

La troupe dramatique du théâtre national Daniel Sorano de Dakar : entre négritude et francophonie (1954-1984)

Maé Durand

▶ **To cite this version:**

Maé Durand. La troupe dramatique du théâtre national Daniel Sorano de Dakar : entre négritude et francophonie (1954-1984). Histoire. 2018. dumas-02156182

HAL Id: dumas-02156182
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02156182

Submitted on 14 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Durand Maé
mae.durand9@gmail.com

LA TROUPE DRAMATIQUE DU THEÂTRE NATIONAL DANIEL SORANO DE DAKAR :



ENTRE NEGRITUDE ET FRANCOPHONIE (1954 – 1984)

Mémoire de première année de master d'Histoire de l'Afrique sous la direction d'Anne Hugon.
Paris 1 Panthéon-Sorbonne – IMAF – 2018

Photo de couverture : la Troupe du Sorano à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, 1969. Photo de Roger Pic, Paris, Odéon-Théâtre de l'Europe, BNF, cote 4-PHO-1 (559).

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....**Erreur ! Signet non défini.**

I. PRESENTATION DU SUJET.....**Erreur ! Signet non défini.**

1. Présentation et critique des sources.....**Erreur ! Signet non défini.**
2. Historiographie sur le théâtre en Afrique.....**Erreur ! Signet non défini.**
3. Contextualisation : le Théâtre national Daniel Sorano entre les politiques culturelles françaises et africaines.....**Erreur ! Signet non défini.**23..

II. LA CONSTRUCTION DE LA TROUPE DRAMATIQUE NATIONALE DU SENEGAL (1954-1970).....**Erreur ! Signet non défini.**

1. Le Théâtre national Daniel Sorano : un théâtre construit au compte de l'Etat sénégalais.....34..
2. La création de la Troupe Dramatique nationale du Sorano.....**Erreur ! Signet non défini.**
3. Faire admettre le théâtre sénégalais au « Banquet de l'universel ».....**Erreur ! Signet non défini.**

III. UN OUTIL DE LA POLITIQUE DU GOUVERNEMENT SENGHOR (1970-1980).....65..

1. Un outil de la politique du ministère de la Culture.....**Erreur ! Signet non défini.**65..
2. Le Sorano et la mission de Coopération Culturelle à Dakar.....**Erreur ! Signet non défini.**72..
3. La Troupe du Sorano et la diplomatie senghorienne.....79..

IV. LA FIN DU REGNE DE SENGHOR (1980-1984).....**Erreur ! Signet non défini.**6..

1. D'importants renouvellements au sein de la Troupe.....**Erreur ! Signet non défini.**86..
2. Abdou Diouf et la Troupe du Sorano.....**Erreur ! Signet non défini.**90..
3. La fin d'une époque.....**Erreur ! Signet non défini.**97..

CONCLUSION.....**Erreur ! Signet non défini.**

ANNEXES : Photographies de spectacles.....**Erreur ! Signet non défini.**

BIBLIOGRAPHIE.....**Erreur ! Signet non défini.**118..

TABLE DES MATIERES.....122..

INTRODUCTION

Ce sujet de mémoire naît d'un intérêt personnel pour la question des relations entre la sphère culturelle, plus particulièrement le théâtre, et la politique. Je dis bien la politique, c'est-à-dire ce qui est relatif à l'exercice du pouvoir, des femmes et des hommes qui constituent les gouvernements et des politiques qu'ils mettent en place, domaine plus restreint que la « vie de la cité[1] ».

Dans mon entourage, notamment parmi mes camarades comédiens, la culture apparaît souvent comme un domaine apolitique, innocent. Mis à part le théâtre ouvertement engagé, la création artistique passe pour un don gratuit de l'artiste à son public, une démarche esthétique qui ne prend pas parti. Le problème de ce discours est qu'il n'envisage le lien entre théâtre et politique que dans son expression « visible » ; il n'existe que s'il est revendiqué. Certes, ce lien s'exprime clairement lorsqu'un évènement culturel accompagne un temps politique[2], et vice-versa[3]. Mais parfois, il ne se « voit » pas clairement et se situe plutôt sur le plan idéologique, c'est-à-dire que la création artistique partage, avec les individus qui forment les gouvernements, un ensemble de représentations relatives à leur vision du monde et des rapports sociaux. Cela revient à considérer que l'artiste est relié à un espace-temps dont il ne peut s'abstraire, que sa création n'est pas une démarche neutre et est influencée par des systèmes de pensée propre à certain groupe. Nous envisageons ainsi l'artiste comme « assujetti », conformément au concept foucaldien.

Pour apporter à nos débats des éléments plus solides, j'ai cherché des exemples mettant clairement en avant un lien entre idéologie politique et création artistique, et plus spécifiquement théâtrale, puisque c'est le domaine qui m'intéresse le plus. Deux cas ont retenu mon attention : celui de l'URSS et celui de la francophonie.

Le cas soviétique permet de partir d'une idéologie politique claire revendiquée par le Parti : le marxisme-léninisme[4], basé sur le concept de lutte des classes opposant prolétaires et bourgeois dans un mode de production capitaliste, conflit qui doit se résoudre par la

[1] De l'étymologie grecque de « politique » : « polis » la cité.
[2] Citons par exemple la *Fête de l'Humanité*.
[3] La politique étrangère de la France s'est notamment servi de la culture comme une forme de diplomatie, en témoigne la création de l'Association Française d'Action Artistique (AFAA) en 1922.
[4] Avec bien sûr quelques tendances internes comme les trotskystes.

révolution et l'installation provisoire d'une dictature[1] du prolétariat. Quelques années après la Révolution d'Octobre, Lénine tient ces propos à son amie Klara Zetkin :

> « Tout écrivain ou artiste, tout homme qui se veut tel, a le droit de créer librement, conformément à son idéal, sans dépendre de qui que ce soit.
> Mais évidemment, nous sommes communistes. Nous ne pouvons rester les bras croisés et laisser le chaos se développer à sa guise. Nous devons planifier complètement ce processus et en régler les résultats…[2] »

Conformément à l'idée de lutte des classes, la culture doit être mobilisée pour construire une « culture prolétarienne », car la chute de la bourgeoisie implique aussi la destitution de sa culture[3]. Lénine nous dit ici que la création libre n'est pas une création neutre, sans conséquences : la « *planifier* » revient à considérer qu'elle peut devenir un ennemi politique, en ce qu'elle peut continuer à faire vivre les éléments culturels de la bourgeoisie, tout comme devenir un outil du Parti. Ainsi, le Comité Central cherche, à partir de 1925, à orienter la création artistique en fonction de la ligne du Parti. La section agitation et propagande du Comité suit de près l'activité des théâtres, jusqu'à l'adoption de la « méthode du réalisme socialiste » lors du Ier Congrès des écrivains en 1934, orientant clairement l'expression artistique vers une esthétique partisane. Cela se traduit par la programmation d'œuvres classiques russes et étrangères, des pièces historiques ainsi que des spectacles de propagande (« agitki ») dans les grands théâtres d'Etat[4]. Cette politique ambitieuse du Parti Soviétique, allant jusqu'à se déterminer une esthétique propre, utilise la culture comme outil de propagande et de renforcement de son idéologie. De plus, des grands noms de metteurs en scène soviétiques comme Stanislavski participent du rayonnement de l'URSS à l'international

A partir de l'exemple soviétique, je me suis penchée sur le cas de la francophonie. Ce terme désigne une communauté de langue mais aussi une politique mise en place par la France à l'égard des territoires où le français est encore la langue de l'administration voire langue nationale, à savoir ses anciennes colonies, ses DOM-TOM et le Québec. Si l'objectif affiché de cette politique est de promouvoir la langue française à l'étranger pour constituer une communauté d'intérêts, il est avéré que la francophonie sert aussi au maintien de l'hégémonie de la France dans ces territoires, qui garde notamment un regard et une capacité

[1] Entendu au sens romain du terme.
[2] Cités dans « Le théâtre, le pouvoir et le spectateur soviétique », François de LIENCOURT, *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 2, n°2, Avril-juin 1961, pp. 166-211.
[3] Voir à ce sujet les réflexions menées par Edwin PISCATOR dans *Le Théâtre Politique*, Paris, L'Arche, 1962.
[4] Des troupes théâtrales privées ont coexisté avec les troupes d'Etats. En 1923, 34% des troupes étaient privées ; elles tombent à 10% en 1925.

d'action sur les politiques de développement mises en place par les gouvernements africains nouvellement indépendants. Cette politique est aujourd'hui une prérogative du ministère des Affaires Etrangères, mais a longtemps été menée par le ministère de la Coopération, en partenariat avec le ministère de la Culture. La coopération culturelle a été un outil aussi important que la coopération économique et politique de la France pour maintenir sa présence en Afrique, et constitue un relais essentiel de la francophonie. L'Association de Développement des Echanges Artistiques et Culturels (ADEAC), créée en 1963 et financée en grande partie par le ministère de la Coopération, a mené de front l'action artistique de la France en Afrique jusqu'en 1982. Si le terme d' « échanges » figure dans l'intitulé de l'Association, peu d'artistes africains sont invités à se produire en France au regard du nombre d'artistes français envoyés en Afrique. Parmi ces artistes, de nombreux hommes de théâtre et de troupes françaises ont tourné sur le continent, les responsables de l'ADEAC considérant que :

> « […] le théâtre est avant tout une langue et un moyen de l'imposer, en dehors des écoles. Il s'agit d'une arme véritable pour une francophonie en pleine construction[1] ».

Le théâtre permet à la fois une promotion de la langue et une interaction plus directe avec les populations. La francophonie, qui fait office d'idéologie politique, influence donc très clairement les différents événements théâtraux organisés en Afrique par l'ADEAC entre 1963et 1984. Cette idéologie n'a pas été seulement portée par la France, elle a trouvé de solides appuis en Afrique, et notamment celui de Léopold Sédar Senghor, premier Président de la République du Sénégal.

C'est ainsi que j'en suis venue à considérer le mouvement littéraire de la négritude, fondé par Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor dans les années 1930 alors qu'ils étaient étudiants à Paris. Ce mouvement s'est voulu être la revendication d'un fait culturel africain, nié par le colonialisme, et la réaffirmation d'une « civilisation noire », tout aussi légitime que la « civilisation occidentale ». Plus largement, la « négritude » désigne d'après Senghor « *l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir telle qu'elles s'expriment dans la vie et les œuvres des Noirs*[2] ». Il souhaite porter ces valeurs à la reconnaissance internationale, au « *banquet de l'universel* », et montrer que l'Afrique participe pleinement de la construction du monde. Tout comme Aimé Césaire, il choisit le français comme « *langue de culture*[3] » et non

[1] GOUDESNE Romuald, *Du Théâtre pour l'Afrique : un aspect de l'action artistique de la France jusqu'en 1984*, Rennes, Université Rennes II, 2008.
[2] « Qu'est-ce que la négritude ? », Léopold Sédar Senghor, *Etudes Françaises*, n°3 (1), 1967, pp. 3-20.
[3] « Le Français, langue de culture », Léopold Sédar Senghor, *Esprit*, n°311, novembre 1962.

les langues vernaculaires pour appuyer cette affirmation de « l'homme noir ». Césaire expliquait, dans le cas du créole – applicable au wolof – que ces langues sont de « *portée limitée* » et ne représentent pas des « *instruments valables* », et que finalement « *choisir le créole c'est un peu se couper du reste du monde*[1] ». Ainsi, on peut résumer la négritude selon deux concepts clés : l'« enracinement » – dans les valeurs traditionnelles africaines – et l'« ouverture » – touchant une audience internationale et prônant le « dialogue des cultures ».

Ce mouvement littéraire a la particularité de s'être mû en idéologie politique à la faveur de l'arrivée au pouvoir de ses défenseurs aux indépendances. Le cas du Sénégal est le plus parlant[2]. En 1960, Léopold Sédar Senghor devient le premier Président de la République du Sénégal indépendant, et le reste jusqu'en 1980. Dès son arrivée au pouvoir, Senghor envisage la planification de la culture. Il met en place une ambitieuse politique culturelle en préparant un grand festival dédié à l'expression artistique du continent africain, le Festival Mondial des Arts Nègres (FESMAN), qui a lieu à Dakar en 1966. Il débouche sur la création d'un ministère de la Culture dont la politique va se fonder sur les deux notions d' « enracinement » et d' « ouverture ». Léopold Sédar Senghor mobilise la sphère culturelle dans la construction de l'identité nationale d'après les idées de la négritude, voulant rendre aux Africains leurs particularismes culturels confisqués par la colonisation, et substituant la « lutte des races » à la lutte des classe :

> « […] là où Senghor s'éloigne de Marx, c'est qu'il ne voit pas dans la lutte des classes le moteur de l'histoire. Ce ne sont donc pas les incohérences et le système d'exploitation du capitalisme à l'intérieur de sa sphère originelle qui intéressent de prime abord Senghor, mais le capitalisme colonial, c'est-à-dire l'assujettissement de peuples et de races, se situant en dehors du centre de reproduction du système qui est la base de sa critique anticapitaliste. Alors que l'anticapitalisme chez Marx est social, chez Senghor, il est racial. L'anticapitalisme de Senghor se nourrit de l'antiracisme. A l'inégalité entre les classes, il substitue l'inégalité entre les races. [3]»

La politique culturelle du ministère sénégalais, associée à la politique étrangère de Senghor basée sur la diplomatie culturelle, devient ainsi un relais de cette idéologie politique.

C'est ainsi que nous en arrivons au Théâtre national Daniel Sorano. Il a été construit spécialement pour le FESMAN, « *point d'orgue et apogée de la Négritude*[4] », et héberge

[1] Interview d'Aimé Césaire et de Léopold Sédar Senghor pour l'émission *Variations*, 21 juillet 1963, disponible sur Youtube.
[2] La Côte d'Ivoire également avec l'arrivée de Bernard Dadié au gouvernement.
[3] « Léopold Sédar Senghor et la 'déconstruction' du marxisme », El Hadj Ibrahima Diop, *Ethiopique*, n°69, 2ème semestre 2002.
[4] KESTELOOT Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001, p. 233.

avant 1966 un Ensemble de Ballet et un Ensemble Lyrique traditionnels, auxquels nous nous intéresserons peu cependant. A la suite du FESMAN, la Troupe Dramatique du Sorano est créée. Ce théâtre est intimement lié à la personne de Senghor : il est dirigé par son neveu, Maurice Sonar Senghor, de 1965 à 1984, missionné par le Président pour construire un authentique « théâtre sénégalais ». Il est également un porte-voix des idées de la négritude, comme peut le laisser entendre son nom, celui de l'acteur franco-sénégalais Daniel Sorano, illustrant parfaitement cette dialectique entre « enracinement » et « ouverture ». Un bref regard sur le répertoire de la troupe sur la période étudiée montre son lien avec des auteurs proches de ce mouvement littéraire. Le Sorano est également relié à la francophonie, son répertoire ne comptant quasiment que des pièces en français mais surtout parce que l'ADEAC y envoie Raymond Hermantier en 1968 comme Conseiller d'Art Dramatique. Ce dernier s'affirme très vite comme le metteur en scène de la troupe, et travaille avec Maurice Sonar Senghor à l'édification d'un « théâtre sénégalais ». Ce Théâtre a donc la particularité d'être le point de jonction de deux idéologies politiques, qui ne sont pas antagonistes et qui sont toutes deux des idéologies de gouvernement.

Dans ce mémoire, nous chercherons ainsi à savoir comment se manifestent ces différentes idéologies dans les créations de la troupe du Sorano, dans quelle mesure elle en devient le relais et quels sont ses liens avec les sphères politiques sénégalaise, africaine et française.

Ce qui nous intéresse notamment est de déterminer comme ces idéologies infusent dans la création artistique du Sorano, en décortiquant les mises en scène de Raymond Hermantier. Les travaux de Claude Marty-Bruzy peuvent nous fournir un éclaircissement méthodologique. Cette chercheuse a analysé le fait théâtral d'après les études sur le signe du sémiologue Charles Sanders Peirce[1] qui définissait le signe comme une « *triade* », construit à partir de trois composantes : un signifié (le mot), qui renvoie un signifiant (ce que désigne le mot), l'interprétant construisant une relation mentale entre les deux (le sens, ou les sens). Claude Marty-Bruzy envisage ainsi la représentation théâtrale comme un signe, un « *fait triadique* », c'est-à-dire résultant lui-aussi de trois composantes qu'il faut aborder conjointement pour définir ce qui fait théâtre. Ces trois composantes fondamentales sont :

- La « *production* », qui renvoie au travail sur le texte (choix, adaptation, modifications) et au travail de mise en scène.

[1] MARTY-BRUZY Claude, *La sémiotique de la mise en scène*, Etudes Littéraires, 21 (3), 1989, pp. 119-128.

- La « *représentation* », soit le spectacle en lui-même, les conditions dans lesquelles il a lieu.
- L' « *interprétation* », liée au « *public* », moment de la production de sens.

Nous avons évoqué plus haut que nous considérions l'artiste comme « assujetti ». Ce concept s'applique notamment dans la phase de « *production* » qui devient le moment où se conjuguent francophonie et négritude, entre le regard de Raymond Hermantier et de Maurice Sonar Senghor. A quelle vision de l'Afrique cela aboutit-il ? La « *représentation* » devient l'événement culturel mêlé aux différentes politiques du gouvernement, la politique étrangère de Léopold Sédar Senghor ou la décentralisation théâtrale au Sénégal commencée par le ministère de la Culture sénégalais avec l'aide de la France. Enfin, l'« *interprétation* » nous questionne sur la réception des créations de la Troupe par son public et par la presse. Comment est construit le « théâtre sénégalais » que revendique la troupe du Sorano entre 1965 et 1984 ? Nous proposons une étude divisée en quatre parties.

Tout d'abord, afin de bien cerner le sujet, un bilan historiographique sur le théâtre africain est nécessaire, ainsi qu'une contextualisation de la naissance de la troupe du Sorano, une des premières troupes nationales d'Etat en Afrique.

La troupe naît en 1966, mais ce projet remonte à 1954. Senghor et son gouvernement lui donnent pour mission de construire un authentique « théâtre sénégalais », c'est-à-dire un théâtre dont l'esthétique s'inspire des traditions africaines, du jeu de l'acteur aux éléments de mise en scène. En 1968, Raymond Hermantier arrive au Sorano, et la troupe doit parvenir à la reconnaissance internationale africaine et européenne.

A partir de 1970, après une tournée en France, la troupe se met au service des débuts d'une décentralisation théâtrale au Sénégal organisée par le ministère de la Culture, cherchant sa « *vocation populaire* ». Ses liens avec l'ambassade de France se renforcent jusqu'à l'adaptation du *Malade Imaginaire*. Elle entretient également des liens plus étroits avec le Président Senghor et devient un outil important de sa diplomatie culturelle.

Enfin, à partir de 1980, la troupe fait face à de profonds changements dans son organisation interne mais aussi dans son répertoire, du fait de la démission de Léopold Sédar Senghor de la présidence et de la dissolution de l'ADEAC en 1982 qui contraint Hermantier à quitter le Sorano, suivi de près par Maurice Sonar Senghor.

I. PRESENTATION DU SUJET

1. Présentation et critique des sources

1.1. Les fonds d'archives

Pour mener à bien mes recherches, j'ai utilisé deux fonds d'archives principaux[1] : le fonds de l'ambassade de France de Dakar, conservé aux Archives Diplomatiques de Nantes, et le fonds Raymond Hermantier, conservé par le département Arts du Spectacle de la BNF.

Je n'ai eu aucune difficulté pour accéder à ces fonds, qui sont, par chance, très bien inventoriés. J'ai pu recevoir l'inventaire complet en pdf du fonds de l'ambassade par mail en contactant les Archives de Nantes, et celui du fond Raymond Hermantier est disponible sur le site de la BNF.

Le fonds de l'ambassade de Dakar, coté 184PO, contient beaucoup de documents de natures différentes, sur des thèmes différents. Il est partagé selon trois périodes de versement distinguant différents services de l'ambassade de Dakar :

- 184PO 1 pour les archives rapatriées entre 1952 et 1985.
- 184PO 2 pour les archives rapatriées de l'ambassade entre 1972 et 1977.
- 184PO 3 pour les archives rapatriées du service de presse de l'ambassade entre 1986 et 1999.

Les archives du premier versement sont les plus nombreuses et sont réparties dans vingt-trois rubriques thématiques. Je me suis surtout préoccupée des rubriques « Action Culturelle et Technique » et « Sénégal », les autres concernant moins directement mon sujet. La première rubrique regroupe les cartons 403 à 411 et 842 à 846, que j'ai ouverts, mais seuls deux – les cartons 844 et 846 – m'ont véritablement servis. La seconde rubrique contient une sous-catégorie « Culture » allant des cartons 674 à 676 qui m'ont été très utiles, le carton 674 étant dédié à la vie culturelle en général au Sénégal entre 1968 et 1980 et le carton 676 contenant des documents relatifs au FESMAN de 1966 et au FESTAC[2] de 1977.

[1] J'ai eu recours à d'autres archives éparpillées dans différents fonds à la BNF, principalement le dossier de presse constitué par le Théâtre de l'Odéon en 1970 sur la tournée de la Troupe en France (cote 4-SW-10811 (2)), et des archives de journaux : *L'Unité Africaine* (cote FOL-03-1945), la *Comédie Française* (cote 4-JOW-168). J'ai également contacté Charlotte Sarrouy qui m'a envoyé quelques-unes des archives qu'elle avait pu récupérer au Sénégal pour son mémoire *Théâtre et politique au Sénégal : un art engagé dans la construction d'une Histoire nationale*, Toulouse, IEP Toulouse, 2013.

[2] African Festival of Arts and Culture de Lagos (au Nigéria) en 1977, seconde édition du FESMAN.

Seul le carton 46 a été ouvert dans le second versement, et les cartons 9, 16 et 48 dans le troisième versement.

La nature du contenu des cartons est très variée. Il y a de nombreuses synthèses de presse éditées par l'ambassade, ainsi que des coupures de journaux sénégalais sur des événements culturels marquant. Le fonds compte les rapports d'activités du Centre Culturel de Dakar et quelques rapports de l'action culturelle de la Coopération au Sénégal – à propos du FESMAN, de l'Ecole des Arts, des événements organisés par l'ADEAC, de l'état de la francophonie, etc – qui fournissent de nombreux détails et permettent d'apprécier l'enjeu diplomatique derrière chaque événement.

Il y a surtout beaucoup de lettres et de télégrammes envoyés principalement par l'ambassadeur et le conseiller culturel aux différents services en charge de la Coopération Culturelle qu'il m'a fallu clairement identifier. L'ambassade s'adresse à des services du ministère de la Coopération ou au ministre lui-même, et ces services changent souvent de nom entre 1954 et 1984, ce qui rend le démêlement des échanges épineux. J'ai réalisé un organigramme concernant le ministère de la Coopération d'après mes investigations :

Ministère de la Coopération (abrégé COOP dans les lettres et télégrammes)

Direction de la Coopération Culturelle et Sociale (DCS) qui devient dans l'année 1976 la Direction de la Coopération Scientifique, Culturelle et Technique (DCT).

Service de la Coopération Culturelle (SCT) qui devient la même année la Sous-Direction des Affaires Culturelles (AC).

L'abréviation CCI signifie que l'adresse est ciblée à un individu en particulier (le ministre, le président de l'ADEAC, le directeur d'un service). A noter que l'ADEAC ne dépend pas directement du ministère ; c'est une association à part, bien qu'il soit sa principale source de financement.

L'année 1976 est une année d'instabilité politique : trois ministres se succèdent à la Coopération en moins d'un an. Ces changements de noms sont visiblement le fait d'une réorganisation interne.

L'ambassade entretient également des liens avec le ministère des Affaires Etrangères, notamment avec le Service de Coopération Culturelle (SCT) du secrétariat aux Affaires Etrangères chargé de la Coopération, puis avec la Direction Général des Relations

Scientifiques, Culturelles et Techniques (DGRSCT) à partir du début des années 1980. Cette direction est née suite de la fusion de l'ADEAC dans l'AFAA du ministère des Affaires Etrangères en 1982.

Enfin, de manière plus ponctuelle, elle communique avec le ministère de la Culture, puis des Affaires Culturelles, ainsi qu'avec la Direction des affaires Africaines et Malgaches (DAM) qui dépend directement de la présidence de la République.

Parmi les noms d'ambassadeurs relevés sur notre période, celui de Jean Vyau de Lagarde (ambassadeur de 1964 à 1969), Hubert Argod (de 1969 à 1973) et Claude Harel (1983-1986) communiquent directement avec les différents services de la Coopération. Entre 1973 et 1983, sous les mandats de Xavier Daufresne de la Chevalerie puis Fernand Wibaux, la gestion des affaires culturelles est assurée par l'ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire[1] Jean Sagui, missionné par le ministère de la Coopération pour prendre cette responsabilité. Cela revient à dire qu'à partir du début des années 1970, la France crée une mission spécifique de Coopération Culturelle au Sénégal, chapeautée par Jean Sagui, qui assure également les responsabilités de conseiller culturel, occupée par Jean Arnaud avant les années 1970 lors du FESMAN, et qui travaille conjointement avec M. Devergue, l'attaché culturel. A partir de la fin des années 1970, cette mission est pilotée par Michel de Bonnecorse.

Ce fonds permet de mesurer le suivi que fait l'ambassade de la vie culturelle au Sénégal, qu'elle surveille de près, notamment sous le mandat de Jean Sagui, et qu'elle commente d'après des considérations diplomatiques. Les activités du Sorano sont assez souvent présentes dans les rapports, les comptes rendus et les lettres.

En complément de ce fonds au ton diplomatique, le fonds Raymond Hermantier, coté COL-163, adopte une approche plus artistique des activités de la troupe. Ce fond a été déposé à la BNF par Marie Pasquini en 2006, amie de la famille du metteur en scène et auteure d'une thèse à son sujet[2]. L'inventaire est divisé en deux catégories : « I. Eléments Biographiques » et « II. Carrière ». Les cartons – nous parlerons plutôt de liasses – sont triés avec beaucoup de minutie, et ne contiennent souvent que peu de documents, regroupés selon leur nature ou leur

[1] Une personne plénipotentiaire se voit munie des pleins pouvoirs, ici ceux d'un ambassadeur, pour accomplir une mission déterminée au nom d'un Etat.
[2] PASQUINI Marie, *Raymond Hermantier, un parcours : du Théâtre Populaire au dialogue des cultures*, Paris, Université Paris 3, 2006.

format[1]. Dans la catégorie « Carrière », qui contient des documents retraçant le parcours théâtral de Raymond Hermantier de 1941 à 1997, je ne me suis intéressée qu'à la sous-catégorie « II. 3. 8. Raymond Hermantier animateur au Théâtre national Daniel Sorano de Dakar (TNDS, 1967-1984) », qui regroupe des documents relatifs à ses créations avec la troupe sénégalaise. Seules les créations mises en scène par Hermantier sont documentées, à savoir *L'Exil d'Albouri* (1968), *Macbeth* (1969), *Les Amazoulous* (1971), *Le Malade Imaginaire* (1972), *La Tragédie du Roi Christophe* (1973), *Général Manuel Ho !*(1979), *Tête d'Or* (1982) et *Les Bouts de Bois de Dieu* (1983). *Shéhérazade* (1974) n'apparaît pas, et quelques documents concernent deux pièces mises en scène par Maurice Sonar Senghor avant l'arrivée de Raymond Hermantier (*Le Faux Marabout* en 1966 et *L'Os de Mor Lam* en 1967). Aucune trace des six pièces mises en scène par d'autres personnes – le plus souvent des comédiens de la troupe – ne figure dans le fonds[2].

Macbeth, *Tête d'or* et *Les Bouts de Bois de Dieu* sont les créations les mieux documentées, avec notamment les cahiers de mises en scène du drame shakespearien et de la pièce de Claudel, les textes annotées de chaque pièce, des croquis du dispositif scénique, des dossiers de presse réalisés par Hermantier, des correspondances. Des photos sont disponibles sur toutes les créations, mais ne sont pas toujours signées. Je n'ai pu obtenir tous les droits de reproduction, mais j'ai pu utiliser des photos de presse pour illustrer en annexe une partie des spectacles présentés par la troupe.

Ce fonds contient également de nombreuses lettres échangées entre Hermantier et Léopold Sédar Senghor, éparpillés dans la sous-catégorie « II. 3. 8. » et la sous-catégorie « I. 9. Correspondance adressée à Raymond Hermantier » de la catégorie « Eléments Biographiques ». Quelques lettres viennent de Maurice Sonar Senghor, d'Abdou Diouf, de Jean Colin (secrétaire à la présidence sous Abdou Diouf en 1980), d'Abdel Kader Fall (Ministre de la Culture en 1983).

Ainsi, ces deux fonds d'archives offrent deux points de vue très différents sur les activités du Sorano entre 1965 et 1984, qui se recoupent tout de même souvent en ce que la création artistique de la troupe se mêle progressivement à la politique du gouvernement sénégalais et à l'action culturelle de la France.

[1] Souvent, une liasse contient seulement quelques coupures de presse, une simple lettre, des photos, un croquis de scène.
[2] *Sikasso* (1974), *Le Lion et la Perle* (1975), *Fresque sur l'Afrique et l'Homme Noir* (1977), *Sur le Chemin de l'Honneur* (1980), *Adja la militante* (1982), *Xët cig Lendëm* (1983).

1.2. Les mémoires de Maurice Sonar Senghor

En 2004, Maurice Sonar Senghor publie ses mémoires de directeur du Théâtre national Daniel Sorano, dans un ouvrage de pratiquement deux cent pages intitulé *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique : pour que la semence lève*[1]. Il y retrace son parcours artistique de son arrivée à Paris en 1946 à son départ de la direction du Sorano en 1984. La première partie est dédiée à ses débuts comme comédien en France et à son retour à Dakar en 1954 pour prendre la direction du Théâtre du Palais, et la seconde concerne essentiellement l'aventure du Théâtre Sorano.

Maurice Sonar Senghor, neveu du Président de la République du Sénégal, fut le directeur du Sorano de 1965 à 1984. S'il reste avant tout un homme de théâtre, son point de vue se situe entre le milieu artistique et la sphère politique sénégalaise. Il intègre à son récit des éléments politiques et diplomatiques, et commentent certaines créations – les mêmes que celles documentées par le fonds Hermantier[2] – en racontant parallèlement ses échanges avec l'administration française ou sénégalaise. On peut ainsi apprécier l'évolution des liens qui unissent la troupe et l'Etat, ainsi que l'importance du réseau de relation du directeur, qui s'étend de Paris à Dakar.

S'il nie à plusieurs reprises avoir été aidé par son nom de famille, Maurice Sonar Senghor est très proche des sphères du pouvoir. Personnage très influent du milieu artistique sénégalais et africain, il connaît personnellement plusieurs membres de l'administration coloniale puis du gouvernement du Sénégal indépendant, et ne cache pas de s'en servir pour mener à bien ses projets.

Ces mémoires apportent une richesse de détails qui ne figurent pas dans les fonds d'archives mais qui, par conséquent, sont difficilement vérifiables. Il est nécessaire de garder une certaine distance avec le récit de Maurice Sonar Senghor car il n'est pas tout à fait impartial. Souvent, il se donne le beau rôle, et omet certains conflits entre lui et des membres de l'administration. Il parle avec beaucoup de mépris des détracteurs du Sorano, et défend de manière inflexible tout au long de l'ouvrage sa conception du théâtre et les réalisations de la troupe.

[1] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004.
[2] On trouve quelques lignes sur *Monsieur Pots-de-vin et Consorts* (1966) et le *Khawaré* (1969), mises en scène par Maurice Sonar Senghor.

Ce corpus permet ainsi d'apprécier la démarche artistique de la troupe dramatique avec les deux points de vue internes de Maurice Sonar Senghor et de Raymond Hermantier, tout en prenant en compte les enjeux politiques et diplomatiques qui entourent les créations.

2. Historiographie sur le théâtre en Afrique

Quand on parle de théâtre africain[1] en France et en Europe, à part dans les milieux de connaisseurs, peu de gens sont capables de citer des noms d'auteurs. La production dramatique de ce continent reste très méconnue. Le fait théâtral en Afrique est parfois encore nié : la doxa n'y voit que des cérémonies religieuses et les critiques littéraires ne lui reconnaissent pas toujours une valeur ou une esthétique propre. Il est par exemple révélateur de voir que les collaborations de Peter Brook, un des metteurs en scène les plus renommés de ce siècle, avec des auteurs et des acteurs africains, ainsi que son voyage en Afrique dans les années 1970 avec sa troupe, sont des faits de spécialistes alors qu'ils ont été essentiels dans son travail. En France, il existe certaines scènes qui font la promotion du théâtre africain francophone, comme le Festival de la Francophonie à Limoges, le TARMAC à Paris ou le Concours Théâtral Interafricain organisé par RFI dès 1968. Mais ces lieux, dans lesquels le théâtre africain reste cloisonné, n'en montrent qu'une partie, celui écrit en français. Dans les milieux universitaires, il est encore très peu étudié (voire pas du tout au collège ou au lycée), ou reste le fait de cours spéciaux en option. En Afrique même, la prépondérance est toujours donnée à l'enseignement du répertoire classique européen (Shakespeare, Molière, Racine, Corneille, etc.).

Le théâtre africain est pourtant très productif. L'augmentation exponentielle du nombre de participants au Concours Théâtral Interafricain depuis 1968 est à ce titre assez remarquable : 120 à la première édition, 150 l'année suivante, 394 en 1970, 576 en 1973, 3992 en 1980, 5000 en 1993. Le Concours n'a pourtant jamais augmenté le nombre de lauréats par édition[2]. Ce concours est le plus connu en Afrique, mais il existe aussi des concours nationaux – ayant cependant une portée moindre.

Peu de pièces manuscrites sont réellement éditées, malgré la création des Nouvelles Editions Africaines en 1972. Le Concours Théâtral Interafricain a fonctionné et fonctionne

[1] Il est important de noter que le terme « théâtre africain » recouvre ici le théâtre produit en Afrique. Nous ne nous intéresserons pas au théâtre africain des Amériques ou d'autres diasporas.
[2] FIANGOR Rogo-Koffi-M, *Le théâtre africain francophone*, Paris, L'Harmattan, 2002. Ce concours a été créé en 1968, organisé par Radio France Internationale et les radios nationales d'Afrique francophone. Il y a cinq lauréats par édition.

encore beaucoup à partir de manuscrits ou d'enregistrements. Ce manque de traces écrites a été une des raisons de la mise en cause de l'existence d'un théâtre africain. Les recensements fait par Wolfgang Zimmer du théâtre camerounais et burkinabé depuis 1940 contiennent peu de pièces éditées et témoignent de ce problème de diffusion par l'écrit[1]. Publiant ses premiers travaux à la fin des années 1980, Wolfgang Zimmer voulait entre autre répondre à ceux qui niaient l'existence d'un répertoire théâtral africain. Il dédicace ainsi son *Répertoire du théâtre camerounais* en 1986 : « *A René Philombé, en fidèle amitié. Et au professeur européen spécialiste d'études théâtrales qui – en mission à l'Université de Yaoundé – m'a soutenu en 1979 que le théâtre camerounais n'existe pas* ».

En effet, ce n'est pas parce que le texte est absent que le théâtre n'existe pas. Les premières traces écrites ne sont pas le reflet d'une naissance du théâtre sur le continent africain. Cette croyance est particulière à la vision occidentale du théâtre, dite « texto-centrée ». Jusqu'à la fin du XIXe s., le texte est au centre de la création théâtrale et du travail de mise en scène en Europe. C'est une conception qui remonte à la définition aristotélicienne de la tragédie[2]. Cette place a fait l'objet de nombreuses polémiques entre metteurs en scène européens tout au long du XXe s.

L'historiographie du théâtre africain comprend à la fois des administrateurs, des hommes de lettres, des critiques dramatiques et des historiens, occidentaux et africains. Elle s'est cristallisée autour de trois grandes questions abordées à des périodes plus ou moins successives. A partir des années 1930, et ce jusqu'aux indépendances, hommes de lettres et administrateurs se sont surtout demandés si le théâtre en Afrique était né avec la colonisation ou s'il existait déjà avant. Le mouvement de la négritude a ensuite posé la question de la transposition sur scène des coutumes africaines théâtralisées, afin de construire un théâtre africain se plaçant à la hauteur du prestige du théâtre occidental. Enfin, surtout à partir des années 1990, les historiens se saisissent plus en avant du sujet, abordant le fait théâtral comme un fait social qui évolue dans l'histoire, subissant différentes influences enrichissantes ou aliénantes dans la création artistique.

[1] ZIMMER Wolfgang, *Répertoire du théâtre Camerounais*, Paris, L'Harmattan, 1986. L'auteur répertorie sept cent douze pièces recueillies entre 1940 et 1985. Il en examine en profondeur cent quatre-vingt-dix, dont seulement cent trente sont publiées. Dans son *Répertoire du théâtre Burkinabé* (Paris, L'Harmattan, 1992), il en répertorie sept cent quatre-vingt-cinq entre 1940 et 1991, et sur deux cent quarante-sept pièces examinées, seules trente-quatre sont publiées chez des éditeurs, des journaux, des revues ou des recueils.
[2] DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

2.1. L'invention du théâtre africain

L'idéologie coloniale niant le fait culturel en Afrique, jusque dans les années 1970, le théâtre africain n'est que très peu voire absolument pas considéré par les milieux littéraires. Dans son manuel *Le Théâtre contemporain*[1], qui se veut un panorama du théâtre écrit en français dans le monde, Paul-Louis Mignon, critique dramatique, professeur et historien du théâtre, ne lui accorde que sept lignes. Le théâtre africain est plutôt une curiosité d'administrateurs, qui s'y intéressent très tôt[2], en l'abordant d'un point de vue anthropologique.

A la fin de la Seconde Guerre mondiale, le théâtre africain n'est connu que par le biais de l'exposition coloniale de 1931 et des débuts de son expression francophone, et n'est absolument pas reconnu comme esthétique particulière, digne d'intérêt.

Les premiers essais sur la naissance du théâtre en Afrique forment un consensus autour d'une décennie ; les années 1930, et autour d'un lieu ; l'Ecole Normale William Ponty au Sénégal[3]. Ce consensus se retrouve jusque dans les travaux les plus récents, bien que discuté. En effet, au début des années 1930, le nouveau directeur de cette école coloniale, Charles Béart, mis en place des cours de théâtre. Ces cours, à usage pédagogique, donnèrent lieu à des productions par les élèves, écrites en français. La consigne était de recueillir des traditions de leur pays d'origine pour les mettre en scène selon les canons de l'esthétique française[4]. Pour beaucoup de critiques et historiens, toute initiative théâtrale en Afrique serait née de cette expérience. Le « théâtre pontin » est souvent cité comme le premier théâtre africain. En réalité, cela revient à confondre l'apparition d'un théâtre écrit en langue française avec la naissance du théâtre africain. Suivant cette conception, le théâtre en Afrique serait né avec la colonisation.

