

le donner et le recevoir

entretien avec Alfa Oumar Konaré

Alpha Oumar Konaré est professeur d'histoire et d'archéologie en service à l'Institut supérieur de formation et de recherche appliquée de Bamako. Il a été ministre de la Jeunesse, des Sports, des Arts et de la Culture du Mali.

Vous n'êtes pas homme de théâtre, mais vous avez eu la responsabilité de la politique culturelle du Mali pendant plusieurs années, années pendant lesquelles vous avez beaucoup fait pour que se développe un théâtre authentiquement malien. Aimez-vous personnellement le théâtre ? Auquel de ses aspects êtes-vous plus particulièrement sensible ?

Aimer le théâtre ? La réponse ne peut être que oui parce que je ne vois pas comment, venant d'un pays de tradition orale, je ne pourrais pas aimer cet art. Il est pour moi une façon à la fois d'emmagasiner des idées et de les propager. C'est un peu un livre vivant dont on assemble les pages au gré des spectacles. Né dans un pays d'oralité, j'aime le théâtre, aussi bien pour le jeu qu'il permet, que pour la réflexion qu'il propose. Lorsque j'étais tout jeune, avant même d'aller à l'école, avec les garçons de mon âge, nous nous amusions à organiser des saynètes. Parce qu'à cet âge pré-scolaire, dans le milieu africain traditionnel, celui du village et de la famille, les jeunes avaient l'habitude de se regrouper autour de jeux et de spectacles divers. Et c'était déjà là une initiation au théâtre, une forme de participation, parce qu'on y était, alter-

nativement, acteur et spectateur. Les spectateurs s'échauffent sur le bord de la touche comme des sportifs avant d'entrer eux-mêmes dans le jeu !

Plus tard, à l'école primaire, nous organisons des spectacles pour les fêtes de fin d'année. Plus tard encore, c'étaient des pièces, en français ou en bambara montées pendant les vacances avec l'association des élèves...

Aujourd'hui, je suis naturellement plus sensible à la dimension politique et sociale d'une représentation. Mais si cela doit se traduire par des discours et un bavardage, sans qualité dramatique réelle, je ne suis pas intéressé. Je ne vais pas dans une salle de spectacle pour écouter un théâtre-discours ou assister à un meeting.

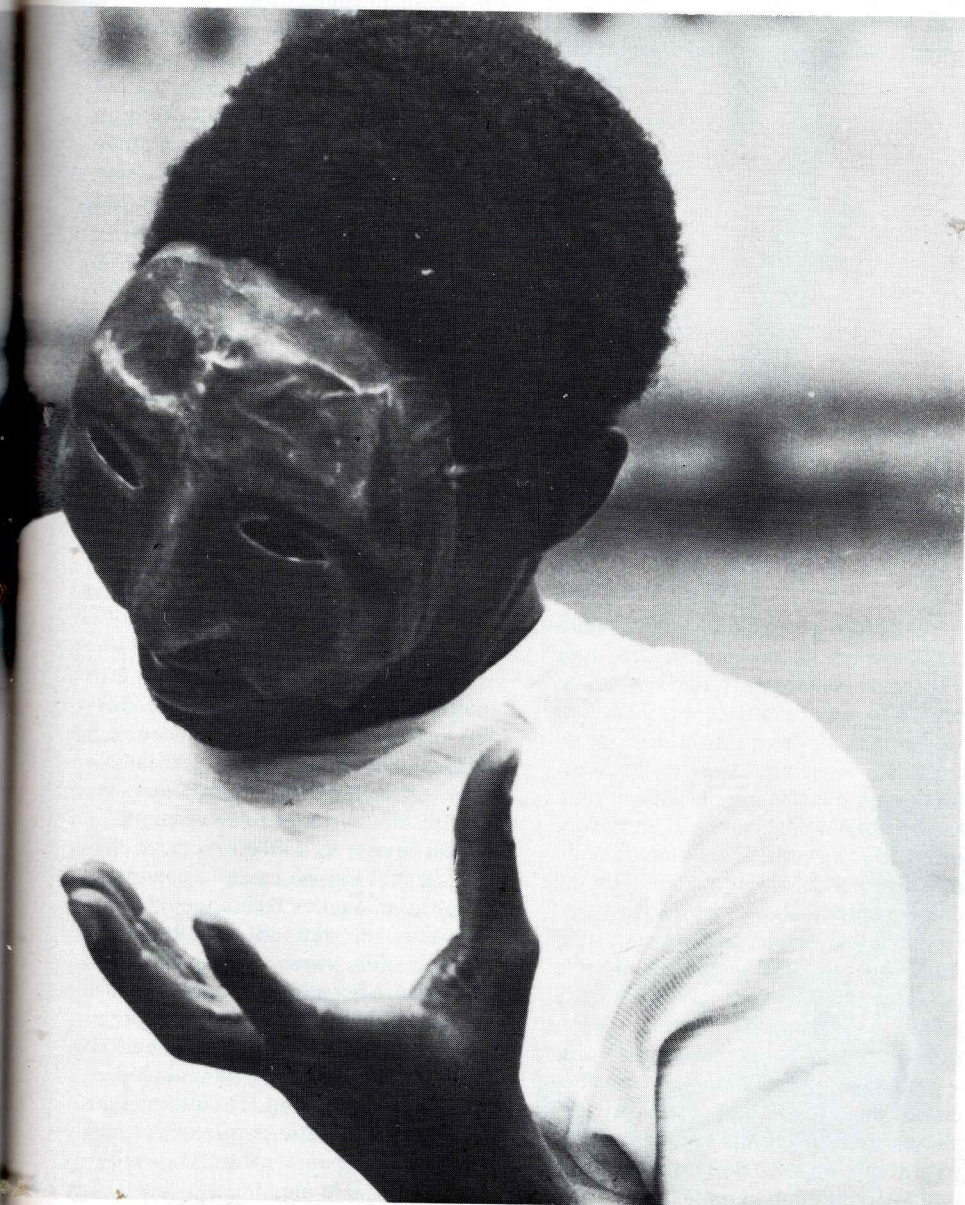
Vous qui avez vécu dans votre enfance villageoise ce rapport presque immédiat au jeu théâtral que nous avons perdu en Occident, vous sentez-vous chez vous dans une salle européenne où un fossé sépare, souvent encore, ceux qui font et ceux qui regardent ?

