

Mali : du *kotèba* traditionnel au théâtre utile

DÉPUIS le début des années 80, un nouveau type d'expression théâtrale est apparu au Mali : le « théâtre utile ». Ce théâtre revêt l'aspect traditionnel du *kotèba*, expression artistique populaire qui constitue l'un des piliers de la culture bambara, mais s'inscrit cependant dans le paradigme moderne du développement, en tant qu'outil de sensibilisation à la base.

A la croisée de l'art et du développement, ce « produit dérivé » du *kotèba*, reflète des préoccupations bien actuelles au Mali : recherche de ponts entre la tradition et la modernité, exploitation du marché potentiel que constitue l'aide au développement, décentralisation de la communication. S'il est vrai que le « théâtre utile » ne constitue qu'une petite partie de l'activité théâtrale au Mali, le succès qu'il connaît tous azimuts annonce sans doute le développement de ce créneau.

Avant de présenter le théâtre utile, nous commencerons par exposer ce qu'est le théâtre – et principalement le *kotèba* – dans la culture bambara. Puis nous aborderons l'émergence de ce mouvement, à travers son historique et ses réalisations. On tentera d'analyser cette expression artistique sous l'angle de

ses interdépendances avec les circuits de l'aide au développement.

L'importance du théâtre dans la société traditionnelle bambara

Le théâtre est inscrit dans la culture bambara depuis toujours et en constitue même une de ses principales représentations. L'expression théâtrale englobe diverses formes telles que le théâtre parlé, le mime, la danse, le spectacle de masque, le chant. La musique en est indissociable.

Traditionnellement, le théâtre en milieu bambara a deux fonctions bien distinctes : une fonction rituelle et une fonction récréative. Il en résulte deux types d'expression théâtrale : le *do*, théâtre sacré qui se déroule une fois tous les sept ans et fait partie de l'itinéraire initiatique des jeunes hommes, et le *kotèba*, théâtre profane. Tous deux se pratiquent au niveau du village où ils sont encore bien ancrés dans la vie sociale, bien que moins fréquents qu'avant. Tous les villageois, y compris les enfants, sont conviés au *kotèba*. Les acteurs sont généralement initiés au *do*. Après l'initia-

tion, ils ont mission de contribuer à la consolidation de la société bambara, tant par leurs conduites pratiques dans la vie que par leurs activités culturelles. Pour cela, l'acteur de *kotèba* doit être disponible. Il est engagé à tout moment lors de manifestations sociales. Pour expliquer le lien étroit qui unit la scène au public, attardons-nous sur l'origine du mot « *kotèba* ». Nous résumerons ici la présentation très précise que Sada Sissoko (1) fait dans l'ouvrage *Le kotèba et l'évolution du théâtre moderne au Mali*. Le mot « *kotèba* » signifie à la fois la manifestation et le groupe qui en a l'initiative (dont le cœur est l'association de jeunes). En langue bambara, « *kotèba* » signifie littéralement « escargot géant ». L'escargot symbolise, pour les Bambara, l'organisation de la société, chaque cercle de la coquille représentant une catégorie (au centre, les anciens, puis les hommes, puis les femmes). Le *kotèba* s'appuie sur cette représentation concentrique. Ainsi, sur la place du village où se déroule le spectacle, nous retrouvons la disposition suivante : au centre, les chanteuses, puis les musiciens, puis les danseurs (enfants, femmes, hommes) et enfin, le public. La séance de *kotèba* se déroule sous la bienveillance du parrain et de la marraine du groupe de jeunes. Introduit par une séance de masques, avec le *kotèkono*, masque-oiseau qui chasse les mauvais esprits, le spectacle se poursuit par une forme artistique que Sada Sissoko compare à l'opéra. Chaque instrument à percussion a un rôle précis à jouer, symbolisant une pensée formulée en matière dramatique. La parole (théâtre parlé) permet la

compréhension du spectacle sans toutefois en constituer le centre.

Le répertoire reflète la fonction même du *kotèba* : mêler divertissement à harmonisation sociale. En tournant en dérision, mais aussi parfois en tragédie, des problèmes sociaux, le *kotèba* véhicule en permanence l'idée de l'interaction individu-société. On trouvera donc dans le répertoire aussi bien des scènes de la vie quotidienne que des fresques historiques, le but étant de mettre en exergue la valeur du système des relations sociales. Le *kotèba* se doit d'évoquer aussi bien les vertus de l'homme que ses tares, celles-ci constituant un danger latent pour la société. Le rire et la dérision permettent d'exprimer des critiques et des idées qu'il serait inconcevable d'étaler au grand jour en d'autres circonstances. Le mot *kotèba* ne fait-il pas référence aussi au *kotè-bali* qui signifie « l'expression totale », le « pouvoir-tout-dire » ?

