

# THEATRE AFRICAIN : CADRE D'UN PANAFRICANISME ARTISTIQUE

TARNAGDA Boukary  
Université Nazi Boni de Bobo-Dioulasso  
Burkina Faso

---

## Résumé

« Faire théâtre de tout » est la célèbre formule de Antoine Vitez, théoricien du théâtre français. Cette réflexion appelle le fait que toute écriture ou toute action humaine peut induire la naissance d'un texte de théâtre ou d'une représentation théâtrale. Ainsi, l'art théâtral est une activité qui est intrinsèquement liée aux actions des hommes, à tel point qu'il constitue le reflet, ou plus encore, le miroir des pratiques humaines.

Vivant dans un contexte où les différents peuples qui constituent le continent africain sont amenés à se rencontrer, à vivre parfois des histoires similaires et à pratiquer divers arts, les frontières tracées par les Occidentaux n'ont pas une réelle emprise sur les nombreux liens transfrontaliers qui unissent ces populations. Parmi ces activités, les arts vivants sont des éléments rassembleurs. Ils permettent aux individus de se projeter dans l'espace et dans le temps, afin de mieux communier. Le théâtre ne manque pas d'être cité parmi ces activités.

Art vivant emprunté à l'Occident dans sa pratique moderne, l'appropriation de cet art par de nombreux praticiens du continent fait de lui une pratique qui s'intègre bien aux réalités africaines. De ce fait, indifféremment de leurs régions de provenance, les artistes sont amenés à collaborer sur des initiatives collectives. Celles-ci abordent de nombreux éléments. Ceux-ci s'inscrivent dans une dynamique panafricaniste. Ainsi, en

allant des événements comme les Résidences Panafricaines de Création Théâtrales (RECREATRALES) au Burkina Faso ou le Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan (MASA) en Côte-d'Ivoire aux créations artistiques, les pièces de théâtre deviennent des moments de conjugaison d'énergie et de mutualisation de ressources humaines comme matérielles. Au-delà, des sujets qui sont parfois abordés permettent aux populations de découvrir les éléments de leur culture. Ainsi, les mythes, les épopées et certaines histoires du continent sont utilisés comme matériaux pour des créations théâtrales.

*A la lumière de ce qui est évoqué plus haut, il donc aisément déduire que les Africains, à partir des différents narratifs et pratiques qui jalonnent leur quotidien, conjuguent leur actions afin de produire, dans une convergence de choix thématiques, des œuvres artistiques de divers genres.*

Notre réflexion veut poser la question des sujets abordés par les praticiens du théâtre contemporain en Afrique, mais aussi les mécanismes qui leur permettent de travailler dans une certaine convergence à travers des initiatives panafricanistes. Exploités, les nombreux mythes, épopées et d'autres éléments de la tradition orale, peuvent galvaniser des jeunes générations en leur présentant des héros et les anti-héros des histoires africaines. En cela, elles pourraient, davantage, mener vers des actions fédératrices au sein d'événements rassembleurs et transfrontaliers, permettant ainsi de découvrir la transversalité des figures historiques du continent.

La question principale qui guidera nos travaux est de savoir le type de théâtre qu'il faut dans un contexte de panafricanisme manifesté par les populations des différentes régions du continent. Nous réfléchirons également sur la raison pour laquelle les éléments des préoccupations des peuples africains doivent faire l'objet d'un usage plus accentué par les dramaturges contemporains. En d'autres termes, quel théâtre faut-il pour une

Afrique qui tend à prendre à bras le corps la notion de panafricanisme ?

**Mots-clés :** théâtre, rencontres, panafricanisme, événements, mutualisation

---

## Abstract

"Making theater of everything" is the famous phrase of French theater theorist Antoine Vitez. This reflection invokes the fact that any writing or human action can lead to the birth of a theatrical text or a theatrical performance. Thus, the art of theater is an activity intrinsically linked to human actions, to the point that it constitutes a reflection, or even more so, a mirror of human practices.

Living in a context where the different peoples that make up the African continent are led to encounter each other, sometimes experiencing similar histories and practicing diverse arts, the borders drawn by Westerners have no real influence on the many cross-border ties that unite these populations. Among these activities, the performing arts are unifying elements. They allow individuals to project themselves in space and time, in order to better connect. Theater is not without mention among these activities.

A living art borrowed from the West in its modern practice, the appropriation of this art by many practitioners on the continent makes it a practice that integrates well with African realities. As a result, regardless of their regions of origin, artists are led to collaborate on collective initiatives. These address many elements. These are part of a Pan-Africanist dynamic. Thus, from events such as the Pan-African Residencies for Theatrical Creation (RECREATRALES) in Burkina Faso or the Abidjan

Performing Arts Market (MASA) in Ivory Coast to artistic creations, plays become moments of conjugation of energy and pooling of human and material resources. Beyond that, subjects that are sometimes addressed allow populations to discover elements of their culture. Thus, myths, epics and certain stories from the continent are used as materials for theatrical creations. In light of what has been mentioned above, it is therefore easy to deduce that Africans, from the different narratives and practices that mark their daily lives, combine their actions in order to produce, in a convergence of thematic choices, artistic works of various genres.