Je m'y sens chez moi si tout y est, c'est-à-dire à la fois l'esthétique, le dramatique, le politique et le social. Ce



« Je conçois le public comme une communauté dont chaque membre porte en soi ce qu'il croit être son angoisse, ou son espoir, ou une préoccupation personnelle qui l'isole du reste de l'humanité; à cet égard, la fonction d'une pièce est de le révéler à lui-même, pour qu'il puisse toucher à son tour les autres hommes, en leur révélant qu'ils sont tous solidaires. Ne serait-ce que pour cette raison, je considérerais le théâtre avec le plus grand sérieux, car il rend ou devrait rendre l'homme plus humain, c'est-à-dire moins seul. »

Arthur Miller.



qui me gêne par contre, c'est l'obligation dans certaines salles de faire attention à toutes mes réactions, c'est l'interdiction de m'extérioriser. Cela revient à n'autoriser aucune forme de participation. Je ne suis pas actif, j'encaisse ce qu'on me dit. Je ne suis pas responsable, on m'inocule quelque chose que ce soit bon ou non, je le reçois sans pouvoir m'en défendre... Attitude conditionnée par la place assignée au spectateur dans nombre de salles européennes, dites classiques.

Quand je vais au théâtre, j'espère au contraire pouvoir m'associer à une communion, m'intéresser à d'autres hommes, sortir de ma solitude, participer à un débat qui me concerne. Même si ce débat m'est intérieur, si je ne parle pas à haute voix, je veux le vivre au théâtre au milieu d'autres, le partager avec eux. Un théâtre où je me sens seul, où je m'ennuie, où je n'ai rien à dire, ce n'est pas un théâtre pour moi.

J'ai assisté, il y a quelques années, à une représentation au Mali où des griots dans la salle répondaient aux acteurs sur scène. C'était extraordinaire. Il s'agissait d'une pièce où des acteurs-griots chantaient les louanges d'un prince, louanges que les griots dans le public, reprenaient voire devançaient même. Il y avait véritablement communication entre comédiens et spectateurs et nous étions tous transportés.

Est-ce que le théâtre tel qu'il existe aujourd'hui au Mali, favorise les contacts entre les diverses cultures maliennes ?

