

LA CULTURE COMME INSTRUMENT AU SERVICE DE LA DIPLOMATIE : L'EXEMPLE DU THEATRE FRANÇAIS

Şengül KOCAMAN*

RESUME

Face à la suprématie de la langue anglaise est née en France une volonté politique visant à promouvoir la culture française dans le monde. S'il a pris récemment un caractère plus coopératif, avec l'Organisation Internationale de la Francophonie, à l'origine, ce mouvement, créé unilatéralement par la France, était surtout destiné à accroître son influence universelle à travers une véritable diplomatie de la culture. Pour sa part, le théâtre français compte quelques-uns des plus grands spécialistes du genre, avec Molière, Racine, Corneille et bien d'autres. Pour autant, la greffe ne semble pas toujours avoir pris lorsqu'il s'est agi de développer une culture théâtrale dans des pays exotiques, même francophones, mais pas toujours disposés à la recevoir. Cela s'explique sans doute par de nombreuses incompatibilités historiques et sociologiques que les politiques ne semblent pas toujours avoir prises en compte.

Mots-clés: théâtre, francophonie, culture, diplomatie, néocolonialisme

CULTURE AS A TOOL IN THE SERVICE OF DIPLOMACY: THE EXAMPLE OF FRENCH THEATRE

ABSTRACT

Facing the supremacy of the English language some French politicians decided to promote the French culture around the world, beginning with the French colonies. Indeed, the movement has recently taken a more cooperative form with the *International Organisation of Francophony*, but in the beginning it has been one-sidedly created by France, which primarily intended to increase its universal influence through a mix of diplomacy and culture. For its part, the French theater boasts some of the greatest names of the genre with Molière, Racine,

* Yrd. Doç. Dr., Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Fransız Dili ve Eğitimi Anabilim Dalı senkocaman1@outlook.com

Corneille and many others. However, the transplant does not always seem to have worked when it came to develop a theatrical culture in exotic, even French speaking countries, but not always willing to receive it. This is probably due to many historical and sociological incompatibilities that politicians do not always seem to have taken into account.

Keywords: theater, francophony, culture, diplomacy, neocolonialism

La diplomatie est une pratique ancienne née au temps de la monarchie, lorsqu'il fallait impérativement nouer des alliances pour trouver une épouse à un prince ou des alliés en prévision de conflits armés. Depuis, cette activité s'est professionnalisée et a été profondément codifiée. Si la plupart des pays font, donc, appel à des diplomates pour assurer cette fonction, d'autres, dont la France, éprouvent souvent le besoin d'élargir la fonction à des organismes culturels, ce qui se fait, par exemple, par le biais de tournées souvent coûteuses à travers le monde et nécessitant forcément des subventions étatiques, dès lors que l'État y trouve un intérêt certain. C'est notamment ce que F. R. Pereira explique fort bien à propos des relations franco-brésiliennes, à une époque où le Brésil est dirigé par une junte militaire.

Tout indique que depuis 1945 la France donne toujours une grande importance à sa politique culturelle à travers le théâtre, sans doute plus qu'à travers les autres formes d'expression artistique. Pour étayer cette affirmation, il suffit d'observer que durant notre période le théâtre a toujours absorbé en moyenne 50% de tout le budget utilisé par l'AFAA (Association Française d'Action Artistique) pour la diffusion des arts français à l'étranger, les autres 50% étaient divisés entre la musique, la danse et les arts plastiques. (...) Sans doute cette observation mérite-t-elle d'être relativisée (sans minimiser pour autant l'importance accordée au théâtre), car une tournée théâtrale exige un énorme dispositif. Au-delà de la propre troupe (incluant voyage, séjour et salaires), le personnel technique (incluant les mêmes dépenses), les frais de décor et de publicité impliquent une énorme quantité d'argent, montant qui n'est presque jamais couvert par les recettes des entrées (du moins en ce qui concerne les tournées en Amérique latine). (...) Considérons par exemple la tournée de la Comédie Française en 1952, qui parcourut les cités de São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires et Montevideo. Pour cette tournée, 17 artistes (acteurs et metteur en scène) et 16 techniciens (directeur de scène, chef d'orchestre, régisseur, souffleuse, chef machiniste, sous-chef tapissier, chef accessoiriste, électricien, tapissier, machiniste, 2 habilleurs, coiffeur, 2 délégués par la radio diffusion et l'administrateur de la tournée) sont

partis pour l'Amérique latine. Ils ont pris le train Paris-Marseille le 23 mai, le jour suivant ils embarquent à bord du navire Provence, le 25, ils font escale à Barcelone, le 29, escale à Dakar, le 4 juin, escale à Rio de Janeiro. (Pereira, 2009: 63)

(...) À une époque où s'exacerbent les luttes anticoloniales, les nationalismes se renforcent dans les provinces. Dans un pareil contexte, la politique culturelle menée par le Quai d'Orsay renforce sa vigilance et son programme d'extension tentaculaire dans les régions les plus reculées du territoire brésilien. Les institutions d'origine française localisées dans l'État de Para, à côté de la Guyane française, doivent recevoir par conséquent un soutien financier plus important et augmenter les efforts en vue du maintien et du développement de l'image positive de la France métropolitaine. Le Collège de Notre Dame de Nazareth à Belém, capitale de l'État en question, se transforme en un petit centre stratégique, où les pères missionnaires français se voient conseiller d'inculquer à leurs élèves une conscience telle qu'ils en viennent à exprimer une forte admiration pour la France métropolitaine et, d'un autre côté, à éviter toute forme de sympathie pour les mouvements séparatistes qui d'aventure pourraient naître dans la province française voisine. En agissant contre les particularismes culturels et régionaux du Brésil, les Français luttent notamment contre l'accroissement de l'influence culturelle allemande et italienne. Malgré son affaiblissement en raison de la défaite de l'Axe, la forte présence, au début des années 1950 déjà, de descendants d'Allemands et d'Italiens dans la région du Sud facilite le rétablissement et le développement de l'influence culturelle de ces deux pays sur le territoire brésilien. Ainsi, rien n'est plus cohérent dans la politique culturelle française que la proposition d'augmenter l'envoi de professeurs, de missionnaires et de troupes de théâtre français - en particulier - au sud du Brésil. (Pereira, 2009: 56)

À l'occasion de la tournée évoquée plus haut, rapporte l'auteur, ses promoteurs s'attacheront à faire découvrir au public brésilien des auteurs acceptables par la dictature car ne risquant pas de subir les foudres de la censure, c'est ainsi que l'on optera pour Eugène Ionesco plutôt que pour Sartre, dont les œuvres sont interdites au Brésil, ce qui constitue un signe évident de complaisance de la politique de la France à l'égard du gouvernement du pays visité.

