de jouer si on ne comprend pas ce qu'on dit. Quand il y avait des moments magiques, il y avait des moments où ils chantaient et lançaient des sons qui partaient dans tous les côtés [*il imite une langue incompréhensible, au rythme des mains*]. C'est dans leur culture... Je crois qu'avec de comédiens blancs je ne serais pas arrivé à faire un spectacle si beau, parce que pour eux c'était évident. Antigone c'est l'évidence !

Donc je suppose qu'ils connaissaient déjà le texte ?

Ils ne connaissaient pas, non, pas du tout. Ils sont intelligents en même temps, ils sont comme vous, comme moi, quand on a fait la lecture ils ont compris.

Je ne m'en doute pas. Mais comment le spectacle a-t-il été accueilli ? Je veux dire, vous étiez un Blanc qui arrivait en Afrique pour la première fois et imposait une pièce occidentale...

L'expérience a été incroyable, le succès qu'on a eu avec le public extraordinaire. On est descendu avec du super matériel technique, de son, de lumière... On a réalisé des gradins, car leurs gradins étaient tous pourris. On n'est pas parti là-bas faire un truc, on est allé faire un vrai spectacle ! Avec tout le matériel technique qu'on a amené, c'était puissant, quelque chose qu'ils n'avaient jamais vu, jamais pratiqué. Parce que souvent là-bas ils n'ont pas de micros, ou les fils sont tordues, il y a des interférences. [...] Après ce n'est pas tout simplement pour le matériel, tout le monde était surpris par le résultat. Ce n'était pas un truc folklorique, ou je ne sais pas quoi. C'était super. Je me sens très honnête dans ce qu'on a fait. On a eu de gens de France qui sont venus nous voir et ont trouvé ça formidable. Je vous le répète, le directeur m'a demandé d'y retourner !

Et vous y êtes revenu ?

Vu comment ça s'est passé avec les comédiens... Il faudrait que je récupère la confiance... On m'a traité d'esclavagiste, alors que moi j'ai beaucoup donné là-bas [...]. Moi je me sens très honnête dans ce qu'on a fait... Les artistes étaient super bien payés. On a fait travailler beaucoup de gens, on a bien payé aussi ceux qui ont construit le décor. On a exploité personne ! Les comédiens mangeaient avec nous le midi et le soir. Moi, j'ai aidé des gens là-bas, j'ai envoyé des enfants à l'école. Après j'ai voulu les faire venir en France et ils m'ont fait du chantage à l'argent. J'ai tout annulé, alors qu'on avait des dates prévues. Ils ont dû croire qu'on était riche. C'est toujours ça l'histoire avec les pays de l'Afrique, du Maghreb... [...] Du coup j'ai perdu confiance.

Par qui avez-vous été financé pendant cette expérience ?

On n'a pas eu de subventions. On a payé ce spectacle avec l'argent de la compagnie, on n'a pas bénéficié de l'Institut Français. Alors qu'il y a plein de gens qui sont là-bas comme nous et qui prennent des aides. Ils ne donnent rien, ils piquent les idées et puis rentrent monter les spectacles en France !

Bien sûr, c'est une très longue histoire...

Mais nous, ce n'est pas ça. Tout le monde était très surpris par le résultat. On n'a pas exploité, on n'est pas arrivé en imposant. Non, c'était un vrai spectacle un partage, avec des moyens de qualités qu'on avait fait venir, le son était formidable. Rien n'était de cet ordre-là. Moi je fais un spectacle là, comme je le fais ici. Le travail était dur, c'est pour ça peut-être qu'on a été puni. [...] Dommage qu'on n'a pas une vraie captation, parce que... parce que c'est l'Afrique.

Guy Giroud

Propos recueillis le 29 mars 2021, en visioconférence

Comment est née l'idée de travailler avec l'Afrique et après le projet sur Antigone ?

Il y a longtemps je travaillais avec la Ligue de l'enseignement, un organisme d'éducation populaire. J'avais été envoyé au Burkina et au Bénin pour voir des spectacles, et voir s'il était possible de les faire venir en France. [...] Après ma femme s'occupait d'un festival francophone et elle devait se rendre au Burkina. Donc nous sommes rentrés pour faire le marché et voir qui on pouvait faire venir en France. Je me suis lié avec Marbayassa, une des compagnies majeures burkinabé. Ils sont venus en France pour le festival que ma femme avait organisé. On a donc commencé à faire des projets, sur l'interculturalité, voilà comment ça se passe la rencontre entre artistes qui ont envie de travailler ensemble. [...] Après le metteur en scène de la compagnie [Hubert Kagambega] est décédé, ils m'ont demandé d'assurer la mise en scène d'un spectacle et prendre la troupe en main. Ça me semblait compliqué au début, déjà parce que je n'étais pas noir, j'habitais loin. Mais j'ai réfléchi et j'ai dit oui. Ce jour-là ma vie à quand même changé.

Quand vous avez pris la direction de la compagnie, vous avez monté Candide, n'est-ce pas ?

Avec le premier metteur en scène, on avait monté un projet sur l'interculturalité. Quand il est parti, je me suis retrouvé avec la troupe qui me demandait de prendre sa suite. Je me suis demandé ce qui peut parler de l'interculturalité entre ici et là-bas, et je suis tombé sur Candide. Le danger auquel j'ai toujours pensé, c'est d'imposer des choix de Blancs à des noirs. Mais lorsque je leur ai dit « Candide », ils m'ont dit « Ah oui, Candide, on l'étudie à l'école, ça nous parle ». Je me suis dit bon, s'ils ont étudié Candide, je leur propose un parcours sur Candide. [...] Ça se rattachait à l'idée de l'interculturalité, de ce petit bonhomme qui se balade dans le monde entier en rencontrant de gens différents. Et on a fait ce très bon spectacle sur Candide. Après Candide, on s'est vite aperçu que dans notre expérience il y a à la fois une dimension artistique et puis une dimension économique. C'est-à-dire qu'il faut bien savoir qu'un artiste au Burkina ne peut pas vivre de son art. Il n'y a rien. Il y a des centaines d'artistes formidables, mais le problème est qu'il y a plus d'artistes que de spectateurs, et en plus il y a énormément d'espaces culturels. Mais bon, pour vous donner un exemple. Notre partenaire était l'Institut Français, on a signé avec eux un contrat d'un million de CFA, qui est énorme pour là-bas. Il n'y a que l'Institut Français qui peut payer un cachet... Nous avons la chance de l'avoir comme partenaire depuis dix ans, mais on est les seuls. Il fallait tourner en France. Donc, après l'expérience de Candide, on s'est vite aperçu qu'une des portes pour tourner était les établissements scolaires. Ça a généré la suite, avec des pièces à la fois tout public et à la fois scolaires.

C'est donc pour ça que vous avez pensé à Antigone ?

Le choix d'Antigone est venu à travers un questionnaire que j'ai fait à des professeurs français, sur ce qui était le plus lu au programme à l'école. J'ai proposé ça à la compagnie car je ne prends jamais de choix sans la consulter, évidemment ils connaissaient et voilà on est parti là-dedans. Et après dans *Antigone*, je voulais faire comme avec toutes nos pièces : faire en sorte que l'histoire se passe dans un univers africain. Donc j'ai pensé à l'histoire de la révolution au Burkina, à l'affaire Compaoré... Le début de la pièce c'est Sankara qui meurt, et Antigone qui l'enterre. Il y a des similitudes colossales entre l'histoire d'Antigone et celle de Sankara. En plus j'avais découvert que des jeunes avaient monté une Antigone au CITO [Carrefour International de Théâtre de Ouagadougou], quelque temps avant la prise de pouvoir de Compaoré et l'assassinat de Sankara. Ils avaient joué sous Compaoré, mais Compaoré avait bloqué le spectacle, en disant qu'il ne voulait pas un théâtre de subversion, mais un théâtre de divertissement. [...] Donc dans la pièce le dictateur est Compaoré.

Vous avez donc mis en scène la mort de Sankara à travers une danse, avec Antigone lui donnant une sépulture ?

La danse est simplement une danse d'une des tribus, car la fille qui danse Antigone vient de là. C'est une danse de là-bas. J'avais demandé aux musiciens de me trouver quelque chose d'original. Malgré l'immense admiration pour les musiciens de là-bas, je trouve qu'ils restent trop dans leur zone de confort, ils ne vont pas chercher ailleurs. J'avais donné aux musiciens pleins de pistes, des extraits de *Gotan Project* pour essayer de sortir de la kora [il imite la kora]. [...] Mais oui, on parle de la non-sépulture de Sankara comme celle de Polynice [...].

Donc Antigone comme symbole politique ?

Le mythe et la résistance d'Antigone est de partout. On a toujours une Antigone qui se soulève quelque part. Ça rejoint Candide sur le fait de l'universalité, sur le fait qu'il y a toujours une zone de résistance.

N'y a-t-il pas un risque à considérer ce que nous, les Occidentaux, percevons comme universel ?

Si. Ça s'est un sujet très compliqué. Je vous donne un exemple. Il y a un universitaire américain qui a écrit un bouquin sur le théâtre au Burkina, et il parle de moi comme le Blanc qui arrive en Afrique...alors que moi j'ai toujours demandé l'avis des comédiens, dites-moi si c'est possible tout simplement parce que je ne suis pas de là-bas ! Mais là, ça fait dix ans que je suis avec les mêmes comédiens, allez.

On ne peut pas cacher le fait que c'est une pratique courante qui joue sur le goût pour l'exotisme...

