



HAL
open science

“ Écritures théâtrales françaises et dramaturgies d’Afrique et des diasporas : une aventure ambiguë ? ” in Pauline Bouchet (dir.), “ Dramaturgies françaises contemporaines. (2000-2020) ”, Percées, 2020.

Pénélope Dechaufour

► **To cite this version:**

Pénélope Dechaufour. “ Écritures théâtrales françaises et dramaturgies d’Afrique et des diasporas : une aventure ambiguë ? ” in Pauline Bouchet (dir.), “ Dramaturgies françaises contemporaines. (2000-2020) ”, Percées, 2020.. Percées. Explorations en arts vivants, 2021. hal-04440800

HAL Id: hal-04440800

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04440800v1>

Submitted on 7 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Écritures théâtrales françaises et dramaturgies d’Afrique et des diasporas : une aventure ambiguë¹?

*Tu as peur Pourquoi
De quoi
C'est toi qui nous as conduits là
[...]
Toi
Qui as dit
Noire
Tu insistais
Tu voulais qu'on se voit comme ça Qu'on se parle comme ça de couleur
Pas vraiment de la peau De sa couleur
[...]
Si nous étions entrés en métaphysique de la peau
Peut-être la rencontre aurait-elle eu lieu
Mais non La couleur
Tu insistais
Léonora Miano*

FIGURE 1 : *Tropique de la violence*, d’Alexandre Zeff. Théâtre de la Cité internationale, Paris (France), 2021. Photographie de Jules Beautemps.

Quand on évoque les dramaturgies françaises, on omet souvent tout un pan des écritures théâtrales en oubliant d’y inclure les gestes artistiques d’Afrique et des Outre-mer. La vision panoramique qu’on se propose alors d’adopter s’avère tronquée, puisque nombre d’auteur·trices sont relégué·es dans le champ de l’invisible et de l’« impensé » (Chalaye, 2020 : 41). Ces écritures dramatiques sont pourtant francophones, mais, surtout, les artistes dont il est question vivent pour la plupart en France ou font des allers-retours entre elle (y compris hors Hexagone) et les pays dont il·elles sont originaires. Plus largement, il·elles circulent à titre professionnel dans les pays dits du « Nord ». Par ailleurs, si la littérature dramatique est aussi tributaire de la situation éditoriale, il est important de rappeler que ces auteur·trices sont publié·es par des maisons d’édition françaises comme L’Arche, les Éditions Espaces 34, Les Solitaires Intempestifs, les Éditions Théâtrales, Passage(s) ou des éditeur·trices francophones à l’instar d’Émile Lansman qui fut pionnier dans

¹ Image empruntée au titre d’un célèbre roman de Cheikh Hamidou Kane, *L’aventure ambiguë* (1961).

ce domaine. De même, les circuits de diffusion des œuvres relèvent majoritairement du paysage dramatique français et l'on peut même aller plus loin, en évoquant des circuits interdépendants. Plusieurs dramaturges français·es passent un temps considérable sur le continent africain où il·elles dispensent des ateliers d'écriture aux auteur·trices de demain. On pense, par exemple, à Guillaume Cayet, auteur issu de l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) et associé à la Comédie de Clermont-Ferrand scène nationale. Il s'est d'ailleurs intéressé à l'histoire du colonialisme en Afrique dans *B.A.B.A.R. (le transparent noir) : sortir de la nuit 1* (2017). Dans la version publiée de ce projet de triptyque sur la fracture coloniale, la voix de Frantz Fanon résonne avec celle d'Achille Mbembe. La création du spectacle en 2018 à la Maison des Arts du Léman de Thonon-les-Bains impliquait d'ailleurs le jeune auteur béninois Sédjro Giovanni Houansou², qui travaillait en tant que conseiller dramaturgique aux côtés de Nicolas Bancel, historien très actif dans le réseau de l'Association pour la Connaissance de l'Histoire de l'Afrique Coloniale (ACHAC). L'ACHAC est un groupe de recherche qui poursuit des recherches sur les représentations, les discours et les imaginaires coloniaux et postcoloniaux, ainsi que sur les flux migratoires extraeuropéens et auquel appartient également Sylvie Chalaye, l'une des premières chercheuses françaises à instaurer une approche esthétique des dramaturgies contemporaines d'Afrique et des diasporas. Pour sortir des espaces dédiés où sont en fait reléguées ces écritures, pour dépasser le fameux « syndrome Frankenstein³ » (Chalaye, 2004), il est important, au XXI^e siècle plus que jamais, qu'elles soient enfin « sur la photo » où elles devraient légitimement figurer.

Voies d'émergence

En 2010, Chalaye fait paraître un article dans la revue *Cultures Sud* intitulé « 50 ans de théâtre africain francophone : émancipation, culbute, détour et invention ». Où en sommes-nous dix ans plus tard? Si de

² J'ai pour ma part rencontré Houansou en 2012 à Kinshasa dans le cadre du Festival Ça se passe à Kin, où il mettait en scène *Brasserie* (2006) de Koffi Kwahulé qui l'avait lui-même rencontré à l'occasion d'un atelier d'écriture. Mais cet exemple n'est pas isolé et montre aussi la vivacité des circulations et des voies d'inspiration entre auteur·trices d'Afrique d'aujourd'hui.

³ En référence à l'ouvrage de Chalaye consacré aux dramaturgies d'Afrique subsaharienne francophone du tournant des années 1990, dans lequel elle développe l'idée d'une esthétique qui se saisit du rapport monstrueux hérité de l'histoire coloniale pour que l'aliénation devienne force de changement. Il s'agit d'une génération d'auteur·trices qui emprunte les chemins de la résilience par le biais du théâtre et les détours souvent métaphoriques de la fable.

nouveaux et de nouvelles auteur·trices ont émergé, il faut cependant rappeler quel·les étaient ceux et celles de la génération précédente avec qui une filiation, bien souvent institutionnelle avant que d'être esthétique, s'est instaurée par le biais des circuits de coopération entre les pays dits du « Sud » et ceux dits du « Nord ». Dans cet article, Chalaye dresse un bilan historique en revenant sur l'émergence du théâtre en Afrique subsaharienne depuis les Indépendances. Un théâtre de la Négritude qui succède à l'École normale William Ponty où ont été formé·es les premier·ères auteur·trices de la littérature dramatique francophone d'Afrique comme Bernard Dadié. Celui-ci est, par exemple, une figure fondatrice pour un auteur comme Koffi Kwahulé, qui a lui-même initié à l'écriture nombre d'auteur·trices émergeant actuellement, à l'instar du Guinéen Hakim Bah.

À partir des années 1970, puis dans les années 1980, des auteur·trices comme Guillaume Oyônô Mbia ou Bernard Zadi Zaourou vont se faire connaître avant que n'apparaisse Sony Labou Tansi qui va ouvrir la voie aux « enfants terribles des Indépendances » (Chalaye, 1997). Cette génération, dans le tournant des années 1990, propose des esthétiques novatrices, car affranchies du modèle occidental aristotélicien hérité de la colonisation tout autant que du rapport à des pratiques spectaculaires africaines relevant davantage du folklore et stigmatisant les œuvres du sceau d'un certain exotisme. Aujourd'hui encore, la « griotique » (Touré, 2014) – qui naît au début des années 1970 – renvoie à des pratiques (le théâtre rituel de Werewere Liking, le kotéba) se réappropriant le phénomène spectaculaire à travers un rejet des influences occidentales, en mobilisant des ressorts traditionnels. Il s'agit d'une reterritorialisation des arts du spectacle qui recèle comme principal enjeu l'avènement d'une culture panafricaine envisagée dans sa dimension afrocentrée.