Plus généralement, si la littérature en langue anglaise dispose, pour son rayonnement à travers le monde, de puissants vecteurs que sont certains auteurs de "best-sellers" rapidement relayés par la puissante industrie du cinéma – pour ne citer que les exemples de James Bond, Harry

Potter, etc. – ainsi que sur le plan du théâtre par la figure incontournable de Shakespeare, probablement le dramaturge le plus joué dans le monde et dans le plus grand nombre de langues locales, la France, pour sa part, ne semble pas toujours jouir des mêmes atouts, malgré la présence dans son patrimoine littéraire de personnalités aussi importantes que Victor Hugo, La Fontaine, Alexandre Dumas ou Molière. Il semble que ce retard ait suscité chez les autorités françaises une volonté de combler ce retard en investissant de gros efforts dans ce qui est aujourd'hui devenu l'organisation de la francophonie.

Dans un mémoire universitaire, G. Masure évoque les débuts de cette norme de diplomatie culturelle.

La diplomatie culturelle correspond souvent à une double volonté des Etats : il s'agit schématiquement de faire vendre des œuvres de son pays, mais l'enjeu semble aussi être la modification des systèmes de représentations des autres. Les instruments employés par la France dans sa diplomatie culturelle sont similaires à ceux employés par les autres pays européens : académies étrangères d'arts ou d'échanges intellectuels, écoles, instituts culturels. Ses instruments étaient accompagnés de décisions diplomatiques telles que des signatures d'accords culturels, la spécialisation de services d'ambassade dans les relations culturelles, ou bien des manifestations culturelles bilatérales. Des manifestations culturelles à dimension multilatérale sont également intervenues auxquelles la France participait, l'exemple phare étant les expositions universelles. La culture est donc un facteur de relations transnationales et inter-sociétales, qui intervient dans le domaine des pratiques et des représentations.

La défaite française de 1940 va façonner clairement l'instrument national des relations culturelles. La vision gaulliste du "rayonnement de la France" tend à s'imposer, avec la création de la Direction générale des relations culturelles (DGRC) en 1945 qui doit œuvrer à la reconstruction de l'influence française dans le monde. Il s'agit de pallier à l'émergence de nouveaux acteurs dans les relations internationales. L'action culturelle extérieure est alors chargée de faire oublier les avanies de l'histoire, ou plus simplement (et plus cyniquement) de faire illusion.

Le socle de la politique culturelle extérieure de la France se met alors en place avec le développement de l'enseignement du français, face à la progression de la langue anglaise. "Le rayonnement culturel extérieur de la France se confond avec l'expansion et le rayonnement de sa langue". Les instituts français à l'étranger, dont beaucoup sont créés à cette époque, se mettent au service de cette politique, avec leurs cours, conférences et

bibliothèques. Les nouveaux instituts forment les établissements de "seconde génération". Le français devient réellement le "moteur" de la politique d'expansion et de rayonnement de la France. (Masure, 2009:14-15)

Progression de la langue française, expansion et rayonnement à l'étranger, reconstruction de l'influence française dans le monde, y compris dans des dictatures..., bien évidemment, tout cela n'allait pas manquer de susciter critiques et réserves, beaucoup d'observateurs n'ont pas manqué d'invoquer l'ombre du néocolonialisme, notamment dans les anciennes dépendances d'Outre-mer. D'autres ont fait observer que les populations auxquelles ces spectacles étaient destinés n'étaient pas forcément préparées à les recevoir et ce, notamment parce que le théâtre, même en France, est un art réservé à un public plutôt aisé et que, par conséquent, son implantation dans des pays lointains ne pouvait, tout au plus, intéresser qu'une petite couche de lettrés peu représentatifs de la population globale. Mais peut-être le but précisément de cette politique d'ouverture n'était-il pas de toucher l'ensemble des populations mais surtout des minorités appelées, plus tard, à diriger ces pays.

I. L'OMBRE DU NEOCOLONIALISME

Compte tenu de ce qu'on sait de la politique africaine de De Gaulle, qui a suscité la création du néologisme "Françafrique", on comprend que divers observateurs aient vu dans la politique culturelle de la France une tentative de re-coloniser les anciennes dépendances africaines. Le fait est que la politique décrite par G. Masure est longtemps restée profondément centrifuge, allant de la France vers l'étranger, dans une organisation manifestement inégalitaire, malgré les apparences.

Lorsqu'il évoque la politique culturelle de la France envers ses anciennes colonies, D. Mbouopda évoque *une histoire handicapante pour une relation saine*, ajoutant à propos de la coopération culturelle :

Revenant donc à notre préoccupation première : Existe-t-il une coopération égalitaire entre la France et l'Afrique depuis les indépendances au regard de la francophonie ? Sur ce point, l'histoire semble se répéter. Car (...) c'est à travers le prisme d'une supériorité de la France à l'égard de l'Afrique que l'histoire s'est faite ; ce qui, comme tout fait de mentalité, perdure de nos jours dans la coopération France/Afrique. En effet, pour bon nombre d'observateurs avertis de cette coopération, la politique de la France à l'égard de l'Afrique est demeurée coloniale, d'où d'ailleurs le concept très répandu du néocolonialisme. Pour F. Luchaire dans *Le Droit d'Outre-Mer et la Coopération (...)*, "il y a néocolonialisme

lorsque, dans un État juridiquement indépendant, l'économie est organisée non dans l'intérêt des nationaux de cet État, mais dans celui d'un État étranger qui exerce une pression sur lui. Pour tout dire, cette coopération repose sur le paternalisme et sur une ruse mercantiliste.