---

[1] MIGNON Paul-Louis, *Le Théâtre contemporain*, Paris, Hachette, 1969.

[2] Citons par exemple les réflexions de PROUTEAUX M, « Premiers essais de théâtre chez les indigènes de Côte d'Ivoire », *Bulletin du comité d'Etudes Historiques et Scientifiques de l'AOF*, Paris, Larose, 1929, ou de BEART Charles, « Le théâtre indigène et la culture franco-*africaine* », numéro spécial de l'*Education Africaine* (Bulletin de l'enseignement de l'AOF), Dakar, 1937.

[3] Créée à Saint Louis en 1903, puis déplacée à Sébikhotane en 1937, l'Ecole William Ponty était l'école normale fédérale de l'AOF. Elle a formé une bonne partie des cadres des Indépendances en l'Afrique de l'Ouest, comme par exemple Mamadou Dia ou Abdoulaye Wade dans le cas du Sénégal, Bernard Dadié en Côte d'Ivoire.

[4] JEZEQUEL Jean-Hervé, « Le "Théâtre des instituteurs" en AOF (1930-1950) » dans *Fêtes urbaines en Afrique*, Odile GOERG (dir.), Paris, Karthala, 1999, pp. 185-211. Voir aussi les travaux de QUINN Brian, *Stagecraft : Pedagogy, Culture and Performance in Senegalese Theatre*, Los Angeles, University of California, 2001.

Les travaux de Robert Cornevin[1], ancien administrateur (notamment au Sénégal) devenu historien de l'Afrique, sont les premiers travaux d'historien à mener une enquête approfondie sur les traces de pratiques théâtrales en Afrique avant la colonisation, avant le « théâtre pontin » qui en est issu. Il cherche notamment les traces de formes dramatiques non écrites. Les nombreux témoignages d'anthropologues, d'explorateurs, d'administrateurs, de commerçants ou de missionnaires qu'il cite, situés surtout entre la fin du XVIIIe s. et le XIXe s., voient revenir des mots comme « *rôle* », « *acteur* », « *jeu* », « *mime* », « *comédiens* ». Ces témoins tentent de décrypter ce qu'ils voient avec des formes connues du théâtre occidental : les griots ou les aèdes sont associés à des comédiens, certains tentent de repérer des intrigues linéaires dans les mélanges de chants et de danses. Ces témoignages restent cependant peu précis et partiaux, influencés par l'idéologie coloniale et par un certain complexe de supériorité. Robert Cornevin subit lui-aussi ce modèle de compréhension en cherchant à le contredire, et termine ainsi son ouvrage : « *J'espère avoir convaincu le lecteur de l'extraordinaire richesse du patrimoine théâtral de l'Afrique francophone et de Madagascar, de la valeur des auteurs, des pièces, des animateurs, des acteurs et aussi des critiques dramatiques de la presse africaine* ». Il distinguait deux types de tendance dans le théâtre africain. Un premier théâtre, « *théâtre spécifiquement indigène* », reconstituant en français « *des assemblées de villages avec contes et chœurs* », qui respecte donc l'exercice demandé à l'Ecole William Ponty. Le second est un théâtre « *en partie copié sur la France*[2] ». Mais si l'historien a montré l'existence de formes dramatiques avant l'apparition du théâtre pontin, il ne reconnaît cependant pas ces pratiques comme du théâtre à proprement parler. Il parle de « *pré-théâtre ou théâtre avant la lettre* [3] », et admet lui-aussi que c'est à l'Ecole William Ponty que « *le théâtre africain est né*[4] ».

Les premières réflexions sur le théâtre africain sont donc imprégnées de l'idéologie coloniale, niant un fait théâtral proprement africain et liant sa naissance à la colonisation. Avec le mouvement de la négritude, cette conception n'est pas forcément remise en cause ; il s'agit plutôt de donner au théâtre africain, dont l'origine reste les cérémonies traditionnelles mais dont la modernité réside dans le théâtre pontin, un prestige équivalent à celui du théâtre occidental.

[1] CORNEVIN Robert, *Le Théâtre en Afrique noire et à* Madagascar, Paris, Le Livre Africain, 1970.
[2] *Ibid*, p. 50.
[3] *Ibid*, pp. 15-41.
[4] *Ibid*, p. 54.

2.2. Des coutumes théâtralisées à la modernité théâtrale

Le mouvement théâtral au sein de la négritude a cela de particulier qu'il reste très influencé par l'esthétique occidentale de la tragédie jusque dans les années 1970. Parmi les personnalités théâtrales africaines naissantes après la Seconde Guerre mondiale, beaucoup sont issues de l'Ecole William Ponty (Bernard Dadié, Keïta Fodeba, Birago Diop), qui reste la référence en matière théâtrale dite « moderne ». La réflexion sur la création théâtrale se fait autour de l'articulation d'un retour aux sources originelles du théâtre africain et d'une modernité dans la création, modernité qui se situe plutôt du côté du théâtre occidental. La recherche d'authenticité est un leitmotiv commun parmi les théoriciens de la négritude. Si les sujets abordés portent le plus souvent sur des pratiques traditionnelles ou sur l'histoire des héros ayant résisté à la colonisation française, les pièces d'auteurs de la négritude suivent souvent les règles esthétiques classiques : elles sont divisées en actes, la règle des trois unités se retrouve souvent, la bienséance est respectée, l'action est noble.

La vie intellectuelle et culturelle africaine des années 1950 et 1960 est alors très vivante : deux congrès des artistes et écrivains noirs sont organisés en 1956 à Paris et en 1959 à Rome. Parmi les participants, on retrouve Aimé Césaire, Alioune Diop (à l'initiative du premier congrès, fondateur de la revue *Présence Africaine*), Richard Wright, Amadou Hampâté Ba.

Bakary Traoré, universitaire sénégalais, qui assiste au premier congrès, publie une thèse à l'Ecole Pratiques des Hautes Etudes en 1958 qui se fait alors manifeste du théâtre africain[1]. Elle sera notamment une des bases de réflexion pour le congrès de 1959, mais également pour le projet de Maurice Sonar Senghor au Théâtre national Daniel Sorano. Dans son ouvrage, Bakary Traoré fait une analyse plutôt historique et sociologique qu'esthétique du théâtre africain. Il trouve notamment des similarités entre le théâtre africain et le théâtre grec, en ce que la tragédie à Athènes était une performance rituelle, inscrite dans le contexte d'un concours musical (les Dionysies), et non un genre littéraire. Le théâtre avait un caractère événementiel et éphémère, sans souci de postérité[2]. Ces éléments peuvent permettre un rapprochement avec la théâtralité en Afrique originellement liée aux rites, souvent accompagné de musique (et de danse) et dont la performance est elle aussi éphémère. Cette comparaison permet à l'auteur de donner une nouvelle légitimité au théâtre africain en le liant aux origines du théâtre occidental. Bakary Traoré s'inscrit ici dans la conception senghorienne d'une « *civilisation de l'universel* ». Léopold Sédar Senghor voulait lui-même faire du

[1] TRAORE Bakary, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958.
[2] DUPONT Florence, *L'insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, 2001.

Sénégal une « Grèce » de l'Afrique[1]. L'auteur fait également une certaine critique du théâtre pontin, en le rangeant du côté des élites, tout en le gardant comme une référence esthétique de la création théâtrale de son temps.

Les réflexions et les recherches esthétiques de ces auteurs sont relayées, à partir des années 1960, au sein des troupes et ballets nationaux qui voient le jour avec les indépendances et se produisent notamment au FESMAN[2] (Sénégal, Mali, Côte d'Ivoire, Dahomey, Cameroun). Cependant, jusque dans les années 1980, seuls les travaux de Lilyan Kesteloot, chercheuse belge, s'intéressent à ces mouvements. Elle reste néanmoins centrée sur les auteurs de la négritude et sur l'étude de textes (elle n'étudie pas les mise en scène de pièces par exemple), privilégiant la poésie et les contes traditionnels. Ayant rencontré de nombreux griots en Afrique de l'Ouest, elle a constitué une sonothèque d'enregistrements, stockés à l'IFAN au Sénégal, qui servent de source à la recherche actuelle. Dans ses travaux, elle analyse la littérature noire pour en dégager une esthétique propre. Elle publie en 1961 sa thèse *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, soutenue à l'Université libre de Bruxelles, étude pionnière qui couple l'analyse littéraire avec les débuts d'une compréhension historique des influences du mouvement culturel de la négritude. Elle publie en 1967 une *Anthologie négro-africaine : panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs au XX°è s.*[3], vingt ans après celle de Léopold Sédar Senghor qui ne concernait que la poésie.[4] Sa démarche est assez clairement orientée en faveur d'une reconnaissance de la valeur de la littérature africaine et s'adresse à l'Occident[5].

Ainsi, les années 1960 voient se développer une importante réflexion sur le fait culturel en Afrique, portée par le mouvement de la négritude. Le théâtre n'y est pas en reste. Les travaux de recherche restent le fait d'auteurs et de critiques littéraires, européens et africains, qui

[1] Cité par COURTEILLE Sophie, *Léopold Sédar Senghor et l'art vivant au Sénégal,* Paris, L'Harmattan, 2007, p. 8.
[2] Festival Mondial des Arts Nègres, organisé à Dakar en 1966.
[3] KESTELOOT Lilyan, *Anthologie négro-africaine : panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX°è s*, Belgique, Editions Verviers, 1967.
[4] Parmi ses autres publications :
- *Négritude et situation coloniale*, Yaoudé, Editions Clé, 1968.
- *Etudes sur la littérature africaine francophone traditionnelle*, Paris, thèse d'Etat en 11 volumes soutenue à l'Université Paris 3, 1975.

Ces travaux ne trouvent aucun équivalent dans la recherche universitaire sur la littérature africaine à cette époque.
[5] Dès l'introduction, p. 7. : « *La valeur des écrivains négro-africains n'est d'ailleurs plus à démontrer. Des voix autorisées l'ont d'ores et déjà reconnue, et je songe à André Breton, Michel Leiris, Sartre, Armand Guibert, Jean Wagner, George Balandier, Claude Vauthier, Roger Bastide, Janheinz Jahn ! »*

s'appliquent surtout à dégager une esthétique proprement africaine qui puisse se faire l'égal de l'esthétique occidentale. Ils prennent ainsi souvent un ton partisan.

2.3. Les différents échanges entre esthétiques théâtrales africaines et occidentales

A partir des années 1970, des dramaturges africains se détachent progressivement de l'esthétique théâtrale occidentale et du théâtre pontin. Des auteurs comme Wole Soyinka remettent en cause les idées de la négritude. Des colloques de réflexion sur le théâtre sont organisés à Abidjan en 1970, à Bamako en 1988 puis à Paris en 1990. La vie intellectuelle autour du théâtre africain est très vivante et surtout de plus en plus africaine. La définition de ce qui est ou fait théâtre s'élargit. En Europe également, les pratiques théâtrales sont bousculées. De nombreux metteurs en scènes se tournent vers les scènes étrangères pour questionner l'esthétique occidentale, comme Ariane Mnouchkine en Inde ou Peter Brook en Afrique. Cette période voit une véritable effervescence des expériences théâtrales nouvelles, réfléchissant notamment à la relation avec le public[1]. C'est surtout à partir de la fin des années 1980 qu'une nouvelle esthétique théâtrale africaine apparaît, avec comme précurseur Sony Labou Tansi, revendiquant un profil plus universel et non plus nécessairement ethnique, « authentique ».

Cependant, c'est seulement pendant les années 1990 que les historiens commencent véritablement à se saisir de la réflexion sur la culture en Afrique. Un tournant épistémologique important se produit avec les subaltern studies, qui infusent dans tous les domaines de réflexions. Les historiens cherchent davantage à comprendre l'influence culturelle de l'Occident dans les pratiques artistiques africaines au sein d'un processus dynamique d'échanges culturels plus ou moins réciproque. Il s'agit d'étudier le théâtre comme pratique sociale, voire populaire. Citons par exemple les travaux de Joel Adedeji sur le théâtre Yoruba du Nigéria entre le XVIIIe s. et le XIXe s.[2], ou encore ceux de Catherine Cole sur les Concert Party au Ghana[3]. Ces travaux montrent les différents moments de fécondation des pratiques théâtrales africaines en fonction des contacts avec l'extérieur, comme par exemple l'influence des films de Chaplin pour certains comédiens des concert party ghanéens. Des ouvrages plus généraux apparaissent, traitant l'histoire du théâtre africain en partant des pratiques sociales qui lui sont associées, mettant en avant les interactions qui

[1] A ce titre, l'expérience du Théâtre National Populaire et la décentralisation théâtrale des années 1960 ont nourrit des réflexions encore très vivaces sur le théâtre en Europe.
[2] ADEDEJI Joel, "Traditional Yoruba Theatre", *African Arts*, n°3 (1), 1969, p. 60-63.
[3] COLE Catherine, *Ghana Concert's Party Theatre*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

ont pu les modifier dans le temps[1]. Le fait culturel africain n'apparait plus avec la colonisation mais évolue avec elle.

Du côté des critiques littéraires européens, le théâtre africain suscite une curiosité de par son originalité vis-à-vis des cadres esthétiques occidentaux. Des ouvrages lui sont dédiés, nourrissant des analyses moins européocentrées. Ces réflexions, nourrit des expériences théâtrales menées en Europe pendant les années 1970, viennent questionner le théâtre occidental sur ces positions esthétiques. Jacques Scherer, fondateur de la chaire de théâtre de l'Université Paris 3 et l'un des seuls spécialistes du théâtre africain de son temps[2], dans *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, ne se concentre pas seulement sur l'étude de textes, mais également sur « *leur mise en scène, leur esthétique et leur rapport avec un public* »[3]. En ce qui concerne les formes dramaturgiques dites « primitives », il ne parle pas de « *pré-théâtre* » mais de « *théâtralité sans théâtres*[4] *»* : la différence entre le théâtre occidental et africain ne tient plus à l'écriture mais à l'institutionnalisation de la pratique théâtrale. Il ne s'agit plus de valider ou non l'aspect théâtral de telle ou telle pratique, mais d'en chercher les spécificités, l'originalité. Il ne cherche pas à calquer la définition occidentale du théâtre mais adopte une démarche plus comparative : il compare par exemple les travaux de Werewere Liking[5] à ceux de Maeterlinck[6], et prend souvent l'esthétique classique comme modèle de compréhension pour le lecteur occidental[7]. Il cherche à mettre en perspective l'esthétique occidentale, en ce qu'elle voit le théâtre africain comme très étranger par son irrationalité. Il conclut son ouvrage par une petite provocation : « *Voilà qui est bien difficile à admettre pour les héritiers de Descartes !* ». Dans sa lignée, des chercheurs comme Sylvie Chalaye se pencheront sur les nouvelles créations théâtrales africaines des années 1990, afin d'en extraire une esthétique de plus en plus complexe.

---

[1] On peut remarquer que de nombreux auteurs anglophones se saisissent de ce sujet. Citons par exemple KERR David, *Africain Popular Theatre : from pre-colonial times to the present days*, Oxford, James Kurrey, 1995; ou encore CONTEH-MORAN John, *Theatre and Drama in Francophone Africa*, Cambridge, Cambridge University, 1994.

[2] Il fut missionné en Afrique par l'ADEAC entre 1965 et 1966 pour y faire l'inventaire des possibilités théâtrales.

[3] SCHERER Jacques, *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF, 1992, p. 5.

[4] *Ibid*, p. 29.

[5] Ecrivaine, peintre et dramaturge camerounais née en 1950 installée à Abidjan où elle monte sa compagnie. Son livre *La Mémoire amputée* lui vaut le prix du Prince Claus en 2000 et le prix Noma de publication en Afrique en 2005.

[6] SCHERER Jacques, *Le théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF, 1992, p. 78.

[7] *Ibid*, p. 79. : « *Au reste le dogme classique de la séparation des genres n'a pas cours en Afrique* ». Cette citation n'est qu'un exemple ; l'auteur rapproche certains personnages de pièces africaines à ceux de classiques occidentaux, comme le personnage de Béhanzin, dans *Kondo le requin* de Jean Pliya : « *Comme Richard III, Béhanzin est boiteux et comme lui il ne recule devant aucun crime* », p. 83.

Ainsi, les années 1990 sont porteuses de travaux d'historiens sur le théâtre africain qui le replacent dans l'histoire en tant que pratique sociale évolutive. En Occident, les nouvelles expériences théâtrales des années 1970 invitent à plus de curiosité à propos des pratiques théâtrales étrangères, amenant progressivement les milieux littéraires à réfléchir à ces nouvelles esthétiques.

Pour conclure, l'historiographie du théâtre en Afrique, d'abord cloisonnée à la vision occidentale du théâtre, a progressivement élargi sa définition, passant d'une démarche proche du jugement de valeur à plus analytique. Les formes dramatiques africaines ont progressivement été replongées dans un processus évolutif historique, non plus nées avec la colonisation mais modifiées par elles. La tradition orale reste à l'origine de ces formes qui ont pu s'institutionnaliser au fil des réflexions d'auteurs et critiques africains comme européens, accompagnant la constitution de troupes nationales dans certains pays africains.

3. Contextualisation : le Théâtre national Daniel Sorano entre les politiques culturelles françaises et africaines

La compagnie du Théâtre national Daniel Sorano est l'une des premières troupes nationales d'Etat en Afrique. Comme le Mali ou la Côte d'Ivoire, le Sénégal dispose d'un Ensemble national de danseurs et/ou de musiciens, mais il est le seul pays africain à disposer d'une troupe dramatique nationale professionnelle et fonctionnarisée au début des années 1960.

Pour comprendre la création d'une troupe dramatique d'Etat au Sénégal en 1966, il convient d'abord de s'intéresser à la politique culturelle menée par l'Etat sénégalais, qui n'est pas le seul Etat africain à se saisir des questions culturelles aux Indépendances. De plus, l'activité de la troupe est reliée à la France par la politique de l'ADEAC et par certains financements et témoigne de l'évolution du regard de la France sur la vie artistique en Afrique.

3.1. Le théâtre et les politiques culturelles africaines

3.1.1. La culture et les nouveaux gouvernements africains

Au moment des indépendances, les problématiques économiques et politiques concentrent des enjeux énormes pour les nouveaux Etats africains. Dans la majeure partie d'entre eux, la culture ne fait pas l'objet d'une politique particulière au sein de ses priorités.

Cependant, au Sénégal et en Côte d'Ivoire, l'Etat prend en main la culture dès le début des années 1960. Au Sénégal, Léopold Sédar Senghor crée un Fonds Culturel Africain pour venir en aide aux artistes, et dès son accession à la présidence, il entame la préparation d'une rencontre internationale dédiée à la culture « nègre », qui aura lieu en 1966 à Dakar sous le nom de Festival Mondial des Arts Nègres (FESMAN). A la suite du festival, le Sénégal se dote d'un ministère de la Culture, prenant modèle sur le ministère français, fruit d'une longue gestation[1].

Dans ses deux Etats, les politiques culturelles sont le fait d'intellectuels issus de la négritude qui accèdent à des postes importants dans les nouvelles administrations[2]. Cette dernière en constitue l'idéologie politique. Au Sénégal, l'intervention de l'Etat dans la sphère culturelle paraît opportune en vue de « *faire admettre notre culture au banquet de l'Universel*[3]».

Les institutions culturelles sénégalaises se mettent ainsi au service des idées de la négritude. Les affaires culturelles font partie des domaines les plus contrôlés par le Président Senghor et sa famille politique[4]. La politique du ministère, particulièrement volontariste dans les années 1960, organise une action culturelle axée sur la reconnaissance d'une vraie sensibilité artistique africaine, basée sur le « folklore » national, entre « enracinement » et « ouverture ».

---

[1] Au Sénégal, la culture est d'abord rattachée au ministère de l'Education Nationale et de la Culture. Par un décret présidentiel du 21 juin 1965, la culture n'est plus une prérogative du ministère mais du « Commissariat aux Arts et Lettres » qui dépend directement de la présidence. Léopold Sédar Senghor y nomme Pascal Antoine Sane, ancien Commissaire à l'Information. En 1966 est créé un véritable ministère de la Culture, qui devient ministère de la Culture et de l'Information pour reprendre le nom de ministère de la Culture en 1971. Les différents ministres de la Culture du Sénégal ont souvent été ou deviennent ministre de l'Education Nationale. Le ministère de la Culture ivoirien suit à peu près le même cheminement.

[2] Citons par exemple Bernard Dadié et Assane Seck, deux anciens élèves de Ponty, qui prennent respectivement les postes de ministre des Affaires Culturelles en Côte d'Ivoire et ministre de la Culture au Sénégal en 1966.

[3] « Qu'est-ce que la négritude ? », Léopold Sédar Senghor, *Etudes Françaises*, n°3 (1), 1967, pp. 3-20.

[4] Parmi les noms de ministres qui ont été retrouvés et identifiés :

- Amadou Racine Ndiaye, secrétaire d'Etat aux Affaires Culturelles du 12 novembre 1962 au 9 décembre 1963 lorsque la culture était encore un département du ministère de l'Education Nationale et de la Culture, était secrétaire du Mouvement des Jeunes de l'Union Progressiste Sénégalais (UPS), parti de Senghor.
- Ibra Mamadou Wane, nommé ministre de l'Education Nationale et de la Culture le 19 décembre 1962, est membre de l'UPS et en devient le secrétaire adjoint en octobre 1963.
- Assane Seck, ministre de la Culture de juin 1966 à juin 1968, d'abord membre du PRA, rejoint l'UPS en 1966. Il est ensuite nommé ministre de l'Education Nationale en 1968. Il revient à la Culture de mars 1978 à juillet 1981.
- Alioune Sene, ministre de l'Information et de la Culture de mars à décembre 1971 puis ministre de la Culture jusqu'en 1978, a longtemps travaillé dans le cabinet présidentiel.
- Abdel Kader Fall, ministre de l'Education Nationale de 1977 à 1983 puis nommé à la Culture, ne milite au Parti Socialiste qu'à partir de 1974 mais était un militant au sein de la Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France (FEANF) pendant ses études à Paris dans les années 1950.

Tableau 1 : Part des budgets consacrés à la culture de 1960 à 1980[1]

Année	Budget général du Sénégal (en milliards F CFA)	Budget consacré à la culture (en milliards F CFA)	Part en % (arrondie)
1960	18 581 771 000	1 214 872 000	7%
1965	40 702 000 000	4 104 890 000	10%
1970	42 702 000 000	331 918 000	1%
1975	70 000 000 000	423 194 000	1%
1980	130 000 000 000	889 510 000	1%

Sources : Archives de l'Assemblée nationale du Sénégal, Janvier 2011

Sur le tableau ci-dessus, on peut souligner l'importance du budget de 1965, en vue de l'organisation du Festival Mondial des Arts Nègres, « *point d'orgue et apogée de la Négritude*[2] », en 1966. A partir des années 1970, une politique culturelle planifiée se dessine avec un budget oscillant entre 0,6% et 0,8% du budget général du Sénégal. Le Théâtre national Daniel Sorano est sous la tutelle du ministère de la Culture, qui fournit une partie de ses financements – bien que le Théâtre se soit souvent occupé seul de l'équilibre de ses finances – et se fait parfois force de proposition. En 1966, le ministère de la Culture sénégalais se dote ainsi d'une philosophie d'action – la négritude –, d'un budget autonome et de moyens d'action propres.

Pour soutenir l'action culturelle de l'Etat, le ministère a besoin d'infrastructures. En Côte d'Ivoire et au Sénégal notamment, la puissance coloniale a laissé derrière elle quelques structures que les Etats nouvellement indépendants réhabilitent[3]. A Dakar, il existait déjà un théâtre de cinq cents places, le Théâtre du Palais, qui accueillait les troupes françaises après leur « tournée de brousse » et dont l'activité était très suivie par la presse, finalement rasé en vue du FESMAN car jugé trop petit pour être à la hauteur de l'événement. Il est remplacé par le Théâtre national Daniel Sorano, de mille deux cents places. Un musée national, le Musée Dynamique, est également construit pour accueillir une exposition sur l'art « nègre ». Pour l'Etat sénégalais, ce festival est une vitrine importante, le Sénégal sortant d'une crise politique

[1] Tableau extrait des travaux de TAMBA, Moustapha et BLIN, Mysiam Odile, *50 ans de culture noire au Sénégal*, Paris, l'Harmattan, 2014. Les pourcentages du budget général sont arrondis à la hausse par les auteurs.
[2] KESTELOOT Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001, p. 233.
[3] Un certain nombre de Maisons de la Jeunesse et de la Culture, construites pendant les années 1950, éparpillées sur le territoire, serviront à la création des Centres Culturels Régionaux par le gouvernement sénégalais à partir de 1967.

en 1962[1] et traversé par des mouvements sociaux, notamment estudiantins, qui s'intensifient à la fin des années 1970[2]. Cette politique volontariste du ministère de la Culture s'inscrit dans une volonté plus globale du Président Senghor de montrer son pays sous son meilleur jour, dans une Afrique unie, forte et riche de sa diversité.

Le ministère est également attentif à la formation des artistes. Beaucoup d'entre eux demandaient des bourses pour se former en France. Au début des années 1960, la création des Instituts Nationaux des Arts[3] permet de les former sur place. Ils sont divisés en départements (peinture, musique, arts dramatiques, avec des départements plus spécifiques selon les pays). Les Etats emploient ensuite leurs diplômés dans les institutions culturelles nationales, et la troupe du Sorano y recrute ainsi un certain nombre de ses comédiens et techniciens.

3.1.2. Les gouvernements et le mouvement théâtral africain

Les différentes politiques culturelles africaines s'appuient sur une vie artistique déjà existante dans leur pays. En ce qui concerne le théâtre, de tradition scolaire d'abord[4], il est également porté par un théâtre amateur dynamique en Afrique.

Ce théâtre amateur, même s'il reste avant tout comparable au « boulevard », est souvent un théâtre politique. Lors d'un stage donné à Brazzaville en 1975 aux comédiens de la troupe nationale Congolaise et à une troupe amateur, Alain Chevalier et George Terrey, dans leur rapport envoyé à l'ADEAC[5], relèvent la vocation « *essentiellement politique* » des comédiens amateurs, produisant un théâtre didactique. Ces troupes sont souvent très mobiles et montent des spectacles satiriques caricaturant l'actualité.

[1] Mamadou Dia, président du Conseil, tente d'empêcher le vote d'une motion de censure contre son gouvernement le 17 décembre 1962. Il est mis en prison en mai 1963. Opposant politique de Léopold Sédar Senghor, ce dernier n'accepte de le libérer qu'en 1974 sous la pression internationale.

[2] En mars 1967, le Président Senghor manque d'être assassiné. De mai à juin 1968, une grave agitation sociale et universitaire secoue Dakar et paralyse l'économie du pays par une grève générale. D'autres mouvements éclatent en 1969 et 1970. Les syndicats et étudiants accusent le gouvernement de se faire complice du maintien du néocolonialisme au Sénégal.

[3] Il s'est créé au Sénégal, en Côte d'Ivoire, au Mali et en République démocratique du Congo. Au Sénégal, l'INA s'appelle d'abord Ecole des Arts.

[4] En Côte d'Ivoire, Bernard Dadié, avec Amon d'Aby et Coffi Gadeau, eux aussi anciens de Ponty, sont des dramaturges actifs dès les années 1940, militant pour une reconnaissance de la littérature ivoirienne. Des troupes scolaires sont montées dans des écoles d'Afrique Françaises et Belges, donnant des représentations lors de fêtes ou de remises de prix.

[5] CAC, Versement 19810010, carton n°63, Alain Chevalier, George Terrey. Rapport de fin de stage à Brazzaville, 16p. + 2. Stage Régie/Décor, février 1975 (Cité par GOUDESNE Romuald, *Du Théâtre pour l'Afrique : un aspect de l'action artistique de la France jusqu'en 1984*, Rennes, Université Rennes II, 2008, p. 80).

La vie théâtrale africaine s'est également développée sur les scènes parisiennes, notamment pendant les années 1950. Des africains poursuivants leurs études à Paris montent des troupes qui n'auraient pu voir le jour dans les colonies, l'administration coloniale étouffant avec plus ou moins de sévérité selon les territoires la création artistique « indigène ». Maurice Sonar Senghor crée ainsi sa première troupe à Paris, les « Siccos », et interprète au théâtre de la Rose Rouge des textes de poètes de la négritude.

La professionnalisation des artistes africains n'intervient qu'aux Indépendances. Un certain nombre d'Etats disposent d'Ensembles Nationaux dès les années 1960. En Guinée, Sékou Touré nationalise les ballets de Keita Fodeba qu'il rebaptise les Ballets Africains. Au FESMAN en 1966, les Ensembles du Mali, de la Côte d'Ivoire, du Cameroun et du Sénégal[1] se produisent sur la scène du Sorano. Seul le Dahomey présente une Troupe Dramatique nationale. Ces ensembles professionnels côtoient les nombreuses troupes amateurs qui se produisent sur des scènes moins officielles ou dans la rue.

La création de ces Ensembles nationaux s'inscrit plus largement dans une volonté de contrôle de la création artistique à des fins politiques. La politisation du théâtre amateur n'est pas toujours du goût des gouvernements. Ces derniers se méfient des artistes. Au Sénégal, à l'arrivée de Léopold Sédar Senghor à la présidence en 1960, l'UPS[2] s'est empressée de placer des membres du parti à la tête des différentes Maisons des Jeunes et de la Culture. La sphère culturelle n'est pas indépendante du politique : le Président Senghor, attaché à l'image d'un pays uni, s'exprimant d'une même voix[3], fait censurer les productions qui fragilisent la cohésion nationale[4], au même titre qu'il impose un Parti unique jusqu'en 1976[5].

La fonctionnarisation des artistes permet un contrôle ainsi qu'une instrumentalisation de la sphère culturelle. Les Ensembles nationaux représentent, pour les nouveaux gouvernements, de véritables ambassadeurs culturels. Ils sont porteurs d'une certaine image de l'Afrique et des nouvelles nations qui la composent. Les ballets guinéens de Keita Fodeba, déjà reconnus

[1] Les Ballets nationaux du Sénégal, créés en 1960, sont issus de l'éclatement de la Fédération du Mali et de la scission de son Ensemble de danseurs.
[2] Union Progressiste Sénégalaise, parti de Léopold Sédar Senghor.
[3] La devise du Sénégal est : « Un peuple, un but, une foi ».
[4] Le film *Ceddo,* d'Ousmane Sembène, sorti en 1977, se voit interdit à la diffusion pour apaiser les autorités musulmanes qui y voient une offense.
[5] Seule l'UPS est tolérée. Née en avril 1958 de la fusion de plusieurs partis à tendance socialiste, dont Senghor fait partie dès sa création, l'UPS prend le nom de Parti Socialiste en 1976.

internationalement avant leur nationalisation[1], servent le rayonnement culturel de la Guinée. Présentés comme les Ballets « Africains », ils se placent en représentant d'une culture supranationale. Leurs performances dansées ont une dimension « folklorique », revendiquant une « tradition » commune.

Ainsi, aux Indépendances, certains Etats africains mettent en place des politiques culturelles ambitieuses, mobilisant le milieu artistique au service de la construction nationale et de la reconnaissance internationale. Ces politiques, en Afrique francophone, reçoivent souvent le soutien de la France, dont l'intérêt pour l'expression artistique de ses colonies s'accentue à l'approche des indépendances.

3.2. L'évolution du regard de la France sur l'expression artistique « indigène »

3.2.1. L'administration coloniale et la vie théâtrale en Afrique

Avant les Indépendances, la vie artistique dans les colonies n'intéresse pas vraiment l'administration[2]. Quelques administrateurs manifestent un certain intérêt pour les cultures locales.

Nous avons déjà évoqué le nom de Charles Béart. Il est considéré comme un précurseur des politiques culturelles qui verront le jour dans les années 1960. Rappelons que les cours de théâtre qu'il met en place à l'Ecole Normale William Ponty dans les années 1930 ont une visée avant tout pédagogique, sans aucune ambition artistique. L'administration coloniale reste indifférente à ses expérimentations.

Dans les années 1950, Bernard Cornut-Gentille, Haut-Commissaire en AEF puis en AOF, conscient de l'audience que commencent à prendre les mouvements indépendantistes africains, tente d'apaiser les relations franco-africaines dans les colonies par la création de Centres Culturels. Ouvert à tous, ils proposent des activités formant du lien social – de la musique, du théâtre, du sport. Ces centres reçoivent un puissant soutien financier et politique de l'administration[3], compte tenu du contexte politique plus tendu. En 1957, on compte près

[1] La nationalisation des ballets de Keita Fodeba s'inscrit dans une politique plus large. Les orchestres privés sont dissout et les musiciens deviennent des fonctionnaires. Un label d'Etat est créé en 1967 et détient le monopole de la production musicale jusqu'à sa disparition en 1983.
[2] La France mène cependant une politique culturelle à l'égard des autres territoires par le biais de l'Association Française d'Action Artistique (AFAA) du ministère des Affaires Etrangères, créée en 1922.
[3] Les programmes financiers du Fond d'Investissement pour le Développement Economique et Social (FIDES) et du FERDES permettent d'engager une politique d'équipement importante.

de cent dix-sept centres en AOF. Il faut cependant attendre 1959 pour qu'un Centre Culturel ouvre à Dakar[1].

Dans les années 1950, certaines troupes privées, cherchant surtout à divertir un public d'expatriés, partent à la découverte des « tournées de brousse ». En 1950, la « Compagnie des Quatre » organise une tournée en AOF. Ils traversent Dakar, Saint-Louis, Bamako, Konakry, Abidjan, Brazzaville[2]. Ils jouent des pièces de boulevard, amenant un peu de l'air de Paris aux expatriés français. C'est un théâtre de tréteaux, dans la mouvance des débuts de la décentralisation théâtrale en France.

En janvier 1952 naît le « Théâtre de l'Union Française » (TUF), troupe créée spécialement pour tourner dans l'ensemble des territoires sous domination française. Ayant le statut de Société anonyme, elle ne dépend d'aucune autorité publique[3]. En janvier 1957, le TUF a déjà tourné six fois en AEF, au Cameroun et au Congo Belge ; cinq fois en AOF et au Togo ; quatre fois à Madagascar, à la Réunion, au Cambodge, en Ethiopie ; une fois au Maroc, au Laos et au Pakistan. Ses représentations comptabilisent alors 750 000 spectateurs au cours de mille cinq cent jours de voyage. Le TUF vise également un public de scolaire, lui réservant un répertoire classique (Molière, Corneille, Racine, Regnard, Marivaux, Beaumarchais). Un répertoire plus contemporain (Giraudoux, Cocteau, Anouilh, Guitry, Roussin, Claudel) en vogue à Paris à la même époque, séduit le public des « exilés » français.

Des troupes amateurs se montent également en Afrique, initiées par des hommes de théâtre français, comme la troupe « Robert Fontaine » au Sénégal, qui se produit sur la scène du Théâtre du Palais et, plus tard, du Sorano.

Ainsi, avant la montée des mouvements indépendantistes, l'Afrique attire quelques troupes françaises avides d'aventure. Ce n'est qu'à partir des années 1960 qu'une certaine utilité politique est reconnue à la culture sur le continent.

[1] Dès 1948, des Maisons de la Jeunesse et de la Culture (MJC) sont créées dans plusieurs villes sénégalaises par une élite ayant étudié en France, qui voit d'un mauvais œil les Centres Culturels. Ces MJC servent notamment de locaux pour les mouvements politiques de jeunesse.
[2] Le *Figaro* du 2 février 1950 relate leur expérience africaine.
[3] Au vue de ses succès en Afrique, le TUF reçoit tout de même un budget du ministère de la France d'Outre-Mer et passera un contrat avec l'AFAA en 1956.

3.2.2. La mise en place de politiques culturelles volontaristes au sein de la Coopération

En 1959, le général de Gaulle crée le ministère de la Coopération qui permet à la France d'avoir la main sur le développement des « pays du champ », à savoir ses anciennes colonies indépendantes. La même année se crée le ministère de la Culture.

En 1963, avec la création de l'Association de Développement des Echanges Artistiques et Culturels (ADEAC), financée en grande partie par le ministère de la Coopération, la France envisage une véritable politique culturelle dans ses anciennes possessions. Cette politique sert notamment des visées diplomatiques, accompagnant le maintien de relations privilégiées dans les domaines économiques et politiques. La politique de l'ADEAC est particulièrement volontariste jusqu'au milieu des années 1970, et s'appuie notamment sur les Centres Culturels qui deviennent un instrument privilégié du ministère de la Coopération et un support logistique de l'action de ses coopérants.

Les « échanges » culturels ne sont pas vraiment réciproques avant les années 1980. L'action de l'ADEAC sert avant tout le rayonnement culturel de la France. Bien qu'elle ne soit pas clairement défendue par l'ADEAC avant 1972, elle est une des institutions de promotion de la francophonie. En ce qui concerne le théâtre, qui tient une place importante dans ses programmes, l'ADEAC ne s'intéresse qu'au théâtre d'expression francophone. Les stages qu'elle organise sont donnés en français. Quelques maîtres de stage menèrent des expériences en langues vernaculaires ; mais au vu du succès de celles-ci, elles furent vite abandonnées, sous pression des ambassadeurs et conseillers culturels[1].

De plus, les politiques culturelles africaines s'appuient souvent sur l'aide de la France. Elle reste la première source de financement de projets en Afrique francophone. A partir de 1962, l'envoie de coopérants concerne aussi la sphère culturelle.

Au Sénégal, la coopération culturelle est motivée par le gouvernement lui-même. Le Président Senghor est un des pionniers de la Francophonie[2]. Au début des années 1960, à sa demande, un conseiller culturel à la présidence lui est envoyé, un certain M. Arnaud. Il

[1] GOUDESNE Romuald, *Du théâtre pour l'Afrique : un aspect de la politique culturelle de la France jusqu'en 1984*, Rennes, Université Rennes II, 2008.

[2] En juin 1966, sous l'impulsion du Président Senghor, la Conférence des chefs d'État de l'Organisation commune africaine et malgache (OCAM) réunie à Tananarive propose la constitution d'une communauté francophone, définie comme "*une communauté spirituelle de nations qui emploient le français, que celui-ci soit langue nationale, langue officielle ou bien langue d'usage*". Le Sénégal devient par la suite membre de l'ACCT, issue de la 2è Conférence de Niamey en 1970, qui rassemblait vingt et un pays francophones.

demande également un expert français, Jean Mazel[1], dans l'organisation du FESMAN, la France fournissant déjà un soutien financier[2].

