

L'invisibilité des acteurs non-blancs dans le théâtre en France : du constat à l'invention de nouvelles stratégies

Christine Douxami
Institut des Mondes Africains
Université de Franche-Comté

*Je ne laisserai ni à vous, ni à l'État le pouvoir de décider pour moi.
Victime ou soldat, gardez bien en mémoire lequel de ces deux fut mon choix.
À vif (James 28-29)*

Dans leurs travaux, les artistes noirs d'Afrique, des Amériques et d'Europe évoquent leur classification en tant qu'artistes *autres*, représentant des Suds marqués par leur invisibilité dans les institutions culturelles occidentales. Ils travaillent à décloisonner les frontières entre un discours esthétique occidental datant du 19^e siècle (Celsius) — qui coïncide avec l'émergence des théories racistes — et un discours social qui les contraignent à « représenter » les populations noires (Douxami *Arts et Politiques*). Ils refaçonnent un monde noir formé entre un local cubain, burkinabé, brésilien, français ou sud-africain et un global fait du partage de références visuelles, musicales, théâtrales et intellectuelles voire d'une « pensée noire »¹. Cette dernière se nourrit, entre autres, de la Renaissance de Harlem, de la Négritude, du Panafricanisme, de l'Atlantique Noir, mais également des différentes éditions du Festival mondial des Arts nègres (1966 et 2010 à Dakar; le FESTAC à Lagos en 1977) ou du Festival panafricain d'Alger (1969). Les artistes sont concomitamment influencés par différents courants de pensée marqués historiquement, comme le communisme puis le post-colonialisme et le décolonialisme, et par leur insertion nationale dans leurs pays respectifs alors même qu'ils sont soumis à un marché de l'Art globalisé qui les amène souvent à vivre des réalités transnationales à titre individuel.

Cet univers militant noir, qui a pourtant pris racine, entre autres, lors du premier Congrès des écrivains noirs en 1956, à Paris, ne semble pas avoir altéré en profondeur le rapport de la France à ses populations issues de ce passé colonial, que l'on s'attache à ses anciennes, ou à ses actuelles colonies (qu'il s'agisse des Antilles ou de la Guyane, par exemple). En France, la place des Afrodescendants reste marginale, ce qui rend leur insertion dans les milieux de l'art particulièrement délicate, notamment sur scène. De fait, cette

¹ Cette thématique de la couleur entrelacée à celle de la revendication panafricaine et/ou de l'affirmation culturelle « afro », se retrouve dans les différents courants qui ont traversé les affirmations identitaires « afro » post-indépendances et a été analysée, plus récemment, au sein des Post-colonial Studies, entre autres par Mbembe (2013), dans les Decolonial Studies par des auteurs comme Castro-Gomes et Grosfoguel (2007) ou encore par Verges (2018). L'ouvrage fondateur de *The Black Atlantic* de Paul Gilroy (1993) reste emblématique au sujet de la racialisation de la dynamique militante et de recherche.



situation d'invisibilité des Noirs français (indépendamment de leur activité professionnelle), a été dénoncée par des militants, mais également par des chercheurs, comme Pap Ndiaye².

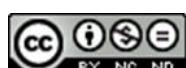
En effet, l'ouvrage de Pap Ndiaye de 2008, *La condition Noire, essai sur une minorité française* est symptomatique d'une forme d'analyse qui se retrouve dans le militantisme et qui passe par la reconnaissance d'une couleur commune, par-delà des différences évidentes de pigmentation, entre les différentes personnes entrant dans la catégorie de Pap NDiaye de « *Noirs de France* ». L'auteur justifie cette homogénéisation de sa catégorie « *Noirs de France* » par une expérience sociale commune de discrimination, et non nécessairement par des pratiques culturelles partagées.

Dans la droite ligne de cet auteur, le terme de « *racisé* » s'utilise aujourd'hui pour définir un groupe de personnes déterminé par une identité externe, telle que la cerne Frédéric Barth en 1969, c'est-à-dire une « *prescription de rôle* » définie par un *Autre*, externe au groupe, appartenant généralement au groupe dominant (Barth), ici un *Autre* blanc qui définit un *Autre* noir. C'est la frontière mouvante entre ces deux *Autres* qui intéresse Barth, frontière où on voit que les identités peuvent passer par des tendances positives ou négatives dans le discours du dominant, mais qui toutefois existe : dans ce cas des populations noires, cette frontière a une donnée fixe, celle de la discrimination subie à partir d'un phénotype et d'une pigmentation. En d'autres termes, il s'agit de considérer que, dans la mesure où la discrimination a toujours cours en France, la catégorie de race est pertinente pour comprendre le racisme dans ce pays aujourd'hui. Certains militants se revendiquent d'ailleurs comme étant *racisés* dans le but de renverser le stigmate, celui d'être socialement catégorisés en fonction de leur couleur, à l'instar de Senghor et Césaire dans les années trente quand ils avaient sémantiquement rendu positif le terme de nègre en créant la négritude³.

Un élément des plus caractéristiques de ce manque de visibilité des Afrodescendants en France, passe par l'absence des comédiens noirs sur les scènes françaises, et, dans une moindre mesure, au cinéma (André). Cette absence sur les plateaux français constitue le thème central de cet essai, car elle soulève toute une série d'interrogations brûlantes : pourquoi la

² Le séminaire que je codirige à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) depuis 2006 intitulé aujourd'hui *Les Arts en Afrique et dans ses diasporas* (<https://enseignements-2019.ehess.fr/2019/ue/3659/>), a participé à cette visibilisation des artistes d'Afrique mais également des *Afropéens* pour reprendre le terme mis en avant par le groupe belge Zap Mama en 1993, puis mis en avant en France par la comédienne et metteuse en scène Eva Dumbia, avec son spectacle *Afropéenne* en 2012 ou en février 2015 dans son festival *Africa Paris, le Festival de l'Afropéanité*.

³ Le site de la Ligue des Droits et Liberté canadien (<http://liguedesdroits.ca/?p=4119>) est particulièrement éclairant quant à la définition de « *racisé* ».



problématique du physique de rôle reste-t-elle centrale en France? Un personnage aurait-il une couleur de peau associée? S'agit-il plutôt d'un problème de formation des comédiens afrodescendants qui n'auraient pas accès aux centres de formation comme les conservatoires, ce qui expliquerait leur faible nombre? Mais dans ce cas pourquoi n'y ont-ils pas accès? La France a-t-elle besoin de pratiquer des politiques d'actions affirmatives? Dans quelle mesure cette absence est-elle symptomatique d'un malaise français quant à la prise en compte de son multiculturalisme, mais également de sa capacité réelle d'intégration?

À travers l'étude des récentes politiques publiques sensées prendre en compte la diversité française (terme sur lequel je reviendrai), les réactions qu'elles suscitent ainsi que certaines actions militantes tentant de renverser cette situation (du boycott ou blocage de certaines pièces), j'interrogerai à la fois la latitude d'action des acteurs noirs quant à leur travail artistique sur les scènes métropolitaines françaises aujourd'hui, mais également la persistance d'un racisme institutionnel et collectif. La polémique suscitée par le boycott de la pièce *Les Suppliantes* illustrera particulièrement cette tension. Enfin, c'est à la lumière de l'épisode marquant de l'interruption d'une pièce jugée raciste par des militants afro-brésiliens en juin 2019 à Salvador (Bahia), que je tenterai d'expliquer des stratégies distinctes tant de politiques publiques que militantes dans de différents contextes d'invisibilisation des minorités au sein de sociétés postcoloniales.

1) La discrimination positive sur les scènes françaises? Ou quelle politique publique mettre en place pour lutter contre la discrimination à partir de critères ethnico-raciaux?

