

# Le Kaloum Tam-Tam et la réinvention du *kotèba*

Nicolas Treiber



---

**Vol. 1, no. 1, 2026**

DOI: <https://doi.org/10.33011/rita.v1i1.4089>

ISSN: 3068-4102 (online)

---

**Éditeur:**

Atelier de recherche des inventions théâtrales en Afrique francophone (ARIT-AF)

**Date de publication: juin 2026**

---

**Copyright and Permissions / Droits d'auteur et autorisations:**

*Copyright for articles published in the Revue des Inventions Théâtrales Africaines (RITA) is retained by their authors under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. Users are allowed to copy, distribute, and transmit the work in any medium or format provided the original authors and source are credited. To view a copy of this license, visit [creativecommons.org](http://creativecommons.org).*

*Les droits d'auteur des articles publiés dans la Revue des Inventions Théâtrales Africaines (RITA) sont détenus par leurs auteurs sous une licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Les utilisateurs sont autorisés à copier, diffuser et transmettre l'œuvre sur tout support ou format, à condition que les auteurs originaux et la source soient mentionnés. Pour consulter une copie de cette licence, visitez le site [creativecommons.org](http://creativecommons.org).*

# Le Kaloum Tam-Tam et la réinvention du *kotèba*

Nicolas Treiber

Université d'Aix-Marseille

treibernicolas@gmail.com

---

## Résumé

L'ensemble Kaloum Tam-Tam, créé à Paris au milieu de années 1960 par deux étudiants guinéens, est la première troupe africaine à développer un théâtre engagé en France. Entre 1966 et 1972, elle propose des spectacles mêlant sketches, musiques et danses, dont les procédés rappellent ceux de la tradition théâtrale villageoise du *kotèba*, pratiqué en pays bambara. À travers l'étude d'archives du Kaloum Tam-Tam, il s'agit de comprendre comment la troupe s'inscrit dans l'avant-garde théâtrale européenne, tout en mobilisant des sources d'inspiration africaines.

Mots-clés : théâtre africain ; Paris ; Guinée ; kotèba ; migrations

---

## Abstract

The Kaloum Tam-Tam ensemble, founded in Paris in the mid-1960s by two Guinean students, was the first African troupe to develop politically engaged theater in France. Between 1966 and 1972, the troupe put on performances that blended sketches, music, and dance, using techniques reminiscent of the traditional village theater of *kotèba*, which is practiced in Bambara-speaking regions. Through a study of the Kaloum Tam-Tam archives, this article aims to understand how the troupe positioned itself within the European theatrical avant-garde while mobilizing African sources of inspiration.

Keywords: African theatre; Paris; Guinea; kotèba; migrations

---

« Ce que nous appelons d'abord l'histoire n'est qu'un récit. Tout commence avec la devanture d'une *légende*, qui dispose des objets "curieux" dans l'ordre où il *faut les lire*. »  
Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*.

Une scène : deux étudiants africains devisent à bâtons rompus, attablés à la terrasse d'un café parisien. La discussion porte sur les luttes sociales et artistiques qui soufflent le vent de leur jeunesse. Le régime autoritaire en Guinée qui les a contraints à l'exil, les conditions difficiles de leur vie d'étudiants immigrés, la place des Noirs en France, la nécessité de se faire connaître et reconnaître dans le pays d'accueil, le rôle de l'art, de la culture... autant de thèmes mis sur la table, peut-être... Entre deux cafés, face à quantité de problèmes qui se posent à eux au milieu des années 1960, leur réponse prend forme. Ils choisissent le théâtre... Cette scène, imaginée à partir du témoignage de l'un des deux protagonistes, s'inspire de faits bien réels. C'est à la terrasse du *Pub Latin*, un jour de 1966, qu'est née la première troupe de théâtre engagé africain en France. La troupe se

nomme « l'ensemble Kaloum Tam-Tam ». Les deux étudiants sont Souleymane Koly et Saïdou Bokoum. Ce dernier se souvient : « C'est Koly qui a trouvé le nom. Il faisait des études de sociologie à la Sorbonne, moi, de droit à Assas » (Saïdou Bokoum, entretien avec l'auteur, 13 novembre 2016).

Ces étudiants guinéens appartiennent à une « génération de transition » (ibid.). Ils ont été les derniers bacheliers à bénéficier de diplômes reconnus par la France coloniale. Au lycée pour garçons de Conakry, ils ont goûté aux prémices du durcissement du régime de Sékou Touré durant le « complot des enseignants » en novembre 1961 et les arrestations qui s'en suivirent (Pauthier 2018, 94). Saïdou Bokoum se souvient : « Notre classe d'âge était la dernière avant l'imposition d'un parti unique. En 1961, quand nous avons fait l'expérience de la "diète noire", 72h sans manger, sans dormir, sous la menace des fusils, nous nous sommes dit, ici il faut arrêter » (Bokoum, entretien avec l'auteur, 13 novembre 2016). Ils ont obtenu des bourses d'études et ont eu la possibilité de partir. Saïdou Bokoum s'est d'abord rendu aux États-Unis à Berkeley en 1963, où il assiste aux débuts du *Free Speech Movement*, mouvement contestataire étudiant, puis à Alger en vertu des accords de coopération avec la Guinée, avant de rejoindre la France en 1965.

Souleymane Koly était, jusqu'à son décès en 2014, le directeur du Kotéba d'Abidjan qu'il a fondé en 1974. Saïdou Bokoum est le fondateur de plusieurs ensembles, Masques, la Compagnie du Phénix, qui se sont produits en France, à Lagos, au Festac de 1977, et en Côte d'Ivoire qu'il rejoint en 1982. Il est également l'auteur d'un roman, *Chaîne*, livre culte de la littérature africaine d'expression française, qui a frôlé le Goncourt en 1974 (Bokoum 1974). Ce roman raconte lui aussi, entre autres péripéties d'un étudiant africain à Paris au tournant des années 1960-1970, la création et le travail d'une troupe de théâtre : le groupe Kotéba. Sa lecture a soulevé l'hypothèse suivante : une troupe réelle traverserait-elle cette fiction ? Une recherche archéologique au long cours, engagée depuis 2014, entre entretiens réalisées avec Saïdou Bokoum et collecte d'archives, a permis de dégager l'histoire de l'ensemble Kaloum Tam-Tam, actif à Paris entre 1966 et 1972 (Treiber 2015-2016 ; 2019 ; 2021 ; 2022).

