

Penser l'art à partir d'un territoire

Koffi N'Danou

Vol. 1, no. 1, 2026

DOI: <https://doi.org/10.33011/rita.v1i1.4101>

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.

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.

Penser l'art à partir d'un territoire¹

Koffi N'Danou

Université de Lorraine

ndanouherve@gmail.com

Résumé

Cet article s'inscrit dans une démarche de recherche-crédation, où l'expérience pratique et la réflexion théorique se nourrissent mutuellement. D'abord, à partir de l'analyse de mes propres spectacles, je dresse un bilan introspectif et retrace l'évolution progressive de ma démarche vers une ligne de conduite artistique. Il s'agit ensuite de questionner la place du théâtre africain face aux héritages européens. La réflexion porte plus spécifiquement sur la recherche d'une écriture dramatique et scénique capable d'articuler les réalités traditionnelles africaines avec les formes du théâtre occidental contemporain, en interrogeant les dialogues possibles entre passé et présent. Enfin, dans une perspective de décentrement des formes, l'article propose l'esquisse d'un geste créatif nouveau, enraciné dans les cultures africaines et ouvert à des formes renouvelées. La notion de territoire est abordée tout au long du texte, à la fois comme ancrage culturel et méthode de création.

Mots-clés : écriture de plateau ; écriture pour le plateau ; réinvention théâtrale ; théâtre africain ; territoire ; tradition ; modernité

Abstract

This article is part of a research-creation approach, in which practical experience and theoretical reflection feed into one another. First, based on an analysis of my own productions, I offer an introspective assessment and trace the gradual evolution of my approach toward an artistic vision. I then examine the place of African theater in relation to European legacies. The discussion focuses specifically on the search for a dramatic and scenic style capable of articulating traditional African realities with the forms of contemporary Western theater, by exploring possible dialogues between past and present. Finally, with a view to decentering forms, the article proposes a sketch of a new creative gesture, rooted in African cultures and open to renewed forms. The notion of territory is addressed throughout the text, both as a cultural anchor and a method of creation.

Keywords: stage writing; writing for the stage; theatrical reinvention; African theater; territory; tradition; modernity

Introduction

¹ Terme repris et adapté de l'ouvrage *Reconnaissance* de Théo Ananissoh, qui montre combien un écrivain – un créateur, un artiste – a parfois besoin d'une assurance territoriale, d'un lieu réel dont il s'inspire, dont il se souvient, auquel il s'identifie, pour pouvoir exprimer son art.

Depuis une trentaine d'années, le renouvellement des pratiques théâtrales en France et en Europe se manifeste massivement par l'essor de ce que le théoricien Bruno Tackels a désigné comme « écritures de plateau », une formule dont l'ambition est de repérer un mode de création spécifique reposant sur le travail collectif effectué à partir du « plateau », autrement dit, directement dans l'espace de travail où se retrouvent les participants de l'entreprise artistique théâtrale (Tackels 2015). J'ai, personnellement, tenté d'affiner cette observation en discernant une évolution singulière à laquelle on peut donner le nom d'« écriture pour le plateau », selon une expression empruntée à Charlotte Lagrange², une auteure-metteuse en scène qui définit sa propre pratique scripturale non plus « depuis » mais « pour » le plateau, sans pour autant revenir au statut du dramaturge (au sens classique du terme) écrivant dans son cabinet de travail des textes destinés au théâtre sans s'impliquer plus avant dans le travail scénique.³

L'écriture pour le plateau est une variante qui résulte d'une amplification de trois phases (liées entre elles) du processus de l'écriture de plateau.

La première de ces amplifications concerne la préparation des improvisations proposées aux comédiens (en effet, thèmes et situations sont sélectionnés et établis préalablement par le metteur en scène, puis proposés aux comédiens au début du travail sur le plateau).

Dans l'écriture pour le plateau, il s'agit, en amont du travail au plateau, de développer une recherche importante de documents et de réflexions sur les thèmes et situations visées. La matière de cette recherche donne lieu ensuite à l'écriture par l'auteur-metteur en scène d'un texte dramatique, que l'on pourrait appeler T1, communiqué au groupe de travail. Il s'agit là du point essentiel de la première phase de cette variante. T1, premier état du texte dramatique, est écrit en fonction des comédiens engagés dans le processus d'élaboration du spectacle. Ce premier texte a pour fonction de susciter leurs réactions et de générer des propositions de développement des actions scéniques et du jeu.

La deuxième amplification est due à l'élargissement du collectif de travail destinataire de T1. Il ne s'agit plus seulement des comédiens mais de l'ensemble des collaborateurs artistiques de l'élaboration du spectacle, scénographes, techniciens son et lumière, etc. La façon dont ceux-ci s'emparent de T1, agrégée à celle des comédiens, est provoquée par le jeu et/ou le provoque à son tour.

La troisième amplification porte sur la rédaction « finale » du texte dramatique du spectacle, le T2. Celui-ci donne une forme littéraire aux résultats de la deuxième phase. Mais il est souvent encore l'objet de plusieurs allers-retours entre le plateau et l'écriture du texte dramatique. Chaque proposition développée sur le plateau est reprise dans un texte dûment écrit. Il peut, idéalement, s'enrichir sans limites des réactions aux avant-premières d'un public choisi et, même, du grand public des premières.

Il s'agit d'un processus de création où la recherche initiale, l'écriture en progression et le jeu scénique sont intrinsèquement liés au plateau. Dans cet échange constant, le plateau devient l'instrument de mesure de la qualité du texte. Il introduit donc une mutation de la définition du texte théâtral, en tant qu'objet littéraire mais également en tant qu'objet scénique.

² Charlotte Lagrange est autrice, metteuse en scène et dramaturge, formée à la Sorbonne, à l'Université de Nanterre et au Théâtre National de Strasbourg. Elle fonde en 2011 la compagnie *La Chair du Monde*, installée à Strasbourg.