Cette réalité théâtrale (bien qu'il faille rappeler que le concept même de théâtre renvoie à une pratique occidentale) coexiste avec d'autres positionnements qui, cette fois, relèvent directement des dramaturgies contemporaines puisqu'il s'agit d'écritures textuelles. Comme une alternative à la dichotomie produite par l'histoire coloniale, Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, Caya Makhélé, Koulsy Lamko, Michèle Rakotoson, Marcel Zang ou encore José Pliya revendiquent une inéluctable hybridité qui façonne, quoi qu'il en soit, les

sociétés postcoloniales auxquelles nous appartenons. Dans ces écritures, les œuvres revêtent des enjeux politiques, mais il n'est pas question de sacrifier la spontanéité du geste artistique au nom d'un militantisme qui ne rendrait sans doute pas compte de la complexité produite par cette histoire-là. Il ne s'agit pas non plus d'opérer un impossible retour esthétique vers une Afrique perdue et désormais à jamais fantasmatique. Ces auteur·trices exploitent la blessure pour en faire une force créatrice, car « l'aliénation est désormais le terreau où doit tomber le grain et tant mieux s'il en sort une plante nouvelle » (Efoui, 1992 : 45).

Ces problématiques et ces positionnements divergents sont au centre de l'image dévoyée, artificielle, imaginaire, fausse et spécieuse de « théâtre africain » ainsi que Chalaye l'expliquait déjà très bien au début des années 2000 :

L'identité de l'Africain est une identité sans doute déplacée de son axe d'origine, une identité d'exilé, qui a subi la colonisation et aujourd'hui n'échappe pas à la mondialisation. Son identité culturelle est nécessairement métissée. C'est une « identité du carrefour », pour reprendre Kossi Efoui. [...] Ceux qui ont œuvré à l'occidentalisation de l'Afrique, qui ont déshabillé le Masque, voudraient retrouver aujourd'hui une Afrique pure, authentique, qui ne serait pas dénaturée. Rêve dangereux s'il en est! Rêve que Koffi Kwahulé définissait comme « le syndrome Frankenstein » lors d'une table ronde où on le questionnait sur le peu d'identité africaine de son écriture, syndrome de celui qui s'est acharné à détourner la nature, et qui préfère anéantir sa créature quand elle prétend à une existence autonome qu'il ne contrôle plus. [...] La polémique s'est d'abord levée au théâtre, parce que l'identité culturelle africaine, pour un certain regard occidental, s'attache à la danse et à la musique, deux disciplines du spectacle qui participeraient inévitablement à toute expression scénique africaine, au point d'en faire la spécificité esthétique de ce théâtre. Il faut dire que cette idée a été largement relayée, à la fin des années 1970, par les intellectuels et artistes africains qui voyaient dans cette esthétique le moyen d'affirmer un théâtre qui romprait radicalement avec le modèle occidental. [...] C'est pourquoi les dramaturges africains, qui les premiers ont revendiqué un théâtre textuel et littéraire qui ne passait pas nécessairement par une quelconque expression musicale ou chorégraphique, ont été suspectés de trahisons culturelles; ils ont été accusés de ne pas faire du théâtre africain, mais du théâtre « dégénéré », voire « dénaturé » (Chalaye, 2004 : 21-22).

C'est aussi cette situation qui explique que les textes de ces auteur·trices soient animés par une « poétique du marronnage » (Chalaye, 2018). La recherche a toujours beaucoup soutenu ces écritures de la marge. On peut citer l'universitaire Jacques Chevrier, qui a permis les premières éditions de textes avec la collection « Monde Noir » chez Hatier. Mais c'est surtout l'Institut de Recherche en Études Théâtrales (IRET) de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3 qui, d'hier à aujourd'hui, participe de près à leur diffusion. En effet, un important travail de défrichage avait d'abord été fait par Jacques Scherer dans les années 1960 et le rapport issu de ses séjours en Afrique subsaharienne francophone a représenté un des éléments d'impulsion du concours théâtral interafricain lancé par Radio France Internationale (RFI) en 1966. Ce concours associé à la bourse Beaumarchais de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques (SACD) et au festival des

Francophonies en Limousin, qui existe depuis 1984, a accompagné l'arrivée en France de nombreux et nombreuses auteur·trices comme Efoui au début des années 1990 :

Au seuil des années 1980, seul Peter Brook avec son esthétique de la multiculturalité fait un théâtre sans frontières, tandis que Bernard-Marie Koltès attire l'attention sur la nécessaire présence d'un personnage noir dans chacune de ses pièces. [...] En réponse aux discours nationalistes et aux votes d'extrême droite, Robert Abirached soutient alors le projet de Pierre Debauche de créer un festival qui permettrait de faire connaître les expressions théâtrales francophones ultramarines, et le Festival des Francophonies voit le jour en 1984 à Limoges, un festival ouvert aux théâtres d'Afrique et d'outre-mer. [...] Gabriel Garran, de son côté, lance le Théâtre international de langue française et emploie des acteurs et des actrices noirs, car il monte les textes des auteurs africains qu'on découvre alors comme le Congolais Tchicaya U Tam'si ou Sony Labou Tansi (Chalaye, 2020 : 48-50).

Dans cet itinéraire, Sylvie Chalaye revient sur le rôle fondamental du metteur en scène Jean-Marie Serreau qui a, entre autres, contribué au développement du théâtre et des politiques culturelles aux Antilles, mais qui a aussi fait connaître, en France, le théâtre d'Aimé Césaire. Chalaye dirige le laboratoire Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité (SeFeA)⁴ qu'elle a fondé en 2007 au sein de l'IRET (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3). Les travaux menés par les chercheur·euses du SeFeA mettent au jour la double invisibilisation dont souffrent à la fois les comédien·nes noir·es et les écritures d'Afrique et des diasporas. Ce manque de visibilité est inextricablement lié à des problématiques institutionnelles qui commencent à peine à se dénouer aujourd'hui. L'équipe internationale de chercheur·euses du SeFeA accompagne scientifiquement, mais aussi médiatiquement, les écritures contemporaines d'Afrique et des Outre-mer notamment en s'associant à *Africultures* – revue consacrée aux productions artistiques afro-contemporaines et ultramarines qui voit le jour en 2000 – ou à Axe Sud, une société de production dirigée par Marie-Pierre Bousquet et Greg Germain. Ensemble, les directeur·trices de la Chapelle du Verbe Incarné à Avignon ont initié les collections *Scènes & Cies*, diffusée par Réseau France Outre-mer (RFO), et *Pass Pass Théâtre* diffusée sur ARTE. Au printemps 2020, le laboratoire SeFeA a, par exemple, participé à la webtélé *e-TOMA*⁵ (pour pallier l'annulation du Festival d'Avignon dans le cadre de la pandémie de COVID-19) en proposant des capsules numériques composées de retours critiques sur des pièces en lien avec la Chapelle du Verbe Incarné et diffusées par Axe Sud. Un projet de valorisation et de médiatisation auprès du grand public qui a contribué au rayonnement de la création ultramarine.