Si la scène théâtrale contemporaine représente, métaphoriquement, la société française, alors que signifie une scène pratiquement sans comédiens « issus de la diversité », pour reprendre le terme actuellement employé par les politiques publiques ? Ce terme de diversité, je l'emploie ici entre guillemets : il est problématique puisqu'externe aux dénominations utilisées par les personnes concernées (endodéfinition), qui utilisent les termes *d'Indigènes de la République*, dès 2005, ou *d'Afropéens*, ou plus récemment de *racisés*. Avec ce terme, uniquement utilisé par les politiques publiques françaises de lutte contre la discrimination, on admettrait l'existence d'une discrimination contre les populations issues de l'émigration, mais on parviendrait aussi à sauvegarder le principe modèle républicain français universaliste qui consiste à ne pas faire de distinctions entre les membres de la population française (rappelons que les minorités ne sont pas prises en compte par le recensement national). Comme l'explique Rejane Senac (2012), « l'expression “issue de la diversité” (donne) une dimension précisément ethnoraciale puisqu'elle renvoie aux personnes immigrées, d'origine étrangère et aux “minorités visibles” ». Il ne s'agit pas, dans ce cas, de parler de la diversité qui évoquerait des personnes diverses, porteuses de

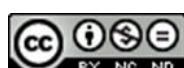


handicap, de différents sexes, âges, orientations sexuelles, mais bien de restreindre l'expression à sa dimension ethnico-raciale. La question du multiculturalisme est pratiquement un tabou en France, contrairement au Canada ou aux États-Unis.

La prise en compte de populations que l'on dit « issues de la diversité » dans les programmes gouvernementaux de lutte contre le racisme au sein du cinéma français et des scènes françaises, existe depuis quelques années. Le fonds Images de la diversité est géré conjointement par le Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC) et l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances (Acsé) et a été mis en place en 2007 et est régi par le décret n° 2012-582 du 25 avril 2012. Les initiatives peinent à se concrétiser. Deux amendements ont pourtant été ajoutés sur cette question dans la loi Égalité et citoyenneté, votés en juillet 2016. La loi, quant à elle, a été adoptée le 22 décembre 2016 par l'Assemblée nationale. Comme l'explique un article de Jérémie Maire de *Télérama* :

Le premier des deux amendements présenté par le gouvernement souhaite que le CSA « veille à ce que la diversité de la société française soit représentée dans les programmes [...] et que cette représentation soit exempte de préjugés » (auparavant, il devait simplement veiller à ce que « la programmation reflète la diversité de la société française »). Le deuxième, présenté par plusieurs députés socialistes, demande que les chaînes « contribuent à la lutte contre les discriminations », et fournissent au CSA « des indicateurs qualitatifs et quantitatifs sur l'effectivité de ces contributions et sur la représentation dans leurs programmes des diverses populations composant la société française ». Jusqu'à présent, les chaînes sont obligées de définir leurs engagements annuels en termes de diversité dans une lettre rédigée à l'attention du CSA. (Maire)

Ces mesures n'instaurent pas de quotas et ne possèdent aucune clause coercitive, les non-Blancs restent peu nombreux sur les écrans et, lorsqu'ils le sont, ils représentent le plus souvent des rôles de marginaux, notamment au cinéma (Douxami *Le Théâtre Noir*, 300-301). Mais, à la suite des attentats du 13 novembre 2015, la question de l'invisibilité des populations issues des anciennes colonies françaises a soudain pris une autre tournure : les autorités françaises ont cherché à comprendre ce qui pouvait pousser les jeunes issus de l'immigration à se radicaliser. Une des causes serait l'absence de reconnaissance, entre autres médiatique et artistique, de ces populations. Des mouvements de revendication en la matière sont devenus plus visibles, avec de nombreux articles dans des revues comme *Télérama* ou des entretiens sur *France Culture*. La question existait, bien sûr, préalablement, mais a soudain eu plus de visibilité. Un Collège de la diversité a également été créé en 2015 au Ministère de la Culture associant un artiste comme Moïse Touré, de la compagnie Les Inachevés, metteur en scène emblématique de ces démarches d'intégration des populations issues des minorités. Dans un récent entretien qu'il m'accorda, Moïse Touré affirmait qu'il s'identifiait plus avec un mouvement comme « Touche pas à mon pote » des années 1980, qu'avec un système de quotas « qui risque de mettre les gens dans des cases, de rigidifier les choses, alors même que la société française a déjà tendance à le faire. Je ne dis pas que ce n'est pas bien, je dis qu'il faut faire attention à ne pas



stigmatiser encore plus les gens. En tant qu'artiste nous sommes dans la commission pour essayer de prévenir les politiques de ce risque de dérives » (Douxami).

Parallèlement au décret de 2012, il existe des initiatives individuelles pour tenter de pallier à l'absence des populations afrodescendante et maghrébine sur scène. Elles consistent évidemment à faire rentrer dans la distribution des acteurs noirs, par exemple, comme cela a été le cas de Julie Brochen, à l'époque directrice du Théâtre National de Strasbourg, qui avait choisi un Don Juan afrodescendant en 2012. Elle avait expliqué, la même année, lors d'une conférence que j'avais organisée pour les élèves de Licence Arts de la scène de Besançon, qu'elle avait reçu beaucoup de courriers de spectateurs furieux de son choix. Comme au Brésil pour les Afrodescendants, il faudrait encore en France justifier du choix d'un acteur noir et expliquer des partis-pris de mise en scène et de « sens » comme s'il existait un « physique du rôle » qui expliciterait leur absence en scène. Alors même que Peter Brook a déjà réalisé ce travail de métissage de ses distributions depuis les années 1990, la situation en France sur les plateaux de théâtre est loin d'être à cette image⁴. Alice Diop au travers de son film documentaire *La mort de Danton* sur un jeune Noir de la banlieue parisienne montre cette fracture ouverte : ce jeune décide de faire le Cours Florent (cours de théâtre privé parisien) et se trouve confronté aux élèves et surtout aux professeurs du cours. Ces derniers lui disent qu'il n'existe pas de rôle pour lui et, lorsqu'ils en trouvent enfin, font appel à des textes d'Afro-Américains comme Langston Hugues ou Leroy Jones. Pourtant, aujourd'hui, le thème de la discrimination existe dans la société et la composition des acteurs au plateau se modifie.

Ces changements viennent, entre autres, du choix de directeurs d'écoles nationales de théâtre de porter une attention particulière à une plus grande proportion d'étudiants issus de toutes les origines. Didier Abadie, admirateur de Peter Brook et directeur de l'ERAC (École régionale d'acteurs de Cannes) s'exprime ainsi « Plus que la technique, je favorise les personnalités non formatées : une langue maternelle différente est une singularité à prendre en compte autant que la voix ou le physique » (Bouchez). Il voit non seulement une plus juste répartition des choses, mais estime qu'artistiquement ces choix enrichissent les propositions théâtrales des jeunes apprenants en apportant des imaginaires et des univers féconds.

Une autre action est venue de la part du directeur du Théâtre National de Strasbourg (TNS), Stanislas Nordey, pour organiser des stages permettant de préparer les comédiens « issus de la diversité » pour le concours du TNS,

⁴ Peter Brook, suite à différents voyages en Afrique dans les années 1990, a été impressionné par le jeu d'acteur des comédiens. Il décida d'intégrer des comédiens africains à ses mises en scène mais également d'autres continents. Sa pièce emblématique : *La Tempête* de William Shakespeare, adaptation Jean-Claude Carrière, avec Sotigui Kouyaté, Théâtre des Bouffes du Nord (1992).



et de la part du directeur de la Comédie de Saint-Étienne, Arnaud Meunier. Il a, lui aussi, organisé une politique de préparation pour l'accès à l'École supérieure d'art dramatique de Saint-Étienne et aux concours nationaux, mais à partir d'une évaluation des revenus des candidats. Ce qui, l'un dans l'autre, est assez proche en France comme au Brésil, d'ailleurs, si nous nous plaçons à l'aune des récentes théories de l'intersectionnalité, c'est-à-dire du cumul de plusieurs formes de domination et de discriminations. En d'autres termes, les populations touchées par ces programmes du TNS comme de la Comédie de Saint Étienne même si elles ne sont pas choisies sur les mêmes critères (races/classe) se ressemblent.