La France est quasiment toujours présente dans la politique du ministère de la Culture sénégalais, par l'envoie de coopérants dans les nouvelles infrastructures culturelles. Jusque dans les années 1980, nombre d'entre eux enseignent dans les Instituts Nationaux des Arts. Le Sorano est directement concerné par cette politique avec l'arrivée de Raymond Hermantier comme Conseiller d'Art Dramatique en 1968, qui devient rapidement le metteur en scène de la troupe jusqu'en 1984. Cette dernière fait quelques tournées au Théâtre des Nations, basé à l'Odéon à partir de 1966, avec lequel l'ADEAC collabore très souvent. Elle envoie également de nombreuses troupes se produire sur la scène du Sorano, bien que le nom de l'Association se fasse très discret dans les programmes.

A partir de la fin des années 1960, la politique de l'ADEAC est très influencée par l'esprit de la décentralisation théâtrale, impulsée par Jeanne Laurent dans les années 1950, et par les idées du Théâtre Populaire de Jean Vilar[3] concernant le rapport aux publics.

Parmi les compagnies attirées par l'Afrique pendant les années 1950 et qui travailleront ensuite avec l'Association, beaucoup sont issues de la décentralisation. Avec la « Compagnie des Quatre », les « Greniers de Toulouse », la « Comédie de Saint-Etienne » ou le « Centre Théâtral du Limousin » tentent également l'expérience africaine et y présentent des classiques issus du répertoire du Cartel[4]. Dans la mouvance du Théâtre National Populaire, ces compagnies souhaitent s'adresser à un public autre que la petite bourgeoisie parisienne, et l'Afrique leur offre un terrain d'expérimentation, où elles recherchent la proximité des populations. L'ADEAC les envoie en tournée ou pour donner des conférences et des stages à des comédiens africains.

[1] « *Expert mis à la disposition de M. le Président de la République du Sénégal, à sa demande, par le Ministère de la Coopération, pour l'Organisation du FESTIVAL.* ». Rapport du 30 juin 1963 du Conseiller à la Présidence pour l'organisation du Festival (Jean Mazel), Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 676, dossier « FESMAN exemplaire de Lucien Paye », p. 1.
[2] *Ibid*, p. 13.
[3] Il crée en 1947 le Festival d'Avignon et reprend la direction du Théâtre National Populaire en 1951, dans une volonté de démocratisation des classiques et d'ouverture des salles de théâtre à des populations autres que la petite bourgeoisie parisienne.
[4] Le Cartel des quatre est une association créée en 1927, regroupant les metteurs en scène Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty et Georg Pitöeff. Ils s'élèvent contre le théâtre de boulevard et revendiquent une création d'avant-garde, libéré des préoccupations commerciales. Leur répertoire mêle textes classiques et contemporains, y compris ceux d'auteurs étrangers, inspiré par les réflexions modernes sur la mise en scène commencée avec André Antoine.

Nombre des responsables administratifs de l'ADEAC sont eux-mêmes des hommes de théâtre liés à la décentralisation et au Théâtre National Populaire, comme c'est le cas de Maurice Guillaud et Armand Dreyfus, qui dirigent successivement l'ADEAC entre 1963 et 1974.

Le parcours de Raymond Hermantier avec l'ADEAC remonte au début des années 1960. Formé par Maurice Jacquemont, professeur au Vieux-Colombier de Jacques Copeau, compagnon de Jean Vilar qu'il suit en 1947 à Avignon pour la première Semaine d'art, il fait partie des pionniers de la décentralisation théâtrale en France. La démocratisation des classiques, l'accès au théâtre pour le plus grand nombre, la recherche de publics jusque-là exclus des mondanités parisiennes, participent des principes qui habitent son travail. Sa mise en scène de *Jules César* de Shakespeare est remarquée en 1950 aux arènes de Nîmes, notamment pour les quatre comédiens noirs qui habitent la scène. En 1951, il monte *Macbeth* dans les mines d'Hénin-Liétard, intégrant les mineurs à sa mise en scène. Ces réflexions s'alimentent de sa progressive rencontre avec l'Afrique et l'idée de dialogue des cultures, à la faveur de son rapprochement avec les institutions culturelles du fait de sa réputation grandissante. En 1959, encouragé par André Malraux, il participe à une mission du Groupe d'Action Culturelle (GAC) en Algérie. Il y monte des classiques français, et quelques pièces du répertoire local en arabe et en kabyle, travaillant avec des comédiens algériens et des Français du contingent. En 1963, il effectue sa première mission avec l'ADEAC, envoyé à Madagascar en compagnie de Jean Rougerie, où il reproduit ce qu'il a déjà expérimenté en Algérie. Il monte le répertoire classique en français et en malgache, collaborant avec des comédiens locaux, notamment Odéam Rokoto, le « *Bourvil ou le Fernandel malgache*[1] ». Il arrive au Sénégal en 1966 où il participe au FESMAN en tant que technicien sur le spectacle de Jean-Marie Serreau, une adaptation de *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire, et n'en repartira qu'en 1984. A son arrivée au Sorano en 1968, Hermantier a déjà une réelle pratique de la scène, une conception déjà forgée sur le théâtre et une certaine connaissance de la scène africaine.

Ainsi, la création de la Troupe Dramatique du Théâtre national Daniel Sorano s'inscrit dans la construction nationale du tout jeune Etat sénégalais, dont la politique culturelle ambitieuse défend les idées de la négritude. La France y participe également d'un point de vue financier mais surtout humain, avec la présence de Raymond Hermantier à la mise en

[1] Cité par GOUDESNE Romuald, *Du théâtre pour l'Afrique : un aspect de l'action artistique de la France jusqu'en 1984*, Rennes, Université Rennes II, 2008, p. 45.

scène, dans un théâtre qui se veut un précurseur du théâtre « africain ». Dans les créations de la troupe du Sorano s'articulent différents enjeux esthétiques, politiques et diplomatiques, entre négritude et francophonie.

II. LA CONSTRUCTION DE LA TROUPE DRAMATIQUE NATIONALE DU SENEGAL (1954-1970)

La Compagnie du Théâtre national Daniel Sorano est créée par la loi n° 66-62 du 30 juin 1966[1], à la suite du Festival Mondial des Arts Nègres qui s'est tenu à Dakar du 1er au 24 avril 1966. Elle est en résidence permanente au Théâtre Sorano, qui a ouvert ses portes le 17 juillet 1965, sous tutelle du ministère de la Culture sénégalais. Le projet, initialement porté par Maurice Sonar Senghor, est récupéré par l'Etat qui lui donne pour mission de construire et de promouvoir un « théâtre sénégalais ».

1. Le Théâtre national Daniel Sorano : un théâtre construit au compte de l'Etat sénégalais

1.1. Les prémices d'un théâtre professionnel au Théâtre du Palais

Le premier directeur du Théâtre Daniel Sorano, Maurice Sonar Senghor, tient un rôle de premier plan dans la construction de la troupe, défendant avec force de volonté la constitution d'une troupe professionnelle au Sénégal depuis son retour à Dakar en 1954.

Lorsqu'il devient directeur du Théâtre du Palais[2], Maurice Sonar Senghor a déjà une certaine expérience de la scène[3]. Il revient avec des projets concrets, mûris en métropole ; son souhait est d'implanter au Sénégal un théâtre africain moderne, mobilisant des comédiens et des dramaturges essentiellement africains. Au Théâtre du Palais, il monte avec des acteurs bénévoles les créations d'auteurs proches du courant de la négritude, avec *Sarzan* de Birago Diop, mis en scène par Lamine Diakhaté en 1955, ou encore *La Fille des Dieux* d'Abdou Anta Ka, et programmes de nombreuses compagnies et artistes africains contemporains, dont les ballets de Keita Fodeba.

Cependant, Maurice Sonar Senghor doit composer avec une administration coloniale qui n'est pas vraiment favorable à ses activités, mais il bénéficie de soutiens influents. Le directeur du Service de l'Information, Pierre Fromentin, dont dépend le Théâtre du Palais, est un ami rencontré dans les milieux étudiants parisiens, et Maurice Senghor parvient à s'attirer la bienveillance du Haut-Commissaire Bernard Cornut-Gentille, au point qu'en 1956 il lui

[1] D'après le site de la compagnie, http://compagnietheatresorano.com/, consulté le 04/05/18.
[2] Ce théâtre aurait été fondé par un administrateur, peut-être le Haut-Commissaire Bernard Cornut-Gentille, au début des années 1950.
[3] Durant les huit années que Maurice Sonar Senghor passe à Paris, il se forme à l'art dramatique et se confronte au public parisien. Portant les poètes de la négritude sur scène, il fonde sa propre compagnie et joue au théâtre de la Rose Rouge. Il rencontre Keita Fodeba et de nombreux auteurs de la Négritude.

adresse directement, sans passer par les intermédiaires habituels de l'administration, un rapport formulant les bienfaits qu'apporteraient l'établissement d'une compagnie permanente au Théâtre du Palais, ainsi que la création de bourses pour que les comédiens les plus compétents puissent compléter leur formation à Paris[1]. Sa requête n'aboutit pas et lui vaut les menaces d'un collaborateur du Haut-Commissaire.

Le départ de Bernard Cornut-Gentille en 1956 complique la tâche de Maurice Senghor. L'administration[2] change radicalement de ton, privant le Théâtre du Palais de ses crédits de production. La troupe amateur est obligée de se retirer de la scène sénégalaise, mettant entre parenthèses les activités du théâtre. Sans perdre de vue ses objectifs, Maurice Sonar Senghor s'entoure d'un groupe de soutien, l'Union des Artistes et Techniciens du Sénégal[3], rassemblant des personnages influents du milieu artistique africain[4], revendiquant une « *revalorisation de notre patrimoine culturel* » et « *une pratique rationnelle et organisée des arts au Sénégal, laquelle pratique devant déboucher sur la professionnalisation des artistes sénégalais*[5] ». Gagnant en audience et en soutien, l'administration ne peut plus l'ignorer, et créé une commission chargée d'étudier une possible mise à disposition de moyens, dont les conclusions ne seront cependant jamais rendues.

1.2. La récupération du projet de Senghor par le gouvernement sénégalais

1.2.1. Maurice Sonar Senghor et la nouvelle administration de la loi-cadre

La loi-cadre, votée le 19 juin 1956, débouche sur une transition administrative ainsi qu'une modification du paysage politique au Sénégal. Maurice Sonar Senghor se fait rapidement ses entrées parmi les nouveaux visages de l'administration, beaucoup plus favorable à son projet.

Vers la fin de l'année 1956, Maurice Sonar Senghor est reçu par Abdoulaye Karim Gaye, nommé ministre de l'Education et de la Culture, son cousin par alliance[6]. Ce dernier le met en rapport avec le ministre de l'Education et de la Santé de la jeune Fédération du Mali[7],

[1] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 59.
[2] Dirigée par Gaston Cusin de 1956 à 1958.
[3] Lamine Diakhaté en est le second président. Il deviendra ministre de l'Information à l'Indépendance du Sénégal.
[4] Notons la présence dans l'association de Gabriel Sorano, juriste, Maître de Chœur et père de l'acteur qui donnera son nom au Théâtre national Daniel Sorano.
[5] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 70.
[6] *Ibid*, p. 77.
[7] Créée lors de la Conférence des fédéralistes à Bamako le 29 décembre 1958.

Abdoulaye Fofana, qui n'est autre que le mari de sa cousine[1]. Maurice Sonar Senghor est convoqué quelques jours plus tard dans son bureau, pour lui présenter le projet déjà formulé dans le rapport envoyé au Haut-Commissaire. Le ministre perçoit l'intérêt que représente la création d'une troupe nationale, le Sénégal progressant vers l'indépendance, et fait entrer l'homme de théâtre dans son cabinet « *en qualité de chargé de mission pour exécuter le programme que tu soumets.*[2] ». Conservant son poste de directeur au Théâtre du Palais, Maurice Sonar Senghor travaille pendant dix-neuf mois au cabinet du ministre, avec lequel il entretient une proximité qui lui permet de contourner les intermédiaires que les autres membres du cabinet doivent consulter pour l'atteindre.

1.2.2. Le projet d'un Théâtre national à l'Indépendance

Le travail de Maurice Sonar Senghor au cabinet s'intensifie lorsqu'un décret de 1958 le place à la tête d'un groupe de réflexion[3] en vue de l'organisation d'un festival international mettant en avant la culture « nègre », voulu par Léopold Sédar Senghor et prévu initialement pour le début des années 1960. Ces réflexions aboutissent à la création d'un Ballet National de la Fédération du Mali, d'une Maison des Arts à Dakar, dans les anciens bâtiments du Théâtre du Palais, qui deviendra l'Ecole des Arts du Sénégal, et évoquent la construction d'un Théâtre national plus grand pour le Festival.

Le 20 août 1960, le Sénégal se retire de la Fédération du Mali et proclame son indépendance. Le 5 septembre, Léopold Sédar Senghor est élu à l'unanimité par l'Assemblée fédérale Président de la République du Sénégal. Tous ces bouleversements mettent entre parenthèses les activités du groupe de réflexion piloté par Maurice Senghor. Une refonte de l'administration suit les événements politiques de 1962, et Amadou Racine Ndiaye, secrétaire du Mouvement des Jeunes de l'UPS, entre comme secrétaire d'Etat au ministère de l'Education National et de la Culture, appelant le neveu du Président comme conseiller dans son cabinet. Les dossiers du Théâtre national sont rouverts pour être enfin conclus. Le nom de Daniel Sorano est acté, le Théâtre du Palais est rasé et le chantier commence au début de l'année 1963, confié à des architectes dakarois avec l'aide du scénographe français Paul Demangeat. Parallèlement, en mars 1963, Maurice Sonar Senghor est nommé secrétaire

[1] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p 77.
[2] *Ibid*, p. 78.
[3] *Ibid*, p. 79.

général adjoint de l'Association du Festival Mondial des Arts Nègres, présidée par Alioune Diop, aux côtés d'Aimé Césaire et Keita Fodeba[1], en charge de l'organisation du Festival.

Dans ses mémoires, Maurice Sonar Senghor note que « *les fondateurs du Théâtre Daniel Sorano soulignaient en effet qu'en édifiant un Théâtre national, ils entendaient matérialiser la politique culturelle du gouvernement, en affirmant leur volonté de donner aux Sénégalais le moyen d'accéder à la culture* [2]». Cette politique a pour philosophie d'action la négritude, entre « enracinement » et « ouverture », et à ce titre, le nom du théâtre n'a pas été choisi au hasard. Daniel Sorano, mort prématurément en 1962, est un acteur prestigieux du Théâtre National Populaire, jouant aux côtés de Gérard Philippe, qui s'est fait connaître en France pour son interprétation de *Cyrano de Bergerac* dans la mise en scène de Claude Barma diffusée à la RTF en 1960. Il est né à Toulouse, mais pour le Président Senghor « *si Daniel Sorano est né par hasard en France, c'est un authentique Sénégalais, puisque ses parents, des métis sénégalais, sont nés et vivent au Sénégal* [3]». Cette récupération du nom de « Sorano de Bergerac » est idéologique, se voulant un exemple concret de l'idée de dialogue des cultures, et relie d'emblée le projet de Maurice Sonar Senghor à la politique de l'Etat. Cela ne va pas à l'encontre de ses convictions, puisque dans ses mémoires, il souhaite lui-même mener une politique d'action culturelle avec son Théâtre en visant deux buts : « *au niveau national, faire découvrir au peuple sénégalais la richesse et la beauté de nos danses, de nos chants, de nos rythmes* », et au niveau international « *dégager les contours de notre identité profonde et rendre à celle-ci toute la considération qu'elle mérite*[4] ». En ce qui concerne le théâtre, il y voit un outil pour « *reconvertir les mentalités aux réalités nouvelles de l'Indépendance* » avec l' « *obligation d'un retour aux sources de la tradition* », le théâtre devant être traversé par l'idée de la *« nécessité, pour une nation en gestation, d'affirmer sa personnalité*[5] ». Maurice Sonar Senghor et l'Etat sénégalais partagent ainsi un même idéal et une même volonté de mettre la culture au service du rayonnement du pays et de la construction de l'identité nationale.

[1] Tous deux vice-présidents. Rapport du 30 juin 1963 du Conseiller à la Présidence pour l'organisation du Festival (Jean Mazel), Archives Diplomatiques de Nantes, fonds de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 676, dossier « 1963 FESMAN exemplaire de Lucien Paye », p. 13.
[2] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 97.
[3] *Ibid*, p. 96.
[4] *Ibid*, p. 84.
[5] *Ibid*, p. 79.

1.3. Le « *vernissage*[1] » du Sorano sous les auspices du Président et des tenants de la négritude

1.3.1. Le Sorano est identifié au Président Senghor

Le 17 juillet 1965, une soirée de gala inaugure officieusement le Théâtre national Daniel Sorano, grande salle de milles deux cent places, répondant aux normes d'un théâtre classique[2]. Il a couté entre trois cent et quatre cent millions de francs cfa[3] au gouvernement sénégalais[4], aidé notamment par la France, et héberge l'Ensemble national de Ballet du Sénégal, dont les tournées internationales commencent dès 1961, ainsi que l'Ensemble Lyrique Traditionnel.

La salle du Sorano est comble, remplie par les membres éminents du gouvernement sénégalais, des hommes de lettres, des diplomates et des journalistes. L'élite dakaroise, le « *tout-Dakar, qui comprend le corps diplomatique tout entier*[5] », se presse au théâtre.

Léopold Sédar Senghor, qui préside le gala, est au centre de la soirée, et même de la scène. Un de ces poèmes, *La Kala Magan*, est déclamé par Jean-Fernand Brierre, poète haïtien proche du courant de la Négritude, qui poursuit par un hommage à Aimé Césaire où il présente Léopold Sédar Senghor comme le « *Président du Sénégal et de la République des Lettres Négro-Africaines*[6] », qualifiant le Théâtre national Daniel Sorano de « *temple somptueux* », ou encore de « *monument […] taillé comme dans un roc aux parois de diamants* », en insistant sur le fait que sa réalisation est une volonté du Président.

Magnifié sur la scène, Léopold Sédar Senghor l'est aussi dans la presse partisane qui relate la soirée. Le journaliste de *L'Unité Africaine*, journal de l'UPS, en fait presque trop[7]. Il

---

[1] Synthèse de presse n°29/65, 21 juillet 1965. Archives Diplomatiques de Nantes, fonds de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 676, dossier « 1965 ».

[2] Grande scène à l'italienne, fonctionnement à la fois manuel et automatique de la machinerie de scène, du système d'éclairage et de sonorisation, loges, atelier de conception des costumes, réserve à décors, salle de répétition, hall d'exposition, bar, cafétéria.

[3] Cette somme représente presque autant que le coût des travaux pour l'électrification de toute la commune de Dakar. Voir Synthèse de presse n°29/65 du 21 juillet 1965 (1), Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 676, dossier « festival mondial des arts nègres ».

[4] Rapport du 30 juin 1963 du Conseiller à la Présidence pour l'organisation du Festival (Jean Mazel), Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 676, dossier « 1963 FESMAN exemplaire de Lucien Paye », p. 18.

[5] Synthèse de presse n°29/65, 21 juillet 1965. Archives Diplomatiques de Nantes, fonds de l'ambassade de Dakar (184PO), carton 676, dossier « 1965 ».

[6] L'hommage à Aimé Césaire est retranscrit dans l'article de *L'Unité Africaine* du 22 juillet 1965.

[7] « Grande première du théâtre Sorano : le théâtre sénégalais affirme sa vocation de charnière d'une culture négro-africaine moderne », *L'Unité Africaine*, 22 juillet 1965 pp. 4-5. BNF, fonds *L'Unité Africaine* (FOL-03-1945), Janv. 1960-1979.

fait passer le Théâtre national Daniel Sorano, *« ce chef-d'œuvre d'architecture et de technique théâtrale né en épures imprécises dans le cœur de celui que dans son speech Jean F. Brierre a appelé le Président du Sénégal et de la République des Lettres Négro-africaines* », pour une fierté nationale. Il raconte avoir entendu en début de soirée une petite fille française demander à sa mère : « dis maman, est-ce que l'Opéra de Paris est aussi beau ? ». Il aurait également vu une européenne se signer, comme si elle entrait dans une cathédrale, ce qu'il interprète comme une marque d'admiration profonde. Le déroulement de la soirée et son écho dans la presse font ainsi du Sorano une institution culturelle directement liée au Président.

1.3.2. Le temple de la négritude

La programmation chargée de la soirée et son commentaire dans la presse montre à quel point les idées de la négritude trouvent leur porte-voix dans le Théâtre Sorano.

Le point d'orgue de la soirée est la représentation de la pièce *La Fille des Dieux* d'Abdou Anta Ka, mise en scène par Maurice Sonar Senghor, présentée après son discours qui revient notamment sur le parcours du prestigieux Daniel Sorano. Vient ensuite une scène de Combattes, rite traditionnel consacrant la virilité des jeunes hommes au Sénégal, suivie d'une interprétation de *La Leçon* d'Eugène Ionesco par la compagnie « Robert Fontaine », avant que Jean-Fernand Brierre ne déclame le poème de Senghor et ne lise son hommage à Aimé Césaire. Enfin vient la prestation des Ballets d'Afrique Noire[1] (Timini) et celle de l'Ensemble Lyrique Traditionnel.

Les valeurs de la négritude monopolisent la scène. Le discours de Maurice Sonar Senghor et les hommages de Jean-Fernand Brierre glorifient ses défenseurs, là où la prestation des Ballets d'Afrique Noire, de l'Ensemble Lyrique et la mise en scène de *La Fille des Dieux* en illustrent les idées. Les Ballets présentent des danses inspirées du folklore sénégalais et l'Ensemble Lyrique des chants sur Lat Dior, grande figure de l'histoire sénégalaise ayant résisté à la pénétration française. La pièce d'Abdou Anta Ka, un vieil ami de Maurice Sonar Senghor et un proche de l'UPS[2], raconte l'histoire de Madhi (Moussa Diouf) et Awa (Fatim Diagne), victimes des croyances populaires. Enfants de sorciers, ils sont chassés de leur village. Ils survivent dans la forêt, loin des préoccupations de la communauté, mais la vie au village les rattrape lorsqu'un chasseur les retrouve et veut emmener Awa, l'Oracle ayant

[1] Ensemble de Ballets du Sénégal Oriental, remplaçant l'Ensemble National en tournée.
[2] Abdou Anta Ka fait notamment une série de reportage pour *l'Unité Africaine* (n°176, 177, 178, 179, 180), journal de l'UPS, sur l'Ecole des Arts intitulée « L'Ecole des Arts, Foyer de la renaissance des cultures négro-africaine ».

prédit que seule une mendiante pourrait sauver le village de la faim. La pièce s'achève sur le départ d'Awa, Madhi braquant son arc sur elle pour la tuer, pour finalement baisser son arme et s'abandonner à son destin. La question posée par la pièce est bien la confrontation des traditions africaines à la « modernité », si chère à Senghor, Awa et Madhi subissant les croyances qui les empêchent de se développer en être humain épanouis, sans pour autant renier les traditions desquelles ils sont nés.

La pièce est abondamment commentée dans la presse partisane et les milieux littéraires africains se revendiquant de la négritude. *L'Unité Africaine* fait de *La Fille des Dieux* un véritable « *plaidoyer […] à l'avant-garde des réformes sociales qui tendent à supprimer les barrières des préjugés de castes et de clan dans lesquelles les contemplateurs de l'Afrique trouvent une justification du colonialisme et du mépris social*[1] », reliant directement le spectacle à la politique du gouvernement. La critique est d'ailleurs davantage centrée sur des considérations politiques qu'esthétiques. Le jeu des acteurs n'est pas relevé par le journaliste, qui note simplement la bonne diction du français de Coly M'Baye (Le Chasseur). Son unique commentaire de la mise en scène concerne l'éclairage trop « jaune », pas assez « rouge[2] », mais sa critique se rabat plutôt sur l'absence de photo de Daniel Sorano dans le programme de la soirée. La prestation des comédiens n'est pas encore digne d'une critique dramatique, et ce n'est pas non plus ce qui intéresse la presse.

L'ambassade de France réagit avec beaucoup de mépris au « *vernissage* » du Sorano. Elle commente la soirée dans une Synthèse de Presse[3] envoyée au Ministère de la Coopération, où elle ne fait même pas mention de la mise en scène de *La Fille des Dieux.* Elle raille la prestation de l'Ensemble Lyrique Traditionnel, qui « *clôtura bruyamment la soirée* », et émet des réserves à admettre le Sorano comme « *'la plus belle salle d'Afrique'* ».

Elle semble également ne pas prendre au sérieux « *les protestations de quelques spécialistes de négritude authentique* » à propos des soutiens-gorges que portaient les danseuses des Ballets Timini, « *alors même que l'Ensemble National du Sénégal triomphe en Europe dans une plus entière liberté…* ». Deux informations ressortent de cette citation.

[1] « Grande première du théâtre Sorano : le théâtre sénégalais affirme sa vocation de charnière d'une culture négro-africaine moderne », *L'Unité Africaine,* 22 juillet 1965, pp. 4-5. BNF, fonds *L'Unité Africaine* (FOL-03-1945), Janv. 1960-1979.

[2] Rappelons que Léopold Sédar Senghor identifiait la négritude à certaines couleurs, notamment en peinture : le noir, le blanc et le rouge. Voir COURTEILLE Sophie, *Léopold Sédar Senghor et l'art vivant au Sénégal*, Paris, l'Harmattan, 2006.

[3] Synthèse de presse n°29/65, 21 juillet 1965. Archives Diplomatiques de Nantes, fonds de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 676, dossier « 1965 ».

D'une part, le Sorano est bien sous le regard des tenants de la négritude, leur sévérité envers ce qui peut être montré sur scène montrant qu'ils le reconnaissent comme leur porte-voix et comme un lieu de concrétisation de leurs idées. D'autre part, l'attitude de l'ambassade est assez représentative du mépris qui habite encore la France concernant la culture africaine, et c'est ce qui motive le Président Senghor à donner une véritable mission au Sorano, celle de faire admettre la culture sénégalaise au « *banquet de l'Universel* ».

L'inauguration officielle du Théâtre a lieu en décembre 1965, en présence d'André Malraux, avec le concours du « Grenier de Toulouse », compagnie dont a fait partie Daniel Sorano, le Président Senghor jugeant la présence du ministre français absolument nécessaire pour véritablement consacrer son Théâtre avant le début du FESMAN.

2. La création de la Troupe Dramatique nationale du Sorano

2.1. D'une troupe amateur à une troupe professionnelle

2.1.1. Au lendemain du Festival Mondial des Arts Nègres

Le FESMAN de 1966 rencontre un certain succès et présente au public dakarois et étranger des représentations venues des quatre coins de l'Afrique et du monde. De nombreux spectacles de théâtres sont montés par des troupes amateurs et par des metteurs en scène français. Maurice Sonar Senghor assiste à tous ses spectacles et découvre des comédiens africains et antillais prometteurs qu'il trouve à la hauteur de son projet de troupe professionnelle au Sorano. Il remarque la comédienne haïtienne Jacqueline Scott-Lemoine[1] dans le spectacle de Jean-Marie Serreau, qui présente *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire comme participation française au Festival, et Sérigne N'Diaye Gonzalès[2] sur la scène du Sorano dans *Les Fiançailles tragique* de Djibril Tamsir Niane mis en scène par Gérard Genet, et les recrute dès la fin du Festival – ils deviennent par la suite des piliers de la Compagnie.

Maurice Sonar Senghor recrute d'emblée un nombre important de comédiens. Certains travaillaient déjà depuis quelques temps avec lui bénévolement, comme Eddje Diop, Coly M'Baye et Oumar Seck au Théâtre du Palais, Moussa Diouf, Isseu Niang et Fatim Diagne pour la création de *La Fille des Dieux*. Pour les autres, il privilégie des comédiens sénégalais, issus de l'Ecole des Arts de Dakar, comme Daouda M'Baye. La troupe, dirigée par Doura

[1] Elle avait également joué dans *Negro Spiritual* d'Yves Jamiaque à Paris en 1954, rejouée sur la scène du Sorano durant la saison 1965-1966.

[2] Cet acteur aurait également été remarqué par le président Senghor lors d'un meeting de l'UPS dans les années 1950 et aurait obtenu une bourse pour poursuivre sa formation en France. Voir « Fiche Personne : Sérigne N'Diaye », *Africultures.com*, non-daté, non-signé, consulté le 12/05/18.

Mané, compte ainsi une dizaine de comédiens dès sa création[1] dont un français – Jean-Pierre Leurs, avec une costumière – Line Senghor, la femme de Maurice Senghor – et un décorateur – Ibou Diouf.

Dès 1963, Maurice Sonar Senghor s'entoure également de techniciens encadrant le travail des artistes, qui travaillaient déjà presque tous avec lui avant d'être au Sorano, et les envoie se former en France, ayant obtenu des bourses du ministère de l'Education Nationale et de la Culture. Abdou Mama Diouf, déjà directeur des Ballets au Théâtre du Palais, est envoyé au Centre Dramatique de l'Ouest à Rennes et prend la direction du Service Technique en 1965. Eddje Diop, formé avec Farba Sarr au Centre Dramatique de la Rue Blanche, est nommé à la régie de salle et des dépendances, également assistant à la mise en scène dans les premières années du Théâtre. Pierre Péreira est formé au Centre de Strasbourg et prend provisoirement la direction des éclairages, aidé par Ibrahima Baro qui prend les commandes du jeu d'orgue électrique. Mamady Gassama fait un stage d'électricité au théâtre de Mulhouse, participe à la mise en place de l'équipement électrique dans les trois derniers mois du chantier du Sorano et occupe ensuite le poste de chef-électricien. Seul diplômé de l'Ecole des Arts parmi le personnel régisseur, Mamadou Coulibaly est nommé à la régie de plateau[2]. Il ne manquait plus que les comédiens pour faire naître la Troupe Dramatique du Sorano.

2.1.2. Stabiliser le Sorano

En 1966, le Sorano vient à peine d'ouvrir ses portes, son organisation interne est encore vacillante et Maurice Sonar Senghor doit gérer les pressions extérieures de l'administration et du milieu artistique sénégalais pour mener à bien la création de sa compagnie.

Tout d'abord, Maurice Sonar Senghor n'était visiblement pas certain d'obtenir le poste de directeur du Théâtre en raison d'un conflit l'opposant au Directeur du Commissariat aux Arts et aux Lettres, André Terrisse[3], qu'il raconte dans ses mémoires sans le nommer. Ce dernier n'aurait pas accepté que Maurice Sonar Senghor accède à la direction d'un théâtre de l'envergure du Sorano, vexé de n'avoir pu y nommer « *une de ses créatures, docile et obéissante*[4] ». S'engage alors une lutte entre les deux hommes, l'un souhaitant réduire à néant le pouvoir du directeur en le plaçant sous complète tutelle d'un organe de l'Etat – la Société

[1] Parmi les noms non encore cités : Mamadou Dioum, Boubacar Guiro, Ismaïla Cissé.
[2] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique,* Paris, l'Harmattan, 2004.
[3] Déjà fonctionnaire sous l'administration coloniale, il semble qu'il est succédé à Maurice Sonar Senghor au poste de directeur des Affaires Culturelles, ce dernier ayant démissionné suite à un conflit avec le ministre.
[4] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique,* Paris, l'Harmattan, 2004, pp. 89-92.

des Spectacles Nationaux, l'autre monopolisant ses soutiens du côté du pouvoir pour défendre sa candidature à la direction et une certaine autonomie de décision. Maurice Sonar Senghor finit par avoir gain de cause auprès du Commissariat aux Arts et Lettres, ancêtre du ministère de la Culture, qui dépend directement de son oncle... Ce récit, imprécis et partial, mériterait quelques éclaircissements mais suffit à montrer l'instabilité dans laquelle se trouve le Sorano entre 1965 et 1966, liée à des enjeux de pouvoir et de contrôle de la création artistique du Théâtre.

L'aspect financier devient ensuite la principale préoccupation de la direction. Le budget annuel du Sorano semble se situer aux alentours de 100 000 000 francs CFA[1] pour assurer le traitement de près de cent quarante artistes permanents et des techniciens, assurer les tournées internationales de l'Ensemble de Ballet et les tournées au Sénégal de l'Ensemble Lyrique. En mars 1966, Maurice Sonar Senghor se voit accusé par ses comédiens d'un manquement dans le paiement des salaires depuis près de « *sept mois* [2]». Ce problème se retrouve alors dans pratiquement toute l'administration sénégalaise, qui a du mal à payer ses fonctionnaires, et est récurrent durant toute la période étudiée et au-delà[3]. Les subventions du tout jeune ministère de la Culture sont insuffisantes pour maintenir l'équilibre financier du Théâtre, qui loue régulièrement sa salle à des prestations privées.

Malgré ces difficultés, la troupe est officialisée le 30 juin 1966, et se met immédiatement au travail.

2.2. Les débuts de la troupe et son affirmation dans la vie théâtrale sénégalaise

2.2.1. Entre « *répertoire universel* » et répertoire pontin

Les premières mises en scène de Maurice Sonar Senghor avec la Troupe du Sorano entrent en continuité avec ses créations au Théâtre du Palais, reprenant des pièces d'auteurs

[1] Lettre n°476/SCT/CCI de l'ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire au secrétaire d'Etat du Service de la Coopération Culturelle, Scientifique et Technique du Ministère des Affaires Etrangères à propos du bilan financier du Sorano, Dakar, le 5 juillet 1972. Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 674, dossier « culture ».

[2] Note n°801 non-signée sur la situation au Théâtre national Daniel Sorano à la veille de l'ouverture du FESMAN, Dakar, le 29 mars 1966. Archives Diplomatiques de Nantes, fonds de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 676, dossier « festival mondial des arts nègres ».

[3] Nombre d'articles dénoncent les conditions de travail du personnel, qui menaçait de prendre la rue en 2012. La même année, Ousmane Diakhaté, directeur du Sorano, est accusé d'avoir détourné une partie de l'argent du théâtre. Les travailleurs du Sorano membres du Syndicat National des Travailleurs de la Culture demandaient son départ dès 2011. Ces tensions ne semblent pas s'être apaisées depuis. Face à cela, la presse sénégalaise idéalise l'époque du Sorano sous le président Senghor, âge d'or qui se serait achevé avec lui.

avec qu'il y avait déjà travaillé (Abdou Anta Ka, Birago Diop) et les recherches théâtrales qu'il y avait déjà commencé.

Entre 1965 et 1967, la troupe met en scène près de six pièces. Sa première création en 1966 est une réécriture[1] du *Médecin malgré lui*, renommé *Le Faux Marabout*. Malheureusement, très peu d'éléments relatifs à cette mise en scène figurent dans les fonds consultés[2], et n'en laissent qu'une idée très approximative. La Troupe Dramatique débute néanmoins sa carrière par l'adaptation d'un classique du répertoire européen, et sa démarche artistique, si l'on en croit le titre, s'apparente à une « africanisation » de la comédie de Molière. Maurice Sonar Senghor reproduit cette démarche pour la saison 1966-1967 en adaptant le *Revivor* de Gogol aux mœurs africaines du début des années 1960, renommé *Monsieur Pots-de-vin et consorts*, critiquant la corruption de certains fonctionnaires de l'administration. Ces adaptations sont une mise en pratique directe d'une idée de Léopold Sédar Senghor reprise par son neveu, celle d'un « *répertoire universel*[3] » comprenant les grands classiques du répertoire européen, auxquels l'Afrique doit mesurer ses artistes pour prouver qu'elle a sa place au « *banquet de l'universel* ». L'« africanisation » des grands classiques constitue un point essentiel de l'esthétique théâtrale construite par la Troupe, et trouve son point d'orgue avec la mise en scène de *Macbeth* que l'on développera plus loin.

Pour la saison 1967-1868, Maurice Sonar Senghor met en scène deux pièces d'auteurs sénégalais : *Délo* de Thierno Ba[4] et *L'Os de Mor Lam* de Birago Diop, qui ont tous deux un lien avec la négritude ou le pouvoir au Sénégal[5] et viennent de l'Ecole William Ponty. L'action de *L'Os de Mor Lam* se déroule dans le village de Lamène-Lamène, où cela fait bien longtemps que les habitants n'ont plus mangé de viande. Un jour, un taureau est échangé contre des sacs de graine et partagé entre les villageois. Mor Lam, personnage principal, choisi un os, et demande à sa femme de le faire cuire lentement, doucement, longuement. Moussa, ami de Mor Lam, se présente alors à sa case ; les règles de l'hospitalité africaine

[1] Notons que cette réécriture est signée André Terrisse. Maurice Sonar Senghor a-t-il vraiment choisi de monter cette pièce ou est-ce une volonté extérieure visant à atténuer un possible conflit avec la Coopération française ? Nous n'en savons pas plus.
[2] Seules quelques photos dans le fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (164).
[3] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 98. Par « *répertoire universel* », Maurice Sonar Senghor entend les pièces du répertoire classique européen (Molière, Shakespeare notamment). Cette expression se retrouvé également dans les écrits du président Senghor.
[4] Aucune trace de cette pièce dans les fonds d'archives, même son intrigue nous est inconnue.
[5] Thierno Ba, ancien professeur de l'Ecole William Pontty, milite aux côtés de Senghor dès 1946 au sein de l'Union Démocratique Sénégalaise. Il devient ensuite membre du BDS puis de l'UPS, qu'il finira cependant par quitter pour entrer dans l'opposition en 1976. Birago Diop, ancien élève de William Ponty, écrit *L'Os* en 1947 pour le premier numéro de *Présence Africaine*.

voudraient qu'il partage son repas. Mais Mor Lam veut manger son os tout seul et préfère se déclarer malade, puis simuler sa mort et se laisser enterrer vif plutôt que de partager, s'obstinant à transgresser les règles de la fraternité de case. Ironie de l'histoire : Moussa hérite non seulement de la femme de son ami… mais aussi de l'os. Ce « *conte cruel*[1] », issu d'un récit traditionnel sénégalais, questionne une pratique sociale africaine en employant le registre comique, empruntant aux carcans de l'exercice pontin, qui est encore à l'honneur dans le milieu artistique africain.

Les premières créations de la troupe s'attachent à l'idée d'un dialogues de cultures, d'un théâtre qui se veut conçu comme une « *charnière*[2] », articulant différentes cultures – sénégalaise et africaine, africaine et européenne, mais aussi différents publics – citadin et rural, élitiste et populaire, européen et africain.