Par un jeu de majuscule et d'accent, le « Kotéba », nom de la troupe imaginée par Bokoum, et le nom de la deuxième troupe bien réelle de Souleymane Koly, mobilise la référence à un fonds théâtral traditionnel d'expression mandingue, le *kotèba*. Il s'agit ainsi de déterminer en quoi le signifiant « Kotéba » dans *Chaîne* permet d'appréhender la forme et le contenu des spectacles du Kaloum Tam-Tam, si ces derniers procèdent d'une inspiration voire d'une réinvention des techniques du *kotèba*.

Les témoignages de Saïdou Bokoum et de Soriba Kaba, un autre membre de l'ensemble, la lecture des articles de presse et des écrits de ses fondateurs permettent de proposer quelques éléments de réponse.<sup>1</sup> Ils permettent surtout de préciser la place singulière qu'occupe le Kaloum Tam-Tam dans l'histoire du théâtre.

### Petite histoire du Kaloum Tam-Tam

Sur la première photographie connue de la troupe, vers 1966-1967, quatre garçons et une fille sont en train de danser et de jouer de la musique dans une salle de la Maison de la Jeunesse et de la Culture (MJC) de la place Saint-Michel à Paris. Les personnes réunies sont Saïdou Bokoum, Souleymane Koly, Saliou Sampil, Ahmed Tidjani Cissé, tous quatre Guinéens, et Anne-Marie, une Béninoise. Le Kaloum Tam-Tam réalise une première tournée sur les plages de France durant l'été 1967, dans le cadre des Jeux Inter-champions parrainés par l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF). La

<sup>1</sup> La majeure partie des articles de presse commentés ici sont extraits des archives de Souleymane Koly et ont été publiés par sa fille, Saran Koly, dans le magazine *Fields*, « Performing Arts », 2018, 60-75. Quelle en soit chaleureusement remerciée.

première trace d'une réception dans la presse française concerne un spectacle présenté au grand théâtre de la Maison de la Culture de Bourges en 1968 :

Ce sont des étudiants guinéens résidant à Paris qui ont ainsi entrepris de faire connaître leur folklore national. Ils s'attachent à transmettre toute l'âme de leur peuple à travers des danses, des chants et des poèmes que le public sent, s'il ne les comprend pas le plus souvent, puisqu'ils sont présentés dans une langue qui nous est inconnue. (*La Nouvelle République* 1968)



**Figure 1.** Coupures de presse publiées dans Saran Koly (dir.), Fields, « Performing art issue », 2018, p. 62. Archives de Souleymane Koly.

L'entrée du Kaloum Tam-Tam sur la scène européenne s'effectue dans le sillage du succès de la compagnie des Ballets Africains de Keïta Fodéba dix ans plus tôt (Cohen 2012 ; Pauthier 2014). Comme leur illustre aîné attaché à l'« adaptation » des expressions folkloriques africaines, les membres du Kaloum Tam-Tam ont choisi, pour leur premier spectacle, de mêler des chants, des danses et des lectures de poèmes (Fodéba 1957, 206). Ce mélange d'expression verbale et corporelle en vue de produire, à l'instar de Fodéba, un « spectacle total » va se révéler une constante du travail de la troupe (Garnier 1999, 312).

Le Kaloum Tam-Tam multiplie l'année suivante les représentations de ce spectacle intitulé « À l'orée de la forêt africaine ». Le 5 mars 1969, il joue au Théâtre Daniel-Sorano de Vincennes, dans le cadre d'une quinzaine consacrée à la « connaissance de l'Afrique noire » organisée par la MJC de Vincennes. En situant le travail de la troupe entre « recherche » et « improvisation », le journaliste Mahjoub Faouzi, qui rend compte de la soirée pour *Jeune Afrique*, met l'accent sur le caractère réflexif du théâtre du Kaloum Tam-Tam : « Le chant et la danse – remarquablement exécutée par la pétillante Jacqueline Teye et les extraordinaires Cissé Ahmed et Souleymane Koly – refusent d'être

simple expression esthétique pour s'affirmer comme moyen de transmission d'un mode de vie et de pensée » (1969, 36). Loin de promouvoir une médiation ethnographique des cultures africaines en les figeant dans un folklore relégué au passé, « À l'orée de la forêt africaine » entend mettre en scène leur évolution.

Ce travail se poursuit dans un deuxième spectacle, présenté dès le début de l'année 1970 : « Savanes ardentes ». La troupe, devenue un véritable groupe de création et de recherche panafricain, compte à présent 17 membres : 10 Guinéens, 3 Maliens, une Ivoirienne, une Togolaise, une Ghanéenne et une Kényane. Une nécrologie de Souleymane Koly donne quelques noms : « Souleymane Koly, Ahmed Tidjani Cissé, Saïdou Bokoum, Fodé Marseille, Soriba Kaba, Saliou Sampil, Ahmadou Sow, Natou Thiam (qui est son épouse), N'nady Conté, (fille de Saïdou Conté), Aïssatou Bah, Raymond Rouaf, Jacqueline Rouaf », auxquels on peut ajouter Kerfalla Yansané, Jacqueline Teye ou Elsa Wolliaston.<sup>2</sup>



**Figure 2.** Coupures de presse publiées dans *Saran Koly* (dir.), Fields, « Performing art issue », 2018, p. 60. Archives de Souleymane Koly.