Le programme Premier Acte a été initié en 2013 au théâtre de la Colline par Stanislas Nordey, alors directeur de ce lieu, puis a continué au TNS lorsqu'il en est devenu le nouveau directeur en 2014, avec l'appui de fondations privées (la Fondation Edmond de Rothschild et la Fondation SNCF). Le Théâtre National de la Colline et le Centre chorégraphique national de Grenoble ont également été associés et

Pour l'année 2017, le projet Premier Acte se déploie à l'échelle nationale avec un recrutement ouvert sur tout le territoire, avec des auditions à Avignon, Rennes, Paris, Strasbourg et Grenoble. Les jeunes se retrouvent pour un parcours du spectateur au Festival d'Avignon et trois sessions de travail intensif à Strasbourg, Avignon et Paris. Il consiste à préparer des jeunes pendant 6 mois pour les aider à passer le concours des écoles nationales. (TNS)

Il s'agit d'ateliers pratiques et théoriques avec des professionnels de renom. Le critère de sélection est le suivant : « Les ateliers Premier Acte s'adressent à des jeunes acteurs ayant, dans leur parcours artistique, professionnel ou personnel, fait l'expérience de la discrimination » (TNS).

Les initiateurs de ce programme insistent pour dire qu'il ne s'agit pas de discrimination positive puisque les comédiens passent ensuite le concours. Notons d'ailleurs que le terme français de discrimination positive est lui-même questionable et reflète la façon même dont la France pense son intégration, c'est-à-dire sans supposément faire de distinction de couleurs, de genre, de handicap au point d'utiliser ce terme de discrimination lors de ses actions publiques, le terme d'action positive au Canada, reprenant le terme anglais semble plus juste. Cependant comme cet essai questionne le rapport des Français à ce terme, précisément, il est maintenu ici en l'état.

Selon la journaliste du *Monde* Brigitte Salino au sujet du premier tour du concours du TNS en 2016 : « Sur les 52 candidats, un tiers des reçus (au 1^{er} tour du concours) sont des jeunes gens et jeunes filles issus de la diversité. Ils n'ont pas été choisis par discrimination positive, mais parce qu'ils étaient bons. Et qu'ils se sont autorisés à se présenter » (Salino). Stanislas Nordey lui-même dans un entretien à *Télérama* s'exprime aussi dans le même sens, comme si le système des quotas enlevait une légitimité aux heureux élus :



Qu'il y ait un coup de pouce pendant quelque temps est de l'ordre de la réparation. Je ne crois pas pour autant à la discrimination positive. La seule chose demandée à mon jury, au premier tour seulement, c'est d'avoir une réflexion attentive au cas où deux candidats égaux seraient à départager. Mais au deuxième, surtout pas : notre intérêt est de recruter l'excellence! Au concours 2016, huit recrues sur douze viennent de la « diversité ». Je ne le crie pas trop fort, car je ne veux pas en faire des phénomènes de foire. Ils sont là parce qu'ils étaient les meilleurs. C'est tout. Ils étaient prêts à manger la moquette.

Dans ces différents propos, on perçoit que pour ces Français, les quotas enlèveraient toute légitimité artistique aux candidats. Ainsi la directrice du conservatoire de Paris, Claire Lasne, elle, n'accepte pas la moindre « entorse » au principe de l'égalité des chances : « Et pas de discrimination positive non plus, sinon c'est le ver dans le fruit. On ne fait pas l'aumône » (Nordley).

Or, pour avoir vécu le système de quota au Brésil dans les Universités fédérales, qui sont l'équivalent des Écoles nationales en France pour le théâtre, les collègues brésiliens sont clairs : si les élèves afrodescendants entrent avec un certain « retard », car ils ont suivi le cursus de l'école publique totalement dévalorisé au Brésil, ils sont extrêmement motivés et le rattrapent très vite. Pourtant, même avec un système de quota les élèves afrodescendants osèrent à peine s'autoriser à se présenter au début des quotas (à partir de 2003 les premières universités les ont pratiquées, puis elles ont été officialisées en 2012)⁵. Pour la France, comme le dit le secrétaire général du TNS cité dans ce même article : il espère qu'un tiers des reçus seront issus de la diversité : « Si c'est le cas, on aura la même proportion que dans la société française. »

La question de la discrimination positive apparaît le plus souvent en France comme une abomination alors qu'il me semble que, la discrimination étant réelle, la question de la discrimination positive et des quotas à l'entrée des écoles nationales se pose. Cependant, des élèves que je connais qui passaient également les concours rapportent qu'à la suite de leurs contacts prolongés avec Stanislas Nordey et d'autres professionnels présents à la fois

⁵ En avril 2012 le Supremo Tribunal Federal a déclaré constitutionnelle l'existence de quotas à l'université en faveurs des Noirs, des Métis (pardos), des Indiens et des plus pauvres. Le système de quotas existe depuis 2002 quand l'Université Estaduelle de l'Etat de Rio de Janeiro (UERJ) l'a mis en place. Depuis de nombreuses institutions de l'enseignement supérieur ont suivi (180 en 2012 selon l'ONG Educafro), malgré des débats houleux sur le sujet arguant qu'au Brésil le métissage empêchait la distinction entre Noir et Blanc et que l'auto-définition souhaitée pour pouvoir bénéficier des quotas ne rendait pas compte de la réalité brésilienne. L'IBGE affirme qu'entre 1998 à 2008 le nombre d'étudiants noirs et métis a augmenté mais qu'en 2008, encore 28,7 % étaient noirs et métis contre 60,3 % d'étudiants blancs. Chaque institution décidait jusqu'il y a peu de la forme et du nombre que prenaient les quotas. Finalement la loi des quotas (Lei das Cotas Lei n°12.711), a finalement été votée le 29 août 2012 et doit être appliquée dans tous les établissements d'ici le 30 août 2016.



dans les stages et dans les jurys, certains élèves de Premier Acte auraient bénéficié d'un regard bienveillant au moment des auditions, favorisant inéluctablement leur admission lors du concours d'entrée du TNS tout du moins, même si le terme de quotas est toujours honni.

À Saint-Étienne, sélectionnés sur des critères sociaux, des jeunes, de 17 à 22 ans, peuvent en effet effectuer des stages à la Comédie de Saint-Étienne en partenariat avec d'autres théâtres de la région Rhône Alpes qui leur permettent de connaître ce qu'est une école nationale et en quoi consiste le métier d'acteur. Il existe depuis septembre 2014 un programme intitulé Égalité des chances (« Égalité »). Le programme comprend également une classe préparatoire intégrée définie ainsi :

La classe préparatoire intégrée, lancée à la rentrée 2014-2015 dans le cadre du programme Égalité des chances développé par l'école, est à destination des jeunes gens de 18 à 23 ans issus de la diversité culturelle, sociale et géographique en Auvergne Rhône-Alpes en vue de les préparer aux concours des douze écoles nationales supérieures d'art dramatique en France. Basé sur des critères sociaux ainsi que sur la motivation des candidat(e)s, le recrutement de cette classe préparatoire a lieu jusqu'en juin 2016. La formation, théorique et pratique, comprend environ 30 heures de cours hebdomadaires de septembre à juin. Elle s'articule autour de cours d'interprétation, de chant et de danse principalement. Elle est organisée au sein même de l'école. Tout au long de cette formation, les élèves bénéficient d'un parcours culturel spécialement conçu pour eux (« Égalité »)

Les élèves bénéficient également de tout un système de bourses et d'aides financières pour les aider à passer les concours nationaux. Arnaud Meunier explique ainsi son projet :

Il y a deux choses essentielles à faire. Premièrement, il faut changer les mentalités et se battre tous ensemble (et cela concerne aussi les journalistes) pour que la couleur de peau ne fasse plus sens. Qu'elle soit dramatiquement neutre. En 2003, quand j'avais mis en scène *Pylade* de Pasolini avec Josée Schuller (d'origine antillaise), plusieurs journalistes m'avaient interrogé sur la raison d'une déesse Athéna noire... J'avais simplement répondu avoir choisi Josée Schuller et non pas une Athéna noire... (surgit ici la question du *physique du rôle* pour Arnaud Meunier.) Deuxièmement, il faut agir très concrètement sur tous les niveaux d'inégalité. Cela commence donc dès les concours d'entrée dans les écoles supérieures d'art dramatique. Comment faire pour les préparer? Où puis-je trouver des cours de théâtre gratuits ou très peu onéreux? Comment baisser les coûts de ces concours (déplacements en train, scènes avec répliques d'un partenaire obligatoire)? Une Association des Écoles nationales supérieures d'art dramatique (ANESAD) vient de se créer et entend bien aplanir ces difficultés.