⁴ Pour en savoir davantage sur le laboratoire Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité, consulter la page suivante : iret.fr/fr/le-laboratoire-scenes-francophones-et-ecritures-de-lalterite-sefea/

⁵ Pour en savoir davantage sur la série webtélé *e-TOMA*, consulter la page suivante : www.verbeincarne.fr/toma/etoma-2020/

Dans l'espace éditorial, le SeFeA accompagne des projets d'ouvrages qui participent à la construction d'une historiographie naissante. Nous pouvons citer, à titre d'exemples, les parutions de la collection « Images Plurielles : scènes et écrans » de L'Harmattan. Y est paru cette année *Raymond Hermantier : une histoire du théâtre populaire et de la coopération théâtrale en Afrique. Du TNP de Jean Vilar au Théâtre Daniel Sorano à Dakar, 1940-1984* (2021) écrit par Marie Pasquini. Mais le SeFeA promeut aussi les écritures contemporaines à travers une série de partenariats allant de l'Organisation internationale de la Francophonie au réseau Écritures Théâtrales Contemporaines en Caraïbe (ETC Caraïbe) qui a été créé en 2003 à la Martinique par l'auteur, metteur en scène et dramaturge José Pliya. Cette association est présidée par l'auteur Alfred Alexandre depuis 2018 et c'est par le biais du laboratoire SeFeA qu'à compter de 2022, les Éditions Espaces 34 publieront des textes ultramarins en partenariat avec ETC Caraïbe. Alexandre est, en effet, une figure institutionnelle très active dans les territoires d'Outre-mer. Il est, par ailleurs, dramaturge. Ses textes sont publiés aux éditions Passage(s) que dirige Dominique Lanni. Passage(s) est une maison d'édition qui se positionne entre autres sur la défense des dramaturges francophones contemporains en publiant des auteur·trices issues de Belgique, de Suisse, du Québec, de la Caraïbe, d'Afrique, d'Asie du Sud-Est ou encore de l'océan Indien. Les éditions Passage(s) déclinent ainsi plusieurs collections, dont une qui est consacrée au projet Esthétique(s) Jazz⁶ porté par le SeFeA et une autre dévolue à *La Récolte*, née en 2019 de l'union de huit comités de lecture s'associant à ce projet pour créer une revue annuelle dédiée aux écritures théâtrales d'aujourd'hui.

Cette revue se situe par-delà les clivages entre les auteur·trices et a apporté, dernièrement, un vent de fraîcheur dans le paysage des écritures dramatiques en France. Elle est à l'image des mutations de notre société et à l'écoute du débat public. Ainsi, une large part est consacrée cette fois aux écritures féminines ou féministes. Deux numéros de *La récolte* sont parus jusqu'à présent. Dans le premier, on peut retrouver

⁶ Pour en savoir davantage sur le projet Esthétique(s) Jazz, consulter la page suivante : www.editionspassages.fr/esthetiques-jazz/

Suzie Bastien, Marie Dilasser, Eva Doumbia, François Hien, Hannah Khalil (traduite par Ronan Mancec), Maïna Madec, Marilyn Mattei, Hala Moughanie ou encore le collectif Petrol (Lancelot Hamelin, Sylvain Levey, Philippe Malone et Michel Simonot). Dans le second numéro, Claudine Galea et Mariette Navarro côtoient quant à elles Katja Brunner (traduite par Henri Christophe), Leïla Cassar et Hélène Jacquiel, Agathe Charnet, Tristan Choisel, Sophie Merceron, Romain Nicolas, Fatou Sy ou encore Laura Tirandaz.

Les textes dramatiques contemporains qui sont, par ailleurs, publiés par les éditions Passage(s), résultent d'un partenariat que la maison a noué avec le théâtre du Tarmac dans l'objectif de faire paraître des œuvres inédites et encore non montées. Ces textes sont signés par des dramaturges des cinq continents de la francophonie : Kouam Tawa, Hakim Bah, Laetitia Ajanohun, Eric Delphin Kwégoué, Sinzo Aanza, Kokouvi Dzifa Galley, Julien Mabilia Bissila, Nassuf Djailani, Criss Niangouna, Faubert Bolivar, Vhan Olsen Dombo ou encore Alfred Alexandre (que nous évoquions plus haut).

Le Tarmac – la scène internationale francophone, théâtre parisien que dirigeait Valérie Baran depuis 2005 à la suite du Théâtre international de langue française (TILF) qu'avait créé Gabriel Garran en 1985, a fermé ses portes en janvier 2019 à la faveur de Théâtre Ouvert – Centre National des Dramaturgies Contemporaines qui va prochainement s'installer dans les lieux. Si cette décision ministérielle a créé de vives polémiques en France, puisque la fermeture d'un théâtre n'est jamais bon signe et que cela représente une menace réelle pour la culture, il faut noter toutefois que le Tarmac appartenait à ces dispositifs qui, parce que spécifiquement dédiés à la création « francophone » (prise ici dans un sens avant tout géopolitique), servait la création d'Afrique et des Outre-mer selon un principe à deux vitesses. L'existence de ces institutions permettait en effet d'assurer une représentation *a minima* de ces œuvres qui ne trouvaient pas de place dans les autres programmations à l'échelle nationale. Mais, dans le même temps, les théâtres français ont rapidement pris l'habitude de renvoyer les propositions d'Afrique et des diasporas dans ces circuits dédiés qui faisaient alors office de faire-valoir au risque d'une certaine ghettoïsation, ratant même

la coche d'un de leurs objectifs : faire intégrer de manière pérenne la création afro-diasporique dans le paysage du théâtre contemporain français et européen.

Espaces dédiés : les ghettos des écritures dramatiques françaises

Si les espaces dédiés avaient tout leur sens dans les années 1980, la réalité est sans doute assez différente aujourd'hui. Dans ces années-là, il était question de faire exister ces productions d'artistes qui ne pouvaient répondre d'un statut professionnel, car dans leurs pays d'origine il n'existait souvent pas d'économie de la culture. Mais surtout, les œuvres des artistes francophones d'Afrique évoquaient le plus souvent par des détours métaphoriques et des esthétiques plus ou moins poétiques en fonction des auteur·trices, des réalités héritées d'une histoire commune à la France et qui découlaient de plusieurs siècles d'impérialisme. En cela, elles faisaient écho à une décolonisation mal conduite qui avait été la scène de régimes oligarchiques faisant toute la place nécessaire à l'instauration d'un néocolonialisme économique. C'est cet état du monde dont rendaient alors compte les auteur·trices. En outre, ces créations avaient toute leur place dans le paysage institutionnel des arts du spectacle vivant en France puisqu'elles se faisaient en français et qu'au titre de l'« international », la création contemporaine était elle-même marquée par une ouverture et un intérêt vers les productions étrangères qui ouvraient les horizons d'attente à l'ère du développement du cosmopolitisme engendré par la mondialisation au XX^e siècle.