Je pense qu'il n'a pas assez joué ce rôle interculturel au Mali. Mais il existe des handicaps. Celui des langues multiples d'abord. Lorsqu'une troupe en tournée joue dans une autre langue malienne que celle de la région, la communication est freinée, mais se fait quand même (si la pièce est bien jouée) grâce à un patrimoine commun africain de gestes et d'attitudes. Quand les acteurs doivent s'exprimer en français, le risque d'incompréhension est plus grand, dans la mesure où leurs gestes perdent du naturel. Il reste que si des pièces jouées en français traitent de problèmes qui intéressent tout le monde, la communication peut s'établir même avec des publics ne parlant qu'imparfaitement cette langue. L'obstacle des langues demeure cependant au Mali. Une solution consiste peut-être, dès lors que les acteurs ne peuvent s'exprimer dans la langue de leur public, à rechercher d'autres modes de communication théâtrale par exemple

exemple, se faire connaître par des Peuls, c'est effectivement un problème. Le théâtre n'arrive pas à faire entendre son message facilement, sauf à passer par une troisième langue, en l'occurrence le français. Mais du coup, l'audience est limitée et le message le plus souvent tronqué. Le spectacle en français, c'est un peu comme un maquillage qui masque l'originalité, le caractère propre de chaque culture et appauvrit la relation. Certains ont parlé d'une nouvelle culture malienne mais je ne crois pas que celle-ci puisse se fonder sur le cercueil des cultures ethniques. Je pense plutôt qu'il faut préserver notre diversité et qu'il y a place au Mali pour plusieurs cultures maliennes, une culture bambara malienne, une culture songhai malienne, une culture peul malienne, etc. Chacune sera différente, tout en préservant ses liens, non seulement avec l'histoire malienne mais aussi avec des cultures africaines plus vastes comme par exemple celle du

rité, pour vous empêcher de répondre, etc.). La parole « circule » suivant des chemins que tout Africain connaît, qu'il soit bambara ou non. Une espèce de complicité s'installe entre les spectateurs, comme elle s'installe entre les acteurs et le public. C'est tout cela qui fait la force du Kotéba, même dans les milieux qui n'entendent pas la langue. J'ai vu des Français participer fortement à ce théâtre !

Mais n'y a-t-il pas aussi des réactions de rejet, en particulier, en milieu populaire, de ce qui est autre, étranger à la culture immédiate du groupe ?

Non, il n'y a pas de rejet, mais une identification progressive des différences. Les gens savent que ce qui est montré sur scène appartient à un groupe ethnique différent du leur. En identifiant cette différence, ils se situent eux-mêmes. On ne s'assimile pas. On reconnaît simplement. Sans doute y a-t-il des limites à cette reconnaissance. Des problèmes politiques peuvent constituer des obstacles difficilement franchissables. Mais le plus souvent un théâtre qui laisse, aux acteurs comme aux auteurs, la possibilité de créer selon leur conviction — et non sur commande — un théâtre qui reflète des aspirations réelles de populations même peu connues, un tel théâtre est presque toujours écouté. Le seul obstacle culturel reste, en définitive, celui de la langue. Le public africain veut pouvoir jouer un rôle actif dans le spectacle. Il veut entrer dans le jeu, transmettre lui aussi quelque chose. Cela lui est évidemment difficile quand il ne parle pas la même langue que les acteurs.

Est-ce que dans ces conditions, un théâtre national malien vous semble véritablement concevable ?

Certainement, mais il devra être multiple, dans sa forme comme dans son inspiration. Il y a encore beaucoup de potentialités non exploitées dans le pays. On connaît le Kotéba, mais les théâtres des autres groupes ethniques ? Qu'est-ce que le « théâtre » pour chacun d'eux ? Par où passe la communication, par quelles techniques d'interprétation, de jeu au sens large du terme, dès lors qu'on sort du quotidien ? Il y a là un champ immense de recherches qu'il faut explorer au plus vite. J'ajoute qu'à mon sens, le théâtre ne doit pas être perçu indépendamment d'une politique culturelle générale. Quand cette dernière n'est pas bonne, on ne peut espérer de développement durable du théâtre.

Tout doit être fait pour que les gens, ceux qui sont sur la scène, ceux qui les regardent et les écoutent aient profondément l'impression et la certitude d'être ensemble. La révolution nécessaire et déjà entreprise de l'architecture théâtrale devrait aller dans ce sens. Non pas pour systématiquement envisager un théâtre de masse, mais pour varier à l'infini les modes d'émergence et de rencontre du théâtre et des hommes.

Georges Jean

par le chant, le geste, le jeu d'opéra, etc., ou encore à demander à la troupe de faire l'effort d'assimiler le style théâtral propre à un groupe ethnique particulier, même sans en parler la langue. Je me suis demandé à cet égard, ce que donnerait un « kotéba » (*) bambara en français.