À Saint-Étienne, nous avons choisi d'opter pour un dispositif d'égalité des chances et non de « discrimination positive ». C'est-à-dire que nous aidons et préparons cinq jeunes issus de la diversité sociale (sélectionnés sur conditions de ressources) aux concours des écoles supérieures d'art dramatique. Pour que leurs chances de réussite professionnelle soient les mêmes que celles d'autres candidats. Cette « classe préparatoire intégrée » a été lancée dès septembre dernier (Bouchez)

Ainsi, à Saint-Étienne les critères sont revendiqués comme sociaux et non raciaux et la question tabou de la place des minorités ethnico-raciales en France dans une situation post-coloniale, est ainsi éludée, et la discrimination



positive rejetée. Antony Thibault, ancien collaborateur de Stanislas Nordey explique la distinction entre les deux sélections :

Si on s'appuie sur la question sociale, il faut réfléchir à comment on arrive à faire comprendre à des jeunes issus de milieux défavorisés qui veulent devenir comédien-ne-s, quelle soit leur couleur de peau, qu'ils-elles peuvent eux aussi entrer dans des écoles. Il faut mettre en place des outils adaptés pour atteindre ce but. La question de la couleur de peau demande aussi d'autres moyens. Parce qu'il n'y a pas de représentativité sur les plateaux, les jeunes non-Blancs se disent que le théâtre n'est pas une chose pour eux, qu'elle est réservée principalement aux Blancs. (« S'approprier »)

La théorie de l'intersectionnalité qui entrecoupe les formes de dominations, race et classe ici permet de comprendre l'imbrication des causes générant une exclusion des populations afropéennes, notamment, des scènes françaises. Cependant, la spécificité française qui, par crainte de porter préjudice à l'égalité entre tous les citoyens et au principe d'intégration, refuse le système de discrimination positive, mais également tout recensement sur des critères raciaux, rendent difficile l'analyse des faits et concomitamment toute velléité d'action au niveau institutionnel⁶.

2) Quelques réactions face à ces tentatives

En mars 2015, le programme *Premier Acte* a été fortement critiqué par les tenants de ce qui deviendra le collectif « décoloniser les Arts »⁷ fondé en décembre 2015. Ce collectif a été créé après, entre autres événements, qu'un acteur blanc, Philippe Torreton ait été choisi pour interpréter le rôle-titre d'Othello au Théâtre de l'Odéon en octobre 2015, à Paris, par le metteur en scène Luc Bondy. Ce collectif a interpellé 300 directeurs de théâtre pour dénoncer l'invisibilité des « populations minorées et postcoloniales » sur scène. Il a joint également un petit questionnaire demandant, par exemple, le nombre de « non-Blancs » dans les équipes permanentes du théâtre ou sur la scène. Les membres du collectif ont, par ailleurs, écrit une charte affirmant vouloir changer la situation des artistes *racisés* sur scène (*Décoloniser*). Ce mouvement a fortement critiqué le programme *Premier Acte* au moment d'un débat sur ce sujet au Théâtre de la Colline, estimant que seuls des Blancs participaient à cette initiative, sans consulter les associations militantes et en considérant un vécu de discrimination sans discernement de la couleur, estimant pour leur part que le terme *racisé* permettait une prise en compte du fait que la couleur de peau est une donnée présente en permanence lors des interactions sociales en France (Chalu). De nombreux Afrodescendants appartenaient au collectif. Eva Dumbia, par exemple, qui réfléchit de longue date à sa situation qu'elle qualifie d'afropéenne et réalise un théâtre de

⁶ Sur la question de la spécificité du racisme à la française, les travaux de Pierre Tevanian sont éclairants, comme *La mécanique raciste* (2008) et *Chronique du racisme républicain* (2013).

⁷ Pour mieux connaître les thématiques du mouvement lire le petit manifeste *Décolonisons les arts !*



revendication identitaire pour la prise en compte des populations issues de la diaspora africaine. Au sujet de Premier Acte elle explique :

Au manque de diversité ethnique, culturelle et sociale sur les plateaux de théâtre, les directeurs de centres dramatiques et de théâtre nationaux répondent par des formations en direction des publics et jeunes acteurs discriminés. C'est une très bonne chose. Qui ne suffira pas. Et je peux le démontrer à partir de mon expérience personnelle. Je suis metteure en scène afropéenne issue d'un milieu ouvrier et immigré. J'ai été très bien formée... [...] Le premier travail consiste en ceci : rendre visibles les artistes déjà formés issus de la diversité. Le second consiste à s'interroger sur les raisons profondes de leur invisibilité. (Bouchez)

Résidant à Marseille, elle organise un festival de théâtre appelé *Festival Massilia Afropéa* depuis 2017 et travaille très régulièrement avec des auteurs et des acteurs du continent africain comme Aristide Tarnagda du Burkina Faso, actuel directeur artistique des Récréâtrales, qui appartient à la veine des artistes qui se disent « panafricains ». Ces théâtres afropolitains et panafricains soulignent une histoire commune des luttes en Afrique et dans les diasporas qui passe de la Renaissance de Harlem à la négritude senghorienne, aux figures des indépendances africaines, à Cheikh Anta Diop, au Black Power, à l'Afrocentrisme, comme explicité ci-dessus.

Pour revenir à Premier Acte, le collectif ne s'identifie pas au terme diversité. Penda Diouf est auteur et membre du collectif « Décoloniser les arts » et à l'initiative du label « Jeunes textes en liberté ». Ce label récompense les ouvrages ayant une parité homme/femme et une mixité Blanc/non-Blanc parmi les auteurs, metteurs en scène, comédiens et parmi les histoires et les narrations partagées sur scène. Elle explique : « Le terme diversité me pose question parce qu'il est censé désigner *l'Autre* en s'excluant de cette diversité. J'ai du mal à utiliser ce mot » (Chalu). Il est intéressant de souligner qu'en seize ans de séminaire que je coorganise à l'EHESS sur ces questions, le terme « diversité » n'a jamais été employé par les artistes africains ou afrodescendants pour se définir. Une des explications possibles à cette appréhension par Penda Diouf, serait l'hypothèse évoquée plus avant, que les personnes concernées ne se reconnaissent pas dans ce terme, car il est essentiellement le résultat d'une réflexion de politique publique qui permet de mettre en place des actions publiques face à des situations d'inégalité et d'exclusion sans justement mettre ces situations en avant. Le terme est assez neutre pour évoquer toutes les populations issues de l'émigration, donc principalement celles venues des anciennes ou actuelles colonies françaises, mais de telle sorte que personne au sein des minorités envisagées ne se sente vraiment concerné par cette « diversité ».

Le label « Jeunes textes en liberté » a été créé avec Anthony Thibault, assistant de Stanislas Nordey lors du programme Premier acte en 2015, qui avait pourtant été la cible des insultes de Penda Diouf en tant que « Blanc dominant colonialiste » lors des lectures de la première promotion de Premier Acte en mars 2015 à la Colline. Selon Penda Diouf :



Le label est éminemment artistique et politique. On propose une politique volontariste par rapport aux femmes et aux non-Blancs, car on veut travailler sur la narration. Le but c'est que les personnes se sentent au centre de la narration et non plus reléguées à la marge, que les personnes qui ne vont pas au théâtre parce qu'elles considèrent que c'est un endroit de Blancs ou de bourgeois puissent venir et se dire « on m'a parlé, on parle de moi » (Chalu).