Our research aims to address the topics addressed by contemporary theater practitioners in Africa, as well as the mechanisms that enable them to work in a certain convergence through Pan-Africanist initiatives. When used effectively, the many myths, epics, and other elements of oral tradition can galvanize younger generations by introducing them to the heroes and anti-heroes of African stories. In this way, they could further lead to unifying actions within inclusive, cross-border events, thus allowing for the discovery of the transversal nature of the continent's historical figures.

The main question that will guide our work is what type of theater is needed in a context of Pan-Africanism expressed by populations in different regions of the continent. We will also reflect on why elements of the concerns of African peoples should be more widely used by contemporary playwrights. In other words, what kind of theater is needed for an Africa that is tending to embrace the notion of Pan-Africanism?

**Keywords:** theater, meetings, pan-Africanism, events, sharing

---

## Introduction

---

Toute pièce de théâtre est ancrée, par son auteur ou par d'autres éléments, dans un espace donné. Ainsi, de nombreux éléments du quotidien des peuples sont utilisés à des fins de dramatisation. Cela ressort de la formule d'Antoine Vitez, acteur, metteur en scène et poète français : « Faire théâtre de tout<sup>1</sup> » qui sous-entend que toute activité ou toute production humaine peut faire l'objet de création théâtrale. Selon cette formule, l'on doit s'écartier de la dictature des carcans dramaturgiques. A travers des matériaux qui ne relèvent pas du domaine théâtral ou littéraire, il faut pouvoir créer des œuvres scéniques.

Cette formule nous amène à considérer différents éléments culturels africains, dont les mythes, les épopées, l'Histoire et les histoires du continent comme moteurs de dramatisation. Les éléments culturels appartiennent à de nombreuses populations qui sont souvent à cheval sur les frontières nationales. Leur usage pour des créations théâtrales conduit à une certaine convergence des points de vue de ces populations et la revendication d'une appartenance commune, d'où le panafricanisme qui se veut une idéologie et un mouvement d'émancipation, d'affirmation et de réappropriation politique et culturelle de l'identité des sociétés africaines contre les discours colonisateurs des

---

<sup>1</sup> BESSON Jean-Louis, MEGEVAND Martin, RYNGAERT Jean-Pierre, SCHRÖPFER Denise et TALBOT Armelle, « Faire théâtre de tout » : de Vitez, Mnouchkine, Bezace... à Danis, Minyana, Renaude..., *Etudes théâtrales* 2007/N°38-39, p. 94-104

Européens qui avaient détruit l'image du continent à une série de lieux communs contenus dans ce que le philosophe congolais Valentin Yves Mudimbé avait proposé d'appeler la « bibliothèque coloniale »<sup>2</sup>.

. En dehors de cette notion de panafricanisme, notre étude fait aussi appel à la théorie de la réception développée par un regroupement de théoriciens au sein de ce qui fut nommé l'Ecole de Constance et dont les figures de proue étaient Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss et Umberto Eco. Selon Hans Robert Jauss<sup>3</sup> (1978) une analyse inspirée de l'esthétique de la réception doit essayer de reconstruire les différents moments de la vie sociale d'une œuvre et donc croiser l'étude des caractéristiques matérielles de l'œuvre avec les témoignages de lecteurs pour sonder leurs horizons d'attente. La théorie de la réception met en exergue le rapport entre l'œuvre et le public.

A travers notre travail, nous menons une réflexion autour d'écritures théâtrales et d'événement qui peuvent amener à une certaine convergence dans les actions des populations du continent, voire au-delà. Telle est la portée sociale de cette analyse.

La problématique que pose cette étude est d'amener à comprendre comment le panafricanisme se manifeste à travers différentes actions qui ont un lien avec les pratiques théâtrales.

---

<sup>2</sup> GELIN Maëlle, « Qu'est-ce que le panafricanisme : A propos de Amzat Boukari-Yabara, Africa Unite ! : Une histoire du panafricanisme », Source URL : <https://ehne.fr/eduscol/qu'est-ce-que-le-panafricanisme>

<sup>3</sup> JAUSS Hans Robert, 1978

La démarche adoptée ici se fonde principalement sur une analyse d'une œuvre qui présente une figure historique considérée par un grand nombre d'écrits comme un panafricaniste. Il s'agit de Thomas Sankara dans une œuvre théâtrale qu'est *Sank ou la patience des morts* du dramaturge burkinabè Aristide Tarnagda. Cela nous amène à aussi faire appel à d'autres œuvres s'inscrivant dans la même veine que celle qui est au centre de notre étude. Nous mènerons également une analyse d'événement majeur comme les Résidences Panafricaines d'Ecriture, de Recherche et de Création Théâtrales (RECREATRALES) à Ouagadougou, dont nous avons été le vice-président.

Au-delà de sa vie qui est retracée dans l'œuvre de Aristide Tarnagda, évoquer Thomas Sankara, c'est revenir sur son combat pour une Afrique unie, son désir d'un véritable panafricanisme, à l'image de Kwamé Nkrumah. Un événement comme les RECREATRALES s'inscrit également dans cette dynamique.