Mamadou Ba, ayant assisté à une représentation de « Savanes ardentes » à la Cité universitaire internationale de Paris en février, cite l'argument des quatre sketches autour desquels s'articule le spectacle :

- 1<sup>ère</sup> pièce : « FOUDOU » (ou mariage orageux). Seydouba aime Natou, mais il est démuni ; malgré l'aide de ses amis et les dettes, il fait la dure expérience des traditions rétrogrades.
- 2<sup>e</sup> pièce : « LAGARA » (ou forêt sacrée). Ces jeunes gens excentriques et par trop occidentalisés sont envoyés au Lagara pour y subir l'épreuve d'initiation.
- 3<sup>e</sup> pièce : « CONDOBOIS (ou blousons noirs). Des jeunes gens arrivent de la campagne et sont en chômage sur les trottoirs des grandes cités africaines. Dans leurs jeux, leurs danses, leurs chants, se mêlent nostalgie, tristesse, rire ... Il faut craindre

<sup>2</sup> Url : <https://www.conakryinfos.com/2014/08/08/qui-etait-souleymane-koly-kourouma/>.

qu'à long terme, le rire se révélant inefficace, cette jeunesse ne se donne à l'alcool, à la drogue, si une solution n'est pas trouvée à ses problèmes.

4<sup>e</sup> pièce : « BI MANSALOU » (ou les princes d'aujourd'hui). Au temps de la colonisation, Balaké fut lâchement accusé et fusillé parce que sa femme, Sona, refusait de céder aux avances du colon blanc. Balaké et Sona étaient devenus des symboles. (Ba 1970, 170-171)

Avec ces quatre pièces, le Kaloum Tam-Tam développe une critique sociale et politique qui traite à la fois la quête de repères de la jeunesse africaine, la rémanence du regard colonial, la force et les pesanteurs des traditions qui maintiennent de la cohésion de la société, « les modifications de fonction sociale subies par certaines cérémonies africaines » aux dires de Souleymane Koly.<sup>3</sup> « Savanes ardentes » conduit le Kaloum Tam-Tam dans le sud de la France durant l'été 1970, où la troupe prend notamment part au *off* du festival d'Avignon.

Un troisième spectacle est présenté au début de l'année 1971, du 6 au 8 janvier, à la Cité universitaire internationale de Paris. Intitulée sobrement « Non ! », cette pièce constitue une grande fresque sur la domination des Africains, de la malédiction biblique aux luttes de libération.<sup>4</sup> Elle permet à Kaloum Tam-Tam de mettre en scène la conjonction des combats contre toutes les formes d'oppression néocoloniale. Voici son argument : « “Non !” ; c'est le NON qu'oppose tout enfant de KHAM, c'est le NON qu'oppose tout Nègre aux “arguments” religieux et économiques qui ont permis la traite, c'est enfin et surtout le NON violent qu'opposent aujourd'hui tous les opprimés à leurs oppresseurs barbares » (Koly 1971, 43).

*Chaîne* se fait l'écho de cette nouvelle pièce du Kotéba. À Kanaan qui vient de franchir la porte de son appartement, Kéfing offre ce résumé enflammé :

— On essaie en ce moment de mettre en scène l'histoire de la Négraille prise par les deux bouts de la Chaîne, *Cham, aujourd'hui comme hier*. Il s'arrête et me lance un regard humide.

— Vas-y ! Vas-y !

— Donc on essaie de revoir ça, de Canaan à Cabral, en passant par les captivités, l'enculade de Berlin en 1885, la mascarade actuelle, depuis qu'on a parlé d'indépendance... (140)

Le témoignage de Soriba Kaba en confirme le contenu :

Une des pièces majeures qu'on a écrites était « Cham ». Nous partions de la légende biblique de Noé et de son fils maudit pour l'avoir vu nu... De là on passait au partage de Berlin en 1885, le dépeçage de l'Afrique par les 14 pays de la conférence. On a joué ça comme la grande curée. C'était une grande pièce qui menait jusqu'aux luttes de libération. Les indépendances qui n'en étaient pas. (Kaba, entretien avec l'auteur, 3 septembre 2015)

<sup>3</sup> Pour annoncer une représentation de la troupe à Chateaufallon, le 4 Juillet 1970, une coupure de presse non sourcée reproduit un texte que Souleymane Koly consacre aux continuités esthétiques et thématiques entre les deux spectacles du Kaloum Tam-Tam, « À l'orée de la forêt africaine » et « Savanes ardentes ».

<sup>4</sup> Une version de ce texte a été publiée par Ahmed-Tidjani Cissé : *Maudit soit Cham !* Paris : Nubia, 1982.

Cette pièce qui témoigne de l'engagement politique du Kaloum Tam-Tam sera la dernière mise en scène.

L'année 1971 marque le départ de Souleymane Koly pour la Côte d'Ivoire. Les traces récoltées des représentations de la troupe s'achèvent sur une tournée espagnole passant, notamment, par Madrid et Tarragone en 1972. Dans *Chaîne*, Saïdou Bokoum revient sur l'essor international dont profite le groupe Kotèba et dont il doit assumer les ambiguïtés :

Et Kotèba qui redémarrait en flèche. Les contrats affluaient. Surtout les « contrats pourris », ceux qui nous venaient du système, c'est-à-dire ceux qui stipulaient que nous devons nous contenter de nous taper le ventre. Nous étions obligés d'en accepter, ce qui nous permettait de payer les professionnels du groupe [...]. Ces contrats nous donnèrent l'occasion de voyager à travers toute l'Europe, Allemagne, Danemark, Suède, Espagne, etc. Ah, l'Espagne ! (186-187)

*Chaîne* soulève le paradoxe postcolonial auquel est confronté le groupe Kotèba : son succès commercial au début des années 1970 dépend de la production de représentations dont les accents folkloriques répondent aux attentes exotisées du public européen et permettent de financer la vie de la troupe. Les entretiens menés avec Saïdou Bokoum et les articles de presse laissent entrevoir une trajectoire et un paradoxe similaires s'agissant du Kaloum Tam-Tam.

