



Journal Homepage: - [www.journalijar.com](http://www.journalijar.com)

## INTERNATIONAL JOURNAL OF ADVANCED RESEARCH (IJAR)

Article DOI: 10.21474/IJAR01/19850

DOI URL: <http://dx.doi.org/10.21474/IJAR01/19850>



### RESEARCH ARTICLE

#### DECOLONISER L'ESPRIT PAR DES SPECTACLES DE THEATRE CREEES A L'UNIVERSITE

**Dedjinnaki Romain Hounzandji**  
Université d'Abomey-Calavi - Bénin.

#### Manuscript Info

##### Manuscript History

Received: 07 September 2024

Final Accepted: 14 October 2024

Published: November 2024

##### Key words:-

UAC, Décoloniale, Spectacle, Savoir, Esthétique

#### Abstract

A l'Université d'Abomey-Calavi (Uac) au Bénin, il se développe des activités académiques qui débouchent sur des représentations théâtrales. Au regard de certaines considérations, on reste confronté à la non-élucidation du positionnement de leurs producteurs et de leurs contenus par rapport à la pensée décoloniale. Du coup, la présente étude s'intéresse à ce qui peut inscrire les œuvres et leurs producteurs dans la perspective d'une praxis de la pensée décoloniale. On suppose que l'instauration d'un rapport alternatif au savoir s'ajoute à des choix esthétiques spécifiques pour une praxis de la décolonialité. Deux méthodes aident à tester cette réponse provisoire : l'enquête de terrain et l'analyse de spectacle. Observation participante et questionnaire sont mobilisés pour évaluer la démarche décoloniale dans les processus de création. L'analyse de spectacle permet d'apprécier comment l'esthétique des œuvres réalise aussi une praxis de la décolonialité. Il s'infère de cette méthodologie les deux axes de l'étude : une présentation des pratiques créatives d'abord, puis le décryptage de la praxis de la décolonialité par la production et la texture des représentations théâtrales.

Copyright, IJAR, 2024,. All rights reserved.

#### Introduction:-

Par les objets du savoir et les méthodes d'élaboration ou d'enseignement de celui-ci, les institutions d'enseignement supérieur publiques en Afrique ont, pendant longtemps, reproduit à perfection des standards de formation et de recherche hérités des puissances colonisatrices. Ces modèles sont évidemment eurocentrés. De ce fait, par le contenu et les méthodes de formation autant que les méthodes et objets de recherche, les universités africaines, surtout francophones, ont perpétué la colonialité. Celle-ci est entendue comme un processus de conquêtes, de massacres et de destruction de formes diversifiées d'organisation sociale et de références symboliques. [La colonialité] cherche à réduire au silence et à délégitimer ou diaboliser la vision du monde et les pratiques de celles et ceux qui ont été physiquement écrasés et/ou asservis, au nom d'une rationalité universelle. (Ali & Dayan-Herzbrun, 2017, p. 5)

Cette définition fait comprendre que la colonialité opère par destruction et uniformisation, pour réaliser son projet de ruine flagrante ou diffuse du patrimoine des communautés dominées. Déclinée à l'échelle des systèmes d'enseignement supérieur en Afrique, la colonialité affecte évidemment les deux fonctions essentielles auxquelles s'identifie l'université : la formation et la recherche. Elle imprègne l'enseignement par le choix de filières et de contenu de formation assujettis à une course-poursuite continue après la technologie occidentale, au mépris de celle localement située ainsi que des humanités. Quant aux protocoles et instances de validation des objets et résultats de recherche, ils sont reçus de l'occident qui les ordonne subtilement à ses besoins d'exotisme ou de progrès, le plus

**Corresponding Author:- Dedjinnaki Romain Hounzandji**

Address:- Université d'Abomey-Calavi - Bénin.

souvent sous prétexte de partenariat Nord-Sud ou de programme de soutien à la recherche au Sud. Ces modalités de la colonialité dans les systèmes d'enseignement supérieur ont survécu et survivent encore à la décennie 1960 des indépendances.

Cependant, entre la fin des années 1980 et le début de la décennie suivante, il s'est produit une convergence de faits. Trois d'entre eux nous paraissent intéressants pour le propos qui nous occupe. Tout d'abord, le monde de la pensée africaine enregistre la publication, en 1986, par le Kényan N'gugi Wa Thiong'o, d'un essai au titre évocateur de *Décolonising the mind*. A peu près quatre ans plus tard, du côté de l'Amérique latine, se met en branle un mouvement intellectuel dite de la pensée décoloniale, mené entre autres par Anibal Quijano, Enrique Dussel, Walter Mignolo, Ramon Grosfoguel, Nelson Maldonado-Torres. Troisième fait majeur, la publication, en 1994, d'un ouvrage collectif coordonné par le Béninois Paulin Hountondji, sous le titre *Savoirs endogènes, pistes pour la recherche*.

