

# Nous disons : c'est du kotèba

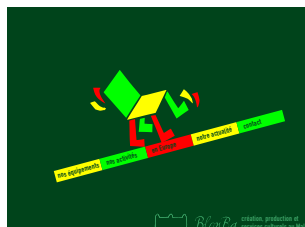
Alioune Ifra Ndiaye et Jean-Louis Sagot-Duvaurox, préface à l'édition de « Bougouniéré invite à dîner », Thotm éditions, 2007, <http://www.thotm-editions.com/editions/bougouniere.htm>

Kotè : l'escargot. Ba : grand. Kotè ba : le grand escargot. Kotèba : l'art des nuits de fête dans les cités mandingues ou bamanan.

Les récoltes sont rentrées et les journées reposantes. C'est la période la plus fraîche de l'année. À la nuit tombée, les enfants d'abord, puis les femmes, puis les hommes dansent en cercles concentriques. Au centre de la spirale – ce grand escargot –, un ombilic de braises ardentes chauffe la peau des tambours qui impriment le rythme. Puis tout le monde s'assied et viennent les représentations que le public assis regarde, quelque chose de la vie qui est montré devant les gens. Fantômes dansants d'animaux aux formes décantées par les masques. Devinettes esquissées par des personnages furtifs. Saynètes où se représentent sous une forme à la fois burlesque et stylisée les tares de la société villageoise.

On rit ensemble de ces tares qui pourrissent la vie. On en rit pour s'en corriger. Le rire du kotèba est un rire d'autodérision. C'est le même rire que celui provoqué par le Charlot des Temps Modernes, le chef-d'œuvre de Charlie Chaplin, où nous nous reconnaissons dans les ridicules et les trébuchements du petit ouvrier exploité. La comédie d'autodérision a quasiment disparu du théâtre occidental, c'est-à-dire de ce qui se présente comme « le » théâtre, parce que le théâtre occidental est devenu une pratique de couches sociales culturellement dominantes, matériellement privilégiées. Ceux-ci ne rient pas du malheur des pauvres, ils s'en angoissent, ils en fustigent les causes, ils en pleurent ou bien ils parlent d'autre chose. Non pas parce qu'il n'y aurait plus de nos jours motif à autodérision, mais parce que les professionnels et le public du théâtre occidental ne sont plus aujourd'hui qu'une partie de la société, parce que, dans le moment et dans les rites qui les réunissent au théâtre, ils ne sont plus membres d'un nous qui serait le peuple, parce qu'ils se sont installés même à leur corps défendant dans la très profonde segmentation que connaissent les sociétés occidentales. Nous, eux. Eux, ces malheureux dont nous ne sommes pas, dont nous nous interdisons de rire parce que nous n'en sommes pas.

Alors la comédie déserte le théâtre occidental, sauf sous sa forme la plus mécanique, à travers ce genre privé de tout enjeu, désamorcé de tout danger, épuré de toute subversion qu'on appelle en France le vaudeville ou la comédie de boulevard. Les villages où se jouait le kotèba, où il se joue encore mité par l'autodépréciation des sociétés villageoises et les matières plastiques, se réunissaient en peuple pour la nuit de fête. La comédie elle-même, la règle même qui était d'en rire toujours et de ne s'en fâcher jamais, la disposition d'esprit qui conduisait ce peuple, ce populaire à prendre le risque d'être moqué lui-même, l'idée que ce moment rassemblé avait fonction éthique et politique en même temps que d'émerveillement, l'art même du kotèba était un moment symbolique crucial pour la constitution de ce nous. Ce que d'ailleurs la Grèce antique



fondant la tradition occidentale du théâtre assignait comme fonction à la réunion du peuple devant les représentations qui s'y donnaient : faire éprouver par l'expérience d'une communauté d'émotion, la *philia*, la communauté des citoyens. Le rire est une émotion, une émotion bruyante, populaire, et qui peut être aussi civique.

Dans les années 1980, le Mali est sous le pouvoir d'une dictature militaire qui a remplacé par coup d'État le régime socialiste autoritaire né de l'indépendance. Le pays s'enfonce dans un processus éthique et politique d'abaissement. Il souffre. Alors un groupe de comédiens, d'auteurs, de metteurs en scène décide de reprendre la tradition du *kotèba*, mais le *kotèba* du pays tout entier donné non plus sur la place du village, donné sur les scènes de la grande ville. Cette résurrection va avoir des effets symboliques considérables. Une des représentations de la pièce « Wari » (l'argent) est donnée devant le général Moussa Traoré, président de la République et chef du parti unique. La pièce critique sans ménagement le poids de l'argent dans la société d'alors, et notamment dans le fonctionnement, de plus en plus privatif, de l'État. C'est un temps où le dictateur n'est entouré que de louanges, où la parole vraie ne lui parvient plus. Et là, ça se fait, et ça se sait, et tout le monde apprend ce jour-là qu'il est bon de donner des mots, des signes et des moqueries à la souffrance du peuple.

