« Nous nous appelons les voyageurs »

Mise en scène des parcours migratoires dans le théâtre des réfugiés
d'Afrique centrale à Bamako

*"We Are Travelers". Staging Migratory Itineraries in the Theater of Central
African Refugees in Bamako*

Cécile Canut et Alioune Sow

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17705>
DOI : 10.4000/etudesafriaines.17705
ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2014
Pagination : 383-414
ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Cécile Canut et Alioune Sow, « « Nous nous appelons les voyageurs » », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 213-214 | 2014, mis en ligne le 27 juin 2016, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17705> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.17705

« Nous nous appelons les voyageurs »

Mise en scène des parcours migratoires
dans le théâtre des réfugiés
d'Afrique centrale à Bamako

Un théâtre d'action

La circulation des discours sur les migrations, et particulièrement sur les voyages de jeunes Africains vers l'Europe, s'inscrit dès le début des années 1990 dans un ensemble discursif spécifique essentiellement construit au Nord. Il s'articule autour de deux visions opposées de la migration : la criminalisation d'une part, la victimisation d'autre part. Issu des instances institutionnelles ou médiatiques, le premier paradigme vient légitimer et renforcer les dispositifs de fermeture des frontières, au nom d'une pluralité d'arguments cristallisés autour de la « criminalisation transnationale » (Kabbanji 2011). Le second ensemble de discours est, à l'inverse, produit par des acteurs publics issus des milieux militants, essentiellement associatifs, afin d'assurer la défense des migrants, en Europe comme en Afrique. Il s'agit alors de présenter le migrant comme victime d'un ensemble de dispositifs coercitifs et de pratiques déshumanisantes, afin de contrer le discours officiel et d'en mettre au jour les failles, notamment en matière juridique lors des expulsions ou des rapatriements. Si certains médias relayent cette seconde dimension, ils sont plus rares et moins visibles dans l'espace public.

C'est au sein de ce second paradigme qu'il faut placer la plupart des manifestations issues du milieu associatif dédié à la question de la migration à Bamako, surtout au cours de l'année 2005, date-clé en matière de prise de conscience de la gravité de la situation des migrants, puisqu'elle correspond aux événements de Ceuta et Mellila¹. Si tout a commencé en 1986², la renaissance de l'Association malienne des expulsés (AME), due à la forte implication politique d'expulsés maliens, est un des exemples de la mobilisation politique autour des questions migratoires au Mali. Immédiatement

-
1. À la frontière entre le Maroc et les enclaves espagnoles de Ceuta et Mellila, des centaines de migrants se sont précipités sur les grillages pour forcer le passage, un grand nombre d'entre eux y trouvera la mort.
 2. Lors de l'expulsion par charter de « 101 Maliens » vers le Mali.

associés à des associations françaises comme la Cimade ou Droit Devant !, le discours proposé et les images véhiculées résultent en grande partie d'une volonté d'information et d'action concentrée autour des migrants décrits comme victimes. À la différence des discours véhiculés par ailleurs, ces associations (européennes comme africaines) sont les premières à réellement prendre en compte la parole des concernés. Qu'il s'agisse de récits de vie dans les pays dits « d'accueil », de récits de migration, de récits d'enfermement dans les centres de rétention ou à propos d'expulsions violentes, la place du témoignage, essentielle dans cette approche militante, a surtout une fonction illustrative. Si des visages précis et des voix singulières donnent corps aux revendications des migrants — contre une représentation uniforme d'une masse invisible et indistincte « envahissant »³ l'Europe —, leur représentation est toujours orientée vers un même objectif : la plainte et la dénonciation. Présentés comme victimes, les migrants sont alors mis en opposition avec leurs « bourreaux », à différentes échelles : l'Union européenne, les gouvernements expulseurs, les préfectures discriminantes, les policiers xénophobes, les populations racistes, etc.

Si des nuances doivent être apportées à ce panorama de croisements des discours, il n'en reste pas moins que la pièce théâtrale *Essingan*, conçue à Bamako en 2006 par des migrants d'Afrique centrale, a rompu très clairement avec cette approche souvent dichotomique de la migration. En effet, par le biais de la création théâtrale, les migrants ont pour la première fois pris la parole en leur nom et proposé un discours quelque peu différent sur la migration. Cet article propose de montrer que si l'ensemble des discours antérieurs sur la migration ont été actualisés par les auteurs d'*Essingan*⁴, la mise en scène et la mise en mots produites, bien qu'insérées dans une perspective militante, proposent une tout autre vision du parcours migratoire et des enjeux complexes qui s'y jouent. En dépassant une approche victimaire univoque, ils ont rendu compte de la complexité des relations humaines et des rapports de pouvoir qui constituent toute situation sociale, toute expérience collective.

La complexité et l'extrême diversité de leurs formes figurent au nombre des particularités des pratiques théâtrales populaires africaines relevées et conceptualisées par les commentateurs. En leur sein s'affirme la capacité des auteurs et des acteurs à garantir et consolider des relations étroites entre le théâtre et les réalités sociopolitiques (Barber 2003 : 265 ; Quayson 2004 : 47). Le dynamisme et l'inventivité de la production par la combinaison de formes hétérogènes, contemporaines ou héritées de pratiques anciennes, durables ou

3. Les expressions proches sont très fréquentes dans les discours ou dans les blogs sur l'Internet (voir par exemple : <www.alaindebnoist.com/pdf/l_immigration_autrement.pdf>).

4. « ESSINGAN est un arbre que l'on retrouve en plein cœur de nos forêts en Afrique Centrale, seuls les initiés peuvent prétendre l'abattre et il est réputé par la rigidité de son écorce. Souvent les gens disent «tu es solide comme l'écorce de l'Essingan» » (François Roméo Ntamag, communication personnelle).

éphémères (Barber *et al.* 1997 : 23) à la faveur des pratiques locales, et leurs adaptations simultanées aux nécessités politiques (Kruger 1999 : 130), constituent un élément convergent de ce théâtre. Récemment, ces caractéristiques ont été rehaussées par les nouvelles pratiques et formes dramaturgiques impulsées par les mouvements sociaux et citoyens sur le continent. Comme le démontrent les travaux de C. Amey (1977), T. V. Reed (2005), ou encore W. Roy (2010), les rapports entre mouvements sociaux et pratiques culturelles (théâtre, musique, littérature) ne sont pas nouveaux. Toutefois, ils engendrent des pratiques culturelles qui diffèrent radicalement en fonction des discours militants qu'elles promeuvent (Reed 2005 : 309), de la nature officielle ou non du militantisme (Amey 1977 : 129 ; Roy 2010 : 235), de l'instrumentalisation des performances (Roy 2010 : 6) ainsi que des réalités et conditions dans lesquelles elles émergent, donnant naissance à des répertoires renouvelés, contrastés, disséminés dans des lieux dorénavant aussi variés que la rue, les salles de concert, de théâtre ou de conférence. Dans la perspective théâtrale qui nous intéresse, tout cela se traduit par de nouvelles perceptions et attentes de la production, lesquelles stimulent des « relations sociales » (*ibid.* : 236) inédites et encouragées par la dimension intégrative des œuvres.

En effet, les opportunités et possibilités théâtrales issues de ces mouvements véritablement structurants sont inscrites dans une logique proche de celle que Sidney Tarrow (2011 : 184) appelle une « *interactive contention* », à savoir une dynamique de réciprocité entre l'objet de la mobilisation, les discours qui la motivent, les acteurs de la revendication, les destinataires ainsi que les codes et modes d'action pour exprimer la contestation. C'est cette réciprocité dans la mobilisation qui était la pertinence des revendications et qui permet de mieux apprécier la contribution du théâtre dans les actions promues par les mouvements sociaux. Les pratiques théâtrales qui en découlent se démarquent des répertoires traditionnels et institutionnels par les nouvelles relations sociales et politiques qu'elles instaurent entre la pièce, l'audience et le discours dans lequel elles s'inscrivent ou dont elles s'inspirent.

Essingan est en ce sens exemplaire : cette œuvre contribue à mettre en évidence de nouveaux discours sur la migration, tant du point de vue des modalités théâtrales que du dialogisme discursif qui en constitue la forme textuelle. La mise en scène et les choix linguistiques ne peuvent qu'interroger quant au rôle que peut prendre une telle pièce dans le champ discursif sur la migration et sur son éventuelle mise en cause des discours instituants autour des migrants.

Migration, mouvements sociaux et théâtre

Essingan a été conçue en 2006 « d'après l'idée de deux cousins » — Zinahad Patrice Boukar et Ntamag Elom François Roméo. C'est une œuvre génériquement définie par ses auteurs de façon imprécise et présentée comme

« une pièce théâtrale » ou encore comme un « sketch ». Ses représentations ont été dès le départ circonscrites, principalement jouées dans le cadre de journées militantes dédiées à la migration regroupant diverses associations à Bamako, notamment lors du forum de l'AME (Association malienne des expulsés) les 15 et 16 mars 2008⁵. Les migrants-acteurs sont issus d'Afrique centrale, refoulés du Maroc, bloqués à Bamako suite à leur expulsion et regroupés au sein d'une association, l'ARACEM (Association des refoulés d'Afrique Centrale au Mali) dont le président est Roméo Ntamag, acteur principal de la pièce *Essingan*. Présentée par des amateurs d'ordinaire peu présents sur la scène théâtrale malienne, la pièce privilégie l'improvisation comme pratique théâtrale, elle-même inspirée de parcours personnels. Relatant leur trajectoire jusqu'au Maroc puis leur expulsion vers le Mali, les « voyageurs », ainsi qu'ils se nomment, prennent la parole de manière singulière à travers cette pièce en rejouant une partie de leur vie sur un mode performatif et artistique particulier, alternant comique et gravité.

La pièce *Essingan* est donnée pour la première fois dans un contexte social, politique et un environnement culturel dynamique dominés par le thème et les discours sur la migration, dans lequel le théâtre a hérité, sans grande surprise d'ailleurs, d'un rôle central et d'une fonction médiatrice⁶. La création et le succès des représentations d'*Essingan* sont le résultat d'une combinaison d'éléments interdépendants qu'il faut examiner afin de comprendre que la pièce doit autant au contexte social et politique, à la place accordée au théâtre dans les mouvements sociaux, qu'aux orientations et configurations théâtrales qui se sont développées au Mali dans les quinze dernières années. Le contexte social et politique est celui de l'activisme, de la mobilisation et les actions en réponse aux discours toujours plus rigoureux et aux politiques migratoires restrictives de l'Europe. Il est celui de la réflexion sur les enjeux de la migration, ses atouts et les risques liés à ses pratiques.

Ces ambitions sont principalement servies par deux approches différenciées, l'une issue des cercles officiels et institutionnels, l'autre des milieux associatifs — dont la compréhension des causalités permet de mieux situer l'originalité d'*Essingan*. Ces deux tendances sont soutenues par des figures du « migrant » qui pourraient sembler parfois concurrentielles ou antithétiques telles que le réfugié, le rapatrié, le débouté, le retourné, le déplacé, l'expulsé et le refoulé, régulièrement convoquées et instrumentalisées sous la forme de « *repeated public displays* » (Tilly 1999).

5. Cette analyse se fonde sur les représentations des 15 et 16 mars 2008 lors du Forum de l'AME, auxquelles nous avons assisté et que nous avons filmées.