Toute cette entreprise part de nos recherches de thèse, complétées par d'autres travaux de recherche en études théâtrales. Cet article se scinde en deux parties.

La première partie évoque l'œuvre, *Sank ou la patience des morts*. Même si évoquer un personnage historique dans une œuvre théâtrale africaine n'est pas une première, nous nous arrêtons sur le choix de ce personnage dans cette œuvre. Cela nous amène à évoquer son parcours de panafricaniste. La deuxième partie de notre travail s'ouvre aux RECREATRALES, comme événement majeur qui se place comme vecteur de panafricanisme.

## **1. Sank ou la patience des morts : Thomas Sankara comme personnage panafricaniste**

Si *Sank ou la patience des morts* retrace la vie de Thomas Sankara, l'on peut retenir qu'évoquer des figures historiques au théâtre n'est pas une première en Afrique. Après les indépendances, autours des années soixante à soixante-dix, les dramaturges africains avaient décidé de renouer avec une Afrique qui avait été mise à la marge. En effet, au cours de leur longue présence sur le continent, les colons avaient rompu le lien entre les Africains et leur passé. Une table rase avait été faite des cultures et pratiques africaines. Tout avait été mis en œuvre pour créer ce gouffre dans l'imaginaire des peuples africains. Après les indépendances, il revenait aux intellectuels et artistes du continent de relever le défi de permettre à leurs différentes populations de renouer avec leur passé. C'est ainsi que les dramaturges ont tenté de nourrir une nouvelle mémoire africaine. Enfin dégagée de la censure coloniale, la création théâtrale participe largement à l'entreprise de réhabilitation de la culture africaine et de ses traditions.

Leurs productions théâtrales font un recours quasi-systématique à l'histoire. Comme l'avaient auparavant fait des dramaturges français de l'entre-deux-guerres dont Jean Anouilh<sup>4</sup> ou Louis Aragon<sup>5</sup>, qui ont puisé dans la gloire du passé gréco-romain matière à résistance au fanatisme nazi, les dramaturges africains auront tenté d'exploiter leur passé comme un outil de réhabilitation du présent. Pour

---

<sup>4</sup> ANOUILH Jean, *Antigone*, Editions La table ronde, 1984 (théâtre)

<sup>5</sup> ARAGON Louis, *Le Crève-cœur*, Editions Gallimard, 1941 (recueil de poèmes)

Anouilh, en partant d'*Antigone*, il fallait montrer que l'individu, à l'image de l'héroïne de Sophocle, devrait se dresser contre l'injustice et même se révolter. De son côté, dans *Le Crève-Cœur*, Aragon montre son engagement dans la résistance et par ricochet, il célèbre l'amour.

Pour les dramaturges africains du lendemain des indépendances, il s'agissait de magnifier de grandes figures historiques autour desquelles la Nation noire pourrait être galvanisée, retrouver sa confiance et sa fierté. S'appuyant sur l'idéologie négritudienne, les dramaturges africains se consacrent à de grandes épopées historiques. C'est ainsi que l'on aura de nombreuses œuvres dont celles du Sénégalais Cheick N'Dao avec *L'Exil d'Alboury*, du Malien Seydou Badian Kouyaté avec *La Mort de Chaka*, du Guinéen Djibril Tamsir Niane avec *Sikasso ou la dernière citadelle*, du Béninois Jean Pliya avec *Kondo le requin*, et de l'Ivoirien Bernard Belin Dadié avec *Les Voix dans le vent, Béatrice du Congo*<sup>6</sup>, mais aussi *Iles de tempêtes*. Cette initiative va au-delà des frontières continentales et touche également la diaspora avec des auteurs comme Aimé Césaire avec *La Tragédie du roi Christophe et Une Tempête*. Le Haïtien Edouard Glissant écrira *Monsieur Toussaint*. L'Africain-Américain LeRoi Jones a publiera *Le Bateau d'esclaves*. Enfin dégagés de la censure coloniale, les auteurs africains et de la diaspora veulent reconstruire un passé dont les leurs puissent être fiers et autour duquel se galvanise une conscience de Nation noire

---

<sup>6</sup> (Kimpa Vita, Kimpa Mvita, Tsimpa Vita ou Tchimpa Vita (née à Mbanza Kongo, aujourd'hui en Angola, 1684 - morte à Evolulu, aujourd'hui en Angola, le 2 juillet 1706), aussi connue sous son nom Portugais Dona Beatriz, est une prophétesse Kongo, fondatrice et dirigeante du mouvement antonianiste, une forme de syncrétisme entre catholicisme et religions traditionnelles du Kongo. Elle lutta pour la réunification du royaume Kongo, alors en proie à l'anarchie portugaise ; elle fut attrapée par les Capucins, condamnée au bûcher et mourut brûlée vive sur ordre du roi Dom Pedro IV, le 2 juillet 1706)

avec ses héros et ses mythes. Les auteurs vont même révéler des figures que le colon avait vite fait d'étiqueter de sanguinaires. Il y a l'exemple de Samory Touré, dans *Une hyène à jeûn* de Massan Makan Diabaté. Bien d'autres, comme Abdou Anta Kâ, ne manqueront pas aussi à cette tâche. Cet auteur mettra en exergue la vie de Chaka Zulu, à travers *Les Amazoulous*.

