

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES CARACTÉRISTIQUES ET L'ÉVOLUTION DU  
*THÉÂTRE POUR LE DÉVELOPPEMENT EN AFRIQUE NOIRE*  
FRANCOPHONE : LE CAS DU BURKINA FASO

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
FABIENNE ROY

MAI 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tous ceux qui m'ont soutenue dans ce long cheminement d'écriture. Un remerciement particulier à Mme Martine Beaulne, directrice de ce mémoire, qui a accepté de me soutenir dans ma rédaction. Merci d'avoir cru en ce sujet peu commun et de m'avoir constamment donné de nouvelles pistes de réflexion. Lors de mon passage à la Maîtrise en art dramatique à l'UQÀM, j'ai aussi eu le bonheur de rencontrer de nombreux enseignants qui, à travers leurs cours, m'ont conseillée et m'ont permis d'avancer.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à M. Prosper Kompaoré de l'Atelier Théâtre Burkinabé pour sa collaboration, ses réponses à mes questions et son accueil très chaleureux lors du Festival International de théâtre pour le développement. Je remercie aussi tous les participants au Festival pour les belles rencontres, les discussions enrichissantes, les moments inoubliables et les images vidéo merveilleuses.

L'aventure de ce mémoire n'aurait pu être possible sans mon conjoint qui m'a toujours encouragée moralement, techniquement et financièrement! Merci François de m'avoir incitée à continuer même si deux enfants sont apparus dans notre vie! Sans oublier mes amis et ma famille qui m'ont suivie dans ce long travail.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
CONTEXTE ET HISTORIQUE.....	9
1.1 Un aperçu du Burkina Faso et de son théâtre .....	9
1.1.1. Géographie et climat .....	10
1.1.2. La population .....	12
1.1.3. Histoire et politique .....	14
1.1.4. Vie économique .....	19
1.2 Historique général du théâtre au Burkina Faso .....	21
1.3 Historique de l'Atelier Théâtre Burkinabé et du <i>théâtre pour le développement</i> .....	31
CHAPITRE II	
LES CARACTÉRISTIQUES DU <i>THÉÂTRE POUR LE DÉVELOPPEMENT</i> .....	44
2.1 Structure et fonctionnement des compagnies.....	44
2.1.1 Les membres .....	44
2.1.2 Les dépenses et les revenus des compagnies .....	51
2.2 Les spectacles .....	55
2.2.1 Les lieux de représentation .....	55
2.2.2 Le public et la langue .....	59
2.2.3 Les thèmes .....	61
2.2.4 Un <i>théâtre de la participation</i> .....	63
2.2.5 Théâtre-forum, théâtre communautaire et théâtre-procès .....	65
2.2.6 Théâtre-débat .....	71

2.2.7	Un théâtre humoristique et pluridisciplinaire .....	72
2.3	Essai de définition du <i>théâtre pour le développement</i> .....	80
CHAPITRE III		
L'UTILISATION DU THÉÂTRE COMME OUTIL D'ÉDUCATION .....		82
3.1	Les avantages .....	82
3.1.1	Comparaison avec les autres modes de communication .....	82
3.1.2	Une communication organique .....	86
3.1.3	Une communication pour un public diversifié .....	87
3.1.4	Communiquer des sujets tabous .....	89
3.1.5	Une stratégie de communication répétitive .....	90
3.2	Une grande popularité .....	92
3.2.1	Un théâtre « miroir de la société » et en continuité avec la tradition ..	93
3.2.2	Quelques statistiques .....	96
3.3	Quel avenir pour le <i>théâtre pour le développement</i> ? .....	97
3.3.1	L'importance de la qualité .....	97
3.3.2	Une affaire d'argent .....	100
3.3.3	Le <i>théâtre pour le développement</i> pourrait-il être remplacé? .....	100
CONCLUSION .....		103
APPENDICE A		
LISTE DES TROUPES PARTENAIRES DE L'A.T.B. ....		112
APPENDICE B		
RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DE L'A.T.B. DES ORIGINES À NOS JOURS .....		115
APPENDICE C		
LIGNE DU TEMPS : HISTORIQUE DU THÉÂTRE AU BURKINA FASO ET DE L'A.T.B. ....		124

APPENDICE D QUESTIONNAIRE POUR LES TROUPES DE <i>THÉÂTRE POUR LE DÉVELOPPEMENT</i> .....	126
APPENDICE E GRILLE DE COMPILATION DES RÉPONSES AU « QUESTIONNAIRE POUR LES TROUPES DE THÉÂTRE POUR LE DÉVELOPPEMENT » .....	130
APPENDICE F GRILLE D'ANALYSE DES REPRÉSENTATIONS VUES LORS DU FITD 2008	133
APPENDICE G EXEMPLE D'UNE SÉANCE DE THÉÂTRE-FORUM .....	139
APPENDICE H FICHES DESCRIPTIVES DE 7 PIÈCES DE THÉÂTRE DE L'A.T.B. ....	148
APPENDICE I VIDÉO D'ACCOMPAGNEMENT FITD 2008 .....	157
BIBLIOGRAPHIE .....	159

## LISTE DES FIGURES

### Figure

1.1	Carte générale du Burkina Faso .....	11
1.2	Carte des 13 régions du Burkina Faso .....	11
1.3	Carte des 45 provinces du Burkina Faso et leurs capitales .....	11
1.4	Masque Nuna .....	22
1.5	Masque Bwa .....	22
1.6	Répartition des troupes partenaires de l'A.T.B. sur le territoire burkinabé .....	34
1.7	Nombre de pièces de théâtre différentes jouées par année par l'A.T.B. ....	38
1.8	Nombre de spectacles présentés par année par l'A.T.B. ....	38
1.9	Nombre de spectateurs par année .....	39
1.10	Bilan général des FITD 1988 – 2006 .....	39
2.1	Organigramme de l'A.T.B. ....	46
2.2	Simulation d'un budget pour une tournée de l'ARCAN dans 20 villages .....	54
2.3	Entrée de l'Espace Alliance 2000 .....	57
2.4	Espace Entracte .....	57
2.5	Intérieur de l'Espace Alliance 2000 .....	57

2.6	Espace Ismaël Kouanda .....	57
2.7	Exemple de toiles peintes .....	58
2.8	Installation extérieure pour les représentations de théâtre-forum .....	58
2.9	Début d'une séance forum ( <i>Joker</i> devant, autres personnages derrière) .....	67
2.10	Intégration de la danse .....	80
2.11	Intégration de la musique et du chant .....	80



## RÉSUMÉ

Nous présentons ici l'évolution et les caractéristiques du *théâtre pour le développement* en Afrique noire francophone avec comme principal point de référence l'Atelier Théâtre Burkinabé, compagnie pionnière du genre au Burkina Faso. Cette recherche théorique est complétée par une enquête auprès d'une douzaine de compagnies et une observation sur le terrain lors du Festival International de théâtre pour le développement au Burkina Faso.

En premier lieu, nous dressons le portrait sociopolitique et économique du Burkina Faso ainsi que l'historique théâtral du pays. Nous situons les origines du *théâtre pour le développement* dans les années soixante-dix. Cette période post-indépendance, caractérisée par l'apparition de nombreux problèmes sociaux, entraîna certains organismes de coopération étrangers à chercher des solutions parmi lesquelles figuraient les premières initiatives de théâtre de sensibilisation. Les décennies suivantes se caractérisèrent par une prolifération constante et rapide du genre.

En second lieu, nous précisons les principales caractéristiques du *théâtre pour le développement*. Nous avons constaté de nombreuses similitudes dans le fonctionnement et les pratiques théâtrales de ces compagnies. Elles présentent pour la plupart des spectacles en plein air, en langue nationale, avec un public très diversifié, une scénographie minimaliste et des thèmes variés. Nous décrivons les principales formes de *théâtre pour le développement* dont le théâtre-forum pratiqué par la majorité des troupes. Puis nous soulignons l'omniprésence de l'humour, du chant, de la danse et de la musique dans les représentations.