6. Il y a une tradition de ce que G. Diawara a appelé un « théâtre utile » au Mali, attaché aux questions sociales et au développement. Sur ces orientations contemporaines du Kotéba, voir G. DIAWARA (1990).

Le discours officiel, élaboré et transmis par des institutions telles que le ministère des Maliens de l'Extérieur (MME) et ses structures (DGME, CIGEM)⁷, excipe de récits, de témoignages ainsi que d'études statistiques afin de rappeler « la forte tradition migratoire » du Mali, confirmer l'existence d'une « diaspora malienne », mais surtout de mettre l'accent sur la contribution importante des « Maliens de l'extérieur » à l'économie et au développement du pays. Fréquemment amendé par les autorités en fonction des nombreux accords renégociables entre le Mali et l'Europe sur la question de la migration, ce discours officiel insiste sur la nécessité de « réguler » l'immigration irrégulière dont les conséquences sont « désastreuses », selon le MME, en termes d'image et d'implications économiques à la fois pour le pays mais aussi pour les Maliens vivant en situation régulière en Europe ou ailleurs. Pour le gouvernement, donc, si la migration est une réalité en raison de l'apport considérable du migrant à la construction du Mali contemporain⁸, elle n'en demeure pas moins une réalité à maîtriser. Ce sont ses configurations, ses codes et ses règles qui font l'objet de la plupart des campagnes de sensibilisation. Les campagnes pour une « migration informée et consciente » (MME) menées par le DGME et le CIGEM sont fréquentes et les pièces de théâtre, sketches, saynètes et chansons auxquelles les autorités font appel pour les mener, puisent dans un imaginaire officiel de la migration destiné à sensibiliser aux dangers de l'immigration irrégulière et à promouvoir une migration légale.

Ce discours politique, rarement polémique et volontiers conciliateur, contraste avec les orientations du milieu associatif, lesquelles affirment une alternative aux prédications officielles. Cette seconde optique provient de la société civile, des mouvements citoyens qui se sont multipliés depuis la démocratisation du pays en 1991, puis le sinistre épisode de l'église Saint-Bernard à Paris (1996), qui a inauguré de nouveaux discours sur les droits des migrants. Suite aux débats intenses à Bamako sur les intentions, habitudes et réflexes de la communauté malienne en France (Diawara 2004 : 142) ainsi que sur les réponses du gouvernement, on a vu émerger « un langage politique particulier » (Mann 2003 : 363) puisant dans les mémoires collectives et isolant des figures symboliques — comme « le tirailleur » — afin de mieux légitimer la migration⁹. Le discours initié et stimulé par des personnalités comme Aminata Dramane Traoré, institutionnalisé par des organisations

7. La DGME est la Délégation générale des Maliens de l'extérieur et le CIGEM est le Centre d'information et de gestion des migrations, deux structures rattachées au ministère des Maliens de l'Extérieur. Ces structures sont principalement financées par l'Union européenne.

8. Cet argument était omniprésent pendant la campagne présidentielle inachevée de 2012. Aucun des candidats ne manquait l'occasion de le souligner et de rencontrer, comme le fit Ibrahim Boubacar Keita, « les Maliens de l'extérieur ».

9. L'article de Gregory MANN (2003) est particulièrement pertinent pour l'examen de la place accordée aux tirailleurs dans les discours sur les Sans-papiers.

comme le FORAM (Forum pour un autre Mali) et présenté lors de manifestations telles que Migrations¹⁰, s'articule autour d'une tout autre représentation de la migration. Il prend fait et cause pour le droit à la mobilité et dénonce les violences et les tragédies de la migration. Mettant en évidence les anxiétés, les ambiguïtés et les incohérences des discours officiels européens sur la migration, ce discours se veut tout autant revendicateur et résistant que contestataire. Tout en tentant d'élucider et de justifier les motivations et les itinéraires des migrants, la société civile documente et illustre la question migratoire en attirant l'attention sur les politiques sécuritaires draconiennes (Bayart 2007) des gouvernements européens et leurs implications. Ces éléments de compréhension sont nombreux. Ils incluent les perceptions négatives de la migration africaine émergeant des discours des droites conservatrices européennes, ils révèlent les tendances protectionnistes des pays d'Afrique du Nord, et condamnent les nouveaux protocoles, règles et procédures qui en découlent. Les nombreuses images et les témoignages poignants des victimes de la migration sont les gages d'un discours qui se veut lui aussi très pragmatique : il donne à voir la migration comme une tragédie du fait même qu'elle est irrégulière et qu'elle est devenue « inévitable » (selon le FORAM) en raison des conditions pénibles de vie au Mali, des conséquences du capitalisme néolibéral et de l'impact des « forces de la globalisation » (Comaroff & Comaroff 2002 : 781) qui ne sont que les nouvelles formes d'exploitation des Africains par les Européens. Cette approche à portée globale mise sur une présentation de la migration sous l'aspect de ce que Victor Turner (1974 : 78) appelait un « *social drama* » afin de provoquer des réactions, engager une réflexion sur la problématique migratoire et rendre légitime la mobilité des Maliens, toutes catégories sociales confondues.

Partie prenante des médiations sur la problématique migratoire, le théâtre en est la forme la plus sollicitée. Il vise à soutenir les interventions de la société civile, et occupe une place centrale dans les journées « Migrations » avec des pièces composites comme *Le voyage, 2147 l'Afrique* ou encore *Taama* à laquelle participent les « retournés ». Il assume aussi une fonction testimoniale, démonstrative, prolongeant, tout en l'adaptant par ailleurs, la réflexivité initiée par les formes plus anciennes du théâtre populaire au Mali (Diawara 1990 : 4). En accordant une place importante au témoignage et en mettant en scène ces expériences pendant les rencontres et les manifestations, cette alternative aux préconisations officielles adopte un modèle d'intervention qui établit un lien important entre « expérience et activisme » évoqué par Vinh-Kim Nguyen (2010 : 24), afin d'inaugurer des modes de légitimation divers (départ, choix de l'itinéraire, séjour en Europe), de privilégier le principe cathartique de la représentation de l'expérience migratoire

10. Migrations est une manifestation annuelle organisée par le FORAM. La première édition a eu lieu en 2005 suite aux événements de Ceuta et Mellila. L'initiative consiste à réunir migrants, artistes, responsables politiques et associatifs pour débattre des questions migratoires.

au théâtre, d'offrir aux victimes des opportunités « d'inclusion et d'empowerment »¹¹ et de les impliquer dans la recherche de solutions.

À ce contexte social et politique animé, confus parfois (Schmitz 2008), où la société civile tente de moduler et de renouveler son discours en fonction des politiques migratoires adoptées en Europe et en complément d'un discours officiel qui essaie autant que possible de répondre aux attentes de la population, vient s'ajouter un environnement théâtral local tout aussi dynamique. Ce dynamisme n'est certes pas comparable avec l'énergie créatrice qui caractérisait la scène malienne au début des années 1990 où l'activité était menée par des auteurs comme Ousmane Sow, Habid Dembélé, Adama Traoré, Michel Sangaré ou encore Alioune Ifra Ndyaye¹². Elle s'en rapproche cependant, avec un renouvellement de la production théâtrale marqué par l'émergence d'une véritable esthétique de la migration et confirmé par la multiplication de répertoires et de registres locaux variés et qui parfois s'imbriquent — telles la production populaire *Bama Saba* des artistes du koterap, Amkoullé, King et Ramses, ou bien les créations novatrices comme *Nord-Sud* sortie des ateliers de la compagnie Blonba d'Alioune Ifra Ndyaye et de Sagot-Duvauroux ou encore les étonnants *Stand-up Comedy* d'Habid Dembélé dont *Kanouté ka visa ko* est l'exemple illustrateur.

Le succès de ces œuvres montre l'attachement du public à une tradition théâtrale populaire qui sait cultiver des liens étroits avec les questions de société contemporaine et qui parvient à se renouveler. Il révèle aussi un horizon d'attente toujours plus large, sensible à la question de la migration, sensible à son traitement diversifié, à l'éventail de ses représentations rappelant ainsi, à chaque nouvelle création, l'impossibilité de générer un discours théâtral répétitif, commun ou essentialisant sur la migration.

La pièce *Essingan* se situe à l'intersection de ces discours officiels sur la migration et des interventions de la société civile — les uns et les autres ayant fait du théâtre un nécessaire relais d'expression.

Action et représentation : *Essingan*, une expérience collective

Présentée pour la première fois en 2006, *Essingan* est une pièce singulière. Bénéficiant de la bonne renommée de l'AME, avec laquelle l'ARACEM collabore, la pièce est annoncée comme inédite et novatrice. Elle fait, en effet, valoir non pas seulement un théâtre amateur¹³, mais au-delà, une mise en scène, par leurs propres acteurs, d'événements à teneur historique : en quelque sorte une dramatisation d'un donné par lui-même dramatique. Le cadre

11. Ce sont les conditions et les protocoles qui sont rappelés par Vinh-Kim NGUYEN (2010) dans son ouvrage.

12. Voir l'entretien avec Alioune Ndyaye, *Les Échos*, 22 octobre 2010.

13. L'activité théâtrale par des amateurs est chose courante avec une utilisation dans le milieu hospitalier et psychiatrique comme dans les ONG, voir DE NORAY (1997 : 137).

exclusif dans lequel la pièce est représentée, à savoir les manifestations et les colloques consacrés à la migration, contribue plus encore à l'associer immédiatement au débat et à la contestation. Les origines diverses de ses acteurs donnent à l'œuvre une dimension particulière, une hybridité formelle qui permet d'assister sur scène à la combinaison de plusieurs traditions théâtrales populaires, des imaginaires ou encore des références et des formes culturelles populaires (chansons, football, langages populaires...) hétéroclites que les acteurs ont amenées avec eux. D'évidence, cette combinaison n'est pas chose aisée. Néanmoins, si elle s'est effectuée sans trop d'encombres, c'est probablement grâce à l'intervention d'Adama Traoré, directeur de Acte Sept (sensibilisation, éducation, promotion, théâtrale) et organisateur du « théâtre réalité », qui a supervisé la première phase de la mise en scène de la pièce et l'a configurée en mêlant les apports des acteurs et des procédés comiques du kotéba.

Les auteurs de la pièce ne font pas mystère de leur intention principale, clairement énoncée dans la présentation. Leur ambition est en effet de participer à la « sensibilisation » sur la migration conduite par les associations locales et internationales tout en tentant d'apporter « des éléments nouveaux » sur les pratiques migratoires¹⁴. Elle trouve là sa raison d'être. Cette exigence n'en constitue pas moins un défi, car présentée dans le cadre de colloques, manifestations consacrées à la migration, la pièce se propose à un auditoire rompu à ce type de problématique. Sa réception ne fait cas ni de questions techniques ni d'enjeux purement artistiques mais plutôt de la capacité des auteurs d'*Essingan* à apporter des « éléments nouveaux », en s'assurant de l'impact que leur création devrait avoir dans un contexte déjà débordant de projets et de créations traitant du sujet.