### **Les sources du *kotèba***

Avant d'étudier la réception du travail esthétique et politique de l'ensemble Kaloum Tam-Tam, il est nécessaire de revenir sur les fondements du langage théâtral qu'il tâche d'inventer. Souleymane Koly va préciser la relation de la troupe aux formes de spectacles populaires africains dans un article en forme de manifeste paru dans le magazine *Africasia* en janvier 1971, sous un titre qui affirme l'ambition artistique du Kaloum Tam-Tam : « À la recherche d'un véritable théâtre africain ».

C'est à ce niveau que l'ensemble Kaloum Tam-Tam estime indispensable de reprendre en charge les traditions africaines du spectacle. Les danses, les chants traditionnels sont intégrés et mis au service de l'idée. On aboutit ainsi à un spectacle total où chants, danses, mimes et poèmes sont mêlés pour traduire les préoccupations de l'Africain. Aux yeux de l'ensemble Kaloum Tam-Tam cette optique semble être la plus opératoire pour accélérer la naissance d'un théâtre africain d'idées. (43)

Le « kotèba » est le nom d'un rituel bamanan-mandingue, « une tradition villageoise répandue en pays bambara, dans l'Ouest du continent » selon Xavier Garnier qui la classe parmi les « rituels interactifs du théâtre africain ». « Cette forme de spectacle carnavalesque, introduite par des démonstrations de danses et de percussions, expose par des dialogues satiriques improvisés les dysfonctionnements de la vie locale » (218).

En bambara, les termes « *kotè* » et « *ba* » signifient « grand escargot » rappelle Saïdou Bokoum. Le kotèba est traditionnellement joué durant les fêtes de fin des moissons. Le spectacle démarre par des chants et des danses au rythme des tams-tams durant lesquels les comédiens, venus de l'extérieur, se dirigent vers le centre du cercle formé par le public. Puis, dans des saynètes satiriques improvisées, les hommes incarnent des figures familières. « Le vrai kotèba », précise Bokoum, « commence par des personnages : le fou du village, le cocu, la femme volage, le poltron... C'est cette partie comique, détachée du rituel du Korè, qui a donné le kotèba. [...] Le kotèba repose sur

une distanciation. L'initié doit apprendre à jouer la vie, à ne pas la prendre au sérieux » (Bokoum, entretien avec l'auteur, 16 avril 2015).

Bokoum est revenu récemment sur sa rencontre ancienne avec le *kotèba* et la fonction de l'humour dans le rituel initiatique :

C'est quelque chose que je connaissais avant le Kaloum Tam-Tam, depuis l'enfance. Ma mère est née dans les falaises de Bandiagara. Les contes et les comptines qu'elle nous racontait le soir portaient sur le *kotèba*. C'est une source intarissable. Dans l'ésotérisme de tous les peuples, il y a un secret initiatique. Le *kotèba* est l'équivalent des dionysies. Dionysos est venu avec un secret, la vigne, le vin... A travers le *kotèba*, au terme de son initiation, le héros mythique, l'initié, le saint devient un *kôrêdugaw*, un « bouffon ».

C'est grâce à Dominique Zahan que j'ai approfondi mes connaissances du *kotèba*. J'étais vigile à la bibliothèque de Nanterre. Au lieu de me reposer la journée, j'allais au musée de l'Homme, recopier ses microfilms. La lecture de Zahan m'a renvoyé à l'équivalent du *kôrêdugaw*, en Afrique centrale : le *Mbom-Mvett*, le joueur du *Mvett*, de la harpe-cithare. » (Bokoum, entretien avec l'auteur, 17 et 24 novembre 2025)

Selon Claude Meillassoux, « les thèmes du *kotèba* sont tournés vers la démystification et la critique : derrière les apparences que se donnent certains individus se révèle leur comportement réel » (1964, 56). Cette farce villageoise constitue une manière de réguler la vie de la communauté en rappelant au public les normes sociales. Le *kotèba* ouvre ainsi, selon Mélanie Sampayo Vidal, « un espace de contestation où les récits critiques trouvent leur expression dans la performance » (2021).

Ces quelques données suggèrent la présence de certains éléments du *kotèba* dans les spectacles du Kaloum Tam-Tam : le dispositif scénique minimaliste ; l'alternance des séquences dansées et jouées marquée par la place centrale de la musique ; le caractère stéréotypé des personnages représentés ; le rôle du mime ; la portée critique des sketches sur des sociétés africaines en transformation ; voire le caractère collectif de la création et la place accordée à l'improvisation.

Saïdou Bokoum se souvient du premier spectacle : « Nous sommes partis d'un poème de Koly que récitait N'nady Conté. Il commençait par "Tam tam de Bandiagara, les 220 volts expulsés dans les sexes sanglants..." C'était la seule phrase écrite, tout le reste était improvisé » (Bokoum avec l'auteur, 16 avril 2015). Le matériau était retravaillé soir après soir, le script prenait forme de représentation en représentation grâce aux échanges entre danseurs et comédiens, aux interactions avec le public.

Cependant, la recherche d'un spectacle total mêlant théâtre, musique et danse, telle que la promeut Souleymane Koly au début des années 1970, n'est pas nouvelle. Keïta Fodéba en a fait le cœur de ses représentations dix ans plus tôt. Mais, selon Saïdou Bokoum, la conception de la scène du Kaloum Tam-Tam diffère de celle des Ballets Africains :

La différence avec Fodéba est qu'il a maintenu le côté classique du ballet, l'entrée côté cour, côté jardin... Nous avons décidé d'aller au-delà de ce qu'il faisait. Nous étions dans un forum. C'était ouvert, il n'y avait donc pas à entrer par la gauche ou par la droite. Et puis, on ne s'attendait pas à des ballets africains avec une guitare électrique. (Bokoum, entretien avec l'auteur, 29 juin 2019)

Au-delà des choix scénographiques qui renouvellent l'esthétique des ballets africains, le Kaloum Tam-Tam va entreprendre d'élargir l'espace de la contestation. Ainsi, au début

des années 1970, la troupe est confrontée à un défi artistique que Souleymane Koly exprime en ces termes :