Finalement, nous abordons une réflexion sur les avantages d'utiliser le théâtre comme outil d'éducation en le comparant avec d'autres modes de communication. Nous démontrons qu'il est efficace par sa communication organique, son accessibilité à tous les publics et sa facilité à traiter des sujets tabous. Ensuite, nous justifions la popularité du théâtre d'intervention en Afrique par le fait qu'il est un « miroir de la société » et qu'il entretient des liens très étroits avec le théâtre traditionnel.

**Mots-clés :** théâtre ; développement ; Afrique ; Burkina Faso ; théâtre d'intervention

## INTRODUCTION

Au début du XX<sup>ième</sup> siècle est apparu en Europe, principalement en Russie et en Allemagne, le théâtre d'*agit-prop*. Cette forme permettait aux artistes de théâtre, influencés par la philosophie marxiste, de s'engager socialement en participant aux luttes sociopolitiques de leur société. Orienté vers la classe ouvrière, le théâtre d'*agit-prop* était un moyen de communication, de diffusion et de sensibilisation. Il visait à alimenter la lutte des classes en diffusant des idées et des slogans dans les lieux de rassemblement populaires. Le terme est d'ailleurs un diminutif de *agitation-propagande*, qui démontre bien les objectifs de ce genre opérant sur l'actualité et les événements sociaux. Ce théâtre d'*agit-prop* fut le précurseur du théâtre d'intervention apparu à la fin des années soixante dans plusieurs coins du monde. En France, en 1968, les mouvements de contestation sociale, menés par un désir de réappropriation collective des lieux de vie et de travail, ont fait surgir une réflexion sur le théâtre populaire. Les travailleurs souhaitèrent s'approprier ce moyen d'expression. Dans plusieurs pays, commença alors à circuler le terme théâtre d'intervention et de nombreuses troupes amateurs et professionnelles furent créées. À titre d'exemple, nous pouvons citer les théories et les expériences du *Théâtre de l'opprimé* d'Augusto Boal au Brésil, le Bread and Puppet aux États-Unis, le théâtre militant du Théâtre Parminou au Québec et le mouvement de *théâtre-action* en Belgique. Plusieurs expériences similaires ont vu le jour créant un véritable mouvement de remise en question du discours et des formes artistiques traditionnelles. Tous étaient des «modalité(s) spectaculaire(s) qui, parallèlement au théâtre institutionnalisé, (choisissaient) les lieux publics – usines, magasins, moyens

de transport, rues – dans le but de *changer la vie*. »<sup>1</sup> Par exemple, au Québec, le théâtre d'intervention des années soixante-dix s'associait à des mouvements militants et contestataires et luttait contre le système en place. On y proposait une nouvelle vision du monde et de la politique. Mais, dans les années quatre-vingt, suite au premier échec référendaire, survient un important virage : la gauche se démobilise, l'idéologie marxiste s'estompe et on se désintéresse de la politique. Ces changements affectèrent évidemment le théâtre d'intervention qui, jusqu'alors, s'était défini par son utilité politique. Le même phénomène se produisit en France où « la période de la fin des années 1970 et le début 1980 correspond à une démobilisation des groupes militants. (...) L'ardeur des troupes s'en trouve émoussée et leur survie économique ébranlée. Plusieurs ferment leurs portes, d'autres tentent de mettre un pied dans l'institution. »<sup>2</sup> Quelques groupes ont réussi à survivre, et existent encore aujourd'hui, mais tentent d'en renouveler la forme et basent plutôt leurs interventions dans la lignée des mouvements alternatifs.

Au moment où s'estompait la popularité du théâtre d'intervention en Amérique du Nord et en Europe, on vit apparaître en Afrique, à partir de la fin des années soixante-dix, un mouvement appelé *théâtre pour le développement*. Il s'agit de nombreuses troupes de théâtre qui travaillent en collaboration avec des organismes non gouvernementaux (ONG), des Ministères ou des organismes privés à la création de pièces de théâtre traitant de problématiques actuelles. Selon Michel Corvin, le *théâtre pour le développement* est une « forme de théâtre d'intervention reliée au contexte politique et social des pays en voie de développement, (qui) utilise le jeu dramatique comme moyen d'exprimer et parfois de résoudre les problèmes

---

<sup>1</sup> Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Tome 1 et 2. Paris : Larousse-Bordas, 1988, p. 849

<sup>2</sup> Lepage, Danielle. *Le théâtre d'intervention : étude anthropologique de la pratique théâtrale dans les organisations au Québec*. Mémoire de maîtrise : Université Laval, 1999, p. 51

d'une collectivité villageoise souvent analphabète. »<sup>3</sup> C'est ce type de théâtre, encore peu connu en Occident, qui attire notre attention.

Comme le souligne Michel Corvin, cette forme de théâtre d'intervention est reliée au contexte sociopolitique des pays en voie de développement. Il nous apparaît donc essentiel de préciser la signification du terme *développement*. Le développement est synonyme de croissance, d'épanouissement et d'évolution. Il est associé à tout processus bénéfique d'évolution d'une société et a une connotation positive. « Pour une société, le développement signifie la réalisation progressive d'un double potentiel : celui constitué par la collectivité humaine et les individus qui la composent, et celui constitué par le milieu physique où elle vit, riche de certaines ressources. »<sup>4</sup> Au niveau économique, il désigne plus précisément l'amélioration qualitative et durable d'une économie et de son fonctionnement. Ainsi, le terme *pays en voie de développement* est utilisé pour désigner tous les pays « dont l'économie n'a pas atteint le niveau des pays industrialisés (les plus pauvres sont dits « moins avancés » ou PMA). »<sup>5</sup> Il remplace la dénomination de *pays sous-développés*, étant considéré aujourd'hui comme politiquement incorrect. Mais le terme *pays en voie de développement* n'est en fait qu'une appellation parmi d'autres pour signaler le problème d'une croissance « en retard » sur les pays capitalistes. Cette notion de *développement* est tout de même souvent critiquée. Depuis la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, nous parlons non seulement de *pays en voie de développement* mais aussi de *projets de développement*, de *développement durable*, d'*indice de développement humain*, de *développement économique* et finalement, de *théâtre pour le développement*. Toutefois, ce *développement* a comme référence le mode vie occidental. Nous jugeons les autres cultures en fonction de notre propre système de référence. Même Prosper Kompaoré, un des instigateurs du terme *théâtre pour le développement* au

---

<sup>3</sup> Corvin, Michel. *op. cit.*, p. 1621

<sup>4</sup> Marshall, Thomas. *Le développement est-il la solution aux problèmes de l'humanité ?*, juillet 2003, article publié sur <http://1libertaire.free.fr/SLatouche35.html>, tiré le 2 juin 2008

<sup>5</sup> Robert, Paul. *Le Petit Robert*, éd. 2009. Paris : Le Robert, 2009, p. 722

Burkina Faso, considère que le mot *développement* est galvaudé. « Au nom du développement on a assassiné culturellement, on a abâtardi des Peuples. Tout aujourd'hui se consomme à la sauce « développement ». »<sup>6</sup>

Malgré tout, nous avons choisi d'utiliser le terme *théâtre pour le développement*. Cette dénomination est utilisée par l'Atelier Théâtre Burkinabé, qui est au centre de nos recherches, et la définition qu'en donne Michel Corvin dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* correspond à ce que nous souhaitons étudier. Le terme *théâtre d'intervention* quant à lui n'est pas assez précis; le *théâtre pour le développement* est une forme liée à un contexte précis, celui des pays en voie de développement. Au même titre les appellations de *théâtre de conscientisation* ou de *théâtre de sensibilisation* nous semblent trop englobantes. Par ailleurs, le *théâtre-action* est associé à un mouvement en Belgique qui « soutient toute démarche de création théâtrale en recherche d'une société plus juste, plus tolérante et qui reconnaisse concrètement à chacun sa part indispensable dans la culture. »<sup>7</sup> L'expression *théâtre utile*, a été inventée dans les années quatre-vingt par Philippe Dauchez, artiste français enraciné au Mali et enseignant à l'Institut National des Arts de Bamako.<sup>8</sup> La formule nous paraît similaire à celle de *théâtre pour le développement*. Toutefois, elle est peu utilisée au Burkina Faso, pays sur lequel nous concentrons nos recherches. De plus, le *théâtre utile* au Mali « revêt l'aspect traditionnel du *kotèba*, expression artistique populaire qui constitue l'un des piliers de la culture bambara. »<sup>9</sup> Cette forme traditionnelle est peu connue au Burkina Faso.