Pour y parvenir, la pièce mise sur plusieurs éléments. Le premier, et sans doute le plus important, est de se détourner des principales représentations de la migration et du migrant convoquées jusqu'ici, notamment la dimension sacrificielle liée au départ et à la migration, la vocation héroïque des migrants, la complexité de l'arrivée, la nostalgie, la problématique des ajustements et de l'intégration et bien entendu la tragédie de l'échec, de la culpabilité et de la honte du retour. *Essingan* centre son argument sur les modalités du voyage, expose des itinéraires singuliers, révèle les difficultés encourues et les déboires inattendus pendant le parcours qui mène jusqu'aux frontières de l'Afrique du Nord. La pièce s'attarde sur les rivalités et les modes d'action ambivalents qui caractérisent les relations entre voyageurs et autorités locales. Dans un territoire restreint à l'Afrique de l'Ouest et aux frontières du Sahel, elle aborde la question de la migration en se focalisant sur la mobilité et ses configurations locales, dévoilant des économies et des mécaniques singulières, ainsi que leurs logiques perverses dans une

14. Ces termes sont employés sur le site de l'ARACEM dans la section de présentation de la pièce.

scénographie minimaliste. Il n'y a aucun décor pour assurer le réalisme scénique, il n'y a pas de costumes ni d'accessoires majeurs, hormis quelques récipients d'eau accrochés aux bras des personnages, ainsi qu'une échelle en bois. Cependant, ce dépouillement scénique et cette banalité de l'apparence chez les comédiens n'ont rien de misérabiliste. Ils sont tout d'abord le signe d'une indifférence à toutes règles, tous codes et supports scéniques. Ils rendent aussi compte d'une urgence à revenir à chaud sur un vécu traumatisant, comme si la crainte était grande d'en perdre l'extrême acuité. Ils sont, enfin, une nécessité scénique pour un théâtre qui se veut au plus près de la forme d'un théâtre itinérant, celle d'un théâtre voyageur, adaptable sur n'importe quelle scène et jouable dans n'importe quel lieu et pratiquement à n'importe quel moment.

La structure de la pièce est relativement simple. Elle s'organise autour de brèves séquences qui retracent le voyage inachevé vers l'Europe d'un groupe de migrants d'Afrique de l'Ouest et Centrale. Comme dans le kotéba, la pièce s'ouvre avec l'entrée en scène chantée et dansée des acteurs qui se placent ensuite l'un à côté de l'autre au fond de la scène, dos au public en attendant d'intervenir suivant le lieu, l'action ou le personnage qu'ils incarnent. La pièce se déroule ensuite par séquences dont chacune correspond à une péripétie du voyage, en commençant par la rencontre initiale entre les voyageurs, pour se poursuivre avec l'évocation de chaque étape d'un voyage qui débute et s'achève à Bamako en passant par Gao, Tinzwaten et Ceuta et Melilla. Ces séquences sont interrompues aux trois quarts de la pièce par un bref discours sur lequel nous reviendrons plus en détails, aussitôt suivi d'un épilogue de l'action de l'ARACEM. Le rythme rapide de la pièce est imposé par les alternances fréquentes des personnages sur la scène, les imprévus du voyage ainsi que par les dialogues nombreux et vifs entre les protagonistes, sans longs développements dédiés aux commentaires des voyageurs. Si, dès le départ, trois personnages semblent dominer l'action (Cœur de lion, Coulibaly le Malien et Cissé le Guinéen), ils sont rejoints au fil du voyage par d'autres voyageurs qui viennent, chacun, apporter à l'aventure une dimension supplémentaire, mais sans que la pièce ne privilégie véritablement l'un ou l'autre. *Essingan* met à profit une technique théâtrale qui permet, comme l'a suggéré Loren Kruger (1999 : 149, notre traduction) au sujet du théâtre sud-africain, de « mettre en exergue la geste sociale plutôt que les sentiments individuels » (« *highlight the social gest rather than the individual feeling* »). Peu d'importance est accordée à l'individu pour écarter toute exclusivité, refuser tout particularisme pour ainsi accorder plus de place à une expérience collective.

C'est certainement pour consolider « la leçon de la pièce » pour reprendre une formule de Karin Barber (2003 : 3) au sujet du théâtre de « conscientisation » auquel se rattache *Essingan*, que ses auteurs et acteurs privilégient cette approche. En effet, les faits décrits doivent parler d'eux-mêmes et la « leçon » n'en sera que mieux servie par la démonstration de la difficulté

de tous les personnages à atteindre un objectif commun plutôt que de s'attarder sur les particularités de chacun, malgré des parcours antérieurs divers, des motivations contrastées et des dispositions asymétriques jusqu'à la rencontre finale pour la traversée. Cette stratégie n'est pas à confondre avec les tendances unanimistes remarquées ailleurs. Elle n'entrave pas l'ambition de la pièce qui est de témoigner, d'éduquer, d'informer et de mobiliser en s'appuyant sur la représentation d'une expérience distincte de celles que nous connaissions jusqu'ici et de proposer une réponse à la condition problématique des voyageurs bloqués à Bamako après leur expulsion du Maroc.

Essingan n'est pas une pièce aboutie. Certaines séquences sont approximatives et comportent quelques incohérences probablement dues à la nature improvisée de l'interprétation¹⁵. Cependant ni le développement ni la compréhension de la pièce ne s'en trouve entravés : sur les incohérences prime la révélation de situations innervées de procédés comiques escamotant de plus conventionnelles interrogations.

Le comique et ses procédés : subversion des discours institués

Ces procédés comiques sont de deux ordres dont le premier se présente sous la forme du commentaire. Il est consacré au déroulement et aux conditions du voyage. Celui-ci est décrit et contextualisé à travers une série d'observations ironiques sur les évolutions africaines empruntées principalement au répertoire de la jeunesse, ou encore à travers les explications sur les désagréments du voyage. Sont ainsi pointées : les inconduites des responsables politiques africains (« Ton président il dit mais est-ce qu'il fait ? » ; « chez nous aussi il y avait l'or ! L'or a disparu mon frère [...] ») ainsi que les tensions et discordes nées des ambiguïtés des nationalismes affectifs et réconfortants au détour de quelques échanges vifs entre les personnages (« Malien, Malien, mais à Gao il n'y a pas d'arbre [...]. Au Cameroun, il y a les forêts, essayez de planter les arbres » ; « Non, regarde la tête de Camerounais musclés toujours. Regarde. On est costaud. Regarde ça se lit sur moi. Chez nous il y a la nourriture. On mange bien. Je suis costaud. Je suis Camerounais voilà »). Les petits travers de la jeunesse africaine sont également raillés (« On a constaté que l'Africain quand il est content, c'est là qu'il parle anglais. Quand il est fâché il parle français »). Ailleurs, la répétition d'une simple phrase (« C'est pas la voiture de ton père ») lancée par Cœur de lion à ses compagnons lors des bousculades dans les transports en commun vient signifier les tensions nées de la recherche de la meilleure place et met en évidence que, le temps du voyage, disparaissent les signes d'appartenance et les marqueurs sociaux.

15. Par exemple, au moment où un des personnages fait des commentaires sur « le soleil ardent » qui rend la traversée difficile, un autre admire au même moment les lumières de Tamanrasset qui s'annoncent.

Le second ordre touche à l'imaginaire de la migration et le bat en brèche à travers l'énumération d'idées préconçues sur ses effets escomptés. Appuyée par les postures souvent extravagantes des personnages, la description comique des causes et des modalités du voyage met au jour un imaginaire assimilant la migration à un itinéraire sans encombres et menant au succès. L'accumulation des références confirme l'existence d'une véritable mythologie de la migration construite par ceux qui ont réussi et relayée par ceux qui désirent partir. Cette mythologie est décelable dans la ferveur de jeunes adultes qui s'imaginent une Europe à portée de main, sûrs qu'ils sont d'avoir choisi le bon parcours : « Regarde, j'ai noté tout point par point, j'ai même pas oublié une virgule ! Regardez, au mois de septembre, je suis en France. » La mythologie s'actualise sous l'aspect de la représentation d'une Europe providentielle (« Là-bas, il y a l'argent » ; « En Europe, l'argent [...] tu prends »), à même de pourvoir aux dettes accumulées et de se désenchaîner du processus débiteur. Ce que la pièce démontre est que cette imagination a désormais sa poétique, ses pratiques, son esthétique et ses formes de célébrations. L'exemple nous est donné par Coulibaly, le Malien, qui convainc ses acolytes que son plan de rejoindre l'Europe ne peut faillir et conclut sa présentation en dansant (« Je reviens ici à Bamako avec ! Quand je prends comme ça en décembre ! Je viens à Bamako ! Les boîtes de nuit ! Biblos ! Privilège ! Coupé décalé ! Coupé décalé ! »).

« Coupé décalé » justement. La danse qui suit les mots du Malien, ne vient pas seulement conclure ses propos : elle est aussi annonciatrice des beaux jours à venir, elle illustre à elle seule un imaginaire et fait montre du potentiel de la migration et du symbolisme s'y rattachant. Comme l'a remarqué Dominik Kolhagen (2006 : 92), le « coupé décalé », qui signifie « escroquer et prendre le large », « présente l'ailleurs comme le lieu qui permet d'accéder à la société de consommation pour ensuite se faire célébrer au pays ». Élaboré et lancé en Europe par des DJ ivoiriens, le « coupé décalé » est une réponse à la crise politique qui touche la Côte-d'Ivoire (Banégas 2007 : 14) : il célèbre le « profit » et la réussite à tout prix. Le « coupé décalé » « nourrit l'imaginaire de l'ailleurs » (Kolhagen 2006 : 93) et « célèbre ceux qui partent à l'étranger, y font fortune sans grands scrupules et rentrent au pays travailler : travailler veut dire ici aller en boîte de nuit pour faire la fête, se vêtir de tenues de marque, offrir le champagne et distribuer des billets de banque pour prouver sa réussite » (*ibid.* : 92).

Cette modélisation innerve toute la pièce, assurant ainsi au fil des séquences une trame de fond qui réactualise cet imaginaire remis en question par les épisodes complexes du voyage. Elle est évoquée lors des moments d'excitation et d'effervescence à l'approche d'une ville ou de la frontière marocaine : « Les gars. Le Maroc ! Je sens l'odeur de l'Europe ! [...] Ouais je sens l'odeur de l'Europe ! Les lumières ont même changé. Ce ne sont plus les lampes de 50 watts comme au Cameroun. Maintenant c'est 1 012 watts. »

Mais elle n'est pas le seul fait des candidats au voyage. Autour d'eux, des agents rencontrés sur leur parcours comme le chef de ghetto qui les

rassure à l'approche des barrières de Ceuta et Mellila s'emploient à bon compte à valoriser ces représentations : « Je vous vois déjà en Europe avec les belles femmes blanches roulant au volant de grosses voitures. » Une série de représentations fantasmatiques viennent en souligner les contours (« C'est vous les Maraka qui voyagez et la police ne vous arrête jamais ») ainsi que des références aux croyances et aux réalités supposées traditionnelles africaines à même de transcender les difficultés du voyage. Cœur de lion, par exemple, se dit être en possession d'un objet qui le fera voler au-dessus des barrières : « Avant de partir, j'ai fait un tour dans mon village. J'avais reçu quelque chose. Il faut que je parle dessus donc arrivé à la barrière [...] [geste de voler]. »

Toutes ces représentations contribuent à mettre en avant l'existence d'une symbolique de la migration désormais très conventionnelle et traitée ici de façon comique. C'est sans doute parce que cet imaginaire est devenu si commun qu'il se doit d'être parodié et dénoncé. Dans le traitement qu'ils réservent à l'imaginaire de la migration, les auteurs d'*Essingan* se détachent des représentations dominantes dans la mesure où, dans les autres productions (nous pensons à *Nord Sud* par exemple), ce rapport à l'imaginaire de la migration est interrogé et dénoncé par la présentation des réalités européennes qui le contredisent. Faire de cet imaginaire un objet comique, c'est finalement tenter de prévenir son instrumentalisation et montrer qu'au mieux elle permet de surmonter les angoisses d'un voyage risqué, d'exalter le voyage et de produire des formes d'apaisement et de consolation.