Timide émergence d'un théâtre « moderne »

Le *kotèba* a très largement résisté à la période coloniale – à l'image d'ailleurs de son signifié : les rouages sociaux. Ceci malgré la volonté affichée du colonisateur d'altérer les structures sociales pour imposer aux Soudanais un ordre nouveau. Le pouvoir colonial, qui utilise néanmoins le *kotèba* comme simple divertissement, a bien essayé d'imposer son propre théâtre, mais sans grand résultat quant aux changements de mentalité espérés... Parallèlement au répertoire théâtral français imposé au programme de l'école coloniale, on assiste, dans les années 30, à la création d'un théâtre soudanais, réplique du théâtre à la française avec pour répertoire,

(1) Sada Sissoko, *Le Kotèba et l'évolution du théâtre moderne au Mali*, Bamako, Éditions Jamana, 1995.

des pièces inspirées de récits traditionnels africains. L'école William-Ponty, au Sénégal, dont la vocation est de former de hauts cadres de l'administration coloniale, se singularise par la passion de bon nombre de ses élèves, notamment maliens, pour l'écriture théâtrale. Ce qui donne lieu à un foisonnement de pièces écrites, de qualité inégale, traduisant à la fois un mimétisme artistique et un désir de célébrer les cultures et les résistances africaines. L'œuvre des « Pontins » maliens des années 30 et 40 inaugure en quelque sorte le théâtre moderne malien, qui s'enquiert, dans les années précédant l'indépendance, de sujets plus sociaux, pour devenir, entre autre, un moyen d'expression politique. La création, en 1960, d'une troupe de théâtre nationale, l'instauration des Semaines et Biennales de la jeunesse malienne – destinées notamment à constituer un répertoire théâtral, région par région –, l'ouverture de l'Institut national des arts et de sa section « art dramatique » en 1964, l'inspiration de dramaturges tels que Mamadou Badian Kouyaté, ou encore Gaoussou Diawara (2), la constitution d'un répertoire en langue bambara, sont autant d'éléments créateurs d'un théâtre à portée nationale, cadré par l'État pour le meilleur et pour le pire.

On est donc en présence d'un théâtre à deux vitesses, le *kotèba* traditionnel et local d'un côté, le théâtre moderne, institutionnalisé, de l'autre.

(2) Gaoussou Diawara, *Panorama critique du théâtre malien dans son évolution*, Dakar, Éditions Sankoré, 1981.

L'apparition du théâtre utile

Dans ce contexte prend forme, au début des années 80, un théâtre alternatif, empruntant au *kotèba* son esprit populaire et sa vocation sociale, et au théâtre moderne, son professionnalisme.

Philippe Dauchez, professeur d'art dramatique aujourd'hui à la retraite, est à l'initiative de ce mouvement. Arrivé au Mali en 1978 en tant que coopérant à l'INA (Institut national des arts), il constate assez vite que le seul débouché professionnel des élèves sortants est d'intégrer la fonction publique, en tant que comédien du Théâtre national. Il propose aux élèves de s'organiser en petites équipes, les troupes privées proprement dites étant alors interdites par la loi.

En 1982, à la demande d'un médecin de l'hôpital psychiatrique de Bamako, l'une des équipes vient jouer au « cabanon » (ainsi nomme-t-on le service psychiatrique) et se lance dans un jeu théâtral impliquant les malades eux-mêmes. Malgré le peu d'enthousiasme du personnel soignant, les résultats sont bons, ce qui encourage la troupe à continuer. Les malades y voient une brèche sur la société dont ils sont coupés depuis parfois plusieurs années.

Deux ans plus tard, un responsable de l'Unicef, à cours d'outil d'information efficace, a lui aussi l'idée de commander à l'INA un spectacle pédagogique sur la diarrhée et la malnutrition. Une seconde équipe de comédiens répond sur-le-champ et, quelques jours après, sillonne la région. Les résultats sont étonnants : en quinze jours, l'épidémie de diarrhée est stoppée. En 1986, à la demande d'un père blanc, une autre troupe d'élèves (les Nyogolons) monte un

spectacle sur la polio, expliquant l'importance de la vaccination, ainsi que la rééducation en cas de poliomyélite déclarée. Là encore les résultats sont probants : on doit arrêter les représentations car le stock de vaccins prévu arrive à sa fin.