Tous du Sud, les protagonistes respectifs de ces trois actes proviennent d'origines géographiques et disciplinaires variées. Cependant, leurs initiatives non concertées convergent curieusement vers une sérieuse mise en question de la double hégémonie culturelle et scientifique de l'occident. En Afrique au sud du Sahara, le monde universitaire francophone ne peut rester insensible à cette mouvance de « dés-universalisation » des savoirs et de la science. Dès lors une posture se profile dans certaines universités qui incline à une certaine sensibilité aux savoirs situés, proposés comme des savoirs alternatifs généralement confinés à la périphérie d'un certain centre prétendument universel mais qui, au fond, n'est qu'eurocentré.

Ces dernières années, au pays de Paulin Hountondji, l'Université d'Abomey-Calavi revendique un intérêt marqué pour la mise en relief des savoirs situés. En octobre 2022, la leçon inaugurale qui a mobilisé les attentions au cours de la cérémonie de la rentrée solennelle a porté sur le « Fâ, la gnose et la mécanique quantique : cultures africaines, cultures scientifiques ». Le thème du VIII<sup>ème</sup> colloque des sciences, cultures et technologies organisé du 25 au 29 septembre 2023 est : « Valorisation des savoirs endogènes, gage d'un développement durable ». L'organisation d'une autre rentrée, celle du lancement solennel de l'année académique 2023-2024, a donné à la communauté universitaire de se laisser instruire sur les « Matériaux composites (locaux) au service des infrastructures au Bénin »

Parallèlement à ces rencontres de déploiement d'éminents discours savants, il s'est développé, dans certaines unités de formation et de recherche de l'Université d'Abomey-Calavi (Uac), des activités académiques qui débouchent sur des créations et des représentations théâtrales. L'exploration des processus de création et du contenu de ces spectacles révèle une tendance : les enseignants et étudiants impliqués dans ces expériences recourent à des ressources historiques, sociales, artistiques et culturelles du terroir. Si l'exploitation de ces ressources dépasse manifestement un simple souci de présence de couleurs locales dans les œuvres, on reste confronté à la non élucidation du positionnement de ces producteurs et produits culturels par rapport à la pensée décoloniale. Entre autres questions qu'éveille ce problème, cette étude s'intéresse à la suivante : qu'est-ce qui, dans le processus de création des spectacles et leur esthétique, inscrit les œuvres et leurs producteurs dans la perspective d'une praxis de la pensée décoloniale ? On peut provisoirement admettre qu'un rapport alternatif au savoir s'ajoute à des choix esthétiques de mise en question et en orbite des savoirs situés pour une praxis de la décolonialité dans les parcours créatifs et les œuvres produites à l'occasion d'activités menées au sein de certaines unités de formation et de recherche de l'Uac. Deux méthodes sont convoquées pour tester la validité de cette réponse : l'enquête de terrain et l'analyse de spectacle. Observation participante et questionnaire sont mobilisés pour comprendre les processus de création, les décrire et y dépister les indices de positionnement plus ou moins explicite par rapport à la pensée décoloniale. Dans les spectacles, l'analyse s'attache à apprécier la mesure dans laquelle les données esthétiques réalisent aussi, pour leur part, une praxis de la décolonialité. Il s'infère de cette méthodologie les deux axes qui organisent l'étude. Elle propose d'abord une présentation des pratiques créatives enregistrées, pour deux d'entre elles, à la Faculté des Lettres, Langues, Arts et Communication (Fllac) et, pour la troisième, à l'Institut national des Métiers d'Arts, d'Archéologie et de la Culture (Inmaac). Le second axe établit, à partir de cette présentation, une praxis de la décolonialité par la production et la diffusion des arts du spectacle dans l'espace universitaire.

### **Des expériences créatives adossées aux activités académiques**

Le processus de création des trois spectacles s'origine dans des activités académiques. Au département des Lettres modernes de la Fllac, les enseignements respectifs de « Mise en scène : de la scène au texte » et d'« Atelier d'écriture » ont servi de cadres pédagogiques de déclenchement des deux initiatives. Créé à l'Inmaac, le troisième spectacle qui intéresse cette étude procède de l'exigence faite aux étudiants de cet institut de concevoir et de réaliser

un projet collectif pendant leur cursus. Initiées en contexte pédagogique, ces trois expériences de pratiques créatives ont éclos à la même période, entre 2017 et 2022, sous l'égide de trois enseignants-chercheurs, tous spécialistes d'études théâtrales. Quant aux étudiants qui ont pris différents rôles dans le processus de création et de représentation des spectacles, ils sont tous inscrits dans un parcours de licence, en Lettres modernes pour les uns, en art dramatique pour d'autres et en musique pour d'autres encore.

Ces caractéristiques communes qui circonscrivent le contexte et situent les acteurs de ces pratiques créatives ne manquent cependant pas de nuances.

A l'Inmaac, le projet de la création, sa réalisation et le spectacle qui en a résulté s'inscrivent d'abord en droite ligne des exigences de l'offre de formation en art dramatique dans laquelle il est prévu sur la table de spécification un total de huit (08) crédits pour valider l'Unité d'enseignement (UE) dédiée un projet collectif. Par nécessité académique donc, l'effectif des étudiants en Art dramatique de l'année académique 2021-2022 s'est engagé dans l'activité, renforcé par leurs homologues de la filière Musique.

