

La différence, quelle différence? Le Même et l'Autre à la lumière des arts de la scène en Afrique

A Diferença, qual diferença? O Mesmo e o Outro à luz das artes cênicas na África

Christine Douxami¹

RÉSUMÉ

L'article présente ici envisage le thème de la différence à partir d'une perspective de décentrement depuis l'Afrique. La recherche envisagera le contexte actuel de l'Art contemporain en Afrique et dans la diaspora au sein des Arts performatifs et prendra en compte les différents paradigmes développés depuis le mouvement de la négritude au sein du panafricanisme notamment. Un théâtre éminemment politique cherchant à se positionner vis-à-vis des pères fondateurs du théâtre en Afrique depuis les indépendances est en ébullition. Nous partons d'une même inégalité au Nord comme au Sud: notre même maladresse face à la différence et notre besoin d'une même réflexion politique et sensible, d'une quête identique autour du même et du différent, qu'il passe par une présence en deça ou en dessus de pigments ou de chromosomes X, Y, 21, 10 ou 15. Le point de départ de cette recherche postule que nous sommes tous différents et que seul varie le critère choisi comme déterminant cette différence. Puis nous envisagerons le positionnement et l'engagement de l'artiste-chercheur dans ce contexte d'étude de l'Autre.

Mots clé: Différence. Racisme. Afrique. Arts de la scène. Recherche-action. Recherche-création.

1.
Institut des Mondes
Africains (EHESS-CNRS-IRD)
et Université de Franche-
Comté. ORCID: please
register for an ORCID:
[https://orcid.org/
0000-0002-8465-3978](https://orcid.org/0000-0002-8465-3978)
Contato:
chrisluabela@yahoo.fr

Soumis en: 03/04/2017
Accepté en: 25/08/2017

RESUMO

O presente artigo aborda o tema da diferença numa perspectiva de disseminação a partir da África. A pesquisa considera o contexto atual da arte contemporânea na África e na diáspora no âmbito das artes cênicas, tendo em vista os diferentes paradigmas desenvolvidos no decorrer do movimento da negritude e do pan-africanismo. Atualmente, um teatro extremamente político está em ebulição e busca se posicionar frente à obra dos fundadores do teatro na época das independências no continente. Entretanto, partimos de uma mesma falta de lucidez tanto no Norte como no Sul: nossa falta de habilidade face à Diferença e a necessidade de uma reflexão política bem como sensível. Nós partimos de uma mesma busca a respeito do Mesmo e do Diferente, que transcenda a presença de pigmentos ou de cromossomos X, Y, 21, 10 ou 15. O ponto de partida desta pesquisa pressupõe que sejamos todos Diferentes e que somente varie o referencial escolhido como determinante da Diferença. Em seguida, considera-se o empenho do artista-pesquisador e seu parecer no contexto do estudo do Outro.

Palavras-chave: Diferença. Racismo. África. Artes cênicas. Pesquisa-ação. Pesquisa-criação.

L'article cherche à mettre en perspective les rapports complexes entre la création artistique contemporaine en Afrique, le monde globalisé, et l'exacerbation des différences aujourd'hui: qu'il s'agisse de danse, de théâtre, d'arts plastiques, de photographie, de cinéma, de musique, de littérature, d'arts numériques, comment les artistes contemporains africains traitent-ils le « différent » (au sens large du terme) tant sur le continent qu'en situation de diaspora? Par delà les anciens rapports coloniaux dominé-dominant qui sous-tendent encore certaines conceptions de ce qui constitue, ou non, une œuvre d'art, décidant de ce qui fait « art » ou « simple objet ethnographique », les artistes du continent africain s'interrogent: en quoi seraient-ils si « différents » et « exotiques », au point que leurs réalisations artistiques devraient manifestement traduire cette différence? Pourquoi leurs identités artistiques sont-elles essentialisées alors même que leurs choix artistiques ne reflètent pas nécessairement leur appartenance au continent?

Se pose également la question de ce qui fait « Art », ou non, dans un monde marchand tant au niveau du marché de l'art contemporain, que de celui de la scène contemporaine. Le théâtre et les arts chorégraphiques d'Afrique subissent un déni d'existence en tant qu'œuvre d'art jusqu'à aujourd'hui par le grand public national comme international. Ce déni d'existence des Arts de la scène et de leur pertinence artistique existe même lorsque le metteur en scène et le chorégraphe sont issus d'un milieu artistique professionnel. Tous devraient-ils être « authentiques » et faire du « pré-théâtre » ou de la danse dite « africaine »? Cette recherche s'appuie sur plusieurs séjours depuis 2007 au Burkina Faso (Festival International de la Marionnettes-FITMO et le Festival Les Récitrâtrales) et au Sénégal et par les interventions régulières sur cette thématique au sein du séminaire *Supports et Circulation des Savoirs et des Arts* (IMAF- co-organisé par l'auteur depuis 2006).

Alors qu'il y a peu, tout conflit en Afrique était médiatiquement qualifié « d'ethnique », que toute compréhension du continent africain passe aujourd'hui par le filtre de l'islamisation, ou non, des pays, comment non pas nier l'existence de ces conflits ethniques ni des questions d'islamisation mais les dépasser et partir de ce qui sous-tend, en deçà de l'ethnique ou du religieux, cette supposée différence ontologique? En partant d'une analyse historique et anthropologique des positionnements politiques des artistes au sein de leurs œuvres quant à la « négritude », au « panafricanisme », aux différentes formes d'affirmations identitaires locales ou globales et aux différentes volontés actuelles d'aller au delà de ces paradigmes, il est possible de lire la production scénique contemporaine sur le continent africain aujourd'hui d'une façon globale.

Cependant, et c'est ce qui constitue le second volet de nos réflexions, nous nous penchons sur l'aspect interne au continent africain quant à un questionnement de la différence : si en tant qu'artistes du continent, ces derniers sont supposés « différents » lorsqu'ils se positionnent sur la scène artistique internationale et si les outils du panafricanisme et de la négritude furent souvent des moyens de réponse face à l'Autre, alors comment se positionner face au Même ? Ce Même semble n'exister alors qu'à de petites échelles : du même groupe ethnique, de la même ville, de la même classe sociale, de la même classe d'âge, de la même langue, de la même sexualité, voire dans certains cas de la même rue.