Pourquoi avoir choisi le Burkina Faso comme point de référence ? Ce pays nous semble le berceau du *théâtre pour le développement* en Afrique noire francophone grâce à l'Atelier Théâtre Burkinabé (A.T.B.). Cette compagnie, fondée

<sup>6</sup> Festival International de théâtre pour le développement, sous « Présentation », site officiel : <http://desik.free.fr/>

<sup>7</sup> Biot, Paul. *Le Théâtre-Action de 1985 à 1995*. Paris : Éditions du Cerisier, 1996, p. 32

<sup>8</sup> Malacort, Dominique. « Expérience théâtre social Nord/Sud ». *Revue Jeu*, no. 113, 2004, p. 113

<sup>9</sup> Noray, Marie-Laure de. « Mali : du *koteba* traditionnel au théâtre utile ». *Magazine*, p.134

en 1978, fut la pionnière du *théâtre pour le développement* en réalisant les premières initiatives de théâtre rural. Elle présenta, à la fin des années soixante-dix, des pièces portant sur les réalités villageoises et visant à susciter une réflexion sur les habitudes locales. L'A.T.B. est encore très actif aujourd'hui, il forme de nouvelles troupes et organise le Festival International de Théâtre pour le Développement.

Néanmoins, nous souhaitons élargir notre champ d'étude à l'Afrique noire francophone. Nous pourrions ainsi comparer certaines pratiques théâtrales et mieux définir l'historique, les caractéristiques et l'impact de ce type de théâtre. Nous avons opté pour le terme *Afrique noire francophone* plutôt que *Afrique de l'Ouest*. L'Afrique de l'Ouest est une limitation géographique qui inclut certains pays de langue anglaise ou arabe, tels que la Sierra Leone, le Ghana, la Mauritanie, le Liberia et la Gambie. L'Afrique noire francophone regroupe plutôt les pays ayant des ressemblances dans leurs modes de vie, leurs cultures et leurs pratiques théâtrales dues à un passé colonial similaire. Cette partie de l'Afrique correspond quasiment à l'Afrique occidentale française, une fédération de huit colonies constituée entre 1895 et 1958. Nous y retrouvons entre autres le Burkina Faso, le Mali, la Côte d'Ivoire, le Sénégal et le Niger qui participent aujourd'hui fortement à la croissance du *théâtre pour le développement*.

Il est important de souligner que très peu de recherches sur le sujet ont été réalisées. Prosper Kompaoré, directeur de l'Atelier Théâtre Burkinabé, considère que « le théâtre burkinabé, bien que relativement jeune, a un capital d'expérience trop souvent méconnu, mal exploité. Les œuvres théâtrales, les hommes et les femmes de théâtre, les spectacles et événements théâtraux ne sont pas suffisamment explorés par les chercheurs dans le but de constituer une mémoire des arts de la scène burkinabé. »<sup>10</sup> Bien que cela confère à notre travail un caractère original, il s'avéra aussi difficile de trouver des écrits sur le théâtre au Burkina Faso et encore

---

<sup>10</sup> Kompaoré, Prosper. « Éditorial », *Enjeux de scène*, revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement, no. 5, avril-juin 2004, p. 3

plus, sur le *théâtre pour le développement*. De plus, de nombreux spectacles n'ont laissé aucune trace écrite ou audio-visuelle.

L'étude de cas nous est apparue comme étant la méthode la plus appropriée. Elle nous permet d'appuyer nos constats sur des exemples concrets. Nous pouvons soit partir de cas particuliers pour en dégager des faits généraux, soit, à l'inverse, expliquer les faits par des exemples particuliers. L'Atelier Théâtre Burkinabé, nous sert d'ailleurs de principal point de référence. Les quelques écrits concernant cette compagnie et le *théâtre pour le développement* que nous avons réussi à retracer sont des sources précieuses, d'une très grande utilité. Il s'agit pour plusieurs de documents inédits, fournis par Prosper Kompaoré de l'A.T.B. : des revues créées par la compagnie, des versions écrites de pièces de théâtre, un document bilan de projet (DIAKONA), un livre de M. Kompaoré *Faire du théâtre pour développer* ainsi qu'un dépliant présentant la troupe.

En plus de ces documents très spécifiques, notre corpus de recherche est constitué d'ouvrages sur le théâtre africain et le théâtre d'intervention. Nous avons recueilli plusieurs informations par le biais de livres, d'articles et d'actes de colloques. Pour combler le manque de textes dramatiques disponibles, nous présentons en annexe les canevas de quelques pièces de théâtre de l'A.T.B. qui donneront au lecteur une idée plus précise des spectacles de *théâtre pour le développement*. Nous avons aussi soumis des questionnaires à plusieurs troupes par courrier électronique. Nous avons reçu onze réponses, ce qui est très satisfaisant compte tenu des difficultés de communication en Afrique. Les réponses à ce questionnaire nous donnent un panorama culturel de plusieurs pays et nous permet de vérifier si nos affirmations concernant le *théâtre pour le développement* sont spécifiques au Burkina Faso ou peuvent s'appliquer à toute l'Afrique noire francophone. Elles servent à déterminer quelques caractéristiques communes à chacune des troupes et à leurs activités théâtrales.

En 2004, nous avons participé, avec Carrefour Canadien International, à un stage de trois mois au Mali. Il s'agissait d'un projet de coopération en théâtre social où nous avons travaillé avec des artistes maliens à la création d'une pièce de théâtre sur le thème de la désertification, présentée dans cinq villages. Ce stage fut le déclencheur de notre désir d'écrire sur le théâtre d'intervention en Afrique. Mais une fois notre sujet mieux défini, il nous est apparu essentiel de compléter ce travail de recherche par une autre expérience sur le terrain. Nous nous sommes donc rendue au Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD) en février 2008. Pendant dix jours consécutifs, nous avons assisté à une vingtaine de représentations théâtrales de troupes venues du Burkina Faso, du Niger, du Togo, de la Côte d'Ivoire, du Tchad et du Sénégal. Ce séjour nous a aussi permis de rencontrer de nombreux praticiens dans le domaine et de discuter longuement avec eux. Lors du FITD nous avons pu prendre des notes, observer les réactions du public, prendre des photos et des images vidéo. Nous joignons à notre mémoire un montage vidéo qui appuie grandement les faits exposés.

Le premier chapitre présente les conditions historiques et socioéconomiques dans lesquelles ont été formées et ont évolué les troupes de *théâtre pour le développement*. Nous dressons un portrait général du Burkina Faso au plan géographique, démographique, historique, politique et économique. Ensuite, nous retraçons les origines et l'évolution du théâtre au Burkina Faso et nous en dégagons cinq grandes périodes : les représentations traditionnelles et les griots, le théâtre colonial, le théâtre historique, le théâtre de recherche et le *théâtre pour le développement*. Suit un historique de l'Atelier Théâtre Burkinabé qui permet de dégager les grands moments de l'évolution du *théâtre pour le développement*.

