



HAL
open science

Fortune et disparition du théâtre révolutionnaire en Guinée (1958-1984) : documenter un corpus (largement) perdu

Elara Bertho, Hilal Mame Fatoumata Diallo

► To cite this version:

Elara Bertho, Hilal Mame Fatoumata Diallo. Fortune et disparition du théâtre révolutionnaire en Guinée (1958-1984) : documenter un corpus (largement) perdu. Sources. Material & Fieldwork in African Studies, 2024, 7, 10.4000/11tg1 . hal-04617979

HAL Id: hal-04617979

<https://hal.science/hal-04617979>

Submitted on 19 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Sources

Materials & Fieldwork in African Studies

7 | 2024

Varia

Fortune et disparition du théâtre révolutionnaire en Guinée (1958-1984) : documenter un corpus (largement) perdu

The Rise and Fall of Revolutionary Theatre in Guinea (1958-1984): Documenting a (Largely) Lost Corpus

Fortuna e desaparecimento do teatro revolucionário na Guiné (1958-1984): documentar um corpus (largamente) perdido

Elara Bertho et Hilal Mame Fatoumata Diallo



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/sources/1271>

DOI : 10.4000/11tg1

ISSN : 2708-7034

Éditeur

IFRA-Nairobi

Référence électronique

Elara Bertho et Hilal Mame Fatoumata Diallo, « Fortune et disparition du théâtre révolutionnaire en Guinée (1958-1984) : documenter un corpus (largement) perdu », *Sources: Materials & Fieldwork in African Studies* [En ligne], 7 | 2024, mis en ligne le 13 juin 2024, consulté le 18 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/sources/1271> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/11tg1>

Ce document a été généré automatiquement le 18 juin 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Fortune et disparition du théâtre révolutionnaire en Guinée (1958-1984) : documenter un corpus (largement) perdu

The Rise and Fall of Revolutionary Theatre in Guinea (1958-1984): Documenting a (Largely) Lost Corpus

Fortuna e desaparecimento do teatro revolucionário na Guiné (1958-1984): documentar um corpus (largamente) perdido

Elara Bertho et Hilal Mame Fatoumata Diallo

NOTE DE L'ÉDITEUR

Une version en langue malinké (maninka) du résumé détaillé est disponible en annexe de cet article. Il a été traduit par Kadidia Sissoko, traductrice et membre de l'Académie malienne des langues nationales.

NOTE DE L'AUTEUR

Cet article est la version réduite de deux chapitres d'une habilitation à diriger des recherches (HDR) en cours d'écriture sur les productions culturelles sous Sékou Touré, en Guinée. Il a été remanié et réduit des trois quarts, mais les documents et certaines sections sont identiques.

Données associées à cet article : « Théâtre guinéen (1958-1984) ».
<https://nakala.fr/collection/10.34847/nkl.588bw93p> .
Collection de fac-similés de comptes rendus et résumés de pièces de théâtre

présentés dans les festivals culturels de Guinée (68 documents en mars 2024), issus du journal *Horoya*.

- 1 En Guinée, pendant la Première République, sous Sékou Touré (1958-1984), des centaines de pièces de théâtre ont rassemblé des milliers de jeunes chaque année, avec un rayonnement international. De ce théâtre révolutionnaire, que reste-t-il ? Des souvenirs, des bribes, quelques scripts, des photos. Il y a comme un contraste entre la saturation de l'espace public par le théâtre dans les années 1960 et 1970 – le régime a même été désigné, dans certaines régions, comme celui « des années théâtre » (Curtis 2008) – et le peu de traces qu'il en reste aujourd'hui.
- 2 Ce texte est le résultat d'une collaboration entre une chercheuse et la directrice adjointe du journal *Horoya*, en vue d'accompagner la mise en ligne d'une base de données de coupures de presse permettant de retracer l'histoire des festivals de la jeunesse et singulièrement leur volet théâtral. *Horoya* a en effet accompagné les festivals de jeunesse de manière très serrée : on dispose ainsi d'une importante documentation et d'une grande qualité dans le suivi médiatique de ces événements – si l'on compare au Mali ou au Burkina Faso, où les quotidiens n'étaient pas si fournis à la même époque. La rédaction de *Horoya* a disposé de larges moyens pour couvrir ces manifestations, en reproduisant les programmes, en donnant des résumés très fournis de chaque pièce jouée au jour le jour, en citant parfois de larges extraits, voire des tirades entières, et en reproduisant de nombreuses photographies des troupes. Dans quelques cas, le journal a même reproduit des scripts en version intégrale.
- 3 *Horoya* est le quotidien du Parti démocratique de Guinée (PDG), issu du Rassemblement démocratique africain (RDA). Initialement intitulé *La Liberté*, il prend le nom de *Horoya* en 1961 (Diallo 2020a; 2020b). Le directeur politique en est alors Léon Maka, par ailleurs également président de l'Assemblée nationale. En février 1969, un hebdomadaire à l'incroyable richesse iconographique s'adjoint à la publication quotidienne¹.
- 4 L'objectif de cet article est de retracer l'histoire de ces festivals de théâtre, de donner à voir surtout la manière dont les sources ont pu être retrouvées et le rôle singulier que joue le journal *Horoya*. Il s'agit également de proposer une base de données des pièces qui ont été primées, et de fournir l'analyse de l'une d'entre elles, *Lémy Escudéros*, qui raconte la perception de la jeunesse par le régime, ses peurs et ses fantasmes, au sein d'une circulation mondialisée de la culture où Sylvie Vartan joue le rôle de machine à rêves.
- 5 La présentation de ces sources est le fruit de la collaboration des deux autrices de cet article. Hilal Mame Fatoumata Diallo, directrice générale adjointe du *Quotidien national Horoya*², a à cœur de valoriser l'histoire du journal et le matériau historique qu'il représente. Elle s'intéresse à la mise en valeur de la culture à travers ce journal. Elara Bertho mène des enquêtes en Guinée sur le rôle des fictions dans les imaginaires collectifs. Ce volet sur le théâtre articule deux versants de sa recherche, l'un institutionnel (les archives des journaux) et l'autre privé (les archives privées, les souvenirs), pour comprendre l'endroit et l'envers du régime révolutionnaire guinéen. Les sources présentées ici ont été numérisées à Conakry, dans des conditions de conservation parfois précaires. Les numérisations ne sont pas professionnelles, elles ont été effectuées avec un téléphone portable. Il faudrait mener un travail de numérisation systématique de plus grande ampleur, avec un appui institutionnel, pour

pouvoir obtenir une qualité de reproduction supérieure. Il nous semble toutefois que ces sources demeurent exploitables en l'état.

Le théâtre lors des festivals en Guinée : réussite spectaculaire et encadrement par la culture

- 6 Quelques mots sur l'insertion de ces festivals dans la Guinée de Sékou Touré. La Guinée obtient son indépendance en 1958, après le célèbre « Non » au référendum de De Gaulle et le refus d'intégrer la Communauté française (Goerg, Pauthier et Diallo 2010 ; Goerg *et al.* 2013). Se met en place un régime autoritaire, largement centré sur la personne même de Sékou Touré. Bien que les mémoires soient largement contrastées aujourd'hui encore sur le bilan du régime de Sékou Touré, tandis que l'aéroport a été rebaptisé de son nom en 2021³, beaucoup s'accordent pour dire que le théâtre a été l'une des plus grandes réussites du régime. L'entrée par la culture, par les textes des pièces, par les émotions de la scène permet donc en quelque sorte de traiter de ce régime qui reste par bien des aspects un des tabous de la société guinéenne : le nombre de victimes des camps de prisonniers politiques reste encore incertain, les mémoires sont douloureuses, voire irréconciliables (Geel et Correau 2018 ; Amnesty International 1982).
- 7 Il ne s'agit donc pas dans ce texte de faire l'apologie ou le procès de Sékou Touré, même si cet état polarisé de la mémoire de l'ancien chef d'État informe en réalité les conditions de l'enquête. Anciens partisans de Sékou Touré et anciens opposants coexistent encore aujourd'hui, parfois au sein même des familles. *Horoya* a joué un rôle clé dans ce régime, comme courroie de transmission des décisions du plus haut sommet de l'État⁴. Il est bien difficile d'enquêter à Conakry sans ressentir ce mélange d'amertume et de nostalgie vis-à-vis du régime, qui n'est pas sans analogie avec ce que Svetlana Alexievitch a pu décrire de l'ancien bloc de l'Est dans *La fin de l'homme rouge* (Alexievitch 2013). Le présent article entend ainsi prendre au sérieux cette ambivalence. Il s'agit de comprendre l'engouement des jeunes qui ont joué dans ces pièces, de ceux qui ont assisté à leurs représentations au Palais du Peuple, de ceux (aussi) qui ont été forcés d'y jouer.
- 8 Les travaux de Céline Pauthier, dans sa thèse, ont documenté le fonctionnement de l'encadrement de la jeunesse par le PDG dans les festivals de la jeunesse (Pauthier 2012 ; 2014⁵). Les festivals ont connu différents noms et différentes structurations, allant vers une organisation de plus en plus structurée et de plus en plus encadrée par le régime⁶. Toutes les régions étaient mises en compétition pour produire, au niveau des fédérations (c'est-à-dire à l'échelon régional), des pièces de théâtre, de la musique, des ballets et par la suite des démonstrations de « folklore » local. En croisant les travaux de Céline Pauthier avec les différents travaux de Jean-Marie Touré⁷, en voici un rapide survol chronologique.

Éléments de chronologie des festivals artistiques en Guinée (1959-1977)

1959. Chaque région administrative doit avoir sa troupe. Les compétitions ont lieu au niveau inter-sections mais toutes les sections^a n'ont pas encore de troupe. Le règlement prévoit 60 personnes par troupe, avec un spectacle relevant de 3 disciplines (chœur, pièce, ballet) d'une durée de 60 minutes, avant que deux autres

disciplines soient ensuite autorisées (orchestre à partir de 1964, folklore à partir de 1965).

1962. Création des troupes au niveau des fédérations. Création d'un prix différent pour chaque discipline artistique.

1963. Première compétition nationale avec jury unique à Conakry pour éviter les « frictions » entre les sections.

1965. Instauration des Semaines artistiques, précédant les Quinzaines artistiques, en octobre.

1965. Meilleurs artistes des orchestres rassemblés dans l'Ensemble Instrumental de la Radiodiffusion nationale.

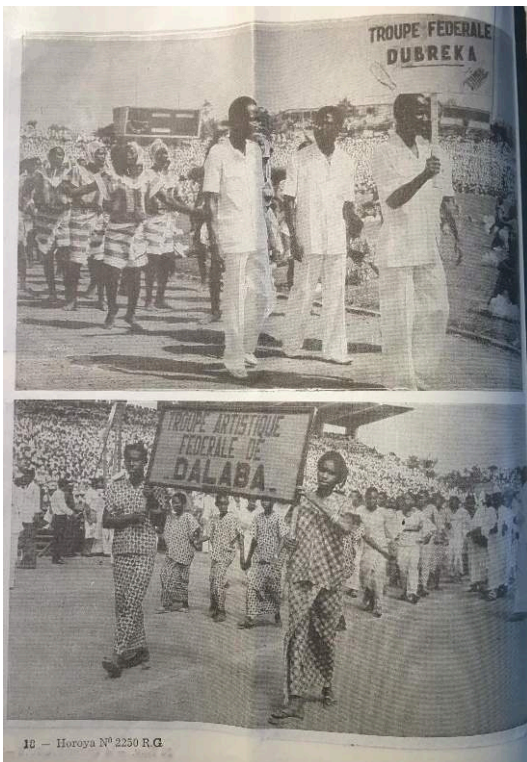
1966-1967. Instauration de deux échelons de compétition, au niveau fédéral puis national à Conakry.

1969. Victoire de la Guinée au FESMAN, primée dans toutes les disciplines, Alger. Mars 1970. Premier Festival national, désormais en mars.

1977. Rayonnement et reconnaissance internationale des troupes guinéennes : performance à Lagos lors du FESTAC, *La mère*, et *Thiaroye. Aube sanglante*

a. La section, correspondant à l'arrondissement, est le niveau inférieur de la fédération, correspondant à la région.

Parade des troupes, défilant par fédération



Horoya Hebdo n° 2250, 28 novembre-4 décembre 1976, 18.