S'il est très intéressant de traduire sur scène les modifications de signification subies par certaines cérémonies africaines dans leur évolution et le prolongement de ces mêmes cérémonies dans le monde moderne, on ne voit pas très bien comment cet exercice pouvait permettre d'endosser pleinement ses responsabilités face à l'exploitation et aux dictatures dont est victime l'Afrique actuelle. (1971, 43)

Les évolutions des folklores africains traités dans « Savanes ardentes » débouchent sur la critique de la domination néocoloniale dans « Non ! ». Ce mouvement quasi dialectique des thèmes entre 1970 et 1972, sur laquelle s'achève l'histoire du Kaloum Tam-Tam, semble condenser et annoncer les défis artistiques et les réflexions qui vont marquer la décennie dans l'histoire du théâtre africain, notamment le passage des « spectacles-célébration » aux « spectacles-dénonciation » (Guingané 1990, 7). Du point de vue de Souleymane Koly en 1971, le théâtre du Kaloum « se veut un théâtre de dénonciation. Dénonciation aussi bien dans les thèmes abordés que dans la forme d'expression. Un théâtre qui se veut africain n'a le droit de mettre entre parenthèses aucune des préoccupations de l'Africain d'aujourd'hui. Au "théâtre" d'enthousiasme que nous connaissons doit succéder un théâtre d'interrogation, de contestation, de dénonciation » (1971, 43).

La pratique du *kotèba* porte un regard similaire sur les travers de la société qu'il tâche de mettre en scène. Avec « Non ! », le Kaloum Tam-Tam semble l'extrapoler, en donnant une dimension universelle à son discours postcolonial. En réactivant le pouvoir de critique sociale du théâtre traditionnel, dont le *kotèba* offre un exemple, l'ensemble parvient ainsi à élaborer sur le fil un théâtre africain d'idées et de combat. Reste à savoir comment a été reçu en France ce travail de réactualisation d'un théâtre traditionnel populaire et politique à fois. Le festival d'Avignon 1970 offre, pour cela, un cadre de choix.

### **La réception en Avignon**

La tournée du Kaloum Tam-Tam dans le sud de la France à l'été 1970 conduit notamment l'ensemble à Châteauvallon (4 juillet) et à Saint-Michel l'Observatoire (18 juillet) avant de gagner Avignon. Plusieurs articles de presse permettent de suivre la réception des représentations. La séquence commence le 19 juillet 1970 dans *La Marseillaise*, avec une troupe qui, tout en affirmant un projet artistique fort, pâtit du manque de programmation : « Pour les ballets guinéens "Kaloum Tam-Tam" : un circuit de programmation trop restreint ».



**Figure 3.** Coupures de presse publiées dans Saran Koly (dir.), Fields, « Performing art issue », 2018, p. 65. Archives de Souleymane Koly.

Cet article en forme de tribune donne la parole au Kaloum Tam-Tam qui fait état des obstacles posés par l’horizon d’attente exotique de certains programmeurs français qui l’enferment dans des représentations folkloriques figées.<sup>5</sup> La troupe défend ses ambitions pour le théâtre africain dans les mêmes termes que l’article de Koly quelques mois plus tard :

Un premier obstacle se présente à nous lors des contacts avec les directeurs de théâtre ; ceux-ci sont en effet à la recherche d’un certain exotisme, en mot du « primitif ». [...] Face au conformisme et au « griotisme » affligeant de ce « Théâtre Africain » que nous venons d’évoquer, notre troupe veut endosser pleinement ses responsabilités face à certains événements socio-politiques de l’Afrique actuelle : un théâtre de dénonciation donc, aussi bien dans les thèmes abordés que dans la forme d’expression.

Un théâtre qui se veut africain n’a pas le droit de mettre entre parenthèses les préoccupations de l’Africain d’aujourd’hui. [...] Ici entre donc en jeu des considérations d’ordre politique qui nous ferment l’accès de certaines salles. (*Le Marseillaise* 1970)

*Le Dauphiné libéré* consacre deux articles au passage de la troupe dans la cité des papes. Le premier, daté du 23 juillet, revient sur la singularité de l’entreprise théâtrale du Kaloum Tam-Tam : la recherche d’une troisième voie entre les ballets folkloriques qui « se meurent peu à peu faute de pouvoir se renouveler » et les « théâtres d’expression française eux, [qui] sont des théâtres importés d’Europe qui ne correspondent pas à l’âme africaine ». Cette voie, que le Kaloum Tam-Tam investit en créant « de nouveaux chants,

<sup>5</sup> Keïta Fodéba avait fait une expérience semblable durant sa tournée américaine de ses Ballets Africains en 1959-1960. Selon Joshua Cohen : « In terms of U.S. media reactions to the Ballets’ 1959 shows, it perhaps comes as no surprise that some critics sought to cage the Ballets in a world of primeval innocence » (2012, 19).

de nouvelles danses » qui traitent de l’Afrique actuelle, confirme son entreprise de mise à jour des sources dans un dialogue avec le présent (*Le Dauphiné libéré* 1970).

Le second article du *Dauphiné* est proprement dithyrambique : « Les ballets guinéens “Kaloum Tam-Tam” déchainent l’enthousiasme des festivaliers ».



Figure 4. Coupures de presse publiées dans Saran Koly (dir.), Fields, « Performing art issue », 2018, p. 72. Archives de Souleymane Koly.