Antony Thibault et Penda Diouf revendiquent à la fois une reconnaissance de l'histoire coloniale française et la nécessité de politiques volontaristes qui n'émanent pas seulement du politique, mais également d'initiatives individuelles. Tous deux s'insurgent contre le fait que les ouvrages de Penda Diouf, née en France soient placés dans le rayon « francophonie ». Comme l'expliquait Penda Diouf, à une table ronde où j'étais moi-même invitée en mars 2017 dans le lieu créé par Kader Attia appelé *La Colonie*, à Paris : « Comme je suis noire on attend de moi que je parle de l'Afrique. Mais moi je suis née à Dijon et je m'identifie à des expressions propres à cette région. Savez-vous, par exemple, ce que veut dire “dénier” un canapé? Ça veut dire le déchiqueter. Et ça j'ai envie de l'utiliser dans mes romans et ne pas forcément parler de la Côte d'Ivoire de ma mère et du Sénégal de mon père! » (Diouf)

Les créateurs aspirent à dépasser l'assignation identitaire qui leur est faite. Ils s'interrogent et tentent de décloisonner leur art et *in fine* cherchent à le décoloniser! Or ceci se retrouve pour toute la création contemporaine actuelle, et non uniquement pour les arts performatifs. Les artistes « afro » ruent dans les brancards, chacun à leur façon, et c'est cette volonté de prise de liberté, pour sortir des contours assignés à leur art qu'ils estiment *racisés*, qui ouvre de nombreux champs de pensées. Le succès public de la pièce *A vif*, de Kery James, en tournée à guichets fermés dans toute la France depuis 2018, qui pose de façon incisive ces questions au travers d'un débat entre deux apprentis avocats, indique que le public français est aujourd'hui plus ouvert sur ces questions. Le public, vibrant, semble en quête d'une France plus en phase avec la Marianne du tableau d'Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, qui constitue, d'ailleurs, la scénographie de la dernière scène de la pièce.

3) L'évènement à la Sorbonne : le blocage de la pièce *Les Suppliantes* d'Eschyle par des militants

Pourtant, le 25 mars 2019, une cinquantaine de militants antiracistes (militants de la Ligue de défense noire africaine [LDNA] et de la Brigade antinégrrophobie) décident d'empêcher la tenue d'une pièce d'Eschyle, *Les Suppliantes*, mise en scène par Philippe Brunet dans le cadre du festival *Les Dionysies* qui devaient être jouée par des étudiants à la Sorbonne et de l'Université de Franche-Comté et a mis en route une polémique nationale enflammée. Cette dernière est révélatrice de la tension évoquée dans cet essai quant à la tentative de la part des Français de se penser en tant que citoyens



d'un pays multiculturel tout en affirmant, dans le même temps, la « nécessaire » intégration des minorités à la société française et leur subséquente et immédiate acculturation et donc leur hypothétique disparition ou tout du moins invisibilisation.

Le débat initialement était le suivant : qui peut représenter les rôles de personnages noirs? Tous les comédiens puisqu'il s'agit de rentrer dans un rôle qui n'est pas soi-même comme tout personnage de théâtre? Ou les Afrodescendants uniquement? En arrière-plan se profilent : l'interdiction du Canadien Robert Lepage de jouer sa pièce *Kanata; La Contreverse* au Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine en décembre 2018 où des comédiens blancs représentaient des populations autochtones; ainsi que la performance en 2014, *Exibit B*, sur les zoos humains, par un artiste sud-africain blanc (Rugamba). Au vu de cet essai, on comprend que l'enjeu n'est pas théâtral uniquement, mais bien sociétal.

Le point de départ du blocage de la part des associations militantes vient d'un maquillage de couleur noire, utilisé en répétition, pour représenter les Danaïdes, les femmes nubiennes (d'Égypte), qui servit un temps d'image de divulgation du spectacle sur le site de la Sorbonne. Des élèves du syndicat étudiant l'UNEF de la Sorbonne, alertés par cette image, proposèrent un débat public sur cette question de la légitimité, ou non, d'un Blanc masqué ou grimé, représentant un Noir, sous la question éminemment politique du *Black Face*, qui fut refusé par Philippe Brunet. Ces derniers ont alors contacté des militants antiracistes qui ont cherché à joindre le metteur en scène⁸. Louis-Georges Tin, membre actif du Conseil Représentatif des Associations Noirs de France (CRAN), ne parvint pas à dialoguer avec le metteur en scène et appela au boycottage de la pièce et non au blocage. Des militants plus radicaux décidèrent d'interdire la tenue de la pièce. Le moment de l'interdiction fut virulent. Les étudiants-comédiens sont extrêmement surpris, choqués⁹, le metteur en scène dit ne pas avoir été alerté. De fait, Philippe Brunet est un artiste-chercheur sur le monde hellénistique antique très engagé sur la place des échanges entre la Grèce et l'Afrique du Nord, notamment des dites populations nubiennes, et ne s'envisage pas du tout en tant qu'opresseur blanc, d'autant plus que pour la mise en scène finale, il avait changé la couleur du maquillage noir pour du doré, ce qui n'a pas pu être constaté par les militants puisque la pièce n'a pu être jouée. Malgré tout, la pièce fut jouée en juin 2019 à la Sorbonne devant un large public, médiatisation oblige, et à l'Université de Franche-Comté.

⁸ Ces informations ont été obtenues lors d'un entretien que j'ai réalisé à l'Université Paris Descartes, auprès de Saskia Cousin, anthropologue et maîtresse de conférences dans cette université, lors d'un colloque « Le retour de la restitution », le 12 juin 2019, au sein duquel des membres du CRAN dont Louis Georges Tin étaient conviés. Louis Georges Tin est un des protagonistes de la polémique autour de la pièce *Les Supplantes*.

⁹ Comme me le témoignèrent ceux de l'Université de Franche-Comté où j'enseigne, lors de différents entretiens.



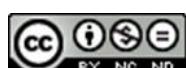
Pourquoi tant de précisions sur les faits? Parce que la direction de la Sorbonne, relayée par la presse française, plaça le metteur en scène en victime des « extrémistes noirs », omettant de nombreuses informations sur le déroulement des évènements (Carpentier). Il ne s'agit pas ici de prendre parti, mais de montrer la tension que l'événement genera. Un débat sur RT France (chaîne russe) eût lieu le 27 mars où l'on invita sur la question de la pièce Georges Tin et un membre de l'extrême droite Jean-Yves Legallou instigateur de la théorie du « Grand remplacement » selon laquelle la population française serait à terme « remplacée » par celle des migrants, comme si les migrants l'étaient éternellement et qu'ils ne devenaient jamais français, même à la 2^e génération (« Blackface »). Par la suite, tout défenseur de la pièce pouvait potentiellement être associé à l'extrême droite.

Malgré cette politisation du débat à l'extrême droite, une tribune collective publiée dans *Le Monde*, le 11 avril 2019 intitulé *Black face à la Sorbonne : ne pas céder aux intimidations, telle est notre responsabilité* (Collectif, *Blackface*), signée par des directeurs de théâtre, des intellectuels, des metteurs en scène, comme Wajdi Mouawad et Ariane Mnouchkine, prit cependant la défense de Philippe Brunet, , mettant en avant la liberté de « transformation-création de l'acteur » justifiant la possibilité pour l'acteur d'interpréter tout type de personnage, de toutes origines et couleurs de peau, à l'aulne d'une même humanité où, pour l'acteur, il s'agit d'expérimenter l'humain sous toutes ses facettes en incorporant et en devenant, le temps du jeu, cet *Autre* : « rien de ce qui est humain ne [lui] est étranger ». La tribune écrit ainsi :

Tel Protée, « capable de prendre toutes les formes, de mimer à son gré, par la vivacité de ses mouvements, la fluidité de l'eau ou l'ardeur de la flamme, la féroce du lion, l'agressivité de la panthère ou les mouvements d'un arbre – et bien d'autres choses encore » (Lucien de Samosate), il nous faut œuvrer à transmettre à tous et à faire partager cette troublante expérience de transformation-création. (« Blackface »)

En revenant aux sources du fait théâtral, la transformation de l'acteur qui par son jeu devient *Autre*, dans un rituel de transformation qu'on sait parfois troublant d'incorporation de *l'Autre*, par-delà le personnage théâtral, par la possession même du comédien par son rôle, les signataires de la tribune, retiraient toute légitimité *a priori* aux revendications des militants afropéens. Pourtant, ils omettaient, par leur évocation du théâtre comme un simple fait de métamorphose de l'acteur, que le théâtre, dès le V^e siècle avant Jésus-Christ, comme l'explique Vernan (1992), est éminemment politique et s'inscrit dans la société. La tragédie prit très tôt une tournure pédagogique et citoyenne.