Retrouver les textes des pièces

- 9 Lors de ces festivals, le théâtre a donc été l'une des disciplines reines. Pourtant, il est bien difficile d'en retrouver les scripts aujourd'hui. Quelques pistes (et leurs impasses, pour certaines) ci-dessous.
- 10 a) Le chef de l'État lui-même a demandé, à de nombreuses reprises, que ces pièces soient sauvegardées. En 1968, il est stipulé dans *Horoya* que l'imprimerie d'État publie systématiquement les pièces des Jeunesses de la Révolution Démocratique Africaine⁹ (JRDA), mais cela reste sans effet¹⁰. L'imprimerie d'État est démantelée, ses archives ont été perdues. La Bibliothèque nationale de Conakry ne conserve pas de collection de ces pièces. Cette volonté émanant du plus haut degré du Parti-État, abondamment relayée année après année dans la presse, aboutit donc à une impasse.
- 11 b) Des captations vidéo ont été faites des pièces primées au niveau de Conakry. Sikoumar Barry, l'un des cinéastes du régime, se souvient avoir notamment filmé une pièce sur Samory Touré mais d'après lui, tous les enregistrements de la période socialiste ont été emportés par les militaires et perdus à ce jour¹¹. D'autres ont été conservées aux archives de la Radio et Télévision de Guinée (RTG) mais là encore, la piste n'aboutit pas : le coup d'État du 5 septembre 2021 a entraîné des pillages des grands médias, *Horoya* et RTG entre autres. Les archives de la RTG de Kaloum ont été dévastées.
- 12 c) Plus heureux, et l'on commence à trouver des solutions alternatives : une source importante est constituée par les mémoires de l'Institut polytechnique Gamal Abdel Nasser (IPGAN). Plusieurs mémoires de la section « Langues – Littératures » ont eu pour sujet des études et transcriptions des pièces primées. On peut ainsi avoir la chance de lire en malinké et en français *L'almany Bokar Biro* de la fédération de Mamou (1970) (in Bah 1977), *Samory ou La Révolution est exigence* de celle de Kankan (1970) (in Kourouma 1978), *Retour aux sources* de la fédération de Conakry II (1970) (in Touré 1979).
- 13 d) D'autres pièces ont été publiées dans les publications officielles du PDG, que ce soit dans le mensuel *Révolution Démocratique Africaine* (c'est le cas de la pièce signée d'Émile Cissé, *Et la nuit s'illumine*, jouée par la fédération de Labé en 1967 et de *Chaka Amazoulou* de Condetto Nenekhaly-Camara : Cissé 1967 ; Nenekhaly-Camara 1967, dans le même numéro) ou dans le quotidien *Horoya* (c'est le cas de *La charte de Kurukan Fuga* présentée par Siguiri en 1973 et parue en feuilleton¹²). Certaines pièces ont été brochées et sont conservées en tirés à part à la Bibliothèque nationale de Guinée. C'est le cas d'une autre pièce de Condetto Nenekhaly Camara (s.d.), intitulée *Continent Afrique*.
- 14 e) Par ailleurs, et c'est une source bien plus importante en nombre, il y a de très nombreux comptes rendus relativement longs, de deux à trois pages, des pièces de théâtre dans *Horoya*, quotidien et hebdomadaire. Ces comptes rendus sont remarquables de précision et citent parfois des fragments entiers de tirades des personnages, à tel point que l'on doute que le journaliste ait pu prendre autant de notes pendant la performance. Une option plausible est que le journaliste mandaté par *Horoya* ait pu avoir accès aux dossiers de censure de présentation générale des pièces et des scripts, mais cela reste pour l'instant une hypothèse.
- 15 Ensuite, les magazines hebdomadaires *Horoya* constituent des réservoirs de photographie tout à fait passionnants. Si le quotidien publie également quelques photos, le magazine hebdomadaire est une mine d'illustrations, avec parfois une

quarantaine de pages sans aucun texte (le *Horoya hebdo* n° 70 de 1973 par exemple est richement illustré, voir ci-dessous).

- 16 Plus ténu, mais toujours dans *Horoya* : on retrouve également des listes, des palmarès, des critères d'évaluation, des discours de Sékou Touré fixant les règles d'organisation des festivals dans les diverses publications du régime. Ces fragments ne donnent pas accès au contenu des pièces mais permettent en revanche de retracer la structure des festivités.

- 17 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/sources/1271>

Pièces sociales, pièces historiques

- 18 Mal connues, mal référencées, ces pièces n'ont pendant longtemps intéressé personne dans le monde académique. Elles sont absentes des grandes anthologies canoniques sur le théâtre africain par exemple : expédiées en quelques mots, elles sont considérées comme de simples panégyriques en faveur des leaders politiques de l'époque, sans valeur esthétique¹³. N'étant pas assignables à un auteur en particulier, car fondamentalement conçues collectivement, elles constituent des objets scientifiques singuliers.
- 19 Quelles sont donc ces pièces ? Croisant toutes ces sources mentionnées à l'instant, on peut aboutir à une liste des pièces primées à Conakry, et ayant bénéficié d'une certaine audience. Cette liste inclut le titre, la fédération d'origine et la date. Pour certaines de ces pièces, nous ne disposons que d'une mention, pour d'autres, de comptes rendus qui peuvent être plus ou moins longs, et dans certains cas, du script intégral.
- 20 Deux grands ensembles peuvent être dégagés : celui des pièces d'inspiration sociale ou moralistes et celui des pièces historiques, que ce soit l'histoire guinéenne ou plus largement africaine.
- 21 Ci-dessous un état des lieux des pièces sociales primées, des pièces historiques et des pièces qui concernent l'histoire panafricaine¹⁴.

Pièces d'inspiration sociale primées

1. *Le mariage de Fanta* (Conakry II, 1960)
2. *Au sein du complot* (Conakry II, 1961)
3. *Le deuxième front de la lutte* (Conakry 1, 1961). <https://doi.org/10.34847/nkl.a637bzz4>
4. *L'exode rural* (Mamou, 1962). <https://doi.org/10.34847/nkl.bb9f6n3i>
5. *Halte aux spéculateurs* (1962). <https://doi.org/10.34847/nkl.eebcp60t>
6. *La coopérative gagne* (Conakry II, 1963)
7. *Ousmen* (Mamou, 1964). <https://doi.org/10.34847/nkl.9ce1vb7f>
8. *Mory Wankon (Mory le Crabe)* (Kankan, 1964)
9. *Halte aux spéculateurs* (Dalaba, 1964). <https://doi.org/10.34847/nkl.eebcp60t>
10. *Le meilleur capital* (1964). <https://doi.org/10.34847/nkl.eebcp60t>
11. *Retour à la production* (1964). <https://doi.org/10.34847/nkl.3cfc32r8>
12. *Vive le commerce d'État* (1964). <https://doi.org/10.34847/nkl.2db00444>
13. *La communauté villageoise de Bannaya au seuil du plan septennal* (Boffa, 1964). <https://doi.org/10.34847/nkl.11aa189h>
14. *Le triomphe de la ferme-école* (Kindia, 1964). <https://doi.org/10.34847/nkl.e23817yf>
15. *Il faut s'alphabétiser* (Kérouané, 1964). <https://doi.org/10.34847/nkl.03a88jag>

16. *Le RDA veille* (Conakry II, 1965)
17. *Sergent Bakary Oulen* (1965). <https://doi.org/10.34847/nkl.bcb71m84>
18. *Les deux V* (Mamou, 1965). <https://doi.org/10.34847/nkl.bfeao50n>
19. *Le retour à la terre* (1965). <https://doi.org/10.34847/nkl.db3en3l1>
20. *Bokar* (Dalaba, 1965). <https://doi.org/10.34847/nkl.531eac3e>
21. *Liaison de l'école à la vie* (Siguiiri, 1965). <https://doi.org/10.34847/nkl.a1221401>
22. *On me l'avait dit* (Tougué, 1965). <https://doi.org/10.34847/nkl.82617z3s>
23. *Kabanako* (Conakry I, 1965). <https://doi.org/10.34847/nkl.1bcf53j4>
24. *Saran (Bakary Woulen)* (Kankan, 1965). <https://doi.org/10.34847/nkl.bcb71m84>
25. *Et la nuit s'illumine* (Labé, 1967)
26. *L'exode rural* (Pita, 1967)/ <https://doi.org/10.34847/nkl.bb9f6n3i>
27. *Mon mari est capable* (Tougué, 1967)/ <https://doi.org/10.34847/nkl.9dadg710>
28. *Rahilou et Ibrahima millions* (Dalaba, 1967). <https://doi.org/10.34847/nkl.d4a65h5s>
29. *Apprendre, savoir, pouvoir* (Dubréka, 1967). <https://doi.org/10.34847/nkl.a972057j>
30. *Le secret de Famoro* (Kindia, 1967). <https://doi.org/10.34847/nkl.1b4fv424>
31. *De l'école à la vie* (Yomou, 1967). <https://doi.org/10.34847/nkl.228d3747>
32. *Mory le misanthrope* (Guéckédou, 1967). <https://doi.org/10.34847/nkl.7defm8h7>
33. *Le travail équilibre le foyer* (Forécariah, 1968). <https://doi.org/10.34847/nkl.393d6l95>
34. *Les méfaits de la pratique de la polygamie* (Fria, 1968). <https://doi.org/10.34847/nkl.cd4a823e>
35. *Tout pour moi, rien pour le peuple* (Télimélé, 1968). <https://doi.org/10.34847/nkl.300a8881>
36. *Mouloukou Souleymane* (Faranah, 1968). <https://doi.org/10.34847/nkl.88879d3x>
37. *Thierno Mamadou* (Dinguiraye, 1968)
38. *Les femmes de Dinguiraye* (1969)
39. *Karim* (Faranah, 1970). <https://doi.org/10.34847/nkl.cd3c14ru>
40. *Le 2e front, celui de la lutte des classes* (Conakry I, 1970). <https://doi.org/10.34847/nkl.a637bzz4>
41. *Kabélet* (Kindia, 1970). <https://doi.org/10.34847/nkl.78498c93>
42. [pièce traitant du trafic illicite] (Yomou, 1970). <https://doi.org/10.34847/nkl.6ed3v0nc>
43. *Et la nuit s'illumine*, reprise par la troupe nationale (1970). <https://doi.org/10.34847/nkl.7df7vfs3>
44. *Retour aux sources* (Conakry II, 1970)
45. *El Hadj millions* (Labé, 1970). <https://doi.org/10.34847/nkl.9378r51b>
46. *Lémy Escuderos* (Guéckédou, 1973). <https://doi.org/10.34847/nkl.7fba15vn>
47. *Le parasitisme* (Kissidougou, 1973). <https://doi.org/10.34847/nkl.3dea69n1>
48. *Karimba* (Labé, 1973). <https://doi.org/10.34847/nkl.cbca9xcs>
49. *Maître Sory* (Gaoual, 1973). <https://doi.org/10.34847/nkl.a1ea8w7b>
50. *Bendougou* (Conakry II, 1973). <https://doi.org/10.34847/nkl.d0af55vm>
51. *Le train ne me laissera pas* (1973)
52. *Loo Diyara ou le marché a été fructueux* (Macenta, 1975). <https://doi.org/10.34847/nkl.04ba029i>
53. *Le choix* (Kankan, 1975)
54. *Djanké Wali* (Conakry I, 1975)
55. *Opération 554/70 Guinée* (Mali, 1975)
56. *La brèche* (Kindia, 1975)
57. *Dyanké Wali* (Conakry I, 1976)
58. *Ousmen* (Troupe nationale Festac de Lagos, 1977). <https://doi.org/10.34847/nkl.bb5544e9>
59. *La chandelle* (Conakry III, 1979). <https://doi.org/10.34847/nkl.9d508iw1>
60. *Kankelen-tii* (Faranah, 1979). <https://doi.org/10.34847/nkl.0a3e10qj>
61. *Solomba ou le retour au pays natal* (Kouroussa, 1979). <https://doi.org/10.34847/nkl.41639q49>

62. *Lelouma* (1979)
 63. *Le téléphone sonne !! Encore eux !!* (Conakry II, 1979). <https://doi.org/10.34847/nkl.631dyh0m>
 64. *La lutte continue* (Kankan, 1979). <https://doi.org/10.34847/nkl.ef4f0k3d>
 65. *Un cœur, une chaumière* (Mamou, 1979). <https://doi.org/10.34847/nkl.65de6j06>
 66. *L'étincelle* (Kouroussa, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.65de6j06>
 67. [Hadja l'affairiste] (Mandiana, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.fd5dr038>
 68. *L'ouragan* (Siguiri, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.128e70u1>
 69. *Le passe-port* (Lola, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.7ed82g1x>
 70. *Demain* (Macenta, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.d756p69p>
 71. *Au concours de qui perd gagne* (Mali, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.fa4ea4b7>
 72. *Fosto* (Tougué, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.fd0azzk1>
 73. *Le clando en flamme* (Dalaba, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.86c3u74d>
 74. *L'auto-procès* (Koubia, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.f82b3q96>
 75. *Le souffle de Satan* (Labé, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.eb7f4x03>
 76. *L'heure ou la thésaurisation* (Guéckédou, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.94a7l6kh>
 77. *Mouctar* (Kissidougou, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.7b76ju21>
 78. *Le divorce* (Faranah, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.39e6731x>
 79. *Le flambeau* (Boké, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.d9bc8j9l>
 80. *À qui la faute* (Mamou, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.b21236nq>
 81. *Dabari* (Kankan, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.6e18psx9>
 82. *Qui est victime de qui ?* (Conakry I, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.3ed96lc2>
 83. *Qui vivra verra* (Conakry II, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.13dbplxe>
 84. *La gourmette d'or* (Conakry III, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.5c5fxeu5>
- Télécharger la liste : au format ODT (28 KB), au format PDF (85 KB).