D'autres troupes se créent, suivant le rythme des promotions d'élèves de l'INA. Elles optent chacune pour une forme théâtrale principale : comédie musicale, marionnettes, masques, théâtre parlé, contes, en intégrant toutes à leurs spectacles danse et musique, selon la tradition du *kotèba*. En 1988, le ministre malien de la Culture décrète l'autorisation de la création de troupes privées qu'il souhaite même encourager. Cette même année, les troupes impulsées par Philippe Dauchez, se fédèrent en une organisation non gouvernementale : Tract Mali-Théâtre utile, ce qui va faciliter la recherche de fonds auprès des financeurs institutionnels. Les contrats déjà honorés ont amorcé une tendance jusqu'alors inexistante : vendre du spectacle à un commanditaire. A peine lancé, le mouvement « théâtre utile » s'insère dans un circuit économique, garantissant l'autonomie et du groupe et du comédien. Aujourd'hui, grâce en partie à l'apparition de ces troupes privées, l'entrée dans la troupe nationale du Mali n'est plus l'unique condition pour que les jeunes comédiens puissent vivre de leur art.

Renouant avec la tradition du *kotèba*, les comédiens peuvent parler de tout à tous grâce à la dérision. « Comédien, ce n'est pas seulement un métier d'artiste, c'est un métier d'humaniste. Pour le spectateur, le théâtre est un moyen de se regarder, de se reconnaître », explique P. Dauchez, « un théâtre simple et vrai, non pas centré sur l'individu mais sur la so-

ciété. Ce que nous voulons, c'est communiquer à travers le théâtre, et c'est pour cela qu'il est important que notre théâtre conserve une forme traditionnelle telle que le *kotèba* » (3).

Si le *kotèba* traditionnel est une spécificité bambara, le *kotèba* façon Tract-Mali opère au-delà des milieux bambara. Les cinq troupes fédérées (soit environ 35 comédiens) jouent principalement en bambara, mais utilisent aussi le peul, le soninké, en fonction de leur lieu de passage. Une des troupes, les « So » jouent spécifiquement en milieu peul et en milieu dogon (utilisant selon les cas l'une des cinq langues dogons qu'ils maîtrisent). Parallèlement à Tract-Mali, d'autres troupes se lancent dans ce même créneau.

Aujourd'hui, les troupes de Tract parcourent le pays proposant à un public principalement rural des spectacles thématiques sur les différents problèmes qui freinent le développement. La trentaine de pièces montées à ce jour porte sur la santé (sida, polio...), l'hygiène (périmé fécal...), l'agriculture (repiquage du riz...), la gestion (caisses d'épargne...), sur la collectivité (rapports hommes-femmes...).

Certains thèmes, tels que le sida ou la toxicomanie, ont nécessité une tournée à Bamako, ou dans des capitales de région. Mais d'après les comédiens, en ville, le public est moins cohérent, étant constitué essentiellement de passants. Les personnalités du quartier ne s'y rendent guère, mais préfèrent « envoyer leurs femmes » pour les distraire. On s'éloigne alors des principes mêmes du *kotèba*. Les spectacles des troupes de Tract-Mali ne sont pas faits pour une somme d'individus

(3) Amadou Chab Touré, « Quel théâtre après le *Kotèba* ? », *Alternatives théâtrales*, décembre 1995.

autonomes mais pour un groupe relevant d'une organisation sociale déjà structurée et connue de tous ses membres, même si l'on ne retrouve pas entièrement la symbiose de la relation acteur-public telle qu'elle apparaît dans le *kotèba* traditionnel (les acteurs n'étant pas du village).

La troupe des Psy a développé l'expérience amorcée en 1986 au service psychiatrie de l'hôpital du Point G. Elle organise tous les quinze jours des séances de *kotèba* thérapeutique au sein du service. A chaque représentation, l'acteur principal est l'un des résidents en traitement, juste épaulé par les comédiens professionnels. Au cours de la pièce largement improvisée, d'autres résidents se greffent de leur propre chef au spectacle, jouant un rôle qu'ils choisissent spontanément (mais bien souvent inspiré de leur propre cas).

Si la forme que revêt le théâtre utile reste traditionnelle, le fond apparaît tout de même moderne à bien des égards. Le fait même de vouloir rendre utile une activité sociale qui s'apparentait au divertissement ne relève-t-il pas d'une préoccupation moderne ?