Le théâtre en français au Mali a relevé, au départ, d'un choc, je crois, essentiellement politique. Il a été délibérément encouragé à un moment où très peu de Maliens comprenaient encore cette langue, cela dans un souci d'unification nationale. C'est un type d'interculturalité imposée qui appartient à l'histoire. Ce qui me semble plus important aujourd'hui, c'est ce que le théâtre peut apporter à la connaissance réciproque des différentes ethnies et de leurs cultures particulières. Le théâtre peut-il favoriser cette reconnaissance entre populations maliennes ?

Quand des Bambara veulent, par

monde peul, qui n'est pas seulement malienne mais aussi nigérienne, sénégalaise et guinéenne, etc.

Comment est reçu aujourd'hui le Kotéba quand il est joué dans des régions non bambara ?

Le Kotéba correspond à la manière de s'exprimer du paysan bambara, mais il traite de problèmes quotidiens qui ne sont pas que bambara et il le fait suivant des modes qui sont proches de ceux de beaucoup d'autres Maliens. Même parlé en bambara, il s'agit d'un théâtre largement africain, d'un théâtre qui est là, au milieu des gens. Le jeu des acteurs de Kotéba établit un tel contact entre « scène » et « salle », que le public est obligé de participer. J'ajoute que les gestes jouent un rôle essentiel dans ce type de théâtre. La façon, à cet égard, de faire savoir quelque chose est souvent plus « parlante » que le contenu même de la chose dite (dire, par exemple, des choses tout en faisant semblant de ne pas les dire ou faire dire des choses par des personnes apparemment sans auto-

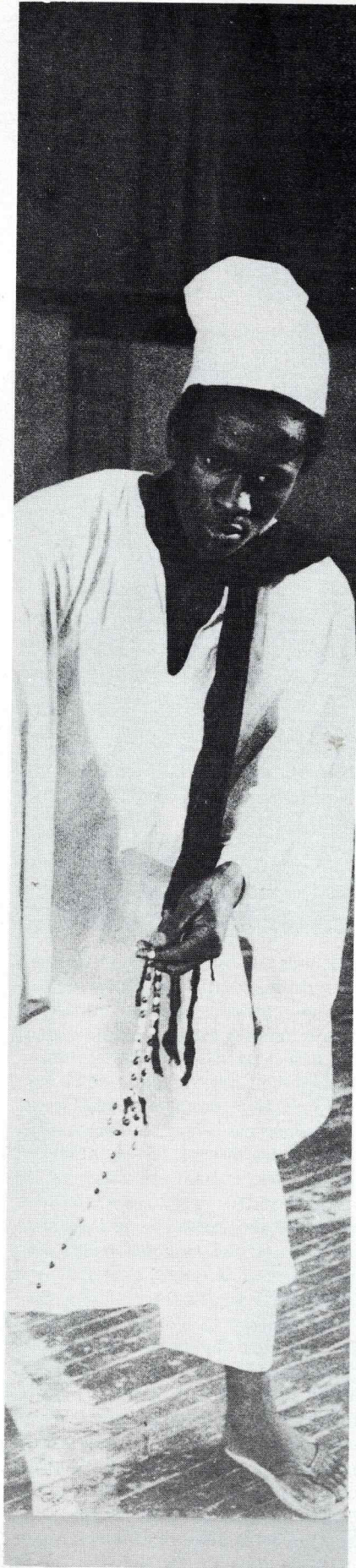
(*) Kotéba : théâtre satirique paysan.

Que va faire la Compagnie du Théâtre national après cette première expérience de théâtre malien ? Va-t-elle pouvoir jouer autre chose après ?

J'ai pris un peu de distance par rapport à ces problèmes de répertoire. Mais il me semble que si la compagnie continue pour l'instant à jouer du Kotéba, c'est qu'elle a l'impression de ne pas avoir épuisé le sujet. Il ne faudrait évidemment pas qu'elle s'enferme dans un style unique. J'avais souhaité, pour ma part, dès le premier Kotéba présenté par cette troupe, qu'elle approfondisse sa recherche, de manière à intégrer dans ses spectacles toutes les nuances locales d'interprétation de ce type de théâtre au Mali. Je voulais aussi que d'autres troupes s'initient au Kotéba, utilisent le Kotéba. Il ne me paraît en effet pas normal qu'une seule compagnie joue ce théâtre, et cela pendant des années. Son Kotéba a plu, mais il y a d'autres troupes dans le pays susceptibles d'aller dans cette direction. Il aurait été bon également que des hommes de culture maliens, venus d'horizons divers, en débattent avec la troupe. Une critique de ce qui s'était passé, à la faveur de cette redécouverte importante aurait été nécessaire. Cela n'a pas eu lieu. C'est ce qui fait que la Compagnie nationale n'arrive pas aujourd'hui à se lancer dans de nouvelles voies.