Pièces historiques

1. *Ballaké* (Siguiri, 1968). <https://doi.org/10.34847/nkl.df4a1yzx>
 2. *Ba-Bemba* (Kankan, 1968). <https://doi.org/10.34847/nkl.79d07459>
 3. *La reine de Fareinghia* (Dubréka, 1968). <https://doi.org/10.34847/nkl.e9fc972q>
 4. *Telesso, La grande marche vers le pays du soleil* (Guéckédou, 1968)
 5. *Le salaire de la trahison* (Guéckédou, 1970). <https://doi.org/10.34847/nkl.ceeeq157>
 6. *Alpha Yaya Diallo* (Dalaba, 1970). <https://doi.org/10.34847/nkl.7a6dwm74>
 7. *La trahison de Daoulen Karamo* (Kankan, 1970). <https://doi.org/10.34847/nkl.9effwt04>
 8. *Bocar Biro* (Mamou, 1970). <https://doi.org/10.34847/nkl.d35af266>
 9. *Alpha Yaya Diallo* (Tougué, 1970). <https://doi.org/10.34847/nkl.06b6ckxt>
 10. *La destruction du fort de Niagassola* (Siguiri, 1970). <https://doi.org/10.34847/nkl.ead5s562>
 11. *M'Balía Camara* (Dubréka, 1970). <https://doi.org/10.34847/nkl.c13f5875>
 12. *La charte de Kurukanfuga* (Siguiri, 1972). <https://doi.org/10.34847/nkl.65e42cy6>
 13. *L'unité du Mandé* (Conakry I, 1973). <https://doi.org/10.34847/nkl.e262c96k>
 14. *La charte de Kurukan Fuga* (Siguiri, 1973). <https://doi.org/10.34847/nkl.1c042xs7>
 15. *Nzebela Togba* (Macenta, 1973). <https://doi.org/10.34847/nkl.6c02ms6y>
 16. *L'homme de la continuité* (Kissidougou, 1979). <https://doi.org/10.34847/nkl.7f8c301m>
 17. *La Révolution est exigence* (reprise Troupe nationale, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.7127ou6o>
 18. *Nankama ou le Messie* (Troupe nationale, 1982). <https://doi.org/10.34847/nkl.049b4r68>
- Télécharger la liste : au format ODT (9 KB), au format PDF (92 KB).

Pièces concernant l'histoire panafricaine

1. *Thiaroye* (Dabola, 1972). <https://doi.org/10.34847/nkl.abc3bqp6>
 2. *El Hadj Omar* (Dinguiraye, 1972). <https://doi.org/10.34847/nkl.c41bgb0c>
 3. *Les martyrs de Thiaroye* (Dabola, 1973). <https://doi.org/10.34847/nkl.3c27zn38>
 4. *El Hadj Omar* (Dinguiraye, 1973). <https://doi.org/10.34847/nkl.2df6hwp0>
 5. *Demain sera l'aube* (PAIGC) (Boké, 1975). <https://doi.org/10.34847/nkl.2e1307b1>
 6. *Thiaroye* (Troupe nationale, Festac de Lagos, 1977). <https://doi.org/10.34847/nkl.2e1307b1>
 7. *Le sang et la poudre, la liberté - Soweto* (Kindia, 1979). <https://doi.org/10.34847/nkl.4ebcalx8>
 8. *Les enfants de Soweto* (Fria, 1979). <https://doi.org/10.34847/nkl.dc7ek52h>
- Télécharger la liste : au format ODT (8 KB), au format PDF (85 KB).

- 22 Ces pièces étaient multilingues, en soussou, en malinké, en peul, et en français. Les mémoires de l'IPGAN constituent des sources particulièrement riches car elles donnent accès aux textes originaux et aux textes traduits en français. Ce multilinguisme de la scène a été théorisé par le PDG et s'inscrit dans une politique d'alphabétisation en langues nationales massivement soutenue par l'État – et, par ricochet, par *Horoya*. Le PDG entend décoloniser les imaginaires par et dans la langue, en menant une politique ambitieuse de détachement de l'hégémonie de la langue française¹⁵. Sans pour autant citer Frantz Fanon mais tout en s'inscrivant dans la même veine idéologique, cette démarche est voulue comme un outil de « désaliénation » pour lutter contre « le complexe d'infériorité linguistique »¹⁶. À partir de 1966, une campagne d'alphabétisation est officiellement lancée : le Conseil national de la Révolution institue l'enseignement en langues nationales dans les écoles de manière obligatoire – ce qui fait la une de *Horoya*¹⁷. Les règles du concours théâtral rappellent régulièrement l'importance de jouer au plateau en langues nationales, et pas uniquement en français¹⁸. Si l'on peut saluer cette audace politique en faveur du multilinguisme, les réalisations concrètes ont été largement plus mitigées, laissant parfois de mauvais souvenirs auprès des populations, notamment à cause du dirigisme « par le haut » de ces campagnes¹⁹. Elles demeurent néanmoins le gage d'une forte ambition politique de décolonisation des imaginaires²⁰.
- 23 Les politiques d'alphabétisation du PDG font parfois même l'objet de l'intrigue de la pièce, comme dans *Il faut s'alphabétiser* (défendu par Kérouané en 1964) ou encore de *Retour aux sources*, présenté par Conakry II en mars 1970, prenant pour thème l'alphabétisation en soussou d'une première épouse délaissée au profit d'une seconde épouse plus jeune²¹.

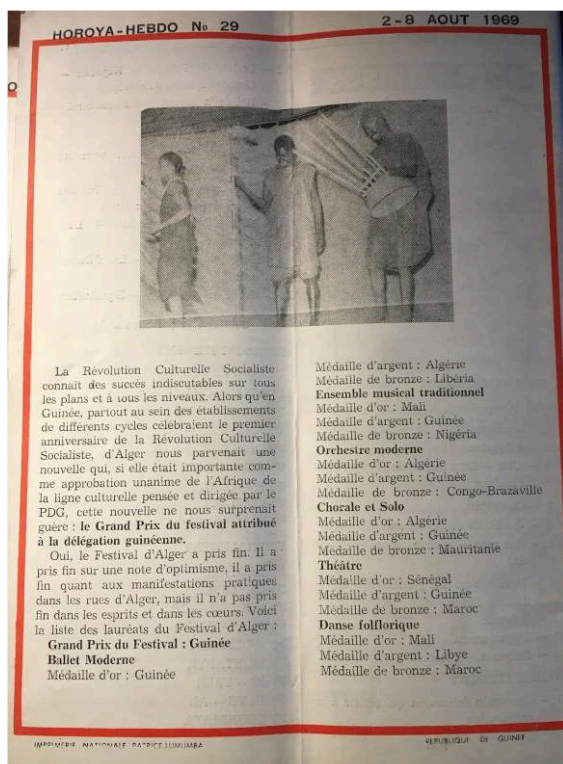
Vitrine diplomatique, mises en scène de l'histoire. Le cas *Thiaroye*

- 24 Pendant vingt-cinq ans, ces pièces et ces troupes ont servi de vitrine diplomatique au régime de Sékou Touré. Lorsqu'un hôte de marque se rendait à Conakry, le protocole de réception incluait des spectacles de danse et de théâtre. Ainsi Modibo Keita en visite à Conakry en mars 1968 fait-il la tournée des troupes du Macenta, de Nzérékoré et de

Kankan²². Ainsi Fidel Castro en visite à Conakry est-il reçu en 1972 par un spectacle folklorique²³.

- 25 Mieux : les troupes s'exportent à l'international. Si les Ballets africains sont bien connus dans leurs trajectoires internationales, ou encore les groupes de musique « phares » du régime comme le Bembeya Jazz National, les trajectoires des troupes de théâtre sont, en revanche, moins référencées (A.J. Cohen 2016; J. Cohen 2012; Counsel 2001; 2009b; 2009a). Deux événements en particulier méritent d'être mentionnés : le Festival panafricain d'Alger (Panaf), en 1969 et le FESTAC 77 (Lagos, 1977). Les deux festivals panafricains ont, en effet, été des lieux de consécration des troupes guinéennes. En 1969, et nous reproduisons ci-dessous la quatrième de couverture de *Horoya Hebdo* qui mentionne le palmarès, la Guinée rafle tous les prix : elle est présente dans quasiment toutes les catégories.

Palmarès du Festival panafricain d'Alger



Horoya Hebdo, n° 28, 26 juillet-1^{er} août 1969, quatrième de couverture.

- 26 Une forte délégation diplomatique est envoyée à Alger, comprenant Louis Béhanzin, secrétaire d'État à l'Éducation idéologique, Diallo Abdoulaye Portos, secrétaire d'État à la Jeunesse et à la culture populaire, Diallo Alptatamo, secrétaire d'État à la Santé, Diallo Lelouma, premier secrétaire de l'ambassade de Guinée à Alger²⁴. Des statues nimba sont exposées²⁵, les ballets sont unanimement salués, de mêmes que les orchestres. Sékou Touré a beaucoup investi dans cette représentation de la Guinée à l'étranger, et Alger représente une vitrine diplomatique panafricaine exceptionnelle. Le Manifeste culturel panafricain d'Alger sert d'ailleurs de référence pour les festivals ultérieurs à Conakry²⁶.

Masque d'épaule nimba, représentant un esprit de la fertilité. Sculpture du peuple бага



Date : XIX^e siècle. Artiste inconnu. Collecté par Henri Labouret en 1932, déposé au musée du Louvre.
Lieu actuel : Pavillon des Sessions. Photographe : Marie-Lan Nguyen, 2006. Domaine public.
En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Shoulder_mask_nimba_Louvre_MHNT-ETH-AF127.jpg.

- 27 C'est surtout au Festac de Lagos en 1977 où les acteurs guinéens sont reconnus comme de grande qualité. Une statue nimba y est présentée de nouveau dans les pièces d'art africain, continuant d'incarner la Guinée à l'international après avoir été présente à Alger²⁷. Les Ballets font forte impression²⁸. Deux pièces de théâtre y sont présentées : *Ousmène* et *Thiaroye ou Aube sanglante*²⁹, qui sont en réalité des reprises de pièces précédemment créées à Conakry.

Photographie de la pièce *Aube sanglante*, jouée au Lagos par la troupe de Guinée au Festac de 1977



Archive privée du Professeur Said Lakiss.

Identifiant pérenne : <https://doi.org/10.34847/nkl.16f9y2pw>

Voir également le livret de la pièce détenu par Said Lakiss : (<https://doi.org/10.34847/nkl.5e119048>); et les commentaires dans *Horoya Hebdo*, n° 2257 et 2263, 1977 (<https://doi.org/10.34847/nkl.badbt2ft>).

