

## Études littéraires africaines

CHALAYE (Sylvie), *Race et théâtre : un impensé politique*.  
Paris : Actes Sud papiers, coll. Apprendre, 2020, 160 p. –  
ISBN 978-2-330-13137-1



Chloé Dubost

---

Number 54, 2022

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1098509ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1098509ar>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

### ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Dubost, C. (2022). Review of [CHALAYE (Sylvie), *Race et théâtre : un impensé politique*. Paris : Actes Sud papiers, coll. Apprendre, 2020, 160 p. – ISBN 978-2-330-13137-1]. *Études littéraires africaines*, (54), 206–209.  
<https://doi.org/10.7202/1098509ar>

Le chapitre 5 (« L'invention de l'oralité, de la tradition et le déni de contemporanéité ») complète cette histoire critique de l'idéologie linguistique européenne en s'attaquant à la notion d'oralité. L'autrice rappelle comment l'instauration d'une division entre civilisation à tradition écrite et civilisation à tradition orale est allée de pair avec un *déni de contemporanéité* (Johannes Fabian). « La parole, pourtant constitutive des pratiques langagières de toute société, s'est trouvée de la sorte constituer la spécificité d'une Afrique fantasmée » (p. 178). Outre qu'elle occulte la présence d'une culture écrite en langues africaines, l'approche oraliste déshistoricise les textes en les considérant comme de simples réceptacles d'une tradition atemporelle. De même, elle efface les producteurs de ces textes, réduits au rang de simples passeurs. Cette « partition idéologique » entre culture écrite et orale (p. 178) est toutefois mise à mal par la traduction, *a fortiori* dans les cas de « traductions subliminales » (Alain Ricard) et dans les textes hétérolingues (Myriam Suchet).

Les deux derniers chapitres (« L'expérience du langagiaire » ; « Théorie et pratique du langagiaire ») déploient les propositions épistémologiques contenues dans les chapitres précédents. Pour sortir de *l'ordre-de-la-langue*, la chercheuse propose de refonder les méthodes d'analyse en s'attachant aux pratiques langagières prises dans leur hétérogénéité constitutive. Ses propositions théoriques sont illustrées par un cas d'étude passionnant, la pratique du nouchi en Côte d'Ivoire, véritable exercice de « reconfiguration permanente » (p. 229) du langage. À la langue et au langage, Cécile Canut suggère ainsi de substituer le *langagiaire*, qu'elle définit comme « ce processus qui résulte du *rapport du sujet parlant et du sujet écoutant au langage en tant que praxis*, le chercheur ne faisant pas exception à un tel processus » (p. 256). De même, elle préfère parler d'« anthropographie » plutôt que d'ethnographie car c'est un terme qui ne suppose « aucun lien de type communautaire ou ethnique entre les individus qui communiquent ou interagissent » (p. 256). L'anthropographie est une pratique qui s'élabore en dehors des catégories linguistiques européennes hégémoniques, à l'écoute du *langager*, du *paroler*, de la vie du langage délié, de ses fluctuations et de son pouvoir de transformation. Cette écoute particulière se reflète dans l'écriture de l'essai où la précision du propos scientifique n'exclut pas l'épaisseur de l'expérience subjective et l'énergie de l'engagement.

Alice CHAUDEMANCHE

**CHALAYE (Sylvie), *Race et théâtre : un Impensé politique*. Paris : Actes Sud papiers, coll. Apprendre, 2020, 160 p. – ISBN 978-2-330-13137-1.**

Historienne du théâtre et spécialiste des dramaturgies contemporaines d'Afrique et de ses diasporas, codirectrice de l'Institut de recherche en

études théâtrales et directrice du laboratoire SeFeA, Sylvie Chalaye propose ici une réflexion sur le « manque de diversité chromatique des distributions théâtrales en France » et sur « la place des acteurs et actrices noirs sur les scènes contemporaines ». Il s'agit donc d'étayer scientifiquement les critiques formulées par des actrices et acteurs non-blancs à l'encontre de certaines pratiques scéniques et dramaturgiques qui les maintiennent dans l'invisibilité et continuent de leur imposer des rôles et des identités marqués racialement, voire stigmatisants. Il est effectivement courant que les metteurs en scène fassent appel à des acteurs blancs pour jouer des personnages explicitement définis comme « noirs » (*Othello*, *Phèdre*, *Andromède*, *Cléopâtre...* (p. 70). Par une série de lectures fines et précises, l'auteurice montre que la couleur noire est systématiquement rattachée à « une terre lointaine », exotique et « obscure ». La peau agit donc comme un « masque » qui dénie encore aujourd'hui l'appartenance des personnes noires à la France, à son histoire et à son récit national.