Oui, oui. Enfin, non. Comment dire... En tant que Blanc, je suis toujours un peu sur le fil du rasoir, je sais. Bien évidemment, il y a eu des horreurs et bien évidemment on les effacera petit à petit, car ça reste dans l'esprit des deux côtés, le Blanc et le Noir. Cela dit, moi, je récusé ce terme que vous avez employé du fond de mon âme. On sera toujours attaqués, car le colonialisme continue à être mis au centre. Mais on ne doit pas non plus devoir rester pendant des siècles sur cette question. Il faut arriver à dépasser. Si on reste à ça, on ne s'en sortira jamais. Non, je récusé ce mot du fond de mon âme, car non seulement c'est faux, mais c'est un vrai danger de m'arrêter là. Le colonialisme ne peut pas continuer à gérer de manière si négative les relations qu'on a. Ce n'est pas facile, car on ne gomme pas les horreurs comme ça. On en est responsables, mais quand même à un degré relatif et très lointain. Le colonialisme a été abominable, d'accord, mais ce qui a été le pire, c'est le postcolonialisme. À ce moment-là, il fallait donner des mesures d'accompagnement. En plus, ce raisonnement est un frein à une véritable coopération. Ils sont les premiers à déposer des projets à l'Institut Français pour avoir des fonds. C'est à eux aussi de se débrouiller pour aller dans une ère nouvelle et pas toujours être dans la plainte parce que on les a colonisés. Quand je vais dans les maisons, car maintenant je vais dans les maisons de mes comédiens, et y a des mamans qui se mettent presque à genoux devant moi, j'ai envie de dire d'arrêter. Ça reste cette espèce de soumission. [...] Cela dit, moi je récusé ce terme fort que vous avez employé. Ce n'est pas de l'exotisme, c'est un pont entre deux pays qui arrivent à communiquer entre deux cultures différentes. Non, je récusé totalement le terme... Pourquoi est-ce qu'on n'accuse pas les Noirs qui montent des pièces françaises ? [...] Si on ne fait pas preuve d'indifférence face à cela, on ne s'en sortira jamais. Jamais.

Alors, à votre avis, comment éviter d'être attaqué pour cela ?

On sera toujours attaqués, car le colonialisme continue à être mis au centre. [...] Si on reste à ça, on ne s'en sortira jamais. Ils étaient contents de monter *Candide*, Molière... Et pourquoi ils étaient contents ? Parce qu'ils les connaissaient, ils les ont étudiés à l'école... Et pourquoi ils les ont étudiés à l'école ? Car on les a colonisés... Mais, je répète, on ne doit pas non plus devoir rester pendant des siècles sur ce truc là... Il faut arriver à dépasser ça.

Pourquoi ne montez pas, par exemple, des auteurs africains ?

Je pense ne pas savoir faire, parce que je n'ai rien trouvé d'extraordinaire non plus. Après on a vite compris que la solution pour nous c'était le festival d'Avignon. On est très visibles parce qu'on est noirs, car on fait des adaptations. Si je monte un texte africain je ne suis pas sûr que j'arriverais à le vendre dans le circuit dans lequel on tourne en France.

Qui finance vos spectacles ?

L'institut Français est un partenaire, donc il nous aide pour les premières. Mais sinon on ne touche rien, rien du tout. Rien de la France car on est trop Africains, rien du Burkina car on est trop Français. [...] Moi je suis bénévole dans mon expérience au Burkina. [...] Pour revenir à la question de tout à l'heure, l'exotisme... Moi je parlerais plutôt d'œuvre de réconciliation, de ciment culturel collectif.

Jean-Felyth Kimbirima

Propos recueillis le 6 mars 2021 à Longjumeau, chez moi

Comment est née l'idée de ce spectacle ?

D'abord c'est parti de la rencontre entre moi et l'auteur, que je connais depuis des années, depuis le Congo. Il utilise un pseudonyme [...]. Il m'a fait lire le texte et tout de suite, en voyant la puissance et la force des mots, comment il traite l'histoire d'Antigone, le texte m'a parlé. Une histoire classique, qui parle à tout le monde, et il la ramène chez nous, les Bantous, en gardant au même temps le côté universel. [...] J'ai commencé à faire lire le texte dans mes ateliers et, comme moi je suis dans une démarche d'aller-retour entre ici et le continent, en 2011 j'avais commencé à travailler sur ce texte au Congo. Je vais animer beaucoup d'atelier en Afrique, donc j'avais l'idée de mettre des artistes ensemble autour d'un projet commun. Donc en 2012 j'ai décidé de les réunir avec Antonia Ngoni, j'ai eu l'idée de monter la pièce avec des artistes, pour la plupart des deux Congo, une bande de sept ou huit personnes. On l'a joué à Etampes, Ris-Orangis, Viry-Châtillon. Au début on voulait le faire à Libreville, mais au dernier moment l'Institut Français n'avait plus assez de moyens pour le financer. L'Institut Français de la Guinée Equatoriale m'a contacté pour le monter là-bas. On était aussi en négociation avec le directeur des Bords de Scène, qui m'a poussé vraiment sur ce projet, et le théâtre de la Ville à Paris. Mais on a plus joué à Paris en février 2020. Ça a refroidi un nombre de partenaires, notamment l'Institut de la Guinée Équatoriale. Après pour des raisons que j'ignore, peut-être d'ordres personnelles, peut-être d'ordre politique, l'ambassadeur était refroidi. La raison officielle est que l'ambassadeur trouvait que le projet réunissait nombre d'artistes de plusieurs pays, alors que la Guinée devait plus s'engager. Donc j'ai continué avec les Bords de Scènes et j'ai réorienté le projet sur Brazzaville. La directrice de l'Institut Français de Brazzaville est venue dans le projet, en nous proposant de tourner au Congo. Le projet devait réunir les artistes d'Afrique et de la diaspora pour créer des ponts, fédérer les gens autour d'un projet pour créer un échange. Car y a beaucoup d'artistes qui n'ont pas la possibilité de s'exprimer, souvent on ne sait pas ce qui se passe en Afrique dans le milieu théâtral. [...] C'était un noyau de jeunes acteurs que j'ai essayé de former, pour commencer à expérimenter la pièce, en particulier cette idée du chœur lié à la figure du griot, car Antonia Ngoni le permettait. [...] Après le Covid arrive, les choses sont annulées.

Pourquoi le choix d'une pièce occidentale ?

Parce ce quand je lis, je me retrouve. Ça vient de très loin, dès que j'ai commencé à découvrir des pièces classiques, je trouvais qu'elles nous ramènent à notre condition d'être humain. Quand j'ai commencé le projet d'Antonia Ngoni, je voulais me confronter avec une grande pièce de théâtre. Je sortais de la création d'un Othello, où on avait tout renversé : Othello était blanc et minoritaire, dans une société où tous les autres personnages étaient noirs. Ça

m'avait réconforté, dans le sens que voilà, une pièce occidentale on peut bien se l'approprier pour la faire résonner autrement.

Donc cette démarche contribue à votre démarche de construire des « ponts » entre ici et le continent ?

Tout à fait. D'ailleurs la perception du spectacle est différente en face d'un public occidental à propos de cette Antigone qui a voyagé et est revenue d'Afrique. J'ai hâte de voir comment il va réagir le public d'ici. Ça va m'aider dans ma démarche de théâtre comme don fait aux gens, car je suis en quête de faire un théâtre capable de toucher les gens et entrer en connexion avec lui, être en relation avec le territoire. [...] Pour le chœur, par exemple, on recrute les personnes sur place, car sinon c'est compliqué. Ça nous permet de travailler avec les artistes locaux et échanger, créer des liens et des ponts. Voilà l'esprit de ce projet que je continue à nourrir. Ça me permet aussi de voir ce que peut donner le fait de prendre un chœur à chaque fois différent, d'une culture et d'un milieu socio-culturel différent. Par exemple, pour la prochaine mise en scène à Juvisy, l'idée est de jouer avec un chœur de jeunes collégiens en banlieue parisienne. [...] Pour la musique, on a beaucoup exploré, il fallait à chaque fois évoluer avec la tournée, avec des musiciens locaux. Car je n'ai pas envie de faire du folklore, donc cela posait encore un problème.

Craignez-vous le risque de tomber dans l'exotisme ?

Je ne pense pas. Avant effectivement on grandissait avec les textes de l'Occident et on le redonnait comme ils étaient. [...] Moi je m'empare d'un texte classique, occidental, juste pour parler de mon monde à moi, pour le raconter de mon point de vue. Evidemment, je me sers aussi de ce qui il y a dans ma culture. Antigone, d'ailleurs, ce n'est pas un mythe qui appartient à l'Occident. Il faut libérer les esprits des gens, car tout est dans la tête des gens. Je crois qu'Antonia Ngoni m'aide beaucoup dans cette démarche à moi.

Comment Antigone vous parle-t-elle ?

Pour plein de choses ! Déjà, c'est l'histoire d'une femme qui se bat contre le pouvoir. Ça, ça parle ! En 2016 il y avait les élections au Congo, le lien avec Mokoko était immédiat. Il était un adversaire politique qui avait gagné les élections, mais il a été mis en prison, et il y est toujours. Répéter à Brazzaville était devenu compliqué en fait [...]. Antigone c'est aussi la nécessité de témoigner. [...] Quand j'ai travaillé sur Antigone dans la banlieue parisienne, l'accent par les collégiens était davantage sur le rapport à la loi, la valeur de la loi de l'État face à l'individu. [...] Après c'est la question de Polynice. La question du deuil me parle beaucoup, c'est impossible de ne pas être touchés. J'ai vécu les guerres du Congo, j'ai vu les corps abandonnés, la pensée restait à ces corps laissés, car le parcours vers la mort n'était pas encore complètement accompli. [...] Enterrer dignement un corps, c'est quelque chose qui fait partie de ma culture. Quand Antigone réclame le corps, ça me parle, c'est moi, c'est mon passé, l'univers où j'ai grandi. [...] Les corps disparaissaient d'un coup et on n'avait même pas le

droit de nous rassembler pour les remémorer. Donc l'histoire de la pièce c'est à nous aussi, y a des choses qui me renvoient à ma culture.

Il me semble que vous avez aussi une volonté de montrer ces éléments de votre culture...

Complètement. Même les gens qui vont animer des ateliers en Afrique, la plupart ce sont des Occidentaux. La formation est toujours dans les mains des Blancs, et moi j'essaie de renverser cette pratique, en apportant là-bas mes expériences, mon parcours. Il y a des choses qui existent aussi chez nous, qui sont en train d'être perdues pour s'occidentaliser...

En effet vous définissez votre Antigone « une tragédie bantoue ». Pourquoi ?

Les Bantoues sont le peuple principal de l'Afrique centrale. [...] Je dis « bantoue » pour désigner l'ensemble de la zone de l'Afrique centrale, sans référence à un pays spécifique. Après, vous savez, les frontières en Afrique ne sont pas du tout réelles. [...] Kilapi est un Créon générique, un dictateur africain prototypique. Il tente d'être « moderne », à la façon occidentale, mais il oublie les règles de la société sur laquelle il mène son pouvoir. C'est ça aussi, il renvoie à la question du pouvoir, qui est un très grand problème en Afrique [...]. D'un point de vue dramaturgique, c'est une tragédie bantoue parce que je m'appuie sur les éléments performatifs de ma culture. Prenez le *kinguizila*, le « théâtre de guérison », comme on dit. J'essaie vraiment de m'en inspirer et de transmettre ça à mes acteurs. [...] Tirésias, dans la pièce, est la garant de cette culture, le détenteur de la culture mystique, avec ses transes et ses effets cathartiques, au contraire de Kilapi.