- 28 Nous avons pu retrouver l'un des acteurs de la pièce *Thiaroye ou Aube sanglante* : Docteur Lakiss y interprétait le rôle d'un soldat français, à son corps défendant d'ailleurs. Descendant d'une famille grecque, il était dévolu aux rôles de colons. Il relate avoir été repéré lorsqu'il faisait ses études de médecine et engagé dans la troupe universitaire puis dans la troupe nationale le temps du Festac, sans qu'on lui ait demandé réellement son avis. Il n'a jamais eu le choix. Ce rôle de colon lui a causé d'ailleurs des ennuis : il se souvient avec forte émotion avoir été menacé directement lorsqu'il jouait de manière trop expressive les brimades coloniales à l'encontre de ses camarades acteurs. Un homme du public serait même monté sur scène à Lagos, armé d'un couteau, pour s'interposer dans la scène – il fut heureusement vite maîtrisé par la troupe³⁰. *Thiaroye* a fait l'objet d'un long compte rendu dans *Horoya Hebdo*, montrant à quel point la représentation a été un succès populaire à Lagos et rendant compte d'un petit scandale diplomatique fort significatif. Là comme ailleurs, le théâtre est également au service d'un agenda politique : *Thiaroye* montrait des soldats guinéens « conscientisés » tandis qu'un Sénégalais, le lieutenant N'Diaye, citoyen des Quatre Communes, se présentait comme citoyen français et avocat de la cause des Français. Cette mise en concurrence des mémoires, entre le Sénégal et la Guinée, a été dénoncée par le ministre sénégalais, Alioune Sène, suscitant la risée du journaliste guinéen, qui conclut sur le fait que la négritude de Senghor n'a jamais été qu'une manière de faire allégeance à la colonisation³¹. La colère d'Alioune Sène semble justifiée non seulement par le texte lui-même, mais également par ce qui s'est joué sur scène et dans la salle : une autre coupure de presse relaie en effet les réactions du public, vilipendant le personnage du lieutenant sénégalais. « L'indignation, c'est aussi et surtout contre le rôle d'instrument

joué par un personnage lugubre dans la pièce : le lieutenant N'Diaye. Ce rôle a été si bien interprété à Lagos qu'à chacune des apparitions de ce personnage, le public a crié et insulté³². » Le théâtre est ici un jeu où se performant également des prises de position diplomatiques et idéologiques : l'événement de Thiaroye, tel qu'il a été joué à Lagos en 1977, a servi de pion dans une concurrence entre le Sénégal et la Guinée pour se présenter comme leader de la cause panafricaine. Tandis que le Sénégal a longtemps joué un rôle fédérateur dans l'espace francophone, Sékou Touré se sert du Festac comme de scène pour revendiquer un héritage plus frontalement anticolonial, loin des « compromissions » de Senghor³³.

Encadrer la jeunesse : les yéyés, Sylvie Vartan et le pouvoir

Lémy Escuderos, de Guéckédou (1973)

- 29 Pour illustrer la teneur des pièces sociales, après cet exemple historique de *Thiaroye*, nous proposons d'étudier rapidement l'un des comptes rendus produits par *Horoya*. Un cas particulièrement frappant est la pièce *Lémy Escuderos*, pièce proposée par Guéckédou en 1973. On ne dispose pas du script complet, mais seulement d'un compte rendu, en l'occurrence extrêmement détaillé.
- 30 La pièce constitue, par son thème même, une plongée dans le monde de la jeunesse et dans le quotidien de la ville, de la fête, et des rapports de genre entretenus par les jeunes. *Lémy Escuderos* raconte comment Mama, une « yé-yé » se faisant appeler « Sylvie Vartan », tente de séduire Lamine, un honnête père de famille, en exigeant de lui qu'il se fasse appeler « Lémy Escuderos » – en référence à Leny Escudero, chanteur français de variété des années 1960. La pièce dénonce les « dépravations » occidentales et promeut un retour à l'« authenticité » africaine. Par sa représentation des séductions interposées, des circulations musicales et vestimentaires, des rapports maritiaux, de la police des mœurs, la pièce constitue une porte d'entrée pour l'analyse du quotidien et des attentes partisanes vis-à-vis de la jeunesse urbaine.
- 31 Nous reproduisons et transcrivons l'intégralité du compte rendu ci-dessous.

32 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/sources/1271>

Lémy Escuderos de Guéckédou: compte rendu de la pièce

Sa contribution au succès de ce IX^e festival national des Arts et de la Culture, la troupe fédérale de Guéckédou a présenté une pièce qui traite, dans une mise en scène accessible et perceptible partout, de tous les problèmes sociaux découlant de la dépravation des mœurs de ce XX^e siècle.

La simplicité et l'intelligence du dialogue, les démonstrations, le jeu et la finesse des acteurs, la manière de mener l'intrigue le dénouement final, relèvent de la maturité politique et du sens de perception des faits et causes qu'engendre une maîtrise totale du sujet.

Campons les personnages de ce chef d'œuvre qui mérite d'être représenté dans tous les chefs lieux tout au moins de nos Régions administratives qui lui

réserveront à coup sûr un accueil analogue à celui de la capitale.

Lamine – baptisé Lémy Escuderos – est honnête militant qui élève ses trois enfants, deux filles et un garçon issus d'un ménage monogame. Estimé par tous, il jouit de la confiance de tous pour la noblesse de son cœur et ses hautes vertus morales et spirituelles.

Bintou son épouse est une brave ménagère travailleuse et respectée par les camarades et amis de son mari qui trouvent en elle le symbole de la pureté, de la simplicité et de la bonté.

Mama – Sylvie Vartan – est une jeune sophistiquée cependant belle et attirante. Refusant d'être elle-même, Sylvie s'est dévoyée. Elle adore les plaisirs, la boisson fortement alcoolisée, la drogue, les stupéfiants et pour satisfaire ses vices, ne répugne pas à briser les ménages pour abandonner le « déplumé » dans la poisse. Elle a de la mauvaise compagnie. C'est le démon.

Bébert – Mamadou – comme Sylvie Vartan est un dépravé. Buveur, fourbe et menteur, Bébert n'hésite pas à servir d'entremetteur entre Sylvie et ses victimes. Bébert est le chef d'une bande de voyous spécialisés dans le vol des voitures et à défaut des cambrioleurs.

Johnny est un fonctionnaire licencié de son emploi pour indiscipline régulière et mauvaise manière de servir. Johnny vit de trafic d'influence et de marchandises. Voyons maintenant le film de la pièce.

Lamine qui a fait la connaissance de Sylvie Vartan chez Bébert son mécanicien auquel il a donné sa voiture en réparation. De plus en plus attiré par cette jeune fille belle et élégante, mini-jupe, lunettes à grosse monture, faux cheveux (perruque), sac démesuré et pendant sur le postérieur, bref une tenue de dévoyée. Lamine accède à tous les désirs de Sylvie, s'il ne les devance. Son ménage avec Bintou, depuis, a cessé d'être exemplaire. Discussions, bagarres, humiliations sont devenues monnaie courante au point de lasser les voisins.

Johnny qui a lié d'amitié avec Lamine se rend au domicile de son ami mais y fixe un rendez-vous à Sylvie. « Malgré les multiples dépenses que je lui fais, Sylvie – Mama – n'a jamais accepté de venir sous mon toit » confiera Lamine à Johnny qui le rassurera. « C'est moi qui lui ai fixé rendez-vous et elle viendra » quand effectivement Sylvie fait son apparition. Lamine qui croit à son étoile, jubile et ne cesse de louer l'amitié de Johnny.

Lamine, j'ai besoin de 3.000 sylis pour retirer mes robes chez le tailleur. Non sans avoir rechigné, il cède cette escroquerie de Sylvie qui prend place en face de Lamine dans une attitude éloquentement provocatrice. « Tu sais, Lamine, je veux être à toi mais il faudra en accepter les conditions. D'abord répudier ta femme car je ne peux vivre avec une co-épouse. T'habiller comme nous, pantalon serré aux cuisses, pattes 50, ceinture à grosse boucle. Et pour terminer, changer de nom car ce nom de Lamine ne cadre pas avec la mode, et te raser la barbe.

Si c'est que cela considère-toi déjà toi. Choisissez-moi pour commencer un nom. Lémy Escuderos sera désormais ton nom. Il faut que tu t'identifies à lui. Que tu boives de l'alcool, etc... lui rétorque Sylvie Vartan.

Bintou est renvoyée au village, sans autre forme, malgré l'intervention d'un ami d'enfance qui pourtant le met en garde.

De manifestation en manifestation, Lémy Escuderos se révèle un amant inégalé. Sylvie règne dans le cœur de Lémy et projette une surprise-party à laquelle tous les dépravés sont conviés et c'est Lémy qui finance.

Au cours d'une surprise-party, Calva et Bébert sont mis en état d'arrestation à la suite d'une dénonciation chez Lémy. Cette irruption de la police chez lui, indigné Lamine auquel il est resté de la dignité. Ma vie durant je n'ai jamais connu un tel affront, une telle humiliation. Lamine a un sursaut de dignité qui entraîne une prise de conscience. Il dira sa vérité à sa maîtresse que rien ne vexe.

Pour Lamine les choses ont changé mais à quel prix ? Plus de meubles, plus de frigidaire, son salon est vidé par les créanciers et autres prêteurs qui lui ont fait confiance pour satisfaire Sylvie Vartan qui n'est plus avec lui.

Lamine a pour lui encore la plus belle des fortunes : la liberté car durant sa descente chez les « yéyés » il n'a pas dépassé la borne fatidique. Il lui est resté aussi ses enfants qui ramènent au domicile conjugal une Bintou dont la noblesse du cœur est un exemple.

Sylvie Vartan est devenue une loque humaine qui traîne de bar en bar à la poursuite de son verre. Elle est la déchéance que les enfants poursuivent de leur moquerie. Puisse cette pièce réveiller la conscience de tous et de chacun qui ont des enfants de cet acabit. Lemy Escuderos plus qu'un problème social, c'est le procès de la société.

In « IX^e Festival culturel national », *Horoya*, n° 1982, mercredi 14 mars 1973, 2-3.

Archivé en ligne : du numéro : <https://doi.org/10.34847/nkl.7fba15vn>.

Photographies de la pièce *Lémy Escudéros*



Horoya, n° 1982, 14 mars 1973, p. 1-4.

Archive en ligne du numéro : <https://doi.org/10.34847/nkl.7fba15vn>.

Yéyés et femmes fatales

- 33 Les yéyés sont étroitement surveillés. Céline Pauthier note un net infléchissement moraliste du régime du PDG à partir de 1966 (Pauthier 2012, 508-509). Tenues, coiffures, distinction des corps dans la rue : la jeunesse de la JRDA se devait d'incarner l'exemplarité socialiste, en refusant les influences occidentales. La Guinée n'est pas la seule à bannir les attributs de la « jeunesse globale » : yéyé, rock, twist et hippies sont suspects d'être antinationaux, comme le note Ophélie Rillon dans son article sur l'encadrement des corps des jeunes urbains dans le Mali de Modibo Keita et de la « Révolution active » (Rillon 2010). En 1968, la JRDA est tenue de faire appliquer dans les rues de Conakry les règles suivantes :
- « De l'habillement indécent
- a) À compter de ce jour, la JRDA interdit le port par qui que ce soit et pour quelque raison que ce soit, des perruques, mèches, mini-jupes, mini-robis, pantalons et vestes « yé-yé », « mon mari est capable ».
- b) Demande au Gouvernement de procéder au retrait des cartes professionnelles à tout commerçant importateur de perruques, mèches et autres tenues « indécentes »
- c) Ordonne à la Milice :
- de raser sans eau tous les jeunes voyous à cheveux tombants et négligés ;
- de déshabiller purement et simplement tous les garçons, jeunes filles et dames qui souillent notre morale et entretiennent le trafic sur ces articles frauduleusement importés.
- d) Salue l'institution du port obligatoire de l'uniforme dans les établissements publics d'enseignement de Conakry
- e) Demande que la mesure soit généralisée dès la prochaine rentrée scolaire à tous les établissements publics d'enseignement ;
- f) Exige que tous les jeunes travailleurs (filles, garçons) aient des blouses de travail. »
- (Horoya, n° 1419, 8 mars 1968.)
- 34 La pièce *Lémy Escuderos* s'inscrit directement dans le contre-coup de ces lois encadrant la jeunesse. Ce sont bien sûr les yéyés qui sont fustigés dans cette pièce, et plus largement la circulation de vinyles, de magazines, de manières de s'habiller, de danser et d'être venus d'Occident. Les répercussions du Mai 68 africain³⁴ durcissent les restrictions concernant l'africanité et l'authenticité africaine, garante de nationalisme. Les *surprise-parties*, telles qu'elles ont pu être photographiées par Malick Sidibé au Mali, sont spécifiquement pointées comme une marque de dépravation en Guinée.
- 35 Hommes et femmes s'affrontent dans la pièce, révélant des postures et des attentes genrées de part et d'autre. Les yé-yés sont accusés de ne pas respecter les normes de genre attendues, où la masculinité est combattante et la féminité servile. La mention du mariage monogame de Lamine est intéressante : il est un homme relativement moderne, avec une seule épouse, Bintou, qui aura la sagesse et la patience de l'attendre et de l'accueillir de nouveau pour rétablir l'ordre marital final – ce qui est loué par le rédacteur du compte rendu. Si la monogamie constitue l'une des revendications-phares des militantes ouest-africaines des années 1960³⁵, celle-ci n'a jamais été complètement adoptée par le PDG³⁶. Jeanne-Martin Cissé raconte dans ses mémoires comment la polygamie constitue une ligne de fracture entre militantes intellectuelles et militantes des cellules de base du parti (Cissé 2009)³⁷. La polygamie, comme incarnation de l'ethos militant, est par ailleurs présente dans plusieurs autres pièces, comme *Retour aux sources* de Conakry II, où Fatou l'analphabète prend sa revanche sur sa coépouse Aminata, la lettrée en français, en participant aux ateliers d'alphabétisation en langues