Impliquant des étudiants de la filière Lettres modernes, les deux initiatives qui ont eu cours à la Fllac ne manquent non plus d'ancrage dans les exigences d'une offre de formation académique. Si les enseignements respectifs de « Mise en scène : de la scène au texte » et d'« Atelier d'écriture » doivent également être validés à condition d'avoir capitalisé respectivement 1 et 3 crédits, les modalités d'évaluation en vue de la validation n'imposent pas la conception et la mise en œuvre d'un projet de création de spectacle. D'ailleurs, il ne pouvait qu'en être ainsi d'autant plus que les charges horaires respectives de 15 et 25 heures en présentiel (cumul des cours théoriques et des travaux dirigés ou pratiques) sont largement en deçà du temps minimum nécessaire pour créer un spectacle de théâtre, même de forme courte. Dans le cas des deux expériences menées avec les étudiants des Lettres modernes, l'idée de création d'un spectacle de théâtre, née pendant l'exécution d'une unité d'enseignement déborde largement ce cadre, se poursuit et s'achève généralement avec les seuls étudiants qui, comme leurs enseignants, sont mus par le désir profond de vivre une expérience de plateau au bout et en prolongement d'un enseignement enfermé dans les limites d'une salle de cours et pendant une assez brève durée, fonction du nombre de crédits affectés.

Par ailleurs on retient qu'au nombre des trois représentations théâtrales, celle de l'Inmaac, intitulée Héritages, résulte d'un travail réglé sur le modèle de création qui va du texte au spectacle. A propos de ce modèle, considéré comme un des parcours les plus courants du processus de mise en scène, Pruner (2000) précise que tout commence par « une recherche personnelle (du metteur en scène) sur la pièce et autour d'elle ». Ce travail préparatoire est suivi de la constitution de l'équipe artistique, de la distribution, du travail à la table, des répétitions et de la générale. L'expérience créative à l'Inmaac est partie d'un manuscrit proposé par la cheffe du Département d'art dramatique et de musique. Sous sa supervision et pendant environ douze semaines, à raison de trois séances de répétitions par semaine, un doctorant en études théâtrales a conduit le travail de mise en scène avec, au départ, la prise en main du texte d'abord par lui-même puis ensemble avec les étudiants, lors du travail à la table. La suite a conduit à la générale intervenue le 19 juillet 2022 à l'Amphi Etisalat, campus d'Abomey-Calavi.

Conduite au sein du Département des Lettres modernes au cours de l'année académique 2016-2017, l'expérience de Roi LMD international (désormais RLI) est une création collective. Or, on le sait, la création collective est

un spectacle qui n'est pas signé d'une seule personne (dramaturge ou metteur en scène), mais qui a été élaboré par le groupe engagé dans l'activité théâtrale. Le texte a souvent été fixé après les improvisations lors des répétitions, chaque participant proposant des modifications. [...] A un moment, dans le travail de l'équipe, le besoin d'une coordination des éléments improvisés se fait sentir : c'est alors que le travail du dramaturge et du metteur en scène devient nécessaire. Cette globalisation et centralisation n'oblige pas nécessairement à choisir nominalement une personne pour assumer les fonctions de metteur en scène, mais elle encourage l'équipe à regrouper stylistiquement et narrativement ses ébauches, à tendre à une mise en scène « collective. » (Pavis, 2009, pp. 74-75)

À l'évidence la création collective se présente comme une « aventure » artistique au sens d'une œuvre qui advient alors même que, pour sa production, on s'y est engagé sur des bases plutôt vagues voire diffuses. Flous et incertains au départ donc, ses contours ainsi que ses linéaments se précisent progressivement. Le processus de création mis en œuvre avec les étudiants du semestre 6 des Lettres modernes sous la supervision de l'enseignant chargé du cours de « Mise en scène : de la scène au texte » se place sous l'inspiration de cette méthode artistique. Aussi, chaque

individu, engagé dans l'expérience de RLI, comprend-t-il avoir pris un engagement de fait, celui d'une totale implication multidisciplinaire et polyvalente nécessaire au succès de cette pratique de création artistique.

Menée, au Département des Lettres modernes comme la précédente, la troisième création concernée par cette étude et intitulée *Nuit de la Parole : raconte ton patrimoine* (désormais NPRP) est également adossée à une activité pédagogique. Elle est initiée en tant que réplique étendue du volet pratique du cours dénommé « Atelier d'écriture ». Le processus qui a conduit à la production du spectacle s'est mué en une expérience qui réitère l'atelier d'écriture et l'élargit à un atelier de création de conte théâtralisé, mais avec un groupe bien plus restreint que l'effectif des étudiants du semestre 6 ayant validé leurs inscriptions académique et pédagogique au titre de l'année 2021-2022. À ce groupe restreint d'étudiants qui s'est rendu disponible pour prolonger l'expérience de production de fiction littéraire vécue dans le cadre du cours d'Atelier d'écriture, l'enseignant propose un parcours ponctué d'activités diverses : collecte de données autour d'un élément de patrimoine culturel au choix de chacun, mise en fiction narrative des données sous la forme générique du conte, mini-atelier d'écriture dramatique pour évoluer vers des contes théâtralisés et création de spectacles de forme courte à partir des textes de contes théâtralisés issus de l'atelier d'écriture dramatique.

