



Le concert-party togolais, une esthétique théâtrale du XXe siècle : un héritage en mutation

The Togolese Concert-Party, a Theatrical Aesthetic of the 20th Century: A Heritage in Transformation

Kangni Alemdjrodo
Kokou Agbleta

Article history:

Submitted: July 10, 2025

Revised: August 15, 2025

Accepted: August 20, 2025

Keywords:

concert-party, heritage, innovation, postdramatic, heritage-making

Mots clés :

Concert-party, héritage, innovation, postdramatique, patrimonialisation

Abstract

This article examines the trajectory of the concert-party in Togo, a popular theatrical form originating from the ports of the Gulf of Guinea, its codes (itinerant advertising, dance, first open, participatory performance), and its transformations in the 21st century. Based on fieldwork (observations/interviews) and a return to historical sources (Ricard, Cole), we analyze how the form is being reconfigured (duration, gender-mixed troupes, *Gazo-kini*, the *Kétéké* vs. *Asihu* principle), and how it reshapes its archetypes and languages. The Gbadamassi case study illustrates a postdramaturgy that combines heritage and innovation. Finally, we discuss the challenges (funding, training, digital audiences) and the prospects for active heritage-making.

Résumé

Cet article examine la trajectoire du concert-party au Togo, forme théâtrale populaire issue des ports du Golfe de Guinée, ses codes (publicité ambulante, bal, first open, représentation participative) et ses mutations au XXIe siècle. À partir d'un terrain (observations/entretiens) et d'un retour aux sources historiques (Ricard, Cole), nous analysons comment la forme se reconfigure (*durée, mixité des troupes, Gazo-kini, principe Kétéké vs Asihu*), et comment elle recompose ses archétypes et ses langues. L'étude de cas Gbadamassi illustre une postdramaturgie qui conjugue héritage et innovation. Nous discutons enfin des défis (financement, formation, publics numériques) et des perspectives de patrimonialisation active.

Uirtus © 2025

This is an open access article under CC BY 4.0 license

Corresponding author:

Kangni Alemdjrodo,

Université de Lomé

E-mail : kangnialempro@gmail.com

Introduction et contexte de l'étude

La colonisation de l'Afrique occidentale a accentué les divisions entre les classes sociales. Chaque classe exprime ses besoins en fonction de sa vision. Dans le domaine du théâtre, les formes dites importées se sont imposées au détriment des formes dites populaires et traditionnelles d'Afrique. Le concert-party⁷³ est une forme théâtrale et musicale emblématique développée au cours du XX^e siècle dans les régions côtières du golfe de Guinée, notamment au Ghana, au Nigeria et au Togo. A la fois forme et genre, le concert-party est issu de l'interaction entre les traditions orales locales et les influences coloniales européennes comme le cabaret et la commedia dell'arte (Cole 2001). Bien qu'il soit sociologiquement né dans les villes portuaires du Ghana, le concert-party a trouvé en terre togolaise un terrain fertile qui, lui a permis de se développer pour inspirer les premiers dramaturges togolais qui l'adoptèrent. Sa fortune sur un demi-siècle, ses succès d'audience comparé à la faible audience du théâtre occidental, son impact dans l'histoire du théâtre au Togo en fait un patrimoine immatériel et culturel susceptible d'inspirer une nouvelle génération de créateurs. Le concert-party, malgré l'absence d'un répertoire écrit, a su gagner du terrain dans une société intrinsèquement orale, tout en se débarrassant de tout ce qui paraissait encombrant, voire superflu pour la communication théâtrale (Alemjrodo 2011, 125). Mais comme toute production culturelle, l'évolution de son contexte a été la source de son déclin voire de la stagnation de sa forme. Le genre garde pourtant son intérêt sociologique, raison pour laquelle plusieurs chercheurs et des jeunes artistes introduisent l'idée d'un « renouvellement » ou d'une « réinvention » de cette forme artistique. Quelques interrogations s'imposent à la réflexion. Comment re-contextualiser le concert party togolais ? En quoi consiste les caractéristiques de l'ancienne forme ? Comment le concert-party s'adapte-t-il aux réalités contemporaines à travers la performance des acteurs et les mécanismes de renouvellement ? Les réponses à ces interrogations constitueront les axes principaux de cet article.

1- Contextualisation du concert party togolais

Le concert-party est arrivé au Togo dans les années 1960, au moment où la situation politique était critique sur le plan national et international. D'abord il faut signaler qu'une partie du territoire du Togo (le Togoland britannique) a été géographiquement rattachée au Ghana à partir de 1956, ce qui explique les liens linguistiques et culturels entre les deux pays. Plusieurs ouvriers travaillant dans le secteur portuaire à Tema, ont vu faire et ont reproduit à leur retour au Togo les spectacles de concert-party. Ensuite, préciser que par sa liberté de ton, le genre a subi les foudres des

⁷³ La graphie concert-party (avec le tiret) est d'usage dans la bibliographie francophone. Les anglophones n'utilisent pas le tiret (Concert Party).

régimes politiques au pouvoir après l'indépendance, lesquels sanctionnèrent sévèrement les acteurs du concert-party. Les partis uniques installés en régimes autoritaires trouvaient là un moyen de faire disparaître toute tentative d'actions culturelles revendicatrice d'une idéologie contraire à leur idéologie (*Moulard-Kouka 2011, 15-30*).

Les rivalités entre les acteurs politiques, les assassinats politiques et les coups d'état des années 60, constituaient des thèmes traités au concert-party, qui se moquait des acteurs politiques et des nouvelles élites. Le fragile équilibre politique avait favorisé la forme qui est au service de la résistance culturelle et identitaire, exprimée dans une langue locale : l'éwé. Rejetant l'usage des langues coloniales, le genre s'est imposé comme un miroir des préoccupations sociales des classes populaires. Par ses sketches comiques, ses intermèdes musicaux et ses récits moralisateurs, il a joué un rôle crucial dans la construction identitaire et la transmission des valeurs culturelles dans une société en transformation.

2- Caractéristiques fondamentales de la forme traditionnelle du concert-party togolais

Le concert-party est une forme de théâtre clownesque basée sur l'improvisation et l'oralité. Le spectacle de concert-party se déroule en quatre (04) étapes. Il faut noter que la première étape est le rituel publicitaire, la deuxième est le bal, la troisième est le « first open » et la quatrième est la représentation théâtrale.

a) Le rituel publicitaire

Étape préparatoire de la performance, le rituel de la publicité est perçu comme une organisation de la communication autour de la représentation. C'est la performance publicitaire ou communicationnelle. Le groupe propose un avant-goût du spectacle qui va se dérouler dans la soirée aux habitants de la localité qui accueille la représentation, le but étant d'inciter les populations à faire massivement le déplacement au lieu du spectacle. Un détachement de quelques comédiens et musiciens est envoyé dans les coins bondés de gens pour de petits numéros très accrocheurs. Généralement les comédiens s'accrochent à la galerie du taxi sonorisé pour l'occasion, pour diffuser la musique du groupe. Lorsqu'ils arrivent devant une foule, les comédiens descendent pour offrir leur numéro d'acrobatie, de danse, de chant et parfois de petites saynètes. Ensuite, ils invitent la population à venir le soir à l'heure convenue pour assister à la suite de leur spectacle. Dans le jargon des acteurs du concert-party, cela s'appelle « publicité ambulante » ou « tour des coins chauds ». L'étape du rituel publicitaire est déterminante car elle mobilise le public et sert de motivation aux comédiens non pas seulement pour des raisons pécuniaires mais surtout elle influe la performance sur scène.