Cependant, les rituels dionysiaques qui ont précédé les grandes tragédies, puisqu'il était donné la licence rituelle aux Bacchantes d'entrer en transe pour représenter *l'Autre*, étaient vus comme dangereux pour la Cité, d'où l'importance donnée aux rites liés à Apollon plutôt qu'à Dionysos dans la société grecque, car le culte de Dionysos était potentiellement subversif et émancipateur. Aussi, se transformer et devenir *Autre*, est potentiellement



émancipateur pour soi comme pour le groupe. Mais ceci n'existe qu'au sein d'une société historiquement située. Tout comme les rituels en hommage à Apollon furent finalement mis en avant pour obtenir une société grecque organisée et représentante de l'ordre, au détriment de ceux dédiés à Dionysos, croire que la simple transformation serait émancipatrice est toutefois illusoire, surtout si, paradoxalement, seuls des acteurs blancs ont accès à cette possibilité de transformation-subversion. La question n'est donc pas la remise en cause de la capacité créative de l'acteur blanc de représenter *l'Autre* à titre individuel, mais bien de savoir qui a accès au plateau pour expérimenter cette transformation. *Les Suppliantes* mises en scène par Philippe Brunet ont lieu dans une société post-coloniale, au sein de laquelle les acteurs noirs sont pratiquement exclus des plateaux de théâtre. Dans ce contexte, ne pas entendre la détresse exprimée par l'acte, certes excessif, des militants issus de populations non représentées sur la scène française au nom d'un universalisme du jeu d'acteur et d'un potentiel artistique et subversif, c'est oublier la situation politique tendue d'une France qui, le 23 février 2005, adoptait une disposition de la loi sur les rapatriés stipulant que les programmes scolaires « reconnaissent en particulier le “rôle positif de la présence française en outre-mer, notamment en Afrique du Nord”» (article qui sera finalement supprimé le 26 janvier 2006). Une France dont les discours successifs du candidat à la présidentielle en 2007, Nicolas Sarkozy, réhabilitent sans détour le colonialisme, alors qu'une fois élu, et lors d'une première visite en Afrique, à Dakar, il déclare - s'adressant à « l'élite de la jeunesse africaine » le 26 juillet de la même année - : « Le drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire¹⁰ ».

Ainsi, quand le Président Macron décida de retirer le mot *race* du Préambule de la Constitution française en 2018, comme un mot inadéquat et le remplaça par le mot *origine*, il oublia que le mot *race* avait été inscrit en 1946 dans le préambule de la Constitution pour rejeter « les thèses racistes, héritage de l'histoire coloniale et des théories du 19^e siècle » comme le rappelle un article du *Monde* du 12 juillet 2018 (« L'assemblée »). Retirer le terme de *race* de la Constitution, c'est penser qu'il n'y a plus de dominations raciales en France. Maquiller de noir un acteur blanc, c'est oublier la réalité d'une France métisse et multiculturelle où les minorités sont pourtant invisibilisées, les scènes devenant le reflet de cette réalité sociale, puisque la majorité des comédiens sont blancs sur les scènes françaises. Aussi, après la tribune des artistes dans *Le Monde* survint celle, en réponse et en miroir, dans *Mediapart*, le 28 avril 2019, des 343 racisés qui critique de façon virulente l'argument de la *liberté de création* :

¹⁰ On retrouvera sur le site *Histoire coloniale et postcoloniale* le discours dans son intégralité ainsi que les nombreuses dénonciations et analyses qu'il suscitera :
<https://histoirecoloniale.net/le-discours-de-Nicolas-Sarkozy-a.html>



343 signataires, artistes, militants, universitaires, collectifs, allié·e·s de la lutte antiraciste s'insurgent contre les processus de domination dont les personnes racisées sont victimes dans le domaine de la création artistique, sous couvert de « liberté de création ». Une liberté « qui se construit sur l'exercice permanent et structurel » de leur invisibilisation et de leur réduction au silence (*Le Blog des Invités*).

4) L'interruption d'une pièce considérée raciste à Salvador (Brésil), le 2 juin 2019, une situation parallèle?

Dans une ligne de réflexion et d'analyse des actes de lutte contre la permanence de la pensée et de la structure coloniales¹¹, il est possible de constater qu'à peu près au même moment, au Brésil, à Salvador, le 2 juin 2019, un groupe militant afrodescendant, le collectif d'étudiants de théâtre afro-brésiliens, *Coletivo Dandara Gusmão*, interrompt en pleine représentation, la pièce *Sob as tetas da Loba*, de Jorge de Andrade, une création dirigée par Paulo Cunha, professeur de l'Université fédérale de Bahia, la qualifiant de raciste. Ici le *Black face* n'est pas en jeu puisque un système de quota a permis l'entrée conséquente de nombreux acteurs noirs à l'université de théâtre et ce sont des acteurs noirs qui jouent des rôles considérés comme dégradants par les militants comme expliqué dans le journal *O Globo* (Alunos). L'interruption est violente, le public reste dans la salle, les acteurs sur la scène et les militants en avant-scène, pendant plus de trente minutes, questionnant les acteurs noirs notamment qui ont accepté d'interpréter des rôles les dévalorisant racialement (celui d'une prostituée et d'un marginal) alors même que la pièce est globalement revendiquée, par son metteur en scène, comme engagée à gauche, évoquant la situation de travailleurs pauvres, se positionnant donc politiquement à l'heure du bolsonarisme et de l'extrême droite au Brésil. Une fois le public sorti, les militants taguent une partie de l'école en écrivant que l'institution est raciste.

Selon Meran Vargens, directrice de l'école doctorale en Arts de la scène, l'université, avait pourtant inclus la question de la discrimination dans ses priorités pédagogiques, rendant possible, par exemple, la mise en scène annuelle, l'équivalente de celle interrompue, par une jeune étudiante metteuse en scène Fernanda Julia Barbosa, afrodescendante et militante. Pourtant, Meran Vargens admettait, lors d'un entretien avec moi, que « certains professeurs ne font pas attention aux propos tenus par les personnages noirs, ou ne pensent même pas à inclure des personnages noirs

¹¹ Notons, que, pour les Amériques, Cuba ou le Brésil n'ont aboli l'esclavage respectivement qu'en 1886 et 1888, perpétuant une hiérarchisation raciale dans les sociétés post-esclavagiste, comme le dénonçaient les études décoloniales dès leurs premiers écrits. De fait, toute revendication des Afro-descendants était, dès le 19^e siècle, qualifiée de « raciale » par ses opposants, alors qu'elle était le plus souvent culturelle - puisqu'il s'agissait le plus généralement de pouvoir pratiquer une religion, jouer d'un instrument ou célébrer la fête d'un saint patron, ou encore de créer des groupes de carnaval - ou sociale, en ce qui touche aux droits du travail, à l'accès à l'éducation ou au logement notamment (Mattoso; Guimarães).



ou encore des comédiens noirs dans la distribution. Pour eux, ce n'est pas leur problème » (Douxami « Meran »). Pourtant, mettre en scène des pièces dans un lieu public, au sein d'une université publique ayant mis en place des quotas pour les populations afro-descendantes et amérindiennes, dans un pays ayant clairement perduré dans un schéma de domination coloniale, comme l'indique l'élection du président Jair Bolsonaro, c'est être automatiquement au cœur de la question politique.