Le XXI^e siècle est, quant à lui, marqué par un espoir légitime des artistes à ce que soit révolue cette époque où des circuits dédiés étaient nécessaires à la considération d'un théâtre longtemps envisagé comme « différent » parce qu'afro-descendant, quand bien même il s'agissait d'un théâtre écrit en français par des écrivain·es installé·es en France depuis des décennies. Et dans le fond, ces circuits dédiés avaient-ils réellement fonctionné comme des passerelles d'intégration? Les assignations de genre (sexe, race, origine sociale, esthétique) sont vivement remises en question par la création contemporaine et c'est aussi pour cette raison que la fermeture du Tarmac pourrait représenter une opportunité pour l'Hexagone de sortir des carcans et des mises en ghetto, de repenser les circuits centraux et périphériques pour aller vers davantage

de pluralité. Mais pour ce faire, encore faut-il que les théâtres publics français diversifient plus largement leurs programmations. Par ailleurs, l'accent devrait systématiquement être mis sur la contemporanéité des œuvres, la singularité de leurs gestes artistiques, plus que sur leur origine territoriale, linguistique ou la couleur de peau de celles et ceux qui les produisent. À ce titre, les focus « Afrique » n'ont plus lieu d'être et il convient d'écarter toutes formes d'essentialisme qui ne font que renouveler un exotisme étouffant la liberté de création des artistes qui sont alors pris·es dans les inextricables nœuds de ces attentes déterminantes en termes de pérennité économique dans la mesure où, être au programme et tourner en France, c'est aussi pouvoir assurer un moyen de subsistance.

Cette fermeture du Tarmac est donc peut-être symptomatique d'une mutation en cours et il faut croire en Théâtre Ouvert pour se faire réellement l'espace de l'ouverture et de la pluralité, sans ligne de démarcation et en écho avec les auteur·trices d'Afrique et d'Outre-mer. C'est déjà un peu le cas puisque Hakim Bah est publié par la structure aux côtés de Sèdjro Giovanni Houansou ou de Françoise Dô. Les années 2020 doivent être marquées par ce désenclavement et l'on voudrait ne plus avoir à attendre des événements étiquetés « Afrique » ou « Caraïbe » pour que soient représentées les productions qui voient le jour dans ces territoires. En 2017, Dieudonné Niangouna dénonçait le « focus Afrique » de la 71^e édition du Festival d'Avignon dirigée par Olivier Py qui avait programmé à cette occasion une majorité de spectacles chorégraphiques. Non seulement les écritures dramatiques n'étaient pas représentées, mais l'omniprésence de la danse ravivait alors les clichés surannés qui rattachent les gestes artistiques afrodescendants à des expressions avant tout corporelles... Pourtant, Dieudonné Niangouna est le dramaturge afro-contemporain le plus remarqué actuellement⁷ et l'on se souvient qu'il avait été artiste associé en 2013 (avec Stanislas Nordey) au Festival d'Avignon qui était alors piloté par Hortense Archambault et Vincent Baudriller. Mais

⁷ Niangouna est publié aux Solitaires Intempestifs et bénéficie d'une large visibilité en Europe. Il a même travaillé comme artiste associé au Berliner Ensemble en avril 2018 pour la pièce *Fantôme* et un numéro complet de *Théâtre/Public* lui a été consacré en 2019. On le retrouve largement dans les programmations des théâtres nationaux en France : MC93 – maison de la culture de Seine-Saint-Denis à Bobigny, Comédie de Caen, Théâtre des 13 Vents – Centre Dramatique National Montpellier, Maison de la Culture d'Amiens... ou en formation auprès des étudiant·es du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD).

à l'époque, nous nous étions nous-mêmes étonnée de l'enclos « africain » et de la présentation qui était faite du programme de cette 67^e édition (Dechaufour, 2013).

C'est aussi tout le sens de la démarche de l'association Décoloniser les Arts, qui milite pour la visibilité des artistes « racisé·es » et dont le manifeste est paru aux éditions de L'Arche en 2018 à l'initiative, entre autres, de l'autrice Gerty Dambury et sous l'impulsion d'Eva Doumbia dont la pièce *Le Iench* (2020) est parue chez Actes Sud. Dans le collectif, on retrouve également Marine Bachelot Nguyen publiée par Lansman et qui avait suivi plusieurs années auparavant – tout comme l'artiste et performeuse Rébecca Chaillon – le séminaire de Sylvie Chalaye sur les dramaturgies d'Afrique et des diasporas... Depuis la naissance de l'association Décoloniser Les Arts, ses membres ont multiplié les actions en direction des tutelles ministérielles et des directeur·trices des théâtres publics en pointant du doigt le manque de diversité sur les plateaux des théâtres français et aux postes décisionnels. Il·elles s'en sont également pris aux enjeux et aux modalités, derrière l'angélisme et la bonne volonté affichée, des classes de discrimination positive (comme « 1^{er} Acte », le projet pédagogique mené par Nordey quand il était encore au Théâtre national de la Colline). Le paysage théâtral français est en train de prendre un tournant et semble se remettre en question. Cependant, on constate que si les tables rondes, les articles de presse et les numéros de revues théâtrales autour de la question de la « diversité » se multiplient⁸, les programmations, elles, demeurent globalement toujours aussi monochromes et peu représentatives du foisonnement dramaturgique des artistes d'Afrique et des diasporas.

Parmi les signes positifs on peut tout de même mentionner Les Plateaux Sauvages, à Paris, dont Laëtitia Guédon assure la direction artistique depuis 2017, mais surtout la nomination d'Hassane Kassi Kouyaté à la direction du festival des Francophonies en Limousin pour succéder à Marie-Agnès Sevestre en janvier 2019. Kouyaté était passé par la Martinique dans un premier temps. Il avait été nommé en 2014 directeur de l'Atrium qui était alors un établissement public de coopération culturelle (EPCC) qu'il a

⁸ À l'instar du 133^e numéro d'*Alternatives théâtrales*.

contribué à transformer, un an plus tard, en Scène Nationale qu'il rebaptisera « Tropiques Atrium » et où une large place sera faite à la création afro-diasporique et caribéenne, bien sûr. Le public martiniquais avait pu voir programmer des pièces écrites par Koffi Kwahulé, Françoise Dô, Astrid Bayiha, Daniely Francisque, José Jernidier, Aristide Tarnagda... Désormais directeur du festival des Francophonies, connu pour son engagement en faveur des écritures dramatiques contemporaines et après les années de collaboration étroite qui unissait l'ancienne directrice à celle du Tarmac (assurant la circulation des artistes depuis les pays dits du « Sud » vers la province limousine qui était une étape annonçant l'arrivée à la capitale par la suite), c'est un défi qui attend ce metteur en scène, conteur et acteur burkinabè, qui est aussi le fils de Sotigui Kouyaté, l'acteur fétiche de Peter Brook.

Culture de la récompense et enjeux communicationnels des prix de théâtre

Les Francophonies en Limousin et sa Maison des Auteurs fondée par Monique Blin représentent depuis longtemps un tremplin privilégié pour plusieurs grandes figures des dramaturgies afro-contemporaines. Dans les années 1980, l'auteur congolais Sony Labou Tansi s'y fait connaître. C'est en son honneur que le festival a d'ailleurs créé un prix Sony Labou Tansi en partenariat avec theatre-contemporain.net et a récompensé, depuis 2003, des auteur·trices comme Moussa Kounaté, Marine Bachelot-Nguyen ou Edouard Elvis Bvouma, publié·es chez Lansman.