Jusqu'où peut-on alors définir le Même et l'Autre au quotidien dans un univers sensible -celui du bébé, de l'enfant, de l'adolescent puis de l'adulte- ? Etre distinct de l'Autre est un apprentissage du bébé qui se découvre différent. Mais qu'en est-il quand cette différence se retourne contre vous, non pas comme quelque chose qui fait de vous un être distinct mais un être différent, et à partir de quand cette différence peut-elle vous être renvoyée comme étant « anormale » ? Comment, tout à coup, la différence vous définit vous, en tant « qu'être au monde » et en permanence ?

Etre noir au Brésil, par exemple, présuppose de vous que vous preniez plus souvent l'escalier de service, que vous n'alliez pas dans certains restaurants -parce que vous vous sentez mal à l'aise, non parce qu'on vous l'interdit-, que vous ne partiez pas souvent en « vacances », que vous ne soyez éligible à un poste fédéral que depuis qu'il existe des quotas, que votre taux de mortalité par homicide en tant que jeune soit trois fois plus élevé que celui d'un jeune blanc de votre âge². La question du panafricanisme souvent en lien avec la négritude n'est pas évacuée totalement même en Afrique et sert souvent de toiles de fond, même lorsque d'autres thèmes sont envisagés. Ainsi la question de la couleur au Rwanda, par exemple, peut paraître anecdotique mais d'autres différences (de groupe ethniques, de classes, de sexualité, d'apparence physique liée ou non à un handicap, par exemple) peuvent être stigmatisées.

Cette permanence de la différence est ce que vit l'être « différent » au quotidien. Mais alors qu'est-ce qui fait de vous quelque'un de « différent », par delà des questions de couleurs, de classes, de culture, de nationalité? Etre différent sous-entend nécessairement l'existence d'une norme au sein de la société au sein de frontières locales mais également au niveau national et international. Avoir un corps ou une pensée autre, cela peut-être un summum de la différence, parfois intitulée « d'anormalité ». La « normalité » et son pendant « l'anormalité » peut

2. De fait, la citoyenneté est souvent mise à mal dans un pays comme le Brésil : comme l'explique Larissa Borges, coordinatrice du *Projeto de Articulação Nacional do Plano Juventude Viva* (Plan fédéral de lutte contre la mortalité des jeunes depuis 2012), un jeune Noir (de 15 à 29 ans) meurt toutes les demi-heures ce qui correspond environ à 18 000 morts par an. 76,6% des jeunes morts par homicides en 2010 étaient noirs <http://www.geledes.org.br>, le 10.06.2014. Il existe actuellement une campagne d'Amnistie Internationale intitulée *Jovem Negro Vivo* (Jeune noir vivant) dénonçant cet état de fait.

être abordée sous ce même registre de la « différence » au sens ontologique du terme. Si je suis un artiste noir rwandais « globalisé », en quoi devrais-je être « différent » à Bruxelles ? Et si je suis autiste à Kigali en quoi ma différence va faire de moi un autre ?

Etre différent est évidemment une question culturelle. Prenons la question d'une autre différence, celle du handicap : au Canada, pratiquement personne n'interroge le comportement d'un enfant différent, autiste, au Brésil on le questionne, et puis on répond presque systématiquement « *ah c'est normal! C'est un enfant ! Nous sommes tous différents* », en France on vous affirme : « *et alors ? Il n'a qu'à faire attention !* », au Sénégal ou en Côte d'Ivoire on supposera souvent que l'enfant a potentiellement des pouvoirs maléfiques.

Comme l'exprime François Julien, penser l'altérité « *permet de sonder les parti-pris de notre propre pensée, tous ces choix enfouis que nous véhiculons comme allant de soi; bref, d'obtenir une prise oblique sur notre impensé. Car, à faire travailler ces écarts perçus entre cultures, au lieu de les laisser écraser sous le rouleau compresseur de l'uniformisation mondiale, il s'en dégage une chance nouvelle pour la raison : de pouvoir procéder, à partir de la diversité des cultures, à ce que j'appellerai l'« auto-réfléchissement » de l'humain* »³.

Il s'agit ici de suivre la pensée de François Julien à la fois dans ce qui touche à la nécessité d'un décentrement pour analyser les réalisations artistiques contemporaines aujourd'hui en Afrique au delà d'un ethnocentrisme déplacé que nous retrouvons encore aujourd'hui dans les espaces muséaux⁴, mais également d'appliquer cette posture d'analyse de « l'impensé de notre pensée » quant à la différence et au Même tant pour les artistes africains que pour leurs homologues français ou brésiliens.

Or penser l'impensé, ou tout du moins postuler une écoute sensible, est souvent le propre de l'artiste qu'il soit écrivain, chorégraphe, auteur, dramaturge, photographe, comédien, vidéaste, créateur lumière. Loin d'un rapport de pouvoir Nord-Sud nous partons d'une même inégalité Nord-Sud: notre même maladresse face à la différence et notre besoin d'une même réflexion politique et sensible, d'une quête identique autour du même et du différent, qu'il passe par une présence en deçà ou en dessus de pigments ou de chromosomes X, Y, 21, 10 ou 15. Le point de départ de cette recherche, postule que nous sommes tous différents et que seul varie le critère choisi comme déterminant cette différence. L'article interrogera donc la notion de « différence » au travers des réalisations scéniques contemporaines en Afrique et dans une plus faible mesure dans sa diaspora.

3. JULIEN François, <http://www.fmsh.fr/fr/c/1278> (le 30/11/2015)

4. Intervention critique de Jean-Loup Amselle au séminaire Supports et circulation des savoirs et des Arts (EHES) du 13/11/2015, au sujet de l'atemporalité des objets issus du continent africain du nouveau Musée du Louvre D'Abou Dabi. Lire également : SHAEFFER J.-M., 2008, « Le musée du quai Branly entre art et esthétique », *Le Débat*, 2008/1 (n° 148), p. 170-178.