³ J'ai décrit, analysé et expérimenté, dans le cadre d'un mémoire de Master, ce mode actuel de production théâtrale, décalqué mais, aussi, décalé de celui d'« écriture de plateau ».

Portées par des programmes d'échanges, des financements internationaux et la mobilité des artistes, les tendances ainsi cernées s'étendent désormais au continent africain, comme en témoigne, par exemple, l'initiative « Des mots à la scène » de l'Institut français, ou le Fonds culturel franco-allemand (FCFA). Dès lors, il semble intéressant, de tenter de dégager les caractéristiques pratique et esthétique qui émergent spécifiquement de ces nouvelles propositions théâtrales émanant d'artistes africains, que celles-ci soient produites sur le continent lui-même ou ailleurs dans le monde. Je m'efforcerai ici de le faire à partir de mes propres créations, initiées au sein d'une association française, Etudi'Art,⁴ au cours des trois dernières années : *La marmite de Koka-Mbala* de Guy Manga (2022-2023), *Ça résonne le silence* (2023-2024) et *Le corps qui parle sans cesse* (en cours de création). Ce champ d'observation permettra d'ancrer la réflexion théorique dans une pratique concrète et de faire le lien entre une expérience de terrain particulière et les traits d'une évolution de portée plus générale. Il s'agira également d'interroger la place du théâtre africain contemporain dans ses rapports aux héritages européens, et d'envisager la notion de « territoire » à la fois comme clé de lecture et comme méthode de création.

Ce que j'entends par la notion de « territoire » se décline ici en deux dimensions : sur un plan concret, liée à l'environnement réel et naturel, et sur un plan émotionnel, nourrie de perceptions sensibles, de croyances, de fables et de récits imaginaires.

Fondements pratiques

Création de La Marmite de Koka-Mbala

À l'origine de mon travail, se situe *La marmite de Koka-Mbala* de l'auteur congolais Guy Manga, que j'ai mise en scène une première fois, au Togo, en 2018, puis en France, en 2022. La pièce met en scène un groupe de jeunes individus en butte au conservatisme patriarcal des pères et des puissants. Elle porte un message d'émancipation dont l'intelligibilité exige l'exposition préalable des valeurs africaines ignorées et bafouées par la soumission coloniale. La révolte des jeunes et des femmes constitue le moment de passage à l'action politique. Ce qui m'intéresse ici, c'est que cette émancipation ne prend un sens positif que si elle s'accompagne d'une reconnaissance et d'une compréhension du « territoire » et des traditions auxquelles elle s'oppose.

Il se trouvait que la pièce de Guy Manga répondait pleinement à mon intérêt pour un théâtre qui, ancré dans les traditions africaines, met en évidence les enjeux du texte, aussi bien pour l'artiste qui s'en empare et pour le public auquel il s'adresse. Cette clarification passe ici par un travail d'introspection. Il s'avère que mon père occupait une fonction de notable au sein d'un quartier de mon canton natal, *Kouvé Gaḍo*, dans la région Maritime, située au sud du Togo. En éwé, on parlerait d'un *Wùgá* ou d'un *Kɔme Megá*, littéralement « dirigeant ou gardien des traditions », une charge à la fois garante des usages et coutumes et consultative, difficile à traduire dans les catégories administratives occidentales. Or, *La marmite de Koka-Mbala* évoquait pour moi la vie de cour à laquelle participait mon propre père en tant que notable. Il me fallait donc en passer par un travail d'élucidation de mon propre rapport à mes racines territoriales, culturelles et familiales.

*La mise en scène spontanée*⁵

⁴ Etudi'Art est une association culturelle et artistique fondée en 2021, à Metz (Lorraine).

⁵ Je tire les réflexions qui suivent des discussions que j'ai souvent eues avec Didier Doumergue, dramaturge et directeur d'acteur à mes côtés pendant la création de *La marmite de Koka-Mbala* en France.

La première mise en scène de *La marmite de Koka-Mbala* a eu lieu à Lomé, au sein d'un centre culturel local qui s'appelle Hakuna Matata. Le projet réunissait une troupe d'acteurs togolais, âgés de dix-huit à vingt-cinq ans, issus d'un même « territoire », de la même communauté locale et, pour certains, formés au théâtre d'amateurs. Ce contexte a conduit à expérimenter une approche très directe du texte, que je qualifie de « mise en scène spontanée ».

On pourrait désigner par « mise en scène spontanée », le fait d'identifier le texte à sa mise en scène. Le texte dramatique, considéré de cette manière, indiquerait directement les actions scéniques à produire sur scène. Ce type de mise en scène constitue, naturellement, l'une des premières tentations de l'apprenti metteur en scène.

Le premier élément repose sur la réduction du texte dramatique original à une description « forcément » réaliste de la situation. C'est-à-dire aboutir à la confusion entre la fiction dramatique appréhendée comme vérité quotidienne et son « rendu » théâtral. Un exemple : les scènes de Conseil des notables dans *La marmite de Koka-Mbala* sont appréhendées dans ma mise en scène togolaise comme de véritables scènes de conseil, observables dans la vie politique quotidienne (bien qu'à une époque passée).

Le second élément consiste à accentuer « l'interprétation » du texte dramatique original afin de lui faire dire ce qu'on voudrait qu'il dise. Ainsi, lorsque le personnage de Bitala, dans la dernière scène, parle de l'autorité parentale qui doit demeurer immuable, nous avons supprimé cette référence à l'immuabilité pour radicaliser la critique du patriarcat.

Le troisième élément réside dans le refus d'inventer des actions scéniques qui ne soient pas en accord avec la littéralité des pratiques traditionnelles ; de maintenir une stricte correspondance entre ce qui est représenté sur scène et les gestes hérités de la tradition. La mise en scène spontanée suppose que le texte porte en lui-même sa propre mise en scène, interdisant en quelque sorte toute transformation. La tâche du metteur en scène se réduit alors à viser le réalisme du rendu et à orienter le jeu des comédiens vers une certaine « vérité sociale » des actions représentées.