2.2.2. Le théâtre sénégalais comme un « *théâtre total* »

La mise en scène de *L'Os de Mor Lam* contient en gestation les principaux éléments esthétiques qui seront développés par la troupe dans son travail de recherche qui se structure autour de ce que Maurice Sonar Senghor nomme un « *théâtre total* [3]», notion qui se trouverait être à la base de ce qui constitue la spécificité du théâtre africain. Il entend par là un théâtre qui mêle toutes les disciplines artistiques – à savoir la danse, la musique, l'art plastique et le jeu théâtral, en s'inspirant dans chacune d'elle de traditions africaines – à la manière des cérémonies rituelles, où se côtoient les corps peints des danseurs, les tams-tams et la mise en scène de la vie quotidienne, l'action dramatique s'apparentant à un « *mouvement de la célébration dramatique*[4] ». Le travail de mise en scène doit ainsi mobiliser et agencer ces différents moyens d'expressions de sorte à créer une pièce d'après la sensibilité africaine telle qu'elle est définie par la négritude senghorienne.

Nous avons pu nous faire une idée de la création de *L'Os de Mor Lam* grâce aux photographies prises par Roger Pic lors du passage de troupe au Théâtre de l'Odéon entre

[1] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p.105.
[2] « Grande première du théâtre Sorano : le théâtre sénégalais affirme sa vocation de charnière d'une culture négro-africaine moderne », *L'Unité Africaine*, 22 juillet 1965, pp. 4-5. BNF, fonds *L'Unité Africaine* (FOL-03-1945), Janv. 1960-1979.
[3] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 99
[4] *Ibid*.

1969 et 1970[1], que l'on commentera plus loin. Maurice Sonar Senghor est à la mise en scène, aidé par Eddje Diop et Doura Mané ; Mor Lam est interprété par Sérigne N'Diaye Gonzalès, sa femme par Line Senghor et l'ami Moussa par Coly M'Baye. Le ton général est celui d'un « retour aux sources » de l'Afrique, l'intrigue se structurant autour d'une valeur fondamentale de la « *civilisation du monde noir*[2] » – la fraternité de case – et certains personnages étant des figures traditionnelles africaines – un griot, un sorcier. La scénographie reproduit la sobriété du cadre d'un village africain avec un vrai souci de réalisme. Sur la scène, côté jardin, une case, ouverte comme si un de ses murs était transparent, avec un simple lit en bambou à l'intérieur, qui ressemble à un lit bamoun. Pour signifier le toit de paille, deux bottes sont accrochées au-dessus de la maisonnette, et au sol traînent des calebasses, quelques chaises à palabres dispersées. Vers la fin du spectacle, un grand soleil, qui pourrait être fait en carton-pâte, est accroché en fond de scène au-dessus de ce qui semble représenter un baobab, deux éléments très liés à l'Afrique dans l'imaginaire collectif. Line Senghor a pu avoir le budget nécessaire pour créer une bonne partie des costumes, optant pour des boubous colorés inspirés des habits traditionnels, et l'un des acteurs porte un fez, chapeau musulman. Costumes et scénographies concourent à recréer une atmosphère africaine inspirée des origines, qui pourrait se situer n'importe où en Afrique, et qui touche autant à l'imaginaire d'un public d'expatriés que d'un public d'intellectuel africain citadin.

Sur les photos, on note de nombreuses scènes collectives qui semblent s'enchaîner avec des scènes dansées et des acrobaties réalisées par des danseurs et par les acteurs, accompagnées d'instruments typiquement africains – une kora, un balafon et des tams-tams. Les danseurs sont vêtus de costumes de paille, plutôt dénudés. Ces scènes dansées ne sont pas sans rappeler la mise en scène de Jean-Marie Serreau de *La Tragédie du Roi Christophe*[3], qui s'en servait pour faire avancer le mouvement de l'action et exprimer les moments de forte tension dramatique. Le jeu des acteurs se fonde sur une illustration de la parole par le geste, qui semble parfois volontairement exagéré, notamment chez Sérigne N'Diaye Gonzalès, qui tend à la bouffonnerie. Si cette gestuelle se veut inspirée de celle des conteurs et des griots africains, le recours à une communication par le geste a pu être motivé par un souci de

[1] « L'os de Mor Lam, texte de Birago Diop [Image fixe] : photographies », Roger Pic, Paris, Odéon-Théâtre de l'Europe, 29 décembre 1969. Contient : 131 photographies positives en 4 planches contact et 131 photographies négatives.
[2] « Qu'est-ce que la négritude ? », Léopold Sédar Senghor, *Etudes Françaises*, n°3 (1), 1967, pp. 3-20.
[3] Voir « Jean-Marie Serreau : La Tragédie du Roi Christophe », émission *Plaisir du Théâtre (Antenne 2)*, 30 mai 1983. Disponible sur Ina.fr.

compréhension de l'action par le plus grand nombre, notamment par un public ne comprenant pas ou mal le français.

La mise en scène de *L'Os* contient ainsi les éléments constitutifs du « *théâtre total* » de Maurice Sonar Senghor – bien que les arts plastiques soient encore peu développés dans cette création – : des scènes dansées accompagnées de musique mêlant acteurs et danseurs dans une atmosphère spécifiquement africaine, qui concourent à recréer un morceau idéalisé d'Afrique, mobilisant l'image d'une Afrique d'un autre temps, d'un autre espace, plus pur, comme originelle, sans la présence française.

2.2.3. Qu'en pense le public africain ?

La presse partisane et une large partie du public sont assez satisfaits du résultat, notamment parce qu'ils y retrouvent l'illustration des idées de la négritude auxquelles ils sont attachés. Cependant, des personnalités littéraires, à commencer par Birago Dipo lui-même, trouve à redire au niveau du traitement du texte par la troupe. *L'Unité Africaine* du 29 juin 1967 recueille l'avis de ce dernier :

> « Q – Que pensez-vous de l'adaptation du conte sur la scène ?
>
> R – L'adaptation est sans doute bonne et les acteurs pleins de talent. Il faut dire pourtant que le rôle de Mor Lam était bien difficile à tenir. Voyez-vous, dans « l'Os », tout le comique réside dans les situations et dans les mots. Je crois que Sérigne Gonzalès, excellent comédien du reste, s'est un peu laissé aller par son tempérament trop généreux. Son jeu était trop gestuel, et le danger, c'est que le comique de gestes risque toujours de transformer une pièce en ce que j'appellerais une farce moyenâgeuse.
>
> Q - Nous faisons remarquer au docteur Birago Diop : pourtant le public semblait satisfait ?
>
> R – Assurément, il l'était, parce qu'il a eu l'occasion de s'amuser. Je reste cependant convaincu que la pièce peut être jouée différemment. » [1]

Le texte n'est en effet pas perçu comme un élément sacré et central dans la mise en scène par Maurice Sonar Senghor, qui travaille plutôt sur les éléments créateurs d'une atmosphère autour du texte, ainsi que le suggèrent la manière dont il renomme ses adaptations de classiques européens. Birago Diop propose une vision plus texto-centrée du théâtre, celle qui était transmise à l'Ecole William Ponty, et semble partisan de la construction d'un théâtre africain non comme un théâtre original, avec ses propres règles, mais avant tout comme un

[1] « Entretien avec l'auteur le romancier Birago Diop », *L'Unité Africaine*, 29 juin 1967. BNF, fonds *L'Unité Africaine* (FOL-03-1945), Janv. 1960-1979.

égal du théâtre occidental et notamment français, en jouant sur le même plan que lui, c'est-à-dire le respect du texte. Sa comparaison à la « *farce moyenâgeuse* » n'est pas sans rappeler les débats existants à propos du Théâtre Populaire, la démocratisation du théâtre faisant craindre à certains la perte d'une qualité de représentation liée à la transmission des mots.

La Troupe réalise sa première tournée au Maghreb, entre le mois de juillet et d'août 1967, et reçoit trois médailles au Festival International d'Hammamet[1] en Tunisie pour son interprétation de *L'Os de Mor Lam*. Le théâtre qu'elle propose convainc tout de même un public d'intellectuels africains, mais manque encore d'expérience. Elle doit encore se faire sa place dans le milieu artistique sénégalais.

2.3. Trouver sa place dans le milieu artistique sénégalais

2.3.1. Maurice Sonar Senghor, un personnage controversé

Revenons plus en avant sur ce personnage clé de l'activité de la troupe. A son arrivée comme directeur du Théâtre, il devient véritablement un homme incontournable de la vie théâtrale sénégalaise et passe dans ses mémoires pour un bâtisseur du mouvement théâtral au Sénégal, bien qu'il soit loin de faire l'unanimité parmi les artistes sénégalais.

Homme passionné, c'est également un conquérant. Il s'est battu contre l'admiration coloniale, s'est fait une place dans le nouveau gouvernement du Sénégal, a défendu sa conception du théâtre et à batailler pour façonner le poste de directeur selon cette conception. C'est une forte tête qui veut être au centre des prises de décisions, et qui a su se construire un réseau de relation très étendu. Il occupe de nombreuses fonctions administratives : directeur des Affaires Culturelles en 1962, secrétaire adjoint de l'Association du Festival Mondial des Arts Nègres, et lorsqu'il arrive au Sorano, il a déjà une solide expérience de l'administration, connu de celle-ci et consulté par elle sur les questions culturelles. En 1965, il est véritablement à la tête des questions théâtrales au Sénégal.

Maurice Sonar Senghor est tout-à-fait conscient de son influence grandissante et en abuse parfois. Le 10 juillet 1962, il démissionne de son poste de directeur des Affaires Culturelles suite à un conflit personnel avec François Dieng, tout premier ministre de l'Education Nationale et de la Culture du Sénégal indépendant. Il n'en devient pas moins conseiller technique au secrétariat d'Etat à l'Education Nationale en janvier 1963. Bien qu'aucune

[1] Crée en 1964, ce festival annuel de musique et d'art se déroule dans la ville côtière d'Hammamet, dans un amphithéâtre de mille places construit en 1928, en plein air et dominant la mer.

corrélation directe n'ait pu être établie entre ces événements, le ministre est destitué et remplacé par Ibra Mamadou Wane le 19 décembre 1962…

Son nom de famille a pu lui servir de passe-droit, bien que ses relations avec son oncle n'aient pas toujours été de confiance. Le Président Senghor le maintient dans des postes à pouvoir malgré ses caprices, notamment lors du Conseil de Cabinet du 1er février 1966 au cours duquel il révoque Djibril Dione, directeur de l'Association du Festival Mondial des Arts Nègres et y place Souleymane Sibidé, et nomme ensuite Maurice Sonar Senghor directeur de la Société des Spectacles Nationaux, en remplacement de Mamadou Silla nommé au Ministère de l'Education Nationale. La révocation de Djibril Dione fait suite à un incident l'opposant à Maurice Sonar Senghor au cours d'une réunion de l'Association le 25 janvier 1966 :

> « M. Maurice Sonar Senghor, neveu du président, […] furieux qu'on ait enlevé à sa femme – la talentueuse et impétueuse Line Senghor – la responsabilité des costumes du spectacle de Gorée[1], avait traité publiquement M. Dione d'incapable notoire et menacé de produire des griefs d'un autre ordre, si besoin était. M. Djibril Dione avait alors quitté la séance et rédigé une lettre de démission qu'il remit au président Senghor à Kaolack le 29 janvier. [2] »

La nomination de Mamadou Silla à la tête de la Société des Spectacles Nationaux avait été décidée contre Maurice Sonar Senghor, à la suite de ses différents avec André Terrisse :

> « […] il [Mamadou Silla] avait été placé là par l'ancien directeur des Arts et des Lettres, notre compatriote M. Terrisse, pour surveiller Monsieur Sonar Senghor, en la gestion administrative duquel le président Senghor n'avait pas entièrement confiance. Le conflit n'avait pas tardé à éclater et il a été résolu par la victoire du neveu du Président. »

Le pied de nez fait à l'ancien directeur des Affaires Culturelles est double : non seulement le Président lui enlève son moyen de pression sur Maurice Sonar Senghor, mais nomme ce dernier à la tête de la Société qu'André Terrisse voulait substituer à l'autorité du directeur. De toute évidence, Maurice Sonar Senghor est un homme puissant que l'on ne peut éloigner facilement du pouvoir. Son hégémonie divise le milieu artistique sénégalais.

[1] Grand spectacle prévu sur l'île de Gorée à l'occasion du FESMAN, point d'orgue du festival.
[2] Archives Diplomatiques de Nantes, Ambassade de Dakar, 185PO, carton 676, dossier « festival mondial des arts nègres » - Lettre de l'ambassadeur Jean de Largade au Ministre des Affaires Etrangères du 2 février 1966 à propos d'un changement de direction dans l'Association du Festival Mondial des Arts Nègres.

Une note de l'ambassade, datée du 29 mars 1966[1], fait état d'un climat houleux dans la « *famille du spectacle* », suite à la nomination de Maurice Sonar Senghor à la tête de la Société des Spectacles Nationaux, cumulativement à son poste de directeur du Sorano. L'ambassade parle d'une guerre de « *clan* », que cristalliserait à elle seule la personne de Maurice Senghor. Etant donné que le directeur et son Théâtre sont directement liés au Président Senghor, il est probable que ce conflit oppose plus largement les partisans et les détracteurs de la politique du gouvernement.

On reproche à Maurice Sonar Senghor ses abus de pouvoir, qu'il aurait utilisé pour placer sa femme, Line Senghor, qui profiterait du pouvoir de son mari pour imposer ses propres règles au Sorano, transformé en « '*établissement pénitentiaire*' ». Il a démis de leurs fonctions le directeur général de l'Ensemble de Ballet, Abdou Mama Diouf, le gestionnaire comptable et le régisseur de cet Ensemble, décision qui, pour ses détracteurs, ferait suite à un conflit entre le directeur des Ballets et Line Senghor. Dans ces mémoires, Maurice Sonar Senghor évoque cet événement mais semble dire qu'Abdou Mama Diouf a été démis de ces fonctions pour être envoyé en formation au Centre Dramatique de l'Ouest à Rennes[2]. S'il est impossible de faire la lumière sur ce point, il est cependant manifeste que le couple Senghor est particulièrement influent dans le milieu artistique sénégalais. Le directeur de la troupe[3] a une responsabilité organisationnelle mais ne semble pas avoir de réel pouvoir, Maurice Sonar Senghor la menant avec autorité et la dirigeant selon ses considérations sur le théâtre africain, qui ne font pas l'unanimité dans le milieu artistique sénégalais.

2.3.2. La troupe reçoit les encouragements du Président Senghor

Pour la première fois, le 9 novembre 1967, le Président Senghor reçoit lui-même les membres de la Troupe accompagnés du directeur du Sorano, en présence d'Assane Seck, ministre des Affaires Culturelles. Une telle rencontre n'a visiblement jamais eu lieu avec les artistes des Ballets ou de l'Ensemble Lyrique Traditionnel. L'événement est en une de

[1] Note n°801 non-signée sur la situation au Théâtre national Daniel Sorano à la veille de l'ouverture du FESMAN, Dakar, le 29 mars 1966. Archives Diplomatiques de Nantes, fonds de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 676, dossier « festival mondial des arts nègres ».
[2] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique,* Paris, L'Harmattan, 2004, p. 82.
[3] Il s'agit de Doura Mané.

L'Unité Africaine du 16 novembre 1967[1], et l'article reproduit une partie du discours de Léopold Sédar Senghor prononcé devant les artistes :

> « **Dans la Grèce noire que veut être le Sénégal vous devez être des guides parce que des inspirateurs[2]**
>
> La Compagnie du Théâtre national Daniel Sorano a rempli avec succès le rôle de porte-voix de la culture africaine, singulièrement de la culture sénégalaise. […] vous avez su, Artistes sénégalais, présenter le visage vrai du Sénégal : de l'Afrique noire. […] c'est l'honneur de votre compagnie d'avoir compris les buts visés par les fondateurs de ce théâtre. […] Son nom même suggère sa vocation internationale d'échanges culturels. Bien sûr, c'est un haut lieu de la confrontation, […] mais c'est aussi, c'est surtout la maison de la culture africaine, où, dramaturges, comédiens, chorégraphes, poètes doivent apporter le meilleur de leur art – je dis bien le meilleur – pour la promotion du **Théâtre sénégalais[3]**.
> […] les succès que vous avez remportés [..] sont dus, certes, à la beauté d'un folklore riche de sensibilité. Mais vous y avez ajouté votre talent, et vous lui avez donné une âme. »

Le Président semble satisfait de ce qu'a proposé Maurice Sonar Senghor dans ses mises en scène. Ce dernier est conscient que cette rencontre est un « *honneur redoutable* », exprimant le soutien de l'Etat à la troupe mais lui rappelant également leurs liens idéologiques et la mission qui lui est assignée.

Doura Mané se dit rassuré par sa rencontre avec le Président devant le journaliste : « *Nous avons tellement de détracteurs que parfois nous avons douté de nous-mêmes, de l'intérêt de notre démarche* ». L'identité de ses « *détracteurs* » reste cependant inconnue, tout comme l'objet précis de leur critique, bien qu'ils semblent être de ceux qui critiquent la politique de Senghor. Seul le point de vue de l'ambassade de France, qui juge que l'existence d'une troupe permanente professionnelle n'est absolument pas justifiée au Sénégal, transparaît dans les archives. Son commentaire sur la rencontre des artistes avec le Président Senghor est très critique, pointant du doigt une certaine hypocrisie de l'administration sénégalaise qui souhaite se doter d'un théâtre de prestige mais n'en a pas les moyens :

> « En l'absence d'un répertoire exploitable sur la scène principale, diverses tentatives d'activités 'à côté' des comédiens du Sorano, telle la création d'un café-théâtre, ne sont pas forcément vues d'un bon œil par l'administration. Encore faut-il pourtant que ces acteurs, non seulement puissent vivre, mais également s'entretenir dans leur métier. Plutôt que de leur attribuer les augmentations qu'ils réclament et que d'ailleurs leurs

[1] « Le Chef de l'Etat recevant les artistes du Théâtre D. Sorano – 'vous avez su vous imprégner de l'enseignement de nos valeurs traditionnelles' », James E. S., *L'Unité Africaine*, 16 novembre 1967, en une puis p.4. BNF, fonds *L'Unité Africaine*, FOL-03-1945, Janv. 1960-1979.
[2] En gras et en plus grosse police dans l'article.
[3] En gras dans l'article.

> activités professionnelles ne justifient guère, le Président a préféré, en les recevant, leur décerner les éloges et leur tracer un idéal. Le fait est que ni l'état de la littérature sénégalaise, ni l'état du public dakarois, ne justifient une troupe permanente et un théâtre de la taille du Sorano […][1] ».

Il est vrai que le Sénégal compte encore peu de dramaturges, et Maurice Sonar Senghor évoque souvent ce problème dans ses mémoires. La question du public n'est pas encore une priorité et le Sorano attire pour l'instant un public relativement aisé de citadins et d'expatriés, le prix des places de spectacles oscillant entre 500 et 1500 francs CFA.

La troupe s'accroche à l' « *idéal* » que partagent Maurice Sonar Senghor et son oncle, et ainsi que le conclut Léopold Sédar Senghor : « *le rideau ne fait que se lever sur votre jeune compagnie* ». La troupe n'en est qu'à ses débuts et Maurice Sonar Senghor exige déjà beaucoup de ses comédiens, malgré les difficultés. Ses premières créations se placent sous le sceau de la négritude, accompagnées par un vrai travail de recherche autour de la spécificité du théâtre sénégalais. Jusqu'en 1968, Maurice Sonar Senghor est seul maître de la mise en scène, et l'arrivée de Raymond Hermantier comme Conseiller d'Art Dramatique rehausse ses ambitions.

3. Faire admettre le théâtre sénégalais au « Banquet de l'universel »

3.1. La Coopération française dans la construction d'un théâtre sénégalais

3.1.1. La troupe du Sorano et l'ADEAC

L'ADEAC, à la fin des années 1960, s'intéresse de plus en plus au Sénégal, à l'avant-garde des politiques culturelles en Afrique. Le Théâtre Sorano est connu de ses services et ne tarde pas à être visé par la coopération française. Le Service Culturel de l'ambassade de France à Dakar relaie ses propositions, et dès l'ouverture du théâtre, cherche à créer des liens avec la direction. Les autorités françaises voient dans le Sorano un moyen de promouvoir la culture et la langue française tout en collaborant avec le milieu artistique local, et Maurice Sonar Senghor se montre « *très coopératif avec nos services culturels*[2] ». De nombreux événements sont organisés au Sorano en collaboration avec l'ADEAC tout au long de la période étudiée, avec dès le mois d'août 1966 le passage de la tournée de *L'Avare* mis en scène par Jean Vilar sur la scène du Théâtre sénégalais.

[1] Synthèse de presse n°46/67 à propos de la Troupe du Sorano, Dakar, le 15 novembre 1967. Archives Diplomatiques de Nantes, fonds de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 674, dossier « culture ».
[2] Lettre de l'ambassadeur Jean de Largade au Ministre des Affaires Etrangères du 2 février 1966 à propos d'un changement de direction dans l'Association du Festival Mondial des Arts Nègres.

A la fin des années 1960, à la faveur de l'entrée de nombreux hommes de théâtre dans son administration, l'ADEAC s'immisce de plus en plus dans la vie théâtrale africaine. Le ministère de la Coopération envisage un développement plus important de la coopération culturelle, et c'est ainsi qu'au début de l'année 1968, l'ADEAC envoie Raymond Hermantier comme Conseiller d'Art Dramatique au Théâtre Sorano. Son arrivée suscite des réactions assez contrastées dans le milieu artistique.

3.1.2. Le dialogue des cultures

La présence de Raymond Hermantier dans les créations du Sorano concrétise une fois de plus l'idée de dialogues des cultures chère au Président Senghor, et Maurice Sonar Senghor perçoit le regard d'un homme de théâtre expérimenté et implanté dans le milieu artistique français comme un avantage pour sa troupe. De plus, les deux hommes partagent des expériences communes, ayant tous deux fréquenté le Vieux-Colombier, et s'entendent assez rapidement sur le plan professionnel.

Dès son arrivée, Maurice Sonar Senghor intègre Raymond Hermantier à la mise en scène de *L'Exil d'Albouri* de Cheik Aliou N'Dao, dramaturge sénégalais alors professeur d'anglais à l'Ecole William Ponty, commencée à la fin de l'année 1967. La pièce raconte l'histoire du roi Albouri (Doura Mané), encerclé par les troupes françaises prêtes à conquérir son royaume – le Djolof, empire médiéval musulman fondé sur le territoire de l'actuelle Sénégambie – et conscient de l'infériorité de ses soldats, armés de lances, d'arcs et de quelques fusils, face aux canons français. Il est alors confronté à un choix cornélien : faut-il pactiser avec l'ennemi, rester en vie mais vivre en esclave, ou bien choisir l'exil pour rejoindre un autre roi africain et unir ses forces avec les siennes, en risquant la mort mais en gardant sa liberté ? Albouri choisit l'exil, mais son frère, le prince Laobé Pempa (Oumar Seck), complote contre lui et corrompt la couronne en signant un traité avec la France. Albouri parvient à rejoindre l'autre roi africain mais meurt au combat, la victoire revenant aux troupes françaises. Le ton est plus patriotique que dans *L'Os de Mor Lam*, l'action se situant principalement dans la cour du roi, où se joue la souveraineté du royaume, en introduisant la figure du peuple. La pièce renvoie également à la défense du panafricanisme, l'union d'Albouri avec l'autre roi africain étant présentée comme trop tardive.

Raymond Hermantier semble adopter une position d'observateur et prendre en compte le travail déjà construit par Maurice Sonar Senghor. La mise en scène proposée[1] reprend les éléments du « *théâtre total* » en s'inspirant de la mise en scène de Jean-Marie Serreau, dont l'esthétique influence beaucoup Hermantier. La musique et la danse complètent la gestuelle des acteurs, le mouvement dramatique évolue dans une scénographie reproduisant un cadre villageois traditionnel, la cour du roi est illustrée avec un trône en bois peint et des peaux de bêtes éparpillées autour servant de siège aux courtisans. Les comédiens portent de longues tuniques s'apparentant à des boubous, pourvus de bijoux et accessoires traditionnels signifiant leur rang hiérarchique à la cour.

La participation de Raymond Hermantier a pourtant compliqué le travail de la troupe. Des tensions ont éclaté entre le metteur en scène et l'auteur de la pièce, fervent défenseur d'un nationalisme panafricaniste, qui voit d'un mauvais œil la présence d'un Français dans le travail de création d'une troupe africaine, au même titre que l'emploi d'une actrice antillaise, Jacqueline Scott-Lemoine. Cheik Aliou N'Dao aurait eu quelques « *difficultés* » à confier la mise en scène de sa pièce à Hermantier, et lors de la première, en présence du Président tanzanien Julius Nyerere, il n'est pas venu saluer à la fin du spectacle, « *alors que Maurice Sonar Senghor […] faisait acclamer le décorateur et donnait l'accolade sur la scène à Raymond Hermantier*[2] ».

Cette méfiance à l'égard de la coopération culturelle n'est pas spécifique au Sorano, et s'étend aux activités de l'ADEAC en général. En juin 1969, lors d'un échange organisé par l'ADEAC entre *L'Exil d'Albouri*, joué en Côte d'Ivoire, et *Monsieur Thogo-Gnigni* de Bernard Dadié, joué par la troupe nationale ivoirienne sur la scène du Sorano, la participation française à la création ivoirienne, aidée du metteur en scène George Toussaint, lui aussi envoyé par l'ADEAC, de la chorégraphe Christiane de Rougemont et des spécialistes de la diction François et Morelle Lehuche, fait polémique dans les milieux artistiques africains. L'ambassade de France à Dakar en fait état à Michel Debré, et s'indigne de la discrétion des organisateurs ivoiriens et sénégalais sur « *la part revenant à la France dans la conception et l'élaboration des échanges et sur l'importance du rôle du metteur en scène.*[3] ». La

[1] D'après les photographies de Roger Pic, *L'Exil d'Albouri*, Odéon-Théâtre de l'Europe, 18 décembre 1969. BNF, côte 4-PHO-1, carton 559.
[2] Synthèse de presse n°13/68 à propos de la création de *L'Exil d'Albouri*, Dakar, le 27 mars 1968. Archives Diplomatiques de Nantes, fonds de l'Ambassade de Dakar, carton 674, dossier « Culture ».
[3] Lettre n°770/DAM/CCI de l'ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire (Hubert Argod) au ministre des Affaires Etrangères (Michel Debré) à propos d'un échange culturel entre les troupes nationales du Sénégal et de

participation française dans le travail de reconnaissance du fait culturel africain, nié par le colonialisme, suscite ainsi un débat idéologique au sein des milieux intellectuels et artistiques, partagés entre deux conceptions du théâtre africain : l'une, sur un plan essentiellement artistique en mettant en avant les aspects de la culture africaine, en collaboration avec l'ancienne puissance coloniale, que défendent Maurice Sonar Senghor et Hermantier ; l'autre, plus politique, revendiquant un théâtre africain nationaliste, refusant de se construire en lien avec la culture de l'ancienne puissance coloniale.

L'Exil d'Albouri obtient tout de même un certain succès au milieu de ces polémiques, et à la fin de l'année 1968, une représentation de la troupe au Festival Culturel Panafricain d'Alger, prévu pour le mois de juillet 1969, est envisagée. La tournée doit se continuer en Europe, les ambitions du directeur n'en étant que plus grandes. Dans ses mémoires, il écrit que « *le temps était venu de lancer la Troupe Dramatique dans la représentation des œuvres majeures du répertoire universel. Celle-ci désormais allait jouer dans la cour des grands*[1] ». Ainsi, sur proposition de Raymond Hermantier, la troupe s'attèle à l'adaptation du *Macbeth* de Shakespeare, en vue de présenter son travail à un public français.

3.2. Le « *Macbeth noir* [2]» : la « *grande épreuve*[3] » de la troupe du Sorano

3.2.1. Une pièce créée en vue d'être confrontée au public français

L'adaptation du drame shakespearien est pensée pour amener la troupe à la reconnaissance internationale, et surtout française, afin de montrer qu'une troupe africaine peut tout-à-fait être à la hauteur d'un des grands classiques du « *répertoire universel* ». Cette démarche est assez avant-gardiste pour une troupe africaine à cette époque, car jusqu'ici, l'Europe ne connaît pas vraiment de troupe théâtrale africaine, si ce n'est celle de Keita Fodeba, et les quelques comédiens noirs se produisant sur les scènes parisiennes n'ont pour possibilité de carrière que le rôle d'Othello ou des rôles de « *bouffons* », d' « *accessoiriste extraordinaire* » ou de « *personnage exotique* »[4]. Certains metteurs en scènes français ont

---

la Côte d'Ivoire, Dakar, le 17 juin 1969. Archives Diplomatiques de Nantes, fonds de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 674, dossier « culture ».

[1] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p.106.

[2] *Idem*, terme que Maurice Sonar Senghor emprunte à la presse française qui commente la performance de la troupe après son passage à l'Odéon en 1969.

[3] Raymond Hermantier cité par Jeanine Baron, « Au Théâtre nation Daniel-Sorano de Dakar ; Macbeth à l'école des griots », *La Croix*, 2-3 mars 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).

[4] Melvin Van Peebles, « Où va le théâtre noir ? », *Le Figaro littéraire*, semaine du 25 au 3 mars 1965.

donné des rôles plus importants à des comédiens noirs, comme Roger Blin[1] ou Jean-Marie Serreau, mais ce type d'expérience reste rare, et la distribution n'est jamais entièrement africaine.

La démarche de Raymond Hermantier reprend et approfondit l'idée d' « africanisation » des classiques déjà expérimentée par Maurice Sonar Senghor, en choisissant de transposer les landes mystérieuses écossaises dans un univers magique associé dans l'imaginaire collectif aux sociétés traditionnelles africaines. Le choix du texte, le travail de mise en scène et le jeu des acteurs doivent concourir à transposer le drame shakespearien dans cette atmosphère de sorcellerie et l'exprimer avec une sensibilité africaine. Les comédiens de la troupe et les artistes des autres Ensembles sont tous mobilisés dans un Groupe de Recherche mis sur pied au début de l'année 1969 dont le travail est orienté en trois points : une recherche sur le jeu de l'acteur africain en s'inspirant de la gestuelle des griots et des ressources vocales ; le recueil de rites, de chants et de danses traditionnels à intégrer et à harmoniser aux « *mouvements de la célébration dramatique* » ; la fabrication des éléments scéniques, des accessoires et des masques[2].

Raymond Hermantier choisit la traduction de Maurice Maeterlinck pour son langage symboliste, qui pour lui permet une transposition plus évidente entre la parole shakespearienne et l'expression rituelle africaine. La sonorité des noms de personnages, de leurs titres et des noms de lieux est modifiée. Le titre de Glamis devient Iglam, le thane de Cawdor devient le chevalier du Modock, la forêt de Birnam devient celle d'Irnam[3]. Le roi Duncan devient le roi Koudan, Macduff devient Macbao, Malcolm devient Locmao, Donalbain devient Donibane, Fléance devient Falek, Lenox devient Enao, Siward devient Sirdaô. Seuls Macbeth (Doura Mané), Lady Macbeth (Line Senghor) et Banquo (Moussa Diouf) gardent leur prononciation d'origine. Des expressions sont modifiées : tous les mentions du mot « épée » sont transformés en « sabre »; les trois méfaits de l'alcool, « le nez rouge, le sommeil et l'envie de pisser[4] », dont parle le portier à Macbao avant qu'il ne découvre le meurtre du roi deviennent « *le blanc de l'œil rouge*, le sommeil et l'envie de

[1] Il met en scène sa pièce *Les Nègres* de Jean Genêt en 1959 au Théâtre de Lutèce
[2] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 99.
[3] Malgré nos recherches, nous n'avons pas pu déterminer si ces titres et ces noms de lieux ont réellement existés en Afrique ou s'ils sont inventés pour leur sonorité, proche de celle des mots du texte d'origine, par le metteur en scène.
[4] Acte II, scène 3.

pisser » ; la réplique de Falek à Banquo – « Je n'ai pas entendu l'horloge[1] » – devient « Je n'ai pas *observé le ciel* » ; Macbeth ne demande plus à son serviteur de dire à sa femme qu'elle « sonne à la cloche[2] » lorsque sa boisson sera prête – signe qu'il peut aller tuer le roi – mais qu'elle « *frappe sur le gong*[3] » ; la réplique de Macbeth à son éclaireur terrifié par l'avancé de ce qu'il croit être la forêt elle-même – « Parle, face de lait caillé ![4] » – devient « Parle, face de *cendres* ! ».

L'action ne se déroule plus en Ecosse mais « *dans un royaume féodal du siècle d'or de l'histoire du continent africain*[5] », un espace-temps d'avant la colonisation recréer par les costumes et la scénographie. L'espace scénique se compose d'un « *ensemble architecturé semi-circulaire […] recouvert de rondins, de végétaux séchés [et de] quelques carcasses de crânes d'animaux sauvages*. » Les verres sont remplacés par des calebasses, un totem de Macbeth entouré de fétiches et taillé « *à grands coups de hachette* » trône dans la maison du guerrier, des peaux de bêtes servent de fauteuils aux courtisans de Macbeth-roi. La lumière, oscillant entre le jaune clair et le rouge flamboyant, mime le soleil brûlant de la savane, accablant les corps. Les costumes réalisés par Line Senghor se veulent inspirés des traditions africaines. Ceux des sorcières, presque nues, vêtues de paille, le visage maquillé en noir et blanc à la manière d'un crâne, rappellent ceux de cérémonies funéraires, et ceux des soldats de Macbeth, « *armés d'une lance courte* » portant *« un grand bouclier de peau* », évoquent des guerriers zoulous. Les comédiens utilisent de nombreux masques et leur emploi innove par rapport aux précédentes mises en scène.

La musique joue un rôle central dans cette interprétation. L'Ensemble instrumental est conséquent et se compose de trois tam-tams, d'un balafon, d'un violon peul, d'un tabala, d'un tama et de deux calebasses à cauris. Le jeu des acteurs s'appuie énormément sur les percussions, qui rythment leurs déplacements chorégraphiés, leurs gestes, leurs répliques (notamment celles des trois sorcières), les entrées et sorties de personnages. Les sons et les bruits sont également essentiels dans la caractérisation de ces derniers. Les trois sorcières sont toujours associées au bruit de paille et de grelot, et leur jeu est particulièrement calé sur le rythme des tam-tams, à la manière d'une transe. Lady Macbeth apparaît pour la première fois assise devant un balafon, interprétant un air mélancolique.

[1] Acte III, scène 1.
[2] Acte II, scène 1.
[3] Probablement un gong Bamiléké.
[4] Acte V, scène 5.
[5] Cahiers de mise en scène de Raymond Hermantier sur *Macbeth*. BNF, fonds Raymond Hermantier (COL-163), liasse 176.

Raymond Hermantier mobilise tous les éléments qui composent l'image de l'Afrique qu'a le public européen de l'époque, dont l'exemple le plus flagrant parmi tous les éléments cités plus haut est peut-être l'orientation du jeu des acteurs vers une « animalisation » des personnages shakespeariens. Dans ses cahiers de mise en scène, il décrit Macbeth comme un « *tigre*, […] *homme bon, primitif, frappé dans son imagination »*, et Lady Macbeth comme un « *aspic* », une « *Reine-serpent* ». Le personnage de Macbeth évolue comme une « *bête prise à son piège* », et à la fin de la pièce, vêtu d'une armure en peau de léopard, il est capturé dans un filet par les soldats de Macbao et Locmao.

3.2.2. La troupe comme ambassadeur culturel du Sénégal

Le Président Senghor mise un important enjeu de rayonnement culturel du Sénégal sur cette création, et dès le lendemain de la première représentation à Dakar, donnée le 17 décembre 1968, il envoie une lettre directement à Raymond Hermantier pour lui faire part de ses retours[1]. Le Président le félicite d'abord pour la transposition du drame dans *« l'atmosphère africaine exprimée par le tam-tam, les danses et le rythme même des gestes des acteurs* » et pour avoir réussi à « *exprimer Shakespeare par le tempérament nègre* ». Cependant, il déplore une mauvaise diction des acteurs, notamment de l'acteur principal, Doura Mané, et somme Hermantier de corriger ce défaut, « *surtout si la troupe doit jouer 'Macbeth' dans d'autres pays, devant un public francophone* ». Hermantier ne voit pas les choses sous cet angle, et écrit au crayon à côté de la remarque du Président : « *il n'empêche que Mané fut un hallucinant Macbeth !* ». Il semble partager avec Maurice Sonar Senghor l'idée que le respect rigoureux du texte n'est pas le travail central du metteur en scène, et que la sensibilité de l'interprétation des acteurs prime sur leur diction. Mais la requête du Président est plutôt motivée par des considérations diplomatiques qu'artistiques. En effet, la troupe du Sorano n'est plus la seule troupe nationale en Afrique à la fin des années 1960[2], et la bonne diction des acteurs représente un enjeu de rayonnement régional important en ce qu'elle est une condition pour être programmée par les institutions en charge de coopération culturelle française. Ainsi, avant de se confronter au public français, la troupe s'exerce à Dakar et donne une trentaine de représentation de son *Macbeth* sur un an, rassemblant près de 20 000 spectateurs.

[1] Lettre n°2.888PR/SP de Léopold Sédar Senghor à Raymond Hermantier à propos de la première de *Macbeth* au Sorano, Dakar, le 18 décembre 1968. BNF, fonds Raymond Hermantier (COL-163), liasse 180.
[2] La Côte d'Ivoire dispose de sa propre Troupe Dramatique nationale, et la diction de ses comédiens semble meilleure que celle des comédiens du Sorano.

Trois créations – *L'Os de Mor Lam*[1], *L'Exil d'Albouri* et *Macbeth* – doivent être présentées pendant la tournée, qui commence en juillet 1969 au Festival Culturel Panafricain d'Alger et se termine au début du mois de janvier 1970. Elle est financée par l'Etat Sénégalais, aidé du ministère des Affaires Culturelles et de la Coopération français. Edmond Michelet, ministre des Affaires Culturelles, aurait fourni à la troupe un budget de 20 000 francs pour louer des salles dans les Maisons de la Culture françaises et construire quelques décors.[2]. Après avoir remporté la médaille d'or du Festival d'Alger pour la mise en scène de *L'Exil d'Albouri*, la troupe donne vingt-cinq représentations dans les grandes capitales du Maghreb et d'Afrique de l'Ouest[3], puis, après une courte relâche à Dakar, elle part pour Marseille le 15 novembre 1969, emportant avec elle près de soixante-dix artistes, cent cinquante costumes et une tonne de décors. La troupe passe ensuite par la Belgique et l'Allemagne, et commence sa tournée en France le 2 décembre 1969, où elle joue à la Maison de la Culture d'Amiens. Elle poursuit son passage en « province » du 3 au 4 à la Maison de la Culture de Bourges et du 5 au 6 à celle de Rennes. Enfin, du 11 décembre au 3 janvier, la troupe présente ses créations à Paris au Théâtre de l'Odéon en commençant par le « *Macbeth noir* », puis *L'Exil d'Albouri* et enfin *L'Os de Mor Lam*[4]. Une exposition au Centre Richelieu sur « *le Sénégal comme carrefour de l'Art Africain* » accompagne les représentations de la Troupe[5].