I. Autour des réalisations panafricaines et de l'interrogation de l'affirmation ou non de la différence (de couleur) au travers des Arts performatifs

Dorcy Rugamba est auteur, metteur en scène et comédien natif du Rwanda et habitant Bruxelles⁵. Il était présent à Dakar pour le 3^e Festival Mondial des Arts Nègres avec la pièce dont il est l'auteur, l'assistant à la mise en scène et un des comédiens : « *Bloody Niggers* » (mise en scène de J. Delcuvellerie au sein du Groupov). Dorcy Rugamba, dans cette pièce éminemment politique interroge le génocide du Rwanda à la lumière des génocides qui lui ont précédé -tous justifiés par l'idée d'une infériorité de l'individu poursuivi et donc ontologiquement différent-, puis, dans un second temps, questionne la responsabilité des Africains aujourd'hui dans les problèmes de gouvernance, de conflits d'intérêt et surtout de gestion de la différence. Il se revendique, avec son feu collègue et ami sénégalais Younouss Diallo, du panafricanisme comme d'un mouvement capable de dépasser des crispations identitaires comprises par eux comme anachroniques et liées à une exacerbation de la différence entre les différents pays du continent.

Lui, comme Younouss Diallo, ont fondé des écoles de théâtre sur leurs terres natales (au Rwanda et au Sénégal) et chacun cherche au travers de ces structures, une possibilité de collaborations artistiques par delà les frontières -qu'ils considèrent factices et héritées de la Conférence de Berlin de 1886 durant laquelle les différents colons se répartirent les différents territoires colonisés. Les collaborations panafricaines s'enchaînent, certes organisées souvent depuis Bruxelles –ils sont des « artistes globalisés » formé au Conservatoire de Liège- et unissent Afrique de l'Est, de l'Ouest, du Sud avec une vie partagée entre le Continent et l'Europe. Ces créations appellent à une prise de responsabilité politique de la part des Africains aujourd'hui⁶.

De fait, Dorcy Rugamba est une figure emblématique de notre questionnement ici autour des arts performatifs en Afrique vu sous l'angle de la revendication, ou plutôt de la non-revendication, de la « différence » vis-à-vis de l'Autre européen comme africain: se revendiquant à la fois comme un héritier de la négritude de Léopold Sédar Senghor mais surtout de Aimé Césaire tout en souhaitant son dépassement aujourd'hui, il est un héraut du panafricanisme et surtout un créateur contemporain. Il révèle comment la scène artistique aujourd'hui est le reflet d'une Afrique critique où la finesse d'analyse de ses acteurs et la création de nouveaux paradigmes philosophiques et politiques (RUGAMBA 2014) permettent de créer de nouveaux réseaux et de nouvelles « fécondités » pour

5. Il a participé au long métrage « Fesman 2010, du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest » autour de la troisième édition du Festival Mondial des Arts nègres de Dakar en 2010, Film de Christine Douxami et Philippe Degaille. Voir pour la version portugaise : https://www.canal-u.tv/video/ehess/fesman_2010_do_lete_a_oeste_do_norte_ao_sul.23504

6. Dorcy Rugamba a d'ailleurs participé du colloque organisé en 2012 à l'EHESS par Christine Douxami et Elena Vezzadini intitulé « Théâtres politiques en Afrique du Nord au Sud ! ». Le colloque « Théâtres politiques en Afrique du Nord au Sud ! », est disponible sur canal-u, EHESS, www.canal-u.tv/video/ehess

reprendre le terme de François Julien. Il travaille à la fois avec l'Ouganda, le Sénégal, la Tanzanie, le Burkina Faso. Il a emmené sa troupe au festival *Les Récréâtrales* du Burkina Faso, festival dont nous reparlerons plus avant.

De plus, les arts chorégraphiques, le théâtre et la performance en Afrique restent relativement méconnus et sont souvent inscrits dans un supposé « primitivisme » tel que nous pouvons le dénoncer également au sein des arts plastiques (AMSELLE 2010, MALAQUAIS 2012, CELIUS 2015). Le théâtre en Afrique est souvent réduit au théâtre d'intervention sociale, héritier d'Augusto Boal (LE LAY 2014), souvent instrumentalisé par les ONG. Ce théâtre d'intervention sociale est plus connu mais reste à la marge d'une création contemporaine actuelle, nous y reviendrons.

Les thèmes abordés -autour de la question polémique classe-race notamment dans l'héritage de la Négritude de Césaire, mais également de classes, de situations géographiques Nord-Sud, de postcoloniaux- par les auteurs de théâtre contemporain africain, notamment ceux qui questionnent l'instrumentalisation de la différence, sont peu étudiés. Pourtant, force est de constater qu'autant en Afrique du Nord qu'en Afrique subsaharienne, la scène théâtrale contemporaine est en réelle ébullition et ouvre un espace artistique en friction permanente avec le Politique.

Le théâtre et particulièrement la performance investissent les festivals d'art contemporain, de Johannesburg à Luanda, et se démultiplient sous forme de caravanes itinérantes, de théâtre de rue, ou d'espaces alternatifs ultra-contemporains, sans compter les théâtres nationaux « classiques » fondés au moment des indépendances de la majorité des pays africains. Les espaces ainsi définis reflètent souvent des choix politiques et un réel investissement quant aux enjeux sociétaux contemporains que révèlent encore davantage les thématiques choisies. Il s'agit aujourd'hui de mettre en perspective ces différents engagements, de réfléchir autour du rôle des auteurs africains de la diaspora et de leurs « allers et retours », et de tisser des liens entre différentes réalités contemporaines d'une Afrique en mouvement.

Le renouveau du théâtre africain peut être en grande partie attribué à la circulation entre auteurs, entre festivals, entre différentes résidences d'écriture, entre « artistes militants » du continent. Il semble en effet que la véritable transformation structurelle du théâtre provienne d'initiatives artistiques locales qui, progressivement, se partagent à l'échelle régionale (sous-région) puis à l'échelle du continent, voir à celle du globe. A chacune de ces échelles, les réseaux permettent aux acteurs de se rencontrer et de s'unir, et par la suite d'obtenir ensemble des financements.

Au Burkina, un festival de théâtre comme les *Récréâtrales* à Ouagadougou mené par Etienne Minoungou depuis 2002 développe des partenariats avec des artistes de Ouagadougou, à travers l'association du *Cartel* qui regroupent cinq troupes de théâtre, mais également avec des artistes du Continent comme, par exemple, le *Festival Mantsina sur Scène* impulsé par Dieudonné Niangouna. Les *Récréâtrales* ont soutenu pour sa onzième édition ce festival à Brazzaville. Des collaborations artistiques sous-tendent ces partenariats puisque, par exemple, Dieudonné Niangouna est l'auteur du monologue *M'Appelle Mohamed Ali* joué par le directeur des *Récréâtrales* Etienne Minoungou. Le monologue interroge de façon très contemporaine, la figure militante de Mohamed Ali et les enjeux du panafricanisme notamment dans ses aspects littéraires et artistiques aujourd'hui.