J'avoue que je ne connais pas le kinguizila, mais maintenant que vous l'avez évoqué, je comprends mieux les choix dramaturgiques de certaines scènes.

C'est le but de mon théâtre ! Cette idée de réinventer un théâtre ensemble, à partir de nos expériences de partout. C'est ça guérir notre société aussi, le théâtre a une fonction sociale très forte. [...] Le *kinguizila*, on l'appelle théâtre de la guérison, c'était une espèce de rituel pour soigner les fous, et plein d'autres choses. On les isole dans une cabane, où il faut rester tout seul et faire face à sa propre folie. La communauté est là qui chante, mais il n'y a pas de contact physique, c'est le guérisseur qui fait le lien et peut voir ce qui se passe dans la cabane pour donner des informations aux autres. [...] Dans la pièce, il y a le médecin qui essaye de guérir Créon, mais il n'y arrive pas avec ses médicaments occidentaux. C'est le chœur qui va le faire. [...] En général, c'est ma prérogative, l'expérimentation avec le *kinguizila*, qui va beaucoup dans le sens de Labou Tansi [...] Voilà l'idée était de reproduire le *kinguizila* sur scène. J'ai hâte de voir comment va réagir le public d'ici !

Hugues Serge Limbvani

Propos recueillis le 21 septembre 2021 à Paris, à côté de la Gare du Nord

En 1988 Sylvain Bemba écrit Noces posthumes de Santigone dans le cadre du Festival de Limoges. Cependant, la pièce n'a pas été mise en scène. J'ai notice qu'à un certain moment vous avez décidé de monter la pièce. Pourriez-vous m'en dire plus ? Pourquoi n'a-t-elle pas été mise en scène avant que vous ne la repreniez après la mort de Sylvain ?

C'est une très longue histoire. Quand Sylvain a écrit cette pièce, il l'avait conçue pour la troupe « Ngunga » dont je faisais aussi partie. Je me souviens, j'étais jeune et j'étais le responsable du groupe. Les organisateurs du Festival de Limoges insistaient pour qu'elle soit montée en France, par un metteur en scène français. Mais Sylvain a refusé, parce qu'il l'avait écrite en pensant à notre compagnie, à notre style. Comme il insistait pour ne pas donner la pièce, ça traînait. Finalement, on n'est jamais venu à Limoges et la pièce n'a jamais été jouée. Puis un an après la mort de Sylvain, j'ai décidé de monter la pièce, c'était le moment. C'était en 1996, à Ouagadougou.

Pourquoi à Ouagadougou ?

Parce que l'histoire parle de l'assassinat de Thomas Sankara, de l'histoire du Burkina. La mémoire de Sankara était fort présente ! Et puis j'avais un ami, le professeur Jean-Pierre Guingané, qui est bien connu au Burkina et avec qui j'avais déjà travaillé. Donc nous nous sommes dit que c'était l'occasion de monter cette pièce.

N'était-il pas dangereux de parler de Sankara à cette époque ?

Oui, et j'ai failli être arrêté. Heureusement que j'avais signé la mise en scène avec un nom d'art. Mais l'association avec Sankara restait évidente, les journaux ne parlaient que de ça. Le parallèle entre Antigone et Sankara c'est l'histoire de la tombe et de la sépulture niée. Sankara n'a pas eu droit à une tombe. Dans la pièce, c'est la femme du Président qui affirme : « Je dois jouer pour qu'on ne l'oublie pas ». Mélissa est Mariam Sankara, qui refuse l'aide de Compaoré. Après la réouverture du procès pour l'assassinat de Sankara, maintenant que Compaoré n'est plus au pouvoir, Mariam continue à se battre contre l'effacement de la mémoire.

Le recours à Antigone a permis en quelque sorte d'éviter la censure ?

Bien sûr, le mythe occidental constitue un moyen pour éviter la censure, échapper les menaces. Ça permet de dire « ce n'est pas moi qui l'ai écrit ».

Considérez-vous donc Antigone comme un mythe occidental ?

Nous faisons partie du monde. Les Noirs ont été cantonnés dans les petits rôles, mais nous pouvons aussi jouer les grands rôles. Nous pouvons nous approprier du patrimoine mondial. Car c'est devenu du patrimoine mondial ! Parler de nous, en se l'appropriant et l'adoptant à notre culture, à notre façon de faire du théâtre, c'est un défi pour montrer que nous sommes aussi capables de nous approprier les mythes universels.

Ne risque-t-on pas de jouer sur la fascination exotique qu'une telle opération peut susciter pour un public occidental ?

C'est ça le grand problème. À un moment il y avait la mode en France, donc on montait les pièces de théâtre en Afrique pour venir les jouer en Europe, pas pour le public africain, parce que le financement aussi venait d'Europe. Surtout dans le monde francophone, qui remonte au système colonial de l'assimilation. On n'osait même pas trop fouiller dans les choses africaines, car le public aurait été perdu. Après comme le public européen aime l'exotisme... Les mises en scène parfois sont complètement à côté, car le public n'a pas les clés pour comprendre certaines choses ancrées dans la cosmogonie africaine. Ils font ça avec leur regard occidental, car ils veulent ancrer le mythe en Afrique, mais chez nous les danses et les chants ont un sens précis ! Pas mal de fois, quand je vois des spectacles, je me dis « Mais ça n'a rien à voir ici ! ». Je répète, le système de financement français a tué le théâtre africain. Celui qui donne l'argent, c'est celui qui impose. Donc les choix des spectacles qui venaient à Limoges étaient faits en fonction de ça. Dans les années 1990, quand on venait jouer à Limoges, on nous donnait l'argent, on nous imposait un metteur en scène français. C'était comme ça, et c'est pour ça que *Noces posthumes* n'est pas venue. Car nous, on a refusé ça.

S'agit-il aussi du piège de continuer à utiliser le modèle occidental ?

Ça part de loin cette histoire. Ça n'a jamais été fait sans arrière-pensées. L'objectif est que nous nous assimilions, pas que nous soyons autonomes. Assimiler la culture occidentale pour être mieux dominés. Nous devrions perdre notre façon de faire pour être plus manipulables, dirigeables. « Nous vous disons comment faire le théâtre. Nous, on vous envoie l'argent, les formateurs, et on vous formate selon notre système ». Vous verrez ça dans tous les pays du monde francophone. Si vous essayez de sortir de là, vous n'y avez plus accès, tout est bloqué !

Est-ce aussi la raison pour laquelle vous avez décidé de reprendre Antigone ? D'ailleurs, ce n'est pas la seule fois que vous avez adapté des classiques occidentaux.

Oui, j'ai déjà adapté Shakespeare, par exemple. C'était une manière de dire que nous aussi pouvons s'appropriier un texte typiquement occidental, que nous faisons partie du monde. Nous pouvons être nous-même, mais nous avons aussi appris des autres, comme tout le monde. Après le théâtre africain n'existe pas, comme n'existe pas le théâtre européen. Quand on pense à ça, il y a déjà des arrière-pensées derrière. Moi, je ne suis pas un metteur en scène « africain », je suis un metteur en scène tout court.

Dieudonné Niangouna

Propos recueillis le 11 octobre 2021 à Paris, sur une terrasse à Jaurès

Je sais que dans votre prochaine création vous revenez, après quelques années, à la figure d'Antigone. Pourquoi ?

Je ne suis pas revenu. Le projet était là. Elle est là, dans ma grand-mère. Oui, au départ c'était dans la cadre d'un projet que Véronique [Vellard] avait. Elle voulait créer un spectacle au tour de trois figures féminines, dont Antigone. Elle a réuni autour d'elle un nombre d'auteurs et chacun de nous devait choisir la figure qui l'intéressait le plus pour écrire une forme courte à monter dans un micro-spectacle. [...] Dans cette dernière création, lorsque j'ai décidé de créer ce portrait de ma grand-mère, lorsque j'ai eu ce *désir*, Antigone était déjà là, elle n'était jamais partie – avec tous les autres éléments des autres figures qui, ensemble, font partie du portrait de ma grand-mère. [...] Il s'agit d'un spectacle sur la figure de ma grand-mère, un projet que j'ai depuis longtemps. Comme moi j'ai une manière de raconter le vivant par la fable, le réel par la fiction, car il n'y a rien de plus réel que la fiction, l'idée est de raconter ma grand-mère, pendant qu'elle se raconte. Elle était conteuse et guérisseuse dans son village, c'est elle qui m'a donné l'influence du conte. Pas le conte comme on peut l'entendre aujourd'hui, ça se rapproche plutôt de ce que nous avons aujourd'hui, ce que l'on appelle une performance. [...] Elle avait un art incroyable au tour du feu, elle a beaucoup d'influence sur ma pratique artistique et la relation que j'ai avec la narration. [...] Donc il s'agit d'honorer cette figure si importante pour moi, sans laquelle je ne serai pas peut-être jamais arrivé à faire du théâtre. [...] Après je m'appuie sur tout un nombre de personnages qui créent une osmose avec la figure de ma grand-mère. Donc j'ai autant Nina Simone qu'Antigone, que Aminatou de Zaria, la reine guerrière. [...] Ce sont des micro-spectacles à l'intérieur du spectacle qui s'articulent à travers ma parole. Mon rôle sera de constituer, tracer un fil rouge à travers ma parole de conteur.

Pourquoi, parmi ces personnages, vous avez choisi aussi la figure d'Antigone ?

C'est arrivé car dans les problématiques qu'elle soulève, ça me rappelle ma grand-mère dans tout son art de conteuse, non seulement à travers les histoires qu'elle racontait, mais aussi à travers ce qu'elle a été personnellement. Le corps politique qu'elle a été face à la colonisation qui l'a trouvée quand elle était déjà adulte, une forme d'opposition à la colonisation loin de l'action menée par les indépendantistes des grandes villes. Elle était dans un village perdu dans la forêt. Elle a lutté contre la colonisation culturelle des esprits, des mentalités ! Pas à l'endroit politique donc, mais à l'endroit culturel. C'est en regardant tout cela, ce qu'elle dégage par ses actions, que je me suis dit « ça, c'est Antigone », car elle était toujours dans le combat. Antigone c'est le combat !