Ces procédés comiques sont dosés et afin d'éviter de tomber dans la distraction ou le simple divertissement, les auteurs et les acteurs alternent ces scènes avec des séquences où sont évoquées les faiblesses des personnages, leurs dispositions inappropriées et les tensions qui en résultent mais aussi les réalités africaines contraignantes qui contribuent à nourrir l'imaginaire de la migration dont il était question précédemment. À commencer par la naïveté de certains voyageurs qui, tâchant de se soustraire aux injonctions des autorités administratives, cherchent à s'attirer leur complaisance en usant d'arguments éculés :

« Mon frère ce sont les Blancs qui ont apporté l'affaire de passeport en Afrique. J'ai ma carte d'identité nationale et assez d'argent qui m'ont servi de passeport tout au long de mon voyage jusqu'ici. J'en ferai de même pour arriver en Espagne. »

Ces formules lancées par des personnages au départ pleins d'assurance sont complétées par des piques lancées contre les *leaders* politiques africains qui font état de la manipulation de la jeunesse par les responsables des sociétés contemporaines. Il est fait plusieurs fois référence à l'inanité des initiatives lancées en direction des voyageurs et dont ceux-ci, pourtant, ne tirent aucun bénéfice. La régionalisation des politiques africaines ne facilite pas, par exemple, la circulation des individus. L'émergence de nouvelles entités et institutions politiques ne leur est pas d'un plus grand secours :

leur concrétisation n'est en rien perceptible comme le montre l'indifférence, feinte ou réelle, des agents frontaliers de l'« Union africaine », de l'« UMOUA » ou de la « CEDEAO » brandis par les voyageurs éconduits.

Ces séquences sont aussi l'occasion de s'attarder sur les sentiments confus, la désorientation et la vulnérabilité de la jeunesse, qui résultent des résolutions équivoques des responsables africains. Nombreux sont les dialogues qui transforment ces séquences en moments didactiques destinés à mettre en cause la responsabilité des gouvernements, et démontrer que, par leur incompétence, ils contribuent à la faillite des États, et font de la formation du sujet africain un exercice aléatoire. En réalité, *Essingan* ne contient que peu de révélations pour un public au fait de tous ces manquements, mais les nombreux exemples en provenance des contrées fréquentées par les personnages, ainsi que les rappels réguliers des carences de l'État dans la formation de la jeunesse, ont le mérite de mettre en évidence la propagation de ces phénomènes :

« Mon frère on dirait que tu n'es pas Africain et que le contexte est différent dans ton pays. Tu t'imagines, mon père travaille pour la plus grande société chez nous et qu'elle a été privatisée ! Il s'est retrouvé au chômage ! Comment veux-tu qu'avec ce statut, il puisse payer mes études qui coûtent 600 000 FCFA.

[...]

Mais toi tu parles à ce garçon comme si ton pays était construit sur pilotis. Moi je suis Camerounais. Malgré le taux de chômage élevé dans mon pays nos universités sont des usines qui continuent à produire des chômeurs. Les résultats de concours de police sortent avant qu'on ait composé ! Regarde, bientôt le Cameroun va devenir comme Gao qu'on a vu tout à l'heure ! Nos grandes forêts qui jadis faisaient notre fierté sont devenues des savanes à cause de ces Européens qui viennent couper les arbres de 20 centimètres de diamètre. »

En plus de ces allusions aux injustices sociales, à la corruption, à la dégradation de l'environnement préjudiciables à l'épanouissement de l'individu, de nombreuses scènes décrivent les rapports tendus entre les voyageurs et les autorités. Les contrôles intempestifs, les exactions, les humiliations ainsi que les modes d'extorsion des autorités dans les villes-étapes ou aux postes frontières ponctuent des relations sociales inédites rapportées par les voyageurs sous les appellations de « *policité* » et de « *gendarmité* ». Ces deux termes servent à qualifier des rapports entre autorités et voyageurs qui reposent sur une exploitation de la précarité de ces derniers dont la déférence n'est que feinte au moyen d'une politesse confinant, par l'emploi des termes « chef », « patron », « grand frère » à l'obséquiosité.

Ici encore, *Essingan* surprend le spectateur car la pièce contourne les oppositions classiques entre forces de l'ordre, douaniers et voyageurs. La pièce suggère que ces rapports sont plus ambivalents qu'il n'y paraît et n'épargne pas les voyageurs dont les motivations et intentions sont aussi ambivalentes. Ainsi, en observant les oppositions et confrontations entre voyageurs, le spectateur découvre des règles et des logiques qui se sont imposées et formalisées dans un contexte où la migration se doit d'être

profitable et où la fraude et la tromperie sont devenues pour tous les acteurs impliqués, de près ou de loin, les modes d'action dominants. Les incidents entre voyageurs s'expliquent par les soupçons qui pèsent sur l'identité (falsifiée) de chacun des protagonistes : « Tu ne connais pas qui il est ! Tu ne connais pas qui il est ! » répète Coulibaly à Cœur de lion lors de la première rencontre avec Cissé le Guinéen. C'est d'ailleurs Cœur de lion qui est le plus habile à ce jeu, lui qui se fait constamment passer pour le cousin de Samuel Eto'o fils, la *star* du football camerounais. Les altercations proviennent des transactions avortées, des motivations reconfigurées en fonction des circonstances, des désaccords, des effacements imprévus et des délibérations pendant lesquelles chaque individu tente de manipuler l'autre pour éviter d'être manipulé à son tour comme l'illustre ce dialogue entre Bouddha et Cœur de lion qui doit trouver un moyen de refuser de lui prêter de l'argent :

« Cœur de lion : Paye pour moi je te rembourse.

Bouddha : Comment tu peux dire ça alors quand tu sais que en quittant même là-bas je négociais. Je ne faisais que négocier partout.

Cœur de lion : Mais c'est moi qui négociais mon argent est fini. Paye pour moi.

Bouddha : Mais toi quelqu'un m'a dit que tu as gagné au tiercé 2 millions de francs.

Cœur de lion : C'était faux. La photo que tu as vue à la télé celui, c'était pas moi !

Moi je suis noir, celui-là était brun. C'était pas moi, je n'ai jamais joué au PMU. En venant tout à l'heure j'ai vu [...] une femme à côté, elle disait que s'il y a [...] quoi quoi quoi [...]

[Cœur de lion se met à l'écart et sort de l'argent de ses chaussettes]. »

Ce que démontre *Essingan*, c'est que toutes les rencontres entre les personnages sont déterminées par une forme d'opportunisme repérable, d'une part, dans les relations d'échanges réinventées en fonction des obstacles et des nécessités d'un voyage toujours plus difficile, repérable, d'autre part, dans les compromis consentis par les voyageurs. L'opportunisme est une des seules garanties pour atteindre l'objectif fixé. Ainsi, lorsque Cœur de lion, par exemple, déclare à Coulibaly le Malien qu'ensemble ils forment une équipe redoutable parce que, dit-il, « toi tu as l'argent moi j'ai le cœur », il ne fait qu'inaugurer une série de flagorneries sur la prétendue puissance de son acolyte malien afin de se procurer une garantie financière jusqu'à la fin du voyage. « Coulibaly le grand, Coulibaly notre sauveur ! », comme le répète à volonté Cœur de lion, ne mettra pas beaucoup de temps à réaliser que « tout ce baratin là c'est pour dire que je paye pour toi ? ». Cependant, pragmatique, car il a lui aussi besoin des services des autres, Coulibaly se contente de signifier son désappointement : « Il n'y a pas d'union africaine ici. Nous, les Noirs, on ne peut pas faire l'union africaine parce que nous ne nous aimons pas. »

Précisons que du chauffeur de bus de la gare routière de Bamako, où débute le voyage, au policier des frontières, en passant par le chef du ghetto

de transit qui déclare que « c'est ici la véritable Union africaine », aucun personnage dans la pièce n'échappe à ces stratégies de l'artifice et du subterfuge qui déterminent cette économie de la migration. Ces stratégies sont exploitées dans la pièce et deviennent parfois matériau pour des séquences comiques. Le caractère accusé des mimiques, gestuelles et interjections des personnages lors des scènes de discorde ou de négoce rend compte de la permanence et de la nécessité de ces règles du jeu. Chacun doit ajuster ses comportements en fonction de la situation : la supercherie, l'artifice font dorénavant partie des modalités d'un voyage inscrit dans le champ du hasard et de la feinte qui devient lui-même une forme de théâtre avec des voyageurs en constante représentation se réinventant des identités, des biographies ou des intentions.

À ce stade de la pièce, « la leçon » principale à tirer de la représentation donnée par les membres de l'ARACEM est que la tragédie de la migration ne se produit pas uniquement en Europe ou à cause de l'Europe et de ses politiques, mais aussi en raison de sa « commodification » en Afrique avec des pratiques, des itinéraires régulés par les agents d'une économie dont ils tirent de substantiels et non moins condamnables profits.

Cette focalisation sur les responsabilités africaines dans le rapport à la migration explique sans doute la brièveté de la séquence de l'assaut des barrières de Ceuta et Mellila qui s'est conclue par des morts et des blessés. La démarche des membres de l'ARACEM, qui, on le rappelle, est d'apporter des éléments nouveaux à la réflexion sur la migration, n'incite pas davantage à de longs développements sur un sujet rebattu. Les tragédies de Ceuta et Melilla ont été, en effet, au cœur des principales rencontres et initiatives organisées à Bamako au cours des sept dernières années. Toutefois, la courte séquence de l'assaut des barrières est prétexte à une pause pédagogique inattendue pendant laquelle Cœur de lion, redevenu l'activiste Ntamag Francois Roméo, délivre un discours sur la condition de « refoulé ». La pièce, nous dit-il, « retrace » le parcours de certains des acteurs, son récit se double de la volonté de substituer au terme de « clandestin » celui de « voyageur ». Il ajoute : « Nous estimons qu'il est normal que nous puissions nous déplacer » et rappelle les conditions d'arrestation, de rétention et de refoulement des migrants passés entre les mains des autorités policières marocaines puis algériennes. Insistant sur les modalités de l'expulsion, les conditions de détention iniques, le traitement dégradant des autorités nord-africaines, le discours de Ntamag Roméo s'achève sur la dénonciation des logiques administratives des reconduites aux frontières qui ont pour conséquence de précipiter les voyageurs dans une situation de rupture :

« Et un soir, à minuit excepté certains Nigériens qui sont refoulés du côté d'Assana quand même au Niger, les autres nationalités camerounaises et autres sont refoulés vers Tizawaten, livrés à eux-mêmes. Ceux qui ont la chance d'arriver à Kidal, s'acheminent vers Gao ou parfois le père Anselme leur apporte leur aide et ils viennent ici, à Bamako, abandonnés à eux-mêmes, n'est-ce pas, ne pouvant que vivre de la générosité de leurs connaissances. C'est cette situation qui pousse certains, qui ne

sont pas des voleurs, cette situation de famine, qui pousse certains à re-commettre des larcins et malheureusement qui les conduisent jusqu'à la maison centrale d'arrêt ou nous enregistrons aujourd'hui 21 personnes de nationalité d'Afrique centrale ici en prison. »