Le deuxième chapitre précise les principales caractéristiques du *théâtre pour le développement* en se référant aux compagnies enquêtées, aux écrits de l'A.T.B. et aux spectacles vus pendant le Festival International de Théâtre pour le Développement. Nous étudions d'abord la structure et le fonctionnement des



compagnies, c'est-à-dire la provenance des membres ainsi que les dépenses et les revenus des troupes. Nous analysons ensuite les spectacles : les lieux de représentation, le public, la langue et les thèmes traités. Nous associons aussi le *théâtre pour le développement* à un *théâtre de la participation* et en présentons différentes formes telles que le théâtre-forum, le théâtre communautaire, le théâtre procès et le théâtre-débat. Puis nous soulignons l'omniprésence de l'humour, du chant, de la danse et de la musique dans les représentations. En définitive, après avoir démontré les similitudes et les différences dans les pratiques théâtrales, nous tentons à la fin de ce chapitre de créer une définition précise du *théâtre pour le développement*.

Dans le troisième chapitre, nous abordons une réflexion sur l'efficacité et la popularité du *théâtre pour le développement*. Quelles sont les caractéristiques qui font du théâtre un bon outil de sensibilisation en Afrique noire francophone ? D'une part, nous comparons le théâtre avec d'autres modes de communication tels que les journaux, la télévision et la radio. D'autre part, nous démontrons que le théâtre est efficace de par sa communication organique, son accessibilité à tous les publics et sa facilité à traiter des sujets tabous. Nous spécifions aussi l'importance d'utiliser ce moyen de sensibilisation dans une stratégie de communication répétitive. Ensuite, nous justifions la popularité du théâtre d'intervention en Afrique par le fait qu'il est un « miroir de la société » et qu'il entretient des liens très étroits avec le théâtre traditionnel. Pour appuyer nos constatations, nous présentons également quelques statistiques. Finalement, nous nous interrogeons sur l'avenir du *théâtre pour le développement* et ce qui pourrait le faire disparaître. La qualité artistique des spectacles, le financement et le développement des nouveaux moyens de communication semblent être les aspects les plus préoccupants.

## CHAPITRE I

### CONTEXTE ET HISTORIQUE

#### 1.1 Un aperçu du Burkina Faso et de son théâtre

Le Burkina Faso est le deuxième pays le plus pauvre du monde dont le développement est freiné par plusieurs handicaps tels que sa localisation, son climat et sa surpopulation. Sa situation géographique et climatique limite les possibilités d'exportation et de production à partir de matières premières. L'économie du Burkina Faso reste encore aujourd'hui dépendante de l'agriculture et de l'élevage qui sont des secteurs à faible productivité. Le pays subit aussi les effets de son passé turbulent passant de la colonisation de 1919 à l'Indépendance de 1960 qui a généré de nombreux régimes militaires, des tentatives de Républiques, des coups d'État et des révolutions. Le théâtre burkinabé s'est donc développé très lentement à travers ces conditions sociopolitiques difficiles. Bien qu'il ait existé des représentations traditionnelles telles que les rites, les griots ou quelques comédies satiriques, il fallut attendre les années soixante pour voir apparaître un véritable théâtre burkinabé. Dans quelques pays d'Afrique noire francophone, un théâtre africain s'est développé dans les années trente présentant des histoires tirées de la vie traditionnelle africaine mais mises en scène selon les normes du théâtre français. Il semblerait qu'au Burkina Faso le théâtre fut quasi inexistant à l'époque coloniale. Il fit plutôt son apparition avec l'Indépendance avec des pièces de théâtre historiques ou nationalistes. Dans les années soixante-dix s'amorça une période de recherche

théâtrale qui mena à des tentatives de *théâtre pour le développement*. Ce type de théâtre se développa dans les années quatre-vingt principalement grâce à l'Atelier Théâtre Burkinabé et se propagea, pendant les décennies subséquentes, jusqu'à devenir omniprésent aujourd'hui. Cette période fut caractérisée par la création de nouvelles troupes, l'inauguration du Festival International de Théâtre pour le Développement et la multiplication des partenaires financiers participant à des campagnes de sensibilisation par le biais du théâtre.

#### 1.1.1. Géographie et climat

Le Burkina Faso est un pays enclavé d'Afrique subsaharienne, d'une superficie de 274 000 km<sup>2</sup>. Il est limitrophe de six pays : le Mali au nord et à l'ouest, le Niger au nord-est, le Bénin au sud-est ainsi que le Ghana, la Côte d'Ivoire et le Togo au sud. Son territoire est divisé en 13 régions et subdivisé en 45 provinces, 350 départements, 359 communes et 8 000 villages environ. Ouagadougou, appelé familièrement Ouaga, est la capitale et la plus grande ville du pays.

La situation géographique du Burkina Faso lui procure un climat tropical de type soudano-sahélien, caractérisé par des précipitations très variables selon les régions et les saisons, allant d'une moyenne de 350 mm au nord à plus de 1000 mm au sud-ouest. Le pays possède donc deux saisons très contrastées : la saison des pluies avec des précipitations abondantes et la saison sèche durant laquelle souffle l'harmattan, un vent chaud et sec originaire du Sahara. La saison sèche dure de novembre à mai environ et la saison des pluies de juin à octobre, sa durée étant plus courte au nord du pays. On distingue trois grandes zones climatiques à travers le pays:

- zone sahélienne au nord du pays : autour de 150 mm/an de pluie et des amplitudes thermiques élevées (15 à 45 degrés Celcius).
- zone soudano-sahélienne au centre du pays: zone intermédiaire pour les températures et les précipitations.



Figure 1.1 Carte générale du Burkina Faso (Source: <http://www.burkinadiaspora.bf/IMG/jpg/catebf.jpg>)

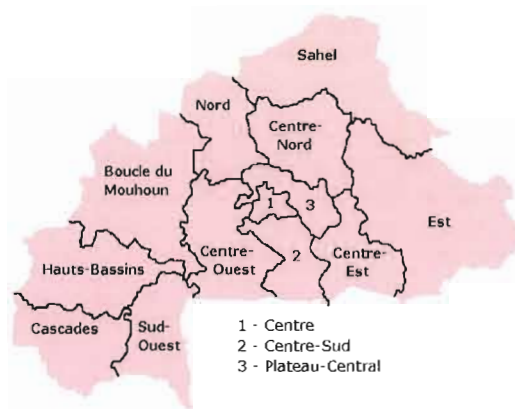


Figure 1.2 Carte des 13 régions du Burkina Faso (Source: [http://www.atpsnet.org/chapters/images/350pxBurkinaFaso\\_Regions.png](http://www.atpsnet.org/chapters/images/350pxBurkinaFaso_Regions.png))



Figure 1.3 Carte des 45 provinces du Burkina Faso et leurs capitales (Source: <http://www.thomassankara.net/IMG/jpg/provinces.jpg>)

- zone soudanienne au sud du pays : avec une hauteur d'eau pouvant atteindre 1 300 mm/an et des températures moyennes relativement basses.<sup>11</sup>

Le Burkina Faso est un pays très plat, avec une altitude moyenne de 300 mètres, dont le sol est pauvre en ressources naturelles. Aux trois sous climats appartiennent trois zones de végétation. La zone sahélienne au nord est constituée de petits épineux, de gommiers, de baobabs et de plantes sans feuilles ou à tiges charnues. Cette végétation se transforme graduellement en savane lorsqu'on va vers le sud, dans la zone soudano-sahélienne, où apparaissent les arbres à karité, les manguiers, les nérés et les tamariniers. Au sud du pays, dans la zone soudanienne, on retrouve quelques forêts le long des cours d'eau et quelques palmiers viennent s'ajouter à la végétation. Bien que peu élevé et peu arrosé, le pays a un réseau hydrographique composé de trois bassins : le bassin de la Volta, le plus important, le bassin du Niger et le Komoé. D'ailleurs le Burkina Faso doit son ancien nom de Haute-Volta aux trois cours d'eaux qui le traverse : le Mouhoun (Volta noire), le Nakambé (Volta blanche) et le Nazinon (Volta rouge).<sup>12</sup>