Antigone peut donc représenter une figure anticoloniale ?

Antigone c'est la combattante, parce que pour moi Antigone n'est pas quelqu'un en train de négocier quelque chose. Antigone est une affirmation. Pour moi Antigone n'est pas quelqu'un qui est en train de discuter avec Créon pour trouver un terrain d'entente. Non, elle ne cherche pas à comprendre Créon, elle ne voit qu'une voie. Elle dit, de manière très radicale, « Selon moi, ça, je ne suis pas d'accord ». Et elle sait très bien qu'on la tuera ! Voilà pourquoi pour moi Antigone n'est pas un débat politique. Parce que le but d'un débat politique est de trouver un compromis, et Antigone ne veut pas, elle ne cherche pas ça. Sa position pour elle n'est pas négociable. Il n'y a rien à faire, la mort est assumée. Donc du coup la tragédie est chez elle, dans l'affirmation de sa position.

D'où l'association d'Antigone avec votre grand-mère ?

Ma grand-mère n'a pas négocié l'indépendance, elle n'a jamais négocié avec le colon. Même au cout de la prison. Elle a gardé la culture Kongo, toujours. [...] Elle n'était pas dans l'action politique tout court, elle était dans le social, le culturel. Elle était guérisseuse, et conteuse, par droit traditionnel. [...] On ne parle pas des contes pour faire dormir les enfants, c'était une forme d'école, si vous voulez, avant que le colon n'arrive. [...] On est dans le vivant, c'est-à-dire que l'acte n'est pas dans des conventions politiques. C'est un vrai service public et culturel, la charge de l'éducation culturelle d'un territoire. [...] Antigone est intéressante car elle met en lumière la question du rapport entre le pouvoir politique et la dimension humaine en face de la violence. C'est central car cela retrace les problèmes que les dictatures n'ont jamais résolus. Antigone ne demande pas pourquoi son frère a été tue, non, elle demande seulement de l'enterrer. Rétablir la justesse du crime qui a été fait. Une question de dignité. Quand on enterre un corps, on le réhabilite. Sinon, on le déchire. Antigone connaît la politique des corps. En Afrique on adore faire disparaître les corps. Dans les guerres, ce n'est pas la terre qui est le champ de bataille, ce sont les corps. [...] Les colonialistes savaient ça, voyez l'histoire de Lumumba, Sankara c'est pareil. On peut tout faire à un corps, mais après la mort il faut lui rendre hommage. Quand on enterre un corps, on le réhabilite. [...] La question du corps est centrale au théâtre.

Cette idée de reprendre la figure d'Antigone pour la mettre en communication avec un autre contexte politique et culturel, vous la définissez comme une démarche interculturelle ?

Non, c'est culturel. D'ailleurs, moi je ne crois pas que ce serait déplacer le contexte. Ce n'est pas la figure d'Antigone que j'emmène dans un contexte africain. Plus simplement, je vois une correspondance entre la figure d'Antigone et celle de ma grand-mère. C'est une correspondance, pas un déplacement, pas une décontextualisation.

Ça va sans dire, je suppose que vous ne voyez pas Antigone comme une figure occidentale...

Si on veut voir les choses comme ça, on peut dire comme ça. Si on voit les choses que comme ça, mais moi je ne les vois pas que comme ça. C'est ce *que* qui compte ! Voilà, la question ne se pose même pas pour moi. [...] Alors dans ce cas, qu'on ferme aussi les bibliothèques ! Qu'en Afrique les gamins ne lisent que des textes africains qui leur racontent que les gens n'ont que la peau noire, qu'en France les cinémas ne transmettent que des films avec des Blancs. [...] Je vois exactement le point que vous voulez toucher. Je connais pas mal de metteurs en scène qui travaillent comme ça. [...] Je trouve ça tout simplement bête, surtout ça rend bête. Je ne crois pas que ce soit une bonne manière de travailler, parce que ça enferme. Comme si les lectures devraient passer par la pigmentation. C'est comme si parce qu'il est plus noir que je comprendrais. Et même si c'était vrai, ça montrerait comment on rentre très facilement dans une pauvreté du cerveau. Comme si le cerveau ne pouvait voir au-delà de la couleur de peau. Et si vraiment le cerveau ne pouvait voir au-delà de la peau, alors là c'est mort ! Il n'y a pas besoin de draguer *épidermiquement* le public ! Ce serait nier la plus grande richesse de l'humain, sa capacité de transformer ! Moi je ne dis même pas que l'histoire se passe en Afrique ou ailleurs. Moi je ne cherche pas à blanchir ou noircir le personnage. D'ailleurs la force du personnage d'Antigone n'est pas dans la couleur de sa peau. Son combat est au-delà des races, il s'agit d'un acte purement humain.

Pourtant, souvent, la vue d'un personnage du répertoire noirci fait beaucoup parler...

Ce sont des histoires qui ne m'intéressent pas, franchement. C'est dommage, car l'art c'est transpercer, faire voir autrement les choses, c'est ça qui m'intéresse. Il faut qu'à travers l'acte artistique on s'interroge, on interroge le réel. À chacun sa démarche. Moi je veux conter, témoigner de mon héritage. [...] Moi je dois être sincère envers ce que je veux partager, donner, témoigner. [...] Je ne peux pas travailler en fonction de la réaction du public. C'est une question de sincérité aussi. Aller à la rencontre de l'autre ne veut pas dire raconter l'autre comme il aurait souhaité qu'il soit raconté. Voilà pourquoi l'exotisme ressort. Parce qu'on se met à chercher comment l'autre aurait voulu. La question du théâtre n'est pas la question de faire plaisir ! [...] Est-ce que le théâtre aurait un but ? Vouloir lui donner un but c'est le rendre utilisable comme une cuillère pour la cuisine. Ce n'est pas un outil, il n'a pas d'utilité. Ça relève d'un complexe politique. Tout n'est pas dans le sens d'utilisable. Ce verbe ne se rapporte pas à l'activité artistique. [...] Je m'explique : vouloir donner un but en termes d'utilité ou de servir à un art. [...] J'ai grandi d'ailleurs dans un pays où l'art était pour longtemps l'outil de la propagande.

Que pensez-vous de ceux qui parlent de « réappropriation » du répertoire ?

Oui, je suis très sensible à ça, mais ce n'est pas mon combat. Car ça enferme encore. Et ça ne va pas dans le sens de la création artistique, ça reste de la politique où on se bat pour une cause, justement, mais pas de la meilleure façon possible. [...] Ma grand-mère disait : « On

peut penser juste, et réagir contre, sans le savoir ». [...] Il ne faut pas voir des Noirs, il faut voir des artistes. Et les mettre en valeur pour ça, si c'est le cas.

Après jouer un classique peut être un moyen pour avoir de la visibilité...

Mais ça ne concerne pas le théâtre, ça concerne le business ! Si un Blanc te propose de monter une pièce de Blanc et tu acceptes car tu as besoin de manger ou ta mère est à l'hôpital et tout le bla bla... Je ne te ferai pas un procès, mais on s'en fout de ça, si on parle artistique ! Cela regarde le côté de la production, qui entraîne une conséquence prépondérante sur l'art et son rapport aux institutions. Cela fait partie des problèmes de l'accès au monde de l'art aussi.

Ce qui fait aussi partie des risques de représenter l'autre selon des logiques stéréotypées, comme vous le disiez tout à l'heure...

Ce n'est pas toujours faire de l'exotisme. Il faut juger ça dans l'ensemble du spectacle, le rôle que ça joue dans la conception de la mise en scène [...]. Ces formes de théâtres existent, il y a des traditions artistiques et performatives. Mais il faut les employer avec un sens ! Les hybridations aussi, je les adore, elles sont salutaires, mais si sensées, capables d'échapper les clichés ! Sinon tu vas faire de l'exotisme contemporain, qui est un gros problème, sans doute.

Gaëtan Nousouglo

Propos recueillis le 23 avril 2021, en visioconférence

Lors du colloque de Lomé, j'ai pu comprendre certaines démarches qui vous intéressent dans cette création. Voulez-vous m'en dire plus ?

Oui. Comme vous l'auriez compris, mon interrogation principale, en tant qu'homme de théâtre, est de comprendre comment utiliser les rituels pour donner corps au théâtre. Cette idée du rituel comme principe de réactivation de la forme théâtrale est à la base de mon interrogation critique et pratique. Donc la création va s'appeler *Antigone ou la tragédie des corps dispersés*. Parce qu'Antigone a en face d'elle un corps. Elle lutte pour que ce corps soit inhumé. La question de sépulture est posée. [...] Après si vous voulez, Isis fait la même chose, et, contrairement à Antigone qui était devant le corps, Isis ne peut même pas donner une sépulture. Elle va chercher chaque morceau pour redonner vie au corps d'Osiris. [...] Cet élément là, redonner vie, retient notre démarche, car pour nous cela signifie redonner vie au corps théâtral, aux corps restés anonymes, comme les corps de la traversée de l'esclavage disséminés dans l'Océan, par exemple. Si je reviens au temps des dictatures, il y a des corps qu'on n'a jamais retrouvés. Il y a des corps largués par hélicoptère dans la forêt qui ont servi de pâture aux animaux. Si je prends le temps de la colonisation, il y a même des gens qui ont été ramenés pour la science ici, d'autres qui ont vu leur corps, leurs têtes coupées. Face à cela, comment faire le deuil ? C'est ça que j'interroge, dans une démarche anthropologique. Comment redonner corps à toutes ces histoires oubliées.

Oui, je me souviens. Où en êtes-vous avec la création ? Y a-t-il eu des évolutions depuis lors ?