Au sein des *Récréâtrales*, des résidences ont lieu pour des auteurs, metteurs en scène, scénographes, comédiens et font « *partie d'un programme triennal (2014-2015-2016) de recherche et de formation en théâtre pour stimuler l'émergence d'une pépinière de créateurs africains* »⁷ au travers du réseau Elan. En 2014 cette résidence regroupait des artistes du Rwanda, du Sénégal, du Mali, de la Côte d'Ivoire, du Niger, entre autres, et ce dans un esprit panafricain. Un autre festival, cette fois d'arts de la rue, intitulé *Rendez vous chez nous* créé en 2009 au Burkina, travaille dans ce même esprit et regroupe des compagnies de toute la sous-région avec, en 2015, des artistes du Bénin, de Cote d'Ivoire, du Ghana, du Mali, du Tchad, du Togo, du Niger. De plus, comme l'explique le site du festival, l'enjeu est de professionnaliser les Arts de la rue au travers de séminaire de formation. En 2015, la rencontre « Structuration et développement des arts de la rue » tenue sur 3 jours a permis d'informer 12 directeurs de compagnies et/ ou de festival Ouest africains⁸. Sur cette même période la rencontre UNIMA – Union Internationale de la Marionnette s'est tenue sur 1 semaine entre 14 professionnels de la marionnette ouest africains. Ces deux rencontres offrent de véritables perspectives sur la mise en réseau et la visibilité des acteurs culturels de la sous-région dans le cadre de la structuration d'une économie du spectacle vivant et des arts de la rue.

A l'échelle locale de la capitale burkinabé, l'association « le Cartel » regroupe cinq compagnies de théâtre (la Compagnie Falinga, le Théâtre' Evasion, le Théâtre Eclair, l'AGTB et la Compagnie du fil) par une structure d'administration et de gestion commune. Mais au-delà de ce regroupement stratégique visant à réduire les tâches d'administration et de gestion des compagnies, le Cartel, à travers sa « saison théâtrale » qui diffuse les créations de ses cinq compagnies, vise à développer et mettre en pratique

7. in [http://www.recreatrales.org/fr/programme-elan/le-laboratoire-elan/](http://www.recreatrales.org/fr/programme-elan/le-laboratoire-elan), consulté le 16.09.2015.

8. Rencontre animée en 2015 par Daniel Andrieu, fondateur des Ateliers 231 et directeur du Festival Viva Cité à Sotteville-Les-Rouen et Claudine Dussolier éditrice et présidente du CNAR Le Moulin Fondu.

un théâtre citoyen que le site définit ainsi : « *Il s'agit de mettre en place des initiatives de création de qualité, mais qui ne soient pas coupées de leur public naturel. Trop souvent, les créations de théâtre « à texte » se déploient dans le cadre de coproductions avec des pays du Nord, et dans le but d'être présentées avant tout à un public du Nord. Pourtant, les expériences menées ces dernières années montrent que le théâtre d'auteur peut aussi être le support d'une démarche artistique subtile, et que le public populaire apprécie les productions de qualité si elles sont montées avec des exigences professionnelles et de respect de son auditoire. La création théâtrale peut ainsi constituer un véritable instrument de renforcement de la citoyenneté, en suscitant la réflexion, mais aussi en apportant au public le plaisir de la rencontre avec une véritable oeuvre d'art* »⁹.

Cette ambition de faire renouer le théâtre d'auteur avec le public populaire via le développement d'un théâtre citoyen illustre la force de proposition que peut impulser la mise en réseau des compagnies. Car si leur union favorise des partenariats artistiques, elle peut aussi susciter des messages politiques solides. Ainsi, au-delà de son projet artistique, le Cartel nourrit le projet d'une « Coalition africaine pour la Culture »¹⁰. Partant du constat du « décentrage » récurrent de la réflexion sur la culture en Afrique (une réflexion produite ailleurs, financée de l'extérieur et fondée sur le regard de l'autre) qui entraîne des réductions de l'autonomie créatrice, ils souhaitent amorcer une réflexion sur la culture en Afrique, qui puisse inspirer de nouvelles politiques au niveau local, régional et continental. L'idée est donc bien de se dégager d'une vision de la culture eurocentrée imposée par les financements du Nord. Dans cette réflexion, le développement réduirait la culture à « une ruse, intégrée à la stratégie des Ong et des coopérations internationales qui y voient une manière d'atteindre le développement humain durable ».

Ce dernier point autour des collaborations avec les ONG est une critique directe d'un certain type de théâtre développé en Afrique depuis les années 1970. En effet, le Théâtre de l'Opprimé, fondé par le brésilien Augusto Boal pendant les années 1970, repris par son pendant le « Théâtre Action », tous deux très présents en Afrique, offrirent de véritables perspectives économiques aux comédiens et metteurs en scène africains. La Coalition africaine pour la culture dénonce les risques pris en termes artistiques par ce théâtre pêchant par son manque de poésie et de créativité car trop imprégné par la cause qu'il défend et qui lui serait « dicté » par des financeurs occidentaux (lutte contre le sida, conscientisation autour du thème de l'excision, des rapports homme-femme, par exemple).

9.
<http://www.lecartel.net/la-federation>

10.
<http://www.lecartel.net/82-mediatheque/-mediatheque/82-un-regard-critique-sur-la-production-culturelle-africaine>

Ce théâtre permet des collaborations entre ONG et compagnies théâtrales et constitue jusqu'à aujourd'hui les sources de revenus principales pour certaines structures théâtrales. Ce théâtre collabore également avec des chaînes de télévision qui les sollicitent pour des programmes de « théâtre filmé » sur des thèmes liés à des questions de « développement ». En outre, la télévision les sollicite pour des émissions comiques, pour lesquelles ils utilisent pratiquement le même type de jeu que pour le théâtre de l'Opprimé. Il s'agit d'une véritable économie parallèle pour ces compagnies¹¹. Citons à titre d'exemple, la compagnie de feu Jean Pierre Guingané, *Le Théâtre de la Fraternité*, qui partage son travail entre des pièces de Théâtre Action, que la compagnie maîtrise en plusieurs langues pour une même pièce pour pouvoir jouer sur tout le territoire burkinabé, commanditées par des ONG ou des ministères burkinabés et des pièces de « création » qu'elle joue plus sporadiquement. Or le cartel et la Coalition pour la Culture revendiquent un théâtre de création, d'auteur, non pas au service du « développement » compris comme directement lié aux dixits des pays du Nord comme leurs pairs du théâtre-action mais au service d'un Art du Sud à l'attention de leurs publics locaux¹².