Mon rôle devient alors moins celui d'un créateur que celui d'un ethnologue, soucieux de restituer fidèlement un ensemble de pratiques. Mes « retours » aux comédiens après les répétitions n'ont ainsi pour objectif que de rectifier leur jeu et, dans une moindre mesure, d'améliorer le « rythme » de la représentation. Pour autant, ces ajustements, loin d'être neutres, relèvent toujours d'un acte d'interprétation qui oriente la manière dont le texte et la scène prennent forme, car toute interprétation transforme inévitablement le texte, ne serait-ce que par les choix de jeu, de rythme ou de mise en espace.

La formule que j'utilisais, à l'époque, au cours des répétitions était celle d'« entraînement », qui renvoie de manière révélatrice à la pratique du sport. Les comédiens s'entraînaient à mémoriser le texte plutôt qu'à l'interpréter. L'interprétation est réservée au moment unique où le « match » sera joué. Cependant, il est arrivé que les représentations se répètent, ce qui a rapproché sa pratique d'un cadre professionnel. Cela n'a pas posé de difficulté, dès lors que chacune des nouvelles représentations se donnait un objectif précis, en renouvelant sensiblement chaque nouveau spectacle. La formulation d'objectifs structurant les répétitions suppose un véritable travail pratique, que la mise en scène spontanée n'a pas instauré.

Souvent, les répétitions intermédiaires censées préparer les représentations suivantes n'affichent ni concentration, ni application des comédiens. Le comédien renâcle à cet effort d'interprétation qui le pousse à s'éloigner du référent suggéré par une lecture littérale du texte. Il a beau jeu de répliquer que « ça ne se passe pas de cette façon dans la vie quotidienne ».

Le recours au paradoxe⁶

Effectuée en France, dans le cadre universitaire où je poursuivais mes études, la deuxième mise en scène de *La marmite de Koka-Mbala* mobilisait une distribution totalement étrangère au contexte culturel du territoire togolais et aux signes culturels africains qui m'intéressaient jusqu'ici. Dans ces conditions, comment restituer le climat des rituels politiques de la palabre et des conseils des notables entourant le Roi ? Disposition de la salle du trône ; marques de respect ; révérences et salutations ; position des gardes ; espaces sacrés ; rituel des prises de paroles... Le texte dramatique impose, de l'extérieur en quelque sorte, son action scénique, la réduisant à une seule signification. Mais le cadre de cette nouvelle expérience faisait apparaître l'artifice d'une mise en scène prétendument « spontanée » qui suppose de nombreux choix du metteur en scène, même lorsque celui-ci s'efforce de rester fidèle à la tradition. C'est alors que le recours au « paradoxe » apparaît comme une alternative.

L'invention d'actions scéniques autonomes, c'est-à-dire non platement réalistes, est une des solutions pour remplacer la mise en scène spontanée par une mise en scène intentionnelle, guidée par un projet artistique clair, qui consiste en une « écriture scénique » du texte dramatique.

Plus les actions scéniques se distinguent des actions induites par une lecture littérale du texte, plus elles proposent une approche formelle ouverte sur un éclatement de sens. Elles ne sont pas déterminées a priori par une interprétation rigide. Elles font naître des rapprochements inédits, non prévisibles, des chocs de vérités multiples, des questionnements plutôt que des réponses attendues. Par-dessus tout, elles incluent le public, convoquent sa liberté de négociation avec ce qui est montré sur scène : le paradoxe s'appuie sur l'image. L'image, comme savoir sensible, fait éclater le sens.

C'est la double expérience de *La marmite de Koka-Mbala* qui m'a fait comprendre les véritables enjeux d'une mise en scène. D'abord, le fait qu'un texte théâtral ne contienne pas sa propre mise en scène (même si l'on connaît et comprend bien le territoire et les traditions auxquels il renvoie), ensuite, le fait que les actions scéniques constituent effectivement une partie de l'« écriture » de la mise en scène, laquelle peut tout à fait s'inspirer d'un concept ou des réalités d'un territoire (ou des territoires) donné. Enfin, la révélation d'un troisième objectif : le renforcement de l'aspect collaboratif de la création, tel que le mettra en évidence le projet suivant.

Ça résonne le silence – un rapport personnel à l'écriture dramatique et scénique et un renforcement de l'aspect collaboratif de la création

Ça résonne le silence est un spectacle consacré aux violences sexistes et sexuelles ainsi qu'aux enjeux sociaux des rapports de domination. Ce travail a été réalisé dans le cadre des projets annuels d'Étudi'Art, avec le soutien de structures culturelles locales et d'institutions nationales de financement dédiées à la création artistique, telles que le FSDIE,⁷ l'Eurométropole de Metz, le CROUS et le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche. Il s'agissait d'approfondir les thèmes du patriarcat, abordé l'année précédente lors de la recréation de *La marmite de Koka-Mbala*, et de la sexualité, afin d'en évoquer les dérives et adopter des positionnements d'analyse et de lutte. La création de ce spectacle, basée sur l'expérimentation de l'écriture pour le plateau, a largement mobilisé le ressenti des comédiens et comédiennes associés à la création des situations et des actions elles-mêmes.

⁶ Sur la notion de paradoxe, cf. Szabo (2001).

⁷ Fonds de Solidarité et de Développement des Initiatives Étudiantes.

L'expérience que j'ai menée en créant ce nouveau spectacle m'a permis de mieux comprendre et d'approfondir quelques-uns des principes créatifs des écritures « de » et « pour » le plateau que j'évoquais précédemment. À quelques variantes près, elles désignent la production d'un texte dramatique et scénique d'après les performances exécutées directement sur le plateau par les comédiens.