En quoi et à qui ce théâtre est-il « utile » ? Au public tout d'abord, qui ne se déplace pas pour rien puisqu'il rapporte de l'information, de nouveaux sujets de préoccupations. Utile aux bailleurs de fonds et aux responsables politiques, puisque, avec des fonds relativement limités (pour une tournée de 50 représentations, le prix global facturé à l'organisme commanditaire est d'environ 50 000 francs français), on peut pénétrer des zones parfois reculées et toucher des milliers de personnes (environ 300 par représentation). Utile aux comédiens puisque c'est là un théâtre qui peut

se vendre aux nombreux bailleurs de fonds. Le « marché » est vaste et les négociations sont d'autant plus faciles que les divers organismes d'aide au développement sont friands de nouveautés en matière d'outils de sensibilisation.

L'efficacité du spectacle est liée au contexte, mais aussi à la façon d'exprimer l'idée-phare du spectacle. Pour cela, les comédiens donnent avant tout libre cours à leur intuition guidée par la connaissance de leur public. Le commanditaire du spectacle est bien sûr habilité à donner son avis sur la réalisation, mais en aucun cas il ne peut diriger la mise en scène ou imposer des répliques. Les comédiens ont libre cours pour adapter le mieux possible le langage courant aux idées à faire passer, utilisant des proverbes, des métaphores connus de tous. Si les comédiens ont assez souvent recours à l'improvisation lors des représentations (en fonction des interventions du public), la conception de chaque spectacle fait l'objet d'un travail collectif minutieux. Ayant préalablement mené une enquête légère, l'équipe part de ce que pense et sait le public, y puisant des interrogations plus ou moins conscientes.

Fidèles à l'esprit du *kotèba*, les comédiens utilisent les « ficelles » classiques et quasi universelles de la farce : ridicule et grivoiserie provoquent inmanquablement l'hilarité du public. Derrière le rire transparaît le message, suggéré plutôt qu'imposé. Par exemple, dans *Nyokala so*, une des pièces de la troupe Psy sur la toxicomanie, les comédiens ne dramatisent pas les effets physiques de la drogue, mais suggèrent la morale suivante : un enfant qui se drogue porte atteinte à l'équilibre de la famille ; chacun a son rôle à jouer pour éviter cette catas-

trophe. Une idée de bon sens dans une société où, dans l'échelle des valeurs, la cohésion sociale passe avant la protection de l'individu. D'ailleurs, le débat – qui suit systématiquement toute représentation – tourne en général sur la responsabilité de l'entourage.

Le risque de ce mode de jeu, basé sur la moquerie et le rire, est peut-être de provoquer une distanciation entre la réalité et l'acteur, les villageois mettant le message qui fait rire dans le registre du non-réel. Pour le public, le comédien est avant tout un bouffon.

En tant qu'initiative concernant le développement, on peut se demander sous quels types de critères l'évaluation du théâtre utile serait la plus pertinente. Sous l'angle artistique, revendiqué par les comédiens, le public n'est-il pas l'évaluateur le plus sûr ? Il a presque toujours manifesté son approbation. Mais en tant qu'outil au service de programmes de développement (on ne parle alors plus d'art mais d'animation), doit-on sortir les grilles d'évaluation ?

A vrai dire, personne ne connaît l'impact de chacun des spectacles, ce qui n'a pas l'air d'embarrasser les commanditaires.

Néanmoins, une étude d'impact est actuellement en cours de réalisation. Cette étude, menée par Françoise Libert et Hélène Pagezy dans le cadre d'un projet soutenu par Sidaction, porte sur quatre spectacles concernant le sida. Il s'agit de cerner comment les messages ont été perçus, en particulier

chez les enfants pré-pubères (9-13 ans). Pour réaliser cette étude, Françoise Libert a suivi, dans un premier temps, deux troupes en tournée pour recueillir les avis du public, à chaud. Puis elle est repassée dans les villages un à deux mois plus tard pour aborder à nouveau le thème du spectacle. Les résultats provisoires dégagent les idées suivantes : les enfants ont tendance à réciter la « leçon de morale » qu'ils ont enregistrée mais pas forcément comprise, la mixité d'âge et de sexe du public peut créer une gêne (notamment lors des scènes sur l'utilisation du préservatif), globalement l'outil théâtre utile est bien accepté et les villageois sont sensibles au fait que les comédiens viennent chez eux, ce qui signifie à leurs yeux que le problème doit être très grave et qu'il peut les concerner.

Avec des racines bien ancrées dans la tradition, le théâtre au Mali s'adapte à la modernité. Les circuits de développement sont un élément – et pas des moindres – de cette modernité, et les comédiens de Tract-Mali ne s'y sont pas trompés.

Que voir de la société malienne à travers le théâtre utile ?

Un symptôme d'une société de plus en plus marchande et utilitariste dans laquelle l'art prend peu à peu sa part de marché, ou bien une preuve que le théâtre au Mali a une fonction sociale intrinsèque et inaltérable ?

Marie-Laure de Noray