On a commencé à produire ce projet, qui n'est pas encore fini. Kossi [Efoui] a produit des fragments de texte, et on s'interroge tous ensemble. Puisque nous sommes à la recherche du corps... Créer un rituel sur scène, en s'appuyant sur le mythe d'Antigone. A Lomé, une résidence de création d'une dizaine de jours a réuni les comédiens du Togo, du Burkina-Faso, du Bénin. On est parti dans les échanges, dans des échanges pas possibles. Et puis, confrontés à la scène, on essaie de voir comment redonner corps à toutes ces histoires et trouver le fil dramaturgique. Parce que pour nous, c'est d'abord une recherche pour la création. [...] On est surtout parti dans les improvisations et les rituels. [...] Le projet naît de l'ambition d'une recherche d'un théâtre nouveau qui nous ressemble. Il est temps de requestionner nos manières de faire et réfléchir à nos pratiques. On est des artistes issus de la mondialité : réinventer les formes esthétiques c'est réinventer l'histoire, c'est réanimer le corps théâtral pour se détacher des stéréotypes déposés, dans une démarche à la fois artistique et anthropologique. [...] Pour sortir de la façon dont on aperçoit l'image du théâtre africain avec sorcier obligatoire, avec tam-tam obligatoire juste pour amuser la galerie au niveau du blanc.

Pourquoi, pour réinventer le théâtre africain, s'appuyer sur Antigone ?

Alors, on s'est confronté à ça. Pourquoi aller vers l'Occident et ne pas chercher quelque chose d'africain... [...] J'ai pris Antigone car cette pièce fait date chez les Grecs mais elle peut aussi nous parler. Justement, il est question de l'espace parce qu'il faut se poser la question c'est quoi notre théâtre en Afrique, c'est quoi notre théâtre au Togo, et c'est quoi notre théâtre dans les villages ? Il faut qu'on réinvente les formes. Réinventer les formes c'est réinventer l'histoire. Parler de notre culture, de l'oralité, qui a pour base les chants, les fables, les contes, les mythes qu'on peut retrouver lors d'une simple veillée. [...] Après le problème, la défense du corps, c'est de partout. La guerre entre le visible et l'invisible, c'est présent partout, pas seulement en Afrique. Voilà une question éthique et politique posée déjà par Antigone par rapport à Polynice. Je crois qu'aujourd'hui on peut puiser partout pour redonner vie au théâtre. L'art ne devrait pas avoir normalement de nationalité. L'art n'a pas en tant que tel de continent. En plus, ce n'est pas Antigone en tant que pièce qui m'intéresse, mais la question que pose Antigone. Si chacun prend ses éléments et fait sa petite sauce, on retrouve le monde sans couleur de peau, histoire de races, de civilisation. Nous on veut tout simplement jouer et faire de l'art. [...] Si vous pensez à Grotowski, Peter Brook : ils ont fait des recherches hors d'Europe pour amener leurs démarches artistiques.

Lors de sa brève intervention à Lomé, Kossi Efoui a parlé d'une réappropriation, un détournement...

Aujourd'hui on est carrément dans la mondialisation. Interrogez vos assiettes. L'univers ne peut plus se fermer. Avant y avait fermeture, on a inventé les continents, les races. Même avec tout ce qui s'est passé, la colonisation, l'appropriation de la culture égyptienne par l'Occident, l'invention de la race, de la civilisation. [...] Antigone est l'idée de remonter à l'origine du corps du théâtre. C'est réinterroger les notions d'ordre, de mort, de rituel, de funérailles et de deuils. C'est aussi retourner à l'esprit des lois, aux pratiques rituelles, à l'essence même du théâtre et à la question fondamentale du corps. Car si le corps est essentiel dans la construction de l'identité d'un individu, faire le deuil est primordial dans la reconstruction de l'identité d'une société. [...] Avec Kossi, on s'est dit « On prend tout et on exorcise ». Et exorciser, c'est enlever le mal qui est en soi pour se retrouver en face de soi.

Jean-François Peyret

Propos recueillis le 20 octobre 2021 à Paris, chez lui

Comment est née l'idée de ce spectacle ?

C'était pas du tout quelque chose de délibéré. Le directeur de l'Institut Français à Madagascar de l'époque, qui est mon pote, m'avait invité là-bas pour monter un projet. À Madagascar à ce moment-là il y avait la peste, qui empêchait des rites funéraires assez intéressants : lorsqu'ils enterrent les morts, si un membre de la famille rêve de lui, ils le ressortent du tombeau, ils le nettoient, ils lui parlent et ils font une grande fête autour. Le problème de la peste est qu'elle empêche tout ça, aussi parce que le corps n'est pas donné aux familles par les autorités sanitaires. J'ai pu visiter l'Institut Pasteur et les villages qui avaient été touchés par la peste, pour comprendre l'anthropologie qui y avait derrière tout ça. Ils ont un rapport différent aux morts. Nous, on les cache [...] C'est comme ça que l'histoire d'Antigone m'est venue, car il y avait une espèce de résonance. C'était un matériel assez étranger pour le Madagascar, où on a joué du Sophocle joué par des Malgaches. Il n'y avait pas l'idée de faire connaître Sophocle, mais de donner une possibilité de formation aux artistes locaux aussi.

Comment a été perçu le fait que vous ayez choisi un mythe occidental ?

Alors, il y a 5 ans, la question du postcolonialisme était quand même moins vivace. Après la présence du malgache et du rite compensait, je crois. Mais c'était la question du rite des morts au fond, qui communiquait avec le contexte. Il n'y avait pas une injonction à l'universalisme ou à l'universalité, c'était plutôt de faire un geste qui leur permettaient de s'approprier du texte. Après si vous voulez, je prêtais le flanc à une vision critique vers mon travail, car Julia était blonde et occidentale, moi le blanc qui arrive à l'Institut Français avec une *Antigone* de Sophocle. C'est une bonne question maintenant. Moi, je n'ai pas ressenti de problèmes, en tout cas, de la part des Malgaches, et la question n'a pas été évoquée.

Pourtant le rôle principal d'Antigone est confié à la seule actrice blanche.

Il n'y a pas de personnages dans le spectacle. Julia [Gros de Gasquet] ne joue pas Antigone, elle est une anthropologue. J'ai travaillé plutôt sur une idée de chœur, tout le monde s'appropriait un texte et pas un personnage. D'ailleurs on ne jouait pas *Antigone*, mais les comédiens s'en souviennent de façon fragmentaire. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas donner un texte à des comédiens qui doivent le mémoriser comme des machines, mais de voir comment un texte sort de la mémoire de chacun et comment le réactiver et jouer avec [...]. Mon rôle est d'essayer d'inoculer l'histoire chez les comédiens. Après quand on a commencé à travailler, ils connaissaient déjà l'histoire.

Définiriez-vous cette pratique théâtrale comme interculturelle ?

Je ne voudrais pas tirer trop de conclusions. Chaque spectacle crée les conditions de sa propre existence. Dans ce cas, il n'y avait pas une véritable démarche. Pour moi ça a été une expérience très belle dans mon parcours artistique, dans une relation pas hiérarchique ni coloniale. Le journal local avait trouvé ça une belle expérience de « mixité culturelle ».

Vous disiez que le spectacle devait partir en Europe...

En passant par la Réunion pour arriver en France. Mais de un, ça coûtait beaucoup d'argent ; de deux, ça aurait fait exotique, peut-être. Après moi je n'aime pas trop en général les spectacles qui tournent. Aussi parce que la fabrication du spectacle est très liée au lieu dans lequel il se passe, et cela avait du sens comme expérience local. Je ne sais pas si en France ça pouvait avoir le même sens. En tout cas, pour moi ça reste un souvenir, de cette soirée là, là-bas.

Car le risque est de tomber dans l'exotisme, jouer avec les clichés que nous on imagine de la culture de l'Autre...

Alors, oui. Si le spectacle était venu en France, on aurait ressenti cette expérience comme exotique peut-être... Comme je vous disais, on prêtait le flanc à une vision critique vers notre travail. Evidemment je me suis posé la question coloniale. On ne peut pas se la poser quand on arrive là-bas, en tant que Français. Ça aurait pu tourner au vinaigre, mais quand je travaillais, je ne me suis jamais senti considéré comme un envahisseur colonial. Même dans la perspective moralisatrice postcoloniale, je n'ai pas honte de ce spectacle, ça a été formidable, et les gens ont aimé. Et moi aussi, ça a été une très belle expérience.

Jean-Louis Sagot-Duvaouroux

Propos recueillis le 17 octobre 2020, à Neuilly-Plaisance, chez lui

Pour commencer, racontez-moi comment est née l'idée de ce spectacle et en général votre expérience artistique au Mali.

Un hasard biographique. J'avais fait mon service militaire qu'on appelait de « coopération » au Mali, après je me suis marié là-bas. Sinon je n'avais aucune connaissance de l'Afrique. C'est parti d'un film tourné au Mali, avec une grande partie de la communauté artistique malienne. J'avais écrit le scénario du film de Cheick Oumar Sissoko, *La Genèse*, dernier film malien sélectionné à Cannes, en 1999. C'était une adaptation de l'épisode de Jacob dans la Bible, car je voyais un lien dans le rapport entre éleveurs et nomades au Mali [...]. Après je me suis demandé ce que je pouvais faire pour continuer l'expérience artistique. J'ai proposé à Sotigui [Kouyaté] et à Alioune [Ifra Ndiaye] de créer une compagnie et de commencer avec *Antigone*. Antigone, plus le nom de Sotigui c'était une façon de forcer les portes. Mais en même temps sur le fond il y avait quelque chose qui m'intéressait, car le passage par l'Afrique pouvait relever des aspects qui ne sont pas évidents ici, et effectivement je crois que ça l'a fait. En tout cas ça a été un point de départ d'une aventure artistique qui est née là et qui a continué après.

En quel sens le passage par l'Afrique pourrait-il révéler quelque chose de moins évident ici ?