Tous les personnages évoqués ne le sont pas pour leur appartenance à des espaces géographiques délimités. Il s'agissait de s'adresser à tout africain, de quelque région qu'il provienne car, les frontières physiques n'étaient pas encore véritablement constituées. Il s'agissait de dire à tout citoyen du continent et de la diaspora que tout héro est aussi le sien, de quelque région qu'il provienne.

Ainsi, une longue liste des héros de l'ère coloniale seront réhabilités et deviendront arguments d'autorité contre une histoire écrite et tronquée par l'homme blanc.

Si l'héroïsme de certaines figures historiques était essentiel pour galvaniser les Africains, il n'en demeure pas moins que quelque temps après la proclamation, les populations se retrouvent face à une nouvelle donne qu'est la prise en main du pouvoir par des personnes non enclines à créer un climat sain pour le développement du continent. L'on se retrouve dans une désillusion totale. En effet, des nouveaux dirigeants, issus du continent, instaurent un néo-colonialisme qui ne manque pas de faire réagir des artistes et les écrivains. Comme un miroir qui reflète la société, en abandonnant le drame historique, le théâtre relate les méfaits des dictateurs et s'engage dans l'exploration des satire sociales et politiques. C'est ainsi que Césaire annonçait déjà dans *Une saison au Congo* (1966) les prémisses

d'un néocolonialisme naissant, fruit des collaborations internes avec le colonisateur avec les derniers moments de la vie de Patrice Lumumba, leader de l'indépendance de l'actuel République Démocratique du Congo (ex-Zaire). D'une manière plus explicite, Bernard Dadié dresse dans *Monsieur Thôgô-Gnini* (1970) le portrait d'un parvenu cupide et foncièrement immoral qui aspire, à travers l'argent, à dominer ses semblables à l'image de Théobald Ngandou, l'usurier, de *L'homme qui tua le crocodile* (1972) de Sylvain Bemba ou de Pérono de *Je soussigné cardiaque* (1977) de Sony Labou Tansi. Ahmadou Kourouma, au théâtre, écrira *Tougnantigui ou le diseur de vérité* en 1972 pour évoquer les pouvoirs en place dans son pays, la Côte-d'Ivoire. Cela lui valut vingt ans d'exil.

Dans leur ensemble, pour ces auteurs, évoquer les problèmes de leur pays respectifs et du continent, cela revenait également à s'adresser aux autres citoyens du continent, surtout ceux de l'aire francophone. Les dictatures installées dans leurs pays respectifs semblaient complémentaires et agissaient, selon de nombreux observateurs, sous le couvert des anciens maîtres. Les dramaturges menaient un seul combat : celui de se défaire de cette horde de nouveaux dirigeants. Le phénomène était le même dans la majorité des pays nouvellement indépendants. Tous les dramaturges avaient un seul objectif : dénoncer les mauvaises pratiques de nouveaux dirigeants. Cela les inscrivait dans une sorte de communauté de combattants. Une mutualisation des forces était nécessaire. En un mot, il s'agit d'un panafricanisme qui leur permettait de se sentir appartenir à un même clan.

Dans un contexte de panafricanisme plus contemporain, l'on peut évoquer la figure de Thomas Sankara présent dans *Sank*

*ou la patience des morts*<sup>7</sup> d'Aristide Tarnagda qui est l'un des points de notre recherche. Dans cette œuvre, l'auteur nous révèle les péripéties de la vie de Thomas Sankara, alors président du Burkina Faso. L'œuvre présente cette figure historique dans un contexte marqué par des relations tumultueuses entre les Occidentaux et les tenants de certains régimes africains. Des extraits de ses discours tenus, d'une part, le 04 octobre 1984, au cours de la 39<sup>e</sup> tribune de l'Organisation des Nations Unies (ONU) et à Addis-Abeba, le 29 juillet 1987, à la 25<sup>e</sup> conférence au sommet des pays membres de l'Organisation de l'Unité Africaine (OUA), actuel Union Africaine sont reprises dans la pièce de théâtre. L'auteur prend le soin d'informer le lecteur-spectateur en ces termes :

« Les en petites capitales reprennent des extraits de discours de Thomas Sankara, notamment au siège de l'ONU à New York le 4 octobre 1984 dénonçant l'impérialisme occidental et au sommet de l'OUA d'Addis Abeba le 29 juillet 1987 sur la dette des pays africains<sup>8</sup>. »

A la tribune des Nations Unies, il dépeint le nouvel ordre mondial, l'impérialisme et le néo-colonialisme. Il a affirmé qu'il ne s'adressait pas à l'assemblée uniquement au nom de son « Burkina Faso tant aimé » mais au nom « de tous ceux qui ont mal à quelque part » : des femmes dominées et maltraitées, des chômeurs, des Noirs massacrés, des Indiens, des Palestiniens, les artistes, les sportifs, les journalistes, etc., tous exploités par un ordre mondial qui gagnerait à changer. Citant le poète Terence, il affirme qu'il est homme et que tout ce qui est humain ne lui est étranger.