### 1.1.2 La population

La population burkinabé, chiffrée à 14 784 000 habitants,<sup>13</sup> est parmi les plus denses d'Afrique. Cette population est divisée en une soixantaine de groupes ethniques, ceux-ci pouvant être séparés en deux familles : les Voltaïques et les Mandés. La famille Voltaïque comprend les Mossis, qui représentent les deux tiers de la population, les Gourmantchés, les Yarsés, les Gourounsis, les Bobos et les Lobis. La famille des Mandés inclut les Dioulas, les Samos et les Bisas. Ces

---

<sup>11</sup> Données de ce paragraphe recueillies dans : Organisation internationale pour les migrations, Diaspora Burkina Faso, 2005, sous « Description détaillée du Burkina Faso », [www.burkinadiaspora.bf](http://www.burkinadiaspora.bf), tiré le 15 juin 2008.

<sup>12</sup> Données de ce paragraphe recueillies dans : Aicardi de Saint-Paul, Marc. *De la Haute-Volta au Burkina Faso : tradition et modernité au pays des hommes intègres*. Paris : Albatros, 1993, p. 14-17

<sup>13</sup> Robert, Paul (dir. publ.) *Le Robert encyclopédique des noms propres*, éd. 2009. Sous « Burkina Faso ». Paris : Le Robert, 2009, p. 373

différents groupes vivent en parfaite harmonie, allant jusqu'à créer parfois des groupes mixtes tels que les Silmi-Mossi (mélange de Peulh et de Mossi). Cette symbiose entre les ethnies fait du Burkina Faso un pays généralement pacifique.

Cette diversité ethnique amène aussi une grande diversité linguistique. Bien que le français soit la langue officielle et de travail, il y aurait plus de cinquante langues parlées selon les régions. Par contre, seulement trois d'entre elles ont le statut de langues nationales : le mooré, le dioula et le peulh (appelé aussi foulfoudé ou fulbé). Selon les données du CIA World Factbook<sup>14</sup> de 2008, la majorité de la population serait musulmane avec 50%, tandis que 40% de la population serait animiste ou ayant des croyances traditionnelles et 10% chrétiens, surtout catholique.

Selon le dernier rapport 2007-2008 de l'Indice de développement humain (IDH)<sup>15</sup>, le Burkina Faso occupe le 176<sup>ième</sup> rang sur 177 pays. Notons d'ailleurs que la grande majorité des pays de l'Afrique noire francophone se retrouve parmi les vingt pays possédant l'IDH le plus faible, soit le Mali, la Côte d'Ivoire, le Niger, le Sénégal et le Bénin. L'IDH fut créé par le Programme des Nations unies pour le développement (PNUD), en 1990, dans le but d'évaluer le niveau de développement humain des pays du monde. L'indicateur utilisé précédemment, le PIB par habitant, évaluait la production économique mais ne donnait pas d'information sur le bien-être individuel ou collectif. L'IDH est calculé par la moyenne de trois indices quantifiant respectivement :

- la santé / longévité (évaluée selon l'espérance de vie à la naissance) ;
- le savoir (mesuré par le taux de scolarisation au primaire, au secondaire et au troisième cycle ainsi que le taux d'alphabétisation des adultes) ;
- le niveau de vie (logarithme du PIB par habitant en parité de pouvoir d'achat).

---

<sup>14</sup> Central Intelligence Agency (CIA), 2008, *The World factbook*, sous « Burkina Faso », <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/uv.html>, tirée le 10 juin 2008.

<sup>15</sup> Programme des nations unies pour le développement, 2008, *Rapport sur le développement humain 2007-2008*, <http://hdr.undp.org/en/>, tiré le 29 septembre 2008.

Selon le tableau récapitulatif de l'Indice du développement humain 2007-2008, la population burkinabé aurait une espérance de vie de 51,4 ans. À titre de comparaison, au Canada, situé au 4<sup>ème</sup> rang selon l'IDH, l'espérance de vie est de 80 ans. Le taux de scolarisation au Burkina Faso est de 23,9% et le taux d'alphabétisation de 23,6%. Le taux d'alphabétisation représente le pourcentage des gens de quinze ans et plus sachant écrire et comprendre aisément un texte court et simple traitant de la vie quotidienne. Toujours en comparaison, soulignons que le Canada obtient un résultat de 99% tant pour l'éducation que l'alphabétisation. Et finalement, le PIB par habitant qui représente le niveau de vie est de 1 213 \$US par habitant, tandis qu'au Canada il est de 33 375\$US par habitant.

### 1.1.3 Histoire et politique

Les quelques informations disponibles sur l'histoire ancienne du Burkina Faso concernent les Royaumes Mossis érigés à partir du XI<sup>ème</sup> siècle par des conquérants venus de l'est. Au XVII<sup>ème</sup> siècle, le Moogo, principal royaume, fut séparé en deux zones d'influences : le Wogodogo (Ouagadougou) au centre et le Yatenga dans la zone septentrionale. Le Royaume de Ouagadougou, le plus influent, était dirigé par le Mogho naba. À la fois roi et magicien, le Mogho naba avait le droit de vie et de mort sur ses sujets et possédait les pouvoirs absolus en tant que militaire, juge et percepteur d'impôts et de taxes. Au fil des siècles, les Royaumes Mossis s'opposèrent aux grands empires de la boucle du Niger. Mais ils gardèrent leur stabilité politique et leur cohésion sociale jusqu'à la conquête française entre 1895 et 1901.

C'est en 1896 que le Mogho naba du royaume de Ouagadougou accepta le protectorat des Français. Les autres régions furent conquises dans les années suivantes et intégrées, en 1904, à l'Afrique occidentale française au sein de la colonie du Haut-Sénégal-Niger. Fut ensuite constitué, en 1919, la colonie de la Haute-Volta dans le territoire de l'actuel Burkina Faso. L'Afrique occidentale

française, « de 1895 à 1958, groupait, outre la circonscription de Dakar, les territoires du Sénégal, de la Côte-d'Ivoire, du Soudan, du Dahomey (actuellement le Bénin), de la Haute-Volta, de la Mauritanie et du Niger. »<sup>16</sup>

Pendant cette période de colonisation, le Mogho naba et les chefs de villages perdirent peu à peu de leur pouvoir. « Ils devinrent de simples intermédiaires entre l'administration coloniale et le peuple. (...) les rapports entre chefs et populations prirent un caractère presque exclusivement symbolique. »<sup>17</sup> La colonisation a désintégré les structures traditionnelles et détruit la cohésion des anciens royaumes. Les Français ont introduit aussi « l'économie monétaire avec les bouleversements qui ne manquèrent pas de se faire jour dans une économie qui n'était pas préparée. (...) En l'espace de quelques années, les valeurs et critères des Voltaïques furent considérés comme dépassés, rétrogrades, inférieurs. »<sup>18</sup>

La guerre de 1939-1945 bouleversa toute l'Afrique. Les voies de communication furent améliorées et des aéroports furent créés afin de permettre aux denrées d'être acheminées en Europe. Mais la Seconde Guerre mondiale provoqua également un affaiblissement des puissances coloniales, ce qui permit aux mouvements d'Indépendance de s'accélérer après le conflit. Sans compter que les colonies françaises furent informées de « l'évolution de la Gold Coast Britannique où les Noirs accèdent à la direction des villes, où le nombre des *natives*, nommés d'abord, élus ensuite, s'accroît dans les conseils législatifs puis exécutifs. »<sup>19</sup>

La Haute-Volta, comme tous les territoires de l'Afrique occidentale française, s'engagea en 1958 dans un processus d'Indépendance. Le 28 septembre 1958 fut adoptée une Constitution, la nouvelle République fut proclamée le 11 décembre 1958 et la Haute-Volta devint membre de la Communauté franco-

<sup>16</sup> Robert, Paul (dir. publ.) *Op. cit.*, p. 25

<sup>17</sup> Aicardi de Saint-Paul, Marc. *Op. cit.*, p. 47

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 50

<sup>19</sup> Stamm, Anne. *L'Afrique de la colonisation à l'Indépendance*. Coll. « Que sais-je? », no. 3317. Paris : Presses universitaires de France, 2003, p. 74



africaine. L'Indépendance fut reconnue le 5 août 1960. D'ailleurs, la majorité des Indépendances en Afrique ont eu lieu entre 1960 et 1969 de façon pacifique.