Cette situation de rupture et d'isolement sera l'objet de la dernière partie d'*Essingan*, constituée d'une séquence unique dont l'enjeu est de faire ressortir la place problématique du refoulé dans le champ social (De Boeck 2000 : 40) à Bamako, et parallèlement de promouvoir l'action de l'ARACEM. Cette partie s'ouvre sur une image sinistre contrastant radicalement avec l'enthousiasme et la vitalité qui accompagnaient jusqu'ici les actions des voyageurs. On découvre les personnages principaux, dont Coulibaly, Cœur de lion et Cissé exténués, déplorant le manque d'action des autorités :

« Nous ne dirons rien aux autorités. Nous allons nous adresser à qui ? Ils ne nous ouvriront jamais la porte. Nous n'allons rien dire puisqu'ils ne nous croiront jamais. Rends-toi compte [...] Sur les 4 000 morts que nous connaissons actuellement, l'Union européenne pousse nos dirigeants à reconnaître que 400. »

À cette première observation sur l'invisibilité du « refoulé » dans le système administratif malien, s'ajoute une référence à son exclusion lorsque, irrité par leur présence, le propriétaire de la boutique devant laquelle les amis ont trouvé refuge leur demande de quitter les lieux. L'échange entre le groupe et le boutiquier est tendu et l'ironie des propos du boutiquier témoigne de la perception négative de la figure du refoulé dans l'espace public ainsi que de la méfiance et du mépris qu'il inspire : « Vous êtes les "ré..." [...] les refoulés ! Donc les gens qui passent par Gao machin truc [...] où il y a mes frères Sarakolés [...]. Vous êtes ceux qui veulent aller en Europe par la route. »

Cependant, au mépris affiché du boutiquier répond immédiatement Cœur de lion qui lui rappelle l'importance et le rôle crucial joué par les migrants en situation irrégulière dans la société malienne : « C'est pas ton frère qui est en France qui t'a envoyé l'argent alors qu'il est sans papiers pour que tu puisses construire ta boutique ici ? » La réplique de Cœur de lion tempère l'échange et lui donne une tout autre teneur lorsque le boutiquier, confus et pris de remords, suggère l'existence d'un lieu, d'une association vers laquelle le groupe pourrait se tourner pour trouver de l'aide :

« Je connais ce que vous vivez ici dans ce Bamako quoi ! Mais vraiment je ne sais pas ce qui vous donne courage. Parce que tous les jours [...] vous voyez comment vous mourrez. Je connais un endroit. Si vraiment vous avez force. Je peux vous conduire là-bas. C'est pas loin [...] deuxième carré.

Ils peuvent nous aider ?

Oui euh ils peuvent vous aider. Les gens comme vous quoi. Ils font le ouaouaoua. Ils s'appellent ARACEM. Association des Refoulés de l'Afrique Centrale au Mali. »

L'enjeu dramatique de cette scène est de souligner les tensions liées à la migration et ses pratiques. Il est aussi de faire valoir la nécessité du

dialogue et l'occasion qu'il fournit de désamorcer les querelles : il montre la place importante, qui ne doit pas être perdue, de la parole — laquelle est à la fois propre à réinstaurer du social dans les relations et promettre aux protagonistes un lieu et un temps susceptibles d'en accueillir l'exercice. L'ARACEM et ces débats (« faire le ouaouaoua ») tiennent ici lieu de promesse. L'échange expose les limites déconcertantes des États africains dans le traitement qu'ils réservent aux migrants en difficulté ainsi qu'à leurs propres ressortissants : l'indifférence et l'immobilisme des gouvernements concernés se traduisent pour les personnes touchées par une absence de recours administratif ou diplomatique. La situation inconfortable dans laquelle se trouvent plongés les individus en « transit » à Bamako peut avoir des conséquences dramatiques, comme le souligne Ntamag Roméo dans son discours. Le régime du soupçon auquel sont exposées les personnes en situation précaire tend à éroder toute forme de solidarité, en dépit de la place et du statut détenus dorénavant par le migrant dans la société malienne dont les ressources accumulées à l'étranger soutiennent en retour des secteurs d'activité variés. La gêne et le sentiment de culpabilité du boutiquier démontrent qu'il est difficile de nier ou de dissimuler cette réalité.

La référence à l'ARACEM dans le discours du boutiquier est habile : c'est le moment où la représentation théâtrale rejoint la réalité qui en est le point de départ. Nommer l'ARACEM, c'est revenir à l'acuité d'un contexte tout autant en bouclant le récit sur ce retour au réel qu'en l'ouvrant sur la seule perspective qui vaille : celle d'une réconciliation, d'une reconstitution du tissu social par la libération de la parole.

Par là est soulevée la question du déficit de l'attention portée aux modalités du refoulement et de ses conséquences lorsque les opérations de reconduite aux frontières ont lieu entre les États du continent. Le traitement de la migration sur le continent n'est pourtant pas négligé par le public. Au Mali, pour ne prendre que cet exemple, il a souvent suscité des réactions indignées suite aux expulsions brutales des Maliens du Gabon, de la Libye, ou aux témoignages sur les brutalités survenues en Afrique australe. *Essingan* s'attache à rendre compte des relations entre migrants et autorités sur le continent. Les dernières, secondées par des intermédiaires impliqués dans les réseaux de la migration, tirent profit de la ressource humaine migrante, perçue comme une commodité, et l'exploitent en dehors de tout cadre éthique, avec une rapacité qui n'a d'égale que l'impunité dont ils et elles jouissent.

L'échange avec le boutiquier et la décision de rejoindre l'association est l'occasion pour les spectateurs de prendre conscience de l'échec de la tentative de rejoindre l'Europe. L'image de « voyageurs » vaincus par l'aventure et apparemment résignés contraste avec l'optimisme affiché en ouverture de la pièce. Cependant, cette résignation n'est que passagère : la décision de prendre part à un collectif associatif épargne aux protagonistes les affres du ressassement.

L'absence de remise en cause *a priori* de la migration, le refus concomitant de céder aux prédications sur les désirs de départ permettent à la pièce

de se délester d'un *pathos* trop souvent constaté. Le fait migratoire n'y est pas représenté comme une perturbation, un arrachement (inéluclabilité du départ, tragédie du retour ou encore impossibilité du retour) mais plutôt comme un phénomène inscrit dans un processus rationnel, et susceptible de tenter toute personne jeune animée du désir de se démarquer des autres, nourrissant le projet d'une « aventure » estimée riche d'enseignements et propice à son épanouissement. La migration est alors envisagée comme un « voyage » aux propriétés formatrices, au cheminement et à l'issue certes aléatoires mais prometteurs.

Les origines diverses des comédiens soulignent la permanence de la perception formatrice du voyage au sein d'une partie de la jeunesse africaine, selon des modalités changeantes en fonction de l'époque et du contexte ainsi que le montrent Dougnon (2007), De Boeck (2000, 2004) et Mbembe (2002). L'originalité d'*Essingan* réside dans la représentation de la migration comme choix, droit revendiqué, ambition de prendre part à la marche du monde. Il y est donc moins question de réflexion sur un thème immédiatement reconnaissable, que de faire état d'une quête émancipatrice à même de libérer les sujets africains de tout stéréotype, en portant à la connaissance du plus grand nombre leur désir de voyager, de « tenter l'aventure » comme ne cessent de le répéter les personnages d'*Essingan*.

La mise en scène de la parole

Cette nouvelle approche de la migration tient aussi à la mise en scène de la parole et aux formes de discours qu'elle développe. En impulsant un travail autour de la distanciation et de l'humour, des acteurs amateurs font entrer dans le discours militant sur la migration une dimension ironique et comique qui s'affranchit des représentations tragiques habituellement produites. Susceptible d'être reprise par diverses associations¹⁶, *Essinga*, pièce de théâtre militante et politique, est avant tout un événement discursif dans le champ de la production des discours sur la migration. Au-delà de la mise en scène, cette différence tient essentiellement au jeu sur le langage, à la performance langagière qui a cours d'un bout à l'autre de la pièce.

Au départ improvisée, cette pièce fait se rencontrer une multitude de genres (chants, conversations, prières, récits, discours politiques, insultes, blagues, etc.) et une multitude de formes langagières et de langues (arabe, anglais, français, bamanan, nouchi...). Tout au long du voyage mis en scène, la rencontre des corps avec la pluralité des voix, des manières de dire, des façons de parler consacre l'hétérogénéité constitutive de la catégorie « voyageurs ». Loin de former un groupe homogène, et à rebours des représentations qui en sont trop communément données, les voyageurs s'assument

16. Notamment celle de l'ARTD d'Aminata Traoré (Association retour travail et dignité).

en tant qu'ils sont des êtres singuliers qui, jour après jour, découvrent leurs différences par le biais de la matérialité des corps et du langage.

La principale marque différentielle concerne les nationalités et les langues auxquelles ces voyageurs sont confrontés : dès le départ, Coulibaly le Malien insère des mots de bambara dans son dialogue avec l'oncle au téléphone, au moment où Cœur de lion, le Camerounais, puis Cissé, le Guinéen, l'abordent à la gare de Bamako :

« Oui Tonton, si tu es fâché, franchement je comprends pas. Oui Tonton. Arrivé en Espagne même [...] tu es mon *mogo* [...] mon *mogo*¹⁷ de confiance Tonton [...]. Tu es la première personne même que je vais appeler. Oui Tonton [...] oui [...] *kan ben* tonton [il raccroche]. »

De telles expressions en bambara sont égrenées tout au long de la pièce, de la rencontre avec le premier policier malien jusqu'à la discussion finale avec le boutiquier. C'est ensuite l'arabe qui fait son apparition avec l'entrée au Maghreb, par le biais des policiers qui arrêtent les voyageurs, les saluent puis les insultent :

« Policier 2 : *Eh Salamalakum*,

Tous : *M'aleykoum salam*

Policier 2 : *La bess*

Tous : *La bess*

Policier 2 : *Lafranchouai !*

Tous : *Hamdoulila...*

Policier 2 : *Moushkila !*

[...]

[insultes en arabe]

Cœur de lion : Eh il a insulté ma mère !

Policier 2 : Eh Camarade, toi tu connais *Hna Hmar* ?¹⁸ Tu connais *zebbi* ?¹⁹.

Cœur de lion : Je ne connais pas *Hna Hmar*, je connais *belkimbadu* je ne connais pas.

Policier 2 : *Weshbik* camarade, *Weshbik* !²⁰ *Hatha zebbi* !²¹.

L'architecte : Chef, chef, chef !

Policier 2 [qui le repousse] : *Weshbik* camarade, *weshkin* !²² *Hatha zebbi* ! »

Enfin, l'espagnol, lors de l'assaut final par les gardes à la frontière, est proféré de manière comique puisqu'il s'agit surtout d'une transposition du français auquel est ajoutée la voyelle « o » :

« Police 4 (au téléphone) : Mais j'ai du mal à parler l'espagnol [...]. Attends, *Morinos*, renfort *inmediato*, Avis Madrid, attends, *Morinos*, renvoi *inmediato*, [...]

17. « Mogo » : homme ; « kan ben » : au revoir.