La première de *Macbeth* à l'Odéon est un véritable événement diplomatique. Elle accompagne la venue du Président Senghor à Paris, élu le 3 mars 1969 à l'Académie des Sciences Morales et Politiques et récupérant ses attributs le lendemain de la représentation. Le théâtre est entouré de policiers[6] pour accueillir le tout-Paris venu voir la « *première troupe africaine venue se produire officiellement en Europe*[7] », dont la représentation commence après avoir chanté l'hymne du Sénégal. Léopold Sédar Senghor et Edmond Michelet – qui fait

[1] Accompagné d'un Khawaré – spectacle traditionnel casamançais mêlant musique, danse et chant – mis en scène par Maurice Sonar Senghor en y intégrant des poèmes du Président Senghor pour rallonger la durée de la pièce.

[2] « Le Théâtre National du Sénégal vient à Paris », Nicole Zand, *Le Monde*, 12 décembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).

[3] Bamako, Abidjan, Ouagadougou, Casablanca, Alger, Oran, Marrakech, Tanger, Meknès, El Djediba et Fès.

[4] *Macbeth* est joué onze fois, *L'Exil d'Albouri* cinq fois et *L'Os de Mor Lam* six fois.

[5] « Une exposition pour accompagner le Théâtre National Sénégalais », Jean-François Cornier, *Combat*, 20 décembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).

[6] Les événements de mai 68, dont l'occupation de l'Odéon, sont encore récents dans les faits et dans les mémoires ; après l'éviction de Jean-Louis Barrault, le théâtre n'a alors toujours pas retrouvé de directeur.

[7] « Le Chef de l'Etat et le Ministre français des Affaires Culturelles présideront le 12 décembre à l'Odéon la première de *Macbeth* jouée par la troupe du Sorano », *Dakar-Matin*, Dakar, 24 novembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2). Ce n'est pas la première troupe africaine à se produire sur la scène de l'Odéon, mais bien la première Troupe nationale d'Etat.

figure de représentant du gouvernement, Georges Pompidou, prévu initialement, étant pris ailleurs – président la soirée, entourés d'Yvon Bourges, secrétaire d'Etat aux Affaires Etrangères, de Jacques Foccart, secrétaire d'Etat aux affaires Africaines et Malgaches, de M. Saint-Marc, directeur aux Affaires Culturelles du théâtre et des Maisons de la Culture, de Jacques Rueff, économiste conseiller à la présidence et membre de l'Académie des Sciences Morales et Politiques depuis 1944, ainsi que d'une quinzaine d'ambassadeurs, dont celui du Sénégal en France, André Guillabert. Des personnalités du monde littéraire et artistique – le danseur Serge Lifar, l'écrivain André Chamson et Maurice Genevoix, secrétaire de l'Académie Française – sont également présentes, et la Duchesse de La Rochefoucault honore la soirée[1].

La troupe doit ainsi convaincre ce public prestigieux de la qualité de son théâtre et, par extension, de la valeur de la culture sénégalaise.

3.3. Les échos dans la presse

3.3.1. La critique française intriguée

Dès la première de *Macbeth* à Dakar, des journalistes français, dont Jacques Lemarchand du *Figaro* et Jean Dutourd de *France-Soir* étaient présents et annonçaient la venue de la Troupe du Sorano à leur lectorat. La création d'un « *Macbeth noir* » suscite la curiosité des critiques dramatiques, et Jean Dutourd note qu' « *il y a là, j'en suis sûr, quelque chose qui apportera un frisson nouveau au public parisien*[2] ».

L'événement est couvert par une grande partie de la presse française[3]. La majorité des articles paraissent entre le 11 et le 19 décembre et concernent quasi unanimement le « *Macbeth noir* ». La troupe est encore méconnue de la critique théâtrale, et beaucoup de journalistes confondent les noms de Maurice Sonar Senghor, Line Senghor et Léopold Sédar Senghor : l'un devient parfois le fils du Président, l'autre sa nièce…

La critique a aimé le dépaysement que suscite l'adaptation du drame shakespearien, et retient surtout du travail de mise en scène « *les scènes de sorcelleries ponctuées de tams-*

[1] « Cette nuit à l'Odéon, le président Senghor a présenté son théâtre au tout-Paris », René Sirvin, *L'Aurore,* Paris, 13 décembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).
[2] Cité dans « Un 'Macbeth' en peau de léopard : celui du Théâtre national du Sénégal », Jacqueline Cartier, *France-Soir*, Paris, 2 décembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2). Nous n'avons pu retrouver la date précise de l'article de Jean Dutourd.
[3] Une quarantaine de titres de journaux différents figurent dans le dossier de presse réalisé par l'Odéon (BNF, cote 4-SW-10811 (2)).

tams[1] » et les « *danses frénétiques* [2]», « *comme dans la plus délirante des cérémonies Vaudou*[3] ». Les journalistes se plaisent à relever les noms de personnages, les tournures de phrases et les détails scéniques changés par Hermantier pour rendre l'atmosphère plus africaine. La transposition des brumes écossaises dans l'univers de sorcellerie africaine en convainc une large partie qui voit dans ces traditions un moyen d'expression très juste pour que résonne « *l'âme de Shakespeare*[4] ». Jean-Jacques Gautier écrit dans le *Figaro* du 15 décembre 1969 : « *beaucoup de scènes étranges ne sont que plus farouches sous la sombre sorcellerie des tams-tams, des éclairs, des danses africaines*[5] *».*

Le jeu des acteurs est également relevé mais ne fait pas l'objet d'un développement critique. Doura Mané, surnommé « *l'Orson Welles noir*[6] » en raison de sa « *carrure massive*[7] », en référence à l'adaptation du drame shakespearien par le réalisateur américain en 1948, est remarqué pour son jeu « *farouche* » et sa grandiloquence, et Line Senghor, surtout louée pour sa beauté, est perçue comme une Lady Macbeth un peu trop fragile, mais touchante. Le lien entre le jeu des acteurs sénégalais et la gestuelle des griots africains n'est pas établi par la critique française, si ce n'est dans un article de *La Croix* en mars 1969 annonçant la venue de la troupe pour la fin de l'année[8].

La critique du « *Macbeth noir* » cristallise un conflit idéologique autour de la notion de dialogue des cultures, et par extension de la politique française en Afrique. La critique la plus élogieuse du spectacle nous vient d'un article de Béatrice Sabran pour le journal d'extrême droite *Aspects de la France*, qui conclut, après un commentaire détaillé mettant en exergue les bienfaits de l'articulation des procédés théâtraux occidentaux avec l'esthétique des traditions africaines, que « *c'était donc aussi ça, la colonisation, et c'est ça qui subsiste : le mariage*

[1] « Cette nuit à l'Odéon, le Président Senghor a présenté son théâtre au tout-Paris », René Sirvin, *L'Aurore,* 13 décembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).
[2] « 'Macbeth' par le Théâtre National Sénégalais », André Ransan, *L'Aurore*, 15 décembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).
[3] « Un Macbeth qui vient de Dakar », René Sirvin, *l'Aurore*, 25 novembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).
[4] « Macbeth noir : une grande et belle leçon de théâtre », Jean Dutourd, *France-Soir*, 14 décembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).
[5] « Un Macbeth venu du Sénégal », Jean-Jacques Gautier, *Figaro*, 15 décembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).
[6] « 'Macbeth' par le Théâtre National Sénégalais », André Ransan, *L'Aurore*, 15 décembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).
[7] « Un Macbeth qui vient de Dakar », René Sirvin, *l'Aurore*, 25 novembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).
[8], « Au Théâtre national Daniel-Sorano de Dakar : Macbeth à l'école des griots », Jeanine Baron, *La Croix*, 2-3 mars 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).

mixte dans toute sa splendeur[1] ». La presse « de droite » conservatrice et libérale, à laquelle s'identifient le *Figaro, l'Aurore* ou *L'Express*, voit la transposition de *Macbeth* comme une démonstration de « *la constance intemporelle d'une œuvre […] sa haute valeur internationale, intercontinentale, interraciale*[2] », rejoignant en ce sens l'idée senghorienne de « *répertoire universel* » et la conception de sa politique de développement du Sénégal avec l'aide de la France, ici illustrée sur le plan culturel. Enfin, la presse de « centre-gauche » – *Le Monde*, *Combat* et *L'Humanité* – adopte une approche plus critique de la performance de la troupe qu'elle trouve un peu trop occidentalisée. L'article du *Monde* qui suit la première de *Macbeth* à l'Odéon commence d'emblée en disant qu' :

> « Il faudra attendre les représentations de *L'Exil d'Abldouri* et de *L'Os de Mor Lam*, deux spectacles d'origine sénégalaise […], pour découvrir ce que le Théâtre national de Dakar a de spécifique à exprimer, fond et forme. […] Son interprétation de *Macbeth* n'apporte en effet qu'une preuve imparfaite du brassage possible des traditions occidentales et africaines.[3]»

Ce problème viendrait surtout du choix de la traduction de Maeterlinck dont « *les préciosités et les afféteries* » auraient rendu mal à l'aise les acteurs et fait obstacle à la compréhension du public. *Le Monde* reste tout de même partisan d'un « *brassage* » des cultures, que la troupe doit continuer à approfondir. *L'Humanité* fournit la critique la plus virulente de la mise en scène d'Hermantier :

> « Passée la courte surprise de voir le drame élisabéthain transplanté en Afrique, avec des tams-tams ponctuant les scènes clés, on se retrouve devant une illustration bariolée qui flatte les tendances de l'exotisme le plus veule. L'abus des masques – à l'africanité douteuse – comme figures grimaçantes du destin, et des danses dignes d'un syndicat d'initiative ne semble avoir pour unique fonction que de cacher un vide de pensée immense [4] ».

Cette dénonciation de l'« *exotisme veule* » semble faire référence à l'Exposition Coloniale de 1931, et donne un sens politique – qui n'est pas dans la démarche d'Hermantier – à l'imaginaire mobilisé par le metteur en scène qui n'est pas sans rappeler les mises en scène recréant le cadre d'un village traditionnel où évoluent d' « authentiques » africains ramenés

[1] « Un Macbeth noir », Béatrice Sabran, *Aspects de la France*, 8 janvier 1070. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).
[2] « Un Macbeth venu du Sénégal », Jean-Jacques Gautier, *Figaro*, 15 décembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).
[3] « 'Macbeth' de Shakespeare par le Théâtre national du Sénégal », *Le Monde*, 14 décembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).
[4] « Grandiloquent 'Macbeth' », J.-P. L., *L'Humanité*, 19 décembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).

des colonies dans des pavillons d'exposition destinés au regard du public français pétri par l'idée de « mission civilisatrice ».

La critique du *Monde* pointe également une dimension qui n'est pas encore vraiment présente dans le travail de recherche artistique de la troupe : la question de la langue. En effet, sa quête d'un théâtre authentiquement sénégalais n'intègre pas encore de réflexion autour des éléments de langage, Maurice Sonar Senghor ayant choisi le français comme « *langue de culture*[1] » au Sorano et n'envisageant pas pour le moment d'ouvrir sa scène aux langues vernaculaires.

3.3.2. La propagande de la presse partisane sénégalaise

La presse partisane sénégalaise suit de près la tournée de sa troupe nationale en France. *Dakar-Matin* publie près de cinq articles à son sujet en un mois, mais ne fait jamais de critique propre des créations de la troupe, se basant toujours sur les critiques de la presse française. Le 9 janvier 1970[2], un article sur deux pages intitulé « Un 'Macbeth' comme nul jusqu'ici n'en avait vu » fait état de la réception de l'adaptation de la troupe par le public français, reproduisant mot pour mot les critiques positives parues dans la presse, présentant le « *Macbeth noir* » comme un succès unanime. De même, Maurice Sonar Senghor note dans ses mémoires que « *le public, de même la presse, firent l'un et l'autre, à l'œuvre, un triomphe*[3] ». Il s'agit de montrer que la troupe a été à la hauteur de cette « *grande épreuve* », ce qui n'est pas tout à fait faux dans la mesure où les articles du *Monde* et de *L'Humanité* ne représentent qu'une critique ponctuelle dans le flot d'éloges recueillis par les artistes du Sorano.

La presse partisane soutient la troupe comme elle soutient le Président Senghor, et n'hésite pas à embellir son succès pour mieux renforcer l'aura de ce dernier. La troupe a joué, dans cette tournée, son rôle d'ambassadeur culturel du Sénégal, et a atteint son objectif de reconnaissance en proposant un spectacle mobilisant tous les éléments constituant l'imaginaire européen de l'Afrique à cette époque.

[1] « Le Français, langue de culture », Léopold Sédar Senghor, *Esprit*, n°311, novembre 1962.
[2] « Un 'Macbeth' comme nul jusqu'ici en avait vu », *Dakar-Matin*, 9 janvier 1970. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).
[3] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 109.

Ce succès consacre la troupe du Sorano comme une troupe de prestige en Afrique et comme un outil désormais à la hauteur pour concrétiser la politique culturelle du ministère de la Culture sénégalais.

III. UN OUTIL DE LA POLITIQUE DU GOUVERNEMENT SENGHOR

En 1970, le ministère de la Culture se voit attribuer un budget annuel stable autour de 1% du budget général du Sénégal, mesure qui permet de commencer à planifier une politique culturelle plus cohérente sur le long terme. La troupe est alors mobilisée comme un outil de la politique d' « enracinement » du ministère de la Culture et également au sein de la politique étrangère de Léopold Sédar Senghor.

1. Un outil de la politique du ministère de la Culture

1.1. Des réflexions sur le rôle du théâtre sénégalais

1.1.1. Le théâtre de Maurice Sonar Senghor questionné au regard des ambitions du ministère

Le 11 juin 1969, une table ronde sur l'avenir du théâtre africain est organisée au Sorano rassemblant des artistes et des hommes politiques ivoiriens et sénégalais[1]. Sont présents Jean-Fernand Brierre[2] qui préside la rencontre, Maurice Sonar Senghor et d'autres hommes de théâtre, entourés d'Albert Botbol[3], directeur de l'Institut National des Arts d'Abidjan, de Bernard Dadié, ministre des Affaires Culturelles en Côte d'Ivoire, et de Thierno Ba, conseiller technique au ministère de la Culture sénégalais.

Leurs débats se cristallisent autour du rôle que le théâtre doit tenir en Afrique, dans les nations nouvellement indépendantes en quête d'une identité nationale, et leurs avis divergent, une fois de plus, à propos de l'idée de dialogue des cultures. Thierno Ba défend un théâtre plus authentiquement africain, « *rompant avec la mise en scène à l'italienne* », demandant que « *les acteurs retournent à 'l'école des populations africaines' et que le théâtre africain utilise les 'langues nationales'* », avis que partage Jean-Fernand Brierre. Le point de vue du conseiller technique n'est pas représentatif de celui de toute l'administration du ministère de la Culture, mais témoigne d'un certain tournant dans sa politique culturelle, privilégiant jusqu'ici l' « ouverture » à l'« enracinement » et se tournant davantage, à partir des années

[1] Lettre n°770/DAM/CCI de l'ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire (Hubert Argod) au ministre des Affaires Etrangères (Michel Debré) à propos d'un échange culturel entre les troupes nationales du Sénégal et de Côte d'Ivoire, Dakar, le 17 juin 1969. Archives Diplomatiques de Nantes, fonds de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 674, dossier « culture ».

[2] Il s'est installé au Sénégal sur invitation du Président Senghor et dirige le département des Arts et des Lettres du journal *Dakar Matin*.

[3] Secrétaire général de l'Université du Théâtre des Nations, son rôle fût central dans l'élaboration de l'INA d'Abidjan. Il réalise de nombreux stages en Afrique avec l'ADEAC entre 1964 et 1966.

1970, vers les populations sénégalaises. Maurice Sonar Senghor ne partage pas totalement ce point de vue, mais est sensible à l'implantation de son Théâtre dans le territoire national[1].

Deux ans plus tard, un colloque est organisé par la Fédération national du Théâtre Populaire, du 28 au 30 décembre 1971 à Dakar, présidé par le directeur du Sorano[2]. Lors de la séance inaugurale, ce dernier aurait été « *violemment attaqué par certains des participants* » qui reprochent au Théâtre de s'être trop préoccupé de la reconnaissance du public international et citadin et d'être resté « *un théâtre d'élites, réservé aux minorités étrangères et à la bourgeoisie* ». Les activités du Théâtre sont pour l'instant principalement tournées vers l'international : l'Ensemble de Ballet n'est que très rarement présent sur le territoire sénégalais, la troupe n'a pour l'instant réalisé qu'une seule tournée en 1968 dans les différents chefs-lieux du Sénégal[3], la seconde n'étant pas organisée avant 1973, et la scène du Sorano accueille beaucoup d'artistes étrangers. Depuis sa création, le Théâtre s'est davantage consacré à l'accueil de publics prestigieux, jouant devant de nombreux chefs d'Etat africains[4], et ne s'est pas encore véritablement préoccupé des populations périphériques de Dakar et rurales, peu attirées au Sorano, notamment en raison des prix de ses spectacles[5].

1.1.2. La conférence de presse de Maurice Sonar Senghor

Maurice Sonar Senghor est conscient de ces critiques et oriente l'activité de son Théâtre vers une plus grande prise en compte de la question nationale. Dans une conférence de presse du 5 octobre 1970, il annonce un certain nombre de projets destinés à réaliser la « *vocation populaire*[6] » du Sorano, intégrant la question des publics comme une nouvelle priorité de la troupe.

Tout d'abord, le directeur, afin d'attirer un public « *plus sénégalais* », prévoit pour la saison 1971-1972 d'organiser des spectacles a des prix plus accessibles autour de 200 francs cfa, comme la reprise de créations d'auteurs sénégalais maîtrisées par la troupe – *L'Exil*

[1] Voir II., 1.2.2.
[2] Lettre n°19/CCI de l'ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire (Hubert Argod) au secrétaire d'Etat chargé de la coopération culturelle, scientifique et technique du Ministère des Affaires Etrangères à propos du colloque organisé par la Fédération nationale du Théâtre Populaire, Dakar, le 13 janvier 1971. Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 674, dossier « culture ».
[3] Lettre n°377/SCT/CCI de l'ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire au secrétaire d'Etat chargé de la Coopération au Ministère des Affaires Etrangères, Dakar, le 9 juillet 1973. Archives Diplomatiques de Nantes, fonds de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 674, dossier « Culture ».
[4] Julius Nyerere, Hailé Sélassié ou le président gambien Dawda Jawara.
[5] Le Stade Demba Diop à Dakar, crée en 1965 et ayant une plus grande capacité d'accueil, pratique des prix qui attirent d'avantage les populations plus modestes.
[6] Conférence de presse de Maurice Sonar Senghor, Dakar, 5 octobre 1970. Archives Diplomatiques de Nantes, fonds de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 674, dossier « culture ».

d'Albouri et *L'Os de Mor Lam* – ou des déclamations de poèmes d'auteurs de la négritude mis en scène sous forme de veillées africaines, nécessitant moins de moyens logistiques. Parallèlement, il souhaite augmenter le nombre de représentations scolaires, en collaboration avec le ministère de l'Education Nationale, en compensant la perte de recette que représentent ces séances par une plus grande ouverture de la salle à des créations privées.

Maurice Sonar Senghor souhaite également que ses comédiens sortent du « *confort du Théâtre Daniel Sorano* » pour s'ouvrir au reste du milieu artistique sénégalais et aller eux-mêmes au contact d'autres publics. Il prévoit l'accueil sur la scène du Théâtre dakarois de troupes amateurs venues d'autres endroits du Sénégal, donc l'activité est d'avantage ancrée dans un territoire et survie grâce à la volonté des acteurs qui compense leurs faibles moyens. Ces échanges visent à sensibiliser les comédiens du Sorano à la notion d'éducation populaire, Maurice Sonar Senghor souhaitant les amener à se confronter à de nouveaux publics, notamment à la jeunesse sénégalaise, dans « *les usines, les casernes, les campus universitaires* ». A la fin de sa conférence de presse, il lance un appel à collaboration :

> « - Aux comités d'entreprises des secteurs privés ou publics
> - Aux organisations sociaux-culturelles
> - Aux groupements corporatifs
> - Aux lycées et collèges
> - A l'Université
> - A l'Armée Nationale
> - A toute personne, enfin, disposée à nous prêter quelques attentions. »

Cette démarche d'ouverture pose inévitablement la question de la langue au directeur du Sorano. Il charge Eddje Diop d'adapter *L'Os de Mor Lam* en wolof[1], mais cette traduction a un objectif pédagogique, et les langues vernaculaires ne sont pas encore perçues comme un potentiel élément esthétique.

Les outils de concrétisation de cette volonté d' « enracinement » sont beaucoup inspirés de l'expérience de décentralisation théâtrale française, dont Raymond Hermantier se fait l'écho au Sorano, Maurice Sonar Senghor y percevant les « *conceptions modernes[2] du théâtre [qui] exigent de ces institutions qu'elles soient aussi, et avant tout, de véritables centres d'animation culturelle* ». A la suite de cette conférence, un Service d'Action Culturelle est créé au sein du Sorano, en charge d'organiser son ouverture à des publics plus larges et plus

[1] Dans la région de Dakar, on peut estimer à 50% le nombre de locuteurs francophones, contre seulement 10% en Casamance.
[2] Comprendre ici occidentales et surtout françaises.

divers socialement, et son responsable est envoyé plusieurs semaines dans des théâtres parisiens pour se « *familiariser avec les méthodes modernes d'organisation du public* [1]».

Ce début de décennie est ainsi riche en réflexions pour le Théâtre Sorano, de plus en plus impliqué dans la politique du ministère de la Culture, Maurice Sonar Senghor et Raymond Hermantier tentant de mettre en pratique ses prérogatives dans leurs nouvelles créations.

1.2. La mise en pratique de la volonté d' « enracinement » du gouvernement

1.2.1. Vers un théâtre épique sénégalais

Le théâtre africain du début des années 1970 s'inspire beaucoup de l'histoire du continent et prend le contrepied de l'histoire « écrite par les vainqueurs » en réhabilitant des figures de héros nationaux ayant résisté à la colonisation. Ces pièces, que les auteurs nourrissent souvent de recherches universitaires, s'insèrent dans des « séries » rassemblant des productions littéraires de nature différente autour d'une même figure historique. La « série » la plus connue est alors celle autour du héros zoulou Chaka ayant unifié les tribus d'Afrique du Sud à la fin du XVIIIe s, auquel Léopold Sédar Senghor dédie notamment un poème – « Aux martyr bantous de l'Afrique du Sud » – dans son recueil *Ethiopiques* de 1956 et dont *Les Amazoulous* d'Abdou Anta Ka, adaptation du roman de Thomas Mofolo[2], fait partie[3]. Ce théâtre est un début de critique du théâtre de Ponty, qui a bien souvent travesti ces « *grands personnages de l'histoire* » en « *roitelets ou héros d'opérette*[4] », se constituant en opposition avec l'exercice pontin.

Maurice Sonar Senghor s'intéresse particulièrement à cette dramaturgie, déjà avec *L'Exil d'Albouri*, et Abdou Anta Ka devenant progressivement son auteur fétiche, il décide de monter sa pièce *Les Amazoulous* pour la saison 1971-1972[5]. Elle raconte le destin tragique de Chaka (Sérigne N'Diaye Gonzalès), demi-frère du fils légitime du roi – Latyr (Oumar Seck) – dont il réduit le pouvoir à néant, ayant rassemblé autour de lui des tribus d'Afrique du Sud pour les constituer en un peuple uni qu'il nomme les Amazoulous et dont il prend la tête. Il

[1] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 165.
[2] MOFOLO Thomas, *Chaka, une épopée bantoue*, traduit du sesotho au français par Victor Ellenberg, Paris, Gallimard, 1940.
[3] Dans les années 1960-1970, des écrivains comme Djibril Tamsir Niane, Seydou Bajan Kouyaté, Condetto Nenekhaly-Camara, F.M. Mulikita et Mazisi Kunene s'emparent du personnage. Encore aujourd'hui, des productions sur Chaka continuent de paraître.
[4] Conférence de presse de Maurice Sonar Senghor, Dakar, 5 octobre 1970. Archives Diplomatiques de Nantes, fonds de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 674, dossier « culture ».
[5] La pièce est alors à l'état de manuscrit et ne sera publiée qu'après sa représentation sur la scène du Sorano, en 1972.

finit assassiné par Latyr, rejeté par son père le vieux roi qui refuse de reconnaître la souveraineté d'un bâtard du trône, donnant sa vie pour défendre la nation qu'il vient de créer face à ses adversaires.

La pièce est construite comme une ellipse et met en scène le procès historique de Chaka : elle s'ouvre sur Chaka agonisant, poignardé par son demi-frère, entouré de sa femme Nolivé (Bator Guèye) qui s'est sacrifiée pour son mari, de son ami Kaïn (Daniel Lopy) et de trois hommes masqués qui lui demandent des comptes :

> « Kaïn : Serait-ce un procès ?
>
> Les Trois Hommes Masqués (*à la fois*) : A votre gauche[1] la Pyramide des Héros de la Race. A votre droite[2], l'Empire de la Boue. (*Un temps*.) Nous t'écoutons Chaka. Les faits, rien que les faits de cette journée fatale.[3] »

Ces trois hommes symbolisent un tribunal du peuple, questionnant la mémoire à conserver de Chaka, celle d'un roi sanguinaire ou d'un homme dévoué à l'unification des peuples africains. Avec *L'Exil d'Albouri*, cette pièce participe de l'élaboration d'un « *un théâtre épique essentiellement national* [4]», qui revalorise les héros sénégalais et privilégie la dramaturgie sénégalaise, porté par la troupe du Sorano. Ce théâtre, en rupture avec le théâtre pontin, tend à inventer des procédés d'écriture dramatique plus spécifiquement africains, que revendique Abdou Anta Ka dans son adaptation :

> « J'ai mis des années à adapter ce roman […]. J'aurais pu construire cette pièce selon les normes du théâtre classique. A savoir, ne point reconnaître toutes les dimensions négro-africaines des personnages face à leur mort, face également aux angoisses du dépassement [5]».

Ce qu'Abdou Anta Ka semble entendre par « *dimension négro-africaine* » désigne le traitement de problématiques « universelles », comme ici la question de la filiation et du pouvoir, selon une « approche africaine », c'est-à-dire, dans ce cas, d'après les croyances autour de la figure du bâtard et des règles dynastiques spécifiquement africaines.

---

[1] Désignant Latyr.
[2] Désignant Chaka.
[3] ANTA KA Abdou, *Les Amazoulous*, Paris, Présence Africaine, 1972.
[4] « Maurice Sonar Senghor, directeur du théâtre national de Dakar : 'le théâtre ? … mais c'est la vie !' », interview de Maurice Sonar Senghor pour Jean-Yves Erhel, *Ouest-France Rennes*, 6 décembre 1969. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).
[5] Cité par SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 124.

1.2.2. Un travail sur le rapport au public

Raymond Hermantier propose une vision plus symboliste de l'atmosphère africaine dans sa mise en scène des *Amazoulous*[1]. Les décors sont moins imposants – trois bâtons dressés en fond de scène avec un morceau de bois taillé qui semble être un totem – et les acteurs portent des costumes assez épurés, moins encombrés d'accessoires que dans *L'Exil d'Albouri*. Les trois hommes masqués portent des masques blancs et des tuniques blanches décorées de symboles.

La principale innovation de cette mise en scène réside dans l'élaboration, menée Raymond Hermantier en collaboration avec le Groupe de Recherche spécifique à la troupe officialisé en 1971, d'un dispositif scénique et d'un jeu d'acteur mettant plus directement en rapport les comédiens avec le public. Ces réflexions sont menées sous l'œil attentif de Léopold Sédar Senghor, qui échange quelques lettres avec Raymond Hermantier entre la fin de l'année 1971 et le début de l'année 1972 à propos de la mise en scène des *Amazoulous* et soutient « *la nécessité d'aménager une scène dynamique : une scène 'cercle intérieur' ou une scène 'cercle extérieur', comme vous le suggérez dans votre note.*[2] ». Les notions de « *cercle intérieur* » et « *cercle extérieur* » sont assez floues mais amènent à imaginer une répartition des acteurs en deux espaces, l'un « *intérieur* » qui semble désigner la scène du théâtre à l'italienne, l'un « *extérieur* » – que l'on comprend dès lors comme extérieur à la scène – qui se situerait dans la salle, au milieu des spectateurs d'où pourraient surgir acteurs et figurants.

Cet échange entre le metteur en scène et le Président témoigne d'un lien qui s'intensifie entre Senghor et son Théâtre.

1.3. <u>Léopold Sédar Senghor pèse de plus en plus sur les activités du Sorano</u>

1.3.1. L'intermédiaire principal entre le Théâtre et le gouvernement

Souhaitant mettre en pratique les projets formulés par Maurice Sonar Senghor dans sa conférence de presse de 1970, Raymond Hermantier s'adresse directement au Président Senghor pour lui demander s'il est possible d'aménager les ruines de la « Maison des Angrand », connue comme étant la « maison des esclaves » sur l'Île de Gorée, pour accueillir une représentation de la nouvelle création de la Troupe nationale. Le Président Senghor prend en charge personnellement cette demande :

[1] Photographies de Michel Renaudeau, Dakar, 1971. BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (183).
[2] Lettre de Léopold Sédar Senghor à Raymond Hermantier à propos des *Amazoulous*, Dakar, le 11 avril 1972. BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (184).

> « Par le même courrier, j'écris au Premier Ministre – avec copie au Ministre de la Culture – pour attirer leur attention, bien sûr, sur la pièce de Ka, mais surtout sur le décor admirable de la 'Maison des Angrand', qu'il faudra aménager en théâtre populaire, en consolidant, au besoin, les ruines[1]. »

Une telle démarche du Président est mentionnée dans d'autres lettres échangées avec Raymond Hermantier[2], et place le Théâtre sous sa tutelle officieuse, bien qu'il soit officiellement lié au ministère de la Culture. La transmission des requêtes du metteur en scène au Premier Ministre donne une place privilégiée au Sorano dans la politique générale du gouvernement, et en fait une institution culturelle au service de la politique du ministère de la Culture et plus largement de la politique de développement du Sénégal.

1.3.2. Un droit de regard sur la programmation du Théâtre

En 1972, le Théâtre reçoit une subvention gouvernementale de près de 70 000 000 francs CFA, soit 61,1% de ses recettes, destinée « *à faire face aux instructions présidentielles qui prévoient un accroissement du nombre de spectacles et la création d'une deuxième troupe de ballet*[3] ».

Ces « *instructions présidentielles* », qui renvoient principalement à la diffusion des valeurs de la négritude au sein de la population sénégalaise, sont particulièrement exigeantes et appliquées sévèrement au Sorano. Léopold Sédar Senghor est force de proposition sur la programmation du Théâtre, et n'hésite pas à s'en servir comme d'un moyen de promotion de sa personne :

> « Tu trouveras ci-joint, deux de mes poèmes – *Joal* et *Nuit de Sine* –, que les frères Kété ont mis en musique. Tu pourras, à l'occasion, les faire chanter au Sorano. […] Tu trouveras, ci-joint, copie de la lettre que j'écris, en faveur des frères Kété, à M. Alioune Sène, ministre de la Culture. [4] ».

Bien souvent, les pièces montées par la troupe sont induites par le Président, comme *Sikasso ou la citadelle assiégée* en 1975, son contrôle sur le Théâtre se renforçant pendant les années

[1] *Idem.*
[2] Lettre n'°1991/PR/SP du 17 juillet 1970 et lettre n°175/PR/SP du 3 février 1971. BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (37).
[3] Lettre n°476/SCT/CCI de l'ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire (Jean Sagui) au secrétaire d'Etat du Service de la Coopération Culturelle, Scientifique et Technique du Ministère des Affaires Etrangères à propos du bilan financier du Sorano, Dakar, le 5 juillet 1972. Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 674, dossier « culture ».
[4] Lettre n°1.772/PR/SP du président Senghor à Maurice Sonar Senghor, Dakar, le 3 octobre 1974. Archive communiquée par Charlotte Sarrouy en novembre 2017, récupérée au Théâtre national Daniel Sorano en 2013.

1970. Dans un compte-rendu de réunion au ministère de la Culture du 26 octobre 1976[1], communiqué au directeur du Sorano, il est question de la prestation de Kine Kirama Fall, poétesse sénégalaise dont les travaux étaient jusqu'à présents appréciés du Président Senghor qui l'a amenée à se produire sur la scène du Sorano. Il est dit dans le rapport que :

> « Le Ministre estime, et c'est l'avis du Chef de l'Etat […] que la production de Kiné Kirama Fall à la soirée du 2 octobre a été une catastrophe.
> Dorénavant, il ne sera plus question de programmer cette artiste, au théâtre SORANO, jusqu'à nouvel ordre. »

Le ton ne laisse pas de discussion possible, et le directeur du Sorano est obligé de s'exécuter. Cette sévérité du Président témoigne de l'implication de plus en plus grande du Sorano dans la politique du gouvernement sénégalais, dont il devient, indirectement, un relais et un représentant. Il suit l'évolution de cette politique, et au début des années 1970, à la faveur du renforcement des liens du Sénégal à la francophonie, le Théâtre national se rapproche du service culturel de l'ambassade de France.

2. Le Sorano et la mission de coopération culturelle à Dakar

2.1. La troupe employée à la diffusion de la culture française

2.1.1. L'ambassade surveille les activités du Sorano

En 1970, la France crée une mission spécifique de coopération culturelle au Sénégal, pays africain avec lequel elle entretient les relations les plus ténues, pilotée par Jean Sagui qui obtient les mêmes pouvoirs que ceux de l'ambassadeur pour mener à bien sa mission. Collaborant avec l'ADEAC, il s'appuie également sur le service culturel de l'ambassade, qui se substitue progressivement à l'Association dans l'organisation d'événements culturels au Sénégal, cette dernière ayant subi une importante baisse de budget en étant mise sous tutelle du Bureau des Echanges Artistiques du Ministère de la Coopération à partir de 1972, réduisant également sa marge de manœuvre[2].

Après son succès en France, l'ambassade considère plus sérieusement l'activité de troupe, et son ton méprisant laisse place à une forme de méfiance à propos du message véhiculé par ses nouvelles créations. Dès la mise en scène de *L'Exil d'Albouri*, le service culturel de l'ambassade s'inquiétait de « *l'éclosion d'un théâtre épico-lyrique de propagande*

[1] Compte rendu de la Réunion du Synthèse au Ministère de la Culture du 12 octobre 1976, Dakar, le 26 octobre 1976. Archive communiquée par Charlotte Sarrouy en novembre 2017, récupérée au Théâtre national Daniel Sorano en 2013.
[2] GOUDESNE Romuald, *Du théâtre pour l'Afrique : un aspect de l'action artistique de la France jusqu'en 1984*, Rennes, Université Rennes II, 2008.

islamique[1] » au Sénégal qui irait à l'encontre du dialogue des cultures et de la diffusion de la culture française. Ces craintes sont d'autant plus alimentées que dans la nuit du 15 janvier 1971, le Centre Culturel de Dakar – ainsi que le ministère des Travaux Publics – est incendié par une dizaine d'étudiants militants pour dénoncer, à l'approche de la venue du Président Pompidou le 6 février, l'hypocrisie du gouvernement sénégalais qui utilise la culture pour endormir le peuple mécontent et servir, avec l'appui de l'assistance technique français, la « *roue de secours historique des anciens colons*[2] », le maintien du néo-colonialisme au Sénégal.

Le service culturel se préoccupe ainsi du traitement réservé à la France dans les créations de la troupe du Sorano. En 1975, elle monte *Sikasso ou la dernière citadelle* de Djibril Tamsir Niane, qui raconte l'histoire de la cité de Sikasso, encerclée par les troupes françaises, dont le roi doit choisir entre l'envoie de ses soldats à la confrontation, combat perdu d'avance, et l'exil avec son peuple pour rejoindre un autre roi africain. La pièce de Niane introduit une scène entre trois soldats français qui discutent de la pénétration française en Afrique, décrivant de manière très fine et nuancée différents avis sur la colonisation. L'un des soldats justifie la conquête militaire d'après l'infériorité des « indigènes » qui ne comptent pas comme des hommes, le second n'est là que par dépit, venu pour l'aventure mais finalement déçu par la difficulté du voyage, et le troisième, ancien docker de Marseille, revêt un véritable point de vue politique, teinté de lutte des classes, dénonçant les intérêts privés qu'ils sont venus défendre au prix de leur vie et se solidarisant avec les peuples africains exploités, comme lui, par le patronat. L'ambassade raconte avec précision la pièce au ministère de la Coopération en appuyant sur le fait que :

> « […] les réactions anti-françaises qu'elle pourrait susciter, sont très heureusement maîtrisées, voire neutralisées grâce à la subtile introduction, au moment de la plus grande tension dramatique, d'un tableau mettant en scène trois soldats français, joué par des acteurs sénégalais[3]. Le premier y représente le point de vue militariste le plus brutal et cristallise sans peine l'agressivité du public ; le second introduit la nuance de la lassitude et du découragement ; le troisième […] met en cause l'absurdité de la guerre,

[1] Synthèse de presse n°46/67 à propos de la Troupe du Sorano, Dakar, le 15 novembre 1967. Archives Diplomatiques de Nantes, fonds de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 674, dossier « culture ».
[2] Tracts diffusé suite à l'incendie du Centre Culturel de Dakar et du Ministère des Travaux Publics, janvier 1971. Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 845, dossier « Centre Culturel de Dakar ».
[3] La distribution de la pièce nous est hélas inconnue.

son injustice, et parvient à s'imposer, puisqu'il a le dernier mot, comme représentant d'un peuple français beaucoup plus fraternel que colonialiste.[1] »

Face à ces craintes, le service culturel cherche à se rapprocher de la direction du Sorano pour en faire un allié de son action culturelle au Sénégal.

2.1.2. Une décentralisation théâtrale en collaboration avec la France

Dès la fin des années 1970, la volonté d' « enracinement » du ministère de la Culture sénégalais est immédiatement saisie par le service culturel de l'ambassade qui se met à la disposition de la décentralisation des activités de la troupe dramatique du Sorano[2] afin de s'attirer les faveurs du ministère. En 1968, le service écrit au ministre des Affaires Etrangères français que « *pour l'action de décentralisation théâtrale en province que le Service Culturel de cette Ambassade a entrepris, le patronage et l'appui du Ministre des Affaires Culturelles du Sénégal sont désormais acquis*[3] ». En 1970, avec l'arrivée de Jean Sagui, les rapprochements entre le ministère et le service culturel de l'ambassade s'intensifient.