Chacune de ces trois expériences de pratique créative adossée aux activités académiques à l'Université d'Abomey-Calavi a généré des livrables capitalisables pour la mémoire culturelle et scientifique de l'institution. Réévalué et relu à l'aune des plusieurs représentations du spectacle qu'il a servi à créer, le manuscrit d'Héritage a muri et est désormais publié aux éditions béninlivres en 2024, sous le titre *Le retour des ancêtres* et la signature de Rose Ablavi Akakpo. Après la première du spectacle intervenu le 27 décembre 2017, RLI est publié à Cotonou chez Perma Editions un peu moins d'un an plus tard. Enfin, la vidéo de la captation de NPRP, réalisée par Gangan Production, est disponible, trois mois après la première du spectacle intervenue le 29 juillet 2022 sur le campus d'Abomey-Calavi. Ces livrables attestent que ces différentes expériences valent assurément plus que d'infructueux balbutiements artistiques pour accéder au statut de pratiques créatives pour lesquelles la conviction et la passion des agents impliqués n'ont d'égal que les traces par lesquels leurs résultats ont marqué et marqueront les esprits.

### **Praxis de la décolonisation de l'esprit**

Par les trois spectacles de théâtre créés sous l'instigation ou au détour d'activités académiques, deux foyers importants permettent de dépister la praxis de la décolonisation de l'esprit à l'université. Le premier foyer concerne le rapport au savoir et le second porte sur le décantonnement des humanités situées au Sud.

### **Rapport alternatif au savoir**

Le principe cardinal au nom duquel la colonialité opère est de se placer sous le prétexte d'une prétendue rationalité universelle pour disqualifier et renvoyer, dans des marges contraintes au mutisme, les modes de vies des dominés et les valeurs qui définissent leur vision du monde. Ce mode opératoire de la colonialité continue d'être à l'œuvre dans les relations de force multisectorielles entre l'occident et les régions du monde qui ont été colonisées. À l'échelle de l'espace académique dans les universités de l'Afrique subsaharienne et donc à l'Université d'Abomey-Calavi, la colonialité se décline, d'une part, en la subordination au système Licence-Master-Doctorat (LMD) résultant de la réforme de Bologne ; d'autre part, en la prévalence des schèmes marqués par le paradigme : dominateur vs dominé ; puis enfin en l'orientation du savoir à dispenser largement réglée sur les canons des sciences et technologies occidentales.

Il se trouve cependant que le processus de création de certains spectacles de théâtre produits à l'Uac et raccordés aux activités académiques dans certaines Unités de formation et de recherche (Ufr) concourent à déconstruire la colonisation des esprits.

En effet, grâce à ces formes de vie créative, la position de l'étudiant dans le champ du savoir n'est plus limitée à celle du demandeur exclusif de la connaissance. Par les stratégies et méthodes artistiques de création de ces spectacles, chaque étudiant-artiste prend un rôle qui l'égalise pratiquement à l'enseignant. Il en va ainsi pour la création du spectacle *Héritage*, produit par les étudiants de l'Inmaac. Lors du processus de sa création, un doctorant en études théâtrales, prend le rôle de metteur en scène pour conduire le travail de création. Pour ce qui concerne les deux spectacles créés au Département des Lettres modernes, on peut se faire une idée du rôle des étudiants en se fiant au descriptif qui est proposé des processus respectifs de leur création.

### **Nouwligbèto (2024) décrit le processus de création de RLI :**

Ici, il n'y a pas de schéma préétabli : celui-ci se dessine au fur et à mesure des improvisations et des tâtonnements sur scène. Tout commence par la présentation du syllabus du cours par l'enseignant-coordonateur. Ensuite, sous la supervision de celui-ci, les étudiants procèdent librement par propositions et par vote au choix du sujet à traiter. Toujours avec son concours, ils identifient et créent les groupes de travail : metteurs en scène ; musiciens-chorégraphes ; acteurs ; régisseurs son et lumière ; scénographes et costumiers ; transcripteurs-rédacteurs. [...] Le conducteur de chaque séance, imposé par l'enseignant-coordonateur, est le même : après le warming-up (échauffement) dirigé par les musiciens-chorégraphes, les acteurs commencent à jouer et les membres des autres groupes suivent, font des observations, des critiques et des suggestions. (p. 172)

NPRP est créé à peu près sous l'inspiration de la même méthode créative. Hounzandji (2023) explique que pour la création [...], il n'y a donc pas de cahier de mise en scène prédéfini. Le texte écrit inspire aux comédiens et à leurs encadreurs les scènes, une à une. Si le dialogue de scène est plus ou moins conforme au texte issu de l'atelier d'écriture dramatique, le jeu, le choix des objets de scène et la scénographie procèdent des contributions spontanées de tous, étudiants-comédiens et facilitateurs réunis qui discutent, parfois longuement, avant de s'accorder sur le jeu des acteurs mais aussi sur le décor, les accessoires, les costumes, les éclairages et le décor sonore... (p. 216)