Ce prix fait partie des instances qui promeuvent les écritures dramaturgiques d'Afrique et d'Outre-mer. En parallèle de ce dernier, on trouve le prix SACD de la dramaturgie de langue française, le prix ETC Caraïbe et le Prix RFI Théâtre qui renoue depuis 2014 avec l'ancien Concours théâtral interafricain interrompu en 1993. Les auteur·trices lauréat·es bénéficient généralement d'un soutien à la diffusion, d'une mise en ondes d'un de leurs textes et de résidences d'écriture. Des ateliers d'écriture leur sont aussi confiés, ce qui leur permet de s'insérer plus ou moins définitivement dans les réseaux des écritures françaises. Ces prix, comme c'est souvent le cas dans le champ culturel, sont autant de marqueurs forts pour les instances légitimatrices. Ce sont aussi des repères pour les publics et les éditeur·trices. Leur actualité façonne celle

des dramaturgies afro-diasporiques qui – bien que nous ayons relevé un certain nombre de points positifs récents – peinent encore à s’inscrire de manière fluide et non étiquetée dans le paysage des écritures « françaises » ou qui se déploient dans les réseaux de la France hexagonale.

Ainsi, ces prix ont récemment mis en lumière de jeunes auteur·trices. Bvouma est originaire du Cameroun et a reçu pour *La poupée barbue* (2018) le dernier Prix Sony Labou Tansi des lycéens (en 2020). Ce même texte avait été lauréat en 2017 du Prix RFI Théâtre. La pièce évoque une situation de conflit armé qui pourrait être celle des guerres civiles qui ravagent nombre de pays sur le continent africain. Luttres fratricides entre ethnies, viol comme arme de guerre et possession du corps féminin comme dernière manne, *La poupée barbue* exploite des sujets qui sont récurrents dans ces écritures, à l’instar de la figure de l’enfant issu·e du viol qu’on retrouve dans des pièces de Kossi Efoui ou de Gustave Akakpo, un autre auteur d’origine togolaise ayant lui-même transité par les Francophonies en Limousin.

Du côté de la Caraïbe, c’est la jeune autrice haïtienne Andrise Pierre qui s’est vue récompensée du Prix SACD 2020 de la dramaturgie francophone pour *Elle voulait ou croyait vouloir et puis tout à coup elle ne veut plus!* (inédit). Pierre était déjà passée par le Prix du texte francophone d’ETC Caraïbe en 2019. Il est probable que ses textes, encore inédits, qui interrogent l’identité, l’aliénation, le viol, la condition féminine ou encore la transhumance et la dépossession de soi, paraissent prochainement. Cela a par exemple été le cas pour Sufo Sufo, auteur originaire du Cameroun, qui a obtenu en 2017 le Prix SACD de la dramaturgie francophone pour *Debout un pied* (2018). Ce texte explore les abysses psychologiques du départ pour la migration. Un départ souvent rendu impossible ou confronté aux échecs successifs ou à l’impossibilité même du « partir ». *Debout un pied* a ensuite été publié par les Éditions Espaces 34 en 2018 avant que sa mise en scène ne parte pour une grande tournée dans plusieurs pays d’Afrique subsaharienne francophone soutenue par l’Organisation internationale de la Francophonie (OIF). Dans la pièce éditée par Sabine Chevallier, les remerciements vont en direction du Service de Coopération et d’Action Culturelle (SCAC) de l’Ambassade de France au Cameroun pour une bourse de résidence, à la Maison des Auteurs des

Francophonies de Limoges pour l'accueil en résidence et au collectif « À mots découverts ». Depuis 2009, Sufo Sufo anime une biennale de recherche artistique au Cameroun. Pour Hakim Bah ou Sèdjro Giovanni Houansou, la plateforme du Tarmac des Auteurs (festival Ça se passe à Kin) à Kinshasa, le festival l'Univers des Mots, la Maison des Auteurs de Limoges, les sélections du Prix RFI Théâtre ou encore le Prix inédits d'Afrique et Outremer ont tous représenté des tremplins. Au début des années 2000, le Prix SACD avait récompensé des auteur·trices comme Gustave Akakpo, Marcel Zang, Gerty Dambury, Jean-René Lemoine et en 2016 Edouard Elvis Bvouma pour le premier texte qui l'avait fait connaître, soit *À la guerre comme à la Game Boy* (2017) portant autour des conflits ethniques et des enfants soldats.

Du Sud au Nord, du Nord au Sud... On le voit, les chemins empruntés par la nouvelle génération ne diffèrent pas tant de ceux des enfants terribles des Indépendances, la génération des années 1990-2000. C'est aussi sur le soutien des jeunes auteur·trices français·es que doivent compter les « autres ». Houansou, dont le texte *Les inamovibles* (2019) est publié par Théâtre Ouvert (une pièce qui traite des phénomènes migratoires et de leurs conséquences sur le psychisme des individus), a suivi ce même itinéraire depuis le Bénin. Il se fait connaître par les réseaux du théâtre universitaire et, en 2015, sa deuxième pièce est finaliste du Prix RFI Théâtre. En 2016, il remporte le dispositif Textes en scènes et est accueilli en résidence à la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon (Centre national des écritures du spectacle). En 2017, il est à nouveau finaliste du Prix RFI Théâtre pour un autre texte – écrit à la Chartreuse, *La rue bleue* (2016), inédit. Il passe par l'Univers des Mots, un festival dont l'auteur Hakim Bah assure la direction artistique à Conakry. En 2018, il bénéficie d'une bourse de l'Institut Français de Paris et remporte enfin le Prix RFI Théâtre cette année-là pour *Les inamovibles*. Ce texte sera ensuite mis en espace par Simon Delétang à Théâtre Ouvert dans le cadre d'une session de l'École Pratique des Auteurs de Théâtre. La pièce sera également travaillée par David Bobée – qui milite auprès de l'association Décoloniser Les Arts – au Centre Dramatique National de Normandie-Rouen, dans le cadre du Festival des langues françaises (encore un espace dédié)... En mai 2019, *Les inamovibles* dispose toujours d'un coup de projecteur. Le texte est lauréat de l'Aide nationale à la création de textes dramatiques (ARTCENA). Une aide maintes fois remportée par Bah (automne 2015,

automne 2017, automne 2018) qui a aussi bénéficié de ces mêmes circuits : Prix RFI Théâtre, Prix inédits d’Afrique et Outremer⁹, Francophonies de Limoges, Bourse Beaumarchais, Visas pour la création de l’Institut français, programmations dans les Centres culturels français des grandes villes d’Afrique subsaharienne francophone, Récrcâtrales, Théâtre Ouvert...