En 1973, Jean Sagui propose au ministre de la Culture d'organiser un festival culturel à Ziguinchor pour le mois de juin de la même année. Cette proposition intervient à un moment où les relations entre les autorités casamançaises et le pouvoir central à Dakar sont assez tendues, ce qui convainc le ministre d'organiser ce festival comme un événement diplomatique. Le Comité d'organisation rassemble ainsi la gouvernance de la capitale régionale de Casamance, des autorités locales – le Préfet, le maire, le consul de France, le président de la Chambre de Commerce, le Proviseur du Lycée, les Inspecteurs de l'Enseignement et de la Jeunesse et des Sports –, des représentants de la Maison de la Culture de Ziguinchor et deux représentants du Théâtre national Daniel Sorano, dont Raymond Hermantier[4]. C'est donc le metteur en scène français qui se fait le représentant du pouvoir central aux yeux des autorités casamançaises, témoignant à la fois du lien étroit unissant le

[1] Lettre n°268/DCS/CCI de l'ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire au ministre de la Coopération à propos de troisième édition de la Quinzaine Théâtrale de Dakar, Dakar, le 16 juin 1975. Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de France (184PO 1), carton 674, dossier « culture ».

[2] Le service culturel met les salles de ses Centres Culturels, répartis sur tout le territoire, à disposition de la Troupe pour sa tournée en province en 1968.

[3] Lettre n°093/DAM/CCI de l'ambassadeur (Jean de Lagarde) au ministre des Affaires Etrangères (Couves de Murville) à propos de la saison artistique 1967/1968, Dakar, le 17 février 1968. Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 844, dossier « manifestations artistiques au Théâtre Daniel Sorano ».

[4] Lettre n°377/SCT/CCI de l'ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire (Jean Sagui) au secrétaire d'Etat chargé de la Coopération Culturelle, Scientifique et Technique au Ministère des Affaires Etrangères à propos de l'organisation d'un festival à Ziguinchor, Dakar, le 9 juillet 1973. Archives Diplomatiques de Nantes, fonds de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 674, dossier « culture ».

Sorano à la politique – pas seulement culturelle – du gouvernement sénégalais et du rôle que la France souhaite tenir dans cette politique de développement.

Cette surveillance accrue des activités du Théâtre et sa récupération pour défendre les intérêts de la France au Sénégal amènent le service culturel à s'immiscer directement dans la démarche artistique de la troupe dramatique.

2.2. Molière et le Théâtre sénégalais

2.2.1. La commémoration du tricentenaire de la mort de Molière

Quelques mois avant que n'ai lieu le festival de Ziguinchor, Jean Sagui prévoit d'organiser un événement commémorant le tricentenaire de la mort du dramaturge français à Dakar, au sein des locaux du Centre Culturel. En relation directe avec les membres du gouvernement sénégalais, il convainc le ministère de la Culture, le ministère de l'Education Nationale et le Président Senghor lui-même de faire de cette commémoration un événement national. Cet événement devient par la suite un festival annuel sous le nom de « Quinzaine Théâtrale de Dakar », organisé par le ministère de la Culture sénégalais en collaboration avec l'ambassade de France.

Pour la première édition, il est prévu la représentation d'une œuvre majeure de Molière par une troupe française de prestige invitée à Dakar – ce fut probablement la Comédie Française – qui tournerait dans le pays partout où c'est possible. Le gouvernement incite également de petites troupes scolaires réparties dans différents chefs-lieux du Sénégal à mettre en scène une pièce de Molière. Une exposition sur le dramaturge est mise en place au Centre Culturel de Dakar et accompagne ensuite la tournée de la troupe française.

Il est demandé à la troupe du Sorano de participer à cet événement en mettant en scène pour l'occasion une pièce du dramaturge français, et Raymond Hermantier et Maurice Sonar Senghor choisissent d'adapter *Le Malade Imaginaire*. Ce choix n'est pas fait au hasard, les deux hommes y voyant le moyen de mettre en relation l'œuvre de Molière avec les traditions africaines, à savoir les personnages des médecins avec les marabouts des villages. Cependant, ils ne changent ni le titre ni les noms de personnages, ni aucune expression, respectant rigoureusement le texte de la pièce. Seule une modification a été effectuée : la scène entre Louison et Argan a été supprimé, pour des raisons obscures qui semblent liées à une volonté du Président Senghor de ne pas choquer les mœurs musulmanes par l'insolence d'une petite

fille envers son père, une seconde tournée en province étant prévue pour présenter la nouvelle adaptation de la troupe, avec notamment une date au festival de Ziguinchor.

2.2.2. Une mise en scène beaucoup moins « africanisante »

L'adaptation du *Malade Imaginaire* est très différente de celle de *Macbeth,* s'attachant davantage à un rigoureux respect du texte et se détachant d'un « retour aux sources » africaines.

Le dispositif scénique situe l'action dans une Afrique plus citadine et contemporaine. Les acteurs évoluent dans et autour d'une armature en bois construite en forme de maison, des tapis et mobiliers en rotin, avec tout l'apparat de la maison d'une famille de classe moyenne, remplacent les peaux de bêtes et les calebasses. Les costumes s'apparentent aux habits que l'on trouve en ville : Toinette (Jacqueline Scott-Lemoine) porte un boubou coloré avec des tongues, Béline (Line Senghor) revêt un pantalon en pattes d'éléphant blanc avec un débardeur, Angélique (Bator Guèye) est élégamment vêtue d'une jupe longue avec un haut blanc au col stylisé, et les archers portent un pantalon et une veste qui pourraient s'apparenter à l'uniforme de la maréchaussée. Seuls Argan (Sérigne N'Diaye Gonzalès) et les médecins ont des attributs plus « africanisants », le premier se couvrant avec une peau de bête, les seconds portant des boubous traditionnels, l'un d'eux manipulant ce qui évoque un bâton de sorcier.

Un travail particulièrement important est réalisé sur le jeu des acteurs, qui se veut précisément inspiré des M'Bandakates sénégalais, « *comédiens typiques des savanes*[1] » à la fois chanteurs, danseurs et acrobates. L'Ensemble instrumental se compose de tams-tams, de balafons et de koras et rythme près de dix-sept danseurs et vingt-quatre comédiens qui évoluent sur la scène. Les intermèdes de la pièce de Molière sont l'occasion d'un déploiement complet des procédés du « *théâtre total* » de Maurice Sonar Senghor, mêlant danse, chant, musique et jeu théâtral.

C'est cependant le respect du texte et la diction des comédiens qui sollicitent le plus l'attention d'Hermantier et de Maurice Sonar Senghor, poussés par le Président Senghor en vue notamment d'une retransmission à la télévision française de la création sénégalaise le 2 mars 1974. Cette retransmission ne connaît qu'un très faible écho dans la presse française, qui n'en fait que l'annonce, brièvement commentée par *L'Humanité*, *France-Soir*, *Le Soir* et

[1]« Raymond Hermantier : à cœur ouvert », interview de Raymond Hermantier par Colette Derigny, *Comédie Française*, n°82, octobre 1979. BNF, cote 4-JOW-168.

Nantes-Poche qui s'en tiennent à leur étonnement de voir du Molière joué par une troupe africaine.

La troupe continue d'étendre ses liens avec le public français au-delà du Sénégal, à la faveur de la participation active du Sénégal aux institutions de la francophonie.

2.3. La troupe et la francophonie

2.3.1. Une participation plus accrue aux événements de la francophonie

En 1970, le Sénégal participe à la Conférence de Niamey, qui regroupe près de vingt-et-un pays francophones, et aboutit à la création de l'Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT) visant à faire la promotion de la création artistique francophone à travers le monde. Le Président Senghor demande alors à la troupe du Sorano de s'investir dans les événements culturels en relation avec la francophonie, et dès la fin de l'année 1973, elle présente *Les Amazoulous* et son adaptation du *Malade Imaginaire* au Festival du Jeune Théâtre Francophone de Liège.

La diction des comédiens entre de plus en plus en considération dans le travail de mise en scène, avec une vigilance accrue du Président de la République du Sénégal. Au sujet de la création du *Lion et la Perle* du Nigérian Wole Soyinka en 1976, Léopold Sédar Senghor se montre particulièrement exigeant. Après la première représentation, il alerte le directeur du Sorano sur la diction de trois de ses actrices, Isseu Niang, Ndack Gaye et Sokha Samb :

> « […] le Ministre a transmis les félicitations du Chef de l'Etat auxquelles il a joint les siennes […]. Cependant, la diction des filles […] a fait apparaître le point faible de cette représentation […]. Désormais, ces trois actrices devront suivre des cours de diction […]. L'Administrateur Général du théâtre devra prendre les dispositions utiles pour que des cours puissent être donnés immédiatement […], soit à l'intérieur du théâtre, soit à l'Ecole des Arts.[1] »

Le ton de la lettre ne laisse pas, là encore, le choix au directeur du Sorano. Cette priorité donnée à la bonne diction des comédiens s'accompagne d'un travail de plus en plus centré sur le respect du texte dans les créations de Maurice Sonar Senghor et Raymond Hermantier, qui trouve son apogée avec la seconde tournée en France de la troupe en 1979.

[1] Compte rendu de la Réunion du Synthèse au Ministère de la Culture du 12 octobre 1976, Dakar, le 26 octobre 1976. Archive communiquée par Charlotte Sarrouy en novembre 2017, récupérée au Théâtre national Daniel Sorano en 2013.

2.3.2. Second passage à l'Odéon

Dès la fin de l'année 1978, Raymond Hermantier négocie avec le directeur du Théâtre de l'Odéon, Pierre Dux, pour organiser une tournée du *Malade Imaginaire* à Paris pour le début de saison 1979-1980, et parvient à obtenir cinq dates du 17 au 21 décembre[1]. La tournée est organisée avec le concours de l'ADEAC et une aide financière de 80 000 francs du ministère de la Culture et de la Communication français. Deux experts, M. Brajot, directeur du Théâtre au ministère, et M. Thiry, directeur de l'Office National de la Diffusion Artistique, sont envoyés au mois de février 1979 à la demande des autorités sénégalaises pour préparer la venue de la troupe[2]. Elle présente également sa création de *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire que l'on commentera plus loin.

La tournée passe quelque peu inaperçue en comparaison avec celle du « *Macbeth* noir » en 1969 – seule une dizaine de titres[3] de presse française font référence à l'événement, et seul le *Figaro* en fait une brève analyse –, et touche un public moins étendu, plus littéraire. Le *Figaro* du 16 octobre 1979 annonce la venue de la troupe, et en attend de son adaptation de Molière un certain dépaysement :

> « Place donc aux décors de paille et en rotin, aux boubous multicolores, aux mélopées et aux légendes des 'M'Bandakats' (fils de la lune) et à la polyrythmie des tams-tams, des balafons et des coras (harpe à 21 cordes).[4] »

Le 19 octobre, après la première du *Malade Imaginaire*, Pierre Marcabru publie une critique dans le *Figaro*[5] et fait part de sa déception de n'avoir trouvé le dépaysement tant attendu dans la mise en scène d'Hermantier. Il regrette le manque d'éléments africains dans le dispositif scénique, « *coupé de toutes racines* », et la rigueur d'exécution des comédiens dont le jeu lui apparaît comme une « *copie conforme* » du texte.

---

[1] Lettre du directeur du Théâtre de l'Odéon (Pierre Dux) à Raymond Hermantier, Paris, le 11 décembre 1978. BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (187).

[2] Télégramme de l'ambassade de Dakar à la Direction de la coopération Culturelle et Technique du Ministère de la Coopération, Dakar, le 1er février 1979. Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 674, dossier « culture ».

[3] *L'Express*, *Figaro*, *Nouvel Obs*, *L'Aurore*, *La Croix*, *France-Soir*, *Valeurs Actuelles*, *Famille Chrétienne*, *L'Officiel du Spectacle* et l'*AFP*.

[4] *Le Figaro*, 16 octobre 1979. BNF, Dossier de presse réalisé par l'Odéon, 1979, cote 4-SW-10821 (1-4).

[5] « Une copie conforme », Pierre Marcabru, *Le Figaro*, 19 octobre 1979. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1979, cote 4-SW-10821 (1-4).

Le journal de la *Comédie Française* couvre mieux l'événement et consacre deux articles détaillés à l'adaptation du *Malade Imaginaire*, avec une interview de Raymond Hermantier[1], invité à explicité son travail sur le jeu des acteurs en référence aux M'Bandakates. La scénographie et les costumes sont brièvement commentés, mais le journal ne publie pas d'articles après la première de la troupe à l'Odéon, et ne donne ainsi pas d'avis concret sur la représentation. Il est assez difficile de saisir comment l'adaptation du *Malade Imaginaire* a été réellement reçu par le public français, mais il est certain qu'elle ne suscite pas autant d'enthousiasme que *Macbeth*. Cela peut être due au fait que la démarche artistique de la troupe évolue vers un rapport moins « folklorique » au texte et y intègre les directives du gouvernement et du Président Senghor, plus attachés à des considérations diplomatiques – la bonne diction des acteurs – qu'esthétiques, là où le public français semble resté attaché à une vision fantasmée de l'Afrique.

Parallèlement à ses relations avec la France, la troupe est employée à appuyer la politique étrangère de Léopold Sédar Senghor.

3. La troupe du Sorano et la diplomatie senghorienne

3.1. L'ouverture aux Antilles

3.1.1. La mise en scène d'une pièce du fondateur de la négritude, en hommage à Jean-Marie Serreau

A la suite du *Malade Imaginaire,* les comédiens du Sorano s'attaquent à une œuvre du fondateur du courant de la négritude, *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire publiée en 1963, que Maurice Sonar Senghor place sur le même plan que les classiques européens précédemment montés par la troupe, revendiquant indirectement la place de la pièce de Césaire au « *répertoire universel* » :

> « Shakespeare et Molière avaient fourni au Théâtre Daniel Sorano sa première grande pénétration des œuvres majeures du répertoire universel. Notre Compagnie Dramatique allait à présent trouver une nouvelle opportunité d'illustrer sa triple vocation d'enracinement, d'ouverture et de création avec *La Tragédie du Roi Christophe* qui dégagera un nouvel horizon à la Compagnie. [2] »

Pour le directeur du Sorano, cette place est d'autant plus justifiée par le fait que la pièce a été montée par un metteur en scène français prestigieux, Jean-Marie Serreau en 1966, mort le 22

[1] « Du 17 au 21 décembre, le Théâtre National Daniel Sorano de Dakar joue le *Malade Imaginaire* de Molière », *Comédie Française*, n°81 (septembre 1979), p. 21 ; « Raymond Hermantier à cœur ouvert », Colette Buissons, *Comédie Française,* n° 82 (octobre 1979), p. 30. BNF, *Comédie Française*, cote 4-JOW-168.
[2] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 130.

mai 1973, à qui Raymond Hermantier et Maurice Sonar Senghor décident de rendre hommage par cette mise en scène. La création de la troupe sénégalaise répond ainsi à celle d'une troupe française, illustrant une fois de plus l'idée de dialogue des cultures.

La mise en scène proposée au Sorano « *tente de suivre la réalisation de Jean-Marie Serreau* [1]». Elle reprend de nombreux éléments déjà présents dans celle du metteur en scène, à commencer par l'acteur principal, le sénégalais Douta Seck, dans le rôle de Christophe. L'histoire est celle d'un ancien esclave haïtien qui, après avoir combattu pour la libération de son île avec un autre esclave, Toussaint-Louverture, et Dessalines, s'autoproclame roi de la province du nord du pays, sacré par l'archevêque de France au Cap (François Diene). Commence alors une lutte pour le pouvoir avec les petits-bourgeois mulâtres de Port-au-Prince, autour du Président de la République Pétion. Sortant victorieux de la querelle, le roi Christophe décide de construire une grande Citadelle. Il mobilise tout son peuple, hommes, femmes et enfants, pour la construire, allant jusqu'à tuer les paresseux. Il fait tuer l'archevêque du Cap, qui émettait des réticences à l'aider dans son projet. A peine la citadelle achevée, il veut construire un immense château. Cette lubie de grandeur précipite la fin du roi : tel *Macbeth*, il est pris de folie lorsqu'il voit le fantôme de l'archevêque apparaître lors de la fête de l'Assomption, et tombe dans un mal profond qui le conduit à la paralysie. La révolte, portée des généraux qui trahissent Christophe, gronde dans son royaume, et il finit par se suicider, après que le mandoukouman, tambour annonçant la fin du règne d'un roi, ait fait entendre sa destitution par le peuple haïtien.

3.1.2. Un « *nouvel horizon*[2] » : les Antilles

Maurice Sonar Senghor souhaite faire jouer la nouvelle création de la troupe sur les terres d'Aimé Césaire, député-maire de Fort-de France depuis 1945. Un premier contact avait été établi en 1976, le Ballet National du Sénégal, première ensemble d'Etat africaine à se produire aux Antilles, ayant été invité par ce dernier à se produire en Haïti pour une tournée de deux semaines.

En 1977, la troupe dramatique est invitée par le père de la négritude à venir présenter l'adaptation de sa pièce. Un avion est spécialement apprêté pour transporter les comédiens et leur matériel et fait le trajet direct de Dakar à Fort-de-France, sans passer par Paris. Le

[1] Raymond Hermantier dans l'extrait du programme du Théâtre Daniel Sorano lors de la première en 1973. Document cité en annexe par PASQUINI Marie, *Raymond Hermantier, un parcours : du Théâtre Populaire au Dialogue des Cultures*, Paris, Université Paris 3, 2006.
[2] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 130.

Président Senghor fait partie du voyage, en visite à son vieil ami du Lycée Louis Le Grand, mais également venu défendre les liens de son pays avec les îles. La venue de la troupe a nécessité l'intervention de Léopold Sédar Senghor auprès de la France, ainsi que le raconte son neveu dans ses mémoires :

> « Une semaine avant le départ, le voyage demeurait incertain. L'émoi, provoqué en 1976 au sein de la population par le Ballet National avait, semble-t-il, contrarié les autorités du territoire. Aussi, aura-t-il fallu un coup de force du chef de l'Etat sénégalais. Celui-ci, lassé d'attendre jusqu'à l'extrême limite l'autorisation d'entrée des artistes sénégalais sur les territoires français d'Outre-Mer dut appeler, en présence de notre ambassadeur à Paris, le ministre chargé des DOM-TOM[1] :
>
> - Monsieur le ministre, vous refusez l'entrée du Théâtre Sorano aux Antilles, me dit-on ?
>
> Réponse embarrassée du ministre pris au dépourvu, que nous imaginons, l'Ambassadeur et moi.
>
> - Eh bien, puisque vous êtes d'accord, ils m'accompagneront.[2] »

Le ministre se préoccupe de « *l'émoi* » qu'une troupe africaine peut susciter aux Antilles en raison des événements survenus au début des années 1970 dans les territoires d'Outre-Mer, notamment en Martinique. En 1971, un lycéen avait été abattu par la police lors d'émeutes à l'occasion de la venue du ministre Pierre Messmer, et en février 1974, la grève des ouvriers agricoles de la banane à Basse-Pointe, ville natale d'Aimé Césaire, avait été sévèrement réprimée et causé plusieurs blessés par balles et un mort. Les manifestants avaient finalement obtenu gain de cause après que le corps d'un étudiant tué par la police ait été retrouvé non loin des lieux de contestation. L'événement est encore récent dans la mémoire des populations antillaises, et le thème de la pièce de Césaire, retraçant l'histoire d'un révolutionnaire haïtien et mettant en question l'autoritarisme, a certainement dû alerter le ministre. La venue de la troupe frôle ainsi l'incident diplomatique.

La tournée se passe pourtant sans heurts notoires. Léopold Sédar Senghor en profite pour faire une visite diplomatique au maire de Pointe-à-Pitre, où la troupe se produit après être passée par la Martinique, et après une brève escale en Haïti, à Port-au-Prince, où Senghor retrouve son ami Césaire mais ne rencontre pas le Président haïtien, Jean-Claude Duvalier, la troupe regagne Dakar.

[1] Bernard Stasi.
[2] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 134.

A son retour, la troupe s'attèle à la préparation, de l'écriture à la mise en scène, d'une grande Fresque historique à l'occasion du Festival des Arts Négro-Africains de Lagos (au Nigéria), devant être le point d'orgue de ses capacités créatrices.

3.2. Les rapports du Sénégal avec le Nigéria

3.2.1. L'enjeu diplomatique du Festival de Lagos

Le Festival des Arts Négro-Africains de Lagos, du 15 janvier au 12 février 1977, s'inscrit dans la continuité du Festival Mondial des Arts Nègres de 1966 à Dakar, mais son organisation suscite de nombreuses tensions entre le Président Senghor et le chef de l'Etat nigérian. Leurs différends datent du début des années 1970 et se cristallisent autour de l'ouverture du festival aux pays d'Afrique anglophones et du Maghreb, ce que refuse catégoriquement Léopold Sédar Senghor. Déjà en 1973, le Président Senghor s'assurait le soutien de la Côte d'Ivoire face au Nigéria qui projetait de créer une organisation inter-linguistique africaine, la Communauté Economique des Etats d' Afrique de l'Ouest (CEDEAO) [1], union scellée lors d'une représentation de *Le Tragédie du Roi Christophe* au Sorano devant le Président Houphouët-Boigny en visite d'Etat à Dakar au printemps 1973[2]. En 1976, Maurice Sonar Senghor, aux côtés d'Alioune Sene, ministre de la Culture sénégalais, est membre du Comité d'organisation du Festival de Lagos, et à la suite de l'annonce du gouvernement nigérian d'ouvrir le Festival à tous les pays d'Afrique, notamment des pays du Maghreb, ils se retirent du Comité après que le Président Senghor ait officiellement fait part de sa décision de boycotter toutes les manifestations prévues, *« au motif que le colloque ne devait réunir que les négro-africains* », et que son ouverture en « *faussait l'esprit*[3] ».

La troupe du Sorano est alors au cœur de cet incident diplomatique. Au début de l'année 1976, le dramaturge anglophone Wole Soyinka, ami du Président Senghor, est envoyé à Dakar par le général nigérian Olusegun Obasanjo, président d'honneur du Festival de Lagos,

[1] En 1973, le Nigéria propose la création d'une grande organisation inter-linguistique qui n'est pas du goût d'Houphouët-Boigny et de Léopold Sédar Senghor, conscients que la visée d'une telle organisation est d'accroître le rayonnement du Nigéria en Afrique de l'Ouest. Le 17 avril, ces derniers fondent le Communauté Economique de l'Afrique de l'Ouest (CEAO), ouverte seulement aux pays francophones, pour court-circuiter le fonctionnement de la CEDEAO. Ils bénéficient du soutien de la Communauté Economique Européenne, dont la Grande Bretagne n'est pas encore membre. Finalement, le Sénégal et la Côte d'Ivoire se rallient à la CEDEAO le 28 mai 1975 après avoir obtenu du Nigéria que les organisations francophones régionales antérieures soient maintenues.

[2] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 130.

[3] « Le Sénégal sera présent au Festival de Lagos », Gabriel J. Gomis, *Le Soleil*, 26 août 1976. Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 676, dossier « Festac de Lagos ».

pour amorcer une réconciliation. Il finit par trouver un terrain d'entente avec le Président sénégalais et à la suite de la confirmation par le ministre Alioune Sene, lors d'une conférence de presse le 25 août 1976, de la participation du Sénégal au Festival, la troupe nationale du Sénégal met en scène *Le Lion et la Perle* de Wole Soyinka, concrétisant ainsi l'accord des deux pays, la jouant à Dakar puis à Ifé, au Nigéria. Dans le programme édité détaillant la participation du Sénégal[1], cette création est décrite comme illustrant « *notre esprit d'ouverture à un monde avec qui nous partageons la même ancienne vision de l'univers et les mêmes racines vivaces de civilisation* » et témoignant de « *notre détermination à surmonter les clivages linguistiques, séquelles de la colonisation, dont nous devons nous séparer pour réaliser une unité africaine dynamique et sans ambiguïté, étape difficile qui conditionne pourtant notre entrée dans l'universel* ».

En plus de la mise en scène de la pièce de Wole Soyinka, la troupe prépare une grande fresque retraçant l'histoire du continent africain, dont le titre sonne comme un pied de nez du Président Senghor au désir d'ouverture du gouvernement nigérian, la création de la troupe s'intitulant *Fresque sur l'Afrique et… l'Homme noir*.

3.2.2. *La Fresque sur l'Afrique et l'Homme noir*

Cette fresque marque une étape importante dans le développement de la démarche artistique de la troupe, qui prend en charge, en collaboration avec le ministère de la Culture sénégalais, la création totale de la pièce, de l'écriture à la mise en scène. Les comédiens Jean-Pierre Leurs et Siba Commos ainsi que d'autres hommes de théâtre comme Djibril Tamsir Niane, dramaturge ayant déjà été monté sur la scène du Sorano et membre de la Fondation Léopold Sédar Senghor, participent à l'écriture du texte avec des universitaires comme Chérif Tall du Centre d'Etude des Sciences et Techniques de l'Information et Mame Couna Sène du Centre d'Etude des Civilisations. La fresque présente l'histoire de l'Afrique – qui désigne seulement ici l'Afrique subsaharienne, communément nommée Afrique « noire » – selon trois tableaux: « *l'Afrique précoloniale, l'Afrique soumise à différentes convoitises de la part des nations européennes et l'Afrique indépendante*[2] ». L'action commence à Tékrour, peint les règnes des principaux rois d'Afrique subsaharienne, parle ensuite de l'esclavage, de la

[1] Programme de la participation nationale de la République du Sénégal au 2ème Festival Mondial des Arts Négro-Africains, 15 janvier – 12 février 1977, Lagos, Nigéria. Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de France (184PO 1), carton 676, dossier « Festac de Lagos ».

[2], « 'Notre fresque historique fera sensation à Lagos ' », interview de Maurice Sonar Senghor par Djib Dhiédhou, *Le Soleil*, 19 janvier 1977, Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 676, dossier « Festac de Lagos ».

pénétration française en mettant en scène les grands héros africains comme Chaka ou Amilcar Cabral, puis de la colonisation en mobilisant les personnages du prêtre, du navigateur-commerçant, du négrier, et s'achevant sur une évocation de la diaspora noir américaine au travers de ses misères et de ses luttes. La fresque, qui se veut véritable chef-d'œuvre d'éducation populaire, « *se termine par un message d'amitié pour la compréhension entre les différents peuples*[1] ».

Les répétitions commencent en septembre 1976 au Sorano. Pratiquement tous les artistes de l'Ensemble de Ballet, de l'Ensemble Lyrique Traditionnel et de la Troupe Dramatique sont mobilisés et travaillent avec des artistes d'autres pays africains, comme la danseuse béninoise Germaine Acogny, faisant évoluer près de soixante-dix personnes sur la scène. Le travail de mise en scène se fait collectivement, supervisé par Jean-Pierre Leurs, et souhaite montrer les capacités créatrices et la modernité de la troupe nationale du Sénégal. Pour la première fois, la scénographie utilise des procédés audio-visuels : des images sont projetées sur des plaques de verres fabriquées spécialement pour cette création, et servent de décor à l'action dramatique, notamment « *au moment de l'arrivée des Européens sur les Côtes d'Afrique [où l'] on voit une caravelle sur le cyclorama […]. Les décors sont conçus de telle sorte qu'ils donnent l'impression que les personnages sur scène sont dans cette caravelle*[2] ».

A la suite de sa première au Festival de Lagos, la fresque est reprise à Dakar à la fin du mois de décembre 1977[3] et de nombreuses séances scolaires sont organisées. Le 23 décembre, elle est présentée lors d'un gala en l'honneur d'Amadou Cissé Dia, dramaturge et président de l'Assemblée Nationale du Sénégal, en présence des députés et du corps diplomatique[4].

Les années 1970 marquent ainsi pour la troupe du Sorano un certain âge d'or, lié à son implication toujours plus grande dans la politique de développement du gouvernement Senghor qui se traduit par un élargissement de son audience sur le territoire sénégalais mais aussi à l'international, et par un appui financier important de sa démarche artistique par l'Etat. A la fin des années 1970, suite à l'entrée progressive du Sénégal dans des politiques

[1] Programme de la participation nationale de la République du Sénégal au 2ème Festival Mondial des Arts Négro-Africains, 15 janvier – 12 février 1977, Lagos, Nigéria. Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de France (184PO 1), carton 676, dossier « Festac de Lagos ».
[2] Idem.
[3] Programmation de la Compagnie du Théâtre Sorano pour la fin du mois de décembre 1977 et celui de janvier 1978 transmise à l'ambassade de Dakar par Maurice Sonar Senghor, Dakar, le 20 décembre 1977. Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 674, dossier « culture ».
[4] « La Fresque du Sorano », *Le Soleil*, 21 décembre 1977. Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 846, dossier « ACCT ».

d’austérité et la démission de Léopold Sédar Senghor de ses fonctions présidentielles en 1980, cet âge d’or s’effrite, et la troupe du Sorano ne semble pas survivre au départ de son mentor.

IV. LA FIN DU REGNE DE SENGHOR

La fin des années 1970 est une période de grands bouleversements pour la troupe du Sorano. Maurice Sonar Senghor réforme en profondeur son fonctionnement interne et renouvelle sa démarche artistique, et le 31 décembre 1980, Léopold Sédar Senghor démissionne de la présidence du Sénégal, tournant radical dans l'activité du Théâtre.

1. D'importants renouvellements au sein de la troupe

1.1. Vers une plus grande efficacité de l'action culturelle du Sorano

1.1.1 La réforme du fonctionnement interne du Théâtre

La création de la *Fresque sur l'Afrique et l'Homme noir* a mis en exergue un potentiel de création certain des artistes du Sorano mais également des déficits d'organisation importants qui motivent Maurice Sonar Senghor à engager une réforme du fonctionnement interne de la troupe dès la fin du Festival de Lagos[1].

Le principal obstacle ralentissant le processus de création est la trop grande centralisation du pouvoir de décision dans les mains du directeur du Théâtre. Maurice Sonar Senghor accepte de se décharger de certaines responsabilités et délègue une partie de ses tâches administratives, de conception et de réalisation au directeur de la troupe – Sérigne N'Diaye Gonzalès – secondé par un secrétaire – Alioune Oumy Diop – à partir de 1978[2] qui se charge de la coordination et du contrôle des activités de la compagnie. Les choix esthétiques définissant la démarche artistique de la troupe ne sont donc plus seulement le fait du neveu du Président.

Ce dernier délègue également une partie de son pouvoir décisionnel à un Service de Contrôle de Gestion, instauré afin de mieux définir l'action culturelle du Théâtre national qui jusqu'à présent manque de cohérence. Ce service doit acter un certain nombre d'objectifs clairs et orienter les activités de la troupe – en particulier l'organisation de ses tournées – en fonction. Ces objectifs sont déjà plus ou moins dessinés, à savoir la promotion d'un théâtre authentiquement sénégalais, l'implantation de la troupe dans le territoire national et son ouverture à des publics plus divers.

[1] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtre d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, pp. 164-166.

[2] Les archives disponibles ne le permettent pas mais il pourrait être intéressant de faire une recherche plus détaillée sur les liens idéologiques potentiels entre la décentralisation du pouvoir du directeur du Théâtre national et celle du pouvoir présidentiel qui s'ouvre au multipartisme en 1976.

Parallèlement, les questions concernant la production des créations de la troupe sont confiées à un poste spécialement créé pour les gérer qui travaille conjointement avec le directeur du Sorano et devient l'intermédiaire entre Maurice Sonar Senghor et les différents services artistiques de la compagnie – direction, costumes, décor, etc. Le directeur de production est également chargé d'organiser la formation des artistes et des techniciens, Maurice Sonar Senghor exigeant qu'elle devienne perpétuelle et s'alimente de tout ce qui peut se faire et se dire en Afrique et en Occident concernant les arts vivants.

Ces réformes organisationnelles s'accompagnent d'un renforcement disciplinaire au sein de la troupe. Maurice Sonar Senghor et Raymond Hermantier sont conscients que désormais le Théâtre Sorano a une réputation à tenir en Afrique et en Europe[1] et prennent très au sérieux l'implication du Théâtre dans la politique de développement du Sénégal. Ils ne tolèrent plus certains comportements et demandent à leurs acteurs de prendre conscience de cette mission de la plus haute importance. Maurice Sonar Senghor libéralise le recrutement en pensant renforcer la discipline des comédiens, et donne à la Commission artistique du Sorano, en charge du recrutement des artistes, une plus grande liberté de renouvellement du personnel si celui-ci se montre incompétent à ses yeux. Il tente également de généraliser le recrutement à partir de contrats à durée déterminée (CDD), comme cela se fait notamment dans les théâtres français, mais le ministère de la Culture s'y oppose.

Toutes ces dispositions prises pour gagner en efficacité et en cohérence s'accompagnent d'un renouvellement important de l'esthétique de la troupe.

1.2. L'évolution de la démarche artistique

1.2.1. L'esthétique de la question sociale

A son retour de tournée au début de l'année 1980, la troupe n'a pas fait de création depuis la *Fresque sur l'Afrique et l'Homme noir*. Maurice Sonar Senghor n'est pas vraiment inspiré par la dramaturgie contemporaine africaine dans la mouvance de Sony Labou Tansi – qui publie *Conscience de tracteur* en 1979 – et décide, à la suite de *La Tragédie du Roi Christophe*, d'adapter un classique de la littérature antillaise, le roman de Jacques Roumain, *Gouverneurs de la Rosée*, publié à titre posthume en 1944 et dont la première adaptation sur scène avait été faite par la « Compagnie du Théâtre Noir » de l'antillais Benjamin Jules-Rosette à Paris en 1975.

[1] La Troupe s'est fait une place dans le milieu artistique international et deux comédiens du Sorano, Douta Seck et Mamadou Dioum, seront ainsi recrutés par Peter Brook pour la création du *Mahabharata.*

La pièce, rebaptisée *Général Manuel Ho !*, raconte l'histoire des habitants de Fonds-Rouge, un village de paysans haïtiens, ravagé par la sécheresse dans les années 1940. Malgré les prières et les incantations vaudou, l'eau est toujours introuvable, et Hilarion, le gendarme de Fond-Rouge – qui incarne l'administration –, « *laisse sécher* » les paysans pour qu'ils acceptent de lui céder leurs terres à bas prix. C'est alors que Manuel (Aliou Cissé), fils de Bienaimé (Douta Seck) et de Déliria (Jacqueline Scott-Lemoine), rentre d'un long séjour à Cuba et découvre son village en train de dépérir à cause du manque de nourriture et d'une sombre histoire entre sa famille et celle d'Annaïse (Ndack Gaye), sa bien-aimée, qui divise les habitants. Manuel, qui ne croit pas en l'aide des esprits, décide de prendre en main la situation et se met à chercher une source, qu'il finit par trouver. Les villageois n'en reviennent pas ; seulement, les travaux nécessaires pour amener l'eau jusqu'au village et irriguer les champs ne pourront se faire qu'avec le concours de tous les habitants. Il faut donc réconcilier les deux familles : « *l'eau enjambera le sang* » ! Les pourparlers avancent, mais Gervilen (Siba Commos), le cousin d'Annaïse, ne peut se résoudre à oublier les conflits du passé, et assassine Manuel. Avant de mourir, ce dernier se traine jusqu'à sa case, et sur son lit de mort, il supplie sa mère de ne pas révéler la cause réelle de sa fin pour ne pas raviver les tensions. Par son sacrifice, il préserve l'unité des habitants de Fond-Rouge et sauve le village de la sécheresse[1].

L'intrigue se veut fidèle à celle du roman et construite en s'inspirant des pratiques rituelles traditionnelles antillaises, à savoir le vaudou. Le déroulement de la pièce est structuré à la manière d'un rituel vaudou, selon un rythme circulaire amené par la répétition tout au long de la pièce d'un chant vaudou, le Baloda Kimalada, qui donne l'impression d'emprisonner l'avancée de la tension dramatique dans un cycle infernal. Si Manuel explique aux habitants que les prières ne feront pas avancer la situation et finit par trouver l'eau sans l'aide des esprits, il faut cependant son sacrifice pour que sa découverte puisse sauver le village, et juste avant de mourir, il finit par s'incliner face aux traditions :

> « Les sacrifices aux loas… le sang des poules et des cabris pour la pluie… ça n'a servi à rien. Ce qui compte, c'est le sacrifice de l'homme, le sang du nègre[2]. ».

Si le questionnement des croyances populaires n'est pas une nouveauté dans le répertoire de la troupe du Sorano, cette pièce introduit une dimension sociale en problématisant les traditions au sein d'une communauté d'individu dont les conditions de vie font écho à

[1] Texte annoté. BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (194).
[2] Vème tableau, Deuxième Partie.

l'actualité sénégalaise[1]. Cette dimension collective diffère des précédentes pièces mises en scène par la troupe, où la figure du peuple est évoquée – comme dans *L'Exil d'Albouri* ou *La Tragédie du Roi Christophe* – mais n'apparaît jamais incarnée sur scène. Dans *Général Manuel Ho !*, l'avancée de l'action dramatique est portée de manière plus collective par les personnages, bien que la tendance à l'héroïsation du personnage central de Manuel le place toujours comme élément clé de l'intrigue.

Cette nouvelle structure de l'action dramatique va de pair avec l'introduction des procédés brechtiens dans l'adaptation du roman de Jacques Romain. La pièce est construite en deux parties : une première divisée en actes et en scènes, une seconde divisée en « *tableaux*[2] ».

1.2.2. L'esthétisation de la puissance coloniale et la question de la langue

Cette pièce pose également la question de l'esthétisation de la colonisation. Jusqu'alors, les spectateurs n'avaient souvent affaire qu'aux messagers de la puissance coloniale, comme dans *L'Exil d'Albouri* où les troupes françaises n'existent que hors de la scène. La pièce *Sikasso* de Djibril Tamsir Niane incarne concrètement sur scène des soldats français, mais là encore, ils sont une incarnation passive de la France, au service de la conquête coloniale mais n'en étant pas les instigateurs et n'ayant aucun pouvoir dessus. Dans *Général Manuel Ho !*, la puissance coloniale apparaît plus explicitement incarnée sur scène par le biais du personnage d'Hilarion qui, bien qu'il ne soit qu'un gendarme au service de l'administration centrale, a un pouvoir de décision sur le territoire qu'il contrôle et a donc un rôle direct dans l'avancée de l'action dramatique. Refusant d'aider les paysans à se sortir de la sécheresse, il va à l'encontre du mouvement impulsé par Manuel, et matérialise explicitement un rapport de force direct entre la puissance coloniale et les paysans haïtien dans le mouvement dramatique.