Dans le deuxième chapitre, S. Chalaye analyse la « sémantique » assignée aux acteurs noirs au regard de l'histoire de France, s'attardant en particulier sur l'esclavage, la colonisation et le choc pétrolier des années 1970, qui va de pair avec la banalisation des idées de l'extrême-droite. C'est lorsque certaines classes politiques et médiatiques expliquent le chômage par l'immigration que les acteurs commencent en effet à incarner « l'étranger » et le « travailleur immigré » et à disparaître des distributions. Lorsqu'ils participent à des œuvres qui dénoncent le racisme (celles de Richard Demarcy et de Koltès, entre autres), ils se retrouvent malgré tout enfermés dans certains rôles et « emplois ». Les mêmes remarques s'appliquent aux différents espaces culturels qui cherchent à promouvoir les littératures et créations venues d'« ailleurs » : le festival des francophonies en Limousin, le Tarmac (Paris), La Chapelle du Verbe incarnée (Avignon) font « connaître les littératures venues d'ailleurs », mais « les comédiens et comédiennes d'origine africaine ou antillaise sont bientôt renvoyés systématiquement à ces espaces qui deviennent des enclos et commencent à entretenir une nouvelle invisibilisation » (p. 50).

Le troisième chapitre analyse le regard porté sur les acteurs noirs d'un point de vue esthétique et, en faisant référence au fameux fait divers rapporté par Stendhal dans *Racine et Shakespeare*, traite en particulier du « syndrome du soldat de Baltimore » : en 1821, un soldat, présent dans le public lors d'une représentation d'*Othello*, aurait tiré sur l'acteur incarnant le rôle principal, révolté à l'idée qu'un « nègre » tue une femme blanche en sa présence (p. 68). En se référant aux critiques dramatiques des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles – qui ne commentent jamais l'art de l'acteur, et n'envisagent pas ce qui est figuré sur scène comme un « rôle » ou une composition artistique –, l'auteurice montre qu'on a historiquement déposé les actrices et acteurs noirs de la capacité à « jouer » la comédie et à incarner autre chose qu'eux-mêmes. Or, refuser le « jeu » aux personnes noires est une manière de leur refuser l'intelligence et de pérenniser des

logiques d'exhibition et de déshumanisation. Dans l'entre-deux-guerres, des artistes comme Habib Benglia et Joséphine Baker se sont conformés aux représentations forgées par ce « regard blanc » (p. 78) ; cependant, en caricaturant l'image du « noir » (« sourire Banania », accent « africain », lèvres rouges et « croupe levée ») et en « jouant avec le son, le sens, l'énonciation des mots », ces artistes seraient malgré tout parvenus à « dire autre chose » (p. 85) que ce que le public entend et à « déjouer » ces représentations avilissantes. En cela, ils auraient réinvesti l'art du « marronnage » et du « double langage » des esclaves noirs-américains.

Le quatrième chapitre retrace ensuite l'histoire du *Black face*, de la « figure du Maure » ou de « l'Ambassadeur d'Afrique » dans les mascarades de cour et les « comédies classiques du XVII<sup>e</sup> siècle », à celle du « Bamboula » dansant des vaudevilles au XVIII<sup>e</sup> siècle, en passant par les célèbres ménestrels américains et le personnage de Jim Crow, sans oublier le « Roi nègre » des années 1810 et 1830. Cette mise à jour historique permet de réévaluer les polémiques qui ont agité le milieu théâtral français ces dernières années et de prendre position sur le sujet, comme l'autrice le fait de manière tout à fait salutaire : parce que ce geste est devenu le symbole de « l'aliénation raciste » et coloniale ainsi que de la « réappropriation culturelle » (p. 88) aux États-Unis, parce que, dans le cas des Carnavals au Nord de l'Europe et de certains spectacles contemporains, il continue d'entretenir « une vision raciste, voire négrophobe » qui associe le « travestissement » à « une dégradation, un avilissement » et une humiliation, il n'est pas possible de défendre le *Black Face* aujourd'hui. Cette pratique est d'autant plus insultante pour les comédiennes et les comédiens qu'on ne cesse de leur rétorquer qu'il n'y a pas assez de personnages « noirs » pour qu'ils puissent paraître sur scène. Plus largement, si le monde du théâtre souhaite s'affranchir de tout « inconscient » colonial et raciste, il semble primordial de prendre en compte le point de vue des personnes considérées comme « autres » et d'agir en conséquence (p. 101).