Un jeune auteur émergent et originaire du Togo est aussi assez emblématique des enjeux de circulation dont nous parlons : Elemawusi Agbedjidji. Né en 1985 à Lomé, il débute au théâtre en 2004 en se formant auprès de Carole Fréchette et de Koffi Kwahulé, entre autres. Quelques années auparavant, alors qu’il n’était qu’un lycéen, il a eu l’opportunité de rencontrer le dramaturge Kossi Efoui, figure importante de la contestation politique et du patrimoine littéraire au Togo, une rencontre qu’il évoque encore aujourd’hui avec émotion. Agbedjidji est finaliste des VIII^e Jeux de la Francophonie d’Abidjan en 2017 et il écrit, à la même période, pour le théâtre, avec son confrère Akakpo *Si tu sors, je sors!*¹⁰ (2016), un texte publié chez Lansman, lu au Festival d’Avignon dans le cadre du cycle de lectures RFI et créé aux Francophonies en Limousin et aux Récrcâtrales de Ouagadougou avec le soutien de l’Institut Français de Paris et de l’Institut Français du Togo. Avec sa compagnie La Fabrik, il a en outre monté plusieurs textes dont *Si tu sors, je sors!* et *Nuits inachevées* (inédit) d’Aristide Tarnagda. Ce jeune auteur-metteur en scène porte des spectacles qui tournent régulièrement dans plusieurs pays d’Afrique francophone à l’aide des réseaux des Instituts Français, notamment. Son texte *Transe-maître(s)* (2018) est lauréat en 2018 des Journées de Lyon des Auteurs de Théâtre et est publié la même année aux Éditions Théâtrales. Le 21 novembre 2018, une lecture en a été proposée à Théâtre Ouvert à Paris, cette fois dirigée par l’auteur lui-même avec Astrid Bayiha et Léonce Henri Nlend (entre autres), deux artistes de la scène qui sont également reliés à Koffi Kwahulé.

⁹ On peut mentionner dans la même lignée Le Grand Prix Littéraire d’Afrique Noire, attribué en 2017 au dramaturge Aristide Tarnagda pour sa pièce *Terre rouge* (2017) publiée chez Lansman.

¹⁰ On note au sujet de ce texte qu’Agbedjidji avait alors opté pour son prénom francophone, « Marc ». Un prénom qu’il abandonne pour la parution de *Transe-maître(s)*, au profit de « Elemawusi ». Cette décision va dans le sens du sujet de cette pièce qui dénonce l’imposition du français pendant l’histoire coloniale et le rapport punitif que les écoles mettaient en place pour empêcher les enfants de parler les langues vernaculaires. La langue est un instrument de pouvoir et pour renverser l’aliénation il faut aussi opérer un retour vers les langues vernaculaires ainsi que le préconisent Ngugi Wa Thiong’o ou Boubacar Boris Diop. Mais cet héritage colonial peut-il être transformé en force de résilience? La question est posée bien que le positionnement laisse penser à un hiatus puisque la pièce est écrite en français, qu’elle est publiée par un éditeur français et qu’elle a pour l’instant davantage été accompagnée dans un rayonnement hexagonal. Tout cela suppose donc une certaine adresse.

Pour dresser un état des lieux des écritures d’Afrique francophone, impossible de ne pas se tourner vers la maison d’édition fondée par Émile Lansman il y a trente ans et qui fut la première à publier l’auteur congolais déjà mentionné plus haut, Sony Labou Tansi. Lansman, c’est aujourd’hui un catalogue de près de trois-mille pièces de théâtre francophone et une prise de risque constante. Lansman publie des auteur·trices inconnu·es et déniche sans cesse de nouveaux talents. Cette dimension explique la prolifération des auteur·trices qui traversent parfois sporadiquement le paysage théâtral français comme des étoiles filantes dont l’empreinte même demeure insaisissable. Là encore, l’interaction des réseaux est importante puisque plusieurs auteur·trices circulent d’une maison à l’autre et que des institutions comme le Tarmac, qui avaient une collection aux éditions Passage(s), bénéficient d’un dispositif homologue avec la collection : le Tarmac chez Lansman/RFI¹¹. Dans cette collection, étaient publiés des textes ayant un lien avec la programmation du Tarmac ou ayant fait l’objet de coups de cœur partagés par les deux comités de lecture. On y retrouve Julien Mabilia Bissila, Fiston Mwanza Mujila, Hakim Bah et Gustave Akakpo aux côtés d’une autrice comme Sonia Ristić.

Mais si cette collection ne semble plus active maintenant que le Tarmac a fermé ses portes, les éditions Lansman poursuivent leur travail autour des écritures d’Afrique et des Outre-mer et c’est par le biais de son catalogue que sont accessibles des auteur·trices comme Éric Delphin Kwégoué (également soutenu par Théâtre Ouvert), Afi Gbegbi, artiste togolaise, rare plume féminine (avec Fatou Sy) émergeant sur le continent, également comédienne, performeuse et slameuse, s’étant fait connaître à l’Univers des Mots en Guinée, Gaël Octavia et Daniely Francisque, autrices d’origine martiniquaise, Edouard Elvis Bvouma, Hakim Bah, Gustave Akakpo, Aristide Tarnagda, etc. Ces derniers noms résonnent déjà depuis plusieurs années dans les espaces de la création en France, mais on constate cependant que, comme pour la génération précédente (Efoui ou Kwahulé), ils demeurent peu montés et surtout peu diffusés sur les plateaux

¹¹ Pour en savoir davantage sur la collection Tarmac chez Lansman, consulter la page suivante : www.lansman.be/editions/collection.php?table=collection&rec_collection=TCL&session=

institutionnels conférant une certaine visibilité. C'est hélas le cas des textes de Koffi Kwahulé dont s'emparent pourtant beaucoup de metteur·es en scène depuis plus de dix ans : Kristian Frédéric, Alexandre Zeff, Denis Mpunga, Laëtitia Guédon...

L'espace créole et Haïti ont été rapidement évoqués avec Andrise Pierre, mais ce panorama ne saurait passer à côté de Guy Régis Jr. Auteur d'une quarantaine d'années qui est aussi metteur en scène et dont les textes sont publiés aux Solitaires Intempestifs, Régis Jr. contribue au développement du théâtre à Haïti et a été très présent aux Francophonies de Limoges. Ancien directeur de la section théâtre de l'École nationale des arts de Port-au-Prince de 2012 à 2014, il prend ensuite la direction artistique de l'Association Quatre Chemins qui gère un festival du même nom, à Port-au-Prince. Traducteur vers le créole, son œuvre à la langue très marquée et sonore traite des catastrophes et du chaos qui règnent encore à Haïti et qui résonnent pour beaucoup comme une malédiction. On pense notamment au texte : *De toute la terre le grand effarement* (2011). Son travail local pour favoriser l'émergence des jeunes artistes haïtien·ennes porte ses fruits. En 2019, quand Valère Novarina écrit et met en scène *L'animal imaginaire* (2019) qui sera présenté entre autres au Théâtre national de la Colline, il choisit de travailler avec plusieurs comédiens haïtiens qui font partie de la distribution par l'entremise de Régis Jr., pour qui la dramaturgie novarinienne est une importante source d'inspiration.

L'auteur afro-contemporain et ultramarin : un dramaturge d'action culturelle?