Au Burkina Faso, les décennies qui suivirent l'Indépendance furent très mouvementées au plan politique. Voici les principaux types de gouvernement et leurs chefs jusqu'à aujourd'hui :

1960-1966	Ière République : Maurice Yaméogo
1966-1980	Lieutenant colonel Lamizana
	1966-1970 : 1 <sup>er</sup> régime militaire
	1970-1974 : II <sup>ème</sup> République
	1974-1977 : Régime militaire : le Renouveau National
	1978-1980 : III <sup>ème</sup> République
1980-1982	Régime militaire : Colonel Saye Zerbo
1983-1987	Révolution voltaïque : Thomas Sankara
1987-...	IVème République : Blaise Compaoré

Maurice Yaméogo fut le premier président de la République après l'Indépendance. Il institua le Rassemblement démocratique africain (RDA) et instaura un système de parti unique. Le Régime devint autocratique et perdit peu à peu le soutien de la population. En plus des conflits avec les syndicats, le gouvernement de Yaméogo s'attira « l'animosité du peuple appauvri privé de liberté et de justice sociale, des hommes politiques choqués par la diminution du nombre de députés et (de) l'Église, hostile au remariage du président. »<sup>20</sup> Ces années d'instabilité provoquèrent donc en 1965 de nombreuses manifestations d'étudiants et de syndicats. Finalement, l'armée devint l'arbitre dans ces soulèvements populaires et le chef d'état major des armées, le lieutenant-colonel Lamizana, prit le pouvoir en 1966.

Dans les années suivantes, Lamizana, qui avait hérité du pouvoir, s'engagea dans la voie d'une remise du pouvoir aux civiles. Il supprima, en 1969, l'interdiction de partis politiques instaurée dans le Régime précédent et, en 1970, il organisa un

---

<sup>20</sup> Aicardi de Saint-Paul, Marc. *Op. cit.*, p. 60

referendum pour l'adoption d'une nouvelle constitution. Cet avènement de la II<sup>ème</sup> République fut un événement en Afrique noire francophone puisque c'était la première fois que des militaires remettaient le pouvoir aux civils. Mais dans cette période, une crise au sein du gouvernement, provoquée par des conflits entre le premier ministre Gérard Koungo Ouedrago et le président de l'Assemblée nationale Joseph Ouedrago, incita Lamizana à dissoudre ce gouvernement quatre ans plus tard. En 1974, le Burkina Faso retourna donc à un régime militaire nommé le Gouvernement du Renouveau National. Le Chef de l'État annonça plusieurs mesures dont un « réajustement des salaires en veillant particulièrement au sort des travailleurs les plus défavorisés »<sup>21</sup>, une réorganisation des structures administratives ainsi qu'une réorganisation de la fonction publique et du système éducatif. Suite à une proposition de parti unique, le Mouvement National pour le Renouveau, les grandes centrales syndicales du pays manifestèrent et la population devint de plus en plus méfiante. Ce Régime militaire impopulaire mena, en 1977, à l'organisation d'élections et à l'avènement de la III<sup>ème</sup> République.

Une fois de plus, cette République ne dura que quelques années jusqu'à ce que le colonel Saye Zerbo, en 1980, renverse le gouvernement du lieutenant-colonel Lamizana et instaure le Comité militaire de redressement pour le progrès national (CMRPN). Commença alors une courte période d'instabilité et de radicalisation où « le fossé se creusait et s'approfondissait entre l'aile gauche et l'aile droite, entre le Président et le Premier Ministre. Un bicéphalisme effectif était installé au sommet de l'État. Une politique et une diplomatie à deux tons et à deux vitesses étaient pratiquées. »<sup>22</sup> En 1983, les divergences éclatèrent au grand jour. Le Capitaine Thomas Sankara s'opposa vivement au Président Saye Zerbo et prit le pouvoir brutalement le 4 août. Cet événement provoqua une rupture importante dans l'histoire du pays en remplaçant les rassemblements pacifiques des années soixante

---

<sup>21</sup> Kabore, Roger Bila. *Histoire politique du Burkina Faso 1919-2000*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 90-91

<sup>22</sup> Ibid., p. 142-143

et soixante-dix par des manifestations violentes. Les jours suivants, tous sortirent dans les rues pour manifester leur joie et appuyer la révolution. « Pendant plusieurs mois, (...) la population se retrouvait spontanément au niveau des quartiers pour effectuer divers travaux au profit de la communauté, sous le rythme des tam-tams et des chansons révolutionnaires : les militants se rassemblaient pour construire une école, un dispensaire, une permanence CDR, pour arracher des mauvaises herbes, pour curer des fossés, pour refaire une route etc. »<sup>23</sup> Thomas Sankara, en créant le Conseil national de la révolution (CNR), souhaitait un passage du pouvoir des mains de la bourgeoisie à celle des classes populaires et revendiquait le marxisme léninisme. Il « rappela à l'ensemble du continent africain - et singulièrement à sa jeunesse - que le déficit vivrier, le sous-développement manufacturier et la dépendance ne pourraient trouver d'issue sans l'intégration des habituels exclus du jeu social : les paysans, les femmes, les ruraux prolétarisés. »<sup>24</sup> En 1984, Sankara changea le nom de Haute-Volta pour celui de Burkina Faso, qui signifie la « Patrie des hommes intègres ». En mooré, *burkina* signifie « intègre » et en dioula, *faso* se traduit par « patrie ». Une nouvelle devise fut aussi adoptée : Unité, Progrès, Justice. Cette vague de changement est commune à de nombreux pays africains et, principalement, ceux d'Afrique noire francophone. « Dans les années 1980-1990, la chute du communisme soviétique (provoqua) une onde de choc qui (frappa) aussi l'Afrique. Pour les régimes autoritaires et corrompus qui, depuis la décolonisation, (avaient) gouverné les États africains, le temps des *nomenklaturas* (était) révolu. »<sup>25</sup>

Cette période, nommée *révolution voltaïque*, fut porteuse d'espoir au départ mais Thomas Sankara perdit peu à peu de sa force au sein même du Conseil national de la révolution. Il s'isola en évinçant du gouvernement ceux qui avaient adopté une attitude modérée au cours de la crise syndicale et perdit progressivement le contrôle.