---

<sup>7</sup> Aristide Tarnagda, 2016

<sup>8</sup> Idem, p. 6

Ces propos de l'homme politique qu'il était ne le ramenaient pas uniquement à son petit pays qu'il a pris le soin, dès le premier moment de sa prise de parole de donner les dimensions : 274000 km<sup>2</sup> :

« Ma seule ambition est une double aspiration : premièrement, pouvoir en langage simple parler au nom de mon peuple, le peuple du Burkina Faso, où des millions d'enfants, de femmes et d'hommes refusent désormais de mourir d'ignorance, de faim et de soif.

Deuxièmement, parvenir à exprimer à ma manière la parole du peuple des déshérités du monde. Un monde où l'humanité est transformée en cirque, déchirée par les luttes entre grands et semi-grands<sup>9</sup> (...) »

A cette tribune des Nations Unies, il fustige les querelles intestines entre les puissants et qui ne permettent pas aux petites Nations de prospérer.

Avant de se rendre à cette tribune des Nations Unies, Thomas Sankara se rend à Harlem, le 02 octobre 1984 (Harlem, quartier noir de New York) où il livre un discours sur l'identité africaine, la renaissance de l'homme noir, les valeurs ancestrales et invite tous les présidents africains qui seront présents à cette session de l'ONU de passer aussi à Harlem. Sur son choix de se rendre à Harlem,

---

<sup>9</sup> Discours lu à la tribune des Nations Unies

il annoncera qu'il y a une solidarité dans la lutte entre la révolution burkinabè et tous les peuples du monde entier qui souffrent.

A Addis-Abeba, il fustigea la dette des pays colonisés :

« Nous estimons que la dette s'analyse d'abord par ses origines. Les origines de la dette, remonte aux origines du colonialisme. Ceux qui nous ont prêté de l'argent, ce sont ceux-là qui nous ont colonisés. Ce sont les mêmes qui géraient nos Etats et nos économies. Ce sont les colonisateurs qui endettaient l'Afrique auprès des bailleurs de fonds, leurs frères et cousins. Nous étions étrangers à cette dette. Nous ne pouvons donc pas la payer. La dette, c'est encore le néocolonialisme ou les colonisateurs se sont transformé assistants techniques. En fait, nous pouvons dire qu'ils se sont transformés en "assassins techniques".»

A travers le prénom "nous", Thomas Sankara se fait le porte-parole de tout un continent, lui qui vient d'un pays qu'il était difficile d'indiquer sur une carte d'Afrique. N'allant pas de mains mortes, il ne trouvait aucun inconvénient pour dire sa pensée à qui voulait l'entendre. Toutes ses prises de parole étaient des moments pour dénoncer l'impérialisme. La révolution qu'il institua de 1983 à 1987 fut un cadre d'appeler le peuple au travail. Dans une moindre mesure, et pour certains de ses détracteurs, Sankara est à l'image d'Henri Christophe, dans *La Tragédie du roi Christophe*. Gilbert, un des personnages se plaint des agissements de Sank. S'adressant à Blaise, il s'offusque en ces termes :

« Le peuple, le peuple ! Oublie le peuple. Le peuple lui-même en a marre de ce putain de Peul<sup>10</sup> ! Le peuple est fatigué ! Il n'en peut plus, le peuple : sport de masse le matin, (...) poser des rails à main nues, construire des écoles, des barrages, des ponts, plus de vestes, plus de cravates, plus de vernis (...) Non mais ! Blaise, les gens sont fatigués... ils ne cherchent qu'à s'en débarrasser<sup>11</sup>. »

Même si la position de Gilbert et de Blaise était que Sankara ne devrait plus vivre, il n'est pas loin des exaspérations des populations face aux décisions de

---

<sup>10</sup> Ethnie à laquelle appartenait Thomas Sankara. Il serait un « silmi-mossi » ; un mélange de peul et de mossi.

<sup>11</sup> Aristide Tarnagda, p. 23

Christophe qui voulait mettre son peuple au travail après la révolution haïtienne. Thomas Sankara affirmait, lors de ses différentes sorties sa volonté d'instaurer un changement dans son pays, car comme il aimait à le dire, « on ne peut opérer de changement fondamental sans une certaine dose de folie ». Les travaux d'intérêt commun ou le port obligatoire du Faso Danfani<sup>12</sup> lui était reconnu mais n'était pas nécessairement du goût de tous. Dans *Sank ou la patience des morts*, dans une scène, Chantou, la femme de Blaise fait la remarque suivante à Blaise, son homme :<sup>13</sup>

« (...) Sans champagne dans le frigo,  
sans climatiseur, moi Chantou,  
j'étouffe. Il se passe que je ne  
boufferai plus la merde de vos  
marchés pleins de poussière là. Vos  
"faso dans je ne sais quoi là", moi  
Chantou, je n'en peux plus. »

Les idées de Thomas Sankara n'étaient pas nécessairement vues d'un bon œil par tous. Pourtant, au cours de ses différentes interventions, Thomas Sankara se fait chantre du panafricanisme.