nationales promues par le PDG³⁸. Ce qui reste en dehors des normes de genre en revanche, c'est la femme seule : Sylvie Vartan, en l'occurrence. Accusée d'être une amoralité, nécessairement perversité, la femme seule est parée d'un parfum de scandale avant même d'avoir fait quoi que ce soit. Car que reproche-t-on exactement à Sylvie Vartan ? D'être une fille facile... tout en lui reprochant également de s'être refusée. En fin de compte, Lamine se plaint à son ami Johnny que Sylvie ait refusé de rentrer dans son lit. Les deux hommes organisent même un guet-apens pour qu'elle se rende chez lui. Le mythe de la femme fatale est reconduit et se retourne finalement contre la jeune fille³⁹, ce qui semble le plus subversif étant principalement qu'elle soit en dehors des cadres maritiaux (qu'ils soient monogames ou polygames).

Conclusion

- 36 Cet article entend proposer un arsenal de sources pour travailler, à plusieurs, sur les festivals de jeunesse en Guinée. *Horoya* a joué un rôle majeur dans la diffusion de ces festivals. Lors du coup d'État du 5 septembre 2021, les locaux de la RTG et le siège de *Horoya* ont été pris pour cible par les manifestants. Les médias sont la cible classique des émeutes populaires ; à cela s'ajoute peut-être la géographie particulière de la pointe du quartier de Kaloum : le bâtiment historique des archives de la RTG et de *Horoya* jouxte immédiatement la Présidence de la République, à l'extrême pointe de la presqu'île. Les manifestants, ne pouvant s'introduire dans la Présidence trop solidement gardée, se sont rabattus sur le bâtiment voisin : sièges, matériel informatique, archives ont été brassés, pillés, emportés par les jeunes du quartier. La Guinée a une tradition de pillage d'archives : de pareils autodafés d'archives ont été rapportés après la mort de Sékou Touré en 1984, lors de la tentative de coup d'État par Diarra Traoré en 1985 et régulièrement lors des changements de régime, mais elle n'en a pas le monopole, puisqu'au Mali ou encore en France, des archives et des bibliothèques ont également pu brûler dans l'histoire très récente⁴⁰.
- 37 Reproduire en ligne ces archives de *Horoya*, à partir d'un travail de numérisation antérieur à 2021, permet de donner accès à ces images et à ces textes à un plus large public, notamment guinéen. Les deux autrices souhaitent en effet fournir des matériaux de première main tant pour les chercheuses et chercheurs travaillant sur la culture et les politiques révolutionnaires que pour les étudiantes et étudiants guinéens intéressés par des travaux de recherches. Cet article est conçu comme une première salve de mise en ligne de données sur Nakala, grâce à l'aide technique de Camille Desiles et le support de Bastien Miraucourt, en amorce d'un projet plus large de mise en ligne de données sur les politiques culturelles sous Sékou Touré, notamment concernant la poésie du PDG, ainsi que d'un panel de sources privées. Hilal Mame Fatoumata Diallo souhaite diffuser largement les coupures de presse de *Horoya* pour faciliter l'écriture de l'histoire de cette période, ce qui constitue un appui tout à fait précieux pour la valorisation de ces archives. Le statut de l'autorat sous le PDG était assez particulier, puisque de nombreuses publications se faisaient sous la signature du parti. Les signatures individuelles des journalistes n'apparaissent que progressivement au fil de la période – le principe du droit d'auteur est même rejeté comme pratique « individualiste » par Sékou Touré⁴¹.
- 38 L'histoire de ces festivals, de l'encadrement de la jeunesse, permet de donner à voir ce qu'a pu être cette politique culturelle de Sékou Touré avec toutes ses ambivalences.

Largement ignoré par la critique universitaire qui considère ce théâtre comme de la propagande, ces pièces ont toutefois suscité un très large enthousiasme dans la population. Contrairement aux pièces du régime de Mobutu qui n'attiraient pas vraiment les foules⁴², le théâtre sous Sékou Touré attirait effectivement les jeunes par milliers. Il faut se demander quelles étaient les causes de cet enthousiasme, comprendre les ressorts du discours panafricain, anticolonial et anti-impérial mené par Sékou Touré. Il ne faut pour autant pas être dupe de l'autoritarisme et de la violence induite par ces festivals, avec des recrutements forcés et des mécanismes de délations d'acteurs qui seraient rétifs (J.D. Straker 2009⁴³). Néanmoins, il faut pouvoir se donner les moyens de penser « avec » ces sources, pour reconstituer l'enthousiasme pour ces productions culturelles, tout en restituant le fond autoritaire qui les a fait émerger.

BIBLIOGRAPHIE

Alexievitch, Svetlana. 2013. *La fin de l'homme rouge ou Le temps du désenchantement*. Traduit par Sophie Benech. Arles : Actes Sud.

Amnesty International. 1982. *Guinée : emprisonnement, « disparitions » et assassinats politiques en République populaire et révolutionnaire de Guinée*. Alençon : Éditions francophones d'Amnesty International.

Bah, Alpha Ibrahima. 1977. « Étude littéraire d'une pièce de théâtre primée de la République de Guinée "Almamy Bokar Biro" de Mamou ». Conakry, Faculté des Sciences Sociales, Langues – Littératures.

Barry, Mamadou dit Petit Barry. 2023a. « Petit Barry. Grand témoin de la Guinée de Sékou Touré (Ép. 1) ». Entretien avec Valérie Nivelon. *La marche du monde*, RFI 19 novembre 2023. <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/la-marche-du-monde/20231119-petit-barry-grand-t%C3%A9moin-de-la-guin%C3%A9e-de-s%C3%A9kou-tour%C3%A9-%C3%A9p-1> [archive].

Barry, Mamadou dit Petit Barry. 2023b. « Petit Barry. Grand témoin de la Guinée de Sékou Touré (Ép. 2) ». Entretien avec Valérie Nivelon. *La marche du monde*, RFI, 25 novembre 2023. <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/la-marche-du-monde/20231125-petit-barry-grand-t%C3%A9moin-de-la-guin%C3%A9e-de-s%C3%A9kou-tour%C3%A9-%C3%A9p-2> [archive].

Barthélémy, Pascale. 2010. *Africaines et diplômées à l'époque coloniale, 1918-1957*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.102305>.

Bertho, Elara. 2016. « Mémoires postcoloniales et figures de résistants africains dans la littérature et dans les arts. Nehanda, Samori, Sarraounia comme héros culturels ». Thèse de doctorat, sous la direction de Xavier Garnier. Paris : Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. <https://theses.hal.science/tel-03275448>.

Bianchini, Pascal. 2021. « 1968 au Sénégal : un héritage politique en perspective ». *Canadian Journal of African Studies*
Revue canadienne des études africaines 55, n° 2 : 307-329.
<https://doi.org/10.1080/00083968.2020.1841662>.

- Bihan, Tangi. 2022. « En Guinée, la junte réveille les fantômes du passé ». *Afrique XXI*, 12 janvier 2022.
<https://afriquexxi.info/En-Guinee-la-junte-reveille-les-fantomes-du-passe> [archive].
- Blum, Françoise. 2012. « Sénégal 1968 : révolte étudiante et grève générale ». *Revue d'histoire moderne contemporaine* 59, n° 2 : 144-177.
<https://doi.org/10.3917/rhmc.592.0144>.
- Blum, Françoise, Pierre Guidi, Ophélie Rillon, et Françoise Préfacier Raison-Jourde. 2016. *Étudiants africains en mouvements : contribution à une histoire des années 1968*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Cissé, Émile. 1967. « Et la nuit s'illumine », *Révolution Démocratique Africaine, Revue mensuelle du PDG*, n° 18 (Spécial Culture, juin 1967) : 113-132.
- Cissé, Jeanne-Martin. 2009. *La fille du Milo*. Paris : Présence africaine.
- Cohen, Adrienne J. 2016. « Inalienable Performances, Mutable Heirlooms: Dance, Cultural Inheritance, and Political Transformation in the Republic of Guinea ». *American Ethnologist* 43, n° 4 : 650-662.
<https://doi.org/10.1111/amet.12381>.
- Cohen, Joshua. 2012. « Stages in Transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960 ». *Journal of Black Studies* 43, n° 1: 11-48.
<https://doi.org/10.1177/0021934711426628>; <https://www.jstor.org/stable/23215194>.
- Conteh-Morgan, John. 1994. *Theatre and Drama in Francophone Africa: A Critical Introduction*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Conteh-Morgan, John. 2004. « Francophone Africa South of the Sahara ». In *A History of Theatre in Africa*, édité par Martin Banham, 85-138. Cambridge : Cambridge University Press.
- Counsel, Graeme. 2001. « Popular Music and Politics in Sékou Touré's Guinea ». *Australasian Review of African Studies* 26, n° 1 : 26-41.
<https://rest.neptune-prod.its.unimelb.edu.au/server/api/core/bitstreams/8fad6c87-713c-54d2-b2ba-e2d2479c8d11/content> [archive].
- Counsel, Graeme. 2009a. « Digitising and Archiving Syliphone Recordings in Guinea ». *Australasian Review of African Studies* 30, n° 1 : 144.
<https://core.ac.uk/download/pdf/162232178.pdf>.
- Counsel, Graeme. 2009b. *Mande Popular Music and Cultural Policies in West Africa: Griots and Government Policy since Independence*. Saarbrücken : VDM Verlag.
- Curtis, Marie Yvonne. 2008. « Étude ethno-esthétique du Masque D'mba des Baga de Guinée ». Non publié. (Extrait des travaux de terrain réalisés à Kataco, Kawass, Tolgosh et Bukor dans la région de Boké et de Boffa.)
- Curtis, Marie Yvonne. 2018. *Baga. Visions d'Afrique*. Milan : 5 Continents.
- Dave, Nomita. 2019. *The Revolution's Echoes: Music, Politics, and Pleasure in Guinea*. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: The University of Chicago Press.
- Diallo, Mamadou Dindé. 2020a. *Un siècle de journaux en Guinée: histoire de la presse écrite de la période coloniale à nos jours. 1. La presse écrite en Guinée française (1920-1958)*. Paris: L'Harmattan.
- Diallo, Mamadou Dindé. 2020b. *Un siècle de journaux en Guinée: histoire de la presse écrite de la période coloniale à nos jours. 2. La presse en Guinée de la Première République (1958-1984) : une presse muselée*. Paris: L'Harmattan.

Diop, Papa Samba. À paraître. *Dictionnaire Senghor*.

El Moudjahid, 20-21 juillet 1969. Disponible dans Archives Panafest, Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, 35AP/96.

« En couverture : la Guinée Conakry – Un art et une musique de réputation internationale ». 1977. *Le Courrier*, n° 43, mai-juin 1977. Disponible dans Archives Panafest, Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, 35AP/131.

Festival culturel panafricain. 1969. *La culture africaine ; Le symposium d'Alger, 21 juillet-1^{er} août 1969 : Premier festival culturel panafricain*. Alger : Société nationale d'édition et de diffusion. Disponible dans Archives Panafest, Musée du Quai Branly Jacques Chirac, 35AP/83.

Geel, Florent, et Laurent Correau. 2018. *Mémoire collective. Une histoire plurielle des violences politiques en Guinée*. Ligue des droits de l'homme RFI.
<https://www.memoire-collective-guinee.org/> [archive].