Que pensez-vous des tournées du Théâtre national à l'étranger ? La troupe a joué récemment à Nice un extrait de Kotéba qui a enthousiasmé le public français. Un montage de poèmes africains en langue française présenté à cette même occasion a, par contre, fortement déçu. — malgré la qualité de ce travail, que j'ai eu l'occasion de voir à Bamako. — N'est-ce pas la preuve que de trop vouloir se rapprocher d'une expression étrangère, ne facilite pas, en fait, les contacts entre cultures ?

Emprunter le langage d'autrui dans un tel domaine n'est sûrement pas la meilleure façon de se rapprocher de lui, parce que vous ne pourrez jamais faire mieux que celui auquel vous vous adressez. Vous parlez sa langue mais vous ne la parlez pas mieux que lui. Il vit et baigne depuis sa naissance dans une culture dont le style et les codes ne peuvent vous être aussi familiers qu'à lui. En réalité, pour être séduit, touché par votre création, un étranger n'a pas besoin de comprendre tous vos codes. L'échange, s'il doit se faire, se passe à un autre niveau. Quand vous recevez, par exemple, un Africain chez vous, ce qu'il verra chez vous et qu'il n'a pas chez lui, l'éblouira peut-être, au risque



de le mettre mal à l'aise dans un premier temps. Mais il aura la satisfaction de pouvoir vous considérer comme un ami, puisque vous l'avez reçu chez vous. De même, quand il vous recevra chez lui, ce ne sera peut-être que dans une simple case. Mais s'il vous y a reçu, et non à l'hôtel, vous comprendrez que c'est un signe d'amitié et sa pauvreté sa différence ne vous gêneront plus. Le rôle interculturel des tournées internationales, c'est, de la même façon, de témoigner d'abord que le porteur d'une culture même éloignée est également un homme. C'est cela qui est important. Je pense que de montrer notre théâtre à l'étranger peut contribuer à surmonter les complexes d'infériorité — ou de supériorité — qui nous séparent. L'objectif sera, là comme ailleurs, de faire connaître sa culture afin que l'on sache que c'est une culture d'hommes et non un vague folklore au sens péjoratif du terme. D'hommes qui ont leurs us et leurs coutumes particuliers, autour desquels il faut se garder d'entretenir des mensonges. Un théâtre qui ne ferait pas connaître ce que nous sommes, qui ne ferait pas connaître la collectivité qui l'a produit n'aurait pas, selon moi, atteint son objectif.

Pour atteindre ce but, il est nécessaire de bien préparer nos tournées à l'étranger. Mais ce qui, à mon sens, est plus fondamental encore, si on ambitionne véritablement des contacts de cultures, c'est qu'il y ait **réciprocité et continuité** dans les tournées.

D'abord la réciprocité. Si nous venons chez vous, il faut venir chez nous. Comme on dit chez moi : « Un seul pied ne fait pas le chemin. » Il faut aller dans les deux sens si on veut véritablement être amis. Si vous envoyez une troupe dans un pays qui n'a pas les moyens de vous envoyer la sienne, il y aura tout, sauf échange. Il n'y a que la réciprocité qui permette de faire passer un message. Et cela ne doit pas se faire n'importe comment. Si, par exemple, Avignon reçoit une troupe de Gao et qu'Avignon vient ensuite au Mali en ne s'arrêtant qu'à Bamako, c'est un mauvais échange. Il faut aussi qu'il y ait continuité. Une « sortie » tous les cinq ans, c'est du folklore, cela ne rapprochera personne, c'est une marchandise qu'on vend, c'est tout. La continuité est la première forme de préparation d'une rencontre de cultures digne de ce nom.