Cet art ne montrerait plus une Afrique minée par des problèmes sociaux mais une Afrique créatrice et créative. Etienne Minoungou s'exprime ainsi :

« Ce sont alors les partenaires internationaux de coopération qui, d'autre part, ont choisi d'analyser et d'approcher les productions culturelles africaines comme « outils de développement ». Face à un continent estimé en retard sur la marche du monde, les démarches de création ont été, souvent à juste titre, considérées comme autant de vecteurs possibles du changement social. Il a été demandé à l'homme de théâtre, au cinéaste, au chanteur et parfois à l'écrivain de sensibiliser les populations à la nécessité de scolariser les fillettes, de mettre fin à l'excision ou de se prémunir contre la progression du Sida. La sensibilité du créateur, l'urgence de son message et la puissance de l'oeuvre qui lui permet de transmettre ce message aux hommes individuellement et au monde en général se sont effacées devant les exigences d'une efficacité dans la diffusion d'un message standardisé (immédiatement accessible), voire commandité de l'extérieur¹³. Aussi, lorsque sont évoquées les raisons de croire à la culture en Afrique, le terme développement est-il éludé au profit de celui de « devenirs collectifs ». Au-delà des cadres locaux et nationaux, « la Coalition africaine pour la culture vise à réunir, au niveau régional, voire continental, les arguments et les énergies susceptibles de constituer un instrument de lobbying et

11.

Au sujet des liens compagnies de théâtre-ONG en Afrique Centrale voir l'ouvrage de Le Lay Maëline, « La parole construit le pays ». Théâtre, langues et didactisme au Katanga (République Démocratique du Congo), Paris, Honoré Champion, coll. Francophonies, 2014, 496 p.

12.

Ce qui n'empêche pas Dieudonné Niangouna d'être tout de même directeur associé au Festival d'Avignon en 2013 et Etienne Minoungou d'être programmé sur les scènes françaises avec son monologue *M'appel Mohamed Ali*.

13.

<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=8542#sthash.usLzJ3Rz.dpuf>, consulté le 22.9.2015.

d'alerte auprès des organisations régionales, sous-régionales et panafricaines, dans le but d'obtenir la mise en oeuvre de politiques d'appui financiers au secteur culturel »¹⁴. La Coalition revendique donc un esprit panafricaniste, partant du fait que le continent a une conscience forte d'une identité et d'un destin commun et qu'il est absent des grands débats mondiaux sur la culture alors qu'il pourrait constituer une force de proposition d'un autre discours.

Cet esprit panafricaniste, s'il constitue le socle d'un projet encore théorique, se retrouve en réalité dans la mise en réseau et la professionnalisation rendue possible grâce aux échanges entre compagnies. Ainsi *Le Centre de Développement Chorégraphique La Termitière* (C.D.C.) de Ouagadougou, créé en 2004 au Burkina Faso, collabore avec des partenaires du continent comme les kenyans du *Gaara Project* ou les sénégalais de *L'Ecole des Sables* de Germaine Acogny même si *l'Institut Français sous ses branches du Burkina et de Paris reste le partenaire principal. Les partenariats artistiques amènent également de nouveaux partenariats financiers : Le programme Chrysalides* est le fruit d'une collaboration entre la *Termitière*, *l'Ecole des Sables* et le *Gaara Project*, avec 3 temps de travail dans chaque pays et 20 compagnies du continent, avec le soutien de la Communauté Européenne et ACP Culture, au sein d'un « programme d'actions de coopération et de développement des arts chorégraphiques en Afrique »¹⁵. Le projet de la termitière, « Je danse donc je suis », associé lui des artistes du centre chorégraphiques à des danseurs maliens.

Les emprunts et les échanges entre artistes panafricains incluent des artistes dits de la « diaspora » nord et sud-américaine. Par exemple, le projet sénégalais de valorisation des Arts et du numérique *Kër Thioussane* a développé des collaborations tant avec l'Afrique du Sud qu'avec Haïti. De même, dans le domaine de la danse, Germaine Akoni, de *l'Ecole des Sables*, héritière de la pensée senghorienne et instigatrice d'une « Danse Africaine » (terme polémique comme l'explique la chercheuse Mahalia Lassibille) a largement sollicité la collaboration d'artistes brésiliens et a ouvert ses stages de *l'Ecole des Sables*, dans une perspective panafricaine, aux artistes de la diaspora nord et sud américaines. Ainsi des artistes militants de la cause « afro » comme Carmen Luz, de la *Companhia Etnica* de Rio de Janeiro ont collaboré avec *l'Ecole des Sables*. Carmen Luz est parvenue à créer de nouveaux réseaux artistiques avec l'Afrique grâce auxquels elle se rend régulièrement dans des festivals de théâtre où elle peut intégrer des résidences artistiques – *Fitheb* du Bénin et *Mindelact* du Cap-Vert –, comme elle l'a fait dans des compagnies de danse contemporaine du Mali (NgnamiX) et du Burkina Faso¹⁶. Les collaborations des acteurs

14. <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=8542#sthash.usLzJ3Rz.dpuf>, consulté le 22.9.2015.