(Mbouopda, <http://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/la-mentalite-francaise-a-travers-la-cooperation-france-afrique/>)

Cette mainmise coloniale du Nord sur le Sud a été dénoncée, en son temps, par Aimé Césaire dans son fameux *Discours sur le colonialisme*, dans lequel il dénonçait les faux semblants d'une aide apparemment désintéressée :

Il n'y a eu aucun contact humain (entre l'Occident et l'Afrique), mais des rapports de domination et de soumission qui transforment l'homme colonisateur en pion, en adjutant, en garde-chiourme, en chicote et l'homme indigène en instrument de production, (...) le grand drame historique a moins été la mise en contact trop tardive avec le reste du monde, que la manière dont ce contact a été opéré ; (...) c'est au moment où l'Europe est tombée entre les mains des financiers et des capitaines d'industrie les plus dénués de scrupules que l'Europe s'est propagée ; (...) notre malchance a voulu que ce soit cette Europe-là que nous ayons rencontrée sur notre route (...). (Césaire, 1955: 19)

En ce qui concerne l'histoire récente, les faits ne plaident malheureusement pas en faveur d'une action désintéressée de la France, qui est un des rares États européens à régulièrement poursuivre des projets guerriers en Afrique, comme en ce moment même (été 2014) au Mali et en République Centrafricaine, après avoir été au centre d'autres terrains de conflits comme la Libye et la Côte d'Ivoire. D. Mbouopda évoque *un fait qui peut être inhérent à l'histoire coloniale qui lie la France à l'Afrique, et qui a dû formater la mentalité française à une telle tendance hégémonique et mercantiliste vis-à-vis de l'Afrique.*

De par les gestes habituels des Français dans les milieux d'échanges (colloques, symposium, séminaires, rencontres de tous genres) et les clichés que nous avons inventoriés, la France s'avère incapable de penser l'Afrique comme un partenaire avec qui elle pourrait traiter d'égal à égal. (...)

Le fait est que, comme nous le révèlent Franck Magnard et Nicolas Tenzer, les jeunes États que la France quitte après les indépendances sont un réservoir de matières premières : 71 % de réserves de platine, 96 % de celle de chrome, 85 % de celle de diamant industriel, 61 % de l'amiante, 50 % de l'or, etc. Consciente donc de tous ces enjeux économiques, la France n'avait pas intérêt à ce que ce continent sombrât dans une instabilité.

Aussi, la création de la francophonie, tout comme ces autres engagements français d'apparence philanthropique (comme à l'époque coloniale) en Afrique après les indépendances, dissimule-t-elle ses velléités à garder la main mise sur ses anciennes colonies afin de continuer, au lendemain d'une « libération formelle du continent », à s'engraisser sur le dos d'un peuple qui manque du minimum vital. Mais le grand peuple n'est plus la plus dupe d'autrefois, et tout trouble en Afrique lié notamment à un chef d'État qui joue la carte du chef éternel porte, selon lui, la main discrète de la France. Pour lui, la France est tapie dans l'ombre où elle fait et défait les chefs d'État africains au gré de ses intérêts. On retrouve la France typique, avec son esprit de ruse et de mercantilisme. Pour les peuples africains, toute action de la France en Afrique ressemble fort bien à celle d'un prédateur qui ne s'éloigne jamais de sa proie, car ils ont du mal à imaginer une France égalitaire, et encore moins généreuse.

Le problème est que, face aux ruses de la puissance dominante, des forces antagonistes vont se dresser, que la France va devoir contrecarrer en allant jusqu'à soutenir des dictatures, le tout dans son propre intérêt. Ce sera la fameuse *Françafrique*, qui va puissamment contribuer à générer de la suspicion jusque dans les esprits les mieux disposés à l'origine à l'égard de la France, ainsi que nous l'avons vu de Césaire, député français parlant avec l'accent d'un colonisé.

La *Documentation française* nous apprend que c'est le géographe français Onésime Reclus qui invente le terme "francophonie" dans un ouvrage intitulé "*France, Algérie et colonies*". Cet auteur prône l'expansion coloniale de la France et, dans ce cadre, il s'intéresse au facteur linguistique.

21 juillet 1883. L' "Association nationale pour la propagation de la langue française dans les colonies et à l'étranger" ("Alliance française") est créée sous l'égide de l'ambassadeur Paul Cambon. L'année suivante est fondée l' "Alliance française" de Paris, au conseil d'administration de laquelle siègent notamment Ferdinand de Lesseps, Louis Pasteur, Ernest Renan ou Jules Verne. De nombreuses autres "Alliances françaises" vont rapidement voir le jour à travers le monde. L' "Alliance française" est reconnue d'utilité publique en France en 1886. (...)

C'est le 20 mars 1970 à Niamey (Niger) que 21 pays créaient l'Agence de coopération culturelle et technique (ACCT). Devenue en 2005 l'Organisation internationale de la francophonie (OIF), celle-ci rassemble aujourd'hui 70 Etats et gouvernements (56 membres et 14 observateurs) qui totalisent 870 millions d'habitants, soit 13% de la population mondiale. Souvent considérée en déclin, la langue française est en relative expansion,

mais elle le doit principalement à l'essor démographique de l'Afrique. Le nombre de personnes parlant le français dans le monde est estimé à 200 millions, ce qui fait du français la 9ème langue de la planète, et la 3ème sur internet : 5% des pages web sont rédigées en français, contre 45% en anglais et 7% en allemand. Le principal échec de la francophonie réside dans le recul du français dans les institutions internationales. À la Commission européenne notamment, selon l'OIF, la part des documents d'origine rédigés en français est passée de 40,4% en 1997 à 28% en 2003 et sans doute à un quart aujourd'hui. (La Documentation française : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/francophonie/chronologie.shtml>)

Face à un rapport de forces, notamment avec l'anglais, guère favorable, le gouvernement français poursuit, vaille que vaille, sa politique de diplomatie à caractère culturel, et ce, malgré une crise qui a conduit à des fermetures de représentations diplomatiques à travers le monde. N. Lecaussin évoque un rayonnement très coûteux.