Goerg, Odile, Jean-Luc Martineau, Didier Nativel, et Catherine Coquery-Vidrovitch, dir. 2013. *Les indépendances en Afrique l'évènement et ses mémoires, 1957/1960-2010*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
<https://doi.org/10.4000/books.pur.112163>.

Goerg, Odile, Céline Pauthier, et Abdoulaye Diallo. 2010. *Le non de la Guinée (1958), Entre mythe, relecture historique et résonances contemporaines*. Paris: L'Harmattan.

Kourouma, Mamadou. 1978. « Analyse littéraire de la pièce de théâtre "Samory ou La Révolution est exigence", version de mars 1970 de la Fédération de Kankan, 1^{er} Prix du 9^e Festival Culturel National Guinéen ». Conakry, Faculté des Sciences Sociales, Langues – Littératures.

Le Lay, Maëline. 2014. *"La parole construit le pays": théâtre, langues et didactisme au Katanga, République démocratique du Congo*. Francophonies. Paris: Honoré Champion.

Lewin, André. 2009. *Ahmed Sékou Touré, 1922-1984: président de la Guinée de 1958 à 1984*. 8 vol. Paris: Harmattan.

McGovern, Mike. 2013. *Unmasking the State. Making Guinea Modern*. Chicago: The University of Chicago Press.

Merklen, Denis. 2017. *Pourquoi brûle-t-on des bibliothèques ?* Papiers. Villeurbanne: Presses de l'enssib.
<https://doi.org/10.4000/books.pressesenssib.2128>.

Mokhtari, Omar, éd. *1^{er} festival culturel panafricain, Alger 1969*. Alger : Éditions Actualité. Disponible dans Archives Panafest, Archives du Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, 35AP/99.

Mourre, Martin. 2017. *Thiaroye 1944: Histoire et mémoire d'un massacre colonial*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
<https://doi.org/10.4000/books.pur.152390>.

Nenekhaly-Camara, Condetto . 1967. « Chaka Amazoulou ». *Révolution Démocratique Africaine, Revue mensuelle du PDG*, n° 18 (Spécial Culture, juin 1967) : 3-54.

Nenekhaly-Camara, Condetto. S.d. *Continent Afrique*. Pièce de théâtre, reliure agrafée, numérotée de la page 118-165. Non publié.

Ngugi wa Thiong'o. 1986. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Studies in African Literature. Oxford: James Currey.

- Pauthier, Céline. 2012. « La musique guinéenne, vecteur du patrimoine national (des années 1950 à 1984) ». In *L'Afrique des savoirs au sud du Sahara (XVI^e-XXI^e siècle), acteurs, supports, pratiques*, dirigé par Daouda Gary-Tounkara et Didier Nativel, 129-154. Paris : Karthala.
- Pauthier, Céline. 2014. « L'indépendance ambiguë. Construction nationale, anticolonialisme et pluralisme culturel en Guinée (1945-2010) ». Thèse de doctorat, sous la direction d'Odile Goerg, Paris: Université Paris-Diderot, CESSMA.
- Ricard, Alain. 1986. *L'invention du théâtre: le théâtre et les comédiens en Afrique noire*. Lausanne : L'âge d'homme.
- Rillon, Ophélie. 2010. « Corps rebelles : la mode des jeunes urbains dans les années 1960-1970 au Mali ». *Genèses*, n° 81 : 64-83.
<https://doi.org/10.3917/gen.081.0064>.
- Rodet, Marie, Aïssatou Mbodj-Pouye, Mamadou Sène Cissé, et Mariam Coulibaly. 2021. « Retours sur l'incendie d'un fonds d'archives à Kayes (Mali) : enjeux sociaux, scientifiques et politiques. Entretien ». *Sources. Materials & Fieldwork in African Studies*, n° 2.
<https://www.sources-journal.org/426>; <https://halshs.archives-ouvertes.fr/SOURCES/halshs-03096910>.
- Soyinka, Wole. 1984. *Aké, les années d'enfance*. Traduit et préfacé par Étienne Galle. Paris: Pierre Belfond.
- Straker, James D. 2009. *Youth, Nationalism, and the Guinean Revolution*. Bloomington, OH : Indiana University Press.
- Straker, Jay. 2007. « Stories of "Militant Theatre" in the Guinean Forest: "Demystifying" the Motives and Moralities of a Revolutionary Nation-state ». *Journal of African Cultural Studies* 19, n° 2: 207-233.
<https://doi.org/10.1080/13696810701760484>.
- Touré, Ahmed Sékou. 1976. *Révolution, culture et panafricanisme*. Revue du Parti n° 88. Conakry : Bureau de presse de la Présidence de la République ; Imprimerie nationale Patrice Lumumba.
- Touré, Aissata. 1979. « Étude littéraire d'une pièce de théâtre primée "Retour aux sources" ou "Won kharan" de la Fédération Conakry II ». Conakry, Faculté des Sciences Sociales, Langues – Littératures.
- Touré, Jean-Marie. 1970. « Les fonctions socio-culturelles du théâtre guinéen ». Conakry, Faculté des Sciences Sociales, Langues – Littératures.
- Touré, Jean-Marie. 1987. « Mobiliser, informer, éduquer. Un instrument efficace : le théâtre ». *Notre Librairie*, n° 88-89: 86-96.
- Touré, Jean-Marie. 1997. « Théâtre et liberté en Afrique francophone de 1930-1945 ». Thèse de doctorat, sous la direction de Bernard Mouralis. Université de Cergy-Pontoise.

Horoya, parutions citées

1965

Horoya, n° 738, 12 octobre 1965 (plaidoyer en faveur des langues nationales sur scène, par Ibrahima Kourouma).

1967

van Arenbergh, Claire. 1967. « De l'enseignement dans les langues nationales dans l'école guinéenne ». *Horoya*, n° 1293, 19 septembre 1967 : 1.

1968

Horoya n° 1419, 8 mars 1968 (« De l'habillement indécent »).

Horoya, n° 1432, mercredi 27 mars 1968.

Horoya, n° 1562, jeudi 19 septembre 1968 (Compte rendu de *Le travail équilibre le foyer* ([Forécariah, 1968])).

1969

Maka, Léon. « I. L'hostilité de l'État de la domination à l'égard du PDG ». *Horoya Hebdo*, 8-14 mars 1969.

Maka, Léon. « II. Le PDG se consolide ». *Horoya Hebdo*, 15-21 mars 1969.

Maka, Léon. « III. La naissance d'Horoya ». *Horoya Hebdo*, 20 mars 1969.

Horoya Hebdo, 8-15 août 1969 (reproduction du Manifeste culturel panafricain d'Alger).

1971

Touré, Ahmed Sékou. « Mr Senghor, nous vous accusons ! » *Horoya Hebdo*, n° 108, 13-19 février 1971 : 2-3.

1973

Horoya, n° 1982, 14 mars 1973 (« Le IX^{ème} Festival national par les images »).

<https://doi.org/10.34847/nkl.7fba15vn>

Horoya, n° 1983, 15 mars 1973 (réédition et commentaires du Manifeste culturel panafricain d'Alger, 1-3).

Horoya, n° 1984, 16 mars 1973 (« L'art populaire, source de progrès »).

<https://doi.org/10.34847/nkl.7fba15vn>

Horoya, n° 1985, 17 mars 1973 (réédition et commentaires du Manifeste culturel panafricain d'Alger, 2-4).

Horoya, n° 1988, 28 mars 1973 (« Le IX^{ème} Festival national par les images » ; « La charte de Kurukan Fuga » présentée par Siguiri, début).

<https://doi.org/10.34847/nkl.7fba15vn>

Horoya n° 1989, 1^{er} avril 1973 (« La charte de Kurukan Fuga » présentée par Siguiri, suite).

Horoya n° 1990, 8 avril 1973 (« La charte de Kurukan Fuga » présentée par Siguiri, fin).

Horoya hebdo, n° 70, mai 1973 (« IX^{ème} Festival Culturel National et Visite d'État en Guinée »).

<https://doi.org/10.34847/nkl.e5a315t1>

1976

Horoya Hebdo n° 2250, 28 novembre-4 décembre 1976.

1977

« La Guinée à Lagos ». *Horoya Hebdo* n° 2257, 16-22 janvier 1977 : 24.

« Festac 77. La grande querelle de Thiaroye ». *Horoya Hebdo*, n° 2262, 20-26 février 1977 : 61-63.

Camara, Djigui. « Festac 77. Une victoire à la gloire du PDG ». *Horoya Hebdo*, n° 2263, 27 février-5 mars 1977 : 43-48.

Horoya Hebdo, numéro spécial, 14 mai 1977.

Entretiens

Entretien avec Sikoumar Barry, ancien réalisateur rattaché à l'ONACIG (Office national de cinématographie de Guinée). Conakry, 2014.

Entretien avec le professeur Said Lakiss, ancien membre de la troupe nationale de théâtre ayant représenté la Guinée au Festac de Lagos en 1977. Conakry, février 2023.

Entretien avec Aguibou Sow, chargé des programmes du CIRD (Centre international de recherche et de documentation). Conakry, janvier 2023.

ANNEXES

Maninka / Malinké

Mansalabulo in kunjo mun xa fennu lahalaya lon, n'olu mun koteba bonolu ti tulunbalu sinfe Lajine, o mennu ti moxomesin waa siyamannu kamari i joxon ma kalatafanga folo xono (xa ta san 1958 x'a bula san 1984 la). Dabaribanku le mun xo kunnafirin geninnu xa dexo koteba innu xan, hali n'a t'a tara x'alu sanga bunyata jamano xono an'a xoxan. Baaro in kunjo le mun xa lakulonnibaara folo sigi sinxan koteba bonolu n'alu kunxan kunnafirin suguyalu xan mennu si lasoto, jalahu x'a tarixu laben, n'a keta a xotoman hagilinna jafoli ti o, fotolu, kotebalu xunbaba jafoli wala alu mansalabulo dafanolu, hali n'a t'a tara o je man di. *Hoxoya* men tun be Lajine Pariti-Jamano kunnafirin safe ti, o lowula bunyata sinkujo ni lonkujo tulunba innu kunnafirinkujo to.

X'a ben baarajoxonya ma jininnikela musujo do ni kunnafirinsafe *Hoxoya* namoxo xanxototigi musumanjo te, lapininjo mun xa koteba innu kunnafirin buntun folo do n'alu xonokulu misaliya dantalu bula bololo silo xan, ani xa i hakilo madiya alu fan belebele dolu bulalo ma bololo silo xan namafanjo. *Hoxoya* safeli dekuru an'a la waxatito bolitano n'o mun *Hoxoya Ebud* ti, sin bunba le tun din'olu ma sinkujo ni lonkujo baarolu kunnafirinkujo xanma : o le la, kotebalu xunbaba jafoli, tumo dolu alu fanba dolu, ani tuma kilinkilinnu mansalabulu dafano dolu safelabo keta. Fennu fana tun be lagansila kusobe kunnafirinsafe in kun, n'olu mun tulunbalu jonjontalu ti, fotolu, jamano toxolamoxolu la taxaninsaago x'a ben tulunba innu ma.

Mansalabulo dakun folo be xuma xan rewolisoxon koteba tarixu le xan tulunbalu sinfe (n'o si sin ke jalage suguya lamunolu sinfe, donkilo, don xotomal, jamano siyalu kilinkilinnalu la xotomannu misaliyalu). Sinkujo ni lonkujo politigi men sigita sinxan Sexu Ture kun o benta le, n'ilan ti tulunba innu manxan bunya jatemuta jamano xoxan. Sinkujo ni lonkujo politigi kuto in ken man sin xa ke han soto ni politigi burujalolu xo, bawo moxomesinolu kafulo sila kilin xan, o keta sababu ti xa murutilolu dan sila to, ani koteba todun fana man taxa moxomesin tulunnalu lajinban xo silo bee xan. Koteba bonolu keta sababu ti xa jamano lakulon xoxan. Mansalabulo ti men folo ta xa hakilijakabo ke a xan, o mun « Tiyaroyi » le ti n'a kilito ye fana « Obu sangilanti » (Subafo jolima), n'a bota Lagosi Fesitaki (Festac) la san 1977 an'a ti foxoxonxo dun

Senegali ni Lajine te politigi silo fe. Kunnafirin safe mɛnnu kɛta kɔtɛba in xan, a kɔtɛba in fan safe dafano, an'a bɔbaxo dɔ la ɲafolo, olu si sin xa ke sababu ti xa saagi a tarixu xan Afiriki tiliboyifemafan jamanolu n'i ɲɔxɔn te kuɲolu lankɛnamaya tɔ a waxato.