Ainsi, par-delà la bonne volonté des politiques publiques des quotas, à l'ère des présidents Lula puis Dilma Rousseff (2003-2016), alimentant la réaction d'une partie de la population qui décida de s'opposer à cette politique d'inclusion des minorités et à leur non-domination par les élites blanches héritières du temps colonial en élisant un président d'extrême droite, l'action des militants du mouvement noir brésilien révèle le malaise de la société brésilienne quant à la place des Afro-Brésiliens au sein de la société. La question des quotas et de son refus par de nombreux Brésiliens blancs furieux de voir leurs enfants assis sur les bancs des facultés aux côtés de leurs camarades noirs, a fortement été mobilisées par l'extrême droite lors de la campagne de Bolsonaro. Aussi perçoit-on, au Brésil aussi, que la politique des quotas, même mise en place, est un tabou et que sa simple instauration ne permet pas de « régler » la question des discriminations, puisque ces étudiants noirs se sont considérés agressés par la pièce, et que la société, représentée ici par certains enseignants de l'université, même en mouvement, garde une grande capacité d'inertie... mais se transforme à terme! L'action des deux groupes militants, français et brésiliens, est donc proche, puisqu'il s'agit du blocage d'une pièce en France, et de l'interruption d'une pièce dans le cas brésilien, et que, dans les deux situations, ils font face à un ensemble de citoyens qui n'accepte pas leur méthode d'intervention et déclare « découvrir » leurs revendications dans des sociétés marquées par leur invisibilisation.

Pourtant, les situations sont distinctes et s'éclairent l'une l'autre : dans un cas les étudiants noirs sont absents de la scène, et les étudiants blancs sont maquillés de noir; dans un autre, la politique des quotas a ouvert les portes aux comédiens afrodescendants et c'est le rôle interprété qui est mis en cause. Au Brésil le Théâtre noir existe officiellement depuis 1944 (Douxami *Théâtres politiques*; Douxami *Le théâtre noir brésilien*; Martins; Muller). En France, le théâtre des minorités existe depuis peu, malgré l'action de précurseurs comme Kateb Yacine dans les années 1970, pour la minorité maghrébine et depuis les années 2000 pour les populations afro. L'expression artistique des minorités, lorsque revendiquées en tant que telle comme un théâtre ethnique, ne se glisse pas dans le moule républicain intégrationniste. Ce dernier invisibilise donc ces minorités.



De plus, un autre élément les distingue. En France, les débats autour du *Black face* reproché au metteur en scène des *Suppliantes* ont mis en avant la question de l'appropriation culturelle. Défini ainsi par Eric Fassin,

Le concept d'appropriation culturelle désigne tout « emprunt culturel s'inscrivant dans un contexte de domination auquel on s'aveugle ». Le problème n'est pas d'emprunter, mais de s'accaparer en faisant abstraction des rapports de pouvoir. L'appropriation devient expropriation. Que dirait-on si les seuls films montrant la France étaient réalisés par Hollywood?

Au Brésil, le litige n'a pas été l'emprunt d'une culture dite autre par une culture dominante, le Brésil pratiquant ouvertement *l'anthropophagie* légitimée par sa définition dans les années trente par Mario de Andrade. Il ne s'est pas non plus s'agit d'exclusion de la Nation, contrairement à la France, où toute personne de couleur est considérée comme potentiellement étrangère. Mais la tension était liée à une question de valorisation identitaire des populations noires, pourtant toutes considérées comme brésiliennes, questionnant leurs places et leurs rôles, pas seulement théâtraux, largement stratifiés par une société à domination post-coloniale blanche.

Pourtant, il semble que même en France le concept d'appropriation culturelle ne soit pas adapté au cas du *Black face* des *Suppliantes* : on n'emprunte pas la culture de *l'Autre* en se maquillant et en prenant sa pigmentation. De plus, comme l'indique Anne Lafond, chercheuse à l'EHESS, dans un entretien au journal *Le Monde*, le terrain est particulièrement glissant et reste parfois, dans une dynamique trop binaire, utile à l'action militante, mais complexe en termes d'analyse :

J'aime les questions que pose cette notion, moins les réponses qu'elle suggère. Il faut l'appréhender comme une arme performative et militante, visant à rendre le champ artistique plus perméable à la pluralité des voix, certainement pas comme un concept philosophique valide. Mes étudiants qui y sont sensibles ont tendance à condamner l'histoire. Mon rôle de chercheuse est de les aider à la comprendre, dans sa complexité. (Lafond)

De même, au sujet de la place des acteurs noirs sur scène en France et au Brésil, et plus spécifiquement du blocage ou de l'interruption des pièces considérées comme racistes par des militants noirs, j'ai cherché ici à complexifier, en intégrant des éléments de contexte historique, intellectuel et militant, des discours émanant des deux parties parfois binaires et uniformisants. Toutefois il est utile de rappeler qu'il est facile de porter au ridicule une action militante de ce type lorsque l'on ne subit pas la discrimination raciale, et que nous ne sommes ni dans une démocratie raciale réelle au Brésil, ni dans une République fraternelle et égalitaire en France. Pour autant, le constater et l'analyser sur les scènes de ces deux pays est déjà un premier pas vers une prise de conscience et une potentielle transformation si ce n'est sociale au moins, dans un premier temps, artistique. Le théâtre constitue, de fait, un laboratoire identitaire à échelles transnationales.



Bibliographie

- Adi, Hakim, and Marika Sherwood. *Pan-African History: Political Figures from Africa and the Diaspora since 1787*. Routledge, 2003.
- André, Lucie. *Être actrice noire en France : (Dé)jouer les imaginaires*. l'Harmattan, 2019.
- Aterianus-Owanga, Alice, and Pauline Guedj. « Musiques dans l'Atlantique noir ». *Cahiers D'études Africaines*, no. 216, 2014, pp. 865-887.
- Barth, Fredrik. « Les groupes ethniques et leurs frontières ». *Ethnic Groups and Boundaries*, 1969. *Théories de l'ethnicité*, Phillippe Poutignat and Jocelyne Streiff-Fenart, PUF, 1993, pp. 203-249.
- Bonacci, Giulia. « Amzat Boukari-Yabara. Africa Unite! Une histoire du panafricanisme ». *Afrique contemporaine* 2015, vol. 2, no. 254, pp. 133-135.
- Boukari-Yabara, Amzat. *Africa Unite! Une histoire du panafricanisme*, La Découverte, 2014.
- Castro-Gómez, Santiago and Ramon Grosfoguel, editors. *El giro decolonial : Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Biblioteca Universitaria Ciencias Sociales y Humanidades, 2007.
- Celius, Carlo Avierl. « Cheminement anthropologique en Haïti ». *Gradhiva*, vol. 1, 2005, pp. 47-55.
- Cicalo, André. *Urban encounters, affirmative action and black identities in Brazil*. Palgrave Macmillan US, 2012.
- Cukierman, Léila, et al. *Décolonisons les Arts!* L'Arche, 2018.
- Diouf, Penda. *Circulations*. Round table 3, Colloque Littérature(s) noire(s), Universités Paris 8 and Cergy Pontoise, 23 Mar. 2017, Paris.
- Douxami, Christine. *Le Théâtre Noir Brésilien : Un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*. Collection Sociologie de l'Art, L'Harmattan, 2015.
- . *Arts et Politiques en Afrique et dans la diaspora*. Dossier d'Habilitation à diriger des recherches (HDR), under direction of Guy Freixe, Université de Franche Comté, 2017.
- . *Théâtres politiques (en) Mouvement(s)*. Presses universitaires de Franche-Comté, 2011.
- . *Le théâtre noir brésilien : Un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*. Under direction of Maurice Godelier, 2001. EHESS, PhD dissertation.
- Drake, Clair. « Diaspora Studies and Pan-Africanism ». *Global dimensions of the African diaspora*, edited by Joseph E. Harris, Howard UP, 1982, pp. 341-404.
- Edozie, Rita K. *The African Union's Africa: New Pan-African Initiatives in Global Governance*. Michigan SUP, 2014.
- Esedebe, Olisanwuche. *Pan-Africanism: The Idea and the Movement, 1776-1991*. Howard U. Press, 1994.
- Falola, Toyin, and Kwame Essien, editors. *Pan-Africanism and the Politics of African Citizenship and Identity*. Routledge, 2013.
- Fassin, Eric and Fassin, Didier. *De la question sociale à la question raciale?*. La découverte, Paris, 2009.