Dans ce nouveau processus, ma place d'auteur a pris une importance particulière. Contrairement aux comédiens, je n'ai pas participé directement à la collecte des récits personnels qui ont nourri la matière du spectacle. Ce retrait a permis de conserver une certaine distance au moment de l'écriture, mais il a aussi créé une forme de césure entre le texte littéraire produit et ceux qui en ont inspiré les contenus. Cette polarisation des rôles, dans l'accomplissement personnel de l'écriture pour le plateau, a parfois rendu plus difficile pour les comédiens l'appropriation du texte dans sa portée globale, bien qu'ils se soient engagés avec force dans son élaboration scénique.

Ce léger décalage invite à réfléchir aux effets de cette séparation entre celui qui écrit et ceux qui jouent, et aux formes nouvelles que peut prendre le théâtre lorsqu'il repose sur une écriture partagée – mais non totalement collective. Car même dans cette écriture partagée, subsiste un style personnel, celui de l'auteur qui, dans mon cas personnel, privilégie une forme poétique découlant de l'oralité.

Cette expérience individuelle amène également à une réflexion sur la nature même de l'acte théâtral contemporain, sur la dimension mouvante du mot « collectif⁸ » – « ‘un collectif’, c'est quelque chose qu'il faut ‘collecter’ ». S'il est mal collecté, on ne saura rien exprimer » nous dit Bruno Latour – et sur les créations *collectivées*⁹ qui redéfinissent les frontières entre auteur dramatique, metteur en scène et l'équipe constituée autour d'eux (Latour 2023, 73).

L'influence africaine et européenne dans la création : des territoires autant matière que mémoire

Le groupe constitué autour de ce projet était composé de comédiens et comédiennes venus de différents horizons et de différents territoires : Togolais, Français, Allemand, Italien et Algériens, âgés de vingt à trente ans. Chacun apportait sa manière de ressentir ou de dire la violence, ce qui a parfois créé des frottements, des résistances réciproques, mais a également enrichi le jeu collectif.

Les composantes culturelles et traditionnelles appartenant au territoire africain sont bien présentes dans *Ça résonne le silence*. Elles apparaissent notamment dans des scènes d'invocation autour d'un fétiche, où les personnages déposent le poids de leurs souvenirs de violences vécues ou observées. On les retrouve aussi dans les choix musicaux et dans les danses inspirées des cérémonies d'initiation du Sud-Togo, du sud du Ghana et du Bénin – éléments que l'on retrouve également dans le clip de l'artiste Enam, intitulé

⁸ Le constat est que le groupe qui se constitue aujourd'hui autour d'un projet de création théâtrale peut, une fois ce projet terminé, se disperser, chacun se recomposant alors autour d'un autre projet ailleurs, et ainsi de suite. Cette nouvelle dynamique peut être reliée aux enjeux économiques, à la précarisation et à la fragmentation du travail dans la société, lesquels sont eux-mêmes liés aux nouvelles formes sociales de militantisme.

⁹ Je propose ce néologisme. Contrairement à la création collective, comme celle du Living Theatre des années 70, qui représente un engagement politique d'un groupe d'individus, la création « collectivée » contemporaine se caractérise par une individualisation de l'engagement politique, par exemple à travers des expériences personnelles et des témoignages.

Wuieve (Enam 2022). On les perçoit aussi dans le langage, lorsque des personnages se mettent à compter en éwé.

Les influences du territoire européen, quant à elles, s'intègrent également dans la création notamment à travers deux aspects : d'une part, l'attention théorique portée à ce qu'est une mise en scène et à la fonction du metteur en scène. Cette dimension tient à ma découverte de l'héritage conceptuel du théâtre européen, où la pratique s'accompagne presque toujours d'un discours critique ou théorique, de sorte que chaque choix scénique est interrogé et justifié. D'autre part, une certaine résistance à l'aspect spirituel spécifique aux traditions africaines s'est révélée, conséquence héritée également d'une tradition européenne qui privilégie le social, le politique plutôt que le rapport au sacré, la rationalité du visible plutôt que la magie de l'invisible. Cette résistance a rendu le travail autour des rituels plus difficile, les comédiens et comédiennes européens n'étant pas très à l'aise avec ces pratiques, ce qui a nécessité davantage de temps et d'efforts pour inscrire ces gestes dans la mise en scène.

Les réalités sociales à partir de témoignages vivants, l'utilisation des médias sociaux et des nouvelles technologies viennent ensuite enrichir le discours du spectacle, en l'ancrant dans la contemporanéité.

En fin de compte, on pourrait dire que cette mise en scène avait le mérite de permettre aux Africains de nourrir leur imaginaire et d'affirmer leur culture face à un public local majoritairement Européens, en s'identifiant, comme dans *La marmite de Koka-Mbala*, à la fable d'une révolte et d'une prise de conscience conjointe susceptibles de susciter l'action.

Nouvelle création : Le corps qui parle sans cesse – un renforcement de l'inspiration et de la technique

Le nouveau projet que je présente pour la saison 2025-2026 avec Etudi' Art est étroitement lié aux précédents. Il bénéficie du soutien financier du FSDIE, de l'Eurométropole de Metz, du Crous et de l'UFR-ALL, et s'inscrit également dans le cadre de mon parcours doctoral à l'Université. Il approfondit des pistes, tant du point de vue des thématiques que des techniques théâtrales construites et consolidées au cours de mon travail : un mélange de mise en scène spontanée, de mise en scène paradoxale et d'écriture pour le plateau.

Le corps qui parle sans cesse, en cours de création, se construit à partir d'une démarche intime mais aussi universelle et philosophique, avec la présentation de trois situations d'une même expérience, des différents questionnements qu'un individu s'adresse à lui-même dans son miroir, et aux diverses présences qui entourent cette image spéculaire, l'assurent de leur aide, lui révélant ses possibilités et ses limites.