Mansalabulo dakun fulanjanɲo be xuma xan mɔxɔmɛsinɲolu ladunni le xan jamano sagunna silo tɔ tulunba innu sinfe, ani kɛrɛnkɛrɛnniya la i lodula misaliyali hadamadinku kɔtɛbalu tɔ. Kɔtɛba mɛn tɔxɔ mun « Lemi Esikuderosi » ti, n'o hitata Gekedu maro mɔxɔmɛsinɲolu kun san 1973, o be xarafando dɔ le kufɔla mɛn b'a han kilila xɔ « Siliwi Waratan », n'o mun Faransi sanga dɔnkililala dɔ tɔxɔ ti. Dunfano suguyalu, yeye taxabululu yalanni duniya kilinyanin xɔnɔ sinkuɲo ni lɔnkuɲo kun, xɔsaagi politigolu han tabiyalu ni jamanolu la yeɣeya xan, o lelu ɲaxaminin kɔtɛba in tɔ n'a be duguba xɔnɔ xarafandolu lagɔsila. A hitan'a xɔnɔ xɔ duguba xarafandolu mun fɛnjaxu lelu ti sigida ma, o mɛn ni mɔxɔmɛsinɲolu laburuja walelu si tali ke i ɲɔxɔn na san 1968 xɔfe.

Hakilajakabɔ man ke xa ɲa kɔtɛba innu xan : misaliya la, alu kufɔnin dɔnndin dɔrɔn ne Afiriki kɔtɛba tarixusafelu xɔnɔ, bawo alu jatenin i xɔ « safebaxa nt'alu la » an'alu be jatenin x'alu ke kuntilinna kɔtɛbalu ti- o fɛn fula mɛnnu nan'a tu alu bulanin ketefe Afiriki kɔtɛba ɲaɲininnixaran silo fe. Nin mansalabulo in sɔnn'a ma xɔ kɔtɛba innu, n'olu mun jamafɛnnu ti, ni safebaxa tɔge kilin nt'alu la, ani n'alu be labaranin Lajine Bɛɛɛɛfanga Politigitɔn kuntilinna xan, x'olu mun bɔtun nelu ti mɛnnu xɔnɔkulu nafa xa bun. Bɔtun ɲalama lelu mun xa safeli ke san1960 ani 1970 hadamadinɲo tarixu, a la sinkuɲo n'a la lɔnkuɲo, an'a la politigo xan, sinkuɲo ni lɔnkuɲolu ani duniya jamanolu n'i ɲɔxɔntɛlu buludɲɔxɔnmalu, o bɛɛ tɔ ɲina xana ke politigiku tɔ laburujalolu ku.

NOTES

1. Pour une note historique sur l'histoire de *Horoya* et plus largement l'histoire de la presse guinéenne à travers son acteur majeur, voir Léon Maka, dans *Horoya Hebdo*, « I. L'hostilité de l'État de la domination à l'égard du PDG », *Horoya Hebdo*, 8-14 mars 1969 ; « II. Le PDG se consolide », *Horoya Hebdo*, 15-21 mars 1969 ; « III. La naissance d'*Horoya* », *Horoya Hebdo*, 20 mars 1969. Voir aussi le numéro spécial de *Horoya Hebdo* du 14 mai 1977, qui reproduit des fac-similés de toute l'histoire de la presse guinéenne.
2. Le quotidien a légèrement changé de nom par rapport à la Première République mais continue ses publications sous le titre *Quotidien national Horoya*. Son site web : <https://horoya.net.gn/> [archive de janvier 2024].
3. Voir l'analyse de Bihan (2022).
4. Voir les deux entretiens menés avec Petit Barry, le responsable de la *Voix de la révolution*, émission de radio au service du régime de Sekou Touré, au micro de Valérie Nivelon dans *La Marche du monde*, dans lesquels Céline Pauthier et Elara Bertho interviennent pour présenter la politique culturelle de Sékou Touré (Barry 2023a ; 2023b).
5. Je reprends ce texte sur la musique car les définitions de la structuration des festivals sont les mêmes que pour le théâtre.

6. Voir pour le cas de l'encadrement dans la région forestière, Straker (2009) ; Straker (2007), et aussi concernant la musique et son usage politique, Dave 2019 ; plus largement, McGovern (2013).
7. Son mémoire, à l'IPGAN à Conakry (Touré 1970), puis, en version disponible en France : Touré (1987 ; 1997).
9. *Horoya* n° 1419, 8 mars 1968.
10. *Aube sanglante* a été publiée, suite à la présentation au Festac en 1977. J'en retrouve un exemplaire chez l'un des anciens acteurs, Saïd Lakiss, alors étudiant en médecine.
11. Entretien avec Sikoumar Barry, Conakry, 2014. Voir Bertho (2016, 214). Saïd Lakiss a entendu parler de captation à Bamako de la pièce dans laquelle il a joué, *Aube Sanglante*, mais il n'a jamais pu la voir (entretien avec Saïd Lakiss, Conakry, février 2023).
12. *Horoya* n° 1988, 28 mars 1973 ; *Horoya* n° 1989, 1^{er} avril 1973 ; *Horoya* n° 1990, 8 avril 1973.
13. Elles sont par exemple mentionnées dans la courte section « Théâtre d'animation politique » par Conteh-Morgan (2004, 112-113). Elles sont néanmoins reconnues comme ayant hissé le théâtre au rang de médium privilégié de communication de masse (« *probably because of a "marxist" orientation of earlier movements, the importance of the theatre as a medium of mass communication of developmental or party political values was very quickly grasped* », Conteh-Morgan 1994, 3), mais elles sont en tant que telles exclues de l'analyse, leur étant préférées des pièces « d'auteur ».
14. Ces listes peuvent aussi être téléchargées ici, au format ODT ou PDF : <https://doi.org/10.34847/nkl.8f2fff17>.
15. Voir *Horoya*, n° 738, 12 octobre 1965, en faveur des langues nationales sur scène : « Tout d'abord, que sont nos artistes, nos acteurs ? Ce ne sont pas comme on a coutume de le prétendre ni des hommes formés dans les universités d'art dramatiques de Paris ou d'Oxford ni une caste d'élites. L'acteur guinéen c'est cet ouvrier, cet artisan ou ce fonctionnaire, c'est cette ménagère ou cet instituteur, c'est aussi ce paysan des champs ou ce professeur de lycée issu de la population dont il interprète fidèlement la pensée. C'est donc dire que la scène théâtrale qui est la tribune populaire ou l'école de la masse se doit nécessairement même obligatoirement s'exprimer dans nos langues nationales », par Ibrahima Kourouma, p. 4.
16. La politique linguistique constitue la clôture du discours de la délégation guinéenne à Alger, elle est érigée symbole des avancées en matière pédagogique et en termes d'émancipation culturelle (Festival culturel panafricain 1969, 104).
17. Claire van Arenbergh, « De l'enseignement dans les langues nationales dans l'école guinéenne », *Horoya*, n° 1293, 19 septembre 1967 : 1 ; Lewin (2009, vol. 5, 215).
18. *Horoya*, n° 738, 12 octobre 1965, plaidoyer en faveur des langues nationales sur scène.
19. Daouda Tamsir Niane, en marge d'un rapport sur la préservation de l'environnement et l'usage des savoirs locaux, plaide en faveur de l'usage des langues locales à l'école tout en rappelant les « mauvais souvenirs » de la Première République dans la manière autoritaire d'appliquer l'alphabétisation en langues nationales. Archives privées Djibril Tamsir Niane, rapport non daté.
20. Des politiques linguistiques volontaristes sont par ailleurs menées en Tanzanie, promouvant le swahili. Plus tard, des auteurs comme Ngugi Wa Thiong'o se feront les

artisans d'une décolonisation de l'esprit par une décolonisation linguistique des littératures, par exemple dans son célèbre manifeste *Decolonising the Mind* (Ngugi wa Thiong'o 1986).

21. Jean-Marie Touré en fournit un long commentaire en dernière partie de son mémoire (J.-M. Touré 1970). Voir également le compte rendu de la presse dans *Horoya Hebdo*, 14-20 mars 1970, et le texte intégral dans A. Touré (1979).

22. *Horoya*, n° 1432, mercredi 27 mars 1968.

23. « Fidel Castro en Guinée y Argelia », *Noticiero ICAIC Latinoamericano* (actualités audiovisuelles cubaines), 18 mai 1972. INA, Not. VDD13021824.

24. *El Moudjahid, La révolution par le peuple et pour le peuple*, n° 1275, 20-21 juillet 1969, disponible dans Archives du Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, 35AP/96. Voir aussi la section « La Guinée » dans Mokhtari (1969, 126-132).

25. Le masque d'épaule « Nimba », représentant une divinité baga de la fertilité, a été érigé en symbole de la Guinée. Pour une histoire de ce masque, voir Curtis (2018).

26. Manifeste culturel panafricain d'Alger, réédité dans *Horoya Hebdo*, 8-15 août 1969. Également réédité et glosé dans le *Horoya*, n° 1983, 15 mars 1973, 1-3 ; *Horoya*, n° 1985, 17 mars 1973, 2-4.

27. La statue « Nimba », symbole de la nation guinéenne, est exposée à Lagos, *Livre souvenir du Festival, Festac 77*, London, Lagos, 1977, p. 23, Archives du Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, 35AP/119.

28. Les Ballets guinéens font la couverture du journal *Le Courrier*, photo reprise en reportage, p. 96, « en couverture : la Guinée Conakry – Un art et une musique de réputation internationale », n°43, mai-juin 1977, disponible dans Archives Panafest, Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, 35AP/131.

29. « La Guinée à Lagos », *Horoya Hebdo*, n° 2257, 16-22 janvier 1977, 24.

30. Entretien avec Said Lakiss, Conakry, février 2023.

31. « Festac 77. La grande querelle de Thiaroye », *Horoya Hebdo*, n° 2262, 20-26 février 1977, 61-63. Concernant le massacre de Thiaroye en 1944, se reporter à Mourre (2017).

32. Djigui Camara, « Festac 77. Une victoire à la gloire du PDG », *Horoya Hebdo*, n° 2263, 27 février-5 mars 1977, 43-48 (46).

33. Cette opposition était visible dès le début des années 1970, Ahmed Sékou Touré en ayant même fait un poème : « De la négritude à la servitude », publié dans un numéro spécial expressément consacré à la dénonciation de la politique de Senghor : « Mr Senghor, nous vous accusons ! », *Horoya Hebdo*, n° 108, 13-19 février 1971 : 2-3. Voir également le *Dictionnaire Senghor*, en cours de rédaction par Papa Samba Diop.

34. Sur le Mai africain, voir Blum *et al.* (2016). Et sur le cas plus étudié du Sénégal, Bianchini (2021) ; Blum (2012).

35. Voir des positions similaires défendues à Treichville, à Abidjan par Jeanne Chapman, en 1960 (Barthélémy 2010, 264).

36. D'autres pièces traitent de la polygamie : voir ainsi *Le travail équilibre le foyer*, Forécariah, 1968, dont le compte rendu est rapporté dans *Horoya*, n° 1562, jeudi 19 septembre 1968. On y lit notamment « Non à la polygamie » comme injonction du PDG, néanmoins le mari est dénoncé parce qu'il se sert de cette injonction du parti pour rejeter sa première épouse et en épouser une plus jeune. La plus jeune épousée finit par

le quitter. Le journaliste concluant sur l'obligation morale des maris de respecter toutes les coépouses de manière égale. La pièce rend bien compte des ambivalences du PDG à l'égard de la polygamie : si elle est dénoncée en théorie, elle n'occasionne en aucune façon un changement radical de pratique, laissant place à une moralisation individuelle de circonstance.

37. Au retour de la réunion des associations féminines d'Afrique de l'Ouest, les 20-23 juillet 1959 à Bamako, elle raconte : « Mais quand Fatou Aribot attaqua les points sur les mutilations génitales, la dot et la polygamie, un tollé général secoua la salle des congrès. Des contestations vinrent des présidentes des comités de base. Elles rejetaient nos décisions de Bamako, nous mettant nous, les déléguées, dans l'embarras. [...] Il fallait éviter une confrontation entre les deux courants : intellectuelles et non intellectuelles » (Cissé 2009, 91). Cette fracture est également dénoncée par Adam Ba Konaré (citée par Barthélémy 2010, 265), et cette rupture est également au cœur des préoccupations des militantes anglophones, voir les souvenirs des alliances entre les « porteuses de robe » et les « porteuses de pagne » portées par Funmilayo Ransome-Kuti à Ibadan au Nigéria dans Soyinka (1984).