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 156-157

<sup>24</sup> Labazé, Pascal. « L'encombrant héritage de Thomas Sankara ». *Le Monde diplomatique*, novembre 1987, p. 15

<sup>25</sup> Varrod, Pierre (dir. publ.). *L'Atlas géopolitique et culturel*. Paris : Dictionnaire le Robert, 1999, p. 120

De plus, il se mit à dos certains militaires en proposant un projet de parti unique. « Plutôt favorables à une réelle pause sociale, préférant à la perspective d'un parti unique celle d'une pluralité d'expression à l'intérieur d'un « front », plusieurs responsables militaires, dont le capitaine Blaise Compaoré, avaient pris leurs distances par rapport aux orientations de Thomas Sankara. »<sup>26</sup>

Le 15 octobre 1987, un coup d'État vint clore cette période révolutionnaire par l'assassinat de Thomas Sankara. Le président Blaise Compaoré renversa le gouvernement et lança son programme de *rectification de la Révolution* avec le Front populaire. Blaise Compaoré engagea « le Burkina Faso dans la voie de l'ouverture politique, la démocratisation des institutions et un retour à la vie constitutionnelle. »<sup>27</sup> Le 2 juin 1991, le Burkina Faso opta pour une démocratie présidentielle en adoptant une constitution par voie référendaire. Fut alors établi un État démocratique à trois pouvoirs: le pouvoir exécutif assuré par le Gouvernement, le pouvoir législatif composé d'une Assemblée nationale et d'une Chambre des représentants ainsi que le pouvoir judiciaire. Blaise Compaoré organisa des élections, en 1991, qui se déroulèrent dans un climat de suspicion. Les partis d'oppositions refusèrent de participer à ces élections et Compaoré fut élu, seul en lice, à 86,9% avec un taux d'abstention de 74,8%.<sup>28</sup> Malgré ces controverses, Blaise Compaoré est encore aujourd'hui président du Burkina Faso; il fut réélu en 1998 et en 2005.

#### 1.1.4 Vie économique

La monnaie officielle du Burkina Faso est le Franc CFA; 1\$ CAN correspondant à environ 388 francs CFA<sup>29</sup>. Cette monnaie est aussi utilisée dans sept autres États d'Afrique de l'Ouest : le Bénin, la Côte d'Ivoire, la Guinée-Bissau, le

<sup>26</sup> Labazé, Pascal. *Op. cit.*, p. 15

<sup>27</sup> *Universalis*, éd. 2002. Sous « Burkina Faso », vol. 4. Paris : Encyclopaedia Universalis, 2002, p. 651

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Taux de change au 20 décembre 2008, utilisé pour toutes les conversions dans notre texte.

Mali, le Niger, le Sénégal et le Togo formant l'Union économique et monétaire ouest-africaine (UEMOA).

Le Burkina Faso est un pays en voie de développement qui comme la plupart des pays africains, « est peu et mal ancré dans les flux mondiaux d'échanges. (...) (L'Afrique) reste dépendante à l'égard de ses anciens colonisateurs européens : la moitié de son commerce se fait avec eux. »<sup>30</sup> De plus, elle ne vend que des matières premières, telles que la cacao, le café, les bananes, et peu de produits transformés. Ainsi, le continent réalise moins de 2,5% du commerce mondial.

Le Burkina Faso est défavorisé par des conditions climatiques ingrates, une forte croissance démographique, des ressources énergétiques inexistantes et un sous-sol pauvre en matières premières immédiatement exploitables. De surcroît, le pays n'a pas de débouché sur la mer et tout commerce extérieur doit transiter par Lomé au Togo ou Abidjan en Côte d'Ivoire, à plus de 1000 km d'Ouagadougou. L'économie du Burkina Faso reste donc tributaire de l'agriculture, secteur à faible productivité et dominé par une seule culture d'exportation, le coton. L'agriculture et l'élevage représentent 40% à 45% du produit intérieur brut (PIB) et occupe 90% de la population active.<sup>31</sup> En plus du coton, il s'agit principalement de la culture du sorgho, du mil, du maïs, de l'arachide, de la canne à sucre et du riz. En raison de cette économie peu diversifiée, le Burkina Faso reste vulnérable aux chocs extérieurs et aux perturbations climatiques.

L'aide internationale contribue grandement à l'activité économique du pays. Depuis 1972, l'aide étrangère excède le budget national, les fonds français étant prépondérants. Par exemple, entre 1986 et 1990, 79% des ressources financières provenaient de l'extérieur<sup>32</sup>. Malgré tout, un tiers de la population vit en dessous du

---

<sup>30</sup> Varrod, Pierre (dir. publ.). 1999. *L'Atlas géopolitique et culturel*. Paris : Dictionnaire le Robert, p. 118

<sup>31</sup> *Universalialia*, éd. 2002. *Op. cit.*, p. 651

<sup>32</sup> *Ibid.*

seuil de pauvreté. La situation économique précaire du pays entraîne un fort taux de chômage qui provoque à son tour un taux d'émigration élevé. Selon la banque centrale des États de l'Afrique de l'ouest, près de trois millions de burkinabés vivent en Côte d'Ivoire et ces migrants rapatrient chaque année des dizaines de milliards de francs CFA au Burkina Faso.

## 1.2 Historique général du théâtre en Afrique et au Burkina Faso

Selon l'Institut International du Théâtre, l'histoire du théâtre au Burkina Faso se présente sous trois volets : les représentations traditionnelles, le théâtre sous la colonisation et le théâtre d'après les années soixante<sup>33</sup>. Suite à nos recherches, nous serions plutôt tenté de préciser et diviser l'histoire du théâtre burkinabé en cinq grandes périodes :

- Époque précoloniale : représentations traditionnelles et griots
- 1919 - 1959 : théâtre colonial
- 1960 - 1971 : théâtre historique
- 1971 - 1983 : théâtre de recherche
- 1983 à aujourd'hui : théâtre pour le développement

Il existerait un théâtre spécifiquement négro-africain, remontant aussi loin que les civilisations africaines et trouvant sa matière dans les mythes, les légendes, les traditions et les contes. Cependant, pour cette époque, nous préférons utiliser le terme *représentation* à celui de *théâtre* puisqu'il s'agissait principalement de rituels ou de performances, souvent de nature religieuse. Au Burkina Faso, bien que chacun des soixante groupes ethniques possédait ses représentations traditionnelles selon sa culture et ses croyances, il semblerait que tous incluaient des danses et des masques. Par exemple, les *Bwa* et les *Nuna* utilisaient le masque pour représenter le visage des esprits aux funérailles, aux cérémonies d'initiation et aux jours de marché. Ces

---

<sup>33</sup> Institut International du théâtre, Centre burkinabé, 2004, sous « Histoire récente du théâtre ». [http://www.iti-worldwide.org/amt/countries/p\\_BURKINA\\_FASO.html](http://www.iti-worldwide.org/amt/countries/p_BURKINA_FASO.html), tiré le 29 septembre 2008.



**Figure 1.4 et 1.5** : Masque Nuna et Masque Bwa Source Christopher D. Roy, 1984, [http://www.uiowa.edu/~africart/Burkina\\_mask\\_catalogue/index.htm](http://www.uiowa.edu/~africart/Burkina_mask_catalogue/index.htm))

cultes des dieux, comparables aux cérémonies en Grèce Antique, tendaient vers la représentation dramatique puisque le mythe était joué par des acteurs déguisés.