Le 30 juillet, veille de leur départ, la troupe joue au Théâtre des Carmes « devant une salle comble et enthousiaste ». Programmé au sein du *off* dans un lieu moins visible, le Kaloum Tam-Tam, « digne de se produire dans la cour d’honneur du Palais des Papes », n’avait « enregistré qu’un nombre d’entrées ridiculement peu élevé ». Le journaliste, J. Faure, insiste sur l’un des sketches présentés par la troupe et la réception réussie de son théâtre engagé : « L’Afrique d’aujourd’hui » :

[...] une satire saisissante et révélatrice d’un régime à l’étiquette démocratique. Costumes typiquement Africains, fond de tam-tam, chants, danses alternaient de façon étourdissante avec le lent cheminement de la narration. Le spectacle donné par Kaloum Tam-Tam est un authentique chef d’œuvre d’expression dramatique aux accents de folklore. Un spectacle complet, fait de virtuosité chorégraphique et musicale, d’analyse politique poussée au niveau d’un véritable combat. (Faure 1970)

Le nom « L’Afrique aujourd’hui » rappelle l’un des sketches déjà identifiés, « Bi mansalou, Les princes d’aujourd’hui », dont Saïdou Bokoum confirme qu’il a été joué en Avignon avec « Somaze » (Chômage) et « Madame Nana » (sur la prostitution) (Bokoum, entretien avec l’auteur, mars 2017). La chronique de Mamadou Ba, citée plus haut, comporte ainsi une erreur sur le contenu de « Bi mansalou ». Si l’histoire de Balaké et de Sona et de leur amour empêché par l’ordre colonial a bien été interprétée par le Kaloum Tam-Tam, elle se trouve dans le poème « Minuit », de Keita Fodéba (Fodéba 1948). Avec « Les princes d’aujourd’hui », l’ensemble dénonce la ploutocratie des

dirigeants africains postcoloniaux. Le spectacle est un triomphe. L'article indique que la troupe a été rappelée « dix fois » tout en regrettant qu'elle ait été ignorée par les festivaliers.

Un tel enthousiasme, témoignant, le temps d'une soirée, de la force et du succès populaire du théâtre du Kaloum Tam-Tam, ne semble pas partagé par la critique spécialisée incarnée par Colette Godard. Bokoum rappelle souvent son article consacré aux « Jeunes troupes à Avignon » (Godard 1970) comme un signe de reconnaissance et d'inscription de la troupe dans l'avant-garde théâtrale : « Nous avons eu un article de Colette Godard. Une jeune troupe avec une nouvelle écriture... C'était notre trophée de guerre » (Bokoum, entretien avec l'auteur, 13 novembre 2016). Mais le « trophée » paraît lourd à porter :

Il peut paraître contradictoire de chercher en Europe une forme typiquement africaine, mais il faut préciser que la plupart des artistes se trouvent dans l'impossibilité, pour des raisons politiques, de retourner dans leur pays ; s'ils ne veulent pas en être coupés, ils ne doivent pas non plus écrire en français des œuvres d'analyse et de réflexion, car ils souhaitent rester proches de leurs problèmes spécifiques,

La variété des langages parlés dans leur pays les amène à s'exprimer surtout par le chant et la danse : tout ce qu'ils disent passe par le corps, les gestes, les attitudes, et ils témoignent, bien que non-professionnels, d'une grande maîtrise. Il leur manque cependant la spontanéité brute, l'authenticité des Campesinos : ce sont des intellectuels à la recherche de leurs racines. Ils en sont d'ailleurs parfaitement conscients : le folklore pur a été leur première étape ; à présent, ils l'utilisent pour tenir un discours politique, qui malheureusement ne peut guère atteindre le public d'Avignon. (Godard 1970)

Godard salue la maîtrise d'étudiants « non professionnels » qui ne le seraient cependant pas assez pour être jugés suffisamment « authentiques ». Si Colette Godard souligne la qualité de l'expression corporelle du Kaloum Tam-Tam, elle élude l'objectif de leur théâtre : sa contribution artistique à une lutte idéologique. En matière d'authenticité théâtrale, le mélange entre folklore et politique exigerait de la « spontanéité brute ». « Des intellectuels à la recherche de leurs racines » résume en une phrase cinglante la réception piégée de l'ensemble Kaloum Tam-Tam au sein du festival d'Avignon, l'espace de légitimation institutionnelle par excellence du théâtre : le réinvestissement des formes et la réactualisation des thèmes folkloriques africains dans une visée politique sont restés inaudibles. Cependant, la comparaison du travail « mêlant folklore et tract politique » des « ballets guinéens » avec celui du Teatro Campesinos contribue à inscrire le Kaloum Tam-Tam dans le renouveau des formes théâtrales du début des années 1970. Mais ce rapprochement même provient d'une double méprise. À la différence de ceux du Teatro Campesino créé en 1965 par des ouvriers agricoles mexicains en Californie, les membres de la troupe ne sont pas des paysans. Pas plus qu'ils ne sont « à la recherche de leurs racines ». Ils les connaissent fort bien, au contraire, au point de pouvoir s'en inspirer pour tenir un « discours politique ».

Le propos de Godard fait néanmoins sens pour Bokoum, dans la mesure où il permet de situer le Kaloum Tam-Tam parmi un ensemble de troupes expérimentales qui pratiquent un théâtre plus ou moins dépouillé, brut ou spontané. Saïdou Bokoum rappelle que le Kaloum Tam-Tam disputait « la nouveauté au Living Theatre, au Campesino et autres démarches pirandelliennes ou brechtiennes de théâtre dans le théâtre, comme celle de Grotowski, Peter Brook qui jouent comme la structure du kotèba, avec le corps, la pauvreté et la nudité de la scène » (Bokoum, entretien avec l'auteur, 13 novembre 2016).

Bokoum se souvient avoir assisté, au Festival mondial du théâtre universitaire à Nancy en 1969, à une représentation du Teatro Campesino fondé par Luis Valdez : « C'était la mondialisation des formes théâtrales, on allait voir les spectacles du Living Theatre et du Campesino à Nancy. Ça nous confortait dans ce qu'on faisait » (Bokoum, entretien avec l'auteur, 16 avril 2015 ; Szmidt 2016). Il rappelle également que des circulations d'acteurs ont eu lieu entre la troupe new yorkaise du Living Theatre, qui défraya la chronique du festival d'Avignon en 1968 avec sa pièce *Paradise Now* (Goetschel 2019), et le Kaloum Tam-Tam :

Nous faisons des critiques verbales... c'était moins spontané que le Campesino. Mais on avait des choses à dire et on les disait. C'est pour cela des gens comme Johnny Sarr ont quitté le Living Theatre pour venir dans le Kaloum Tam-Tam. Nous faisons de la création collective d'abord, ils s'y retrouvaient mieux. (Bokoum, entretien avec l'auteur, 13 novembre 2016)

Le Kaloum Tam-Tam semble donc avoir élaboré une forme nouvelle et une méthode de travail suffisamment inspirantes pour s'inscrire dans l'avant-garde théâtrale des années 1960-1970.