Pour cela, une frange jeune de la population africaine s'identifie à la figure de Thomas Sankara. Ainsi, convoquer cette personnalité n'est pas du tout anodin pour l'auteur. Son action permet aux jeunes générations de prendre conscience de leur rôle dans une quête d'un véritable panafricanisme et permettre le progrès du continent.

---

<sup>12</sup> Tissu de cotonnade qui devrait être porté par les agents de la fonction publique un certain nombre de jours. Cela a été mal perçu. Pourtant, aujourd'hui, ce tissu, de plus en plus modernisé est reconnu comme un signe distinctif important dans la garde-robe du commun des burkinabè et un produit important dans le commerce national.

<sup>13</sup> Aristide Tarnagda, p. 17

Si cette œuvre relate, comme mentionné plus haut, les derniers moments de la vie de Thomas Sankara, l'on peut affirmer que cela n'est qu'un prétexte pour l'auteur de revenir, auprès du grand public, sur le parcours panafricaniste de cette figure historique. Il s'agit ici de raviver sa mémoire afin d'amener le lecteur-spectateur à aller au-delà de la fiction pour davantage apprendre sur l'homme. En effet, au-delà des actions que l'on pourrait juger d'effets d'annonces à l'époque où elles avaient été posées, de nos jours, il est reconnu que Thomas Sankara a contribué à un certain changement de mentalité des populations. Cela amène son image à être beaucoup reprise dans de nombreuses œuvres artistiques, ouvrages scientifiques et productions audio-visuelles dont des pièces de théâtre comme *Mitterrand et Sankara*, une pièce de théâtre écrite par Jacques Jouet<sup>14</sup> et mise en scène par Jean Louis Martinelli<sup>15</sup>. Basée sur les relations historiques tumultueuses entre Thomas Sankara et François Mitterrand. Dans le spectacle, les thèmes comme le néo-colonialisme, l'apartheid, les relations Nord-Sud, etc. sont passés aux crible.

Dans une interview réalisée par Mongo Béti pour sa revue *Peuples Noires, Peuples Africains*, en 1985 (03/11/1985)<sup>16</sup>, l'auteur camerounais exposait son inquiétude face à une élimination physique de Thomas Sankara. Ce dernier lui répondit en ces termes :

« Il y a partout aujourd'hui, aux quatre coins du continent, des N'Krumah, des Lumumba, des Mondlane, etc. Que Sankara soit éliminé aujourd'hui physiquement, il y aura des

---

<sup>14</sup> Auteur français

<sup>15</sup> Metteur en scène français

<sup>16</sup> Voir les archives de cette revue : <http://www.arts.uwa.edu.au>)

milliers de Sankara qui relèveront le défi face à l'impérialisme. »

Les idées de ce personnage politique vont donc essaimer dans la population jeune et ont vont être conceptualisées sous le terme de « sankarisme » qui a pour ambition de mettre l'accent sur la souveraineté africaine et l'indépendance économique avec la célèbre formule : « produisons ce que nous consommons ; consommons ce que nous produisons ». Selon Fidèle Kientega, son directeur de cabinet, « les jeunes ont tout de suite épousé ce mouvement et l'ont pris à bras le corps. Ils ont tout de suite envahi la rue, l'ont clamé, et se sont proposés sans attendre qu'on les appelle<sup>17</sup>. » Cette expérience avec cette jeunesse a été l'une des plus marquantes sur le continent africain, aucun pouvoir de ce continent ne s'appuyant que rarement sur la jeunesse pour déployer ses idées. Cette dynamique perdure si fait qu'au forum social africain de Bamako en 2006 puis au forum mondial de Nairobi en 2007, Thomas Sankara sera proclamé modèle pour la jeunesse africaine<sup>18</sup> et mondiale. Cela sera perçu comme un accord de la jeunesse avec l'idéologie panafricaniste et mondial qu'il défendait : défendre les faibles face aux plus forts, car comme il aimait à le souligner également, « une jeunesse mobilisée est plus dangereuse qu'une bombe atomique ». Avec lui, une place de choix devrait être accordée à la jeunesse à travers le monde.

S'il a inspiré des productions artistiques et de recherche, le panafricanisme promu par Thomas Sankara a fait des émules

---

<sup>17</sup> *L'histoire extraordinaire de Thomas Sankara* (épisode1/2), Brut, 21/09/2023, youtube, consulté le 12/06/2025

<sup>18</sup> FALL Aziz, coordinateur de la campagne justice pour Thomas Sankara, « L'affaire Sankara : parachever une victoire historique contre l'impunité en Afrique », <https://www.thomassankara.net>, consulté le 12/06/2025

à travers des événements artistiques comme les RECREATRALES. Même si les organisateurs de cet événement ne s'en déclarent pas ouvertement, l'on le reconnaît à travers ses différentes manifestations. La deuxième partie de notre étude est donc consacrée à cet événement panafricain.