- Fiquet, Eloi and Cédric Vincent. "Résonances et oubli des festivals fondateurs des scènes artistiques africaines postcoloniales". *Arts et cultures d'Afrique en recherche : vers une anthropologie solidaire*. Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012, pp. 93-105.
- Fiquet, Eloi and Lorraine Gallimardet. "On ne peut nier longtemps l'art nègre : Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966". *Gradhiva*, no. 10, 2009, pp. 134-155.
- Geiss, Imanuel. *The Pan-African Movement: A History of Pan-Africanism in America, Europe, and Africa*. Africana Publishing Co, 1968.
- Georges, Délia. *L'acteur noir en France*. Under the direction of Christine Douxami, 2016. Université de Franche-Comté, MA Thesis.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic*, Harvard University Press, 1993.
- Guimarães, Antonio S. A. *Formações nacionais de classe e raça*, Tempo Social (USP), v. 28, 2016, pp. 161-182.
- . *Classes, raças e democracia*. Editora 34, 2002. 2nd edition 2012.
- James, Kery. *A vif*, Acte Sud, 2017.
- Mangeon, Anthony. *La pensée noire et l'Occident : De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*. Sulliver, 2010.
- Martin, Tony. *The Pan-African Connection: From Slavery to Garvey and Beyond*. The Majority Press, 1985.
- Martins Leda M. *A cena em sombras*, Edition Perspectiva, Coleção Debates, no. 26, 1995.
- Mattos, Hebe. *Das cores do Silêncio*. Editora Unicamp, 1995.
- Mbembe, Achille. *Critique de la raison nègre*. La Découverte, 2013.
- Mohammed, Marwan and Julien Tapin. *Communautarisme?*. Puf, 2018.
- Muller, Ricardo G., editor. "Teatro experimental do negro". *Dionysos*, no. 28, Fundacen, 1988, pp. 361-369.
- Nkrumah, Kwame. *Africa must Unite*. International Publishers, 1970.
- Ndiaye, Pap. *La Condition noire : Essai sur une minorité française*. Calmann-Lévy, 2008.
- Padmore, George *Pan-Africanism or Communism: The Coming Struggle for Africa*. 1971. Dennis Dobson, 1956.
- Radcliffe, Kendahl, et. Al. *Anywhere but here. Black Intellectuals in the Atlantic World and Beyond*. University Press of Mississippi, 2014.
- Ruffini, Rosaria. *Les Afriques de Peter Brook*. Under direction of Georges Banu and Marco de Marinis, 2010. Université Paris 3, PhD dissertation.
- Rugamba, Dorcy. « Les problèmes éthiques que soulève l'esthétique d'EXHIBITB », Rue 89 2014.
<https://dorcyrugamba.wordpress.com/2014/12/28/les-problemes-ethiques-que-souleve-lesthétique-d-exhibit-b/>
- Said, Edward W. *Orientalism*. Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Schurmans, Fabrice. « Blackness ». *Politique Africaine*, no. 136, 2014, pp. 5-19.
- Senac, Rejane. *L'invention de la diversité*. PUF, 2012.
- Shepperson, George. "Pan-Africanism and 'pan-Africanism': Some Historical Notes". *Phylon*, Vol. 23 (4), 1962, pp. 346-58.



Vernan, Jean-Pierre and Pierre Vidal-Naquet. *Rites de passage et transgression. La Grèce ancienne*, Vol. 3, Le Seuil, 1992

Yacine, Kateb. *Mohamed prends ta valise*. 1971. Unpublished.

---. *L'Homme aux sandales de caoutchouc*. Seuil, 1970.

Filmographie et émissions de télévision

La mort de Danton. Directed by Alice Diop, Mille et une films, 2011.

Fesman 2010, du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest. Directed by Christine

Douxami, and Philippe Degaille, CEAF-Captures Production, 2012.

« Black face à la Sorbonne ». 27 Mar. 2019, RT France,

<https://francais.rt.com/france/60458-blackface-sorbonne-jean-yves-le-gallou-polemia-louis-georges-tin-cran-debattent-rt-france>.

Articles de presse

« L'Assemblée supprime de la Constitution le mot “race” et interdit la “distinction de sexe” ». *Le Monde*, Assemblée, 7 Dec. 2018, https://www.lemonde.fr/politique/article/2018/07/12/la-assemblee-supprime-dans-la-constitution-le-mot-race-et-interdit-la-distinction-de sexe_5330615_823448.html, consulté le 10/01/2020.

Bouchez, Emmanuelle. « Ces écoles de théâtre qui veulent mettre plus de diversité sur scène ». *Télérama*, 24 Oct. 2016, <http://www.telerama.fr/etats-genereux/ces-ecoles-de-theatre-qui-veulent-mettre-plus-de-diversite-sur-scene,149081.php>. Accessed 31 Aug. 2017.

---. « “Le phrasé qu'on enseigne aux comédiens les sépare des quartiers populaires”, Eva Doumbia ». *Télérama*, 7 Apr. 2015, <http://www.telerama.fr/scenes/le-phrase-qu-on-enseigne-aux-comediens-les-separe-des-quartiers-populaires,125015.php>. Accessed 1 August 2017.

Carpentier, Laurent. « À la Sorbonne, la guerre du Black Face gagne la Tragédie grecque ». *Le Monde*, 27 Mar. 2019, https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/03/27/a-la-sorbonne-la-guerre-du-blackface-gagne-la-tragedie-grecque_5441663_3246.html.

Chalu, Marie Julie. « S'approprier la narration au théâtre ». *Africultures*, 6 Jan. 2016, africultures.com/sapproprier-la-narration-au-theatre-13405/.

Collectif. « Black face à la Sorbonne : ne pas céder aux intimidations, telle est notre responsabilité ». *Le Monde*, 11/04/2019, https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/04/11/eschyle-et-le-blackface-ne-pas-ceder-aux-intimidations-telle-est-notre-commune-responsabilite_5448597_3232.html.



- Noel, Anne-Sophie. « Non le masque grec n'est pas un Black Face ». *Le Monde*, 29 Mar. 2019, https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/03/29/non-le-masque-grec-n'est-pas-un-blackface_5443329_3232.html.
- « Alunos da Escola de Teatro da Ufba acusam racismo em peça e interrompem exibição, professora relata suposta agressão». *O Globo*, 3 Jun. 2019, <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2019/06/03/alunos-da-escola-de-teatro-da-ufba-acusam-racismo-em-peca-e-interrompem-exibicao-professora-relata-suposta-agressao.ghtml>. Accessed 10 December 2020.
- « Racisme dans les arts: Lipanda Manifesto : tribune des 343 racisé·e·s ». *Mediapart*, 28 Apr. 2019, <https://blogs.mediapart.fr/les-invites-de-mediapart/blog/270419/racisme-dans-les-arts-lipanda-manifesto-tribune-des-343-racise-e-s>.
- Salino, Brigitte. « Vers la diversité culturelle au TNS ». *Le Monde*, 2 Mar. 2016, https://www.lemonde.fr/scenes/article/2016/03/03/vers-la-diversite-culturelle-au-tns_4875538_1654999.html.
- Tonet, Aureliano. « Dans la culture des identités sous contrôle ». *Le Monde*, 19 Apr. 2019, https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/04/18/dans-la-culture-des-identites-sous-controle_5452195_3232.html.

Sitographie

- Premier acte*. Théâtre National de Strasbourg, 2014
<http://www.tns.fr/ier-acte>. Accessed 28 Jul. 2017.
- Auditions Premier Acte*, Festival d'Avignon, 2017,
<http://www.avignonpro.fr/?p=3985>. Accessed 28 Jul. 2017.
- Stage Égalité des Chances*, La Comédie de Saint Etienne, 2016,
<https://ecole.lacomedie.fr/egalite-des-chances/stage-egalite-theatre-2016-2017/>. Accessed 28 July 2017.

Entretiens

- Cousin, Saskia. Interview by Christine Douxami, 12 Jun. 2019, Paris.
- Meran, Vargens. Interview by Christine Douxami, 25 Sept. 2019, Salvador, Brasil.
- Touré, Moïse. Interview by Christine Douxami, 7 Feb. 2019, Paris.