b) Le bal

Si la première étape se déroule dans un environnement hors scène, la deuxième étape va avoir lieu dans l'espace choisi pour la représentation. Elle est subdivisée en deux rituels. Le premier est le bal. Généralement, l'orchestre des concert-bands propose de la musique live aux premiers spectateurs. Avant même l'ouverture des guichets, l'orchestre démarre sa prestation. Pour motiver les spectateurs, les musiciens interprètent des morceaux à la mode. Le spectateur, après avoir choisi son siège, peut monter sur la piste de danse. Il peut s'approprier la scène, s'affirmer, faire sa performance. Le concert-party est une forme de théâtre qui offre la scène à son public qui, à son tour, offre un spectacle aux comédiens, aux musiciens de la troupe et à lui-même. Ce rituel peut durer deux ou trois heures, en attendant l'entrée dans la salle du dernier spectateur. Le chercheur Alain Ricard (1986, 19-20) a théorisé cette logique de l'attente longue avec le concept « *Asihu* » (littéralement le taxi-brousse), qui correspond à l'idée que le taxi ne démarre le voyage que lorsque toutes les places du véhicule ont été occupées par les voyageurs.

L'étape du bal au cours de laquelle les premiers spectateurs investissent la scène permet à l'orchestre de tester l'efficacité des instruments, la qualité du son bref toute la logistique instrumentale en associant le public à l'ambiance du début.

c) Le « first open »

Cette phase est une manière de chauffer la salle. Généralement les humoristes font de petits et courts sketches comiques pour préparer le public. Elle est assurée par les comédiens qu'on appelle les « Bob », en référence aux deux premiers comédiens du concert-party ghanéen. Les Bobs sont des comédiens qui présentent des numéros d'acrobatie, de danse, de chant ou de saynètes comiques, et parfois des tours de magie pour préparer le public au grand « show ». Ces acteurs, au concert-party, suscitent beaucoup d'admiration auprès du public et surtout auprès des enfants. Les plus grands noms du concert-party ont incarné ces personnages. Au Togo comme au Ghana, ces deux personnages ont évolué pour devenir un seul ; ce ne sont plus deux comiques mais un seul clown qui vient faire son show. D'ailleurs les compétitions de « Key Soap Concert-Party » (Cole 2001) au National Theater du Ghana le montre bien. Sur scène, le Bob de chaque compagnie vient faire sa prestation (Ricard 1986). Nous pouvons citer entre autres Bishop Bob Okala (Ghana), Bob Santos (Togo) et aujourd'hui Bob Gbadamassi. Cette forme est entièrement héritée de la créativité des comédiens ghanéens.

d) La représentation théâtrale

C'est l'étape de la représentation de la création faite d'après un canevas. Il est à noter que cette phase ne laisse pas le public pour compte. Parfois, un

dialogue surgit entre les comédiens et les spectateurs, et cela crée de l'émotion, soit de l'antipathie ou de la sympathie auprès du public. En plus de cela, des actions spontanées apparaissent de part et d'autre : c'est soit un spectateur qui vole au secours d'un protagoniste maltraité, ou bien c'est un comédien qui prend un spectateur à témoin sur une action. Selon le comédien Aze Kokovivina : « le concert-party est une forme de représentation théâtrale faite par les troupes de concert-party et le public ». ⁷⁴ Le concert-party est une forme de théâtre qui va au contact du public qui s'implique en s'attribuant un rôle et devient acteur de l'action. Il s'apparente, par cet aspect, au théâtre invisible, théorisé par Augusto Boal (Boal 57) lorsqu'il évoquait la fonction affective, émotionnelle au théâtre populaire.

e) La « langue » de la représentation

La langue utilisée généralement au concert-party est la langue des autochtones. C'est ainsi qu'au Togo le concert-party est joué en éwé, au Ghana en Twi et au Nigeria en Yoruba. Mais la langue performative choisie reste ouverte à tous les registres, à toutes les tonalités et aux emprunts. La « langue » du concert-party est une langue locale dynamitée par les calques et les emprunts.

f) Les personnages archétypes et leur caractère

Comme dans le théâtre italien du 16^e siècle, le concert-party traditionnel togolais a créé et imposé des personnages iconiques, lesquels reviennent constamment dans toutes les représentations et sont donc à l'origine de la création des canevas du genre traditionnel togolais, montrant ainsi la force des archétypes dominants à l'époque de son acclimatation au Togo.

- Le boy

Le boy est un personnage emblématique et son rôle est capital dans le concert-party togolais. Sociologiquement, un boy est le serviteur du colon ⁷⁵, son garçon de courses. A l'indépendance, la classe moyenne a conservé l'usage du domestique parce qu'elle en avait les moyens. Le boy est le bras droit du patron socialement haut-placé. Il joue au naïf, et cache son jeu. Il sait tout, et peut imiter le patron.

Ainsi, le boy est le clown de la troupe. Il est souvent le comédien le plus comique et expérimenté. Pour qu'une soirée de représentation de concert-party soit bien réussie, cela dépend la plupart du temps de la performance du boy. Généralement, ce sont donc les leaders des groupes qui s'attribuent ce rôle, toutes les charges du groupe reposant ainsi sur leurs épaules. Le boy est comme le capitaine d'une équipe de football sur le terrain. C'est lui qui coordonne et assure le rythme du jeu des comédiens.

⁷⁴ Entretien réalisé par Agbleta Kokou, 18 avril 2014, Lomé.

⁷⁵ Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, Julliard, 1956.

Il a une responsabilité semblable à celui d'un chef d'orchestre. Il est le pilier autour duquel les autres sont arrimés. Pour réussir son rôle, il a à sa disposition des éléments sémiotiques comme le comique du langage, l'ironie et la niaiserie. C'est un élément à la fois perturbateur et justiciable. C'est de lui que naissent des problèmes dans les couples. Par son comportement, il déplace les codes mis en place par la société. Il met au défi ses employeurs qui subissent ses caprices. Ce personnage est révolu et dépassé, parce qu'il n'arrive plus à jouer son rôle d'avant. De nos jours, dans la société togolaise, le boy a été remplacé par la bonne, ce qui est signe d'un retour à des biais plus patriarcaux mis à mal par la colonisation qui a fait des hommes des serviteurs du blanc. Le concert-party est une forme qui est aussi basée sur le mimétisme, un procédé ou une technique qui permet à la dramaturgie de reproduire les faits sociaux sur scène. C'est grâce au mimétisme que le concert-party suscite l'identification auprès de son public. C'est une sorte de miroir qui projette la vie du spectateur, lui faisant revivre ses propres histoires jouées par des acteurs. Aujourd'hui que le métier de boy a presque disparu de notre société moderne, le personnage doit évoluer pour s'adapter aux nouvelles donnes.