### Épilogue : la langue et le texte

L'aventure du Kaloum Tam-Tam s'achève sur un faisceau de questionnements qui portent sur le choix de la langue, du texte, voire du lieu même de l'expression.

La langue mobilisée par le Kaloum Tam-Tam semble connaître une fluctuation au fil des spectacles. La primauté accordée à l'expression corporelle, au mime et à la danse permet *a priori* de régler formellement le problème, selon les propos de Koly rapportés par *Africasia* en 1970 :

Si nous jouions en français, nous éliminions automatiquement 90 % de la population. Utiliser les langues nationales, c'était favoriser le régionalisme et aller à l'encontre de ce que nous cherchons précisément à faire. Le débat reste ouvert. Pour le moment, nous essayons d'utiliser au maximum le langage universel : chant, mime, musique, poèmes ; même si nos spectateurs ne comprennent pas le texte du poème, le souffle passe, la diction et le rythme transmettent le message. (46)

Quand la troupe se projette dans l'invention d'un théâtre africain par et pour les Africains, les spectateurs auxquels elle s'adresse dans les représentations chroniquées par les articles de presse sont français. Ces derniers sont confrontés à une langue qu'ils ne connaissent pas, comme à Bourges en 1968, ou à Paris en 1970, quand Mamadou Ba souligne, à propos de « Savanes ardentes », « que les paroles sont en langues nationales guinéennes » (171). Cependant, les pièces représentées en Avignon comportent un changement d'idiome que relève le journaliste du *Dauphiné libéré*. Il s'agit du seul reproche formulé par l'article dans ce « remarquable spectacle total », celui d'avoir conservé l'usage du français.

Les hésitations de la troupe entre « langues nationales » et langue coloniale révèlent en creux sa critique des formes antérieures du théâtre africain nées durant la colonisation ; celles pratiquées à l'École normale William-Ponty de Gorée où était formée l'élite colonisée. Dans les années 1930, Charles Béart, son directeur, avait instauré la pratique d'un théâtre en langue française nourri de contes et de traditions recueillis par les élèves (Schipper 1984, 59-61). Koly s'oppose à ses épigones, aux promoteurs de l'exotisation folklorique de style music-hall et au « conformisme » des

productions en langue française, ainsi qu'à toutes les « tentatives de “conjugaison harmonieuse de l'émotion nègre et de la raison hellène” » (1971, 42). Un théâtre africain digne de ce nom, selon lui, doit questionner l'usage de la langue française. Et Koly fait un pas supplémentaire : un théâtre africain doit « considérer son existence à l'étranger comme une situation provisoire à laquelle il faut rapidement mettre fin si l'on ne veut pas être victime soit de la récupération, soit de l'intellectualisme “rive gauche” » (Koly 1971, dans Goudeseune 2004, 94). Son retour en Afrique, en Côte d'Ivoire répond ainsi à la situation paradoxale vécue par le Kaloum Tam-Tam en France.

Au sein de ses formations ultérieures, en France, puis en Côte d'Ivoire, Saïdou Bokoum va maintenir l'écriture en langue française. Sa pièce « Dépossession », présentée en Avignon en 1976, sera sélectionnée pour représenter la zone Europe au Festival mondial des arts nègres, le FESTAC (World Black and African Festival of Arts and Culture), à Lagos en 1977. Un article daté de 1989, écrit par son épouse Khady Thiam pour le premier numéro de la revue *Théâtre Sud*, détaille les raisons de ce choix : « C'était une volonté de trouver une écriture dramatique qui essaie d'intégrer des préoccupations africaines en Europe dans des formes d'expression africaine, tout en essayant de se démarquer du théâtre joué à l'école William-Ponty jusqu'en 1960 ». Prolongeant le travail du Kaloum Tam-Tam, « Dépossession » mobilise, de par son thème, certaines techniques scéniques traditionnelles. Le récit de l'histoire d'un « jeune intellectuel déraciné qui, grâce à des techniques thérapeutiques de chez lui comme le *ndop*, réussit à s'intégrer à nouveau dans son milieu » comporte « la danse, le chant, toute une chorégraphie que le rituel traditionnel évoqué imposait » (Thiam 1989). La mise en scène de fonds culturels africains actualisés est cependant ici strictement justifiée par l'économie de l'œuvre et ne constitue plus une fin en soi.

Au-delà du français, souligne l'article, Bokoum « a opté pour un théâtre de texte » (88). Ce parti pris du texte de la part de l'auteur de *Chaîne* trouve peut-être l'une de ses origines dans sa prise de distance à l'égard du Kaloum Tam-Tam en 1969-1970. C'est dans cet intermède sans théâtre que va évoluer le personnage principal de son roman, avant ses retrouvailles avec l'ensemble Kotéba.

À un moment donné, nous sommes arrivés à la limite des sketches... On se sentait à l'étroit. Moi, ça n'allait plus, j'ai fait grève. J'ai claqué la porte durant six mois, un an en 1969. À Avignon, où je me suis rendu pour nous réconcilier, le problème du texte demeurait. Koly venait de se marier. Il est parti en 1971 pour la Côte d'Ivoire, où il a formé par la suite le Kotéba d'Abidjan. (Bokoum, entretien avec l'auteur, 13 novembre 2016)

Au terme de ce parcours parmi les archives des représentations du Kaloum Tam-Tam, la réception de la troupe apparaît plurielle, dépendante du point de vue et des références artistiques selon lesquels son travail est appréhendé. « Les gens se disaient : “Tiens, c'est du Nouveau théâtre.” Mais tout ce mélange renvoyait aux origines du kotéba classique », précise Saïdou Bokoum. Entre plusieurs histoires, plusieurs sources d'inspiration et plusieurs langues, le Kaloum Tam-Tam a expérimenté un théâtre qui se joue des catégories ; un théâtre-carrefour où s'est nouée la singulière rencontre entre les formes traditionnelles africaines et l'avant-garde théâtrale des années 1960-1970.