15. Site de la Termitière consulté le 10.9.2015. http://www.cdc-latermitiere.org/index.php?option=com_content&view=article&id=63&Itemid=67&390cd7bdc34fc9b84a00ef3b5c1b6afd=8847f45c4cea035f3d9a0283f0fd-c83f. Le Eeg Cowles Foundation de Chicago, association d'artistes et de chercheurs nord-américains vise une collaboration autour de la recherche et la création en Arts vivants et soutient la Termitière. D'autres associations à buts non lucratifs soutiennent les événements de la Termitière comme l'AAD (African Artists for development), qui prend le travail artistique comme point de départ pour le développement mais dans lequel le rôle exact des artistes restent peu défini (<http://aad-fund.org/artistes/>) et garde une vision « d'assistantat » même si le site internet cherche à s'en défendre. Un même événement (la 11e édition du Festival Dialogue des Corps) peut être soutenu par un partenaire financier « du Nord » comme l'AAD, mais également par l'Ambassade de Côte d'Ivoire ou l'UEMOA (Union Economique et Monétaire Ouest Africaine). De fait, ces espaces de développement de l'art chorégraphique appartiennent à un monde contemporain de la création dans un monde globalisé et ceci est particulièrement fort pour la danse contemporaine, comme l'a montré la chercheuse Sarah Andrieu, mais également pour les arts plastiques et les arts de la scène. Mais il semble que la véritable transformation structurelle vient du fait que le point de départ vient d'une initiative artistique locale, puis régionale (sous-région) puis à l'échelle du continent et enfin à l'échelle du globe, mais en partant d'un acte de création artistique. Puis, à partir de ces collaborations, les artistes s'unissent et obtiennent des financements.

culturels brésiliens avec l'Afrique, qui se retrouvent dans différents domaines, peuvent dépasser le cadre des expressions artistiques pour contribuer au débat panafricaniste sur la culture et participer à la construction de nouvelles politiques culturelles, celles du Brésil étant originales dans leur rapport au développement.

II. L'Unité, la différence, la conformité ou le bien commun au travers de la recherche action et de la recherche création?

Mais comment étudier ces manifestatoinis scéniques contemporaines en tant qu'artiste-chercheur ? Cette recherche autour de la différence semble pouvoir être approfondie par le biais d'une recherche-action ou plus exactement d'une recherche-crédation. La recherche action depuis ses beaux jours des années 1970 a connu quelques aléas mais reste cependant valide pour comprendre la nécessité d'une participation du chercheur à son sujet d'étude. Ceci est valable également pour l'artiste-chercheur : s'agissant d'Art, il apparaît logique de « s'engager » physiquement dans cette entreprise artistique.

La posture passive de l'ethnographe-observateur prôné par Malinowski semble critiquable même si cette position s'est sagement développée en réaction à un abus d'interventionnisme, ce dernier ayant été légitimé par le concept ethnocentrique de supériorité culturelle au moment du colonialisme. Cependant, la non-réaction valorisant le relativisme et le particularisme culturels en vient parfois à l'exclusion de l'Autre. Le risque est parfois de nier l'humanité de l'Autre en ne le considérant exclusivement que comme « différent ». C'est cet écueil que nous souhaitons éviter en nous plaçant dès le départ comme « différents » par nos origines, nos pratiques artistiques mais également nos façons d'appréhender le monde d'une façon sensible. En travaillant le « différent » à partir d'une façon de sentir le monde autrement, celle des handicapés, nous cherchons à éviter par ce biais à la fois une stigmatisation du porteur de handicap mais également de toute personne différente qu'il s'agisse d'une différence de couleur de peau, de genre, d'ethnie, de sexualité.

Jean Loup Amselle (1990, p.10) dans une critique du relativisme culturel a d'ailleurs écrit : « *Tout anthropologue ayant une réelle expérience de terrain sait que la culture qu'il observe se dissout dans un ensemble sériel ou dans un réservoir de pratiques conflictuelles ou pacifiques dont les acteurs sociaux se servent pour renégocier en permanence leur identité. Figé ces pratiques aboutit à une vision essentialiste de la culture qui à la limite est une forme moderne de racisme* ».

Comme le souligne Devereux (1980, p. 225) : « *La recherche de ce*

16.

Pour le *Fitheb* Carmen Luz a créé une pièce de danse : *DOIS IRMÃOS* résultat de la résidence de création. Pour le *Mindelact*, elle a créé une performance de rue principalement dansée (sans titre). Pour la Cie *GnagamiX*, le résultat de sa résidence s'intitule : *SEM TÍTULO – Primeiros Rascunhos Coreográficos para Dolo*.

qui est unique induit pratiquement certains analystes du comportement à nier l'unité psychique de l'humanité et à attribuer une "psychologie spéciale" à chaque groupe ethnique ». Devereux condamne d'ailleurs les excès de neutralité du chercheur : « Le relativisme culturel qui conçoit l'humanité comme un "musée des coutumes", reconnaît l'existence d'êtres humains mais, au nom de l'objectivité "scientifique", refuse d'appliquer les normes éthiques ordinaires à leur comportement » (p.133). Il donne l'exemple d'un ethnologue qui n'a pas eu de réaction lorsqu'une personne avait été enterrée vivante ayant « perdu son âme » et qui, lorsqu'il avait été interrogé sur son comportement avait répondu « En tant qu'ethnologue je ne suis pas supposé saper les coutumes du pays, mais les étudier ». Pour Devereux, il s'agit dans ce cas d'une négation obsessionnelle de la légitimité du jugement éthique. Il cite d'ailleurs sa propre pratique lorsque, condamnant certaines pratiques qu'il jugeait répréhensibles chez les Sedang, il parvint à découvrir quelle était leur réelle signification au sein de la communauté.

Par conséquent, l'ethnologue, grâce à de nombreux travaux de terrain, peut, à termes, adopter une posture dialogique et propositionnelle au sein de cette société. Il va chercher à modifier les formes de son échange avec cette dernière. Cette attitude que je dénommerais de « participation-action » n'est pas nouvelle en anthropologie. Elle était le fait de cas isolés dans les débuts de la discipline anthropologique, puis s'est particulièrement développée dans les années soixante dix, pour connaître un net recul depuis les années quatre vingt¹⁷. Roger Bastide s'est penché sur le cas de « l'anthropologie appliquée » dans un ouvrage publié en 1971 ; Jean Copans, plus radical dans son entreprise, appela, en 1975, à une lutte contre l'impérialisme et valorisa le chercheur militant, « l'anthropologue révolutionnaire » qui contribuerait à construire une « anthropologie de la libération »¹⁸. Michel Agier (1997 p.21) estime que ce type de perspective a parfois pu connaître un dérapage « populiste » et amener le chercheur à perdre sa distance critique.