- **Le vieillard**

C'est un homme dont l'âge tourne autour de 70 et 80 ans. C'est un philosophe du village. Il est le plus sage. Il connaît l'histoire de tout le monde. C'est sa fille qui se marie avec le gentleman venu de la ville ou revenu d'Europe. Il est le personnage qui connaît des proverbes, des contes et des chansons du folklore. Il vient très souvent planter le décor, comme on le dit dans le concert-party. C'est à lui que revient la responsabilité d'annoncer l'histoire qui va être jouée. Célibataire, il est le conseiller matrimonial. Il est la plupart du temps, un veuf qui a élevé sa fille, un être auquel il très attaché. Il pose parfois des énigmes pour enseigner à ses enfants et mettre à nu des prétendants véreux.

- **L'épouse**

Elle est la fille du Vieillard et la femme du gentleman. Elle n'est pas civilisée. Elle est une illettrée. Elle est très respectueuse mais ignorante, comme s'il y avait un lien subliminal entre illettrisme et ignorance.

- **Le gentleman**

Il est l'acteur principal et parfois l'objet du problème que le canevas doit résoudre. C'est un arriviste, un homme de mauvaises mœurs, qui n'a pas de parole. Il est manipulable. Il subit généralement les caprices du boy, son serviteur. Il est polygame généralement et infidèle.

- **L'orphelin**

C'est le personnage qui représente le miroir de la société de son temps. Il

est vulnérable, mais rempli d'espérance.

- **La "prostituée" « Adjoa »**

Le statut dépréciatif du « prostituée » est créé et enfilé au personnage féminin, travailleuse du sexe. A la base, l'idée était strictement de sensibiliser les jeunes femmes, poussées par la conjoncture du moment, qui s'adonnait à ce métier. Ce personnage féminin est dénommé « Adjoa ». Elle travaille dans les bars comme serveuse, mais fait la passe occasionnellement. Elle a une histoire très misérable qu'elle raconte à ses victimes qui craquent sous le récit de ses souffrances. Aujourd'hui, le personnage est en perte de réputation, à cause des organisations de défense des droits humains et surtout des organisations féministes. La prostitution n'est plus un métier réservé aux seules femmes, encore moins aux seules ghanéennes, on y trouve toutes les nationalités de la sous-région. Adjoa devient donc un personnage variable, et cette variation enrichit la typologie du personnage.

- **Le soldat**

C'est un bouffon, il est très pathétique. C'est un homme peureux. Il a un gros ventre pour exprimer qu'il est corruptible. C'est une personne brutale en action. Il renvoie aux dictatures et à la violence militaires de la période post-indépendance.

3- Autres caractéristiques formelles du concert-party togolais

Au-delà de ces caractéristiques classiques propres à la forme ancienne, on peut également identifier des caractéristiques non moins subsidiaires de cette forme.

- **L'absence de femme parmi les comédiens**

Les comédiennes sont rares ou n'existent pas tout simplement dans cette forme de théâtre populaire, contrairement à un autre genre populaire religieux nommé la cantate (ou Kantata) où on voit beaucoup de personnages de sexe féminin. Si les femmes ne jouent pas au concert-party, cela ne signifie pas qu'il n'y pas de rôles de femme dans les créations, comme on a pu le constater avec la typologie des personnages (*Apedo-Amah 2013, 54*). Les rôles féminins sont interprétés par les hommes qui se métamorphosent en personnages féminins. Ce sont les hommes qui se travestissent. Cette « absence » de femme est due au mauvais regard que la société porte sur les acteurs après la scène. La dramaturgie du concert-party s'inspire de faits sociaux. Certaines histoires mises en scène au concert-party ne donnent pas une bonne image de la femme dans la culture togolaise traditionnelle. Le comédien Kenou Komlan Guy alias Agbamekanou Toumpèpè nous explique mieux les raisons. Selon Agbamekanou (*Entretien 2014*), le jugement sévère que la société togolaise portait sur les femmes, les préjugés et les stéréotypes socioculturels qui

leur sont collés après la scène, ternissent leur image, donc les troupes classiques n'ont pas recours au personnel féminin.

- **L'absence de texte ou de conducteur de performance**

L'histoire du concert-party illustre l'absence du texte dans la pratique de la forme. Elle est basée sur l'improvisation et l'oralité. En effet le concert-party originel était un théâtre rituel avec masques, costumes et accessoires dont la charge émotionnelle a réuni la danse, la musique et la personnification. La plupart des formes de théâtre en Afrique occidentale sont qualifiées de théâtre populaire et dévalorisées par certains spécialistes. Le concert-party n'y a pas échappé. En réalité, le concert-party, considéré comme théâtre populaire, est dévalorisé selon le principe de base du théâtre occidental tel que conçu par Aristote (Dupont 2).

Le concept de théâtre populaire est complexe et difficile à cerner, car il couvre de multiples champs. L'un des aspects qui caractérise le théâtre populaire est le « peuple ». Par peuple, on entend la masse. Alors c'est une forme de théâtre qui rassemble beaucoup de spectateurs. L'aspect nombre du public définit le théâtre populaire dans ce cas. Le concert-party devient alors un théâtre pour la classe ouvrière populaire, un théâtre qui s'adresse à la masse et qui n'a pas de public spécifique. Le public est un mélange de toutes les couches sociales. C'est ainsi qu'au concert-party, on peut trouver des enfants, tout comme des vieillards, un fonctionnaire tout comme un ouvrier etc. En somme, dire du concert-party qu'il est un théâtre populaire, c'est dire qu'il est un théâtre de masse ou tout simplement un théâtre du peuple. Cette popularisation de la forme serait *a priori* une force pour sa survie.

- **La question de la survie des comédiens à travers leur art**

Depuis quelques décennies, le concert-party traverse une crise majeure. Face à l'essor des formes dramatiques globalisées et aux transformations des pratiques culturelles dues à l'avènement des médias numériques, il est de plus en plus relégué au second plan. La jeune génération, captivée par les réseaux sociaux et les divertissements numériques, délaisse le théâtre vivant. De plus, le manque de soutien institutionnel, la rareté des financements et le manque de formation théâtrale et de professionnalisme des acteurs ont contribué au déclin de cette forme artistique, notamment au Togo, où elle est en voie de disparition.

À part les maigres recettes des soirées de spectacle, le concert-party n'avait pas de subvention nationale ni internationale. Les comédiens du concert-party ont longtemps pratiqué cet art avec passion. Or la passion seule ne peut permettre à l'artiste de s'épanouir. Ils font de petits boulots pour survivre. Mis à part les quelques rares spectacles organisés par les groupes, les acteurs sont sollicités individuellement pour animer des veillées funèbres. Mais ce ne sont pas tous les comédiens qui ont cette

chance. Seuls les plus comiques et capables de faire un « one man show » à l'instar des Bobs, sont invités. Les gratifications qu'ils perçoivent après ces prestations sont très maigres. Alors, pour augmenter leurs gains, ils organisent des quêtes au cours de leurs performances. Cette manière de faire montrait toute leur vulnérabilité et les exposait au manque de respect et de considération dans la société. Dans ce contexte, une réflexion s'impose pour examiner comment cette pratique théâtrale, porteuse d'identité et de diversité culturelle, pourrait être sauvegardée et réinventée pour répondre aux attentes d'un public contemporain tout en préservant son dynamisme dramaturgique.