Ce projet découle également d'un questionnement suscité par la création de *Ça résonne le silence*, où ma position en retrait dans le processus d'écriture – bien que volontaire – a mis en lumière les limites d'un texte dramatique trop distant, entravant son appropriation par les comédiens. C'est une expérience qui a fait naître chez moi le besoin de me questionner sur ma propre trajectoire : celle de réexaminer ma place d'auteur et de créateur dans un processus collectif, mais aussi, à travers le théâtre, de réfléchir à mon parcours d'artiste. Trois ans de création ont donc vu émerger et se consolider les éléments d'une certaine identité de pratique de groupe. Celle-ci participe tout d'abord à maintenir une expérience de confrontation des territoires et des cultures, en particulier celles d'Europe et d'Afrique, d'ouverture à l'autre quel qu'il soit. Ensuite, le groupe affiche la volonté de mettre ses membres au centre de ses préoccupations théâtrales, leurs histoires, leurs ressentis, leurs convictions, leurs questionnements et surtout ceux qui concernent les modes de vie, les relations aux autres, la construction de soi et de sa vie.

Un récit à la fois africain et européen, traditionnel et moderne

Le corps qui parle sans cesse est un récit basé sur « la théorie des trois visages » ou « la triple unité du visage » découverte dans l'œuvre *Une magie ordinaire* du togolais Kossi Efoui. C'est, selon ce dernier, une théorie de « tradition orale », car il n'avait encore jamais rien publié à ce sujet auparavant. Le premier visage, c'est celui qui nous est le plus familier, « c'est quand je fais l'objet de ma propre contemplation » (Efoui 2023, 101). Le deuxième visage, « c'est par exemple quand, avant d'entrer en action, on se retire dans les coulisses de soi-même pour conjurer le trac, le doute, la peur de foirer, et qu'on se dit "tu" à soi-même [...] Mon deuxième visage, c'est celui que reflète le miroir imaginaire ou qui surgit sous mon regard intérieur par la vertu de l'invocation » (Efoui 2023, 101). Le troisième visage, « c'est quand je suis dépassé par ma propre personne, c'est lorsque je me surprends moi-même, [...] C'est quand on est obligé de repasser le film au ralenti pour s'y reconnaître » (Efoui 2023, 101).

Il n'est pas impossible de rapprocher cette approche africaine de la philosophie occidentale, en particulier de la théorie de la « visagété » que l'on peut trouver chez Emmanuel Levinas, dans la mesure où, pour lui, le visage n'est pas seulement ce que l'on voit, mais ce qui appelle à l'éthique, ce qui nous convoque à la responsabilité. Dans son entretien avec Philippe Nemo, il affirme : « Le visage parle. Le "Tu ne tueras point" est la première parole du visage. Or c'est un ordre. Il y a dans l'apparition du visage un commandement, comme si un maître me parlait » (Levinas 1982, 91–92). Pour Levinas, le visage est l'expression de l'altérité radicale de l'autre. Il n'est pas réductible à une simple apparence ou à une représentation. Le visage est une présence qui interroge, qui défie le sujet dans sa subjectivité et l'appelle à une responsabilité infinie.

La rencontre de ces deux théories, africaines et occidentales, est une source d'inspiration pour la création de *Le corps qui parle sans cesse*.

Primo, dans une démarche plus introspective sur mon rôle d'auteur au sein d'un processus collectif. Qu'ai-je à dire de moi-même, de mon parcours, de mes propres tensions entre écriture et scène ? Que devient l'auteur, intérieurement, dans ce bouillonnement ? Que devient le poète ? Quelle responsabilité envers les autres et envers moi-même ? Cette réflexion repose sur plusieurs motivations : d'une part, penser l'opposition entre l'individuel et le collectif ; d'autre part, revisiter le dialogue entre tradition et modernité, entre nature (le territoire comme matière) et culture (le territoire comme mémoire). Comment relier ces deux aspects, a priori opposés ? Que faut-il transmettre ? Que faut-il interroger ?

Secundo, à partir d'un regard porté sur la mise en scène. Elle se penche sur une approche visuelle et sonore, impliquant en premier lieu le mouvement corporel, dans lequel prendra place la profération du texte. Sur le plan traditionnel, elle s'attachera à montrer des actions scéniques inspirées de rituels africains, en particulier ceux du sud du Togo : le Fa¹⁰, conçu comme un système permettant de comprendre une situation, d'en anticiper l'évolution et de rétablir l'équilibre entre l'individu et ses forces intérieures ; les rituels de naissance, d'initiation, de guérison et de purification ; ainsi que des jeux et diverses pratiques parsemées d'éléments naturels et matériels. Un exemple est le rituel de purification organisé à Bè, un quartier de Lomé, visant à purifier la société des violences passées et à restaurer l'équilibre spirituel. Il se déroule tous les ans sur les berges de la

¹⁰ Le Fa est un système de divination traditionnel originaire du golfe du Bénin, particulièrement pratiqué au Bénin, au Togo, au Ghana et dans certaines régions du Nigéria. Il constitue à la fois une pratique spirituelle, philosophique et culturelle profondément ancrée dans les sociétés vodu.

lagune de *Bè*, un site choisi pour son importance spirituelle. Les participants s'aspergent d'eau bénite, accompagnant ce geste de chants traditionnels, de danses et d'incantations. La cérémonie se conclut par des offrandes, notamment de béliers, présentées aux divinités afin d'apaiser les esprits (Togo Breaking News 2025). Un autre exemple est le rituel *Kpessɔsɔ*, ou prise de la pierre sacrée, célébré à *Glidji-Kpodji* par le peuple *Guin* du Togo. Des milliers de participants vêtus de blanc se rassemblent pour des chants, des danses et des invocations aux divinités. Un prêtre désigné se rend dans la forêt sacrée pour extraire la pierre, dont la couleur est interprétée comme un message divin sur l'avenir de la communauté. La pierre est ensuite présentée à la foule et analysée par les prêtres *vodu*, qui en tirent des enseignements spirituels et sociaux. Par exemple, la pierre blanc-sale de 2025 symbolisait des tensions sociales et appelait à l'unité, au pardon et à la réconciliation au sein de la communauté (Togo Presse 2025).