À l'ère dite du terrorisme, le but affiché du ministère des affaires étrangères Outre-Manche est "to work for UK interests in a safe, just and prosperous world". Les objectifs ainsi énoncés sont, dans un premier temps, la lutte contre le terrorisme, la réduction des armes de destruction massive, de la circulation et du commerce de drogues et autres criminalités. Afin, dans un second temps, de permettre une économie britannique prospère et sécurisée partout dans le monde. Sécurité et commerce sont donc les maître-mots de la politique étrangère britannique. Le Royaume-Uni opte pour une diplomatie dite commerciale. Pour ce faire, il n'adopte pas une approche quantitative, en essayant de s'implanter dans le plus de pays possible, mais stratégique, en établissant ambassades et consulats dans des localités économiquement attractives.

L'état d'esprit de la politique étrangère française semble tout autre. Alors que les premiers privilégient sécurité et prospérité, les seconds veillent à la coopération internationale, "au rayonnement culturel". La France, depuis les prémices de sa diplomatie, se revendique comme ayant une vocation à l'universalité. Le cheval de bataille français : affirmer sa présence partout dans le monde, en cherchant à développer ses valeurs, ses références, sa culture et l'usage du français hors de ses frontières. Cela se manifeste par l'enseignement et la diffusion de la langue française, en rendant notamment l'enseignement supérieur français plus attractif et en développant des partenariats universitaires. Par la promotion des idées, expressions artistiques et productions audiovisuelles françaises. Ainsi le ministère des Affaires étrangères soutient-il l'exportation des programmes

audiovisuels et films français. Et l'audience croissante de TV5, chaîne francophone, qui est passée de 56.7 millions de personnes en audience hebdomadaire cumulée, en 2003, à 73.5 millions en 2005 témoigne d'un certain succès. Mais également au travers d'une coopération technique et scientifique.

Toutes ces entreprises visent à donner l'image d'une France forte, active et combative. En tant qu'Etat puissant, la France doit donc être présente un peu partout dans le monde. Cela expliquerait alors pourquoi nous avons un ambassadeur à Port-Vila dans le Vanuatu, archipel de 83 îles d'une superficie de 12 200 km² et disposant d'une population de 192 910 âmes... Au nom de la francophonie et du rayonnement culturel !

Vaste projet ! Surtout quand on sait que la langue et la culture française sont en perte de vitesse. L'anglais est langue officielle dans 94 pays sans compter tous les pays où il se trouve couramment parlé, tandis que le français est une langue officielle dans 54 pays dans lesquels sont inclus les cantons suisses et les DOM-TOM. Malgré des efforts financiers colossaux la France ne parvient pas à faire face. Il semblerait même, qu'à mesure qu'augmentent les dépenses, l'influence de la France diminue. (Lecaussin, <http://www.ifrap.org/La-diplomatie-francaise-un-rayonnement-tres-couteux,247.html>)

Pour sa part, le ministère des affaires étrangères annonce clairement la couleur en matière de politique culturelle.

Le ministère des Affaires étrangères (MAE) dispose à l'étranger d'un large réseau de services et d'établissements culturels français. Ensemble, ils tissent des liens privilégiés avec les partenaires locaux et répondent à des objectifs clairs :

- faire connaître à l'étranger la culture et les œuvres des artistes français : le réseau culturel français à l'étranger organise quelques 50 000 manifestations culturelles par an ;

- construire des réseaux durables entre les créateurs mais aussi entre les responsables des politiques culturelles, pour répondre aux demandes des artistes et des professionnels étrangers ;

- La diffusion de la création contemporaine sous toutes ses formes ;
- Le rayonnement de la culture française et la mise en œuvre de la diversité culturelle :

- Le renforcement des capacités professionnelles des filières artistiques. (Ministère des Affaires Etrangères, en ligne: <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/diplomatie-culturelle-21822/>)

Il ressort de la diplomatie culturelle de la France que le théâtre y figure en bonne place, sous la forme de tournées, d'invitations d'artistes étrangers, etc., comme nous l'avons vu à travers le compte rendu de M. R. Pereira à propos de l'Amérique latine. C'est ce que confirme le ministère français des Affaires Étrangères.

La percée à l'échelle internationale du théâtre contemporain français est soutenue par les initiatives du réseau culturel français et de l'Institut français : organisation de tournées, mise en œuvre de résidences et de coproductions avec des partenaires locaux ou de plateformes de présentation du théâtre français.

Ainsi, en 2012, l'Institut français a soutenu à la fois des tournées d'artistes comme celle de Philippe Quesne en Australie et en Europe et des tournées de compagnies telles que Les Sens des mots dans le monde entier.

De manière générale, les opérations soutenues par l'Institut français peuvent prendre la forme :

- de manifestations "exceptionnelles" portées par de grandes institutions telles que la Comédie française, les théâtres nationaux, ou par de grandes compagnies comme le Théâtre du Soleil ;

- de projets de formats divers autour de la création contemporaine et du renouveau artistique. En effet, les institutions étrangères les plus ouvertes aux œuvres françaises sont très souvent celles dont les programmations incitent à la recherche et à la découverte (les petites formes ou le théâtre visuel sont particulièrement sollicités) ;

Comme pour les autres champs artistiques (danse, musique et arts visuels), l'Institut français a conçu une plateforme de repérages et de promotion du théâtre français présentant la production actuelle : Focus théâtre. Ce rendez-vous a pour objectif de mobiliser des professionnels français et étrangers : il offre un cadre au réseau culturel pour organiser ses missions d'invitation de professionnels étrangers. (Ministère des Affaires Etrangères, en ligne : <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/diplomatie-culturelle-21822/les-domaines-d-action-de-la/article/arts-de-la-scene>)

Il s'avère pourtant, que si les arts de la scène, voire de la rue, sont universellement pratiqués, le théâtre, au sens où on l'entend en Occident, est un genre culturel encore marginal, y compris dans des pays anciennement colonisés par les Européens. Cela tient probablement à des raisons anthropologiques auxquels les politiques n'ont généralement prêté que peu d'attention.