Depuis plus de soixante (60) ans d'indépendance, dans la plupart de nos Etats, les théâtres (bâtiments) sont quasi inexistantes. Conséquence, le théâtre a eu beaucoup d'amélioration de sa dramaturgie mais peu de son esthétique. Ces dix dernières années, les représentations du théâtre moderne auxquelles nous avons assistés ont montré que la population togolaise ne s'intéresse plus à cette forme artistique. En analysant le public présent dans les centres et instituts pour suivre le théâtre, nous constatons que ce public est composé d'expatriés et des acteurs de théâtre essentiellement. Certains comédiens et comédiennes de théâtre fuient leur pays pour s'installer en Europe car ici leur œuvre n'est plus appréciée à sa juste valeur. Le départ de ces hommes de théâtre qui s'installent en Occident devient très préoccupant pour l'avenir du théâtre togolais. Que faut-il faire face à cette situation ?

D'après notre analyse, il faut déconstruire d'abord les causes du fléau. Des médias propagandistes aux services de forces globalisantes manipulent l'imaginaire des populations. Les peuples sont déracinés de leurs valeurs culturelles et cultuelles. Certains peuples œuvrent pour le retour à leur racine. Les peuples et les politiques œuvrent pour la sauvegarde des langues nationales. Tous aspirent retrouver la pratique de leur valeur ancestrale dans la formation et l'éducation des jeunes. L'on parle du retour à la source. Lors du Colloque d'Abidjan sur le théâtre négro-africain en avril 1970, Issa Sido remarquait : « Nous sommes à un moment de l'histoire où l'Afrique se ressaisit, se cherche, se construit, et le théâtre, art le plus immédiat et comportant plus de participation directe, peut contribuer efficacement à cette édification » (Sido 94).

Le concert-party, forme théâtrale et musicale populaire développée dans les milieux urbains du golfe de Guinée, a marqué l'identité socioculturelle du Togo, du Ghana et du Nigeria depuis l'époque coloniale. Toutefois, cette forme d'art, autrefois emblématique par son esthétisme hybride et sa capacité à traiter des préoccupations sociales de manière burlesque et engageante, est aujourd'hui en déclin. Les raisons incluent le manque de soutien institutionnel, l'évolution des goûts du public, et la domination croissante des formes dramatiques étrangères et des médias numériques.

Par ailleurs, l'attrait des nouvelles générations pour les formes de divertissement numériques et les esthétiques globalisées contribue à marginaliser ce patrimoine immatériel, malgré son potentiel unique à refléter et à transformer la société et former le goût artistique. Pourtant, une réinvention du concert-party par Gbadamassi depuis 2014 à nos jours, intégrant des éléments contemporains tout en gardant ses caractéristiques traditionnelles, pourrait lui redonner sa place dans le paysage culturel actuel et lui permettre de répondre aux enjeux sociaux modernes.

- Les prémices d'une métamorphose

L'évolution du comportement des peuples dans nos sociétés, qui a entraîné les mouvements féministes va apporter de profonds bouleversements dans les habitudes de la société traditionnelle africaine. Les femmes réunies au sein des associations de lutte pour l'équité et les droits, de la femme vont prendre le théâtre comme un outil d'éducation de masse. La fonction didactique du théâtre a été un aspect qui va les pousser à envahir les scènes. Les quelques-unes qui ont commencé à jouer étaient d'abord limitées à la pratique du théâtre moderne. Certaines étaient dans des groupes de sketches comme par exemple à Lomé la troupe théâtrale « Carré-jeune » qui proposait des sketches, en éwé et en kabyè.

La nouvelle esthétique du genre de concert-party est aussi revendicatrice des droits humains basés sur les valeurs socioculturelles, politique et religieux. Sauvegarder nos rites, rituels et coutumes pour la reconstruction d'une génération non aliénée. Développer l'imaginaire des populations surtout les enfants à travers la poésie, les chansons, les contes et légendes d'Afrique dans nos langues nationales. Décoder les construits sociaux du néocolonialisme, choisir ce qui est conforme à nos réalités pour rétablir et concevoir de nouveaux codes et barrières pour la mise en place des connaissances permettant de fabriquer le citoyen de demain pour un Togo épanoui. Ainsi que le fait remarquer le dramaturge ivoirien Koffi Kwahulé (13), le renouvellement esthétique du concert-party doit assumer sa fonction didactique auprès du public.

4- Contributions pour le renouvellement de concert-party

4.1- Contribution théorique

Les pionniers ayant écrit sur la forme sont la plupart originaire du Ghana, Nigéria, Togo et quelques expatriés. Au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle J. Adedeji, a fait des travaux sur les origines traditionnelles du concert-party pratiqué par Hubert Ogundé au Nigéria. E.K. Sutherland nous décrit la pratique du concert-party comme véritable spectacle professionnel au Ghana. Kwabena N. Bame établit une étude sur l'innovation, la diffusion et les fonctions sociales du concert-party au Ghana. Toujours au Ghana, E.J. Collins nous renseigne dans un article sur l'histoire et la musique « High-life » Ghanéenne, musique de prédilection

du concert-party.

Le chercheur français, Alain Ricard a exploré l'histoire et les spécificités du concert-party en Afrique de l'Ouest, en se focalisant notamment sur le groupe Happy Star Concert Band de Lomé dans les années 1970. Dans ses œuvres intitulées : *L'invention du théâtre, le théâtre et les comédiens en Afrique noire* puis *Théâtre et nationalismes*⁷⁶, il fait des analyses structurelles et conceptuelles qui ont permis d'identifier le principe théorique « Asihu », qui caractérise cette forme théâtrale. Il met également en lumière l'origine et le rôle du personnage archétype du « Bob », un personnage comique introduit dans les années 1930 par Ismaël Johnson et ses collaborateurs au Ghana. Les « Bobs » étaient initialement des personnages comiques qui présentent des numéros pour chauffer les salles. Ce personnage a évolué dans le concert-party du Ghana et du Togo, comme le démontrent les compétitions de Key Soap Concert Party avec Bob Okala au Ghana et les performances de figures telles que Bob Gbadamassi au Togo visibles sur le réseau YouTube (*Gbadasprod TV*).

Enseignant-chercheur en littérature et théâtre à l'Université de Lomé, Ayayi Togoata Apedo-Amah dans s'est intéressé aux origines, valeurs et spécificités du concert-party togolais⁷⁷. Il décrit cette forme théâtrale sur le plan conceptuel et fonctionnel, en soulignant ses caractéristiques uniques dans le contexte togolais, la fonction idéologique : le statut des langues et le statut social, la subversion linguistique dans le concert-party.

Dans une thèse académique récente, Aurélien Fernandes⁷⁸ a étudié le mécanisme dramaturgique et les représentations du concert-party, avec une immersion dans les pratiques du concert band du comédien Azé Kokovivina, une figure emblématique du genre désormais retraité. Il souligne le lien entre les pratiques du concert-party et les croyances animistes vodou, en particulier les rituels de protection organisés avant les représentations. Ses travaux sont publiés dans sa thèse de doctorat intitulée : *Le Concert-Party hier et aujourd'hui en Afrique de l'Ouest*.