38. Voir le commentaire que fait Jean-Marie Touré de cette pièce (J.M. Touré 1970, 30-35), ainsi que le mémoire entier d'Aissata Touré (1979). Ce canevas d'une coépouse analphabète en français est également référencé par Alain Ricard au Togo (Ricard 1986, 16). Concernant l'alphabétisation, voir également le texte des chœurs : notamment par l'Ensemble de Faranah, le morceau intitulé « Alphabétisation », dont le texte est fourni dans *Horoya* en date du 18 septembre 1964 : « Hommes et femmes, jeunes et vœux, l'heure n'est plus à l'hésitation. Tous ! vous grand-père, vous grand-mère, l'école guinéenne vous invite. Chacun tirera profit de l'instruction et notre pays sera meilleur et plus beau ».

39. Voir également la pièce *Le souffle de Satan* (Labé, 1982), sur le même motif.

40. voir Rodet et al. (2021). Pour une enquête en France, entre 1996 et 2013, voir Merklen (2017).

41. « le principe du Droit d'auteur est une pratique malhonnête, une forme d'expropriation frauduleuse et d'exploitation par quelques individus de la société qui, réellement, est et demeure en tout temps, la véritable autorité culturelle, la seule source inépuisable du progrès continu, le seul auteur légitime » (A.S. Touré 1976, 151).

42. les « dramaturgies de l'authentique » semblent n'avoir pas gagné les foules comme en Guinée (Le Lay 2014, 189-192).

43. Voir aussi ce témoignage : Aguibou Sow raconte comment sa mère a arrêté l'école à cause du théâtre et de ce qui était vécu comme des « enrôlements de force » dans le Fouta Djallon : son grand-père étant marabout, « il ne pouvait pas supporter de voir sa fille monter sur scène, il a retiré sa fille de l'école. C'est ainsi que ma mère a arrêté l'école, à cause du théâtre », Entretien avec Aguibou Sow, Conakry, janvier 2023.

RÉSUMÉS

Cet article entend dresser un état des lieux des pièces jouées lors des festivals en Guinée qui ont rassemblé des milliers de jeunes pendant la Première République (1958-1984). Paradoxalement, il reste peu de sources précises de ces pièces de théâtre, malgré leur très grande audience, nationale et internationale. Souvenirs, photographies, résumés de pièces, et plus rarement textes intégraux : cet article cherche à constituer un premier inventaire des pièces jouées et des types de sources disponibles pour en faire l'histoire. *Horoya*, le journal du Parti-État guinéen a joué un rôle clé dans la couverture médiatique des festivals culturels.

À partir d'une collaboration entre une chercheuse et la directrice adjointe du journal *Horoya*, il s'agit de mettre en ligne une première base de données et quelques exemples paradigmatiques des pièces jouées, en espérant pouvoir mettre en ligne dans l'avenir des corpus plus importants. La rédaction de *Horoya*, et sa version magazine *Horoya Hebdo*, a disposé de moyens importants pour couvrir ces événements culturels : des résumés des pièces, parfois des tirades entières, et dans de rares cas les textes entiers, ont été imprimés. Les palmarès des concours, les photographies, les ballets diplomatiques qui ont accompagné ces festivals ont également été diffusés très largement par le journal.

La première partie de l'article retrace l'histoire du théâtre révolutionnaire lors des festivals (au sein d'autres disciplines connexes, musique, ballets, folklore). La réussite de la politique culturelle mise en place par Sékou Touré est indéniable si l'on tient compte de l'audience que ces festivals ont eu à l'international. Cette politique culturelle volontariste ne s'est toutefois pas faite sans ambivalence ni sans violences politiques, puisque l'encadrement de la jeunesse a également servi à faire taire les contestations et l'enrôlement des troupes ne s'est pas fait sans pressions de tous ordres sur les jeunes acteurs. Les pièces jouées ont servi de vitrine diplomatique. L'article prend comme premier cas d'étude *Thiaroye*, également appelée *Aube sanglante*, jouée au Festac de Lagos en 1977, qui a occasionné un mini scandale diplomatique entre le Sénégal et la Guinée. Un corpus de presse autour de cette pièce, le texte intégral, et le souvenir de l'un ses acteurs permettent de revenir sur les mises en scène de l'histoire dans la construction d'une diplomatie de la mémoire à l'échelle sous-régionale.

La deuxième partie de l'article aborde la question de l'encadrement de la jeunesse à travers ces festivals et singulièrement la représentation des jeunes dans les pièces à sujets sociaux. La pièce *Lémy Escudéros*, présentée par la fédération de Guéckédou en 1973, met en scène une jeune femme se faisant appeler « Sylvie Vartan », du nom d'une chanteuse française de variété. Les codes vestimentaires, les circulations de la culture yéyé dans un monde globalisé de la culture, les politiques d'authenticité et d'identité nationales se trouvent imbriqués dans cette intrigue jetant l'opprobre sur les jeunes femmes urbaines. Dans cette pièce, les jeunes urbaines célibataires sont présentées comme des dangers pour la société, ce qui n'est pas sans écho avec les répressions de la jeunesse post-1968.

Ces pièces ont été sous-étudiées : elles ne sont que peu représentées dans les anthologies de théâtre africain par exemple, puisqu'elles sont considérées comme « sans auteur » et « idéologiques » – deux critères qui les ont placés en marge des études littéraires consacrées au théâtre africain. Collectives et donc sans auteur assignable, clairement dans la ligne idéologique du Parti Démocratique de Guinée, cet article fait le pari que ces sources sont des sources aux potentiels fascinants. Ce sont de formidables sources pour écrire l'histoire sociale, culturelle et politique de ces années 1960 et 1970, les connexions culturelles et diplomatiques à l'échelle globale, tout en se faisant l'écho, en creux, des violences politiques.

This article aims to draw up an inventory of the plays shown during festivals in Guinea that brought together thousands of young people during the First Republic (1958-1984). Paradoxically, few precise sources of these plays remain, despite their very large national and international audience. By collecting memories, photographs, play summaries, and more rarely full texts, this article seeks to establish an inventory of these plays and of the kinds of sources available to trace their history. *Horoya*, the Guinean Party-State's newspaper, has played a key role in the media coverage of cultural festivals.

Our collaboration between a researcher and the newspaper *Horoya's* deputy director aims to make an initial database and some paradigmatic examples of the plays available online, with the hope of building larger online corpora in the future. *Horoya's* editorial staff, and its magazine version *Horoya Hebdo*, had substantial means to cover these cultural events: they printed summaries of the plays, sometimes entire monologues, and in rare cases the entire texts. The list of prize-winners, the photographs, and the diplomatic functions that went hand-in-hand with these festivals were also widely reported by the newspaper.

The first part of the article traces the history of revolutionary theatre at festivals (within other related disciplines, music, ballets, folklore). The success of Sékou Touré's cultural policy is undeniable in view of the audience that these festivals have had internationally. This proactive cultural policy was not, however, without ambivalence or political violence, since youth supervision was also used to silence protests and the recruitment of troupes was done with of all kinds of pressure put on young actors. The plays were used as diplomatic showcasing. The first case study in the article is *Thiaroye*, also called *Aube sanglante* ("Bloody Dawn"), which was played at the Festac in Lagos in 1977, and which caused a mini diplomatic scandal between Senegal and Guinea. A press corpus relating to this play, the full text, and the memory of one of its actors, make it possible to revisit the portrayal of history in the construction of a diplomacy of memory at the subregional level.

The second part of the article addresses the issue of youth supervision during these festivals, and particularly, the representation of young people in plays with social themes. The play *Lémy Escudéros*, presented by the Guéckédou federation in 1973, features a young woman calling herself "Sylvie Vartan", named after a French variety singer. Dress codes, the circulation of "yéyé culture" in a globalised world of culture, policies of national authenticity and identity, are intertwined in a plot that casts opprobrium on young urban women. In this play, single young urban women are portrayed as dangers to society, not unlike the repressions of post-1968 youth. These plays have been under-studied: they are poorly represented in African theatre anthologies for example, since they are considered as "authorless" and "ideological" - two criteria that have sidelined them from literary studies of African theatre. This article conceives that these sources, which were collective and therefore without assignable author, and which clearly followed the Democratic Party of Guinea's ideological line, have fascinating potential. They are significant sources for tracing the social, cultural and political history of the 1960s and 1970s, and the cultural and diplomatic connections on a global scale, while revealing the underlying political violence.

Este artigo pretende fazer um balanço das peças representadas nos festivais realizados na Guiné que reuniram milhares de jovens durante a Primeira República (1958-1984). Paradoxalmente, existem poucas fontes concretas sobre essas peças, apesar da sua grande audiência nacional e internacional. Recordações, fotografias, resumos de peças, e mais raramente textos integrais: este artigo procura constituir um primeiro inventário das peças representadas e dos tipos de fontes disponíveis para fazer a sua história. *Horoya*, o jornal do Partido-Estado guineense desempenhou um papel chave na cobertura mediática dos festivais culturais

A partir da colaboração entre uma pesquisadora e a directora adjunta do jornal *Horoya*, pretende-se colocar *online* uma primeira base de dados e alguns exemplos paradigmáticos das peças

representadas, esperando poder colocar em linha no futuro coleções mais importantes. A redacção de *Horoya*, e sua revista *Horoya Hebdo*, dispunham de meios importantes para cobrir esses eventos culturais: foram impressos resumos das peças, às vezes citações inteiras, e excepcionalmente textos completos. As listas dos concursos, fotografias, os eventos diplomáticos que acompanharam estes festivais foram também amplamente difundidos pelo jornal.

A primeira parte do artigo traça a história do teatro revolucionário em festivais (dentro de outras disciplinas relacionadas, música, bailado, folclore). O sucesso da política cultural implementada por Sékou Touré é inegável, se tivermos em conta a audiência que estes festivais tiveram no exterior. No entanto, esta política cultural voluntarista não se fez sem ambivalência e sem violência política, uma vez que o enquadramento da juventude serviu igualmente para silenciar as contestações e a selecção das companhias não se fez sem pressões de toda a ordem sobre os jovens actores. As peças serviram de montra diplomática. O artigo toma como primeiro caso de estudo a peça *Thiaroye*, também chamada *Alvorada Sangrenta*, encenada no Festac de Lagos em 1977, que causou um mini escândalo diplomático entre o Senegal e a Guiné. Um corpus de recortes de imprensa sobre esta peça, o texto integral, e a memória de um dos seus actores permitem voltar às encenações da história na construção de uma diplomacia da memória à escala sub-regional.

A segunda parte do artigo aborda a questão do enquadramento da juventude através destes festivais e, de forma singular, a representação dos jovens nas peças de temática social. A peça *Lémy Escudéros*, apresentada pela federação de Guéckédou em 1973, apresenta uma jovem mulher que diz chamar-se « Sylvie Vartan », nome de uma cantora francesa *pop*. Os códigos de vestuário, a circulação da cultura *yéyé* num mundo da cultura globalizado, as políticas de autenticidade e de identidade nacionais estão imbrincadas na intriga, lançando o opróbrio sobre as jovens mulheres urbanas. Nesta peça as jovens urbanas solteiras são apresentadas como um perigo para a sociedade, o que faz ecoar as repressões de juventude pós 1968.

Estas peças não são suficientemente estudadas: estão pouco representadas nas antologias de teatro africano por serem consideradas « sem autor » e « ideológicas » – dois critérios que as colocaram à margem dos estudos literários consagrados ao teatro africano. Colectivas e sem autor identificável, claramente na linha ideológica do Partido Democrático da Guiné, têm um potencial fascinante. São fontes extraordinárias para escrever a história social, cultural e política dos anos 1960 e 1970, as conexões culturais e diplomáticas à escala global, ao mesmo tempo que lhes está subjacente o eco da violência política.

INDEX

Index géographique : Guinée

Mots-clés : théâtre, révolution, socialisme, presse, festivals panafricains

Keywords : theatre, revolution, socialism, press, Pan African festivals

Palavras-chave : teatro, revolução, socialismo, imprensa, festivais pan-africanos

AUTEURS

ELARA BERTHO

Les Afriques dans le monde, CNRS. <https://orcid.org/0000-0002-7572-755X>

HILAL MAME FATOUMATA DIALLO

Directrice générale adjointe du Quotidien national *Horoya*, Guinée.