Mais toutes ces conjonctures institutionnelles n'éloignent-elles pas les publics et même les auteur·trices de ce qui devrait être central? L'esthétique de ces dramaturgies et la singularité poétique du geste d'écriture ne sont-elles pas secondarisées par toutes ces dynamiques? Quelle est la part d'ambiguïté dans la posture des auteur·trices qui aspirent à la fois aux logiques ouvertes de la création et se soumettent à celles souvent contraintes des institutions et de l'administration des politiques publiques de la culture? Cette voie institutionnelle qui semble s'imposer aux auteur·trices des pays dits du « Sud », n'est-elle pas antinomique avec la liberté artistique qui devrait prévaloir aujourd'hui dans le geste de création? N'oublions pas que,

d'une part, dans leurs pays d'origine, tout reste à construire en termes de politiques culturelles et que cette tâche repose le plus souvent sur leurs épaules. D'autre part et par conséquent, il·elles n'ont d'autre choix que celui de rejoindre les réseaux des écritures françaises. Cette réalité postcoloniale rejoint d'ailleurs la dimension idéologique de la plupart de leurs textes. Mais, quoi qu'il en soit, et même après des années à travailler en France, très peu de place leur est faite aux postes de décision. À ce titre, Hassane Kassi Kouyaté et Laëtitia Guédon font office d'exception, il faut bien le préciser. Ces différents portraits frappent, en effet, par leur dimension active du côté du développement socioéconomique du spectacle vivant dans des territoires extraeuropéens. Des espaces qui sont structurellement souvent défavorisés et dans lesquels aucune politique culturelle digne de ce nom ne peut accompagner la création. Les formations, même s'il existe des écoles des Beaux-Arts dans la plupart des pays d'Afrique subsaharienne francophone, posent aussi question. En ce qui concerne le théâtre, c'est encore souvent au sein des Centres Culturels français et par des ateliers ou des stages que les artistes se forment.

Dans le sillon de ces différents réseaux et de l'action continue de l'Institut Français, qui a donc toujours des antennes dans les pays d'Afrique francophone, les dramaturges se multiplient sur le continent et cherchent à émerger d'abord au niveau local par le biais de festivals connus : Mantsina sur scène au Congo, piloté pendant longtemps par l'auteur Dieudonné Niangouna, les Récrcâtrales, un autre festival que dirige l'auteur burkinabé Aristide Tarnagda ayant succédé à Étienne Minoungou (qu'on retrouve toujours sur les plateaux ouagalais et dans le circuit de cet évènement) ou encore l'Univers des Mots en Guinée sous l'impulsion de Hakim Bah. Ces festivals, qui sont les plus dynamiques sur le continent africain, en bénéficiant de subsides privés et d'aides institutionnelles provenant des pays dits du « Nord », ont tous pour directeur ou directrice artistique des auteur·trices (Mantsina a été repris par Sylvie Dyclo-Pomos). Ce qui accentue, bien sûr, le travail autour de l'écriture dramatique. Les auteur·trices s'invitent les un·es et les autres dans leurs festivals respectifs ou invitent les auteur·trices qu'il·elles ont rencontré·es à Limoges, notamment. Des avatars de ces festivals voient le jour en étant parachutés en France comme Les Récrcâtrales qui seront au Grand T et au TU-Nantes en décembre 2020 dans le cadre de la manifestation Africa 2020.

Les itinéraires se suivent et se croisent, ce qui permet aussi de pallier l'absence de politiques culturelles dans ces pays souvent encore en pleine crise politique et économique. Mais ces carrefours, s'ils réagencent sans cesse les mêmes rencontres, font toutefois courir le risque de se retrouver dans une situation d'endogamie esthétique¹². La fraternité qui peut s'exprimer entre les auteur·trices est compréhensible, mais elle satisfait le théâtre français qui s'avère très peu à l'aise dans ces relations puisqu'aux prises avec ce que Maboula Soumahoro nomme la « charge raciale » (Soumahoro, 2020). Incompréhension? Esthétique déroutante? Dérangeante? Les mouvements que nous venons de décrire entre les différent·es acteur·trices de la circulation des œuvres d'Afrique francophone et qui constituent des réseaux relativement endogamiques semblent devoir être interrogés et ce, au même titre que la vision surannée et sclérosante des figures décisionnelles du théâtre public en France doit être remise en question si l'on veut gommer les discriminations dont ces écritures sont encore victimes aujourd'hui. L'argument qui est fréquemment avancé par les théâtres concerne l'accessibilité des œuvres à un public occidental qui serait trop éloigné des réalités « africaines ». Souvenons-nous pourtant des mots d'Efoui, il y a déjà trente ans :

L'idée même d'un théâtre africain, si elle n'est pas en permanence interrogée, continuera d'entretenir un malaise, fruit de l'amalgame entre la question légitime de l'authenticité d'une œuvre et celle, suspecte, de l'authenticité culturelle. Sur le deuxième point, notre position est irréductible : l'authenticité culturelle est un intégrisme. Et comme telle, elle est totalitaire. [...] Or, l'intégrisme culturel de ceux qui savent ce qu'est le théâtre africain, et qui en ont cerné l'identité close, vise uniquement à exiger du créateur qu'il endosse des normes esthétiques collectives d'une identité totalisante. [...] Ceci nous amène à poser la nécessité d'une critique qui prendrait en compte une œuvre au regard de paramètres d'authenticité qui ne seraient pas dominés par ceux d'une idéologie culturaliste. Certes, la lecture d'une œuvre ne peut faire abstraction des présupposés culturels, religieux, politiques et tant d'autres qui la traversent. Elle n'y est en aucun cas réductible. Car, quelle que soit la considération accordée aux phénomènes anthropologiques qui constituent le réseau d'interprétation d'une œuvre, il va sans dire que le théâtre ne se découvre pas, il s'invente (Efoui, 1993 : 7-10).

À l'occasion de plusieurs prises de parole, l'auteur dénonce le phénomène de l'« Ambassadeur d'Afrique » qui étouffe la réception des écritures afro-contemporaines d'alors. Il affirme à juste titre que « l'œuvre d'un écrivain ne saurait être enfermée dans l'image folklorisée qu'on se fait de son origine [...] [et qu'il faut par ailleurs] refuser toute forme d'enfermement réducteur pour assumer cette part d'inquiétude permanente qui est l'exigence primordiale de l'écriture » (Efoui, 1992 : 44).

¹² Par exemple, on note une convergence, ces dernières années, vers des dramaturgies aux esthétiques très violentes.

Il semblerait donc bien qu'on avance à reculons et que l'« Ambassadeur d'Afrique » ait aujourd'hui laissé la place à son homologue : l'acteur·trice culturel·le aux confins de l'action sociale et humanitaire. Car il y a fort à parier que si les auteur·trices n'étaient pas les agent·es culturel·les notables de leur pays d'origine, aucun rapport de réciprocité institutionnel ne pourrait être établi et tous ces réseaux de coopération s'effondreraient alors. Les dynamiques qui régissent la circulation des écritures dramatiques contemporaines francophones d'Afrique et des diasporas relèvent de l'interdépendance. Si l'on peut se satisfaire que de tels réseaux existent et qu'ils permettent à ces écritures de percer, le rapport au quantitatif et la pérennité des auteur·trices qui émergent par le biais de dispositifs d'aides ponctuelles ou l'attribution de prix soulèvent des questions. Le passage à la scène de ces textes encore trop rarement montés, ou en tout cas programmés, est une des autres limites de ce maillage. La principale demeurant la nécessaire maîtrise de cette cartographie institutionnelle dont les ramifications sont certes étendues, mais sans pour autant être renouvelées ni placées sous le signe d'une quelconque échappée. Les auteur·trices qui ont d'ailleurs pris ce risque – à l'instar d'Efoui dont les crédits artistique et académique sont inversement proportionnels à sa popularité scénique – se sont vu·es totalement écarté·es des circuits de diffusion alors même que cette nouvelle génération, sûrement plus habile pour intégrer les réseaux et se prêter au jeu contemporain de l'autopromotion, s'en réclame fréquemment.