II. LE THEATRE : UN CORPS ETRANGER DIFFICILEMENT ASSIMILABLE

Dans un mémoire universitaire, M. Elsir Elamin Hamid rattache le théâtre à l'enseignement du français, ce qui revient à admettre implicitement que les pratiquants de langues locales voire les exclus du système scolaire sont aussi exclus de la fréquentation du théâtre. Mais ce chercheur ajoute une autre curiosité à son travail, à savoir l'assimilation des danses folkloriques à une forme archaïque du théâtre.

Le savoir théâtral n'est plus un savoir qui se transmet de manière passive de l'enseignant à l'apprenant supposé se l'approprier. C'est un savoir expressif, vivant, mouvant, parlant, évolutif avec lequel l'apprenant en langues et son enseignant entretiennent des relations particulières : chacun abandonne son rôle social et institutionnel respectif dans le seul but de travailler la langue par un texte de théâtre. Ces nouvelles relations s'inscrivent au cœur des mécanismes d'apprentissage d'une langue étrangère.

L'apprentissage du français par l'approche théâtrale associe les phénomènes de l'enseignement : les conditions de transmission du savoir, son acquisition par l'apprenant et de ce fait, la pratique théâtrale rencontre les principes de la didactique du Français Langue Etrangère.

Le théâtre a eu différentes appellations tout au long de son évolution dans le temps. Celle de « danse folklorique » est une des désignations les plus proches de notre champ d'exploration, car elle s'appuie sur le corps, la voix, le groupe, le rythme ainsi que sur une représentation scénique : « Se mettre en scène, mimer, s'exprimer par le corps et la voix pour des semblables est une activité qui existe depuis toujours dans toutes les cultures. (Elamin et Mohamed, en ligne : <http://gerflint.fr/Base/Algerie2/elsirelaminhamid.pdf>)

Pour sa part, A. Ricard est d'un avis totalement opposé à celui du chercheur algérien, lorsqu'il affirme que les rituels et fêtes propres à certaines sociétés extra européennes n'ont rien à voir avec le théâtre.

Les acteurs - les comédiens - de concert sont bien à la charnière entre deux mondes, et c'est la raison pour laquelle ils inventent le théâtre. L'éruption carnavalesque n'est pas plus le théâtre que les rituels d'intronisation. Dans le carnaval, dans un "festival" (fête populaire organisée à date régulière en l'honneur d'une divinité) - par exemple celui d'Ibadan -, comme dans le rituel, - par exemple, l'Incwala des Swazi -, il n'y a que des participants et pas de comédiens.

Affirmons ici avec force que rituels et fêtes constituent des spectacles - pour l'observateur extérieur qui en est par définition exclu -, d'un type

particulier qui, en Afrique, n'ont ni plus - ni moins - qu'ailleurs à voir avec le théâtre. Qu'il s'agisse de rites de propitiation, d'initiation, ou d'intronisation, il est par trop sommaire d'en faire des actes théâtraux, voire, pour les plus prudents, pré-théâtraux. Le langage rituel a un efficace symbolique direct. La prière eucharistique fait du pain et du vin le corps et le sang du Christ ; les panégyriques font d'un chef de clan le roi des Swazi. Le langage performatif du rituel exclut le jeu et la mise à distance de la narration qu'implique le langage expressif ou poétique du théâtre. L'action rituelle peut certes représenter un mythe, comme la messe ; elle implique la constitution d'un espace - à titre de règle constitutive, au sens de J. Searle dans lequel il n'y a que des participants. Que cela ne soit pas toujours, dans la pratique, le cas, ne change rien au statut de l'événement et de ses règles constitutives. (Ricard, 1986: 21)

En effet, de l'avis général, le théâtre suppose un cadre particulier, avec notamment la séparation des acteurs, d'une part, et des spectateurs, de l'autre, quand tant de fêtes folkloriques ou autres cérémonies ne voient pas de césure entre ces deux groupes.

Selon L. Coray-Dapretto, *il y a bien sûr un théâtre sud-africain qui vogue dans le sillage de notre théâtre occidental, même le plus classique. (...) Le théâtre communautaire des différentes townships que nous avons eu l'occasion de voir, et quelquefois de filmer en vidéo, bien que possédant des caractéristiques occidentales, a des composantes sud-africaines tout à fait typiques. (...)*

Le spectateur, peut-être un peu ivre, qui entre dans le cercle des danseurs, entouré par les musiciens, les chanteurs et les gens qui frappent des mains, pour devenir le protagoniste d'un moment, ne brisera pas cette harmonie ; ni d'ailleurs celui qui s'éloigne à la recherche de la bière qui attire une autre grappe de visiteurs ; ni celui qui se joint aux différents groupes qui commentent, rigolent ou parlent de leurs propres affaires. Il y a là plusieurs sous-ensembles d'un ensemble unique où c'est la structure du cercle qui se perpétue.

Comme il est bien connu des anthropologues, les performances traditionnelles africaines ne prévoient pas d'opposition spatiale entre les spectateurs et les musiciens, les danseurs et les chanteurs. M. Joe Majija, grand connaisseur des danses raditionnelles sud-africaines, que nous avons rencontré (...) à Umtata, nous a dit à ce propos (ce qu'un ami anthropologue zaïrois, Tshiala Lay, nous a encore confirmé) que la disposition de performance africaine prévoit une structure en cercle. Le cercle n'est pas celui formé par les danseurs ou acteurs, qui peuvent se situer de manière différente (en face les uns des autres, filles et garçons

séparés, en phalange, etc.), mais celui des gens qui regardent, par rapport aux interprètes. Au contraire dans une performance occidentale qui a lieu dans un théâtre, les spectateurs sont toujours en face des acteurs ou autres artistes.(...) Cela pose des problèmes quand des troupes africaines traditionnelles vont à l'étranger, où elles sont contraintes à modifier leur structure spatiale et de groupe. Mais il y a plus que cela (...), car le rapport même avec "les spectateurs" est remis en question. Toute la structure sémiologique de performance africaine est différente de celle de l'Occident. (Coray-Dapretto, 1996: 30)

Dans ces conditions, on comprend que la greffe de la pratique occidentale sur des territoires aussi éloignés de l'Europe par la pensée et par la culture ait eu du mal à prendre. Nous nous référerons à ce propos au panorama dressé par J. Scherer à propos d'un certain nombre d'ex-colonies françaises ou de pays relevant de la francophonie.