Jeanne Favret-Saada qualifie ce type d'ethnologue « d'observateur engagé ». Elle revendique cette attitude : « de tous les pièges qui menacent notre travail (d'anthropologue), il en est deux dont nous avons appris à nous méfier, comme de la peste : accepter de "participer" au discours indigène [critiquant justement la « recherche-action »], succomber aux tentations de la subjectivité. Non seulement il m'a été impossible de les éviter, mais c'est par leur moyen que j'ai élaboré l'essentiel de mon ethnographie »¹⁹.

Pour nous, ce type de posture permet un échange, en termes dialogiques, des savoirs respectifs de l'anthropologue, de la communauté étudiée et de ses expressions artistiques plus large-

17.

La sociologie, en Amérique Latine, a d'ailleurs beaucoup développé le concept de la « recherche-action » dans les années soixante dix et 80. Pour le Brésil on pensera à l'ouvrage de THIOLENT Michel, Metodologia da pesquisa-ação (méthodologie de la recherche-action), Cortez Editora, São Paulo, 1996, 7 e ed. et à celui de BRANDÃO C. R. (org.), Repensando a pesquisa participante, Brasiliense, 1984 ainsi qu'à la troisième partie du livre de FROTA HAGUETTE Teresa Maria, Metodologias qualitativas na sociologia, ed. Vozes, Petropolis, 1987.

18.

Lire à ce sujet : BASTIDE Roger, L'anthropologie appliquée, Flammarion, Paris, 1971 et COPANS Jean, Anthropologie et impérialisme, Maspero, Paris, 1975.

19.

FAVRET-SAADA Jeanne, Les mots, la mort, les sorts, Gallimard Folio Essais, Paris, 1994, p. 48. cité par François Laplantine dans La Description ethnographique, op. cit., p. 120.

ment. Participer, c'est avant tout rétribuer symboliquement les clés de compréhension de la société qui vous sont fournies par vos interlocuteurs. En somme, cette posture de l'ethnologue est, certes, une attitude militante et non obligatoire, mais non susceptible d'être réprimée puisque répondant à l'échange par l'échange, lorsque cela est possible et adéquat. Michel Agier (1997) nommerait cette attitude du chercheur moderne « d'engagement raisonné » où l'anthropologue est présent et répond aux demandes et aux sollicitations, « *tout en évitant les trois pièges cumulés de l'élitisme, du populisme et du corporatisme* » (p.24), ce dernier engendrant un repli sur soi.

Toutefois, ce type de participation a pu engendrer de nombreuses dérives dans lesquelles certains anthropologues se sont arrogés le droit de parler et de décider « au nom de » la communauté. Il est donc nécessaire de garder un regard extrêmement critique sur soi même lors de sa participation pour savoir respecter les limites entre soi et l'Autre, entre la compréhension de l'Autre et son « appropriation », même si cette attitude participative et compréhensive part d'une « bonne intention ». Comme l'a expliqué Georges Devereux : « *Les déformations ethnocentriques caractéristiques, dues à la culture à laquelle on appartient, sont inévitables. Plutôt que les déplorer nous devons en tenir compte* » (p.198). Il faut donc rester conscient de leur existence notamment à l'heure de la participation. Comme l'explique Jean Pierre DOZON (1997), l'anthropologue, notamment s'il est engagé, doit être vigilant et « *développer un mouvement d'autoréflexion en devenant très littéralement son propre objet d'étude* » (p.117).

En tant qu'artiste amener à faire une création en collaboration avec des artistes issus d'une autre culture, il faut donc être vigilant : vis-à-vis du respect du groupe d'artistes culturellement autre, ou envers des handicapés issus d'une autre culture, culturellement, mentalement et corporellement différents et se considérer en tant qu'artiste-chercheur nécessairement en état d'observation d'une culture différente et comme le dit G. Devereux il s'agira de tenir compte « *de déformations ethnocentriques caractéristiques* » pour les détourner et les rendre artistiquement matières à création.

A partir de ces précautions méthodologiques, il devient alors possible d'envisager une recherche-crédation, pendant de la recherche-action lorsque l'on étudie l'art. En effet, s'engager auprès d'artistes dans une logique d'anthropologie participante c'est nécessairement participer artistiquement. Ainsi, l'auteur de cet article, a pu interpréter récemment *Arjo Negro* de Nelson Rodrigues (en 2014 à Rio de Janeiro puis en 2015 en France), dans laquelle elle jouait le médecin noir et non la femme blanche de ce dernier, c'est grâce à une recher-

che-création qui a permis à la fois la participation et l'inversion théorique des r les. De même pour ses recherches sur le théatre noir au Brésil elle a participé en tant que comédienne à des troupes afro-brésiliennes pour jouer les r les de l'Autre (DOUXAMI 2015).

Ces ateliers sont effectués dans une perspective à la fois « d'art relationnel » (qui prône la relation à l'Autre sans l'artifice du pouvoir) mise en lien avec celle promue par Paul Helguera (2011) de *socially engaged art*, qui « présuppose une dimension activiste et artistique de projets qui brouillent les frontières entre projet social et artistique en cherchant comment peuvent être optimisés les relations entre une communauté spécifique et un artiste ou un collectif d'artistes. En ce sens des espaces utopiques sont cr s, régis par des valeurs de coopération, de solidarité, de rencontre, de potentialisation des affects » (ALICE, 2015, p. 398). Comme l'exprime Tania Alice, il ne s'agit pas d'un art spectaculaire mais de la mise en place d'une possible relation qui permette à celui qui regarde de ne pas être exclu de la performance mais d'être invité à y prendre émotionnellement et physiquement part. Elle évoque une performance curative, à la fois art et guérison pour l'artiste et pour celui qu'il rencontre. Il ne s'agit pas, selon Tania Alice, de prendre en compte la partie faible chez l'individu, mais au contraire sa partie valide, cette dernière, une fois stimulée par l'activité artistique, en viendra même à envahir la première, par delà la norme et l'anormalité, en lui donnant une nouvelle vigueur. A partir du matériau recueilli, à la fois vidéo, performatif, textuel, émotionnel, les artistes peuvent imaginer une performance

De fait, la question de la différence tant culturelle que physique se pose crument à nous. Dans notre utopie artistique nous cherchons à placer l'être « Diff rent » au centre et le « Même » aux marges dans une volonté de bien commun, collectif. Selon JAMESON (2007, p.61) « L'utopie est une opération visant à révéler les limites de notre propre imagination du futur, les lignes que nous ne semblons pas capables de franchir en imaginant des changements dans notre vie et notre monde ». De même, en terme de recherches, l'art performatif politique du continent africain, notamment en ce qui touche à l'affirmation d'une différence depuis le mouvement de la Négritude, peut être envisagé comme non-périphérique. Plus encore, l'art performatif contemporain dans l'ensemble du de l'Afrique peut être placé au centre au même titre et avec la même légitimité artistique que celui rencontré en Europe. Le mouvement actuel de réhabilitation des Arts plastiques africains (depuis *Africa Remix* notamment) connaît peu à peu son équivalent au sein des Arts performatifs. Le renouveau actuel du théatre contemporain tout comme de la danse passe par l'inclusion de ces « nouvelles » dramaturgies.