18. Un âne, un con !

19. La bite !

20. « Qu'est-ce que tu as mon camarade, qu'est-ce que tu as ! »

21. « La bite ! »

22. « Qu'est-ce que tu as mon camarade, qu'est-ce que tu as ! »

NEGROS, NEGROS *atacados ! Demandos renfordos ! Muchos negros ! Más rápidos ! Renforts inmediatos ! Renforts inmediatos ! Força masivo ! [...]* NEGROS *atacados ! »*

Si le français s'impose comme la langue commune des candidats au départ, l'anglais ou le « camfranglais » n'est pas absent, notamment par le biais de la première chanson au tout début lors de l'arrivée sur scène : « Camarade-o where is your passeport ! Camarade where is your flying ticket ? »

Une seconde chanson en anglais va faire l'objet d'un commentaire épilinguistique par Cœur de lion le Camerounais alors qu'il fait cesser l'euphorie :

« Lélélélé, a gamoulé, a gamoulé, a gamoulé oh ! Mamie mamie mamie watta oh [...]. Allo allo. *After my connection to Spain no worry, I go [...]* Washington no worry [...]. *After my connection to Spain no worry, I go [...]* »

« L'architecte : On est arrivé Cœur de lion ! Ou bien ? On est arrivé ! C'est rien [...] pour la première fois qu'on peut souffler depuis semaine, laisse-nous au moins chanter !

Cœur de lion : On a constaté en Afrique que quand l'Africain est content c'est là il parle anglais. Regardez. Quand il est fâché, il parle français, ce sont les Français qui finissent toujours en sus [...]. Vous voyez la hauteur de cette barrière ? [...]. You say no worry no worry [...] »

L'anglais, l'arabe et même le japonais reviennent ensuite régulièrement, notamment dans les prières juste avant l'assaut de la barrière (chacune des langues renvoyant aux religions musulmane, bouddhiste ou chrétienne). L'hétérogénéité affichée par les langues du parcours insérées aux ressources langagières des différents acteurs (anglais pour les Camerounais, bambara pour les Maliens, français pour tous) est en outre renforcée par la variabilité affichée du français qui constitue la matérialité discursive la plus importante de la pièce. C'est en effet par la variation des usages du français que vont se distinguer les différents milieux sociaux réunis autour d'un même objectif. Dès le départ, ce qui a été par ailleurs nommé « le français d'Afrique » constitue la matière première des paroles échangées. Lorsque Cœur de lion aborde Coulibaly le Malien, celui-ci lui dit :

« Malien : Hein parce que je suis fâché comme tu n'as pas idée ! Viens pas ajouter fâcherie sur moi. Pardon. »

Dans la bouche de Coulibaly, Cœur de lion et Cissé, les spécificités linguistiques du français d'Afrique sont très nombreuses. On peut noter notamment :

– l'omission des articles :

« Malien : Tu as compris moment où je parlais au téléphone ? [...].

Cœur de lion : Ton président n'a pas délivré circulation l'autre jour à la télé ? [...].

Malien : Non les politiques là, mon frère laisse politique là. Maintenant toi et moi là, on doit voyager [...].

Malien : Patron ! Patron ! Nous sommes encore sur le territoire malien ! Nous sommes les Maliens *yere yere* ! Nous sommes même pas encore sortis du Mali tu nous demandes déjà passeport Patron ! [...].

Cœur de lion : Chef je ne suis pas vagabond, chef, c'est ma mère ! Eh ma mère ! »

– les variations sémantiques :

« Malien : Tu connais²³ pas qui il est ! Tu ne connais pas qui il est ! [...].

Cœur de lion [à Malien] : Mais tu m'as dit que tu n'as pas fait fréquenter²⁴ ! Sekou Touré tu le connais ! [...].

Malien : Je passe seulement prendre ! »²⁵.

– les finales en « o » issues du français d'Abidjan :

« Cœur de lion : Allah Allah Allah n'a encore rien vu, même Bouddha regarde ! Et pour la privatisation n'en parlons même pas ! Télé-o privatisée ! Les chaussures-o privatisées ! Même les poteaux électriques privatisés. J'espère seulement qu'ils vont nous laisser la route pour pouvoir circuler. »

– les créations morpho-sémantiques :

« Cœur de lion [à Cissé] : Eh me coude²⁶ pas, c'est la voiture de ton père ? [...].

Cœur de lion : En Guinée là, vous n'avez même pas les montagnes, attends, vous n'avez pas les montagnes, tu vois 12 mètres et tu dis que ce n'est pas haut.

Cissé : On a cailloux cailloux ! Tout ! »

– les fluctuations syntaxiques :

« Malien : Mais les gars, lorsque le chauffeur a fait éteindre sa voiture nous étions à 5 km de Tamanrasset [...]. Mais ça fait six heures de temps que nous marchons dans ce désert avec ce soleil ardent. Les gars quand on est venu, et le plus comble c'est que nos bidons [...].

Malien : Allez les gars ! Enlevons prier²⁷ ! C'est bon, c'est bon ! »

Une partie de ces variations peut être partagée au Maghreb (par un policier par exemple)²⁸, toutefois les créations linguistiques sont surtout le fait des voyageurs. Dès le départ, l'invention et la créativité linguistiques sont mises en scène par le chœur scandant « policité et gendarmité », ou bien plus tard par l'invention du mot « paulette » pour épaulettes lorsqu'un des aventuriers sort par miracle de l'argent caché dans sa manche.

23. Connaître pour savoir.

24. Fréquenter les bancs : aller à l'école.

25. Ramasser l'argent.

26. Ne me donne pas des coups de coude.

27. Arrêtons de prier.

28. Policier 2 : Tout le monde il est payé ! Vous connaissez, il y a toilettes en Afrique ?

Tous : Oui ! Y a toilettes en Afrique !

Policier 2 : Cachez-vous dans toilettes derrière ! Jusque au départ du bus. À minuit.

Cœur de lion : Même si chez nous c'est le trou seulement c'est toilettes. Merci.

Les constructions syntaxiques visent ainsi à rendre compte de la parole populaire et à renforcer l'humour par sa représentation subversive sur scène :

« Malien : [...] On connaît que je suis parti chercher pour ramener »²⁹.

ou

« Cœur de lion : [...] J'avais reçu quelque chose. Il faut que je parle dessus »³⁰.

ou encore :

« Cœur de lion : Je vais acheter ma tête alors, trois ans est devenu zéro aujourd'hui chef. Voilà 2 000 dinars »³¹.

Lors de l'arrivée au Maroc, la fascination pour le pays est accentuée par des expressions vivantes et imagées :

« L'architecte : Tu sens quelle Europe ? Quelle Europe tu sens ici dans ce désert. Hein ? Quelle Europe tu sens ? Regarde, tu n'as pas vu tout à l'heure mouton qui mangeait carton tout à l'heure ? On dirait que si on fait une semaine ici on va tous crever.

Cœur de lion : Mon frère, même si le mouton mange le carton [...]. Si c'est un carton qui est travaillé ! Ce n'est pas le même carton comme là-bas [...]. »

Il est impossible ici de citer la totalité des passages concernés par la variation langagière et les jeux sur le langage indissociables de la dimension interactionnelle (dialogique) de la parole. Il reste que cette question est déterminante dans le choix de la mise en scène puisqu'elle va jusqu'à produire des hypercorrections lorsqu'un des personnages, l'Architecte, s'imagine à « Saint-Tropez » prononcé « é » et que Cœur de lion le reprend en vocalisant le « z » :

« Cœur de lion : Non ce n'est pas St-Tropez c'est St-Tropezzzz.

L'architecte : St-Tropezzzzz ! »

La multiplication de ces formes faisant référence aux parlers populaires de l'Afrique de l'Ouest tranche avec certains passages volontairement proférés dans un français normé, parfois littéraire, attribué notamment à un des personnages, l'Architecte, symbole de la réalité des jeunes diplômés contraints, eux aussi, de partir au péril de leur vie :

29. On sait que je suis parti gagner de l'argent pour le ramener au pays.

30. Référence au grigri. Plus tard : Malien : Tout le monde parle à son grigri même !

31. Alors que le policier lui annonce : « Normalement ça c'est trois ans d'emprisonnement fermes. Normalement ! », Cœur de lion, en lui donnant 2 000 dinars, réduit sa peine à zéro.

« L'architecte : Rien de grave mon frère, c'est que je suis en train de nourrir un rêve [...] qui deviendra bientôt réalité ! Je vais devenir grand architecte une fois arrivé là-bas en Europe !

Passager 2 : Donc tu as laissé toutes ces écoles là derrière pour aller faire architecture en Europe ! Parce qu'il n'y a rien en Afrique ? Ou bien ?

L'architecte : Mon frère on dirait que tu n'es pas africain ! Et que le contexte est différent dans ton pays. Tu t'imagines ! Mon père travaille pour la plus grande société chez nous et qu'elle a été privatisée ! Il s'est retrouvé au chômage ! Comment veux-tu qu'avec ce statut il puisse payer mes études qui coûtent 600 000 FCFA l'an ! »

Certains discours explicatifs de ce type, visant à justifier les départs, sont intégrés dans les conversations entre les voyageurs. À chaque fois, la manière dont ils sont dits participe de leur signification : les différentes façons de parler affichées indiquent d'une part l'hétérogénéité des milieux sociaux engagés dans l'aventure et, d'autre part, la contiguïté et la labilité entre les formes, le passage d'un français populaire à la maîtrise du français standard, voire littéraire.

Ainsi, à partir des multiples formes linguistiques convoquées et incorporées, la pièce *Essingan* s'inscrit dans « l'expérience plurielle du langage » (Canut 2007). Traversée par les lieux, nourrie par les imaginaires sur la mobilité, la parole met en jeu les frontières autant qu'elle questionne le passage des frontières physiques littéralement « gagnées » tout au long du parcours. Toujours renouvelée, toujours à l'œuvre de sa reconstitution, la parole suit et irrigue les actes, les avancées, les doutes des aventuriers. C'est en elle et par elle que le voyage se construit dans la rencontre des corps et des voix autres sur le parcours commun vers l'Europe. Cette nécessité affichée tout au long de la pièce fait écho à la seule revendication dite par Roméo-Cœur de lion lors de son discours final : « Nous estimons qu'il est normal que nous puissions nous déplacer. »

Se déplacer par le corps, traverser les frontières s'inscrit alors dans une expérience collective du translangagiaire, soit l'expérience matérielle du jeu sur les frontières du langage³².

Loin d'être cantonnée aux variations (et encore moins aux variations strictement linguistiques), cette expérience du translangagiaire est constituée aussi par le dialogisme dont le propre est d'inscrire la parole dans l'ensemble des paroles déjà dites, des discours antérieurs avec lesquels les locuteurs dialoguent, en même temps qu'ils dialoguent entre eux. Si la dimension dialogique interlocutive est partout présente, elle est renforcée par celle du dialogisme interdiscursif³³ qui permet aux auteurs d'engager une autre vision de la migration.

32. Sur la notion de langagiaire, voir C. CANUT (2010).

33. Sur les notions de dialogisme, voir M. BAKHTINE (1978), J. BRES et A. NOWAKOWSKA (2006).

La démultiplication des voix

Entrer dans la pièce *Essingan*, c'est entrer dans la circulation infinie d'une multitude de discours entrelacés. Les discours antérieurs sont réappropriés, décomposés, mis en exergue, discutés, reconstruits : discours sur l'Afrique, discours sur les migrants, discours sur l'Europe, etc. Les positionnements discursifs vis-à-vis du déjà-dit sur la migration supposent plusieurs types de processus.