À Madagascar, le théâtre en langue française, peu actif, est souvent plus poétique que dramatique, comme dans l'œuvre de Jacques Rabemananjara. Les auteurs francophones n'ont pas su tirer parti des ressources de la poésie populaire. Celle-ci dispose pourtant d'un genre, le Hain-Teny, étudié naguère par Jean Paulhan, qui recèle d'intéressantes virtualités de théâtralisation : joutes verbales illustrant des conflits réels ou imaginaires, progressant par proverbes ou énigmes, les Hain-Teny sont un théâtre en filigrane.

Haïti, qui a pourtant conquis son indépendance dès 1804 et où les premières réalisations scéniques dataient de 1740, a bénéficié de deux chances théâtrales dont il n'a pas profité. Il y existe un théâtre en créole, mais les valeurs n'en passent pas dans le théâtre en français, qui est de pure consommation. D'autre part, le vaudou, tradition profondément ancrée, riche en émotions violentes, semblait par ses transes préformer ou appeler un théâtre. Mais cet appel n'a pas été entendu, soit que la richesse imaginative du vaudou ait rendu le théâtre inutile ou l'ait intimidé, soit que l'emprise du contenu religieux ait été si forte que le recul qui aurait permis une théâtralisation n'ait pas pu être obtenu. (Scherer, 1992: 19)

Cet auteur va plus loin dans son analyse en puisant dans l'histoire, la culture, mais aussi la psychologie des populations. Il est vrai que les missionnaires sont passés dans un grand nombre d'endroits, y sont restés longtemps, sans toujours parvenir à *formater* complètement la pensée des indigènes, ce qui est la marque d'un facteur de résistance assez prononcé.

La situation de départ n'est pas brillante. Si le théâtre africain à ses débuts a cherché à puiser une inspiration dans des traditions culturelles préexistantes, il en a été bien mal récompensé. Les missionnaires

catholiques ont peut-être joué un rôle dans les premières tentatives de représentation, mais ils n'ont pas su s'adapter durablement au milieu africain. La tradition catholique apparaît par suite comme profondément inauthentique et enfermée dans des formules confessionnelles qui n'ont de sens que pour les croyants et ne peuvent que décevoir un public avide de théâtre. Aujourd'hui la place de cette tradition est négligeable.

Une autre occasion manquée est celle que représentait la culture universitaire acquise. Forts de l'enseignement reçu, plusieurs auteurs ont cru pouvoir le moderniser. Mais il ne suffit pas de savoir par cœur des tirades de Corneille ou de Molière pour créer un théâtre nouveau. Plusieurs auteurs ont été plus gênés que servis par des réminiscences d'une culture classique française plus ou moins bien assimilée. Ils employaient hors de propos une phraséologie périmée et ce vêtement trop lourd les empêchait de trouver leur véritable expression. Pareille erreur semble avoir disparu.

C'est surtout dans l'organisation de la vie théâtrale et littéraire que les choses ont changé. Naguère, l'imagination de l'auteur ne trouvait guère dans le paysage culturel les stimulants dont elle aurait eu besoin. Les salles propres à une représentation soignée étaient rares. A part le Théâtre Daniel-Sorano à Dakar, on ne pouvait citer que des maisons des jeunes ou des salles polyvalentes plus souvent occupées par des réunions politiques et syndicales que par du théâtre. Les acteurs étaient presque exclusivement des amateurs ; leur formation technique était insuffisante ; en particulier leur articulation laissait beaucoup à désirer et ils étaient parfois inintelligibles. Le public était fort indiscipliné et son attitude montrait un manque évident - et compréhensible d'éducation théâtrale. Il intervenait par des rires intempestifs ou par des réflexions et des conversations tenues à voix si haute que les paroles des acteurs en devenaient inaudibles. Quant au travail du metteur en scène, il était pratiquement inconnu. On conçoit que ce caractère archaïque de la vie théâtrale ait constitué pour le travail littéraire des auteurs une limitation. Tout n'est pas devenu parfait, mais sur tous ces points la situation s'est grandement améliorée.

D'autres facteurs sont psychologiques et leur évolution a été plus nuancée. Une tendance à la facilité, qui existe toujours chez les médiocres, triomphait. Les auteurs étaient loin de considérer tous la composition dramatique comme une activité sérieuse. L'ambition de beaucoup se bornait à écrire des pièces courtes et plaisantes, se situant uniquement au niveau du divertissement et qu'ils désignaient couramment encore par des mots comme "sketches" ou "saynètes", dénotant des modes mineurs de théâtralisation qui avaient fleuri au XIXe siècle. Lorsque je leur demandais

pourquoi ils écrivaient, plusieurs m'ont répondu, sans en voir la portée, par des formules comme : "J'écris pour m'amuser."

Une autre difficulté réside dans un certain particularisme qui a pesé et qui, dans une certaine mesure, pèse encore sur les auteurs. Tous les Africains sont extrêmement conscients du groupe racial et social auquel ils appartiennent. S'ils écrivaient, ils pouvaient penser que la simple évocation de ce groupe provoquerait dans leur public une admiration égale à celle qu'ils éprouvaient. Cet attachement sentimental, tout à fait honorable en soi, conduisait sur le plan littéraire à des impasses. On assistait chez tel auteur à un intérêt excessif et peu communicable pour la géographie régionale. Plus grave encore, l'appartenance à une ethnie déterminée, qui a assez souvent conduit à des conflits armés, a prouvé aussi sa nocivité dans le domaine de la composition dramatique. Qui s'enferme dans son ethnie et n'écrit que pour elle ne touchera pas grand monde. Pour passer du donné social au créé théâtral, il lui faudra reconnaître, parfois avec étonnement, que toute pièce de théâtre valable s'adresse au monde entier. (Scherer, 1992:12)

"Plusieurs auteurs ont été plus gênés que servis par des réminiscences d'une culture classique française plus ou moins bien assimilée.", nous dit cet auteur. Ce qui va amener une question simple : le théâtre dans les ex-colonies, pour qui et pour quoi faire ?