Il y a plusieurs choses : la place du chœur, pour commencer. En Europe le chœur fait chier les gens, on fait d'Antigone un drame romantique, car on est dans une société très individualiste. Chez Sophocle, le chœur est un peu la voix de l'équilibre, ce qui est très présent dans les récits épiques qui existent au Mali. Ces récits sont régulièrement interrompus par des moments de réflexion, de sagesse. Faire ça au Mali a permis de récupérer, au moins à mon avis, cette dimension. Ça a permis de récupérer le thème de la rencontre entre des choses qui nous dépassent : « La mort qui n'épargne personne » est un refrain dans la pièce qui fait partie de la culture malienne [...]. Puis j'ai voulu faire d'Antigone un personnage de la piété en face de la mort, il y pas de débat entre raison d'État et révolte. Piété dans le sens de reconnaissance de la supériorité de quelque chose qui nous dépasse en tant qu'humains, comme le dit le chœur qui est le gardien de cela : il faut toujours respecter la mort. Créon n'a pas de piété pour la mort. C'est la dimension spirituelle qui prévaut, et qui renvoie à la centralité de la religion dans le contexte africain [...]. Quand il coupe un arbre, un Donso s'en excuse auprès de lui et fait une libation, exprimant ainsi la complexe solidarité du vivant, du cosmos, et l'obligation d'en négocier toujours les innombrables interactions. Le contre-balancement entre hommes et femmes rappelle qu'on est dans cette négociation avec notre existence et ce qui nous entoure. Au niveau dramaturgique j'ai voulu donner une lecture de la lutte entre hommes et femmes, à travers la construction d'un chœur mixte où les femmes ont été vaincues, mais l'amour pliera

les hommes [...]. Le Mali est une société très patriarcale : ça se voit, ça se ressent, donc cette image des femmes qui leur disent « Allez, fanfaroles, gardez la mesure ». C'est ça le cœur du tragique de la pièce que j'ai essayé de récupérer, car Antigone et Créon sont déséquilibrés. C'est plutôt montrer une histoire qui plonge au fond et décrit les racines de l'existence humaine.

Kouyaté a déclaré que ce spectacle était aussi un moyen de montrer les caractéristiques du théâtre africain. Était-ce donc cette dimension qu'il voulait mettre en avant ?

Je ne suis pas trop d'accord avec ce qu'il a dit à ce propos Sotigui. La dimension africaine revient plutôt de cette idée du rapport à la mort qui est différente désormais dans notre société occidentale. Le chœur joue le même rôle que les digressions de sagesse présents dans les récits des épopées classiques du Mali, dans cette mise en rapport constante entre la sagesse et ce qui n'est pas sage, singulier.

Donc il s'agissait plutôt de construire une expérience artistique qui aille dans le sens de l'interculturalité ?

C'est plutôt une conséquence de fait. L'expression artistique de l'Afrique est périphérisée, donc on a essayé de la mettre un peu au centre.

Revenons donc à ce que vous avez dit tout à l'heure, se servir d'Antigone et d'un mythe occidental pour « ouvrir les portes ».

Alors est-ce qu'Antigone est un mythe occidental ? Si on pense aussi à l'influence de l'Égypte dans le développement de la pensée grecque... C'est clair qu'après la pensée eurocentrique a tout englouti, mais à l'époque de Sophocle ce n'étaient pas les Gaulois qui étaient au centre ! Disons qu'on a repris un mythe. Après c'est vrai que ça joue dans l'esprit des gens, puisque l'Occident a implanté ça dans l'imaginaire occidental. Dans ce sens on a fait un truc de Blancs [...] Il y avait aussi la volonté de commencer la compagnie avec quelque chose qui permettait de mettre le pied dans la porte. Ce n'est même pas la peine de le cacher... ça fait partie de la réalité des liens entre l'Afrique et l'Europe, ça faisait rêver le directeur de l'Institut Français, ça facilitait de trouver des subventions. D'ailleurs nous avons joué à la Commune d'Aubervilliers, ensuite aux Bouffes du Nord, donc dans des théâtres très institutionnalisés. On ne pouvait pas penser y arriver en disant « Écoutez, on va jouer je ne sais pas quoi d'africain ». Ça a été toujours très difficile, car l'Afrique est toujours pensée à la périphérie du monde. D'ailleurs c'est une des raisons de la sclérose de l'appareil artistique français. Il est incapable de se remettre en cause. On vient d'un siècle où on a affirmé la supériorité blanche, où on a inventé le racisme, où nous avons fait l'histoire... à la limite, les autres peuvent courir derrière et rattraper le retard. Ça reste très profond et continue chez les victimes de cette domination.

Pensez-vous que le monde du spectacle fonctionne encore comme ça aujourd'hui ?

Complètement, le monde du spectacle français est vieillissant. La politique culturelle française, c'est la coopération : « On vous apprend les bonnes pratiques qui sont les nôtres ». Un mythe, chacun peut s'en emparer différemment, n'importe où dans le monde. On va y mettre quelque chose qui est le produit de notre bagage culturel et on va le mettre en communication.

Dans la mesure où il peut facilement être mis en relation avec d'autres cultures, le mythe serait-il universel ?

Je crois que « universel » c'est le contraire de l'art. Car l'art c'est la singularité ! C'est singulier et ça parle. Il faut parfois apprendre la langue de celui qui parle, mais ça parle. L'universalité est donc dans la conversation. En d'autres termes, il n'y a pas une pièce universelle, il y a une pièce qui peut rentrer en conversation. C'est cette conversation qui dit la vérité, avec nos interrogations, nos différences, nos points de vue. C'est ça l'universalité, des êtres humains qui se mettent ensemble et parlent... Sinon on est dans l'idéologie de l'histoire unique, avec la locomotive occidentale.

Selon vous, cela signifie-t-il aller dans le sens d'une décolonialité artistique ?

Ça va dans la direction où on est tous légitimes de s'emparer de ce que l'humanité a produit, d'en faire quelque chose qui est notre. C'est plutôt ça. Après ça n'existe que dans une histoire, on ne peut pas couper ce moment-là. Antigone en soit ça a été un pas, un nœud qui nous a permis de faire la corde jusqu'à ce que nous faisons encore aujourd'hui. [...] Par exemple, je viens de terminer la production d'un spectacle véritablement malien. Ce n'est pas grave si ça n'arrive pas en France, même si ça ferait du bien aux gens [...]. Antigone était en tout cas, pour l'époque, un spectacle « malien : sur scène il n'y avait que des acteurs maliens, l'utilisation de masques, de chants et de danses du Mali.

Je vois. Mais en même temps, cela n'implique-t-il pas un certain risque d'exotisme ?

Ça c'est un choix que Sotigui avait fait qui avait un sens dans la mise en scène en général, qui se jouait dans un cercle. Après ce n'est pas parce que les Européens sont fascinés par le tamtam qu'on pas le droit de l'utiliser. Quand on voit un piano, on ne dit pas que c'est un cliché sur les Blancs. Est-ce que c'est du déguisement ou est-ce que c'est vrai ? C'est ça la question. Il faut toujours être dans l'équilibre dont on parlait. La vraie question : est-ce que ça dit quelque chose dans la pièce, est-ce que ça va apporter quelque chose ? On marche avec, avec tout ce qui fait la vie d'un spectacle : est-ce qu'on avance, est-ce qu'on recule ? C'est ça qu'il faut interroger.

Marie Vaiana

Propos recueillis le 10 novembre 2021, en visioconférence

Comment est née l'idée du spectacle ?

À l'époque la Compagnie « Les Plaisirs Chiffonné » était basée à Paris. On avait fait un premier voyage au Burkina en 2006 pour participer de manière bénévole au Récréatras, rencontrer des artistes, faire des expériences. Moi, ce n'était pas ma première fois au Burkina. J'y avais vécu un an avec ma famille quand j'avais 14 ans, et après j'y suis retournée pour cette occasion-là. On a rencontré des artistes burkinabés qui étaient là comme stagiaires, au début de leur carrière. On a sympathisé, on a trouvé des points en commun dans la façon de travailler. Donc en repartant en France on a gardé des liens et on s'est dit de lancer un projet de création ensemble. Ça, c'était en 2006. On a eu cette idée d'*Antigone* et on a envoyé le texte dans la traduction d'Irène Bonnaud qui est très moderne, directe. À cette époque on avait pas du tout de financements, mais on a décidé d'y aller. On a répété pendant trois mois et on travaillait avec un auteur burkinabé [Sidiki Yougbaré] qui travaillait surtout avec des textes en mooré. Il a suivi les répétitions et il y avait des séances où il proposait des traductions. Les personnages passaient du français au mooré sans qu'il y ait de répétitions, mais de telle sorte que le public francophone comprenne sans besoin de sous-titrage. Il a aussi proposé des poèmes en mooré pour le chœur qui ont été intégrés au spectacle.

Pouvez-vous expliquer plus en détail ce travail sur la langue ?

L'idée était qu'on suive l'histoire en français, mais on passait rapidement au mooré. On voulait un mélange d'une langue à l'autre, profitant de la connaissance du mythe qui est universel. [...] Après en Belgique on avait distribué des papiers avec la traduction des poèmes en mooré.

Ce travail sur la langue témoigne d'une manière assez forte de mélanger et de travailler dans l'interculturel...

Peter Brook est vraiment une référence pour nous. [...] Aussi pour ce qui concerne l'espace de jeu, très simple.

En effet, j'ai vu que la scène est presque complètement vide, à part la présence des acteurs, bien sûr.

On ne voulait pas tomber dans l'intégration de l'altérité à la culture occidentale. On est vraiment parti avec la volonté de trouver une base commune. On est parti avec l'improvisation, le mélange des langues, essayer d'éliminer l'Européen et l'Africain et faire de nous un groupe

d'acteurs sur la scène, chacun avec sa différence. On était plutôt sur une idée de rencontre, d'échange, et voir ce que ça donne. Le spectacle est né presque naturellement. La distribution des rôles des personnages, par exemple, s'est faite vraiment entre les acteurs, avec ce qui nous semblait le plus naturel sur le plateau au cours des improvisations. Chacun a apporté quelque chose de lui-même, il n'y avait pas de direction particulière choisie au préalable.

En fait, même l'attribution des rôles est complètement mélangée, comme pour témoigner d'une volonté d'éliminer les différences « superficielles », « visuelles ». C'est important, dans un contexte où nous avons un problème de représentation de tout ce qui fait partie de la « différence ». Vous êtes-vous posé le problème de savoir comment montrer l'horizon culturel de l'Autre ?

Je ne sais pas si on est partis avec cette idée quand on a lancé le projet. On était plutôt sur une idée de rencontre, d'échange et de voir ce que ça donne. [...] Après ça a été intéressant de montrer sur un plateau européen une langue très peu représentée, par exemple. Ça c'est le problème de la langue française imposée par le colonialisme, mais ça pose aussi une question de pouvoir, car si une personne n'est pas scolarisée, devient étrangère dans son propre pays [...] Sankara avait adopté une politique linguistique innovante. Bref, c'est un sujet dont nous avons beaucoup discuté, à tel point qu'on vient de lancer les Rencontres Internationales de Théâtre en Langues Maternelles.

Pourquoi choisir un mythe occidental alors ? Et pourquoi Antigone ?