Concernant la mise en scène, il s'agit avant tout de la présence au plateau, celle des comédiens, des objets, mais aussi des souvenirs et des influences qui les traversent, en lien avec un territoire. Ces présences se construisent à partir de réalités liées à l'enfance comme à l'âge adulte, de mémoires personnelles, de l'éducation reçue et des mythes. On voit ainsi des objets (statuettes, sculptures, percussions) dialoguer avec les personnages, se déplacer dans l'espace scénique ou s'y installer simplement. Ce jeu de présences interroge le réseau des identités, entre la mienne et celles des autres comédiens et comédiennes.

La mise en scène s'appuie également sur des situations simples et quotidiennes de la vie, car les gestes à naître se nourrissent aussi de l'énergie renvoyée par le réel, par le présent, à partir d'une interrogation : que devient notre image à l'ère de l'Internet et des médias ? Sur le plateau, ces questions sont explorées à travers des scènes où les personnages réagissent aux images d'eux-mêmes face à un miroir, ou diffusées ou commentées en temps réel, mettant en lumière les tensions entre visibilité publique et intimité.

Fondements Théoriques

Mélange de tradition africaine et de pratiques introduites par le colonialisme

« Contrairement à tous les discours condescendant sur l'origine européenne du théâtre africain, la pratique théâtrale a toujours existé en Afrique comme dans toute culture en tant que lieu d'apprentissage et d'exercice de la critique sociale, voire politique » (Apedo-Amah 2013, 14). Ce propos de Sélom Kamlan Gbanou dans la préface de l'ouvrage de Ayayi Togoata Apedo-Amah revient sur l'idée générale de la thèse de ce dernier intitulée *Peinture sociale et théâtre populaire en Afrique noire*.¹¹ Il remet en question une idée longtemps véhiculée dans les discours coloniaux et postcoloniaux : celle selon laquelle le théâtre africain serait un produit dérivé de la culture européenne, introduit par la colonisation.

Le paradigme hérité de la colonisation ne reconnaît pas la pluralité des formes de savoir et d'art lorsqu'elles émanent des sociétés africaines. Cette posture s'inscrit dans une critique épistémologique des critères de légitimité scientifique et artistique, longtemps fondés sur la textualité comme forme exclusive de connaissance. Les modes de création oraux, gestuels et rituels en sont bien souvent écartés.

Or, si l'on adoptait une redéfinition du théâtre comme pratique performative, ou si l'on considérait le théâtre, non nécessairement issu de la Grèce antique, comme un événement social et culturel inscrit dans un contexte communautaire, alors la légitimité

¹¹ Sous la direction de Anne Ubersfeld en 1982 à l'Université de la Sorbonne-Nouvelle Paris III.

des traditions orales qui fondent probablement le théâtre africain serait pleinement reconnue. C'est précisément ce constat qui motive la prise de position d' Ayayi Togoata Apedo-Amah :

Dans ma motivation de chercheur, il m'est apparu urgent et indispensable de consacrer une partie de mes recherches en théâtrologie au théâtre populaire togolais dont la visibilité auprès de l'élite intellectuelle et des critiques littéraires était obscurcie par l'absence de texte écrit. Le complexe de l'écriture qui s'est emparé des élites africaines aboutit à la logique simpliste véhiculée par la colonisation : pas de texte écrit, pas de théâtre. Pas de texte écrit, pas d'histoire. (Apedo-Amah, 14)

Dans sa forme traditionnelle, le théâtre africain est assurément un art oral et rituel, profondément enraciné dans les cérémonies communautaires et spirituelles. Il naît d'une parole transmise de génération en génération, qui prend corps dans le geste, la danse, le chant, le masque, voire la transe. Cela nous renvoie, à titre d'exemple, au statut fondamental des griots dans les sociétés mandingues en matière de transmission des savoirs. Comme le souligne l'historien Djibril Tamsir Niane : « Dans la société africaine bien hiérarchisée d'avant la colonisation, [...], le griot nous apparaît comme l'un des membres les plus importants de cette société car c'est lui qui, à défaut d'archives, détenait les coutumes, les traditions et les principes du gouvernement des rois » (Niane 1960, 6). À travers leurs récits, ils assuraient la mémoire du peuple et la transmission des connaissances. Cette fonction est renforcée par les propos de Mamadou Kouyaté, descendant de griot et griot lui-même, qui déclare : « Par la parole, nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations » (Niane 1960, 9). Il apparaît dès lors évident que cette dimension orale, si essentielle dans le champ historique africain, animait aussi naturellement les pratiques artistiques et culturelles, notamment théâtrales. C'est sans doute un théâtre qui s'inscrivait dans une vision animiste du monde, où les notions de bien et de mal ne relèvent pas d'une morale abstraite, mais d'un équilibre à préserver entre les vivants, les ancêtres, la nature et les forces invisibles. De ce fait, il endossait vraisemblablement une fonction à la fois pédagogique, symbolique et politique, en s'adressant directement au peuple dans la langue vernaculaire, à l'instar des contes.

Les formes européennes ne sont toutefois pas à négliger dans l'évolution du théâtre africain. Loin de rejeter toute influence coloniale, certaines pratiques théâtrales populaires, comme le Concert Party ou la Kantata au Togo, témoignent d'un processus d'appropriation et d'adaptation. Bien qu'inspirées de modèles européens, ces formes ont été intégrées aux contextes culturels locaux pour mieux s'adresser au public.

À notre connaissance, hormis quelques travaux de passionnés et de rares publications scientifiques éparses, un seul ouvrage : *Théâtres populaires en Afrique. L'exemple de la Kantata et du Concert-party togolais* d'Apedo-Amah, semble retracer l'histoire théâtrale togolaise sur près d'un siècle.

De manière générale, Apedo-Amah présente le théâtre populaire togolais, apparu dans les années 1940, comme une forme artistique née au croisement de plusieurs transitions : « du colonialisme au néocolonialisme, de la tradition à la modernité, de l'oralité à l'écriture, du *vodu* au christianisme, (ou encore) de la dictature à la démocratie » (20-21). Le théâtre populaire togolais, à travers le Concert party et la Kantata, devient alors un espace d'expression de ces fractures propres à une société tiraillée entre des héritages contradictoires.