## 2. RECREATRALES : arts de la scène et panafricanisme

Dans son Discours d'Orientation Politique (DOP) prononcé le 02 octobre 1983, Thomas Sankara exposa les grands axes de sa politique au sein de son mouvement militaro-politique dénommé Conseil National de la Révolution (CNR). Document fondateur de la politique « sankariste », tous les aspects de la vie politique, économique, sociale, culturelle et artistique du pays ont été visités dans le DOP. Selon des documents audio-visuels que nous avons pu consulter sur le site <https://www.thomassankara.net>, l'intervention a duré plus d'une heure. La version écrite de ce discours se trouvant sur le même site internet est composée de plus d'une vingtaine de pages.

Concernant les artistes, Thomas Sankara en appelle à leur engagement pour le rayonnement de la culture et de sa politique révolutionnaire et populaire. Il les appelle à occulter tout ce qui pourrait se présenter un contre-poids à cette dynamique enclenchée. Il faudrait privilégier la célébration du courage et des vertus humaines. Plus loin, il souligne que les «artistes auront les coudées franches pour aller hardiment de l'avant. Ils devront saisir l'occasion qui se présente à eux pour hausser notre culture au niveau mondial. » Ainsi, en plus d'être ancré dans leur espace

géographique territorial, il leur faudrait qu'ils s'ouvrent au reste du monde par leurs créations. Dans le DOP, sont désignés par le terme « artistes » les écrivains, les musiciens et bien d'autres champs d'expression. S'il faut qu'ils évoquent les réalités du peuple burkinabè, ils ne devraient pas ignorer le reste du monde. Cela fait donc de Thomas Sankara un dirigeant conscient que les pratiques artistiques ne peuvent mieux se faire valoir qu'en s'ouvrant aux autres et non évoluer en autarcie ; d'où encore le caractère panafricaniste de l'initiateur de la première révolution burkinabè<sup>19</sup>.

Cette posture de Thomas Sankara a véritablement amené des artistes du pays à entamer des activités leur permettant de produire mais aussi de mener des activités de collaboration. Dans le domaine du théâtre qui nous concerne, naîtra l'Union des Ensembles Dramatiques de Ouagadougou (UNEDO). Cette organisation regroupera, bien sûr des artistes burkinabè, mais aussi permettra d'initier des échanges avec des artistes venant d'autres pays. Plus tard, l'UNEDO contribuera à la naissance, en 1989, sous la houlette du professeur Jean-Pierre Guingané, du Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO). Réunissant les créateurs du théâtre et des marionnettes, ce festival sera le terreau qui fécondera, en 2002, les Résidences Panafricaines d'Ecriture, de Recherche et de Création Théâtrales (RECREATRALES) mis en place par Etienne Minoungou, formé à l'UNEDO.

---

<sup>19</sup> Nous disons cela parce que la révolution prônée par le capitaine Thomas Sankara était la Révolution Démocratique et Populaire (RDP). Celle menée par le capitaine Ibrahim Traoré est la Révolution Progressiste Populaire (RPP).

Depuis leur avènement en 2002, les RECREATRALES se veulent un véritable laboratoire reconnu internationalement. Cette gratification de la part de ses pairs s'est instaurée au fil des différentes éditions. En effet, en impliquant d'abord les dramaturges de l'Afrique de l'ouest, les organisateurs de l'événement se sont ensuite intéressés aux dramaturges de la diaspora et de l'Afrique centrale francophone. Les premières éditions de cet événement ont fait appel, principalement aux artistes du Burkina Faso, puis se sont élargies à des collaborations avec des artistes des pays comme la Côte-d'Ivoire, le Bénin, le Togo, le Mali et le Niger. Plus tard, les organisateurs ont jugé important de renforcer leurs liens avec la diaspora africaine partout dans le monde. Pour exemple, lors de sa sixième édition, l'événement a accueilli la création du spectacle haïtien *Les Incessants*<sup>20</sup> de Guy Régis Junior, dans une mise en scène de Patrick Joseph. En 2016, fut accueilli, en tournée, une mise en scène sur la base du recueil de poèmes *Un arc-en-ciel pour un occident chrétien*<sup>21</sup> de l'auteur haïtien René Dépestre dans une mise en scène de Pietro Varrasso, metteur en scène italien. Au-delà des frontières du continent, l'ouverture à la diaspora est une invitation à prospecter d'autres univers. Il semble que l'on en revient aux premières heures des échanges entre négritudiens : Léopold S. Senghor, Aimé Césaire, Léon Gontran Damas, etc.

En s'orientant de la sorte, les Récréâtrales s'inscrivent dans une volonté nouvelle de faire progresser les différents aspects du théâtre : écriture, jeu d'acteurs, scénographie,

---

<sup>20</sup> Guy Régis Junior, 2010 (6<sup>e</sup> édition)

<sup>21</sup> R. Despestre, 1967

etc. L'on y vient pour présenter ses spectacles mais aussi pour se nourrir des pratiques nouvelles venant de divers horizons. Les collaborations s'avèrent donc nécessaires pour un réel progrès de cet art dans les différents espaces où ses praticiens se rencontrent. Cette manifestation vient ainsi se positionner comme un créneau porteur dans la promotion du théâtre en Afrique subsaharienne francophone. Même si au début les choses semblaient difficilement réalisables, il faut admettre que cette initiative tente d'instaurer un changement à la fois qualitatif et quantitatif dans les rapports entre les praticiens africains et ceux de la diaspora afin d'instaurer un véritable panafricanisme.