Le premier consiste à citer les voix telles quelles, pour se les approprier :

« [Les 3 arrivent en chantant] Coupé décalé ! Coupé décalé ! Coupé décalé ! »

Alors qu'ils s'imaginent revenir riches au pays afin de briller dans les boîtes de nuit, Cœur de lion, Coulibaly et Cissé clament ensemble le nom d'un chant associé à une danse née spécifiquement de l'expérience de la migration. Le « coupé » correspond à la sagacité (issue de Doug Sag son inventeur) et le « décalé » à la pratique de la tricherie, de l'arnaque et de la ruse.

Toutefois, la réappropriation, tout aussi spontanée qu'elle soit, ne s'accompagne pas, le plus souvent, d'une répétition à l'identique des termes déjà dits. Une distance est le plus souvent créée lors des reprises, soit par la mise en scène théâtrale soit par des marques méta-discursives. Dès le départ, l'énumération des obstacles (ambassade, papiers, visa, connexion) procède par cris, réitérés par l'ensemble du groupe debout et de dos, derrière les deux personnages principaux, Cœur de lion et Coulibaly le Malien :

« Malien : [...] Je comprends rien parce que là, je sors de l'ambassade, je sors de l'ambassade comme ça Tonton.

[Groupe (au fond, de dos) « Ambassade »].

Et je comprends pas parce que malgré les papiers que tu m'as envoyés [...].

[Groupe (au fond, de dos) « Papiers »].

En plus de ça les 700 000 francs mis en jeu pour l'obtention de de de mon visa [...].

[Groupe (au fond, de dos) « Visa »]. »

Cette mise en relief des mots-clés de la migration les place d'emblée dans l'interdiscours (Pêcheux 1975 ; Courtine 1981 ; Authier-Revuz 1995), par le détachement que la répétition suscite. Ce procédé implique un positionnement distancié et critique de la part des voyageurs face à l'imposition des discours institutionnels français et des lois qui en résultent. À plusieurs reprises, les contraintes extérieures qui les poussent à partir sont rappelées de manière à expliciter cette mise à distance :

« Cœur de lion : Mon frère ce sont les Blancs qui ont apporté l'affaire de passeports en Afrique. »

Lorsqu'il ne s'agit pas du colonialisme ou du postcolonialisme, ce sont les chefs d'État africains qui sont convoqués :

« Cœur de lion : Ton président n'a pas délivré circulation l'autre jour à la télé ?

Malien : Mais ils disent ! Est-ce qu'ils font ?

Cœur de lion : Ahhh !

Malien : Non les politiques là, mon frère laisse politique là. Maintenant toi et moi là, on doit voyager. »

Le contraste entre la matérialité de la parole et les actes des dirigeants, suggéré par la question de Malien (« Est-ce qu'ils font ? »), est mis en opposition à l'action des voyageurs (« On doit voyager »), qui ne peuvent pas compter sur leurs responsables politiques. À d'autres moments, d'autres types d'arguments vont être convoqués pour justifier le départ, arguments qui s'inscrivent dans des discours circulant de manière récurrente chez les migrants (Canut 2011) en Afrique ou ailleurs, notamment celui de la pauvreté.

« Cœur de lion : Les pauvres ont tort, hein ! Quand tu es pauvre c'est vraiment que Dieu ne nous aime pas. Dieu est juste ! [très fort] [...].

Malien + Cissé : Voilà, c'est ça, nous allons sauter ensemble [...].

Cœur de lion : Alors on est obligés de partir parce que nos familles n'ont rien.

Malien + Cissé : On a rien, on a pas de moyens [...]. »

L'emploi du « on » et l'intrusion de ce type de rationalisation au milieu de l'action (moment-clé où les acteurs sautent la barrière de Ceuta) est symptomatique d'une adresse spécifique au spectateur : la folie de l'acte suicidaire est mise en balance avec un argument majeur invoqué pour justifier la migration, soit la pauvreté de l'Afrique. Ainsi, les voyageurs n'y peuvent rien, les coupables sont bien ceux qui ont affamé l'Afrique : cet énoncé appuie la volonté de déculpabilisation des migrants.

Dans la même perspective, la reprise des énoncés presque stéréotypiques des candidats au départ consacre des positionnements communs récurrents en Afrique de l'Ouest (*ibid.*), d'autant qu'ils sont réappropriés ici sans aucune marque de déjà-dit :

« Malien : Les gars, vous savez, je préfère mourir au désert que d'être refoulé. Walaï. Mourir même [...]. Ah, les gars ! Apparemment nous arrivons à Ghardaïa. »

Ces justifications sociopolitiques, qui doivent faire consensus, se doublent d'une autre légitimation : le voyage s'inscrit dans la continuité d'autres voyages, au cœur de l'hétérogénéité constitutive du dire. Le caractère ponctuel ou irrationnel de certains actes s'en trouve ainsi atténué. Une grande partie des discussions entre les aventuriers reposent sur ce qui leur a été dit antérieurement à propos du parcours, et se constitue en une sorte de « savoir du migrant ». Parfois très générale, c'est par le « on » que cette parole « autre » fait irruption dans les énoncés :

« L'architecte : On a pu traverser, parce que les gens, là, on a l'habitude d'entendre que eux vraiment, ils fouillent hein ! [...].

L'architecte : Ceux de Ghardaïa. On dit que ceux là, l'ordre, pff [...] on va mettre Cœur de lion. On dit que eux aussi parlent fort, tu vois, ils font comme euhh [...] chez nous en Afrique quoi [...]. Donc on va d'l'envoyer Cœur de lion. Si on traverse, le reste sera facile jusqu'à Nador [...].

L'architecte : Échelles, oui échelles, j'en ai entendu parler, même à la télé on a parlé des échelles ! »

Au moment le plus critique du voyage, l'inversion par la négative renvoie, elle aussi, à ce discours antérieur par le biais du « on » qui ne dit pas toujours tout :

« Architecte : On ne m'a pas dit ça avant de quitter mon pays dè !

Guide : Silence ! Silence ! Silence ! »

Si des instances énonciatives précises sont parfois citées (« Mon patron que j'avais »), le discours rapporté renvoie toujours au sens donné à la « route », plaçant de fait ce type de représentation dans la « zone du discours indirect », selon la typologie de J. Authier-Revuz (2004), « produisant une image paraphrastique du contenu du discours autre » :

« Cœur de lion : Mon patron que j'avais il m'avait dit que c'est bande dessinée que c'est livre [...].

Guide : Silence ! Silence ! Silence. Pour cela, suivez très bien mes instructions. Quand je me couche tout le monde se couche. Quand je saute tout le monde saute. Pour les gens qui seront blessés.

Cœur de lion : Y avait pas écrit ça sur le parchemin [...]. »

L'enjeu est ici le discours de ceux qui savent, ceux qui ont parlé avant, ceux qui ont permis la constitution du « parchemin » :

« Malien : Oui tonton, le parchemin, c'est un papier pour me servir de guide pour prendre le désert jusqu'au Maroc. »

Matérialisé par le dessin d'un parcours avec les noms des villes à traverser, le « parchemin » constitue aussi un « programme » pour Coulibaly, ce que certains chercheurs nomment « le projet migratoire » (Boyer 2005).

« Malien : [...] Le temps presse mais les gars écoutez ! J'ai un programme établi ! Non, non ! Viens, viens ! Regarde mon programme ! Regardez ! J'ai noté tout point par point j'ai même pas oublié une virgule ! Regardez ! Au mois de septembre je suis en France ! »

Cet aspect paraphrastique des énoncés antérieurs est sans cesse confronté à la réalité vécue par les aventuriers au cours de leur trajectoire que cartographie une histoire de la mobilité transmise et sans cesse réinventée. Le « parchemin » se matérialise sous nos yeux par la succession des villes traversées et nommées (Bamako, Gao, Ghardaïa, barrière de Ceuta, Tamanrasset,

Magnea, Marnéa, Oujda, Nador, forêt de Marouane, Mardaia) et par la découverte de lieux spécifiques à la migration comme les « ghettos » et les « tranquilos », qui peuvent faire l'objet de définition :

« Chef de ghetto : Vous marcherez nuit et jour. Si vous êtes fatigués vous vous reposez dans les tranquilos. Les tranquilos, c'est des abris aménagés pour accueillir les [...], nous qui allons en Europe, là.

Cissé : C'est conçu beaucoup de tranquilos en route quoi ?

Chef de ghetto : Beaucoup de tranquilos [...]. Suivez le guide, suivez bien ses instructions et tout ira bien. Mes frères je vous souhaite bonne chance. Vive l'union africaine ! »

Par le biais de ce jeu avec l'interdiscours (Pêcheux 1975 ; Courtine 1981) ou le « déjà-dit » (Authier-Revuz 1995), les aventuriers inscrivent leur action dans l'histoire de la migration qu'ils vont, de plus, justifier collectivement. Ce « voyage de la honte » ainsi que le nomme (par le discours rapporté) Roméo Ntamag (Cœur de lion) à la fin de la pièce lors de son discours au public (« Ainsi donc commence un long voyage que certains ont appelé "voyage de la honte", car c'est celui-là qui les ramène jusqu'ici à Bamako »), est un voyage à la fois subjectif et commun. Tout en insérant cette expression dans le champ de la nomination collective, l'auteur renvoie au voyage des mots et des événements de parole qui se réinventent à chaque voyage. La « représentation du discours autre » (Authier-Revuz 2004) permet aux acteurs de se positionner dans l'ensemble de la circulation discursive concernant la migration et d'afficher leur place au sein de cet ensemble.

L'expression la plus forte de ce positionnement concerne la négociation avec les noms qui leur sont donnés de l'extérieur. Lors des contrôles de police, plusieurs termes identificatoires utilisés vont faire l'objet de contestations :

« Policier 2 : Le transport est non moins de 3 000 dinars [cris de tous : il les insulte en arabe]. Normalement je prends 3 000 dinars, mais comme vous êtes des clandestins et des noirs en plus !

Tous : Ça c'est du racisme !

Policier 2 : Vous allez payer 3 000 dinars chacun, 90 euros.

Cœur de lion : Parce que nous sommes noirs. Ça, c'est le racisme ! En Algérie, vous êtes des Africains aussi [...].

Cœur de lion : Chef je ne suis pas vagabond, chef, c'est ma mère ! Eh ma mère ! »

Les termes « vagabond », « clandestin » ou la définition extérieure par la couleur de la peau, sont clairement rejetés, soit par la négation, soit par la condamnation du propos (racisme) et sa contestation, au sein du dialogisme interlocutif. L'enjeu de la nomination est fondamental dans *Essingan* puisque le discours final de Roméo insiste sur cette mise en question des catégories, ce qu'Authier-Revuz (2007) nomme les « arrêts sur mots ».

L'hétérogénéité discursive est dans ce final montrée, représentée et renforcée par l'opposition des instances énonciatives entre « les gens » et « nous » : « Le parcours de clandestins comme le disent les gens mais nous

nous appelons les voyageurs parce que nous estimons qu'il est normal que nous puissions nous déplacer. »

Alors que le jeu de la pièce a cessé, Roméo face au public explique avec solennité ce à quoi s'attend un refoulé, une fois qu'il a été rejeté dans le désert. Son discours conclut la pièce en introduisant le rôle de son association l'ARACEM. Si l'objectif est de sensibiliser le public hétéroclite constitué de Maliens, refoulés ou pas, d'Européens, déjà acquis à leur cause, et surtout de militants, les multiples voix enchâssées dans la pièce vont bien au-delà d'une simple visée didactique ou divertissante. Par le biais de cette polyphonie exposée, le dialogue construit pas à pas des positionnements nouveaux dans l'espace discursif autour de la migration et impose de fait un « autre » discours. À partir du « déjà-dit », dans son déplacement même vers d'autres territoires, peuvent s'élaborer alors de nouvelles formes et de nouvelles résistances. La performance théâtrale permet aux jeunes refoulés d'Afrique centrale de prendre une place dans l'édification des significations données à la migration afin de déplacer les discours vers d'autres lieux d'expérience. En ce sens le langage est pour eux une matérialité incarnée par les corps « marchant », « négociant », « s'épuisant », « combattant ».