Ce renouveau du *kotèba*, expérience théâtrale dont les effets politiques sont reconnus, expérience artistique de premier plan pour ce qu'elle représente dans l'histoire non pas seulement de la culture, mais de la société malienne, est une éclosion. À l'aune des critères professionnels du théâtre occidental, ça ne tient pas la route. Aucune institution occidentale n'a pris le risque de le donner à voir. L'a-t-elle même vu ? Le signe grâce auquel la société malienne se resymbolise est comme submergé par le sens qu'y met la communauté qui l'entoure. Le sens excède le signe. Le signe n'a pas pris la force suffisante pour pouvoir parler au-delà de la communauté qu'il resymbolise. Il est transmis de la tradition ancienne à la société d'aujourd'hui. Cette transmission est profondément marquée par l'hybridation que la colonisation a imposée à la culture malienne. Les rares critiques occidentaux à prêter attention à ce qui se produit là ne reconnaissent pas le « pur » *kotèba* auquel aspire leur désir de comprendre l'Afrique, la vraie. Et pourtant, la référence ne fait aucun doute pour la société malienne. Son regard et ses urgences à dire traversent le temps et voient en transparence, sans aucune contestation possible, l'épaisseur historique du *kotèba* derrière la pièce jouée frontalement, sous les projecteurs électriques, dans un théâtre à l'occidentale. Les artistes et leur société nomment *kotèba* ce moment d'art, cette façon d'incarner l'urgence à signifier. Ils le baptisent et l'authentifient ainsi, en dépit d'extrêmes différences formelles, parce qu'ils y retrouvent le mouvement de l'esprit, le mouvement de la société que symbolise l'histoire du *kotèba*. Cette désignation active, cette reconnaissance populaire qu'une tradition se transmet et se perpétue, même dans des formes extraordinairement peu conformes, est un moment essentiel de la transmission.

À la toute fin du siècle dernier, BlonBa prend le relais de cette résurgence du *kotèba*. On est entré dans la phase dépressive de l'histoire contemporaine qui jusqu'à présent se poursuit. Au Mali comme ailleurs, le découragement politique, le sentiment qu'il n'y a plus de perspective d'émancipation collective plausible l'ont emporté. Les équipes à qui l'on devait le premier renouveau du *kotèba* se sont désagrégées. L'adéquation des projets aux financements extérieurs, la chasse à ces financements remplacent l'urgence à dire. Les « sketches » se substituent aux récits. Ils deviennent un adjuvant promotionnel des ONG et de leurs causes diverses. La publicité commerciale aussi s'en empare. C'est le dernier « marché » qui semble rester ouvert aux artistes. Avec une poignée de comédiens dont plusieurs ont été moteurs dans la résurgence du *kotèba* des années 1980, nous nous fixons pour objectif de faire un pas de plus. Placer au-dessus de toute autre considération l'utilité symbolique, pour le Mali, de ce que nous faisons. Puis, en deuxième rang mais de façon très volontariste aussi, le faire de telle sorte que les signes produits tiennent en dehors de la communauté qui en a produit l'urgence, qu'ils per-

mettent à cette communauté d'entrer dans une conversation plus vaste, de sortir de sa position périphérique, de se faire momentanément centre du monde.

Ce travail de tradition vivante, travail paradoxalement très anti-traditionaliste, a pour objectif, et nous l'espérons pour effet, de donner de la voix à un Mali et à une Afrique écrasés par des siècles de dépréciation. La tradition l'authentifie, en nomme la lignée. Elle évite de rendre purement et simplement les armes devant la parole dominante qui est celle de l'Occident. Mais c'est une tradition vivante. Elle ne déploie pas son flot dans un monde abstrait, mais dans une histoire où des flots intrus se sont définitivement mêlés à elle. Elle est pour une part le fruit d'un viol. Mais l'enfant d'un viol n'est pas le viol. Le viol est laid, tandis que l'enfant d'un viol peut être aussi beau qu'un autre. L'important, c'est ce qui le fait humain, la parole qui lui a été transmise malgré le viol et qu'il a mission de transmettre à son tour d'une transmission capable de donner de la voix à ceux qui la reçoivent. L'important, c'est la parole qu'il ajoute au socle de l'héritage pour dire ce qu'il est et qui n'a pas encore été dit.

Nous n'avons que tardivement décidé d'éditer le texte de « Bougouniéré invite à dîner », parce que beaucoup de spectateurs, en Occident surtout, nous le demandaient. Au moment où nous écrivons ces phrases, « Bougouniéré invite à dîner » a déjà été représenté soixante-dix fois. Presque toujours, que ce soit en Afrique ou en Europe, nous avons réuni autour de cette histoire des publics mélangés. Les représentations parisiennes, dans le bel espace alternatif du Grand Parquet, ont été, de ce point de vue, particulièrement symboliques. Presque chaque soir, intellectuels parisiens et professionnels de la culture y côtoyaient des mères de familles immigrées, parfois bébé au sein, et des jeunes des cités populaires venus de la banlieue proche. Dans une société urbaine de plus en plus segmentée, ségrégative, cette occurrence est rare et précieuse. Mais là, l'espace d'un soir, le peuple mondialisé des grandes métropoles se reconstituait, la convergence des couches sociales dont est fait le peuple. Or, du fait de sa reconstitution, de son unité ressentie et de la puissance de l'art, le peuple formé par les uns et les autres s'identifiait en commun aux personnages, à leurs espérances, à leurs ridicules. Ce peuple où les uns et les autres tenaient des positions si différentes riait en commun, avait en commun la gorge nouée. Non pas les uns s'apitoyant sur les autres. Non pas les uns riant des autres. Non pas les autres riant dans leur coin. Le « nous », la *philia* des humains travaillant à se constituer en peuple à travers l'expérience d'émotions communes, l'expérience qu'on peut rire en commun, rire de soi, d'un « soi » qui nous réunit et qui nous donne le goût, l'énergie, le désir de former (réformer?) par nous-même les règles de la vie commune. Ce qu'on appelle aussi la politique.

C'est pourquoi nous disons : c'est du kotèba.