Je prends toujours l'exemple d'individus. Quand on se rencontre pour la première fois, on fait connaissance, je vous dis qui je suis, comment on vit

chez moi, et cela pour vous éviter un choc quand vous viendrez chez moi. Je préviens aussi ma famille, je dis qui vous êtes, comment vous vivez. Ainsi, quand vous arriverez, vous ne serez plus, au moins dans les grandes lignes, inconnu. C'est très important. Qu'attendre d'un rendez-vous en terre étrangère, quand les gens ne savent même pas qui vous êtes, où se trouve votre pays, ce qu'est votre vie ? Quand une troupe de Gao vient à Nantes, les gens de Nantes doivent savoir qu'à Gao il y a des problèmes de sécheresse, qu'on y danse mais qu'on y souffre aussi de la faim. Faute de quoi, les Nantais ne verront que du folklore là où il y a, quelle qu'en soit la transposition artistique, expression d'un vécu réel.

Est-ce que vous avez le souvenir de tournées françaises au Mali, dont le passage a été l'occasion de contacts de cultures tels que vous les entendez ?

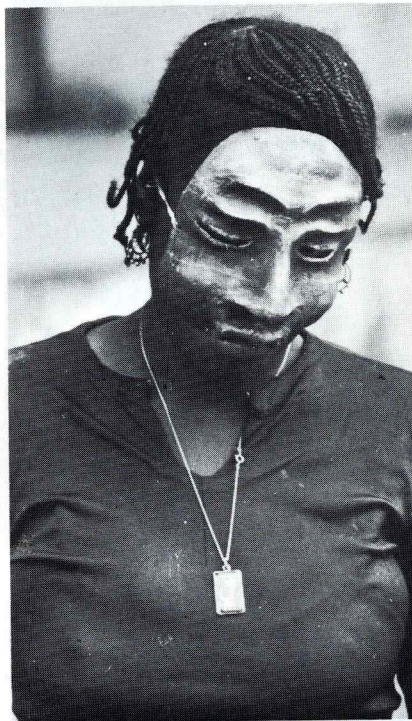
Très peu. Je le dis, même si c'est une critique directe adressée à certains centres culturels français qui se comportent comme des maisons de la culture réservées aux seuls Français résidant dans le pays. Les tournées françaises n'atteignent le plus souvent que ce public restreint, auquel s'ajoute le petit nombre habituel de privilégiés africains. Lorsque — très rarement — on songe vraiment à s'adresser au grand public, eh bien, il n'y a pas de contact réel, faute de toute préparation de la rencontre. On a l'impression que ces « échanges » ne sont que du « remplissage diplomatique », une sorte de pensum culturel pour le pays qui envoie, et, pour le pays qui reçoit, un fardeau dont il faut se débarrasser au plus vite. Un accueil véritable se prépare longuement, de chaque côté et ne se règle pas seulement en envoyant un car à l'aéroport et en mettant les gens à l'hôtel.

Ne croyez-vous pas possible qu'un spectacle théâtral vraiment fort, même étranger, même difficile à « décoder » dans le détail, ne soit capable de s'imposer sans préparation du public ?

Oui, ces choses arrivent, mais elles sont rarement perçues ainsi par le commun des mortels. Préparation ne veut d'ailleurs pas dire conditionnement. Il ne s'agit pas de déterminer d'avance l'opinion et les réactions du public. Il s'agit simplement — mais ce « simplement » est essentiel en Afrique — de permettre au public de savoir qui sont les gens qui viennent ainsi à lui, d'où ils viennent, comment ils vivent. Quand on n'arrive pas à vous situer, on

n'arrive pas à se situer soi-même. Pour moi, une troupe de théâtre qui va dans une région doit savoir à quel public elle va s'adresser. Si elle ignore tout de lui, si ce public ignore tout d'elle, aucun message ne passera. Il n'existe pas de public anonyme.

Pour le reste, c'est vrai qu'on peut être atteint sans tout comprendre, sans tout savoir d'avance. Nous sommes tous des hommes, nous avons des fibres communes — ne serait-ce que celles