Alemdjrodo Kangni, Maître de conférences en littérature comparée et théâtre, directeur du Master Professionnel Théâtre Éducation de l'Université de Lomé où le genre est enseigné comme une forme postdramatique, décrit le concert-party comme une « marmite du pauvre » contenant divers éléments anthropologiques : musique, chants, maquillage, costumes, personnages, scénographie, et improvisation. Il insiste sur la nécessité de moderniser cette forme pour répondre aux goûts

⁷⁶ Alain Ricard, *L'invention du théâtre, le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986 ; *Théâtre et nationalisme. Wole Soyinka et LeRoi Jones*, Paris, Présence Africaine, 1972.

⁷⁷ Ayayi Togoata Apedo-Amah, *Théâtres populaires en Afrique. L'exemple de la Kantata et du Concert-Party togolais*, Lomé, Awoudy, 2013.

⁷⁸ Aurélien Freitas Fernandes, *Le Concert-Party hier et aujourd'hui en Afrique de l'Ouest*, Université Sorbonne Nouvelle, janvier 2023.

contemporains dans une interview accordée à Radio France Culture le 13 juillet 2012⁷⁹.

Sédom Komlan Gbanou (314)⁸⁰, dramaturge et professeur dans son texte intitulé : *Un théâtre au confluent des genres*, met l'accent sur la structure dramatique du concert-party. Il identifie des éléments narratifs classiques comme l'exposition, le nœud dramatique, les péripéties et le dénouement, tout en soulignant l'importance de l'oralité, de l'improvisation, et les sources traditionnelles du concert-party togolais.

4.2- Contribution conceptuelle

Le concert-party, forme théâtrale populaire apparue en Afrique de l'Ouest durant la période coloniale, notamment au Ghana, au Nigeria et au Togo, a fait l'objet de nombreuses études par divers chercheurs. Le comédien togolais Gbadamassi, en s'appropriant cette tradition théâtrale, propose une réinvention esthétique qui renouvelle l'esthétique du concert-party au Togo. Son concert-party se distingue par deux grandes improvisations dramatiques : une improvisation dramatique basé sur des thématique et une improvisation dramatique basée sur les poésies de Fa. Le principe théorique de « *Kétéké* » (*pour indiquer le fait que le train démarre toujours à la gare aux heures fixées et n'attend point le passager*) est ici convoqué ainsi que les nouvelles techniques d'information et de la communication.

- L'improvisation dramatique basée la poétique du Fa

L'improvisation dramatique basée sur la poétique du Fa explorée par Gbadamassi consiste à choisir un des 256 signes de Fa à chaque création. Il est très important de souligner que la dimension spirituelle et divinatoire n'est pas prise en compte dans cette démarche. C'est ce que nous désignons par la désacralisation de la poésie de Fa. La complexité de l'approche nécessite une explication approfondie.

Le concert-party et le Fa ont une matière en commun. L'élément commun au concert-party et le Fa sont les faits sociaux. Le concert-party cherche à résoudre des problèmes sociétaux par les créations dramatiques. L'interprétation des signes de Fa prend appui sur des poésies, des légendes, des proverbes, des mythes et des contes relatifs à un fait social. Le Fa, donne des pistes précises pour la morale d'une création de scène de concert-party. Le Fa et le concert-party visent le même objectif. La guérison de l'âme et l'esprit de l'être humain par la morale, la pédagogie, et la thérapie.

⁷⁹ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/culturesmonde/a-l-occasion-de-l-operation-24-heures-avignon-le-theatre-populaire-en-afrique-de-l-ouest-resurgence-et-mutations-9547794/le-theatre-populaire-en-afrique-de-l-ouest-resurgence-et-mutations>.

⁸⁰ Sédom Komlan Gbanou. *Un théâtre au confluent des genres*. IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation Frankfurt am Main. London, 2002, 314p.

Cette démarche constituerait les fondamentaux de la réinvention et la revitalisation du concert-party togolais. Dans le concert-party traditionnel, les comédiens faisaient des cérémonies aux ancêtres. Les poésies du Fa offrent au concert-party une fontaine inépuisable de fait social à traiter. Chacun des 256 signes a ses contes, ses légendes, ses proverbes, ses chansons, ses anecdotes etc. C'est une source d'informations intarissables pour le concert-party d'aujourd'hui. Les éléments de la psychothérapie du Fa contribueraient efficacement à la méthode cathartique au concert-party.

- Le principe de *Kétéké* vs *Asihu*

Pour Gbadamassi, cette forme d'art inocule un « humour qui guérit et nourrit l'esprit ». Selon lui, le concert-party possède un pouvoir profond sur l'esprit, le corps et l'âme. Une sorte de thérapie entretenue par le principe de « *Kétéké* ». Ce principe qui réduit la durée de la représentation du concert-party de Gbadamassi contrairement à l'ancien principe d'*Asihu* qui consiste à attendre l'arrivée du dernier spectateur pour commencer la représentation. La somme de tous ces éléments qu'il introduit dans la forme, expliquerait l'engouement qu'il suscite auprès de publics de toutes générations. Un spectacle traditionnel de concert-party est long, il peut commencer à 19h30 et se terminer à 3h du matin ! Le format Gbadamassi en excède rarement 45 minutes, et ses spectacles commencent relativement à l'heure.

Le mélange des genres artistiques

Ces improvisations sont nourries par une combinaison unique de jeux d'acteurs, de costumes, de lumière, de musique, de sketches comiques et humoristiques, de chansons anciennes et modernes, de proverbes, contes, de parodies, de discours pédagogiques et moralisateurs, offrant ainsi un subtil équilibre entre divertissement et éducation populaire. La technique performative de Gbadamassi est basée sur l'humour populaire, communautaire, engagé, universel, noir, absurde, décalé ; les comiques de personnage, de répétition, d'observation et de situation ; les vannes frontales, glissées, les pieds dans le plat, la comparaison, la caricature, la déduction, l'anachronique, le déni, l'évidence non évidence, l'autodérision, la fausse piste, la rupture cyclothymique, le retour en arrière de diversion, l'euphémisme et l'ironie.

- L'intégration de nouvelles thématiques et problématiques

L'improvisation dramatique basée sur des thématiques de Gbadamassi relève d'une esthétique postdramatique. L'exercice consiste à choisir un thème, à donner un contour global (brainstorming) du sujet à développer, puis une discussion critique est engagée entre les comédiens qui débattent pour en conclure une histoire conçue par tous. La distribution des rôles

est enclenchée, suivie de la conception d'un canevas. Après cela, les répétitions sont programmées et dirigées par Gbadamassi en tant que metteur en scène. Le conducteur de performance est conçu après deux ou trois répétitions pour servir de pièce maîtresse pour la représentation. Le conducteur de performance, consiste à définir le déroulement chronologique de l'histoire à travers les entrées et les sorties de scène de comédiens, les chansons à interpréter et les gammes dans lesquelles celles-ci sont chantées.