L'objectif principal de cet événement est de permettre aux artistes africains de théâtre de trouver un cadre de travail, de formation et de réflexion qui aboutit à un espace d'échanges de compétence. Selon ses initiateurs, il s'agit de repenser les méthodes de créations théâtrales. Dès le départ, les objectifs généraux des RECREATRALES sont que toute personne prenant part à une création théâtrale, trouvent matière à rebondir sur la production des uns et des autres. En définitive, lors de sa première édition, le projet Récréâtrales visait à partager l'idée de la scène comme lieu de production du texte dramatique en invitant des artistes (dramaturges, metteurs en scène et comédiens) d'autres pays à se prêter à la démarche et à la faire leur, d'affiner cette approche en proposant aux participants un double stage sur l'écriture dramatique et le jeu d'acteur, menés par des professionnels de renom.

Le besoin des organisateurs de cet événement est d'aller au-delà des frontières du Burkina Faso, voire de l'Afrique. Cela montre à quel point le théâtre est par excellence, le lieu de

la rencontre. L'on y vient pour montrer et pour découvrir. L'hybridation de techniques artistiques devient essentielle.

## Conclusion

Afin que les arts soient en harmonie avec les actes des hommes, la liberté dont doivent bénéficier les artistes doit être le fondement de tous les arts. Cependant, tout artiste devrait s'ancrer dans un espace donné d'où il pourra se faire entendre et contribuer au progrès de son milieu. C'est en cela que sa voix peut être audible et amener à l'atteinte de résultats importants. Ainsi, pour le cas du théâtre, cet art devient action qui induit un changement.

Dans le cours de notre article, nous avons mis au centre de nos préoccupations l'importance de l'atteinte des objectifs du panafricanisme dans les arts. En prenant comme principal art le théâtre, nous avons présenté les différentes aspérités de faits marquants du continent, à travers mythes et légendes. Il nous a semblé également important de revenir à un passé plus récent en faisant appel à une œuvre retracant le parcours d'une figure historique importante qu'est Thomas Sankara, dans *Sank ou la patience des morts*.

Au-delà des œuvres, le panafricanisme se déploie aussi grâce à des initiatives comme les RECREATRALES au Burkina Faso. Ainsi, au-delà des projets artistiques, cette initiative est aussi un espace de rencontres entre les individus de divers horizons. C'est en cela que tout cela nous mène vers le panafricanisme, voire l'humanisme.

## Bibliographie

**BESSON Jean-Louis, MEGEVAND Martin, RYNGAERT Jean-Pierre, SCHRÖPFER Denise et TALBOT Armelle**, « Faire théâtre de tout » : de Vitez, Mnouchkine, Bezace... à Danis, Minyana, Renaude..., *Etudes théâtrales* 2007/N°38-39, p. 94-104

**CHALAYE S. (dir)**, 2011. *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, Paris, Africultures N°86 L'Harmattan

**CHALAYE S.**, 2004. *Afrique Noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome frankenstein*, Editions THETRALES

**DEPESTRE René**, 1967. *Un arc-en-ciel pour l'occident chrétien*, Paris, Editions Présence Africaine, (mise en scène de Pietro Varrasso)

**ECO Umberto**, 1985. *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset

**EFOUI K.**, 1992. *Le Carrefour*, Théâtre Sud n° 2, Paris, L'Harmattan

**ISER Wolfgang**, 1976. *L'Acte de lecture*, trad. fr., Bruxelles, Mardaga

**JAUSS Hans Robert**, 1978. 1990. *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, collection Tel

**KABLAN Adiaba Vincent**, 2015. Lumumba dans "Une saison au Congo" d'Aimé Césaire : traçabilité discursive d'un héros historique et d'un héros dramatique, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Bénin

**KAMAGATE Bassidiki**, De l'histoire au théâtre historique dans *Les Amazoulous* d'Abdou Anta Kâ, Eudes françaises, publié en ligne le 12 janvier 2010, consulté le 15 août 2023

**PAVIS Patrice**, « Production et réception au théâtre », in *Voix et images de la scène*, pp.225-260.

**REGIS G. J.**, 2010. *Les Incessants*, Récréâtrales, 2010 (6<sup>e</sup> édition)

**SAISON Maryvonne**, 1998. *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, (Coll. « L'art en bref »)

**SARRAZAC Jean-Pierre (dir.)**, 2005. *Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche*, Paris, Editions Circé

**TARNAGDA Aristide**, 2016. *Sank ou la patience des morts*, Lansman Editeur

**TARNAGDA BOUKARY**, 2018. *Processus de création théâtrale contemporaine en afrique de l'ouest : vers une poétique de la relation*, Thèse de doctorat unique, Université Rennes 2

**TRIAU Christophe, BIET Christian**, 2005. *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Edition Gallimard

**UBERSFELD Anne**, 1996. *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*, Editions Belin