On peut constater que la méthode artistique appliquée à la création des deux spectacles à la Fllac conduit à une perte démocratique de l'ascendance habituellement conférée à l'enseignant vis-à-vis de l'étudiant, dans leur rapport au savoir. Embarqués dans une même aventure de création artistique induite par des activités académiques, aucun d'eux ne détient plus le monopole de la (mé)connaissance ou d'une maîtrise absolue et a priori des procédés et techniques à appliquer pour un produit artistique qui garantisse un inmanquable plaisir esthétique. La perte de la position de dominateur par les enseignants entraîne subséquemment le décantonnement des étudiants désormais aptes à libérer le potentiel de savoir-faire disponible en eux. L'autre niveau de décantonnement de la voix de l'étudiant dans un espace académique empreint de colonialité réside, une fois encore, dans l'effacement du rapport de dominateur/dominé au sujet du choix des objets de connaissance tels que les programmes académiques sinon les figent du moins les fixent. En effet, pour les spectacles en étude produits à la Fllac, les modalités de création promeuvent le choix libre du sujet des spectacles à créer. Dans le cas de RLI, « les étudiants procèdent librement par propositions et par vote au choix du sujet à traiter ». Pour choisir les sujets qui ont servi à créer NPRP, les étudiants n'ont pas moins exercé leur libre choix sur les éléments du patrimoine culturel qu'ils voudraient découvrir ou dont ils souhaitaient approfondir la connaissance. Appliquée donc à la création de spectacle de théâtre ou des arts de l'oralité à l'université, la méthode artistique de création collective s'avère d'une nature propre à déconstruire la colonialité qui s'actualise dans le rapport dominateur/dominé entre enseignant et étudiant. Autour du sujet abordé dans l'œuvre en création et de l'esthétique de celle-ci, il s'instaure entre enseignant et étudiant un type de rapport tel que nul n'est plus absolument ignorant ni savant. Cette horizontalité déconstruit les cantonnements et les assignations caractéristiques de la colonialité dans l'organisation de l'académique et des activités y relatives.

On retient en outre que, dans le domaine des sciences des lettres et des arts, les spectacles vivants créés à l'Université d'Abomey-Calavi induisent une extension des supports d'archivages et de diffusion de la connaissance. En effet, dans les sciences des lettres et des arts, les supports convenus dans les milieux académiques sont essentiellement les mémoires, les thèses et les ouvrages. Ils ressortissent tous à la civilisation de l'écriture et de l'imprimé que revendiquent les puissances colonisatrices et au nom de laquelle elles ont décrété leur supériorité sur les peuples colonisés. Sans décider de « s'opposer radicalement à l'épistémologie des colonisateurs (appliquée ici à ces supports d'archivages de la connaissance en milieu académique) et moins encore (d')adopter sans examen rigoureux, les pratiques des peuples colonisés » (Mathias, 2018, p. 173), les acteurs de la création de spectacles d'art de la scène incitent à constater l'option de s'ouvrir à un support vivant, le support humain et de le légitimer dans l'espace universitaire à travers la création et la diffusion de spectacle de théâtre ou de conte théâtralisé. Ainsi, chacun des étudiants-artistes distribués pour chaque création devient un support humain vivant sur lequel s'inscrit durablement les connaissances socio-culturelles et historiques, les valeurs et les données artistiques propres au génie des peuples du Bénin et de l'Afrique. Lequel de leurs pairs des Lettres modernes est mieux placé que les huit étudiants-comédiens distribués dans « Kpanlingan » (une des trois formes courtes constitutives de NPRP) pour revendiquer valablement ce statut de support vivant du compendium de connaissances utiles au sujet de l'avènement du personnage de Kpanlingan dans le paysage institutionnel de l'ancien royaume de Danxomè ? La étudiants-artistes en ont si bien conscience qu'à la question de savoir ce qu'on gagnerait à se rapprocher d'eux pour s'informer au lieu d'aller lire un ouvrage ou un mémoire, ils revendiquent avec fierté et fermeté leur statut de support à valeur supérieure aux mémoires, thèses ou ouvrages :

Se rapprocher de nous, en tant qu'acteurs ayant incarné Kpanlingan sur scène, offre une expérience unique que la lecture d'un mémoire ne peut reproduire. Nous ne présentons pas simplement le personnage dans une analyse académique abstraite, mais nous faisons revivre l'essence même de Kpanlingan à travers l'expérience du conte théâtralisé. Notre interprétation des situations qui ont conduit à l'institution du Kpanlingan donne accès à une dimension vivante de cette réalité à travers les émotions, les gestes, les interactions, et la puissance de l'oralité qui donne corps à ce personnage. En partageant l'expérience de son incarnation, nous révélons non seulement l'histoire de Kpanlingan mais aussi l'itinéraire de son histoire et la profondeur de son statut dans le royaume. Le théâtre permet de rendre palpable son parcours, sa personnalité et son impact, là où un texte écrit demeure une explication figée. C'est cette immersion complète dans l'univers de Kpanlingan, entre tradition orale et mise en scène, qui constitue notre plus-value par rapport à une étude académique. (Tchoubadé, 2024).

La pratique de production de spectacle d'art vivant initiée en contexte d'activités académiques ouvre la perspective que l'imprimé perd, non pas son importance, mais le monopole de support de connaissance et qu'à terme, cette pratique servira à créer un écosystème dans lequel les pairs profitent, par expérience d'emprunt, des connaissances inscrites sur les supports humains que deviennent les étudiants-artistes producteurs de spectacles d'arts vivants dont les sujets et l'esthétique renforcent la praxis de la décolonialité.