- **L'introduction de la musique et danse Gazo-kini**

En plus de la musique high life qui constitue la forme de musique originelle pratiquée dans l'ancienne forme, Gbadamassi suggère l'introduction d'une nouvelle forme de musique qui permet de marquer des événements importants et rompre la monotonie. Barthélémy Kotchy disait que la musique sert « soit à souligner une série d'actions, soit à rompre la monotonie, soit à marquer les événements importants... en même temps à réjouir les sens, à fortifier le corps, à détendre l'esprit » (Kotchy 148). Le comédien intègre la musique de recherche au concert-party au Togo, en travaillant un genre de rythme folklorique du sud-Togo appelé « Gazo ». Le « Gazo » encore appelé « Kini » ou « Atrikpui » est pratiqué au sud-ouest du Togo (Kévé, Gapé, Tsévié, Tovégan) et dans la région des plateaux (chez les Akébou et Akposso) du Togo. Selon lui, cette nouvelle forme musicale pourrait constituer une nouvelle source pour le développement de la forme musicale elle-même. Il faut souligner que le « Gazo » qu'il propose dans ses spectacles illustre *de facto* la nouveauté apportée au genre. Il choisit des chansons de « Gazo » dans le répertoire national, les retravaille et les rhabille pour leur redonner une nouvelle vie rythmique. Étant donné que cette musique ne peut se jouer sans les instruments traditionnels, l'orchestre rajoute des instruments traditionnels aux instruments modernes pour produire une musique particulière rebaptisée « Gazo-kini ».

- **La ré-orchestration des femmes au concert-party : les actrices-musiciennes**

D'abord toute compagnie de concert-party doit avoir son orchestre. Gbadamassi a mis en place un orchestre composé de femmes et d'hommes bien outillés en orchestration. Des travaux et exercices de voix et de la pratique d'instrument sont programmés chaque semaine. Dans cette nouvelle forme, les acteurs maîtrisent et jouent bien leur rôle. L'orchestre de la troupe est composé de comédiens, instrumentistes et chanteurs. Il pousse un peu plus loin en innovant avec l'orchestration de la femme comme actrice-musicienne au concert-party. Cela n'a jamais été le cas dans le genre ancien du concert-party. C'est une manière d'inverser les rôles au concert-party en confiant aux femmes les rôles qui étaient précédemment

détenus par les hommes. L'orchestre est une structure professionnelle capable d'animer toutes sortes de manifestations. L'orchestre est aussi un moyen de recherche de ressources financière et artistique pour la pratique du concert-party.

La garde-robe de la nouvelle forme est composée des modèles de l'ancienne génération et de l'époque contemporaine. La troupe utilise les modèles anciens pour créer la nostalgie chez les personnes âgées puis les modèles contemporains pour attirer l'attention de la nouvelle génération. L'utilisation des costumes du passé constitue une archive pour les générations à venir. On ne porte plus des haillons comme dans le concert-party traditionnel. La garde-robe de la nouvelle forme est en rupture totale avec la garde-robe de la forme ancienne. Par exemple, la longue cravate attachée au cou des anciens comédiens est abandonnée. Elle sert de ceinture solidement attachée à la taille du nouveau comédien et symbolise la détermination et l'opiniâtreté des comédiens à affronter toutes sortes de difficultés. Dans les récentes prestations, on pouvait voir l'acteur principal porter une grosse montre au poignet, ce qui indique la course contre le temps, la pression en toute chose caractéristique de la vie des contemporains.

Longtemps absentes au concert-party, les comédiennes vont faire leur apparition avec la naissance du groupe Gbadas Concert-band. Pour faire face au défi de la résurrection, la troupe va recruter des femmes qui vont suivre des ateliers de formation de la pratique de l'art. La femme au concert-party est une innovation dans ce domaine longtemps considéré comme appartenant au genre masculin. Si les femmes ont eu le courage d'y venir, cela est lié au regard que la société porte sur elles aujourd'hui. Les divers acquis des organisations luttant pour les droits de la femme vont militer pour ce succès. L'évolution des mentalités, les approches sur la problématique du travail de la femme, l'équité du genre et les efforts d'égalité des chances entre hommes et femmes ont facilité les choses. En somme, le regard de la société sur la femme au théâtre a considérablement changé et permis aux actrices de se mettre dans l'aventure du Concert Party.

Par rapport aux personnages et leurs caractéristiques, le groupe Gbadas Concert-band a conservé les mêmes personnages archétypiques, mais le metteur en scène actualise leurs caractéristiques et jeux. Tous les personnages conservés ont sensiblement évolué. Exemples : le soldat et le boy. Le soldat est un homme ou une femme qui a un gros ventre pour exprimer les rackets que subissent les populations. C'est un poltron, un peureux et une personne maladroite. Au lieu de procéder à une enquête, il envoie les protagonistes dans une affaire chez le charlatan pour régler les litiges. Pour lui, les dieux voient tout, alors ce n'est pas la peine de se tuer pour des actions sur le terrain. Il suffirait d'aller consulter un voyant pour découvrir un voleur dans une famille où s'est produit un vol. Ensuite, le

metteur en scène remplace le personnage du boy par un ami fidèle qui a les mêmes caractéristiques que le boy. Le concert-party est un miroir de la société, or le métier de boy tend à disparaître. Il faut donc chercher un personnage pour substituer au personnage de boy. Ces ruptures que nous constatons ne sont pas définitives, car dans certaines histoires, le boy qui est en quelque sorte le garçon de chambre peut apparaître. Mais ces attributs diffèrent de celui dans le concert-party traditionnel. L'ancien a un jeu qui sort parfois du vrai. Le nouveau a des limites dans son jeu. Il doit paraître vrai et mener des actions de vraisemblance. Il est réel, ridicule, pathétique, subtil, ironique, très habile, et comique.

Au demeurant, nous basant sur une observation de terrain, nous pouvons émettre l'hypothèse que la présence du public dans les salles à chaque spectacle du Gbadas Concert-band, la disponibilité des comédiens professionnels et la manifestation de nouveaux talents au concert-party constitue un espoir de survie pour la forme. Lors de la soirée du Rire 2021 sur l'esplanade de la Télévision Togolaise, dans le but d'offrir un spectacle de concert-party au public, il a été organisé une compétition pour les enfants de 5 à 12 ans. Cette compétition était dénommée « la maternelle du concert-party ». L'engouement suscité auprès des enfants et leurs parents qui ont répondu à l'appel à manifestation témoigne de leur adhésion totale à la nouvelle offre de concert-party. Aussi la prestation des enfants lors de la soirée apparaît-il comme un encouragement à faire revivre la nouvelle forme du concert-party au Togo. La participation des enfants au développement de leurs communautés n'est plus à démontrer. Tout comme Greta Thunberg, Kelvin Doe et Marley Dias, ils sont nombreux à révolutionner le monde grâce à leurs talents. Avec cette forme de théâtre, le comédien et metteur en scène Gbadamassi pense y pouvoir développer l'imaginaire des enfants et leur permettre de pouvoir prendre la parole en public.

5- Exemple concret de renouvellement au Togo : cas du spectacle « l'humilité sacrée »

Cette étude de cas est une création de l'artiste Gbadamassi. Cette scène met en relief le caractère postdramatique du concert-party dans sa forme réinvestie par des initiatives artistiques de Gbadamassi.

5.1- Résumé scénique

Le spectacle se déroule en 4 jours structurés en 5 scènes :

Scène 1 : Rhoutia, la première femme de Gbadamassi, dans un monologue, parle de sa douleur et explique qu'elle est arrivée à une période de sa vie où elle ne se laissera plus piétiner par son mari ou sa coépouse. Elle prononce des paroles incantatoires invoquant une divinité qui apparaît sous forme d'objet volant, ici un drone piloté depuis le public.