Qu'advierait-il dès lors si ces voies de circulations disparaissaient aujourd'hui à l'heure où le Tarmac a justement fermé ses portes? La France hexagonale et ses institutions de spectacle vivant sont-elles prêtes à inclure réellement ces écritures et à « comprendre¹³ » ces poétiques de la « diversité » comme elle aime à les appeler pour faire valoir un engagement nous semblant pour l'heure encore bien frémissant? Cela tient à des données qui sont nombreuses et complexes à prendre en compte car la société française se heurte avec beaucoup de naïveté ou de mauvaise foi aux incompréhensions et aux violences concrètes et symboliques

¹³ Inclure dans son système.

qui proviennent de l'histoire coloniale trop longtemps déniée. La triangularité qui existe entre les espaces africains, européens et caribéens s'explique du fait de la convergence des enjeux politiques qui sont souvent attenants à ces œuvres porteuses de réflexions sur la façon dont se dessine et peut se repenser le monde à l'ère d'une décolonisation qui, si elle a été actée au niveau politique et territorial depuis plusieurs décennies, reste malgré tout assez prégnante au niveau des imaginaires, des « esprits » (Thiong'o, 1986) et des représentations, d'autant plus qu'elle s'est forgée en grande partie grâce aux arts du spectacle comme le montrent les travaux du groupe de recherche ACHAC autour des « zoos humains », entre autres...

Pour conclure et répondre à la question de la place des écritures d'Afrique subsaharienne francophone et ultramarines dans le paysage des dramaturgies « françaises » d'aujourd'hui, nous pointerions du doigt les limites mêmes de la notion d'identité ou du concept de nationalité qui, après des siècles de colonisation et de dynamiques migratoires, ne sauraient correspondre à la seule géolocalisation ou appartenance à la nation française dans sa dimension culturelle et politique sinon pour réaffirmer la pluralité de cette identité forgée par l'histoire et la facticité d'une circonscription purement hexagonale. Le théâtre est justement l'espace du possible et peut faire advenir ce « territoire culturel à inventer » (Dechaufour, 2015), par-delà les frontières géopolitiques et les traces de l'histoire.

Bibliographie

AGBEDJIDJI, Elemawusi (2019), *Transe-maître(s)*, Montreuil, Éditions Théâtrales, « Répertoire contemporain ».

AKAKPO, Gustave et Marc AGBEDJIDJI (2016), *Si tu sors, je sors!*, Carnières, Lansman, « Théâtre à vif ».

BLANCHARD, Pascal, Nicolas BANCEL, Gilles BOËTSCH, Éric DEROO et Sandrine LEMAIRE (dir.) (2011), *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, « Sciences humaines ».

BVOUMA, Edouard Elvis (2018), *La poupée barbue*, Carnières, Lansman, « Théâtre à vif ».

BVOUMA, Edouard Elvis (2017), *À la guerre comme à la Game Boy*, Carnières, Lansman, « Théâtre à vif ».

CAYET, Guillaume (2017), *B.A.B.A.R. (le transparent noir) : sortir de la nuit 1*, Montreuil, Éditions Théâtrales, « Répertoire contemporain ».

CHALAYE, Sylvie (2020), *Race et théâtre : un impensé politique*, Arles, Actes Sud-Papiers, « Apprendre ».

CHALAYE, Sylvie (2019 [2010]), « 50 ans de théâtre africain francophone : émancipation, culbute, détour et invention », *Mondes francophones*, mondesfrancophones.com/espaces/afriques/50-ans-de-theatre-africain-francophone-emancipation-culbute-detour-et-invention-i/

CHALAYE, Sylvie (2018), *Corps marron : les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Caen, Passage(s), « Essai ».

CHALAYE, Sylvie (2004), *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Montreuil, Éditions Théâtrales, « Passages francophones ».

CHALAYE, Sylvie (1997), « Les enfants terribles du théâtre africain francophone contemporain », *Africultures*, 30 septembre, africultures.com/les-enfants-terribles-du-theatre-africain-francophone-contemporain/

CUKIERMAN, Leïla, Gerty DAMBURY et Françoise VERGÈS (dir.) (2018), *Décolonisons les arts!*, Paris, L'Arche, « Tête-à-tête ».

DECHAUFOR, Pénélope (dir.) (2015), « Afropéa, un territoire culturel à inventer », *Africultures*, n° 99-100.

DECHAUFOR, Pénélope (2013), « Festival d'Avignon (In) 2013 : l'Afrique fait le buzz? », *Africultures*, 27 mai, africultures.com/festival-davignon-in-2013-lafrique-fait-le-buzz-11517/

DOUMBIA, Eva (2020), *Le Iench*, Arles, Actes Sud-Papiers.

EFOUI, Kossi (2000 [1993]), « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », dans *L'entre-deux rêves de Pitagaba : conté sur le trottoir de la radio*, Paris, Éditions Acoria, p. 7-10.

EFOUI, Kossi (1992), « Post-scriptum » dans *Récupérations*, Carnières, Lansman, « Théâtre à vif », p. 44-45.

HOUANSOU, Sèdjro Giovanni (2019), *Les inamovibles*, Paris, Théâtre ouvert, « Tapuscrit ».

JUNIOR, Guy Régis (2011), *De toute la terre le grand effarement*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, « Bleue ».

KANE, Cheikh Hamidou (1961), *L'aventure ambiguë*, Paris, 10/18, « Littérature étrangère ».

MIANO, Léonora (2019), « La Question blanche » dans *Ce qu'il faut dire*, Paris, L'Arche, « Des écrits pour la parole », p. 9-10.

PASQUINI, Marie (2021), *Raymond Hermantier : une histoire du théâtre populaire et de la coopération théâtrale en Afrique. Du TNP de Jean Vilar au Théâtre Daniel Sorano à Dakar (1940-1984)*, Paris, L'Harmattan, « Images Plurielles : scènes et écrans ».

POIRSON, Martial et Sylvie MARTIN-LAHMANI (2017), « Quelle diversité culturelle sur les scènes européennes? », *Alternatives théâtrales*, n° 133.

SOUMAHORO, Maboula (2020), *Le Triangle et l'Hexagone : réflexions sur une identité noire*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres ».

SUFO SUFO (2018), *Debout un pied*, Les Matelles, Éditions Espaces 34, « Espace théâtre ».

TARNAGDA, Aristide (2017), *Terre rouge*, suivi de *Façons d'aimer*, Carnières, Lansman, « Théâtre à vif ».

THIONG'O, Ngugi wa (2011[1986]), *Décoloniser l'esprit*, Paris, La Fabrique.

TOURÉ, Aboubakar Cyprien (2014), *La griotique : mémoires et réflexions*, Paris, L'Harmattan, « Harmattan Côte d'Ivoire ».