### **Des choix artistiques décoloniaux**

On le sait, la pensée décoloniale développe une démarche qui cumule la dénonciation des violences constitutives du mode opératoire de la colonialité avec le développement d'une théorie et d'une praxis valorisant également les visions du monde d'une humanité plurielle.

En réponse donc à la violence coloniale, la démarche décoloniale propose de développer des manières de vivre et de penser le monde qui mettent à égalité toutes les humanités et non pas celles qui se réclament d'un universalisme abstrait, eurocentrique et excluant. Parler de décolonialité, c'est donc désigner l'effort de rendre leur humanité à des sujets et à des groupes qui en avaient été dépouillés, et ainsi rendre le monde véritablement humain. C'est avant tout entendre et écouter les voix de celles et ceux que l'on croyait avoir réduits au silence. (Ali & Dayan-Herzbrun, 2017, p. 6)

Dans la déclinaison de cette dimension de la démarche décoloniale, il y a un double ancrage exprimé en termes de « manière de vivre » et de « manière de penser ». Celle-ci touche à la vision du monde, à l'élaboration d'un système d'idées alors que celle-là concerne la praxis, les dispositions et actions qui présentent la propriété de sortir des marges et du cantonnement l'art de vivre des communautés humaines affectées par la colonisation. Evidemment, l'art de vivre inclue les techniques de fabrication et de production, les pratiques artistiques préposées au seul divertissement ou intégrées à la célébration des grands événements qui rythment la vie individuelle ou communautaire. Un pan important de la démarche décoloniale revient donc à faire valoir, dans les espaces d'où il était exclu, l'art de vivre des peuples dominés. La création artistique est propre à remplir cette fonction et les artistes à la démarche décoloniale travaillent précisément à décentrer, déstabiliser et déborder cet universalisme faussement neutre et objectif. Et œuvrent à enrichir un authentique universel, qui serait la somme de tous les particularismes, la polyphonie de tous les récits, le croisement de voix et de corps multiples, la somme infinie des subjectivités et des points de vue, l'émergence des récits manquants et des cultures minorées. (Nguyen, 2017, pp. 133-134)

Pour les minorités frustrées de toute prétention d'accès au centre de l'univers et maintenues à la périphérie, l'art décoloniale devient une voie royale de légitimation en vue d'une présence respectable au concert des peuples.

A travers les trois spectacles de théâtre qui nous occupent, les choix créatifs des artistes de l'espace académique de l'Uac s'inscrivent bien dans la perspective de l'art décolonial, tant par les sujets que par les procédés esthétiques.

RLI traite du sujet de la mise en œuvre du système LMD dans l'enseignement supérieur en Afrique. D'habitude, les discours sur ce sujet sont cantonnés dans les espaces de réflexion que constituent les fora formels et solennels. S'y retrouvent le plus souvent les gouvernants politiques et académiques, les enseignants et, bien moins souvent, les étudiants dont les voix sont plutôt ignorées sinon faiblement audibles. RLI réalise un double décentrement des voix estudiantines : elles sont propulsées aux premiers place et rôle dans la réflexion sur la mise en œuvre du système LMD dans les universités en Afrique et elles sont exportées des milieux de débat conventionnels sur ce genre de sujet. Les personnages-étudiants investissent la quasi-totalité de l'univers de la fiction dramatique, laissant un rôle dérisoire au personnage du Professeur et à celui de La voix off du journaliste. Dans le spectacle même, les

étudiants s'adjugent le monopole de la distribution. Et puisqu'il s'agit d'une création collective, on peut imaginer combien ils ont pu peser sur la construction des personnages engagés dans l'action de la pièce et le choix des situations constitutives des événements scéniques. Aussi, dans ce spectacle, les réalités exposées et les points de vue exprimés sur le système LMD dans l'enseignement supérieur africain ne peuvent-ils être que le reflet le plus proche possible des réalités vécues par les étudiants et des perceptions qu'ils en ont. On retient par ailleurs qu'en inscrivant la réflexion sur le LMD dans un spectacle de théâtre créé à l'université par des étudiants et leur enseignant, RLI réalise un décloisonnement des espaces physiques ou discursifs plus ou moins tacitement convenus pour accueillir ce genre de débat. Avec un spectacle de théâtre en effet, le débat n'est plus confiné dans les territoires des campus universitaires et des institutions nationales ou internationales intéressées par l'enseignement supérieur en Afrique. Le cadre s'étend aux espaces classiques de circulation des produits culturels. On s'en convainc à l'observation de la trajectoire de diffusion de RLI qui a d'abord circulé dans des centres culturels de différentes villes du sud-Bénin, bien avant d'être joué, pour la première fois, dans l'espace universitaire du campus d'Abomey-Calavi, seulement en janvier 2024, dans le cadre des activités d'un colloque international sur : « Universités et étudiant.e.s en Afrique : dynamiques, discours et représentations ». Si donc RLI cible un sujet en lien avec la vie académique dans les universités, Héritages comme NPRP se focalisent sur des objets du patrimoine culturel.