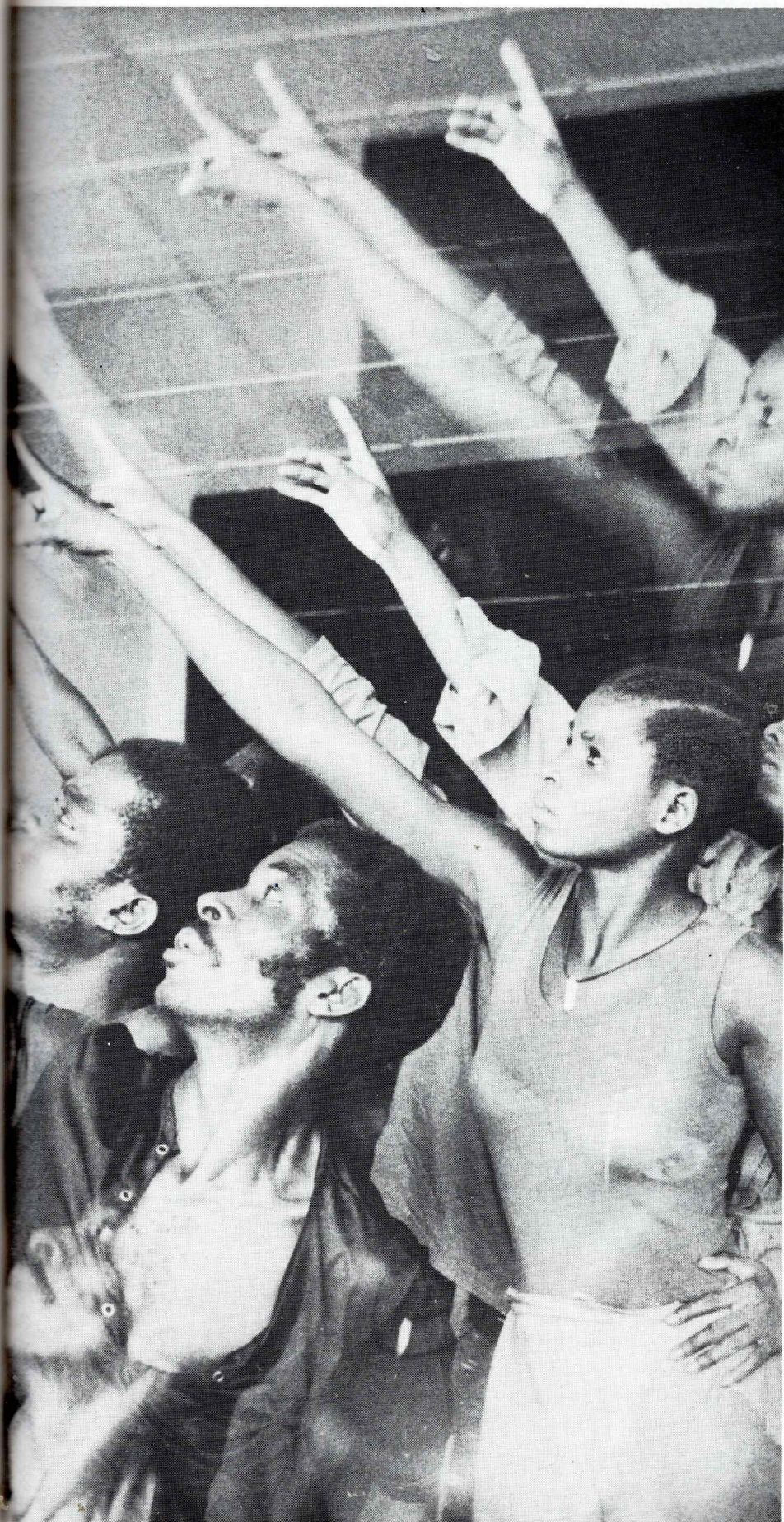
que nous avons en commun avec les gens de notre ville, de notre groupe ethnique, avec les gens qui ont participé aux mêmes événements que nous, etc. Il m'est arrivé de me sentir profondément ému par une pièce de théâtre ou un opéra étrangers dont je ne comprenais pas la langue. Quelque part en moi, des fibres à la fois intimes et universelles, avaient été touchées. Je vis à cet instant avec l'acteur, il m'entraîne, je suis happé, et je l'entraîne. Mais ce qui me manque malgré tout après la représentation, c'est de ne pas à mon tour le connaître. Je me dis : « Qui était-il ? », « D'où venait-il ? » Et c'est cela qui limitera le poids de cette rencontre dans ma vie. J'en suis arrivé pour ma part, à décider de ne favoriser de tels échanges que s'ils sont réciproques, répétés et longuement préparés de part et d'autre. Faute de quoi, le passif l'emporte le plus souvent et ces rencontres n'en valent, à la limite, plus la peine. J'ajouterai que la « rentabilité » en ce domaine ne se

mesure pas en nombre de spectateurs. Le public est celui qui est là, présent, et qu'il soit de mille ou de cent personnes, l'important est qu'il y ait événement réel, que le courant passe — et j'ai dit à quelles conditions cela me paraissait possible. Si, par exemple, les marionnettes de Markala viennent en France et qu'une minorité seulement de personnes assiste à la représentation, si ce public se sent en communion avec les gens de Markala, alors ce sera lui l'ambassadeur d'une de nos cultures en France. On veut trop instituer d'en haut des liens, des ponts, mais ceux qui peuvent les établir, ceux pour lesquels la notion de contact de cultures peut avoir un sens, ce sont d'abord ces petits publics-là.