Résistance : mise en scène de l'expérience humaine

On assiste avec *Essingan* à une mise en question de la représentation de la migration ainsi qu'aux procédures de légitimation de la parole à son sujet. Au-delà d'un discours militant, la pièce constitue une véritable praxis sociale et langagière qui défie les contraintes d'un discours « sur », afin de faire éclater le cadre des instances discursives habituelles. D'une part les migrants se réapproprient la parole souvent confisquée, qui ne peut habituellement s'élaborer que dans des cadres préconstruits (articles, rapports, écrits, livres de récits toujours encadrés par des non-migrants). D'autre part, le théâtre, comme expérience des corps et de leur agencement, leur permet de souligner habilement les limites du discours instituant sur la migration, sans toutefois avoir à le formuler comme tel, sous la forme d'un contre-pouvoir ou d'un contre-discours. De manière subtile, les refoulés se détournent du discours victimaire, porté par les slogans militants, tout autant que du discours criminalisant, afin d'ouvrir une autre voie. Cette voie, paradoxalement, est dégagée par la mise en exergue d'une exigence simple : nous sommes des « voyageurs », des êtres humains avec nos forces et nos faiblesses. Après une heure de représentation d'*Essingan*, c'est bien ce qui reste dans l'esprit du spectateur : la mise en scène d'hommes contraints, dans des situations extrêmes, à des relations de pouvoir toujours reconduites, à des actes peu glorieux, à des instincts de survie implacables, à tout un ensemble de comportements humains, pour le meilleur et pour le pire, de la trahison la plus vile à la solidarité la plus forte. Sans fard, *Essingan* donne à voir l'humanité, en même temps qu'elle donne à ses auteurs le moyen de s'imposer autrement

dans le paysage politique et dans le milieu activiste. En refusant la place qui leur est assignée et le sens posé de l'extérieur sur leur existence, leurs corps, leurs actes, les réfugiés d'Afrique centrale offrent une vision quelque peu décalée par rapport aux discours habituels. On assiste bien ici au processus de subjectivation nécessaire à toute résistance, constitué de gestes inédits, de paroles nouvelles, de choix inattendus. La résistance, on le sait depuis Foucault mais on l'oublie parfois, n'est possible qu'à partir du moment où elle n'est pas seulement réaction, mais bien invention, création. Inventer des formes de vie, expérimenter des manières d'être ensemble, trouver de nouvelles puissances d'agir... C'est bien ce que semblent vouloir les auteurs d'*Essingan*, soucieux qu'ils sont de sortir de leur condition de réfugiés pour expérimenter de nouvelles formes de liberté, par le théâtre, et de nouvelles places, par la création. Ainsi, au cours d'un voyage scénique, la dimension performative de la re-présentation (dans les deux sens du terme) en tant qu'elle propose de nouvelles significations sociales et vise à enfreindre l'ordre du discours, se donne à voir et à entendre en creux comme la mise en jeu de nos propres idées reçues.

*Centre Population de Développement (CEPED), Université Paris Descartes ;
Department of Languages, Literatures, and Cultures, Center for African Studies,
University of Florida.*

BIBLIOGRAPHIE

AMEY, C.

1977 *Le théâtre d'agit-prop : de 1917 à 1932*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

AMIRAUX, V.

2001 *Acteurs de l'islam entre Allemagne et Turquie*, Paris, L'Harmattan (« Logique politique »).

AUTHIER-REVUZ, J.

1995 *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, 2 vol., Paris, Larousse.

2004 « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », in J.-M. LOPEZ MUNOZ, S. MARNETTE & L. ROSIER (dir.), *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan : 35-53.

2007 « Arrêts sur mots », in I. FENOGLIO (dir.), *L'écriture et le souci de la langue*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant : 113-145.

BAKHTINE, M.

1978 [1934] *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BANÉGAS, R.

- 2007 « Côte-d'Ivoire : les jeunes "se lèvent en hommes", anticolonialisme et ultranationalisme chez les jeunes patriotes d'Abidjan », *Les Études du Ceri*, 137 : 1-57.

BARBER, K.

- 2003 *The Generation of Plays*, Bloomington, Indiana University Press.

BARBER, K., COLLINS, J. & RICARD, A.

- 1997 *West African Popular Theatre*, Bloomington, Indiana University Press ; Oxford, James Currey.

BAYART, J.-F.

- 2007 « Les chemins de traverse de l'hégémonie coloniale en Afrique de l'Ouest francophone : anciens esclaves, anciens combattants, nouveaux musulmans », *Politique Africaine*, 105 : 201-240.

BOYER, F.

- 2005 « Le projet migratoire des migrants touaregs de la zone de Bankilaré : la pauvreté », *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, 8 (5) : 47-67.

BRES, J. & NOWAKOWSKA, A.

- 2006 « Dialogisme, du principe à la matérialité discursive », in L. PERRIN (dir.), *Le sens et ses voix*, Recherches linguistiques, 28, Metz, Université de Metz.

CANUT, C.

- 2007 *Une langue sans qualité*, Limoges, Éditions Lambert Lucas.
 2010 « De l'Afrique des langues à l'Afrique des discours, les voix du langagier », *Cahiers d'Études africaines*, L (2-3-4), 198-199-200 : 1163-1189.
 2011 *Frontière reconduite*, tutti quanti films, 82 minutes.

COMAROFF, J. & COMAROFF, J.

- 2002 « Alien-Nation : Zombies, Immigrants and Millennial Capitalism », *South Atlantic Quarterly*, 101 (4) : 779-805.

COURTINE, J.-J.

- 1981 « Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours. À propos du discours communiste adressé aux chrétiens », *Analyse du discours politique*, *Langages*, 62 : 9-128.

DE BOECK, F.

- 2000 « Le deuxième monde et les enfants sorciers », *Politique Africaine*, 80 : 32-57.
 2004 « On Being Shege in Kinshasa : Children, the Occult and the Street », in T. TREFON (ed.), *Reinventing Order in Congo*, London-New York, Zed Books : 155-173.

DIAWARA, G.

- 1990 « Le kotéba, un théâtre forum », *Les Cahiers de l'ENSup*, Bamako : 3-13.

DIAWARA, M.

- 2004 *We Won't Budge. An African Exile in the World*, New-York, Basic Civitas Books.

DOUGNON, I.

2007 *Travail de Blanc, travail de Noir, la migration des paysans dogon vers l'office du Niger et au Ghana*, Paris, Karthala.

KABBANJI, L.

2011 « Vers une reconfiguration de l'agenda politique migratoire en Afrique de l'Ouest », *Études internationales*, 42 (1) : 47-71.

KOLHAGEN, D.

2006 « Frime, escroquerie et cosmopolitisme : le succès du coupé décalé en Afrique et ailleurs », *Politique Africaine*, 100 : 92-106.

KRUGER, L.

1999 *The Drama of South Africa, Plays Pageants and Publics since 1910*, London-New York, Routledge.

MANN, G.

2003 « Immigrants and Arguments in France and West Africa », *Comparative Studies in Society and History*, 45 (2) : 362-385.

MBEMBE, A.

2002 « African Modes of Self-writing », *Public Culture*, 14 (1) : 239-273.

NGUYEN, V.-K.

2010 *The Republic of Therapy : Triage and Sovereignty in West Africa's Time of Aids*, Durham, Duke University Press.

DE NORAY, M.-L.

1997 « Mali du Kotéba traditionnel au théâtre utile », *Politique Africaine*, 66 : 134-139.

PÊCHEUX, M.

1975 *Les Vérités de La Palice*, Paris, Maspero.

QUAYSON, A.

2004 « Pre-texts and Intermedia : African Theatre and the Question of History », in J. CONTEH & M. TEJUMOLA OLANIYAN (eds.), *African Drama and Performance*, Bloomington, Indiana University Press.

REED, T. V.

2005 *The Art of Protest : Culture and Activism from the Civil Rights to the Streets of Seattle*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

ROY, W.

2010 *Reds, Whites and Blues, Social Movement, Folk Music and Race in the United States*, Princeton, Princeton University Press.

SCHMITZ, J.

2008 « Migrants ouest-africains vers l'Europe : Historicité et espaces moraux », *Politique Africaine*, 109 : 2-11.

TARROW, S.

2011 *Power in Movement : Social Movements and Contentious Politics*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.

TILLY, C.

1999 « From Interactions to Outcomes in Social Movements », in M. GIUGNI, D. MC ADAM & C. TILLY (eds.), *How Social Movements Matters*, Minneapolis, University of Minnesota Press : 253-270.

TURNER, V.

1974 *Drama, Fields and Metaphors : Symbolic Action in Human Society*, Ithaca-London, Cornell University Press.

RÉSUMÉ

Qu'est-ce que les nouvelles pratiques théâtrales africaines peuvent nous apprendre sur la circulation des discours sur les migrations et les voyages des jeunes Africains vers l'Europe ? C'est par l'examen et l'analyse d'une pièce de théâtre, *Essingan*, écrite et produite en 2006 par des migrants refoulés au Mali, que nous allons tenter de répondre à cette question. En effet, par le biais de la création théâtrale, les migrants ont pour la première fois pris la parole en leur nom et proposé un discours quelque peu différent sur la migration. Cet article propose de montrer que si l'ensemble des discours antérieurs sur la migration ont été actualisés par les auteurs d'*Essingan*, la mise en scène et la mise en mots produites, bien qu'insérées dans une perspective militante, proposaient une tout autre vision du parcours migratoire et des enjeux complexes qui s'y jouent. En dépassant une approche victimaire univoque, ils ont rendu compte de la complexité des relations humaines et des rapports de pouvoir qui constituent toute situation sociale, toute expérience collective. Ce que nous souhaitons démontrer est que *Essingan* contribue à mettre en évidence de nouveaux discours sur la migration, tant du point de vue des modalités théâtrales que du dialogisme discursif qui en constitue la forme textuelle. La mise en scène et les choix linguistiques ne peuvent qu'interroger quant au rôle que peut prendre une telle pièce dans le champ discursif sur la migration, et sur son éventuelle mise en cause des discours instituants autour des migrants.

ABSTRACT

"We Are Travelers": Staging Migratory Itineraries in the Theater of Central African Refugees in Bamako. — This essay examines the ways in which new theatrical practices provide innovative understandings of the circulation of discourses on migration in Africa. To do so, the essay focuses on *Essingan*, a play written and performed, for the first time in 2006, by deportees in Bamako, Mali. By examining how the play has problematized former conventional discourses on the experience of migration, the essay demonstrates that the play's significance draws from the alternative militant approach adopted by its creators and actors, generating a new range of theatrical modalities, discursive propositions and, ultimately, challenging and renewing codified discourses on migration.

Mots-clés/Keywords : Mali, *Essingan*, discours, migration, réfugiés, théâtre/Mali, *Essingan*, speech, migration, refugees, theater.