L'influence européenne a transformé la pratique théâtrale togolaise notamment par l'introduction « de la scène à l'italienne et du vaudeville anglais » (Apedo-Amah, 24), mais elle n'a pas altéré les fondements culturels de ces formes populaires. «

L'enrichissement des emprunts européens a mis davantage en relief la contribution de l'oralité traditionnelle dans l'esthétique de ces arts dramatiques créés avant la moitié du 20^{ème} siècle » affirme Apédo-Amah (21). Car au cœur de ces formes, ce sont encore la structure du conte, l'importance de la parole, et une vision du monde portée par la culture locale qui prédominent. « La structure du conte traditionnel, l'esthétique de la parole traditionnelle, une vision du monde qui accorde une place capitale au Destin dans la culture *vodu* de l'aire culturelle adja-tado sont quelques-uns des ingrédients qui font l'originalité d'un théâtre populaire solidement ancré dans la culture nationale » (Apédo-Amah, 21).

Apédo-Amah décrit concrètement ce qu'est le Concert party : « Dans ce théâtre populaire, burlesque et pathétique font bon ménage sur fond d'idéologie et de morale animistes. C'est un théâtre manichéen très didactique » (25). Cette fonction didactique, loin de constituer une contradiction avec l'aspect comique et tragique du concert-party, assume une dimension moralisante qui ne se cache pas, parce qu'il s'adresse à un public communautaire, porteur d'une culture dans laquelle la parole est inséparable de fonctions régulatrice et sociale.

Enfin, Apédo-Amah insiste sur la dimension résistante de cette forme théâtrale : « La forme du concert-party, ses choix linguistiques, sa vision du monde et la culture populaire dont il est une expression artistique, participent du processus de résistance d'un peuple opprimé dans une société en mutation » (Apédo-Amah, 25), interrogeant par conséquent, en filigrane, le rôle même du théâtre dans la société.

Un geste créatif nouveau

Aujourd'hui, cette résistance passée, dirigée contre les dominants et qui questionnait également la place du théâtre, semble avoir disparu. L'influence européenne, autrefois perçue par les artistes de concert party et par leur public comme un facteur d'aliénation ou de transformation, est désormais complètement assimilée. Le renouvellement des pratiques théâtrales au Togo, et plus largement en Afrique, s'est intégré aux formes européennes, au point que certaines esthétiques se rapprochent ou se superposent.

Dans ce contexte, une question se pose : comment, à partir de l'histoire et des traditions africaines, inventer de nouvelles pratiques théâtrales ? À ce titre, la thèse de Maxence Cambron sur les dramaturgies de la remembrance en Europe illustre bien comment l'Histoire et la mémoire (d'un peuple ou d'un territoire) peuvent devenir des matériaux scéniques.

Certes, il est ici question d'Afrique et non d'Europe, mais les mêmes questions se posent à tous. En tant qu'artiste d'origine togolaise, j'ai tout intérêt à m'inspirer de mon « territoire », à revisiter le passé pour transformer des mémoires collectives – et individuelles – en un geste créatif nouveau. Pourquoi ? Pour réaffirmer des identités locales face aux discours universalistes qui ont parfois effacé la complexité des cultures africaines ; pour réécrire des récits liés à la culture africaine, souvent biaisés ou incomplets ; et pour questionner les réalités sociales actuelles. Comment ? En expérimentant de nouvelles formes et techniques où le contemporain interroge le traditionnel, le sacré et le profane, en s'appuyant justement sur le territoire d'origine, des ressources spirituelles, traditionnelles et culturelles.

À titre d'exemple, les artistes africains pourraient s'inspirer des cérémonies et rituels qui accompagnent la nativité (à savoir celle des jumeaux, comme dans le spectacle

*Venavi*¹² du Togolais Rodrigue Norman, actuellement en tournée au Togo et au Bénin), des cycles de la vie, de la mort, la nature, etc.

La fête du *vodu* au Bénin est une belle initiative qui va dans le sens de ma proposition.¹³ Cette célébration, consacrée à l'art, à la culture et à la spiritualité du *vodu*, s'inspire d'une religion d'ordre cosmique née de la rencontre des cultes des divinités Yoruba, Fon et Ewe (trois grands groupes ethniques d'Afrique de l'Ouest). Ces divinités incarnent différentes forces de la nature et seraient capables d'interagir avec les humains.

Cette même richesse spirituelle et culturelle se retrouve également au Togo, où le peuple Guin célèbre chaque année, depuis plus de 360 ans, le *Kpesoso* (prise de la pierre sacrée), un rituel marquant le nouvel an religieux *vodu*. Cette cérémonie repose sur la protection des 41 divinités du panthéon Guin et revêt une forte dimension culturelle, historique, spirituelle et symbolique, avec une place centrale accordée à la mer, à la nature et à la cosmologie.

Il ne s'agit pas de reproduire des effets magiques ni de désacraliser ces rituels, mais de puiser dans ces cultes une technique nouvelle, une autre manière d'aborder la création artistique, en faisant parler tous ces éléments issus d'un territoire donné dans une représentation théâtrale. Le territoire se révèle alors dans sa double dimension : à la fois espace réel et espace mental, dont l'artiste extrait la matière même de sa création.

Il s'agira surtout de raviver les rapports à la nature et au réel pour définir des modèles, enracinés dans les traditions, et qui se transforment dans les pratiques contemporaines (qui ne sont pas elles-mêmes sans enjeux face aux problématiques actuelles autour de l'anthropocène).

Cette approche d'un geste créatif nouveau peut être envisagée selon deux axes complémentaires : d'une part, la singularité des éléments introduits dans les créations – qu'ils soient nouveaux ou empruntés à des formes préexistantes mais recontextualisés ; d'autre part, l'imaginaire que les nouvelles propositions théâtrales déploient au sein même de l'œuvre, qu'il s'agisse d'un texte ou d'un spectacle. Chacun de ces axes peut faire l'objet d'une analyse, à la fois dramaturgique et scénique.