Quelle importance peuvent avoir des rencontres avec d'autres théâtres, d'autres pratiques théâtrales pour faire avancer la réflexion sur le théâtre au Mali, en particulier sur son identité et sur sa liberté ?

Les échanges doivent d'abord être internes, si je puis dire. La réflexion sur l'identité passe en premier lieu par celle sur les langues nationales. Toute politique de recherche en matière de théâtre au Mali, devra privilégier les langues des différentes régions du pays. Il faudra ensuite faire l'effort de recenser et de cueillir, si je puis dire, tous les modes d'expression théâtrale qui ont existé ou qui existent encore dans le pays. A partir de là, un débat critique pourra s'engager qui permettra de poser le problème de l'authenticité **actuelle** d'un théâtre malien. Sans doute faudra-t-il pour cela dépasser nos frontières territoriales et aller jusqu'à ce que j'appelle nos frontières culturelles, qui sont celles des grands groupes ethniques africains représentés dans notre pays. Une recherche, par exemple, sur le théâtre mandingue ne devrait pas se limiter simplement à la partie du Mali occupée par les Mandingues, mais doit s'intéresser aux Mandingues de Guinée, de Gambie, du Sénégal, etc.

L'apport étranger en matière de formation théâtrale a, bien sûr, son importance aussi. Mais je pense que notre politique en ce domaine doit d'abord être revue. Je crois de moins en moins aux structures traditionnelles d'enseignement en matière artistique. Je n'ose pas dire que je suis anti-école, mais ces structures figées ne me paraissent pas être la meilleure forme de transmission de la culture, et, dans ce cas précis, du théâtre. Les liens possibles entre tradition et modernité sont



à inventer chaque jour sur le terrain, faute de quoi les élèves qui entrent en contact avec d'autres cultures reçoivent certes quelque chose, mais sont incapables de le rendre à leur milieu. C'est ce qui m'amène à dire qu'on ne peut, au stade où nous en sommes, concevoir de politique ouverte de formation théâtrale en dehors d'une politique prioritaire de recherche sur le théâtre dans notre pays, et, plus largement, dans notre aire culturelle.

L'exemple de la diversité des troupes européennes et de leur liberté relative d'expression, peut-il amener une évolution au Mali où n'existe jusqu'ici que la seule troupe nationale ?

L'existence d'une troupe nationale ne devrait pas empêcher celle d'autres troupes.

Je ne vois pas d'évolution correcte dans un théâtre monolithique étatisé, bureaucratisé. Il n'y a pas de culture sans liberté de création, sans débat d'idées. Ceci suppose qu'on puisse dire ce qu'on veut mais qu'on doive aussi accepter d'être critiqué. Le théâtre étranger peut nous apprendre des choses à cet égard, dans ses rapports avec le pouvoir. Je ne pense pas, pour ma part, qu'un pouvoir qui censure soit capable de créer les conditions de développement d'un théâtre véritablement populaire et durable.

J'aimerais vous demander, en conclusion, ce que vous attendez de la priorité accordée actuellement, de part et d'autre de la Méditerranée, aux échanges culturels Nord-Sud ?

Je crains l'institutionnalisation. Avec ce que cela comporte de nouveaux festivals et d'équipements prestigieux qui privilégieront, une fois de plus, les cultures du Nord, en piégeant les cultures minoritaires sans moyens de diffusion. Plutôt qu'ajouter quelques structures d'exhibition de plus, il faudrait trouver les moyens d'une collaboration effective des créateurs et des chercheurs, au service de chacune de nos cultures particulières. Je crois, en définitive, qu'il ne peut y avoir d'échanges culturels véritables qu'en dehors de toute institution administrative. Dès qu'une institution s'empare de ce domaine, les cartes sont biseautées. A moins d'imaginer une communauté capable de contrôler ses débordements. Mais quelle communauté ?

Une collectivité de créateurs et de spectateurs ?

A condition que cette collectivité ne soit pas à nouveau soumise à un État.

Propos recueillis par A. DREYFUS