Nicolas TREIBER

---

## Bibliographie

- Ba, Mamadou. 1970. « L'ensemble guinéen Kaloum ». *Présence Africaine* 1 (73) : 170-171.
- Bokoum, Saïdou. (1974) 2017. *Chaîne*. Paris: Denoël. Réédité, *Chaîne ou le retour du Phénix*. Paris: Le Nouvel Attila, 2017. C'est la réédition qui est ici citée.
- Cohen, Joshua. « Stages in Transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960 ». *Journal of Black Studies* 43 (1) : 11-48.
- Cissé, Ahmed-Tidjani. 1982. *Maudit soit Cham !* Paris: Nubia.
- Le Dauphiné libéré*. « "Savanes ardentes" : véritable symbole de la renaissance théâtrale en Afrique ». 23 juillet 1970.
- Faure, J. 1970. « Les ballets guinéens "Kaloum Tam-Tam" déchaînent l'enthousiasme des festivaliers ». *Le Dauphiné libéré*, 1<sup>er</sup> août.
- Faouzi, M. 1969. « Kaloum Tam-Tam ». *Jeune Afrique*, mars.
- Fodéba, Keïta. 1957. « La danse africaine et la scène ». *Présence Africaine* 3 (14-15) : 202-209.
- Fodéba, Keïta. 1948. « Étrange destin – Minuit ». *Présence Africaine* 3 : 466-469.
- Garnier, Xavier. 1999. « Afrique noire ». In *Littérature francophone, tome 2 : Récits courts, poésie, théâtre*, sous la direction de Xavier Garnier et Charles Bonn, 312. Paris : Agence universitaire de la Francophonie/Hatier.
- Godard, Colette. 1970. « Jeunes troupes à Avignon ». *Le Monde*, 14 août.
- Goetschel, Pascale. 2019. « Mai 68 au théâtre : affirmation d'une identité professionnelle, singulière et plurielle ». In *À chacun son Mai ? Le tour de France de mai-juin 1968*, sous la direction de Gilles Morin, Gilles Richard, Gilles Vergnon, Bruno Benoit et Christian Chevandier, 281-293. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Goudeseune, Romuald. 2004. « Du théâtre pour l'Afrique. Un aspect de l'action artistique de la France jusqu'en 1984 ». Mémoire de maîtrise sous la direction de Sylvie Chalaye et de Vincent Joly, Université de Rennes 2.
- Guingané, Jean-Pierre. 1990. « De Ponty à Sony. Les représentations théâtrales en Afrique ». *Notre Librairie* 102 : 7.
- Koly, Souleymane. 1971. « À la recherche d'un véritable théâtre africain ». *Africasia* 31 : 43.
- Koly, Souleymane. 1971. « Un théâtre africain est-il viable en Europe ». *Africasia* 38 : 46-47.
- La Marseillaise*. « Pour les ballets guinéens "Kaloum Tam-tam" : un circuit de programmation trop restreint ». 19 juillet 1970.
- Meillassoux, Claude. 1964. « La farce villageoise à la ville. Le Kotèba de Bamako ». *Présence Africaine* 52 : 56.
- La Nouvelle République*. « L'ensemble Kaloum Tam-Tam nous a fait saisir l'âme africaine ». 19 novembre 1968.
- Pauthier, Céline. 2018. « "La femme au pouvoir, ce n'est pas le monde à l'envers," Le militantisme au féminin en Guinée des années 1950 à 1984 ». In *Femmes, génération et agency en Afrique subsaharienne : vers de nouveaux défis*, sous la direction de Muriel Gomez-Perez, 73-113. Paris : Karthala.
- Pauthier, Céline. 2014. « L'indépendance ambiguë : construction nationale, anticolonialisme et pluralisme culturel en Guinée (1945-2010) ». Thèse de doctorat sous la direction d'Odile Goerg, Université Paris-Diderot, CESSMA.

- Sampayo Vidal, Melanie. 2021. « Performing Contestation. Narratives on Critical Malian Theatre Plays ». *Cahiers de littérature orale* 89-90 : <https://journals.openedition.org/clo/9759>.
- Schipper, Mineke. 1984. *Théâtre et société en Afrique*. Dakar, Abidjan, Lomé : Les Nouvelles éditions africaines.
- Szmidt, Agnieszka. 2016. « L'Avignon des jeunes. Un essai sur le rôle de la parole au Festival mondial de théâtre de Nancy ». *Histoire, Culture et Connexion* : <https://ihcercle.hypotheses.org/336#more-336>.
- Treiber, Nicolas. 2015-2016. « Les fils de *Chaîne*. Terrain d'archéologie littéraire » (série de trois articles). *Africultures* : <https://africultures.com/zoom/les-fils-de-chaine-terrain-darcheologie-litteraire-81/>.
- Treiber, Nicolas. 2019. « L'ensemble Kaloum Tam-Tam. Petite histoire d'une troupe de théâtre africain à Paris (1966-1972) ». *Hommes & Migrations* 1325 : <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/9157>.
- Treiber, Nicolas. 2021. « De *Chaîne* au Kaloum Tam-Tam. La polyvalence des traces chez Saïdou Bokoum ». In *Archives matérielles, traces mémorielles et littérature des Afriques*, sous la direction de Elara Bertho, Catherine Mazauric et Cécile van den Avenne. Actes du colloque international, Université d'Aix-Marseille, 25 au 27 septembre 2019, Carnets de littérature africaine : <https://apela.hypotheses.org/4888>.
- Treiber, Nicolas. 2022. « Dans le sillage du Kaloum Tam-Tam. Circulations théâtrales africaines à Paris (1972-1982) ». *Hommes & Migrations* 1338 : <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/14195>.
- « Saïdou Bokoum d'après une interview de Khady Thiam ». 1989. *Théâtre Sud* 1 : 85-89.
- « Savanes ardentes ». 1970. *Africasia* 9 : 46.
-