Héritages traite du pillage et du trafic des biens culturels africains ainsi que de la problématique de leur retour. L'action se noue autour du forfait d'un jeune africain culturellement désancré. Il opère en prédateur naïf d'un objet sacré, le asen royal, autel portatif symbole de la présence des ancêtres, qu'il vole et s'en va vendre, à prix dérisoire, à un collectionneur blanc qui l'acquiert donc sous l'espèce d'un simple objet d'art. Quant aux trois petites formes de conte théâtralisé réunies dans NPRP, elles s'intéressent à des objets du patrimoine culturel béninois à travers les sujets respectifs de l'influence mystique de la forêt sacrée Kpassè, la justice de la divinité Hèvioosso et l'institution du Kpanlingan, captif de guerre devenu, dans l'ancien royaume d'Abomey, une institution importante pour sa virtuosité dans les arts de l'oralité. La valorisation du patrimoine culturel béninois est l'enjeu fédérateur de ces choix de sujets. Elle inscrit en creux un projet de décolonisation des esprits par la mise en scelle des voix de minorité et l'effort de distance critique vis-à-vis de celles-ci. En effet, les sujets traités dans Héritages et NPRP réfèrent à des communautés socio-ethniques ou religieuses, de taille modestes, déjà à l'échelle du Bénin et, plus encore, au niveau mondial. Les spectacles qui inscrivent les données patrimoniales propres à ces communautés font connaître celles-ci auprès des publics diversifiés de ces spectacles : publics d'universitaires composés d'enseignants et d'étudiants, publics aux profils plus diversifiés des habitués des espaces de diffusion dans lesquels les spectacles ont circulé. Puisque les savoirs dits précaires relatifs aux objets patrimoniaux ciblés accèdent à l'espace universitaire, ils appellent au moins l'attention si non l'intérêt de ses animateurs car les produits culturels que sont les spectacles créés tombent, comme objets d'étude, dans le champ des sciences des lettres et des arts, spécifiquement les études théâtrales.

Par ailleurs, la pensée décoloniale préconisant une nécessaire distance critique pour un examen rigoureux des pratiques des peuples dominés, les producteurs d'Héritages et de NPRP se sont inscrits dans cette démarche mentale. Dans la scène de purification du prédateur naïf du asen royal, Afougnon est traité comme un parjure de la sacralité de cet autel portatif et pointe la responsabilité même des dominés, dans le pillage et la désacralisation de ce qui définit leur identité propre. De même, le projet artistique de valorisation du sacré consubstantiel à la forêt Kpassè et à la divinité Hèvioosso n'ont pas empêché les producteurs du second spectacle de mettre en discussion le risque de l'aliénation que court le fidèle voué au pouvoir sacré de la forêt ; on s'interroge aussi sur la qualité de la justice de Hèvioosso qui, pour sanctionner une mégère de coépouse, fait écraser ses deux innocents enfants endormis par un pan de mur écroulé. On réalise qu'en valorisant des éléments du patrimoine culturel des communautés dominées du fait de la colonialité, ces spectacles n'édulcorent pas ce qui peut susciter de légitimes réserves, satisfaisant ainsi aux exigences de décolonisation de l'esprit qu'ils réalisent en outre par certains choix esthétiques caractéristiques de ces spectacles de théâtre créés à l'Université.

Très probant pour le propos qui nous occupe, l'un de ces choix touche à l'intense exploitation des ressources des arts et traditions de l'oralité dans les trois spectacles de théâtre en étude. Même passablement attentif, le spectateur remarque sans effort l'abondante utilisation de formes littéraires tels que le chant, le proverbe – employé par reproduction fidèle, pastiche ou parodie, le panégyrique, et autres. Ainsi au cours de la scène du dénouement de la troisième petite forme de NPRP, Kpanlingan, fraîchement installé, est invité à célébrer la mémoire d'un des plus célèbres souverains du royaume du Danxomè. Dans son costume d'apparat, le virtuose de l'art de la parole se lève de son siège, frappe sur son gong géminé trois coups solennels qui concentrent sur lui l'attention de tous les spectateurs. Il déclenche alors la performance du panégyrique de Béhanzin et est rejoint par le chœur des autres

acteurs pour clore en apothéose la déclamation mi-chantée mi-parlée de cette pièce orale qu'est le panégyrique. Dans Héritages, l'intégration des formes littéraires orales est renforcée par l'exécution d'un tableau de danse agbotchébou, rythme sacré du vodoun Sakpata, pour souligner une des dimensions importantes de la contribution artistique des étudiants de la filière Musique de l'Inmaac à la texture esthétique de ce spectacle. Ces ressources tirées ou inspirées des arts et traditions de l'oralité participent, pour une large part, de la caractérisation de ces spectacles de théâtre créés à l'Université d'Abomey-Calavi et qui s'inscrivent dans la veine d'un théâtre africain décolonisé dont Ngugi wa Thiong'o (2010, p. 83) propose les traits caractéristiques formels :

Il y a d'abord les chansons et les danses, essentielles dans les rites qui célèbrent la pluie, la naissance, la deuxième naissance, la circoncision, les funérailles – et dans toute cérémonie. [...] Le chant et la danse ne sont jamais de simples ornements, mais représentent un élément à part entière de la conversation [...]. Les chansons naissent des répliques qui les précèdent et conduisent d'elles-mêmes à la suite de l'intrigue ; elles prolongent l'action, la continuent sans la rompre. Il en va de même des danses.