Scène 2 : Gbadamassi se plaignant du comportement de sa première femme est surpris par celle-ci. Très écœurée, elle lui demande ce qu'elle a fait pour mériter tout ce qu'il lui fait subir à elle et à leurs enfants. Pendant la discussion, Abidé, la deuxième femme de Gbadamassi, sort de la chambre et commence à insulter avec des chants et à agresser verbalement et physiquement sa coépouse et vice versa. Durant la dispute, chacune va se plaindre au mari au point où celui-ci devient le trophée que chacune veut garder pour elle seule.

Scène 3 : Dans une colère incontrôlée, Abidé dit des paroles blasphématoires vis-à-vis de la divinité dont sa coépouse est adepte. Celle-ci invoque la divinité et lui demande de transformer le fils de sa rivale en un serpent. L'enfant devient serpent. Abidé va chez le Féticheur pour chercher une solution. Le féticheur lui demande de faire la paix. Il lui impose de s'humilier devant sa rivale, de se mettre au service de sa rivale comme une femme de ménage pendant sept ans pour que son fils retrouve sa nature humaine.

Scène 4 : Le pasteur Manou arrive chez Abidé sur la demande de cette dernière. Malheureusement, il arrive en l'absence de celle-ci, au moment où Rhoutia sortait de la maison. Rhoutia le reçoit et lui dit que sa coépouse est sortie. Rhoutia reconnaît le pasteur car son visage lui rappelle un jeune vendeur de pommade du marché. Elle lui dit de l'attendre et s'en alla. De retour à la maison, Abidé voit le pasteur et lui explique la situation. Celui-ci lui demande de l'argent promis avant de commencer la prière. En pleine prière, la divinité qu'il est venu combattre lui apparaît deux fois puis la troisième fois, il se fait tuer par la divinité. Gbadamassi rentre et voit le cadavre du pasteur par terre. Abidé lui dit que le monsieur mort allongé par terre est l'amant de sa coépouse. Les voisins entendent les cris et viennent les aider à transporter le cadavre.

Scène 5 : La Reine ayant appris le malheur qui s'abat sur ses concitoyens décide de régler l'affaire. La délégation arrive chez Gbadamassi, la deuxième femme confesse ses péchés. Après insistance, elle avoue tout et la Reine qui, en sa qualité de garante des rituels du village, fait la prière pour calmer les dieux, les réconcilie puis leur demande chacune de respecter la religion de l'autre pour une paix durable. La divinité apparaît très agressive mais la Reine use de sa notoriété pour la calmer.

5.2- Analyse et description de la démarche dramatique

- Contexte et genre

L'auteur nous montre deux mondes différents qui cohabitent : le mode spirituel et le monde physique. Les relations que ces deux mondes

entretiennent entre eux. C'est une comédie qui mélange la technologie, la métaphysique et la fiction.

Le maquillage des comédiens, les jeux d'acteurs, les transitions, le changement des décors et l'organisation de la scène met en relief le genre connu par la disposition de l'orchestre derrière les comédiens. Mais la durée de la représentation rompt avec l'ancienne forme qui dure des plombes.

- **Structure et mise en scène**

Une improvisation dramatique structurée comme toute pièce de théâtre (l'exposition, le nœud ou le problème, les péripéties et le dénouement). La pièce a été organisée en cinq scènes et quatre séquences. L'utilisation de la lumière est un apport très significatif qui a modifié symboliquement les rapports entre les éléments constitutifs de la pièce.

- **Les costumes**

Les couleurs utilisées dans la représentation sont le rouge, le noir et le blanc, couleurs habituelles dans la religion vodoun.

- **Les personnages archétypes et Dialogues**

Le Gentleman (mari polygame)

L'épouse (la femme au foyer)

La prostitué (Adjowa)

Nouveaux personnages

Prêtres « vodou ou chrétien »

La divinité (la nouvelle technologie)

La reine ou le chef du village

Le personnage Gentleman a des traits de caractère semblables aux traits de caractère du boy de l'ancienne esthétique. Il est un bouffon et pathétique. Ses motivations instables modifient la relation qu'il entretient avec ses deux épouses très religieuses.

La langue employée est le français dans un registre familier et un style décousu comme le français que les indigènes parlaient autrefois. Le dialogue est constitué de l'humour populaire, communautaire, noir, absurde, décalé ; les comiques de personnage, de situation ; les vannes frontale, glissées, les pieds dans le plat.

- **Thèmes et Symboles**

La pièce aborde la polygamie, les conflits de religions et la spiritualité (les quatre éléments à savoir le feu, la terre l'eau, et l'air). Les costumes des personnages, symboles déterminant l'appartenance à des sectes, religions et des classes sociales énoncés dans la pièce. Le descriptif de ce cas d'étude met en peu ou prou en exergue quelques indicateurs qui caractérisent les efforts de renouvellement du concert party togolais.

Au regard de l'étude de ce canevas de spectacle court, on peut, en

vue de rendre plus performatifs et durables ces efforts, tracer les lignes des défis et perspectives à envisager pour un genre renouvelé.

6- Défis et perspectives du concert party togolais

Le concert party togolais en tant qu'une forme de théâtre populaire et itinérante, mêlant humour, musique, danse et improvisation, joue un rôle important dans la culture et la société togolaise. Cependant, il fait face à des défis tout en offrant des perspectives intéressantes pour son développement. Au vu de la déliquescence de la forme face aux nouveaux canaux de divertissement, assurer la relève et la formation de nouvelles générations d'artistes du concert party devient crucial. Le plus grand défi serait d'assurer la relève. Il va falloir encourager les jeunes talents à s'investir dans cette forme d'art, comme l'initiative "La Maternelle du concert party" pensée par l'artiste Gbadamassi qui vise à former des enfants à l'humour et au théâtre. Humoriste au départ, Gbadamassi lui-même a complété sa formation théâtrale par des études en Théâtre Éducation sanctionnées par un Master, et s'est vu confier un cours sur le concert-party dans le Master Professionnel de l'Université de Lomé. Il prépare actuellement une thèse de Doctorat sous la direction du Professeur Kangni Alemdjrodo.

Bien que populaire, le concert party manque de structures de financement solides et les artistes peuvent se retrouver endettés après des spectacles, ce qui freine le développement et la professionnalisation du secteur. Le monde évolue, et avec lui les attentes du public. Le concert party doit continuer à s'adapter, à intégrer de nouvelles thématiques, de nouvelles formes d'expression, tout en conservant son essence.

Avec l'essor des médias numériques et d'autres formes de divertissement, le concert party doit rivaliser pour attirer et retenir son public. Il est aussi important de continuer à valoriser le concert-party comme un élément clé du patrimoine culturel togolais, en lui offrant des plateformes de diffusion et de promotion adéquates. Historiquement dominé par les hommes, le concert party voit désormais des femmes prendre une place plus importante sur scène. Continuer cette inclusion est un défi et une perspective de développement. Le concert party a la capacité d'aborder des sujets de société avec humour et légèreté, offrant ainsi un espace de réflexion et de divertissement. L'intégration de thèmes contemporains, comme par exemple, la lutte contre les violences basées sur le genre (VBG) ou la sensibilisation à des enjeux sociaux, peut renforcer son impact.