Penser l'art à partir d'un territoire

En définitive, le théâtre africain « à inventer ou réinventer » n'est pas à chercher ailleurs : il est déjà là, inscrit dans le passé et le présent de son territoire, dans les éléments qui le façonnent et l'entourent. Il suffit de tourner le regard vers l'intérieur et autour de soi pour les percevoir, puis de penser l'art à partir de ce territoire.

Ce dernier ne se réduit pas aux seules données géographiques. Il s'ancre dans le visible, le mesurable, tout en étant traversé par les perceptions et les croyances. Michel Collot souligne cette continuité lorsqu'il écrit que « la nature est en nous, et nous en faisons partie » (2022, 30), ou que « le paysage est le lieu d'une expérience sensible, qui associe l'intérieur et l'extérieur, le corps et l'esprit, le réel et l'imaginaire » (94). « L'environnement d'une société humaine est (donc) indissociablement naturel et culturel »

¹² Un spectacle basé sur des superstitions, mettant en scène les vivants et les morts. Le résumé dit ceci : « Akouélé et Akouété sont des jumeaux. Peu de temps après leur naissance, Akouété, le garçon, décède mais, là-bas, au village, les grandes personnes racontent qu'il est allé dans la forêt chercher du bois. Alors, on l'attend. Akouélé, sa sœur, surtout l'attend, depuis des années maintenant. Et elle ne va pas bien. D'autres disent qu'elle est cinglée... Sous la forme d'une âme errante, Akouété, le frère revient pour livrer aux vivants les origines du mal de sa sœur. »

¹³ Depuis 2023, les 9 et 10 janvier de chaque année, le Bénin, pays d'Afrique de l'Ouest, célèbre les *vodu* Days.

(30), insiste-t-il : autant d'éléments qui confirment que l'art naît d'un lieu vivant, fait de matière autant que de mémoire. Ce mariage trouve aussi un écho chez Sylvie Chalaye, qui rappelle qu'en art, « il faut accepter que le milieu a une grande influence sur la personne », et donc sur l'artiste (2002, 96).

Un théâtre africain profondément enraciné dans ses contextes locaux, sociaux et culturels ne peut donc se développer que si les artistes africains, qu'ils vivent sur le continent ou ailleurs, se réfèrent à leur territoire comme à une véritable matière de création, plutôt que de se conformer aux seules conventions esthétiques globales.

Koffi N'DANOU

Bibliographie

- Ananissoh, Théo. 2022. *Reconnaissance*. Lomé : Édition Continent.
- Apedo-Amah, Ayayi Togoata. 2015. *Théâtres populaires en Afrique : L'exemple de la Kantata et du Concert-party togolais*. Lomé : Édition Awoudy.
- Cambron, Maxence. 2016. *Dramaturgies de la remembrance : Poétique et politique de la mémoire dans la création théâtrale contemporaine en Europe*. Thèse de doctorat, Université Lille 3. <https://theses.fr/2016ARTO0011> Consulté le 15 mars 2025.
- Chalaye, Sylvie. 2002. *Monde noir et scènes contemporaines*. Paris : L'Harmattan.
- Collot, Michel. 2022. *Un nouveau sentiment de la nature*. Paris : Éditions Corti.
- Compagnon, Antoine. 2012. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » <https://aphelis.net/wp-content/uploads/2012/03/Compagnon-Auteur.pdf> Consulté le 30 août 2024.
- Efoui, Kossi. 2023. *Une magie ordinaire*. Paris : Seuil.
- Enam. 2022. *Wuiveve (Official Video)*. YouTube video, 4:16. Publié le 2 décembre 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=Ax5KwoazW8I&list=RDEMyjissogTNLrdodJ4c3lPyA&index=4>. consulté le 5 octobre 2025.
- Latour, Bruno. 2023. *Habiter la terre*. Paris : Les Liens qui Libèrent / Arte Éditions.
- Levinas, Emmanuel. 1982. *Éthique et infini : Dialogues avec Philippe Nemo*. Paris : Fayard.
- Menga, Guy. 2001. *La marmite de Koka-Mbala*. Yaoundé : Édition CLE.
- N'Danou, Koffi. 2024. « L'écriture pour le plateau, une tendance actuelle de la production théâtrale ». Mémoire de master, Université de Lorraine.
- Niane, Djibril Tamsir. 1960. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris : Présence Africaine.
- Norman, Rodrigue. 2025. *Venavi*. Lomé : Édition Awoudy.
- Pavis, Patrice. 2017. « Réflexion sur la mise en scène contemporaine ». In *Metteur en scène aujourd'hui : Identité artistique en question ?* sous la direction de Izabella Pluta, 13-32. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Pluta, Izabella. 2017. « Metteur en scène, métier en voie de disparition ? » In *Metteur en scène aujourd'hui : Identité artistique en question ?* sous la direction de Izabella Pluta, 7-12. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Szabo, Dusan. 2001. *Traité de mise en scène : Méthode des actions scéniques paradoxales*. Paris : L'Harmattan.

- Tackels, Bruno. 2015. *Les écritures de plateau : État des lieux*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Togo Breaking News. 2025. « Purification : ce que disent les prêtres traditionnels de Bè ». <https://togobreakingnews.info/purification-ce-que-disent-les-pretres-traditionnels-de-be/>. Consulté le 5 octobre 2025.
- Togo Presse. 2025. « Prise de la pierre sacrée Kpessosso – 362^e édition : la pierre de couleur blanc-sale appelle à l'union, au pardon et à la réconciliation ». <https://togopresse.tg/prise-de-la-pierre-sacree-kpessosso-362e-edition-la-pierre-de-couleur-blanc-sale-appelle-a-lunion-au-pardon-et-a-la-reconciliation/>. Consulté le 5 octobre 2025.
-