M. Elsir Elamin Hamid, cité plus haut, évoquait l'utilisation du théâtre dans le cadre de l'enseignement du français, donc à des sujets scolarisés, disons, occidentalisés, en tout cas parlant au moins une langue étrangère, ici le français. Mais qu'en est-il des autres, encore nombreux dans ces pays dits en voie de développement ?

III. L'IMPASSE DE L'ELITISME

En France même, l'expérience montre que le théâtre est un loisir coûteux, réservé à des catégories sociales aisées et mis à mal par la culture de l'écran (dans l'ordre : cinéma, télévision, Internet). Le fait est que les jeunes générations ne se précipitent pas dans les salles de théâtre, qu'elles ne fréquentent généralement que dans le cadre scolaire. Cela étant pourquoi en irait-il autrement dans des pays réputés pauvres et comptant peu d'écrivains et de dramaturges ?

Par ailleurs, dans des pays riches en langues locales, toute politique visant à promouvoir l'usage d'une langue étrangère, ici le français, dans le cadre de la francophonie, par exemple, ne peut que heurter la susceptibilité de certains milieux nationalistes soucieux de défendre leur patrimoine ancestral. Dans une enquête consacrée au Burkina Faso, C. Albert cite ce

mot d'un de ses interlocuteurs locaux : *la question de la langue de représentation participe de cette volonté de revalorisation de notre patrimoine culturel par l'utilisation de nos langues nationales au théâtre, et aussi de la nécessité de s'adresser au peuple dans sa langue.* (Albert, 1999 : 110)

Il en découle que tout le monde, en Afrique, y compris parmi les élites, n'est pas pour une dilution des pratiques culturelles dans la seule optique de la langue anciennement coloniale. Ce qui tendrait à faire penser que la francophonie n'est pas le point de mire de toute la société, y compris en Afrique, continent où les langues vernaculaires se comptent par milliers.

La littérature dramatique, pionnière de la littérature nationale au Burkina Faso n'a pas su ou pu occuper honorablement le rang prestigieux qui lui avait été conféré : elle s'est longtemps attardée dans les allées de la communication et de la transmission orale ; son mode de manifestation essentielle étant alors la représentation scénique. Dans le contexte de la littérature moderne elle ne pouvait se cantonner dans cette structure fluctuante et vulnérable !

Dans le paysage théâtral burkinabé, la langue française demeure le médium privilégié de la création dramatique tandis que les langues nationales restent dominantes dans le champ de la création théâtrale. Cette dichotomie paraît résulter de celle déjà observée dans le phénomène de superposition linguistique.

Il s'agit là d'une tendance générale que d'autres chercheurs ont relevée. Les données statistiques présentées par l'auteur du premier répertoire théâtral burkinabé sont particulièrement significatives de ce fait : dans ce pays plurilingue, (on relève une soixantaine de langues parlées sur le territoire du Burkina, à la radio on utilise en dehors du français 18 langues nationales), 76 % des pièces sont écrites et jouées en français, 13% en français plus langues locales. (Albert, 1999 : 110)

Tout cela ne peut conduire qu'à des situations conflictuelles, et même s'il se trouve des élites urbaines et occidentalisées pour promouvoir la langue dominante étrangère au détriment de leurs propres langues locales, ces élites risquent fort de se trouver coupées de leur base sociale et du gros de la population, se trouvant, de fait, marginalisées dans leur propre pays.

Pour sa part, M. J. Hourantier fait preuve d'optimisme et se force à espérer des jours meilleurs, malgré un constat sombre :

Mais le théâtre africain n'existe pas, clame-t-on partout. Les spectacles actuels sont présentés à la manière occidentale, d'après les découpages hérités des grands classiques étrangers ou d'après les ficelles

des "boulevards". Si dans la lutte contre le colon, le théâtre était devenu une arme de combat comme il l'avait été dans tous les grands moments de l'histoire occidentale : il fallait enfin exprimer, crier ses refus, nommer ses adversaires. Les dramaturges africains ne se souciaient guère d'esthétique, choisissant le langage direct collant aux réalités présentes qu'ils devaient rendre sous une forme qui ne s'embarrassait d'aucun artifice. Mais cette notion de théâtre considérée comme un apport de l'Occident colonisateur devenait un instrument douteux et mal adapté que l'Africain ne réussissait pas à maîtriser. Le "vieux rêve humaniste" de l'Occident ne répondait pas à sa sensibilité, ses besoins d'un spectacle de participation sociale, d'action et non de contemplation.

L'Occidental que l'on imitait avait perdu ses facultés de célébration, de fantaisie sociale ; "il ne joue plus de l'exubérance et du déchaînement de la fête", il a fait taire ses "qualités de visionnaire".

Devant cet appauvrissement des éléments vitaux, l'Africain perd à son tour toute sa tradition mythique, les fondements de sa propre existence. C'est ainsi que l'on parle de "déculturation", maladie de la fonction symbolique, et Laplantine a évoqué le problème de la "désymbolisation" "qui conduit les individus à élaborer des rituels vidés de toute signification culturelle".

Le théâtre importé obéit à un rituel dont l'Africain ne connaît pas le code et avec lequel il ne réagit pas émotionnellement. L'Africain occidentalisé a gardé la nostalgie de la fête collective, des moments de communion rituelle où le groupe retrouvait sa cohésion. Il éprouve plus ou moins inconsciemment le besoin d'un retour au théâtre sacré qui le ramènerait à ses sources. Ces nostalgies s'expriment comme un moyen de résoudre, par l'acte théâtral, le retrait des origines et la crise de l'identité. Dans un continent où l'on ne peut pas parler de crise de théâtre, puisqu'il n'a jamais existé au sens plein du terme, le théâtre doit naître pour résoudre une crise sociale, une crise de culture.