En explorant de nouveaux formats, en s'associant à des festivals ou des événements culturels (comme la Chancellerie de l'Humour ou le Festival International de Théâtre et des Arts Plastiques, le Festival International Les Lucioles bleues), le concert party peut toucher un public plus large, y compris les jeunes. La diffusion de performances ou d'extraits

sur des plateformes comme YouTube ou TikTok peut accroître la visibilité du Concert Party et attirer un public international. Les collaborations avec d'autres artistes, groupes ou même avec des structures culturelles étrangères peuvent enrichir le Concert Party togolais et lui ouvrir de nouvelles portes.

Au-delà du divertissement, le concert party peut jouer un rôle important dans l'éducation populaire et la cohésion sociale, en utilisant l'humour pour véhiculer des messages importants. Un soutien accru des institutions culturelles, des politiques de financement plus favorables et des cadres de professionnalisation pourraient grandement contribuer à la pérennité et à l'épanouissement du concert party. Ces défis liés à la professionnalisation, au financement et à l'adaptation des évolutions de la société du concert party permettront de consolider sa place unique dans le paysage artistique togolais.

Conclusion

En définitive, cette étude a mis en lumière les dynamiques complexes qui sous-tendent le renouvellement esthétique du concert party contemporain. Loin d'être un art figé dans le temps, nous avons démontré que cette forme du concert party togolais est en constante évolution, s'adapte et se réinvente face aux défis et opportunités de la modernité. Les analyses des pratiques scéniques, des thématiques abordées, de l'intégration de nouvelles technologies et des interactions avec le public ont révélé une capacité remarquable des artistes à innover tout en préservant l'essence et les fonctions sociales fondamentales du concert party.

Le renouvellement du concert party, tel qu'on l'observe à travers la scénographie, ne se limite pas à une simple modernisation formelle ; il témoigne d'une vitalité intrinsèque et d'une pertinence continue de l'art du concert-party en tant que miroir des réalités socioculturelles. L'hybridation des langages artistiques, l'introduction des comédiennes, l'exploration de nouvelles narrations et l'engagement accru avec les problématiques contemporaines (santé, politique, économie numérique, etc.) contribuent à élargir son public.

Les implications de cette recherche sont multiples. D'une part, elle invite à repenser les cadres d'analyse des arts africains de la scène, en soulignant l'importance d'une approche dynamique et évolutive. D'autre part, elle offre des pistes de réflexion pour les politiques culturelles visant à soutenir et à valoriser des formes d'expression artistique qui, bien que traditionnelles enracinées, sont résolument tournées vers l'avenir. Des recherches futures pourraient approfondir l'impact de la diaspora sur le renouvellement du concert party, l'analyse des modèles économiques émergents pour sa durabilité, ou encore l'étude comparative avec d'autres formes de théâtre populaire en Afrique de l'Ouest. Tout compte fait, le concert party continue d'affirmer sa résilience et sa capacité à se réinventer,

prouvant ainsi sa place incontestable au sein du paysage culturel contemporain.

Au demeurant, le renouveau du concert party togolais n'est pas qu'une simple résurgence d'une forme d'art ; c'est une véritable révolution culturelle qui résonne avec l'âme du Togo. L'artiste Gbadamassi, s'inspirant de l'héritage de la forme venue du Ghana, a réinvesti celle togolaise en y introduisant des éléments structurels que le concept de Kétéké (*vs Asibu*), la ré-orchestration des femmes, les danses traditionnelles du sud-Togo, Gazo, Kini ou Atrikpui (*vs le Highlife*) et l'exploration de la poésie du Fa. En s'adaptant aux réalités contemporaines tout en puisant dans ses riches origines, le concert-party démontre une capacité remarquable à se réinventer avec des possibilités postdramatiques. Des scènes locales aux plateformes numériques (notamment YouTube et TikTok), il continue de captiver et de divertir, prouvant ainsi sa pertinence et sa vitalité grâce à la performance de jeunes artistes passionnés notamment ceux de Gbadas concert Band, en offrant des récits qui reflètent non seulement les joies, les peines et les espoirs de la société mais aussi provoquent la réflexion sur des esthétiques dramatiques absolument innovantes qui nécessiteraient la subvention de l'Etat basée sur un modèle économique efficient qui, à l'épreuve du temps, aura un impact positif sur la professionnalisation des comédiens et la formation de futurs acteurs.

Œuvres citées

- Alemdjrodo, Kangni. « Téigla : Essai de traduction d'un texte de concert-party. » *Les Littératures africaines. Textes et terrains. Hommage à Alain Ricard*, dirigé par Virginia Coulon et Xavier Garnier, Karthala, 2011, pp. 125-150.
- Apedo-Amah, Ayayi Togoata. *Théâtres populaires en Afrique. L'exemple de la Kantata et du Concert-Party togolais*. Awoudy, 2013.
- Assou, Kossi Hemadzro. *Afan, une interface complexe entre le principe et ses manifestations*. Graines de Pensées, 2004.
- Boal, Augusto. *Théâtre de l'opprimé*. La Découverte, 2007.
- Chalaye, Sylvie. *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*. Plurial, 2001.
- Cole, Catherine M. *Ghana's Concert Party Theatre*. Indiana UP, 2001.
- Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*. Bordas, 1991.
- Dupont, Florence. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Aubier, 2007.
- Fernandes, Aurélien Freitas. *Le Concert Party hier et aujourd'hui en Afrique de l'Ouest*. Thèse de doctorat, Sorbonne Nouvelle, 2023.
- Gbanou, Sélom Komlan. *Un théâtre au confluent des genres*. IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2002.
- Hounwanou, Rémy. *Le FA, une géomancie divinatoire du Golfe du Bénin*. Les Nouvelles Éditions Africaines, 1984.

- Kotchy, Barthélémy. « Place et rôle de la musique dans le théâtre négro-africain moderne. » *Annales de l'Université d'Abidjan. Série D, Lettres*, vol. VI, 1971, pp. 145-160.
- Kwahulé, Koffi. *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*. L'Harmattan, 1996.
- Moulard-Kouka, Sophie. « Quand “se représenter” veut dire “exister” : du concert-party au rap, quarante ans de pratiques performatives en Afrique subsaharienne. » *Les Littératures africaines*, Karthala, 2011, pp. 15-30.
- Oyono, Ferdinand. *Une vie de boy*. Julliard, 1956.
- Pavis, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. 2e éd., Armand Colin, 2019.
- Ricard, Alain. *L'invention du théâtre. Le théâtre et les comédiens en Afrique noire*. L'Âge d'Homme, 1986.
- . *Théâtre et nationalisme. Wole Soyinka et LeRoi Jones*. Présence Africaine, 1972.
- . « Le taarab est comme le concert-party : réflexions comparatives. » *Stichproben. Wiener Zeitschrift für Kritische Afrikastudien*, 2008, pp. 52-53 (14 p.).
- Zinsou, Sénouvo Agbota. *Le théâtre et la Bible. Kantata togolaise et syncrétisme culturel*. Thèse de doctorat de 3e cycle, 1988.

How to cite this article/Comment citer cet article:

MLA: Alemjrodo, Kangni and Kokou Agbleta. “Le concert-party togolais, une esthétique théâtrale du XXe siècle : un héritage en mutation.” *Uirtus*, vol. 5, no. 2, August 2025, pp. 654-675, <https://doi.org/10.59384/uirtus.2025.2979>.