Les derniers chapitres du livre explorent ainsi différentes stratégies esthétiques qui permettent d'abolir ces représentations stigmatisantes et de lutter contre l'invisibilisation des acteurs noirs en France. Lorsque la couleur noire reste le support d'une mémoire historique, il est intéressant de créer un « écart » avec les « emplois » qui ont jalonné notre histoire littéraire, tout en restant attentif à la réception et au point de vue des personnes concernées. Pour cela, il est nécessaire de s'ouvrir au répertoire dramatique africain et afrodescendant, comme à « d'autres imaginaires » et à « d'autres rapports au monde » (p. 125). Dans la continuité de Jean-Marie Serreau, Pierre Debauche ou Peter Brook, les acteurs noirs devraient également être distribués sans que leur couleur de peau ait une quelconque signification dramatique, en privilégiant la « vibration » ou la « présence » propre à l'acteur et non son apparence physique et sa carnation. Sans tomber dans la « fascination », qui serait une nouvelle forme de « chosification », la couleur de peau pourrait également être envisagée

d'un point de vue strictement visuel et esthétique : les corps noirs donneraient « de la densité et de l'épaisseur à l'image scénique », « tout simplement parce qu'elle se complexifie[rait] et se découv[r]ait des tensions qui [feraient] circuler une énergie » (p. 130) sur le plateau.

Plus largement, et c'est là un des apports théoriques majeurs de cet ouvrage, l'autrice invite à repenser la notion de « personnage » pour en finir avec « l'emploi » des dramaturgies classiques, et notamment avec « l'adéquation physique de l'acteur avec la fonction familiale et sociale du rôle » (p. 32). Elle encourage à privilégier les dramaturgies « épiques », à développer un art de la « convention » et du « récit » (p. 129) qui permettent de bien distinguer « l'acteur » du « personnage », à préférer enfin la notion de « passage » ou de « traduction » à celle d'« incarnation » (p. 141). Le personnage, dès lors, n'est plus une « entité physique et plastique » à laquelle le comédien doit nécessairement correspondre, mais une « projection imaginaire » que tout acteur peut interpréter, indépendamment de sa carnation (p. 72).

Chloé DUBOST

**CLAVARON (Yves), GARNIER (Odile), dir., *Lieux de mémoire et océan : géographie littérale de la mémoire transatlantique aux xx<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles*. Paris : Honoré Champion, coll. Bibliothèque de Littérature générale et comparée, 2022, 260 p. – ISBN 978-2-745-35711-3.**

Cet ouvrage propose de penser le concept de « lieux de mémoire », théorisé par Pierre Nora, en contexte postcolonial, à la suite de l'ouvrage *Postcolonial Realms of Memory : Sites and Symbols in Modern France*, co-dirigé par Charles Forsdick, Étienne Achille et Lydie Moudileno (2020). Il s'inscrit par conséquent dans le cadre des études transatlantiques, présentées comme le moyen de repenser la globalisation et les phénomènes diasporiques en excédant les limites des histoires nationales.

L'approche comparatiste permet ici un panorama des représentations de l'océan Atlantique dans des romans de « l'Atlantique noir » (pour reprendre l'expression de Paul Gilroy), en français, en espagnol ou en anglais : ce faisant, le volume souligne le paradoxe que constitue l'Atlantique comme lieu de mémoire. Dès l'introduction, Yves Clavaron insiste sur la dimension paradoxale d'un « lieu de non mémoire » (p. 22). L'article de Lucile Combreau évoque la place de l'île de Gorée et de l'océan dans la poésie de Tanella Boni. Là encore, elle démontre le caractère paradoxal de cet espace, qui est à la fois séparation, puisqu'il rappelle l'exil de la traite, et relation, en ce qu'il permet le contact entre les terres. Cette même ambivalence de l'espace océanique apparaît dans l'article de Laura Carvigan-Cassin, qui étudie *Images à Crusocé* de Saint-John Perse et *Une Tempête* de Césaire, pour montrer que l'océan et l'île constituent des