Le théâtre en Afrique doit, comme partout ailleurs, se construire sans cesse comme réponse à des interrogations, à des angoisses, préserver son statut au sein de la collectivité et remplir son rôle social. Pour que l'acte théâtral puisse se définir comme acte social au sens fort du terme, on considère traditionnellement qu'il doit être porteur du pouvoir d'exprimer la vérité et la cohésion du groupe, qu'il doit célébrer ou formuler la vision collective qu'une société a d'elle-même, de son histoire et de ses rapports à l'Univers. Dans ce sens le théâtre revêt une nécessité pour atteindre une véritable régénération individuelle et collective. (Hourantier, , 1984: 7-8)

Le théâtre importé obéit à un rituel dont l'Africain ne connaît pas le code et avec lequel il ne réagit pas émotionnellement. Mais cet auteur, ainsi que la plupart des analystes de la question, se sont-ils seulement posé la question de l'existence d'un terme correspondant à ce qu'en Occident on appelle "théâtre" ?

L'histoire de la pénétration britannique en Extrême-Orient nous montre, par exemple, comment les toutes premières pièces de théâtre occidental ont été présentées à un public d'expatriés occidentaux. C'est ainsi que les colons britanniques, en Inde et ailleurs, ont été à l'origine de la découverte de Shakespeare par les populations locales. Dans un premier temps, les pièces furent jouées devant un public d'allogènes (sujets britanniques), puis de lettrés locaux, avant d'être traduites dans les langues des pays concernés. C'est cette intégration, cette adaptation des personnages de Shakespeare à l'histoire locale des pays concernés – qui fait qu'il existe des dizaines d'avatars de "Macbeth" portant leur propre nom : *U'mabatha* en Afrique du Sud, *Maqbool* en Inde, etc. –, qui explique en grande partie le succès planétaire du dramaturge élisabéthain.

Pour sa part, la France a fait un peu la même chose, à ceci près que le théâtre français est resté français : les personnages de Molière, Racine, Corneille... sont restés ce qu'ils étaient à l'origine. Ici, aucune adaptation, aucune assimilation, aucune "vernacularisation". Dans ces conditions, ce théâtre-là était voué à rester un corps étranger ne concernant qu'une minorité de sujets français et de membres de la bourgeoisie locale.

Lorsqu'on observe les statistiques de la pratique des langues dans le monde, on voit bien que, souvent, on se contente d'additionner les populations de pays censés en pratiquer une. C'est ainsi que, pour la francophonie, on additionnera, par exemple, la totalité des populations de pays comme le Sénégal, le Gabon, la Côte-d'Ivoire, le Burkina-Faso..., tous pays francophones. Et pourtant, il suffit de regarder un reportage près de lycéens marocains, algériens, tunisiens, sénégalais... pour voir que là où existe une langue nationale forte, comme l'arabe ou le wolof, nombreux sont les locuteurs qui ne pratiquent pas du tout le français, auxquels il faut ajouter les vieilles générations dans des pays réputés avoir le français comme langue nationale.

Ce qui nous laisse à penser que le Ministère français des Affaires Étrangères bâtit sa politique culturelle sur des bases erronées : le nombre de personnes qui pratiquent le français dans le monde est certainement

surévalué. C'est donc essentiellement à des minorités que toute cette politique est destinée, même si ce sont des minorités agissantes et détentrices du pouvoir politique et économique.

Mais, surtout, il y a le fait que l'extraordinaire popularité du théâtre de Shakespeare à travers le monde montre que cela ne va pas nécessairement de pair avec la pratique de la langue anglaise, puisque de nombreuses adaptations de ce théâtre existent en langues locales, ce qui a permis de faire connaître le dramaturge à un public ne pratiquant pas l'anglais. Les promoteurs de la francophonie pourraient utilement s'inspirer de cet exemple.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

CHRISTIANE, Albert, dir., (1999). *Francophonies et identités culturelles*, Karthala : Paris.

CESAIRE, Aimé (1955). *Discours sur le colonialisme*, Éditions Présence Africaine : Paris.

LORENZA, Coray-Dapretto (1996). *Le théâtre communautaire sud-africain*. Au rythme de l'autre, L'Harmattan : Paris.

HOURANTIER, Maris-José (1984). *Du rituel au théâtre rituel, Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, L'Harmattan : Paris.

PEREIRA, Marcio Rodrigues (2009). *Le théâtre français au Brésil de 1945 à 1970 : un outil de la diplomatie française contre le recul de son influence culturelle*, L'Harmattan : Paris.

ALAIN, Ricard (1986). "L'invention du théâtre", *Le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, L'âge d'homme : Lausanne.

SCHERER, Jacques (1992). *Le théâtre en Afrique noire francophone*, P.U.F : Paris En ligne *La Documentation française*: <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/francophonie/chronologie.shtml>

Elsir Elamin Hamid Mohamed, Théâtre et enseignement du français langue étrangère, in *Synergies Algérie* n° 2 - 2008 pp. 177-184 - <http://gerflint.fr/Base/Algerie2/elsirelaminhamid>.

Lecaussin Nicolas, La diplomatie française, un rayonnement très coûteux, in *Fondation IFRAP* - <http://www.ifrap.org/La-diplomatie-francaise-un-rayonnement-tres-couteux,247.html>.

Masure Raphaële, *Les Centres culturels français d'Afrique francophone, des structures légitimes, entre développement et influence, qui peinent à trouver un second souffle*. 4ème année Parcours Communication, Mémoire de séminaire : Sociologie des acteurs et enjeux du champ culturel, Mémoire soutenu le 28 août 2009, Université de Lyon 2, Institut d'Etudes Politiques: http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/MFE2009/masure_r/pdf/masure_r.

Mbouopda David, La mentalité française à travers la coopération France-Afrique, in *Mondes Francophones.com*, Revue mondiale des francophonies : <http://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/la-mentalite-francaise-a-travers-la-cooperation-france-afrique/>

Ministère des Affaires Etrangères, Arts de la scène : <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/diplomatie-culturelle-21822/les-domaines-d-action-de-la/article/arts-de-la-scene>

Ministère des Affaires Etrangères, La politique culturelle extérieure de la France : <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/diplomatie-culturelle-21822/>