BIBLIOGRAPHIE

- ALICE Tania. PARC: Performance de Arte Relacional como Cura. **Revista Brasileira de Estudos da Presença** (UFRGS), Porto Alegre, vol. 5, n. 2, 2015. pp. 396-412.
- AGIER Michel (dir.). Introduction. In : **Anthropologues en dangers**: l'engagement sur le terrain. Paris : Jean Michel Place, 1997.
- AMSELLE Jean Loup. **Logiques métisses**: anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs. Paris: Payot, 1990.
- AMSELLE J.L., 2005. **L'art de la friche, essai sur l'art africain contemporain**. Paris : Éd. Flammarion, 2005, 214 p.
- AMSELLE J.L. **Rétrovolution**: Essai sur les primitivismes contemporains. Paris: Stock, 2010, 232 p.
- ARDENNE, Paul. **Un Art Contextuel**: création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation. Paris: Flammarion, 2004.
- BISHOP, Claire, **Artificial Hells**: participatory art and the politics of spectatorship. New York :Verso, 2012.
- BLIN Myriam Odile. **Arts et cultures d'Afrique en recherche**: vers une anthropologie solidaire, PURH, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012, Arts dans la mondialisation.
- CELIUS C. A., 2015. Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d'Haïti
- CELIUS C. A, 2005. Cheminement anthropologique en Haïti. **Gradhiva** 1/2005, Paris, pp. 47-55.
- COLLEYN J.P., DEVILLEZ F. Le tourisme et les images exotiques. **Cahiers d'études africaines**, 193-194 (1-2), 2009, pp. 583-594.
- DEVEREUX Georges. **De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement**. Paris: Aubier, 1980.
- DOUXAMI C. **Le Théâtre Noir Brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne**. Collection Sociologie de l'Art, L'Harmattan, Paris, 2015, 322 p.
- DOUXAMIC.etDEGAILLE Ph.intitulé **FESMAN2010,duNordauSud, del'Estàl'Ouest**, CEAF-Captures Production, HD, 107mn, 2012. Voir pour la version portugaise: https://www.canal-u.tv/video/ehess/fesman_2010_do_lete_a_oeste_do_norte_ao_sul.23504
- DOQUET A., Se montrer dogon. Les mises en scène de l'identité ethnique. **Ethnologies comparées**, online, 2002, n° 5.
- DOZONJ.P., Conclusions. In: AGIERMichel(org.). **Anthropologues en dangers**: l'engagement sur le terrain, Jean Michel Place, Paris, 1997.
- FIQUET E. VINCENT Cédric. Résonances et oublis des festivals fondateurs des scènes artistiques africaines postcoloniales. In : BLIN, Myriam Odile. **Arts et cultures d'Afrique en recherche**: vers une anthropologie solidaire, PURH, Presses Universitaires de Rouen et

- du Havre, 2012, Arts dans la mondialisation.
- FIQUET E., GALLIMARDET Lauraine. On ne peut nier longtemps l'art nègre. Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966. **Gradhiva**, n°10, Présence africaine. Les conditions noires: une généalogie des discours, 2009.
- JACKSON Shannon. **Social Works: performing arts, supporting publics**. New York, Routledge, 2011.
- JAMESON F. l'utopie comme méthode. **Contre Temps**, n° 20, 2007.
- JULIEN François. **Le Pont des singes** (De la diversité à venir). Fécondité culturelle face à identité nationale, Galilée, 2010.
- JULIEN François. **L'écart et l'entre**. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité. Galilée, 2012.
- HELGUERA P. **Education for a socially engaged art**. New York, NY: Jorge Pinto Books, 2011.
- KESTNER Grant, **The One and the Many: contemporary collaborative art in a global context**. Durham: Duke University Press Book, 2011.
- LACHAUD J.M. **Que peut (malgré tout) l'Art ?** L'harmattan, col. Ouverture philosophique, 162 p.
- LE LAY M., **La parole construit le pays**. Théâtre, langues et didactisme au Katanga (République Démocratique du Congo), Paris, Honoré Champion, 2014, 496 p.
- LE LAY M., D. MALAQUAIS D. , SIEGERT N., Archive (re)mix. **Vues d'Afrique**, Presse Universitaire de Rennes, Rennes, 2015.
- LEMOINE Stéphanie, Ouardi, Samira. **Artivisme: art, action politique et résistance culturelle**, Paris: Alternatives, 2010.
- MALAQUAIS Dominique. Hervé Yamguen, Hervé Youmbi, ou les masques rebelles. In Myriam Odile Blin. **Arts et cultures d'Afrique en recherche: vers une anthropologie solidaire**, PURH, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012, Arts dans la mondialisation.
- MALAQUAIS Dominique. Sparck. **De(s)génération**, 15, Postérité du Postcolonial, 2012.
- RUGAMBA Dorcy. In Po&sie. **Afriques 2**, numero 157-158, Ed. Belin, 2017.
- RUGAMBA Dorcy. **Les problèmes éthiques que soulève l'esthétique d'EXHIBITB**, 2012, partiellement dans Rue 89. In: <https://dorcyrugamba.wordpress.com/2014/12/28/les-problemes-ethiques-que-souleve-lesthetique-d-exhibit-b/>
- SHAEFFER J.-M., 2008. Le musée du quai Branly entre art et esthétique. **Le Débat**, 2008/1 (n° 148), p. 170-178.
- THOMPSON Nato. **Living as Form: socially engaged art from 1991 to 2012**. Cambridge: MIT Press, 2012.