Aussi bien du point de vue de la production que de la réception, les spectacles créés selon cette texture artistique sont de nature à sortir de leur complexe d'infériorité les intellectuels en action ou en formation vis-à-vis des formes artistiques locales, déclinées en paroles littéraires, chants, danses et autres performances. Par ailleurs, en s'investissant dans la maîtrise de ces formes artistiques dont se nourrit le théâtre africain décolonisé, ces producteurs-universitaires se disposent à d'utiles interactions avec leurs praticiens issus des communautés qui eux, se sentent considérés par les acteurs de l'espace universitaire et se disposent à les initier aux subtilités de leur art.

### **Conclusion:-**

Cherchant à résoudre la question de ce en quoi le parcours créatif et l'esthétique des œuvres théâtrales créées au cœur ou en prolongement des activités pédagogiques à l'Uac inscrivent les producteurs dans la praxis de la pensée décoloniale, cette étude a supposé que le processus de création et l'esthétique des spectacles ont introduit des changements dans le rapport au savoir qui s'ajoutent à des choix artistiques de valorisation des savoirs situés et de leur examen critique pour servir la décolonisation de la pensée. Les analyses de données préposées à la vérification de cette hypothèse ont abouti à quatre principes.

Le premier établit qu'à l'université, la production de spectacle de théâtre ou de conte théâtral dans le cadre des activités pédagogiques, surtout par la méthode artistique de la création collective, déconstruit la colonialité caractéristique de la relation dominateur vs dominé autour du savoir ; elle instaure un type de rapport tel que nul n'est plus détenteur ou démuné absolu du savoir. Ensuite, l'expérience créative vécue par les étudiants-artistes les transforme en supports humains pour certaines connaissances notamment liés aux objets patrimoniaux ; l'effet induit de cette transformation est l'enrichissement de l'écosystème de moyens de conservation et de circulation du savoir, globalement dominé, à l'université, par l'imprimé ou le numérique. On admet par ailleurs que le traitement des sujets de ces spectacles satisfait aux exigences de la démarche décoloniale à travers le double mouvement de la valorisation des savoirs dit précaires attachés aux communautés dominés et la discussion de leurs limites. Enfin, il est établi qu'en fonction de la texture artistique des œuvres créées à l'Uac en contexte d'activités académiques, on réalise, par la pratique, une ouverture des intellectuels en action ou en formation aux formes artistiques locales, déclinées en paroles littéraires, chants, danses et autres performances que les artistes-enseignants-étudiants s'évertuent à maîtriser en se disposant à d'utiles interactions avec les praticiens issus des communautés originellement productrices de ces formes.

Au total, on retient que pour une décolonisation des esprits, les processus et produits d'initiatives de création de spectacles intégrées aux activités académiques à l'Uac illustrent une intéressante praxis de la pensée décoloniale. Ne faut-il pas souhaiter qu'au lieu de laisser l'expérience à l'initiative isolée de quelques enseignants, comme à la Fllac, tout l'enseignement supérieur béninois voire africain s'en saisisse pour le conceptualiser et le systématiser ?

### **Références Bibliographiques:-**

1. Akakpo, R-A. (2024). Le retour des ancêtres, Cotonou, Béninlivres.
2. Akakpo, R-A. (2024). Echanges de messages écrit avec l'auteur via whatsapp. Abomey-Calavi
3. Ali, Z., Dayan-Herzbrun, S. (2017). Présentation. Tumultes, 1(48), 5-13. Éditions Kimé. DOI 10-3917/tumu.048.0005.
4. Gangan Prod. (2022). Nuit de la parole. Raconte ton patrimoine. Captation vidéo. 1:16:46



5. Hountondji, P. (dir.). (1994). Les savoirs endogènes pistes pour une recherche, Dakar, Codesria.
6. Hounzandji, D. R. (2023). Patrimoine en Lettres et en Scènes : transmettre, sauvegarder et valoriser le patrimoine culturel béninois en milieu universitaire. *Akofena*, 3(007), 207-222.
7. Mathias A. d. S. (2018). La formation de la pensée décoloniale. *Etudes littéraires africaines*, (45), 169-173. <https://doi.org/10.7202/1051620ar>
8. Ngugi w. Th. (2010). *Décoloniser l'esprit*, Paris, La fabrique éditions.
9. Nouwligbèto, F. (dir.). (2018). *Roi LMD International*, Cotonou, Perma Editions.
10. Nouwligbèto, F. (2024). Créations collectives en amphi : enjeux, stratégies d'acteurs et défis esthétiques. *Journal of African Cultural Studies*, 36:2, 170-185. Routledge-Taylor & Francis group. DOI: 10.1080/13696815.2024.2317132.
11. Pavis, P. (2009). *Dictionnaire du théâtre*. Armand Colin.
12. Pruner, M. (2000). *La fabrique du théâtre*. Editions Nathan/HER.
13. Tchoubadé, A. (2024). Entretien avec l'auteur. Abomey-Calavi.