C'était l'occasion d'aborder un texte très éloigné pour tout le monde au niveau chronologique, et de se l'approprier de façon personnelle. Antigone était blanche et Ismène était noire, Hémon blanc, Créon noir : on n'avait pas de souci de réalisme, la distance du mythe nous permettait cette liberté. Et puis c'est surtout la thématique qui nous intéressait, cette figure de femme qui s'oppose au pouvoir de l'homme. Ça nous parlait en tant qu'Européens, et aussi aux Burkinabés. Là-bas, la parole de la femme est difficile à s'imposer [...]. Et puis c'était le rapport au pouvoir qui était intéressant, le rapport à l'autoritarisme, alors que le Burkina était sous dictature. [...] En tout cas, on n'a pas fait une interprétation politique, on est vraiment resté dans le mythe et on a suivi le texte. Après ça été le public...

Vous avez tourné au Burkina Faso, puis en Europe. Quelle a été la réaction du public dans les deux contextes ?

Au Burkina on a joué dans un théâtre où le public connaissait le mythe. Des liens se sont créés entre l'histoire du pays et le mythe assez facilement, plus des correspondances avec des personnages historiques ou légendaires burkinabés. On a joué aussi face à un public plus populaire, des quartiers : les gens ont aussi suivi l'histoire, pour cette question du pouvoir et l'autoritarisme d'un homme qui est très forte défié par la parole d'une femme. La pièce parlait clairement aux gens.

Mais alors pourquoi ne pas choisir directement un mythe africain ? Ne pensez-vous pas qu'il y a un risque à vouloir intégrer, d'une certaine manière, la culture de l'Autre dans la culture occidentale ?

Oui, c'est une question. Je pense que dans le cadre d'un échange culturel, l'idée est celle d'une rencontre, donc forcément ça se fait dans l'entre deux. Après moi je suis européenne, donc voilà...Après je crois qu'il y a un manque de visibilité des spectacles d'artistes burkinabé qui vont au-delà d'un théâtre où l'on fait ce qu'on s'attend d'eux.

ANNEXE 2

Archive photographique

La conception des éléments scénographiques est un aspect des systèmes visuels du théâtre qui affectent la création, la représentation et la réception d'une pièce. Une performance se déroule dans un espace tridimensionnel, « construit à partir de systèmes de signes organisés en ensembles signifiants »¹ qui se chargent d'éléments à la valeur sémiotique. En ce sens, l'interprétation et le sens d'un spectacle sont développés et transmis par un système intégral de signes qui doivent être lus ensemble et incorporés dans le contexte de la performance. Ces éléments peuvent refléter le sujet et l'atmosphère, au même titre que le style, tout en indiquant le contexte historique ou géographique du spectacle.

La scénographie d'une pièce peut être d'une importance fondamentale pour sa conception par un metteur en scène ou, à l'inverse, la conception initiale de la pièce par le metteur en scène peut obliger la scénographie à travailler d'une manière particulière. Dans les deux cas, la scénographie est ouverte à un autre niveau de réception car elle agit ensuite comme un marqueur visuel auprès du public, qui s'engage, selon l'expression d'Umberto Eco, dans un exercice de « coopération textuelle »². Puisque les éléments scénographiques devraient refléter la vision artistique de la production³, chacun de ces choix a une incidence sur l'impact total de l'expérience théâtrale. Lire et comprendre la dimension scénographique du spectacle en tant que composante « linguistique » clé du discours théâtral constitue donc un acte central pour son interprétation.

Dans le cadre de cette recherche, de manière à réunir le plus grand nombre d'informations sur la réalisation scénique⁴, cet objectif est assuré par la collection de sources qui en permettent l'observation : en particulier, les captations des spectacles concernés et les photographies (tout en tenant compte des problèmes qu'un tel médium peut poser). Nous présentons ici certaines des photographies que nous avons recueillies au cours de notre recherche. Elles nous ont été données soit par les metteurs en scène, soit nous les avons récupérées sur les sites internet des compagnies, soit sur les dossiers artistiques. Dans d'autres cas, nous les avons trouvées sur les

¹ Cf. André Halbo, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld (dir.), *Théâtre, modes d'approche*, Bruxelles, Klincksieck, 1987, p. 13. Sur ce sujet, fondamental est l'essai de Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, Milan, Bompiani, 1982.

² Cf. Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985 (*Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979).

³ Cf. Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981, p. 85.

⁴ Cf. Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 36-57.

profils des réseaux sociaux des photographes qui les ont prises. Pour le spectacle *Ngoye*, *l'Antigone d'Afrique*, nous remercions Pascale Lécroart pour avoir accepté de partager avec nous le matériel conservé dans le fond d'archive consacré à Gilles Laubert à l'Université de Besançon. Pour les spectacles de Sotigui Kouyaté et de Hugues Serfes Limbvani, bien que nous sommes parvenus à récupérer la captation des mises en scène, l'état de conservation de ces dernières nous a empêché d'en tirer des photographies.

Antigone (d'après Sophocle)

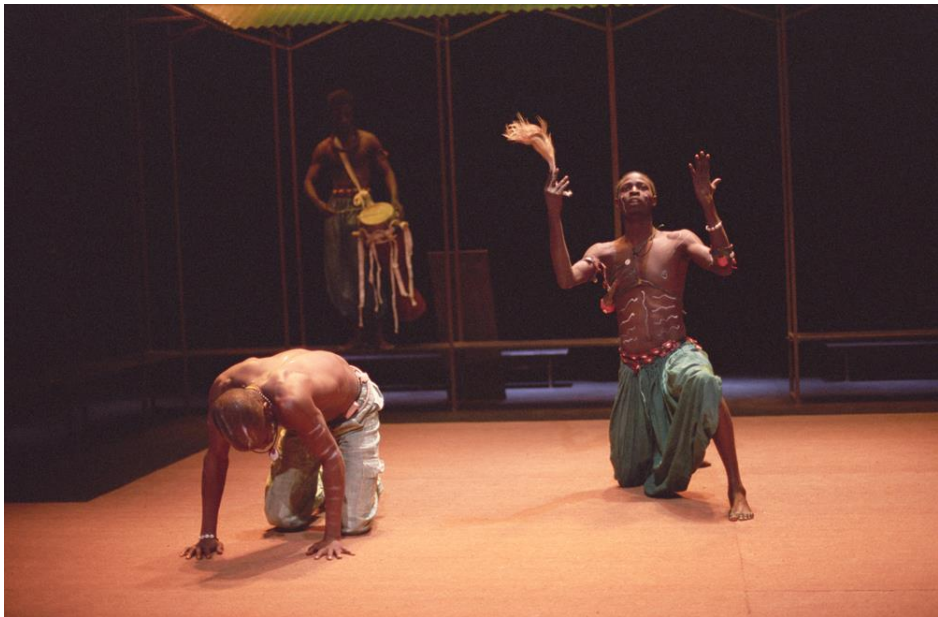
*Mise en scène de Sotigui Kouyaté
Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, 1999
© Théâtre de la Commune*



Ngoye, l'Antigone d'Afrique

*Mise en scène de Gilles Laubert
Théâtre Saint-Gervais de Genève, 2003
© Isabelle Meister*







Antigone

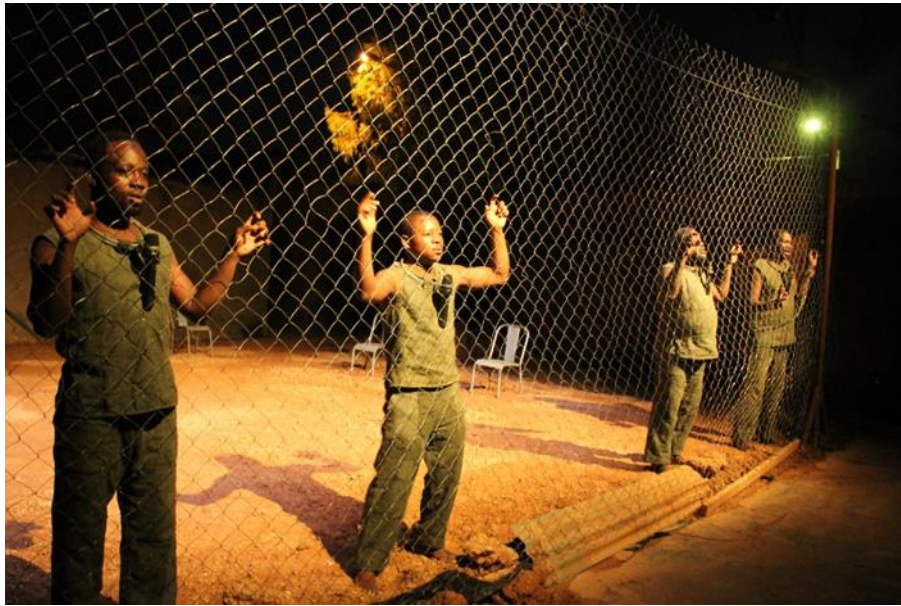
*Mise en scène de Marie Vaiana
Espace Culturel Gambidi de Ouagadougou, 2009
© Les plaisir chiffonnés*





Antigone 466/64

*Mise en scène de Claude Brozzoni
Carrefour International de Théâtre de Ouagadougou, 2013
© Cie-Brozzoni*





Antigone I Ma Kou

*Mise en scène de Guy Giroud
Institut Français de Ouagadougou, 2017
© Compagnie Marbayassa*







Antigone la Peste

*Mise en scène de Jean-François Peyret
Institut Français de Madagascar, 2015
© Mapitcha photo*





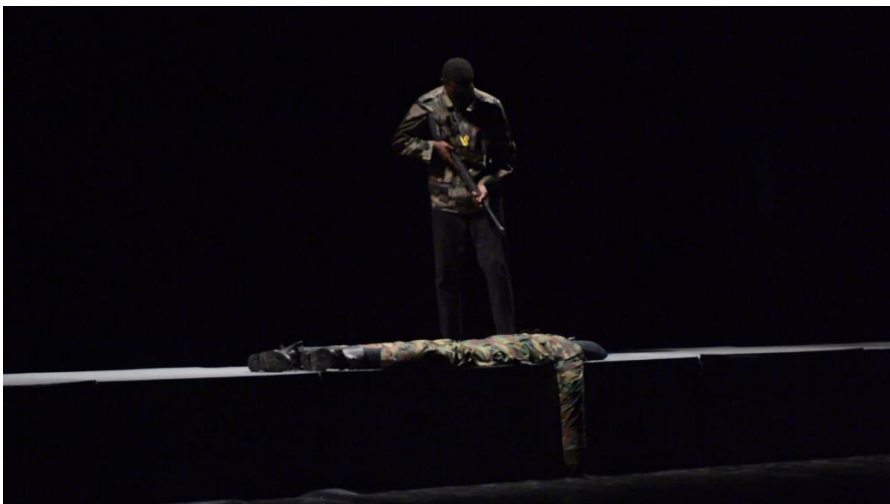
Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue

Mise en scène de Jean-Felyth Kimbirima

Festival Mantsina sur Scène, 2020

© Kinzenguele's picture





Antigone ou la tragédie des corps dispersés

En cours de création
© Gaëtan Noussuglo



ANNEXE 3

Tableau des données des spectacles

Nom du spectacle	Metteur en scène, Dramaturge, Compagnie théâtrale	Année et lieu de la mise en scène étudiée (Autres mises en scène)	Pays de production	Texte	Intrigue, noms des personnages, caractéristiques marquantes
<i>Noces posthumes de Santigone</i>	Hugues Serge Limbvani Sylvain Bemba	1996, Ouagadougou	Burkina Faso, Congo-Brazzaville, France	Sylvain Bemba, <i>Noces posthumes de Santigone</i> , Solignac, Bruit des autres, 1995	Mélissa Yadé (Antigone) joue le rôle d'Antigone dans un spectacle en Angleterre. Elle est fiancée à Titus St-Just Bund (Hémon/Polynice), président d'un pays africain, Amandla. Après l'assassinat de celui-ci, avec la même ferveur qu'Antigone, elle offre une sépulture à son frère. Elle mourra finalement dans un accident d'avion organisé par l'Homme fort du pays (Créon). Son histoire sera préservée par le conte du griot
<i>Antigone (d'après Sophocle)</i>	Sotigui Kouyaté Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé Guimba Mandéka Théâtre	1999, Commune d'Aubervilliers (1998-1999, Centres Culturels de Bamako, de Dakar, de Conakry Festival de Blaye)	France, Mali	Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé Guimba, <i>Antigone (d'après Sophocle)</i> , Paris, La Dispute, 1999	Le spectacle suit le déroulement de l'action dramatique de Sophocle. Les variations se concentrent sur la modernisation du langage et certains choix dramatiques permettant l'ancrage à l'environnement africain. Plus que tout, l'intégration à la pièce de la figure du griot. Tout le drame se déroule à l'intérieur d'un cercle qui renvoie aux procédés du <i>kotéba</i> . Au niveau dramaturgique, le spectacle se focalise sur l'antagonisme entre univers masculin et féminin, symbolisé par

					l'affrontement de deux chœurs
Ngoye, l'Antigone d'Afrique	Gilles Laubert et Massamba Gueye	2003, Saint-Gervais de Genève (2002, Daniel Sorano de Dakar 2004 Festival des Francophonies en Limousin)	France, Sénégal	Inédit	L'action se déroule à Sangomar, endroit mythique de la tradition sérère. Buur (Créon), devenu roi, refuse la sépulture à Talla (Polynice), et Ngoye (Antigone) passe outre l'interdiction du roi Biraam. La dimension mythologique du récit sophocléen subit une variation et les appels aux divinités grecques sont remplacés par des invocations aux esprits des morts Le rôle du chœur (dont les passages sont traduits en wolof) revient à une troupe de griots qui chantent en wolof. La fonction de coryphée est en effet assurée par le griot. La représentation s'achève avec un <i>n'döep</i>
Antigone	Marie Vaiana Sidiki Yougbaré Les Plaisir Chiffonnés de Paris et Les Empreintes de Ouaga	2009, Espace Culturel Gambidi de Ouagadougou (2010-2011 Tournée en Belgique, avec quelques dates en France)	Belgique, Burkina Faso, France	Inédit	Les acteurs en jeu inventent l'espace de scène marqué par cinq tabourets en demi-cercle, adoptant un jeu à la frontière de la danse. Un travail de traduction en mooré est effectué sur certains passages du texte
Antigone 466/64	Claude Brozzoni	2013, Carrefour International de Théâtre de Ouagadougou	Burkina Faso, France	Inédit	La pièce s'ouvre sur des images de l'enfance de Mandela qui sert de prologue au début d' <i>Antigone</i> , L'interprétation des deux personnages par un seul acteur complète la symbiose. Le spectacle reproduit la situation des prisonniers-comédiens qui jouent séparés du public par un grillage de fer qui encercle tout l'espace de jeu
Antigone la Peste	Jean-François Peyret	2015, Institut Français de Madagascar	France, Madagascar	Inédit	Les comédiens s'approprient <i>Antigone</i> de façon méta-discursive. Le spectacle tourne autour d'une interrogation profonde autour de la

					résurgence de la peste qui empêche les cérémonies de <i>famadihana</i> . Des chants en malgaches relatifs au culte des ancêtres, ainsi que des poèmes en slam contre la peste servent d'intermède entre les scènes
<i>Antigone I Ma Kou</i>	Guy Giroud Marbayassa	2017, Institut Français de Ouagadougou (2018, Festival d'Avignon)	Burkina Faso, France	Inédit	Le texte est constitué de passages de l' <i>Antigone</i> d'Anouilh et de quelques extraits de Sanchez. La pièce s'ouvre avec l'image de Thomas Sankara, qui revient en toile de fond durant tout le spectacle
<i>Antonia Ngoni. Une tragédie bantoue</i>	Jean-Felyth Kimbirima Kani Kabwe Ogney	2020, Festival Mantsina sur scène (2022, Bords de Scène de Juvisy)	Congo- Brazzaville, France	Inédit	Après l'échec d'un coup d'État dans un pays africain, Kilapi (Créon) a fait exécuter son frère Olouka (Polynice). La première dame, Antonia Ngoni (Antigone), prend la défense d'Olouka et veut que son mari revienne sur sa décision, pour que l'esprit du mort ne vienne pas hanter les vivants. L'intervention du chœur des griots assure la conversion de Kilapi mise en place à travers un rituel de <i>kinguizila</i>
<i>Portrait Désir</i>	Dieudonné Niangouna	Prévu en 2022, MC93 de Bobigny	France	Inédit	La pièce est composée de divers micro-spectacles, chacun lié à des figures féminines réelles, mythologiques, fictionnelles (dont Antigone) faisant écho à la grand-mère de l'auteur
<i>Antigone ou la tragédie des corps dispersés</i>	Gaëtan Noussouglo et Marcel Djondo Kossi Efoui	En cours de création	France, Togo	Inédit	La figure d'Antigone est détournée pour raconter la tragédie sous l'angle particulier de la question des corps dispersés, privés de sépultures. Ce projet ambitionne de revenir à ses sources – d'où le choix de la figure d'Antigone – et de créer une nouvelle forme esthétique, questionnant la tradition. Les résultats du projet sont en attente

***Antigones d'Afrique sur la scène francophone.
Les paradoxes culturels et politiques de la création théâtrale franco-africaine***

Située à la croisée d'enjeux aussi bien culturels, politiques, qu'anthropologiques, cette thèse analyse la transposition d'un mythe grec dans l'univers africain. Elle se concentre, en particulier, sur la figure d'Antigone et sa représentation, interrogeant la production théâtrale francophone contemporaine à travers l'étude de dix « Antigones d'Afrique », sur un arc chronologique allant de la fin des années 1980 à aujourd'hui. Ce travail porte sur un corpus composé de relectures textuelles, mais aussi et surtout de recherche de matériaux péri-textuels (performances, adaptations, photographies des spectacles, projets dramaturgiques, entretiens, etc.), pour la plupart inédits. Considérant les productions théâtrales en tant qu'objets artistiques où les relations entre cultures et pouvoir se manifestent, cette thèse interroge la manière dont la colonialité et le monde contemporain affectent la reprise d'un « classique » dans la réverbération des relations franco-africaines. En se tournant vers le théâtre pour repenser l'ensemble des produits culturels sous l'angle de la performance et des formes de domination, l'analyse du corpus montre les rapports entre la création théâtrale, les institutions culturelles et les logiques économiques et politiques. L'analyse montre, d'une part, les façons dont les productions artistiques véhiculent des représentations pouvant favoriser la fabrication d'une esthétisation de la différence, notamment sous les formes de l'exotisme des corps et de l'imaginaire ; elle souligne, d'autre part, les stratégies permettant de déjouer les assignations identitaires et de déconstruire les stéréotypes relatifs à ces cadres préétablis et dominants, soit pour les subvertir, soit pour les redéployer à des fins « contre-exotiques ».

Mots clés : Antigone, Afrique, théâtre, tragédie grecque, francophonie, études postcoloniales, interculturalité, coopération, politique culturelle, exotisme.

***African Antigones on the Francophone Stage.
The Cultural and Political Paradoxes of Franco-African Theatre Creation***

At the crossroads of cultural, political and anthropological issues, this thesis analyses the transposition of a Greek myth into the African universe. It focuses on the figure of Antigone and her representation, questioning contemporary Francophone theatrical production through the study of ten «Antigones of Africa», on a chronological arc going from the end of the 1980s to the present. This work is based on a corpus composed of textual re-readings, but also and above all on research into peri-textual materials (performances, adaptations, photographs, dramaturgical projects, interviews, etc.), most of which have never been published. Considering theatrical productions as artistic objects where the relations between cultures and power are manifested, this thesis questions the way in which coloniality and the contemporary world affect the revival of a «classic» in the reverberation of Franco-African relations. By turning to the theatre to rethink the whole of cultural products in terms of performance and forms of domination, the analysis of the corpus shows the relationships between theatrical creation, cultural institutions, and economic and political logics. The analysis shows, on the one hand, the ways in which artistic productions convey representations that can favour the fabrication of an aestheticization of difference, notably in the form of the exoticism of the body and the imaginary; on the other hand, it highlights the strategies that make it possible to thwart identity assignments and deconstruct stereotypes relating to these pre-established and dominant frameworks, either to subvert them or to redeploy them for «counter-exotic» purposes.

Keywords: Antigone, Africa, Theatre, Greek Tragedy, Francophonie, Postcolonial Studies, Interculturality, Cooperation, Cultural Politics, Exoticism.