La pièce aborde également, bien que timidement, la question de la langue, en employant des expressions africaines dans certaines répliques. Par exemple, dans la scène VI de l'Acte I, Antoine, ami de Bienaimé, taquine Destiné lors d'une soirée entre voisin chez leur ami commun :

[1] En 1980, une grande partie du Sénégal Oriental ainsi que les régions du Fleuve et de Louga sont touchées par une sécheresse assez sévère. Les récoltes sont désastreuses, au point qu'en 1981 le Conseil des Ministres décide d'octroyer une assistance en vivre aux paysans des régions les plus ravagées. Voir Dépêche d'actualité de l'ambassade de Dakar à propos de la vie politique au Sénégal, Dakar, 15 octobre 1982, Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 636.
[2] Texte annoté. BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (194), p. 30.

« ANTOINE : (*regardant Manuel avec malice*) : Sauf vot' respect, le proverbe dit : Pissé qui gaillé, pas cumin, mais le tonnerre se fende en deux si tu n'es pas un nègre bien planté.

DESTINE : (*rabrouant Antoine*) : Il est toujours là à dire des bêtises en société. Et le voilà qui sermente encore : le pissat dispersé n'écume pas ! Mal élevé que vous êtes.[1] »

Si Antoine utilise une expression en créole, elle est immédiatement traduite de manière indirecte dans la réplique de Destine : « *le pissat dispersé n'écume pas !* ». Cette réplique est introduite pour créer l'environnement antillais de l'action, mais le public du Sorano ne parle pas cette langue, et cette traduction montre que le directeur du Sorano, s'il commence à prendre en compte la langue comme un élément esthétique, la considère encore dans une dimension pédagogique. Le chant vaudou, retranscrit en créole dans le roman de Jacques Romain, est ainsi traduit en français dans son adaptation par Maurice Sonar Senghor.

Parallèlement à cet important renouvellement des formes d'organisation et des procédés artistiques de la troupe, Léopold Sédar Senghor prépare sa succession à la présidence du Sénégal et mobilise ses artistes.

2. Abdou Diouf et la troupe du Sorano

2.1. Le successeur désigné du Président Senghor

Dès le milieu des années 1970, Léopold Sédar Senghor envisage de quitter le pouvoir et prépare sa succession. En 1960, la Constitution sénégalaise prévoyait qu'en cas de vacance du pouvoir présidentiel, le président de l'Assemblée nationale en occupait les fonctions. En 1976, suite à l'ouverture au multipartisme, le Parti Démocrate Sénégalais (PDS) commence à constituer un opposant sérieux du pouvoir, et Léopold Sédar Senghor, qui se souvient des événements politiques de 1962, craint la cohabitation. Il engage une réforme constitutionnelle qui aboutit à l'article 35 de la loi 76-27 du 6 avril 1976 faisant du Premier Ministre l'intérim du Président de la République en cas d'empêchement dans l'exercice de ses fonctions. Abdou Diouf est alors Premier Ministre du Sénégal depuis 1970, et a toujours été un défenseur de la politique de Senghor qui le désigne dès lors comme son successeur officieux.

Ce choix n'est pas partagé par toute la classe politique, et l'émergence du ministre de l'Economie, Babacar Bâ, à la fin des années 1970, représente un obstacle potentiel pour le Premier Ministre. En 1978, suite aux élections présidentielles opposant pour la première fois un autre candidat – Abdoulaye Wade – à Léopold Sédar Senghor, ce dernier, réélu avec plus

[1] Scène VI, Première Partie du manuscrit de *Général Manuel Ho !*, BNF, fonds Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (194), p. 8.

de 80% de suffrages, nomme Babacar Bâ au ministère des Affaires Etrangères pour l'éloigner des affaires intérieures du pays, et le ministre finit par démissionner en décembre 1978. Le Président Senghor met ainsi tout en œuvre pour laisser le champ libre à Abdou Diouf.

Le Sorano est également mobilisé en ce sens. La première de *Général Manuel Ho !* a lieu le 17 décembre 1980, soit quatorze jours avant que Léopold Sédar Senghor ne donne sa démission officielle. La soirée est donnée en l'honneur de la réunion de l'Association Internationale des Maires Francophones et est présidée par Abdou Diouf et sa femme[1], alors qu'il n'est pas encore Président. Son portrait est reproduit en page 2 des programmes distribués aux invités, avec en page 3 un tableau inventoriant les réalisations et les tournées internationales de la troupe depuis 1965. Ce gala est un moyen d'affirmer la filiation entre le Président Senghor et le Premier Ministre Diouf, le Sorano étant une institution directement liée à la personne du poète-Président, et de lui faire bénéficier de son aura auprès des élus africains et européens présents à la représentation.

Le 31 décembre 1980, Léopold Sédar Senghor annonce officiellement sa démission de la présidence et le 1er janvier 1981, Abdou Diouf lui succède provisoirement à la tête de la République du Sénégal avant les nouvelles élections de 1983.

2.2. La troupe du Sorano et l'administration provisoire

2.2.1. Le Sorano toujours subordonné à Léopold Sédar Senghor

Pendant la période transitoire durant laquelle Abdou Diouf occupe les fonctions présidentielles, les activités du Sorano sont toujours liées à la personne de Senghor. Le jour de sa démission, Raymond Hermantier lui envoie une lettre alors que la troupe travaille déjà sur une nouvelle création, *Tête d'Or* de Paul Claudel, et dans sa réponse du 26 janvier 1981, Léopold Sédar Senghor lui réitère ses encouragements et lui assure son soutien auprès de l'administration Diouf :

> « J'ai été très sensible à votre lettre du 31 décembre 1980. J'y ai été d'autant plus sensible que je ne cesse de le dire à mes interlocuteurs français, grâce à vous, nous avons créé un nouveau théâtre sénégalais.

[1] Programme du Théâtre Sorano pour la soirée du 17 février 1980. BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (197).

> […] Par le même courrier, j'écris au nouveau Président de la République du Sénégal, M. Abdou Diouf. Je ne manquerai pas de vous tenir informé des résultats de ma démarche. » [1]

Léopold Sédar Senghor assure donc toujours son rôle d'intermédiaire entre le Sorano et le gouvernement sénégalais, et les activités du Théâtre restent liées à celles de l'ancien Président.

2.2.2. Un tournant dans la politique culturelle

Ce soutien de Léopold Senghor est d'autant plus nécessaire qu'Abdou Diouf n'entend pas mener une politique culturelle aussi ambitieuse que celle de l'ancien Président. Il fixe ses priorités sur la construction de son hégémonie en engageant des réformes populaires au Sénégal, comme la libéralisation de la vie politique, l'organisation des Etats Généraux de l'Education et la création d'un Comité de Contrôle de la corruption, et met en place les politiques d'ajustements structurels préconisées par le FMI et la Banque Mondiale qu'avaient commencé à appliquer Senghor. De plus, un nouveau conflit en Casamance retient toute l'attention du Président Diouf au début de sa prise de pouvoir.

Le Sorano n'échappe pas aux mesures d'austérité prises par le gouvernement, bien qu'il reste assez préservé jusqu'en 1981. Maurice Sonar Senghor parvient à organiser une petite tournée de *Général Manuel Ho !* à Lyon les 27 et 28 juin 1980 à l'occasion du Festival du Théâtre Francophone, où la troupe reçoit le prix Albert Husson de la meilleure représentation, en compétition avec des troupes françaises, belges, suisses et québécoises, mais la politique extérieure du Président Diouf ne se base plus sur la diplomatie culturelle et la troupe n'est plus vraiment mobilisée comme ambassadeur culturel du Sénégal.

Il faut attendre l'issue des élections de 1983, remportées par Abdou Diouf, pour que la question de la culture soit véritablement saisie par le Président. Il fait débuter un travail de recherche qui dure jusqu'en 1989 afin de créer une Charte Culturelle visant à réguler la production culturelle au Sénégal, et si sa politique n'entre pas directement en rupture avec celle de Senghor, elle priorise d'avantage l' « enracinement » et n'est plus aussi favorable au dialogue des cultures[2].

---

[1] Lettre n°17 de Léopold Sédar Senghor à Raymond Hermantier, Dakar, le 26 janvier 1981. BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (37).

[2] Il est écrit dans l'introduction du projet de Charte Culturelle publié par *Le Soleil* du 27 juin 1989 : « *L'hégémonie culturelle des grandes puissances induit des modèles dominants qui affectent dangereusement nos valeurs. […] L'action culturelle n'a pas impliquée de larges couches sociales [..]. Il en résulte un*

En 1982, avec un budget réduit, la troupe met en scène *Tête d'Or* à la demande de Léopold Sédar Senghor qui, s'il a quitté le gouvernement, continue de faire vivre sa politique au travers d'Abdou Diouf et entretien son héritage culturel au travers du Sorano.

2.3. La création de *Tête d'Or*, une allégeance à l'héritage culturel senghorien

2.3.1. Une création voulue par le poète-président

A la fin de l'année 1980, à la demande de Léopold Sédar Senghor, la troupe prépare une nouvelle adaptation d'un classique du répertoire français, *Tête d'Or* de Paul Claudel. Le poète-Président nourrit depuis les années 1960 un intérêt certain pour l'œuvre de Claudel, et en 1973, il publiait un essai critique sur *La Parole chez Paul Claudel et chez les négro-africains*[1], mettant en exergue les liens entre l'écriture claudélienne et l'expression traditionnelle des griots. D'emblée, cette création s'apparente à un hommage à Senghor au moment où celui-ci quitte le pouvoir.

Cette pièce, une des première de Claudel, a une dimension fortement spirituelle et symboliste, composée en 1889 au moment où l'auteur, qui jusqu'à présent été influencé par les thèses scientistes de la fin du XIXe s., se convertit au catholicisme. Les personnages et les différents tableaux qui composent la pièce sont construits comme des symboles. L'œuvre s'ouvre avec l'enterrement de la femme de Simon Agnel – futur Tête d'Or (Oumar Seck) –, aidé par le jeune Cèbes (Aliou Cissé), qui, dans cette atmosphère de mort, de rupture, se confient leurs peines propres à leur génération respective. Simon a alors une sorte d'illumination qui s'apparente à celle de l'auteur pour la religion chrétienne. Le deuxième tableau se situe dans le château du Roi (Coly M'Baye), où Cèbes, mourant, attend le retour de Simon du champ de bataille, surnommé Tête d'Or à son retour victorieux. Mais la mort de son ami, qui agonise dans ses bras, ravive son amertume et son désespoir, et le conduit à tuer le Roi pour s'emparer du pouvoir et partir à la conquête du monde, symbole du désir triomphant et de la volonté de puissance nietzschéenne chez le personnage. Le troisième tableau se déroule au combat : Tête d'Or, frappé à mort, agonisant entouré de ses soldats et de son fidèle ami Cassius (Mamadou Dioum). Non loin de lui, la fille du Roi (Meïssa Diop), en exil depuis que Tête d'Or l'a chassé du château, a été cloué à un arbre, à la manière du Christ, par un Déserteur (Souleymane Diane) qui lui a volé son pain. Dans un sursaut de vie, Tête d'Or

---

déséquilibre au profit de la capitale qui abrite l'essentiel de la vie culturelle nationale ». Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 2), carton 46.

[1] SEDAR SENGHOR Léopold, *La Parole chez Paul Claudel et chez les négro-africains*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1973.

parvient à la détacher, et demande à ses soldats de la faire Reine, symbole de la primauté des valeurs religieuses devant la vanité de l'effort humain, quelques instants avant que tout deux ne rendent leur dernier souffle. Cette pièce est difficile à comprendre, mêlant des sentiments très contradictoires qui semblaient habiter l'auteur au moment de l'écriture.

Raymond Hermantier est conscient de la difficulté et souhaite créer une mise en scène à la hauteur de l'œuvre de Claudel et de l'importance que lui donne Léopold Sédar Senghor. Pour rendre l'œuvre plus accessible et toucher un public large, il fait la synthèse des deux premières versions de *Tête d'Or* pour faire tenir le spectacle en deux heures[1], et pour la première fois, Raymond Hermantier utilise l'écriture de plateau, ayant demandé au préalable à tous ses comédiens de lire l'essai de Senghor de 1973.

Maurice Sonar Senghor parvient à réunir un budget de 1 500 000 francs cfa, ce qui est satisfaisant en comparaison des précédentes créations de la troupe, mais pas suffisant pour réaliser l'ambitieux projet. Malgré des économies faites sur la création de costumes – dont la plupart sont récupérés dans la réserve – et sur les décors – le grand masque en forme de soleil, déjà présent dans les mises en scène de *L'Exil d'Albouri* et de *L'Os de Mor Lam* est réutilisé – , Raymond Hermantier rajoute 30 000 francs français de sa poche[2].

La mise en scène de *Tête d'Or* mobilise toute la force créatrice de la troupe, se voulant un témoin du « *théâtre épique dont rêve Bakary Traoré…* [3]».

2.3.2. Une mise en scène qui met en exergue tous les aspects de l'héritage culturel senghorien

La mise en scène de *Tête d'Or* utilise tous les éléments du « *théâtre total* » et mobilise tous les nouveaux procédés techniques expérimentés par la troupe depuis le Festival de Lagos.

Un travail important sur le texte est réalisé pour mieux situer l'intrigue dans un environnement africain. Des références au grands héros historiques africains Chaka et El Hadj Oumar sont intégrées dans la pièce. De plus, conformément aux conclusions de Senghor dans son essai de 1973 établissant une convergence entre la parole claudélienne et la tradition des griots, Raymond Hermantier transforme le personnage de Cassius en griot et crée un autre

[1] Texte annoté par Raymond Hermantier, BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (24).
[2] Notes de Raymond Hermantier sur un article du *Soleil* concernant la création de *Tête d'Or*. BNF, fond Raymond Hermantier, cote FOL-COL-163 (27).
[3] « La dimension du rituel africain », interview de Raymond Hermantier par Djib Dhiédhiou, *Arts et Lettres*, magazine culturel du *Soleil* n°3550, 26 février 1982. BNF, fond Raymond Hermantier, cote FOL-COL-163 (27).

personnage de griot en lui donnant certaines répliques de Tête d'Or transposées à la troisième personne du singulier. Au début de l'Acte II, la partie du monologue de Tête d'Or, après avoir tué le Roi, annonçant qu'il part à la conquête du monde est ainsi dite par le griot, ce qui donne :

> « ~~je~~ il fera battre le tambour et on l'entendra aux quatre coins du monde, et ~~je~~ il réunira tout ce qui y a de mâle autour de moi.
> Femme, ton fils n'est plus ton fils ! ~~je~~ il prendra le paysan de sa charrue, ~~je~~ il enlèvera l'homme à son métier, et ~~je~~ il ne le laisserai pas dans le lit de la mariée, et ~~je~~ il séparerai la chair de la chair !
> Et ~~je~~ il l'emmènera avec ~~moi~~ lui dans le vent, dans la guerre ![1] »

Un début de travail esthétique sur la langue est présent dans cette mise en scène : le griot s'exprime parfois en arabe et en wolof, et l'intrigue, réécrite en s'inspirant du mouvement rituel de cérémonies sénégalaises, est ponctuée de chants wolofs, malinkés et sérères interprétés dans leur langue originale par un chœur lors des montées de l'intensité dramatique, accompagnés par l'Ensemble instrumental qui utilise principalement la kora et les tams-tams.

L'utilisation de l'audiovisuel est approfondie et devient un élément esthétique fondamental de la mise en scène. Les diapositives servent à matérialiser des décors et à la transition entre certaines scènes, mais sont également employées pour mieux caractériser les personnages. Le monologue de Tête d'Or est appuyé par la projection par effets de flash de diapositives en fond de scène, se fondant progressivement pour laisser apparaître son visage en gros plan, accentuant la puissance de l'émotion du personnage – les flashs évoquent un trouble chez Tête d'Or né de son illumination – et sa profonde humanité – son visage grossit, déformé depuis la vision des spectateurs, donne des contours plus flottant et nébuleux au héros.

Un numéro spécial du magazine culturel *Arts et Lettres* du journal *Le Soleil* dédié à la création de *Tête d'Or* par la troupe sénégalaise paraît le 26 février 1982[2], quatre jours avant la première au Sorano et fait la promotion du nouveau spectacle en l'analysant selon les carcans de l'héritage culturel de Léopold Sédar Senghor, principalement les notions de « civilisation universelle » et de « dialogue des cultures ». Les journalistes insistent sur l'ambition de la troupe qui s'attaque à une pièce qu'ils voient comme « *l'une des plus difficiles du théâtre*

[1] Cahiers de mise en scène de Raymond Hermantier sur *Tête d'Or*, p. 6. BNF, fond Raymond Hermantier, cote FOL-COL-163 (24).
[2] *Arts et Lettres*, magazine culturel du *Soleil* n°3550, 26 février 1982. BNF, fond Raymond Hermantier, cote FOL-COL-163 (27).

contemporain » à qui elle réussit à donner « *une dimension africaine par une touche de génie remarquable* ».

En une, sous une citation de Léopold Sédar Senghor tirée de son essai sur la parole claudienne de 1973[1], une critique de Maurice Sonar Senghor rappelant le rôle d'un théâtre national et la nécessité pour la troupe de s'inspirer de « *l'ensemble des techniques, des voies et des expériences que la création théâtrale d'aujourd'hui se donne comme moyens, pour mieux exprimer, à travers le dialogue des cultures, son appartenance au monde et à sa civilisation*[2] ». Son point de vue est appuyé en page 2 par les commentaires des comédiens de la troupe sur le travail de mise en scène et par la publication d'un extrait de la critique de Jacques Lemarchand dans le *Figaro* du 31 octobre 1959 à propos de la mise en scène de *Tête d'Or* par la « Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault » au Théâtre de l'Odéon en 1975, présentée devant André Malraux et le Président Charles de Gaulle, mettant en dialogue la création française et la création sénégalaise. Un tableau central inventorie toutes les créations de la troupe et tous les événements culturels auxquels elle a participé en Afrique et en Europe depuis 1965. En dernière page, Raymond Hermantier, interviewé par Djib Dhiédhiou[3] sur « *La dimension du rituel africain* » présente dans l'adaptation de *Tête d'Or,* rend hommage à Léopold Sédar Senghor, « *un homme, un poète moderne, immense, et à mon avis égal à Saint-John-Perse*[4]*, [qui] a eu la prémonition que, dans la confrontation 'Tête d'Or'/acteurs sénégalais, naîtrait un spectacle exceptionnel.*[5]».

Ainsi, le 1er mars 1982 a lieu la première de *Tête d'Or* au Sorano, et la soirée de gala, sous patronage d'Abdou Diouf, est présidée par Léopold Sédar Senghor, l'ancien Président employant la troupe du Sorano pour faire vivre son héritage culturel. En 1983, Abdou Diouf devient légitimement le Président de la République du Sénégal, mais se désintéresse des activités du Sorano qui, s'il revendique son attachement à Senghor, n'a pas développé de liens avec la nouvelle administration. De plus, l'évolution des relations franco-sénégalaises précipite le départ des principaux tenants de l'héritage senghorien au Sorano, Raymond Hermantier et Maurice Sonar Senghor.

---

[1] « Il y a convergence entre la parole claudélienne et la parole négro-africaine », en une, *Arts et Lettres*, magazine culturel du *Soleil* n°3550, 26 février 1982. BNF, fond Raymond Hermantier, cote FOL-COL-163 (27).
[2] « Pourquoi 'Tête d'Or' ? », Maurice Sonar Senghor, *Arts et Lettres*, magazine culturel du *Soleil* n°3550, 26 février 1982. BNF, fond Raymond Hermantier, cote FOL-COL-163 (27).
[3] Journaliste au *Soleil* depuis 1971, il s'affirme depuis la fin des années 1970 comme une figure émergente de la critique théâtrale au Sénégal.
[4] Poète, écrivain et diplomate né en Guadeloupe, Prix Nobel de Littérature en 1960.
[5] « La dimension du rituel africain », interview de Raymond Hermantier par Djib Dhiédhiou, *Arts et Lettres*, magazine culturel du *Soleil* n°3550, 26 février 1982. BNF, fond Raymond Hermantier, cote FOL-COL-163 (27).

3. La fin d'une époque

3.1. La refonte du ministère de la Coopération et la remise en cause du poste d'Hermantier

A cours de l'année 1983, le gouvernement français lance les prémices d'une refonte du ministère de la Coopération et sa progressive fusion avec le ministère des Affaires Etrangères, qui touche d'abord les services d'échanges culturels. Le 1er janvier 1984, l'ADEAC entre ainsi dans le giron de l'AFAA, qui dépend de la Direction Générale des Relations Culturelles, Scientifiques et Techniques (DGRSCT) dont l'action artistique priorise moins l'Afrique. Dès 1982, compte tenu d'une baisse de ses budgets, l'ADEAC engage une réduction des effectifs de ses coopérants étrangers.

Le poste de Raymond Hermantier est visé dès le printemps 1982 par la direction de l'ADEAC. Le chef de la mission de coopération culturelle au Sénégal, Michel de Bonnecorse, ne comprend pas ce choix et prend la défense du metteur en scène :

> « […] je suis étonné de l'intérêt que l'on porte, rue Monsieur[1], à l'économie dérisoire représentée par la suppression du poste de M. Hermantier, quand certains emplois d'assistants techniques français ne semblent pas mis en cause, bien que leurs 'titulaires', au Sénégal depuis plus de dix ans parfois, n'aient pas à leur actif le centième de ce qu'a réalisé ici cet homme de théâtre, dans le domaine de la formation, de la création et des échanges artistiques.
>
> Pour toutes ces raisons et notamment parce que j'estime que grâce à M. Hermantier le Théâtre National Daniel Sorano est un relais efficace de la pensée et de l'expression françaises en Afrique, je souhaite le renouvellement, pour deux ans, du contrat de l'intéressé.[2] »

Les raisons qui poussent la direction de l'Association à s'attaquer au poste d'Hermantier demeurent floues. Toujours est-il que la question de sa suppression prend une certaine ampleur, au sein même du gouvernement sénégalais. Grâce aux négociations du chef de mission, le contrat d'Hermantier est renouvelé une première fois en 1982 jusqu'au printemps 1984. A la suite de la présentation des *Bouts de Bois de Dieu*, le ministre de la Culture sénégalais, Abdel Kader Fall, fait pression sur le chef de mission pour qu'il parvienne à le renouveler une seconde fois jusqu'au printemps 1985 et fait part de ses investigations au metteur en scène :

---

[1] L'adresse du ministère de la Coopération à Paris.

[2] CAC, versement 19840227, carton n°4, liasse 12, 20 avril 1982, lettre de Michel de Bonnecorse, Chef de la Mission de Coopération auprès de la République du Sénégal (Cité par GOUDESNE Romuald, *Du Théâtre pour l'Afrique : un aspect de l'action artistique de la France jusqu'en 1984*, Rennes, Université Rennes II, 2008, p. 73).

« Dakar, le 19 mars 1984

Monsieur,

J'ai pris connaissance avec un vif intérêt de votre lettre du 10 mars.
Je tiens d'abord à vous féliciter pour le rôle déterminant qui a été le vôtre dans l'exceptionnelle réussite de la pièce d'Ousmane SEMBENE, « Les Bouts de Bois de Dieu ».

[…] j'écris, par le même courrier, au Chef de la Mission Française de Coopération pour lui demander de vous faire un contrat limité à dix-huit mois afin que vous terminiez ce que vous avez entrepris au Théâtre national Daniel Sorano.[1] »

Raymond Hermantier n'est soutenu que par une partie de l'administration sénégalaise dont Abdel Kader Fall est assez représentatif, à savoir ceux que la presse surnomme les « barons » et qui étaient déjà présents sous la présidence de Senghor – Abdel Kadar Fall a été ministre de l'Education Nationale de 1977 à 1983 avant d'être nommé à la Culture. Ce sursis accordé avec force de négociation lui permet de mettre en scène une ultime création avec la troupe du Sorano, que la DGRSCT refuse cependant de subventionner[2].

3.2. Une ultime mise en scène

3.2.1. L'adaptation d'un des romans les plus populaires de la littérature sénégalaise

Pour sa dernière création avec le troupe, Raymond Hermantier s'attaque au roman d'Ousmane Sembène, *les Bouts de Bois de Dieu,* un classique de la littérature sénégalaise connu du grand public, qui rompt avec les pièces inscrites au répertoire de la troupe. L'auteur avait jusqu'à présent refusé toute adaptation de son livre, notamment au cinéma, et fixe comme condition le respect rigoureux de l'intrigue et de son ton politique, participant lui-même au travail de transposition. Hermantier sait que l'élite dakaroise et le milieu artistique sénégalais l'attendent au tournant pour cette dernière mise en scène, et met tout en œuvre pour travailler au mieux avec Ousmane Sembène et ses comédiens. La réécriture du roman s'étale sur près de deux ans, entre 1982 et 1983, utilisant beaucoup l'écriture de plateau, et la pièce tient finalement en trois heures – ce qui en fait la plus longue représentation de la troupe après

[1] Lettre n°00730 mC/CT2 du Ministre de la Culture sénégalais (Abdel Kader Fall) à Raymond hermantier à propos de la prolongation de son contrat au Sorano, Dakar, le 19 mars 1984. BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (218).

[2] Télégramme n°822 du 22 décembre 1983 et n°1065/DPL du 30 décembre 1983 échangés entre l'ambassadeur de France à Dakar (Claude Harel) et la direction de la DGRSCT (M. Rauch) pour une demande de subvention de la troupe du Sorano pour sa création des *Bouts de Bois de Dieu* d'Ousmane Sembène. Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 844, dossier « ACT IV manifestations culturelles diverses ».

Macbeth. Quatre-vingt séances de répétition sont organisées entre l'hiver 1982 et le printemps 1983[1], et il est demandé aux comédiens d'étudier le roman. De plus, avant d'être jouée à Dakar, la pièce est présentée en Tunisie à la première édition des Journées de Carthage puis en France pour une lecture-spectacle au festival d'Avignon 1983, qui font office d'entrainement en vue de se confronter au public sénégalais.

Les Bouts de Bois de Dieu raconte le déroulement de la grève des cheminots sénégalais en 1947, revendiquant les mêmes droits que les travailleurs français – des allocations familiales, une retraite et une augmentation de salaire. Ecrivain et réalisateur engagé, Ousmane Sembène retrace les événements de la grève avec une vision très marxiste du conflit, c'est-à-dire selon le concept de lutte des classes, qui prend le pas sur celui de lutte des races défendu par Léopold Sédar Senghor.

Cette approche marxiste se traduit par une plus grande esthétisation du rapport de force entre l'administration coloniale et les cheminots sénégalais. L'administration française est incarnée par quatre personnages différents qui illustrent chacun un de ses aspects. Déjean, l'agent général de la Régie des chemins de fer, est profondément raciste et ne veut rien céder aux grévistes ; Isnard, le contremaître, est le bras-droit de Déjean, un aventurier qui exécute les ordres avec zèle et ne pose pas de questions ; Leblanc, un mécanicien, est lui du côté des grévistes, souhaitent les aider mais à conscience qu'il est leur ennemi dans ce conflit ; Pierrot, bureaucrate envoyé par la métropole pour fournir des informations sur la grève, finit par donner sa démission à Déjean tant l'attitude de l'administration l'écœure. Enfin, Bernardini, incarné par Raymond Hermantier lui-même, gardien de la prison, est un tortionnaire cruel et sanguinaire, incarnant les crimes de la colonisation.

Le rapport de force s'engage également sur le plan linguistique, qui s'affirme véritablement comme un élément structurant de l'action dramatique. Le wolof est présenté comme une langue-refuge, utilisé par les grévistes pendant leurs négociations avec les blancs pour ne pas qu'ils découvrent leur stratégie et comme langue de vérité, lors d'un meeting du député sénégalais Edouard[2] présenté comme un traître, où Bakayoko, le leader de la rébellion, prend la parole en wolof pour dénoncer à ses frères l'opportunisme du député corrompu avec l'administration coloniale et les convaincre de continuer la lutte.

[1] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 136.
[2] Désigne explicitement le député sénégalais Edouard Diatta, élu d'abord à l'Assemblée territoriale en 1946 puis à l'Assemblée nationale après l'indépendance, et ministre dans le premier gouvernement de Senghor.

Dans sa mise en scène, Raymond Hermantier présente la lutte des cheminots comme une lutte de libération des travailleurs, mais aussi des traditions africaines étouffées par le colonialisme, revendiquées notamment par les femmes qui soutiennent la grève. Leurs costumes traditionnels hauts en couleurs contrastent avec le bleu de travail uni des cheminots que Line Senghor s'est efforcée de recréer à l'identique de ceux d'époque. Les femmes cuisinent le riz et le mil et évoluent dans une immense armature en bois conçue par Malick Sy et Amadou Wane Sarr qui reproduit l'environnement métallique d'une gare ferroviaire.

L'audiovisuel est là encore un élément central de la mise en scène. Le fond de scène est recouvert par une grande toile blanche qui sert d'écran. Au début du spectacle, une série d'images retraçant les différentes grèves ayant eu lieu partout dans le monde entre 1902 et 1947 sont projetées sur une quinzaine de minutes. Tout au long de la pièce, des images d'archives, de grèves, de foules, sont projetées et dialoguent avec l'action scénique[1].

3.2.2. Abdou Diouf se désintéresse des activités du Sorano

La première des *Bouts de Bois de Dieu* a lieu le 1er mars 1984 au Sorano, annoncée en grande pompe par la presse partisane du pouvoir. Une délégation de cheminots ayant vécu les événements de 1947 est invitée à la soirée de gala, en compagnie d'une mission française envoyée par Jack Lang. Cependant, le jour même de la représentation, Raymond Hermantier reçoit une lettre du secrétaire d'Etat à la présidence, Jean Colin[2], lui présentant les excuses du Président Abdou Diouf qui ne pourra pas y assister :

> « Monsieur le Président de la République a bien reçu votre lettre du 21 février 1984 à laquelle il a été très sensible.
> […] C'est avec plaisir que Monsieur le Président de la République aurait assisté à la représentation de la pièce : « Les Bouts de Bois de Dieu ». Malheureusement en raison d'engagements antérieurs, il ne pourra pas honorer sa présence à la représentation de cette pièce.
> Il vous félicite, toutefois, d'avoir pu porter sur scène cette belle page de notre histoire nationale. »[3]

[1] Notamment dans la scène où Fa Keita est torturé par Bernardini, où au moment le plus violent le noir se fait sur scène pour laisser place à des images de souffrance, atténuée par l'intermédiaire de la caméra, sorte d'euphémisme scénique.

[2] Après avoir été dans l'administration coloniale en AEF et dans l'administration sénégalaise issue de la loi cadre en 1956, il est nommé ministre des Finances en 1964 par Léopold Sédar Senghor. En 1971, il devient ministre de l'Intérieur. En 1980, Abdou Diouf le nomme secrétaire à la présidence. A la fin des années 1980, sa présence au sein du gouvernement est de plus en contestée. Il en ait finalement écarté suite au remaniement ministériel de mars 1990.

[3] Lettre de Jean Collin à Raymond Hermantier, Dakar, le 1er mars 1984. BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-123(214).

Cette communication par un intermédiaire du Président rompt avec les relations qu'entretenait le Sorano avec le Président Senghor. Abdou Diouf n'accorde pas autant d'importance au Théâtre et se fait plus distant de ses activités, bien qu'il ait conscience de son utilité politique – il propose une représentation des *Bouts de Bois de Dieu* dans la Régie des Chemins de Fer de Thiès pour le 1er mai 1984. Le Président n'entend plus utiliser le Sorano comme un relais de la politique gouvernementale, et l'éloigne progressivement de sa diplomatie[1].

Ce délaissement par le pouvoir présidentiel va de pair avec une politique de « désenghorisation » engagée par Abdou Diouf à partir de 1983, construisant son hégémonie en se dégageant de l'aura de Senghor.

3.3. Le Sorano victime de la « désenghorisation »?

3.3.1. La remise en cause de l'idée de dialogue des cultures

La politique que met en place Abdou Diouf à partir de 1983 ne s'appuie plus sur le dialogue des cultures comme moyen de développement. Il fait prendre un tournant radical à la progressive « sénégalisation » des emplois, commencée timidement en 1973, et charge Thierno Bâ – dont nous avons évoqué la vision plutôt nationaliste du théâtre qu'il exposait en 1969 qui représente assez bien son avis général sur la politique de développement à adopter au Sénégal –, nommé secrétaire d'Etat chargé à l'emploi, de mener à bien cette transition administrative. Dès la mi-août 1983 :

> « […] rares sont les Français occupant des postes de conseillers techniques dans les ministères qui sont encore présents dans la capitale sénégalaise. Ces quelques courageux suggéraient à leurs amis de ne pas trop circuler les jours suivant[2] ».

L'ambiance dans les couloirs de l'administration semble assez tendue et touche d'autres pays d'Afrique francophone. Les coopérants sont de plus en plus mal vus par les nouveaux gouvernements africains des années 1980, et c'est également le cas de Raymond Hermantier. Aux alentours de l'année 1984, il prévoit d'organiser une tournée de *Tête d'Or* au Cameroun, visiblement compliquée par le contexte politique du pays. Paul Biya a succédé à Ahmadou Ahidjo en 1982, officiellement pour raison de santé, mais ce dernier tente un coup d'Etat en 1984 pour reprendre le pouvoir et est finalement contraint à l'exil par Paul Biya. Le nouveau

[1] Une petite tournée de *Tête d'Or* à l'Odéon est organisée en 1983 mais passe totalement inaperçu d'après les archives disponibles.

[2] Compte rendu du Club de Dakar sur la politique intérieure du Sénégal, 21 octobre 1983. Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de France (184PO 1), carton 636. Ce Club se compose d'économistes, de politologues et d'universitaires africains et européens, et étudie le développement des pays d'Afrique de l'Ouest. Il est financé par la Communauté Economique Européenne (CEE) et la Communauté Economique des Etats d'Afrique de l'Ouest (CEAO).

gouvernement camerounais rompt avec la politique de l'ancien Président et n'a plus les mêmes relations avec la France, au point que Maurice Sonar Senghor déconseille à Raymond Hermantier de maintenir son projet :

> « On pense en haut-lieu qu'il faut te dispenser de faire la tournée, pour des raisons politiques. Ce sont là des choses qui nous dépassent, même si elles ne correspondent pas à notre façon de penser.[1] »

Cette « *façon de penser* » à laquelle fait référence le directeur désigne bien l'idée d'un dialogue des cultures, qui visiblement à fait son temps dans un certain nombre de pays africains au début des années 1980.

A l'échelle des populations, une remise en cause des idées de la négritude apparaît, notamment par Wole Soyinka qui l'accusait d'être une vaine rhétorique en lui opposant le concept de « tigritude »[2], et au Sénégal, une certaine presse se fait de plus en plus critique vis-à-vis de l'héritage senghorien. A la suite de la création des *Bouts de Bois de Dieu*, Sérigne N'Diaye Gonzalès, directeur de la troupe, est interviewé dans le journal *Magazine*[3], destiné à la jeunesse et consacré à l'actualité culturelle au Sénégal. Le journaliste, El Bachir Sow, pointe du doigt la relative santé financière du Théâtre alors que la population sénégalaise subit de plein fouet les politiques d'austérité et pose des questions qui se veulent ouvertement déstabilisantes qui mettent en doute la démarche artistique de la troupe :

> « […] Il peut sembler paradoxal que le Sorano qui subit lui aussi les contrecoups de la conjoncture se lance dans une production qui demande, à ne pas en douter beaucoup de moyens…
>
> […] N'avez-vous pas peur de trahir l'œuvre de Sembène en transposant sur scène cette grève des Cheminots qui est avant tout, mouvement ? »

Si Sérigne N'Diaye parvient toujours à se justifier, ce ton change radicalement de ce que l'on peut lire dans la presse partisane. Une critique de la pièce par Abdoulaye Bamba Diallo est publiée dans le même journal, et s'attarde notamment sur le jeu des acteurs, remettant en cause les techniques occidentales :

> « On ne peut s'empêcher de penser que la pièce interprétée en wolof et bambara avec des acteurs moins prisonniers de leur formation à l'INAS[4] avec la technique occidentale du théâtre à la romaine serait une belle réussite ».

---

[1] Lettre envoyé par Maurice Sonar Senghor à Raymond Hermantier, Dakar, non-datée (probablement entre 1986 et 1985). BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (38).
[2] « *Le tigre n'a pas besoin de proclamer sa tigritude, il bondit sur sa proie* ».
[3] *Magazine*, n°235, non daté (1984). BNF, fond Raymond Hermantier, cote FOL-COL-163 (31).
[4] Institut National des Arts du Sénégal.

Et le journaliste conclut finalement que :

> « La pièce […] est à voir car la grève des cheminots de 1947 a été le « Mai 68 » des années coloniales. Moi j'aurais intitulé l'adaptation de ce roman « cette grève, la liberté » et j'aurais choisi comme intrigue : qu'est devenu l'acquis de cette lutte ? A voir. »

L'histoire des héros et le retour aux sources traditionnelles africaines séduisent moins, cette presse critique qui émerge au Sénégal[1] demande un plus grand ancrage dans le présent des réalités africaines, tout comme le revendiquent les nouvelles dramaturgies africaines apparues au début des années 1980.

3.3.2. Le départ d'Hermantier et de Maurice Sonar Senghor, deux tenants de l'héritage culturel senghorien

Face à cette critique grandissante et à l'affaiblissement des soutiens du Sorano qui, bien que haut placés, sont eux-aussi victimes de la « désenghorisation » et ne parviennent plus à promouvoir le Théâtre auprès du gouvernement, Hermantier finit par quitter définitivement le Sorano à l'été 1985.

Son départ précipite la fin d'une époque pour le Théâtre national, qui ne peut plus maintenir ses activités comme il l'entendait sous la présidence de Léopold Sédar Senghor. Dans les dernières pages de ses mémoires, Maurice Sonar Senghor salue le dévouement d'Hermantier, et semble vouloir justifier de l'importance et du désintéressement de son travail, comme s'il répondait à ses détracteurs, et n'accepte visiblement pas les critiques faites à l'idée de dialogue des cultures dans la démarche de création de la troupe.

Ce contexte tendu, le départ de son acolyte, les contacts plus distants de l'administration, conduisent Maurice Sonar Senghor à envisager son départ de la direction quelques mois après celui d'Hermantier. De plus, il ne semble pas se reconnaître dans la dramaturgie contemporaine africaine qui se construit dans les traces de Sony Labou Tansi, et l'accuse de « *jouer les apprentis sorciers*[2] ». Ainsi, le 7 juillet 1984, il quitte définitivement la direction du Sorano, salué par le « *tout-Dakar artistique venu [lui] dire au revoir*[3] ».

---

[1] La libéralisation de la vie politique avec notamment l'ouverture au multipartisme ont conduit à l'apparition d'une presse écrite très critique, parallèlement au développement de mouvements politiques et de syndicats plus autonomes du pouvoir.

[2] Lettre de Maurice Sonar Senghor à Raymond Hermantier, Dakar, le 30 janvier 1987. BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (38).

[3] SONAR SENGHOR Maurice, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 9.

Le départ des deux hommes, dont les personnalités ont bâti l'entreprise du Sorano selon les idées de la négritude et la politique culturelle du Président Senghor, marque un tournant dans l'histoire du Théâtre national Sénégalais, la fin d'un « l'âge d'or » suivant de près la fin du règne du poète-Président et la progressive remise en cause de son héritage culturel.

CONCLUSION

L'évolution du Théâtre national Daniel Sorano sous la direction de Maurice Sonar Senghor est donc intimement liée à celle des idées de la négritude et de la politique du Président Senghor.

Les idées de la négritude connaissent une diffusion étendue en Afrique jusqu'à la fin des années 1980. Léopold Sédar Senghor en fait l'idéologie politique de l'Etat sénégalais à son arrivée au pouvoir en 1960 et fonde sa politique de développement sur les deux notions fondamentales d' « enracinement » et d' « ouverture ». Cette idéologie influence directement les créations de la troupe du Sorano qui, de plus en plus impliqué dans la politique générale du gouvernement – pas seulement dans celle du ministère de la Culture – relaye les idées de la négritude au Sénégal, en Afrique et en Europe.

La notion d' « enracinement » est centrale dans le « *théâtre total* » que construit Maurice Sonar Senghor, inspiré des traditions africaines recueillies par le Groupe de Recherche de la troupe sur le territoire sénégalais. Les mises en scène incluent des chants, des danses et des musiques traditionnelles, et un jeu d'acteur spécifique aux comédiens du Sorano se développe en se basant sur la gestuel des griots et conteurs africains. Cette notion est également appliquée dans l'action culturelle du Théâtre, qui cherche à développer sa « *vocation populaire* » à partir des années 1970 en s'inspirant de l'expérience du Théâtre National Populaire de Jean Vilar et porte ses créations – avec ses idées – au contact de populations plus diverses.

La notion d' « ouverture » est présente dans le travail de création, inspiré des techniques occidentales d'écriture, de mise en scène, de jeu d'acteur, et dans l'organisation des tournées de la troupe, orientée dès 1965 vers un public international européen et africain et s'affirmant tout au long des années 1970 comme l'ambassadeur culturel du Sénégal. L'idée d' « ouverture » renvoie également à celle de dialogue des cultures, mise en pratique avec l'arrivée de Raymond Hermantier en 1968 qui travaille conjointement pendant quinze ans avec Maurice Sonar Senghor à l'élaboration d'un théâtre authentiquement sénégalais.

Le déclin de la troupe commence au moment où son père spirituel, Léopold Sédar Senghor, démissionne de la présidence, et où le nouveau gouvernement se détache progressivement du « socialisme africain » et des idées de la négritude. Les valeurs portées

par le Sorano ne sont plus celles qui fondent l'idéologie du gouvernement Diouf, qui met en place la libéralisation de l'Etat et de l'économie sénégalaise et n'envisage plus de planification de la culture à la manière de Senghor.

Aujourd'hui, le milieu artistique sénégalais regrette encore cette période d'effervescence du Sorano qui correspond aux années Senghor, perçues comme l' « âge d'or » du Sénégal. Le Théâtre national a été progressivement délaissé par les gouvernements et a perdu son aura dans la population, traversé par de nombreuses histoires de détournements de fonds des directeurs qui ne payaient pas leurs artistes. De plus, Abdoulaye Wade, premier candidat à se présenter face Senghor aux présidentielles de 1978 et Président de la République du Sénégal du 1er avril 2000 au 2 avril 2012, construit, à un an de la fin de son second mandat, son propre théâtre national, le Grand Théâtre National de Dakar, à quelques rue du Sorano[1]. Inauguré le 15 avril 2011, il est plus grand que le Théâtre de Senghor – mille huit cent places – et a été construit avec l'aide financière et logistique du gouvernement chinois. Le gouvernement de Macky Sall, qui suit celui de Wade, développe les activités du Grand Théâtre et l'emploi pour accroître l'attractivité culturelle du pays, laissant le Sorano à l'abandon.

Le Théâtre de Senghor, s'il a connu des moments de gloire et est encore fréquenté par une certaine élite dakaroise, s'apparente plutôt aujourd'hui à un musée, témoin d'une période prospère du Sénégal lié au poète-Président dans l'imaginaire collectif, qu'à un lieu culturel en lien avec les temps présents.

[1] Le Théâtre national Daniel Sorano a été construit Rue de la République, à côté du ministère de l'Education Nationale et du ministère de l'Economie. Le Grand Théâtre est construit plus au nord, à côté de la Gare ferroviaire. Leur localisation est assez parlante quant à la motivation ayant conduit à la construction de ces théâtres, l'un comme relais et outil de la politique du gouvernement, l'autre plutôt orienté vers le développement du tourisme.

ANNEXES : Photographies de spectacles

1967 : *L'Os de Mor Lam* de Birago Diop, mise en scène de Maurice Sonar Senghor.



Photo de presse, Agence Bernard, *Lettres et Médecins* (Paris), février 1979. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).



Photo de presse, non signée, *Paris-Théâtre*, 10 février 1970. BNF, Dossier de presse constitué par l'Odéon, 1970, cote 4-SW-10811 (2).

1968 : *L'Exil d'Albouri* de Cheik Aliou N'Dao, mise en scène de Raymond Hermantier



Albouri (Doura Mané), la Reine Mère (J. Scott-Lemoine) et une griotte de la cour (Aminata Fall). Photo de Roger Pic, Paris, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1969. BNF, cote 4-PHO-1 (559).

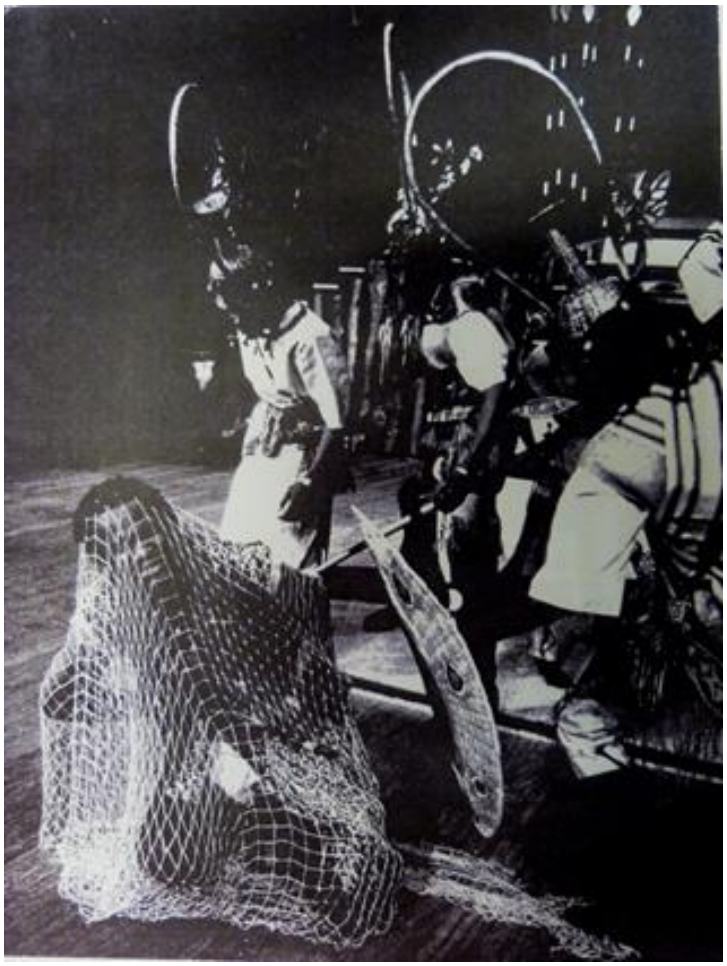
1969 : *Macbeth*, mise en scène d'Hermantier



Le festin autour de Macbeth- roi (Doura Mané). Photos Roger Pic, Paris, Odéon – Théâtre de l'Europe, 1969. BNF, cote 4-PHO-1 (645).



Les sorcières. Photos Roger Pic, Paris, Odéon – Théâtre de l'Europe, 1969. BNF, cote 4-PHO-1 (645).



Macbeth fait prisonnier. Photos Roger Pic, *Macbeth*, Paris, Odéon – Théâtre de l'Europe, 1969. BNF, cote 4-0HO-1 (645).

1971 : *Les Amazoulous* d'Abdou Anta Ka, mise en scène d'Hermantier



Les hommes masqués. Photos Michel Renaudeau, Dakar, Théâtre Daniel Sorano, 1971. BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (183).



Photos Michel Renaudeau, Dakar, Théâtre Daniel Sorano, 1971. BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (183).

1973 : *Le Malade Imaginaire*, mise en scène de Sonar Senghor et Hermantier.

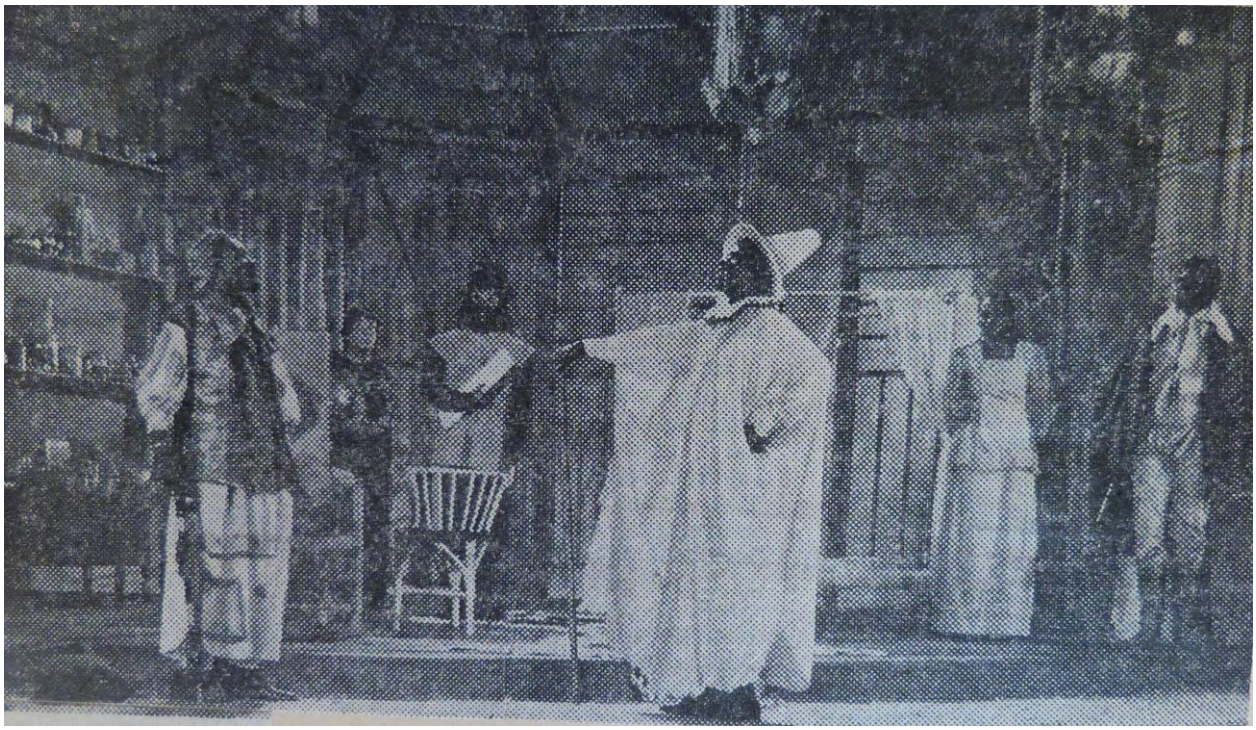


Photo de presse, non signée, *L'Humanité*, 22 février 1974. BNF, cote 4-SW-8359.

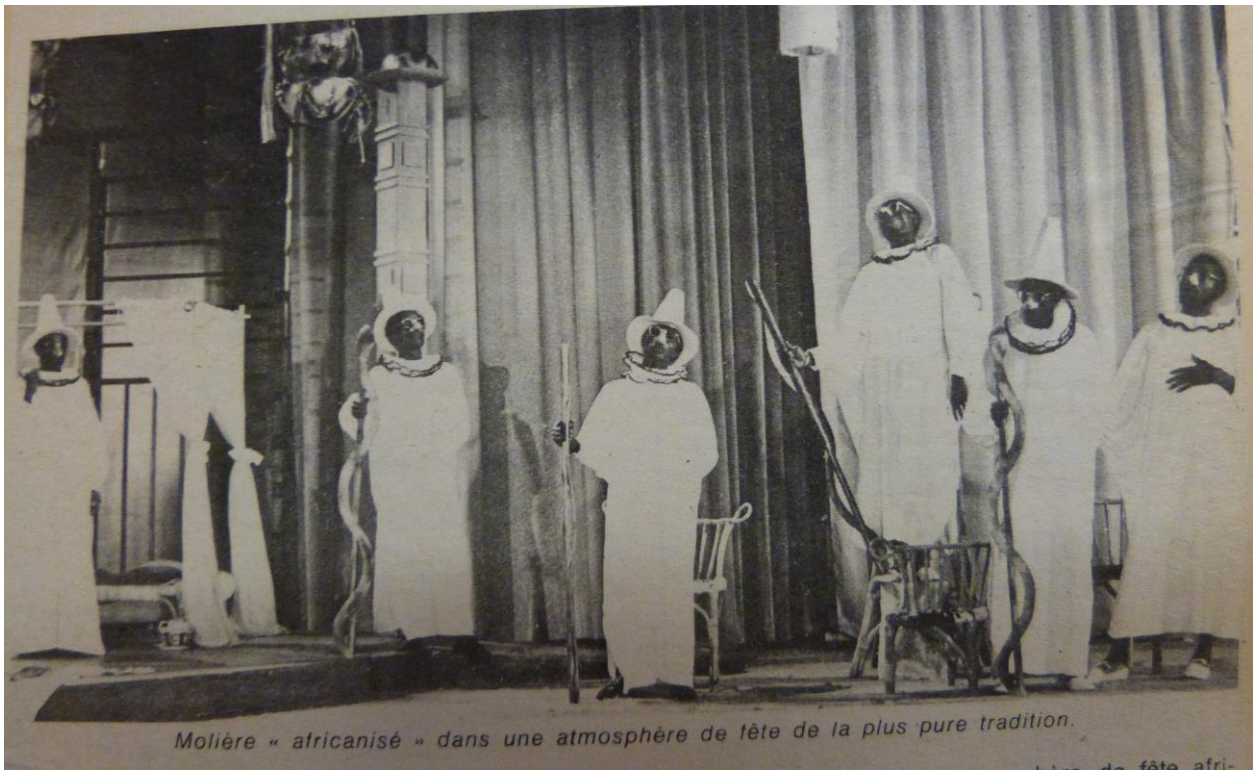


Photo de presse, non signée, *Télérama*, 23 avril 1974. BNF, cote 4-SW-8359.

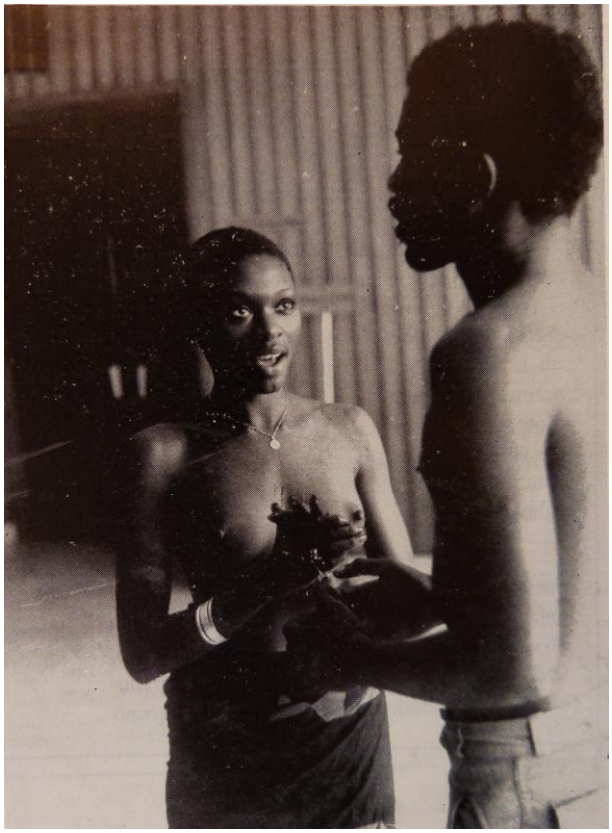
1974 : *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire, mise en scène d'Hermantier.

1977 : *Fresque du l'Afrique et l'Homme noir*, mise en scène collective.



Photo dans le programme de la participation du Sénégal au Festival de Lagos, 1977. Archives Diplomatiques de Nantes, fond de l'ambassade de Dakar (184PO 1), carton 676, dossier « FESTAC de Lagos ».

1980 : *Général Manuel Ho !,* adaptation du romain *Gouverneurs de la Rosée* de Jacques Roumain par Abdou Anta Ka, mise en scène d'Hermantier.



Manuel (Aliou Cissé) et Annaïse (Ndack Gaye).



Bienaimé (Douta Seck) et Déliria (Jacqueline Scott-Lemoine).

Photos de répétition dans le programme de la soirée de gala du 17 février 1980. BNF, fond Raymond Hermantier, cote 4-COL-163 (197).

1982 : *Tête d'Or* de Paul Claudel, mise en scène d'Hermantier.



Scène 2 de l'Acte I entre Simon Agnel (Oumar Seck) et Cèbes (Aliou Cissé). Photo de presse, *Arts et Lettres*, magazine culturel du *Soleil* n°3550, 26 février 1982. BNF, fond Raymond Hermantier, cote FOL-COL-163 (27).



Même scène dans la mise en scène de la « Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault » à l'Odéon en 1975. Photo de presse, *Arts et Lettres*, magazine culturel du *Soleil* n°3550, 26 février 1982. BNF, fond Raymond Hermantier, cote FOL-COL-163 (27).

1984 : *Les Bouts de Bois de Dieu*, adaptation du roman d'Ousmane Sembène, mise en scène d'Hermantier.

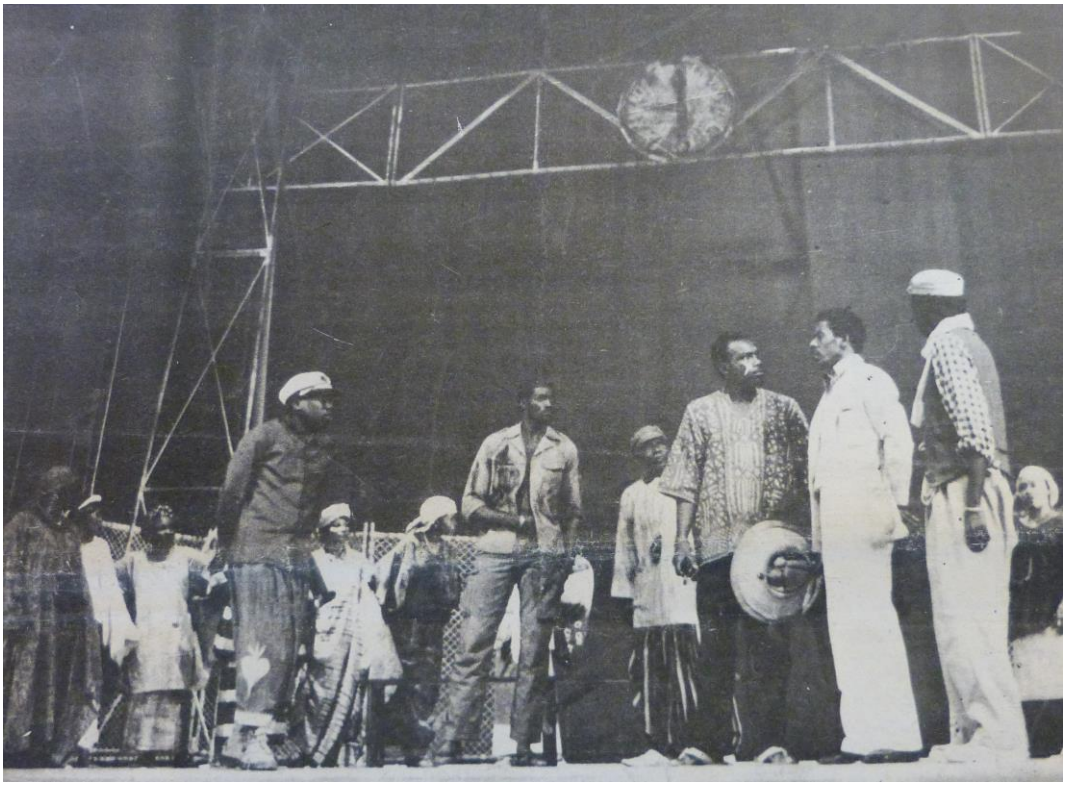
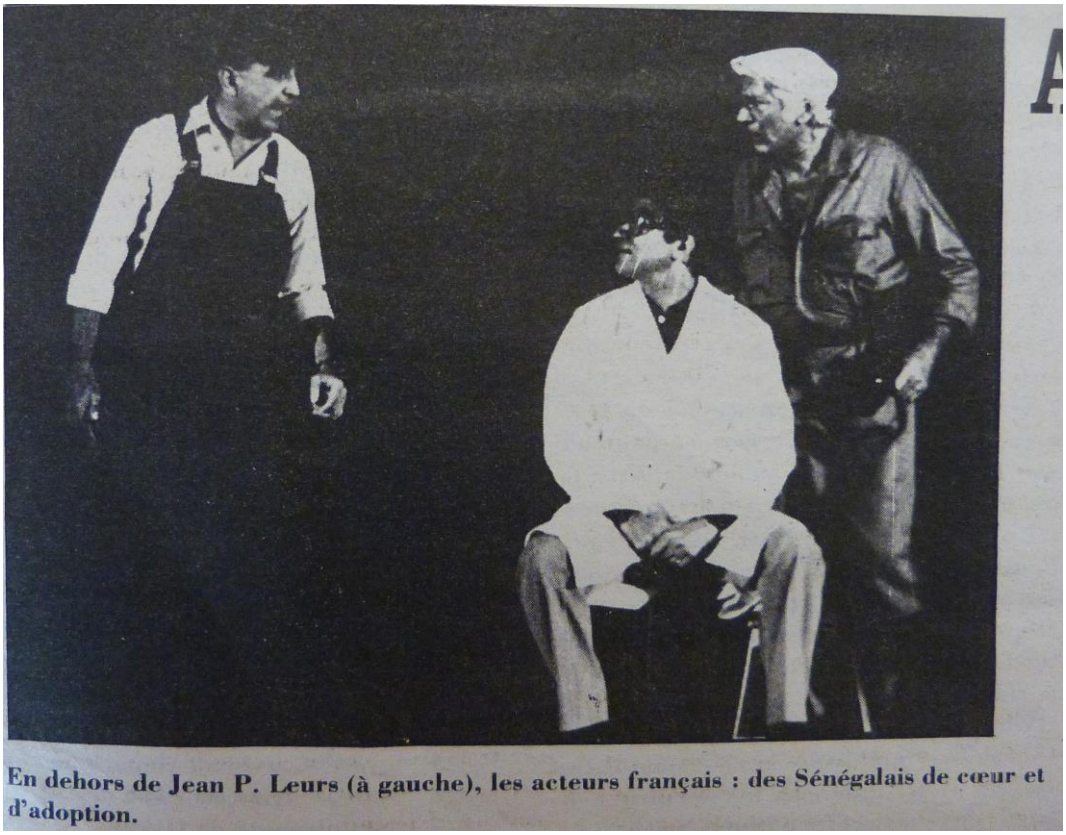


Photo de presse, *Arts et Lettres*, magazine culturel du *Soleil*, 1er mars 1984. BNF, fond Raymond Hermantier, cote FOL-COL-163 (31).



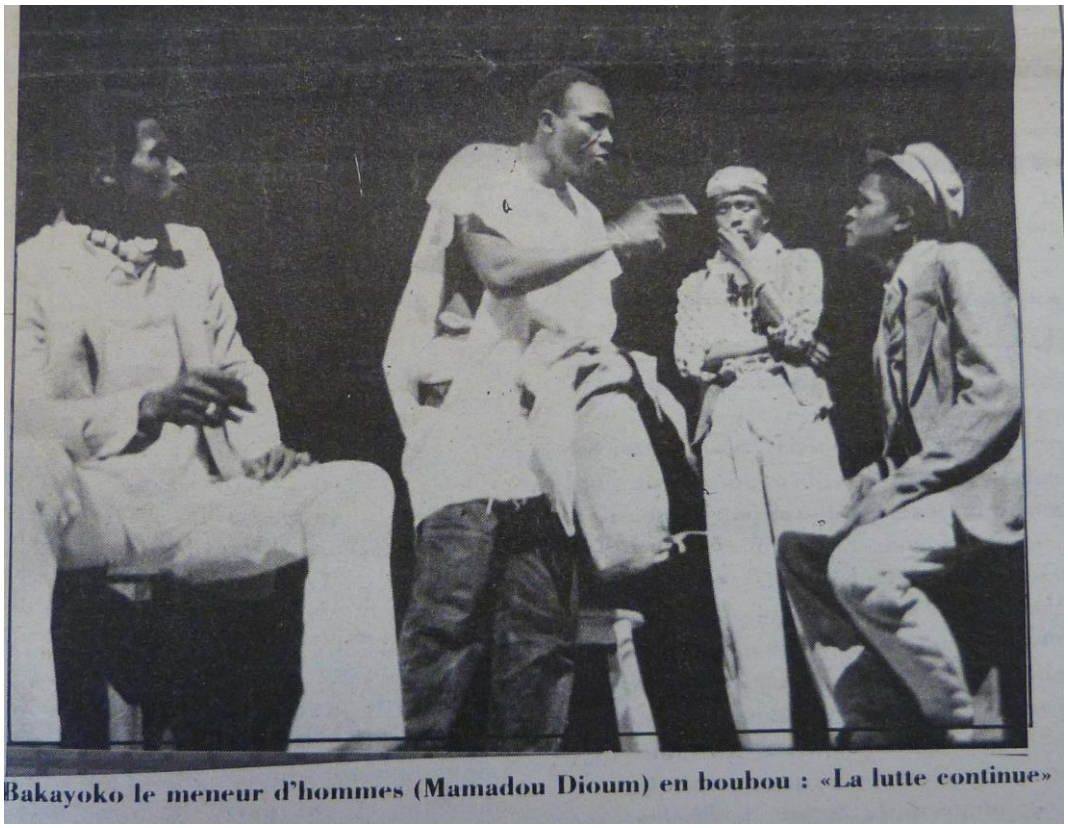
En dehors de Jean P. Leurs (à gauche), les acteurs français : des Sénégalais de cœur et d'adoption.

Photo de presse, *Arts et Lettres*, magazine culturel du *Soleil*, 1er mars 1984. BNF, fond Raymond Hermantier, cote FOL-COL-163 (31).



Quand les femmes aussi s'en mêlent le vendeur d'eau passe un mauvais quart d'eure.

Photo de presse, *Arts et Lettres*, magazine culturel du *Soleil*, 1er mars 1984. BNF, fond Raymond Hermantier, cote FOL-COL-163 (31).



Bakayoko le meneur d'hommes (Mamadou Dioum) en boubou : «La lutte continue»

Photo de presse, *Arts et Lettres*, magazine culturel du *Soleil*, 1er mars 1984. BNF, fond Raymond Hermantier, cote FOL-COL-163 (31).

BIBLIOGRAPHIE

ANTA KA Abdou, « Réflexions sur le théâtre négro-africain », *Africa*, n°27, août 1963.

BARBER Karin, COLLINS John et RICARD Alain, *West African Popular Theatre*, Bloomington et Indianapolis / Owford, Idiana University Press / James Currey, 1997, 285 p.

BENOT Yves, *Idéologies des indépendances africaines*, Paris, F. Maspero, 1972, 538 p

CASAS Arlette, « Théâtre algérien et identité », *Mots*, n°57, décembre 1998, pp. 51-63.

CHALAYE Sylvie, *Le syndrome Frankenstein*, Paris, Editions Théâtrales, 141 p.

CLAVET Jean-Louis, *Colonialisme et linguistique*, Paris, Payot, 1988, 248 p. .

COLE Catherine, *Ghana Concert's Party Theatre*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, 196 p.

CONTEH-MORGAN John, *Theatre and Drama in Francophone Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 243 p.

CORNEVIN Robert, *Le Théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le Livre Africain, 1970, 334 p.

COURTEILLE Sophie, *Léopold Sédar Senghor et l'art vivant au Sénégal*, Paris, l'Harmattan, 2007.

CHRETIEN J.-P. et TRIAUD J.-L. (dir.), *Histoire d'Afrique : les enjeux de la mémoire*, Paris, Khartala, 1999, 503 p.

DELAS Daniel, « Regard sur la politique culturelle de Senghor (1960-1980) », *Africultures* n°67 (2), 2006, p. 239-243.

DEVEY Muriel, *Le Sénégal*, Paris, Khartala, 306 p.

DIOP Alioune Oumy, *Le théâtre traditionnel au Sénégal*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1970, 334 p.

DIOP El Hadj Ibrahima, « Léopold Sédar Senghor et la 'déconstruction' du marxisme », *Ethiopique*, n°69, 2ème semestre 2002.

DREYFUS Armand, « Pouvons-nous aider le théâtre africain ? », *Coopération et développement*, n°46, septembre-octobre 1973, pp. 2-13.

DREYFUS Armand, « Théâtre et authenticité au Mali », *Recherche, pédagogie et culture*, 53-54 mai-août 1981, p. 2-13.

DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007, 312 p.

FIANGOR Koffi Rogo, *Le Théâtre Africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, l'Harmattan, 2002, 394 p.

FLORY Maurice, « Aspects culturels de la coopération francophone », *Etudes Internationales,* n°5 (2), juin 1974, p. 244.

GOUDESNE Romuald, *Du théâtre pour l'Afrique : un aspect de l'action artistique de la France jusqu'en 1984*, Rennes, Université Rennes II, 2004, 136 p.

ICHAC Pierre, « Le théâtre noir au Théâtre des Nations », *Le théâtre dans le Monde*, hiver 1960, vol. IX, n°4, pp. 344-351.

JEZEQUEL Jean-Hervé, « Le "Théâtre des instituteurs" en AOF (1930-1950) » dans *Fêtes urbaines en Afrique*, Odile GOERG (dir.), Paris, Karthala, 1999, pp. 185-211.

KASHAMURA Anicet, *Culture et aliénation en Afrique*, Paris, Editions du Cercle, 1972, 174 p.

KERR David, *African popular theatre: from pre-colonial times to the present day*, London, James Currey, 1995, 278 p.

KESTELOOT Lilyan , *Négritude et situation coloniale*, Paris, Silex, 1988, 93 p.

KESTELOOT Lilyan , *Anthologie négro-africaine : panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe s.,* Vanves, Edicef, 1992, 555 p.

KESTELOOT Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Khartala, 2001, 392 p.

KOM Ambroise, « Théâtre et censure au Cameroun » dans *New French Theatre in Francophone and Anglophone Africa,,* Anne FUCHS (dir.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999 (Matatu, n°20), pp. 169-177.

KWAHULE Koffi, *Pour une histoire critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, l'Harmattan, 1996, 286 p.

LIENCOURT François (de), « Le théâtre, le pouvoir et le spectateur soviétique (I) », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol 2, n°2, avril-juin 1961, pp. 166-211.

LIENCOURT François (de), « Le théâtre, le pouvoir et le spectateur soviétique (II) », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol 2, n°3, juillet-septembre 1961, pp. 277-198.

MARTY-BRUZY Claude, « La sémiotique de la mise en scène », *Etudes Littéraires*, n°21 (3), 1989, pp. 119-128.

M'BENGUE Mamadou Seyni, *La Politique culturelle au Sénégal*, Paris, Unesco, 1973, 65 p.

MIGNON J.-M., « Centres Culturels et M.J.C. en Afrique francophone », *Les Cahiers de l'animation*, n°46, juillet 1984, pp. 59-75.

MIGNON J.-M., « Jeunesse Africaine, crainte et convoitée », *Les Cahiers de l'animation*, n°43, décembre 1983, pp. 55-68.

NEGRONI François (de), *Afriques fantasmes*, Paris, Plon, 1992, 262 p.

NKASHAMA Ngandu, *Théâtre et scènes de spectacle : étude sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris, l'Harmattan, 1993, 383 p.

PASQUINI Marie, *Raymond Hermantier, un parcours : du Théâtre Populaire au dialogue des cultures*, Paris, Université Paris 3, 2006, 96 p.

PINIAU Bernard, *L'action artistique de la France dans le monde : histoire de l'Agence Française d'Action Artistique de 1922 à nos jours*, Paris, l'Harmattan, 1998, 221 p.

RICARD Alain, « Francophonie et théâtre en Afrique de l'Ouest. Situation et perspectives », *Etudes Littéraires* (Québec), vol 7, n°3, décembre 1974, pp. 449-476.

ROUSSIN Claude, « Retour d'Afrique », *Jeu. Cahiers de théâtre*, n°11, printemps 1979, Montréal, Québec, p. 10-16.

SAID Edward, *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard - Le Monde Diplomatique, 2000, 555 p.

SARROUY Charlotte, *Théâtre et politique au Sénégal : un art engagé dans la construction d'une Histoire nationale*, Toulouse, IEP Toulouse, 2013, 111 p.

SCHERER Jacques, *Le Théâtre en Afrique Noire Francophone*, Paris, PUF, 1992, 127 p.

SEDAR SENGHOR Léopold, *La parole chez Paul Claudel et chez les négro-africains*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1973, 56 p.

SEDAR SENGHOR Léopold, « Le Français, langue de culture », *Esprit*, n°311, novembre 1962.

SEDAR SENGHOR Léopold, « Qu'est-ce que la négritude ? », *Etudes Françaises*, n°3 (1), 1967, pp. 3-20

SEDAR SENGHOR Léopold, *Le dialogue des cultures*, Paris, Seuil, « Liberté », n°5, 1993, 295 p.

TAMBA Moustapha et BLIN Mysiam Odile (dir.), *50 ans de cultures noires au Sénégal (1960-2010)*, Paris, l'Harmattan, 2014, 267 p.

TRAORE Bakary, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958, 148 p.

URFALINO Philippe, « La philosophie de l'Etat esthétique », *Politix*, vol 6, n°24, quatrième trimestre 1993, pp. 20-35.

VALANTIN Christian, *Une histoire de la Francophonie : de l'Agence de Coopération Culturelle et Technique à l'Organisation Internationale de la Francophonie*, Paris, Belin, 2010.

VALANTIN Christian, *Trente ans de vie politique avec Léopold Sédar Senghor*, Paris, Belin, 2016, 202 p.

WATERS Harold, *Black Theatre in French*, Sherbrooke, Naaman, 1978, 91 p.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION....4

I. PRESENTATION DU SUJET....10

1. Présentation et critique des Sources....10

1.1. Les fonds d'archives....10

1.2. Les mémoires de Maurice Sonar Senghor....14

2. Historiographie sur le théâtre en Afrique....15

2.1. L'invention du théâtre africain....17

2.2. Des coutumes théâtralisées à la modernité théâtrale....19

2.3. Les différents échanges entre esthétiques théâtrales africaines et occidentales....21

3. Contextualisation : le Théâtre national Daniel Sorano entre les politiques culturelles françaises et africaines....23

3.1. Le théâtre et les politiques culturelles africaines....23

3.2. L'évolution du regard de la France sur l'expression artistique « indigène »....28

II. LA CONSTRUCTION DE LA TROUPE DRAMATIQUE NATIONALE DU SENEGAL (1954-1970)....34

1. Le Théâtre national Daniel Sorano : un théâtre construit au compte de l'Etat sénégalais....34

1.1. Les prémices d'un théâtre professionnel au Théâtre du Palais....34

1.2. La récupération du projet de Senghor par le gouvernement sénégalais....35

1.3. Le « *vernissage* » du Sorano sous les auspices du Président et des tenants de la Négritude 38

2. La création de la Troupe Dramatique nationale du Sorano....41

2.1. D'une troupe amateur à une troupe professionnelle....41

2.2. Les débuts de la Troupe et son affirmation dans la vie théâtrale sénégalaise....43

2.3. Trouver sa place dans le milieu artistique sénégalais....48

3. Faire admettre le théâtre sénégalais au « Banquet de l'universel »....52

3.1. La Coopération française dans la construction d'un théâtre sénégalais....52

3.2. Le « *Macbeth noir* » : la « *grande épreuve* » de la Troupe du Sorano....55

3.3. Les échos dans la presse....60

III. UN OUTIL DE LA POLITIQUE DU GOUVERNEMENT SENGHOR (1970-1980)....65

1. Un outil de la politique du Ministère de la Culture....65

1.1. Des réflexions sur le rôle du théâtre sénégalais....65

1.2. La mise en pratique de la volonté d' « enracinement » du gouvernement....68

1.3. Léopold Sédar Senghor pèse de plus en plus sur les activités du Sorano....70

2. Le Sorano et la mission de Coopération Culturelle à Dakar 72
2.1. La Troupe employée à la diffusion de la culture française 72
2.2. Molière et le Théâtre sénégalais 75
2.3. La Troupe et la Francophonie 77
3. La Troupe du Sorano et la diplomatie senghorienne 79
3.1. L'ouverture aux Antilles 79
3.2. Les rapports du Sénégal avec le Nigéria 82
IV. LA FIN DU REGNE DE SENGHOR (1980-1984) 86
1. D'importants renouvellements au sein de la Troupe 86
1.1. Vers une plus grande efficacité de l'action culturelle du Sorano 86
1.2. L'évolution de la démarche artistique 87
2. Abdou Diouf et la Troupe du Sorano 90
2.1. Le successeur désigné du Président Senghor 90
2.2. La Troupe du Sorano et l'administration provisoire 91
2.3. La création de *Tête d'Or*, une allégeance à l'héritage culturel senghorien 93
3. La fin d'une époque 97
3.1. La refonte du Ministère de la Coopération et la remise en cause du poste d'Hermanter 97
3.2. Une ultime mise en scène 98
3.3. Le Sorano victime de la « désenghorisation »? 101
CONCLUSION 105
ANNEXES : Photographies de spectacles 108
BIBLIOGRAPHIE 118
TABLE DES MATIERES 122