Selon Bakari Traoré, auteur du livre *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, l'origine du théâtre négro-africain se situe non seulement dans le culte des Dieux mais aussi dans la tradition des griots. Les griots étaient « les gens de la parole, au sens originel d'action. »<sup>34</sup> Ils étaient les dépositaires de la tradition orale, puisque l'écriture historiquement n'existait pas. Il s'agissait d'un métier attribué héréditairement à une famille. En plus d'apprendre la généalogie des clans du village, le griot se spécialisait dans le jeu d'un instrument de musique. En d'autres termes, il s'agissait de poètes, de conteurs et de chanteurs traditionnels. En plus de leurs talents musicaux, les griots étaient principalement « l'incarnation même de la mémoire que la société a de son passé et de son histoire. C'est surtout en tant que gens de la parole qu'ils remplissent leurs diverses fonctions d'informateurs, de porteurs de traditions religieuses et profanes (avec le forgeron), de généalogistes,

<sup>34</sup>N'sele, Kibalabala. « Le "griot" le porteur de la parole en Afrique ». *Revue Jeu*, no. 39, 1986, p. 63

de biographes et de philologues, d'acrobates, d'animateurs de veillées, d'imitateurs. »<sup>35</sup> Lors des *veillées*, les griots racontaient des récits épiques à thème historique, des contes et des aventures extraordinaires. Ils récitaient et perpétuaient le souvenir des héros. « Les griots faisaient parler leurs héros et les histoires devenaient dans leur bouche de véritables scènes de théâtre à personnages multiples par un acteur unique ». <sup>36</sup>

Le théâtre, au sens où l'entend l'Occident, hérité du théâtre grec, n'existait pas à l'époque précoloniale. Dans plusieurs études sur le théâtre africain francophone, dont celle de Rogo Koffi Fiangor, on considère que « le théâtre est étranger à l'Afrique. Il n'existe donc pas de tradition théâtrale en Afrique : en fait de spectacle populaire, il n'y avait que la danse et les récits avec des conteurs attirés. »<sup>37</sup> Toutefois, chez certains peuples africains, certaines formes semblaient se rapprocher de l'expression dramatique et pourraient s'apparenter à un théâtre profane composé de comédies satiriques et de mœurs. Par exemple, le *koteba* était pour la culture Bambara, surtout présente au Mali, un spectacle qui visait à provoquer le rire en présentant les travers de la société dans le but de les corriger. Sa fonction principale était de mêler divertissement et harmonisation sociale. *Kote* signifie à la fois escargot et organisation alors que le suffixe *ba* exprime la masse, la grandeur. Le terme est souvent traduit littéralement par *escargot géant*. « L'escargot symbolise, pour les Bambara, l'organisation de la société, chaque cercle de la coquille représentant une catégorie (au centre, les anciens, puis les hommes, puis les femmes). Le *koteba* s'appuyait sur cette représentation concentrique. Ainsi, sur la place du village où se déroule le spectacle, on retrouvait la disposition suivante : au centre, les chanteuses, puis les musiciens, puis les danseurs (enfants, femmes,

---

<sup>35</sup> Ibid. p. 64

<sup>36</sup> Traoré, Bakary. *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*. Paris : Présence africaine, 1958, p. 36-37

<sup>37</sup> Fiangor, Rogo Koffi M. *Le théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturelles*. Paris : Harmattan, 2002, p. 28



hommes) et enfin, le public. »<sup>38</sup> Le *koteba* se jouait la nuit autour du feu et était constitué de scènes comiques dansées et chantées.

Malgré ces quelques traces, le caractère oral des civilisations africaines et l'absence de textes écrits ont diminué la portée de ces représentations traditionnelles. La transmission se fit de bouche à oreille jusqu'à la colonisation. Jean-Pierre Guingané, vice-président du Centre Burkinabé de l'Institut International du théâtre, considère même que le théâtre tel que nous le concevons en Occident est arrivé avec la colonisation et fût adapté. C'est pourquoi nous situons le début de la deuxième période avec le début de l'époque coloniale, lors de la constitution de la colonie de la Haute-Volta en 1919. À cette époque, le théâtre « a d'abord pris forme dans les missions et les écoles ; il (s'agissait) souvent de pièces en un acte montées à des fins didactiques ou pour susciter les conversions. Les sujets (étaient) couramment tirés de la Bible, ou (c'était) des fables morales, avec souvent un certain mordant satirique. »<sup>39</sup> En Afrique noire francophone, les missionnaires chrétiens essayèrent d'utiliser le théâtre à des fins de propagande religieuse. Ils présentèrent le répertoire habituel des patronages en français et luttèrent contre l'art indigène lié à l'animisme et au péché. Ces missionnaires tentèrent d'effacer le théâtre traditionnel qui véhiculait selon eux des mœurs étranges et imposèrent un modèle de répertoire classique et religieux en langue française. Le colonialisme provoqua alors une disparition soudaine des représentations traditionnelles. Le théâtre se voulait éducatif mais « son résultat, s'il a été de hâter ou de faciliter le processus de christianisation, fut aussi de créer chez le Noir un besoin de se laisser assimiler. »<sup>40</sup>.

Il fallut attendre les années trente pour voir apparaître les débuts d'un nouveau théâtre africain d'expression française. La plupart des ouvrages traitant de

---

<sup>38</sup> Noray, Marie-Laure de. « Mali : du *koteba* traditionnel au théâtre utile ». *Magazine*, p.135

<sup>39</sup> UNESCO, *Histoire générale de l'Afrique : Chapitre en ligne*, sous « Chapitre 20 : Les arts et la société depuis 1935 » de Vansina, J., [www.unesco.org/culture/afica/html\\_fr/chapitre820/chapitre14.htm](http://www.unesco.org/culture/afica/html_fr/chapitre820/chapitre14.htm), tiré le 10 septembre 2008

<sup>40</sup> Traoré, Bakary. *Op. cit.*, p. 47

l'histoire du théâtre en Afrique noire en situe les débuts à L'École Primaire Supérieure de Bingerville en Côte d'Ivoire. Jacques Scherer, dans *Le théâtre en Afrique noire francophone*, raconte que « l'un des professeurs français, Charles Béart, avait remarqué la qualité des improvisations spontanées d'élèves et encouragea (...) de toute son énergie le développement d'un théâtre proprement africain.»<sup>41</sup> Mais c'est à l'École normale supérieure William Ponty au Sénégal que les expériences théâtrales se multiplièrent et se précisèrent. En 1935, Charles Béart fut nommé professeur dans cet établissement où l'on formait des instituteurs et d'où sortirent plusieurs dirigeants des futures républiques africaines. Il dirigea ensuite l'école de 1939 à 1945. Pendant ces années à la direction, Charles Béart incita les élèves à écrire et jouer des pièces de théâtre. Par exemple, il patronna la création d'une pièce de Bernard Dadié, reconnu aujourd'hui comme l'un des plus grands écrivains ivoiriens. Bernard Dadié écrivit ses premiers scénarios à l'École William Ponty dont le plus connu *Assémien Déhylé*, écrit en 1936, raconte l'histoire d'un village avant la colonisation.

Charles Béart instaura une *fête d'art indigène* qui se déroulait à chaque fin d'année scolaire. Les étudiants devaient interroger les sages de leurs villages, pour recueillir les légendes et les traditions, et ensuite s'en inspirer pour créer des pièces de théâtre. « Hormis quelques sujets historiques, ces productions se firent remarquer par leur critique du régime colonial, leur traitement des tensions entre la vieille génération et sa conception du monde et les idées de la jeune génération, et un goût prononcé de la satire. »<sup>42</sup> Le but des spectacles était de retracer quelques moments caractéristiques de la vie authentique africaine, en puisant tantôt aux sources de l'Afrique traditionnelle, tantôt à celle d'aujourd'hui. Néanmoins, les pièces de théâtre se pliaient au modèle français, étant jouées sur une scène à l'italienne et en langue française. Charles Béart faisait aussi apprendre aux élèves des extraits de

---

<sup>41</sup> Scherer, Jacques. *Le théâtre en Afrique noire francophone*. Paris : Presses universitaires de France, 1992, p. 21-22

<sup>42</sup> UNESCO. *Op. cit.*

pièces classiques tels que *Les Plaideurs* de Racine et *Le Malade Imaginaire* de Molière. Le rayonnement de l'École William Ponty s'étendit progressivement grâce à des tournées théâtrales. En 1937, une troupe étudiante alla même présenter un spectacle à l'exposition coloniale de Paris. Ces initiatives ont permis une renaissance du théâtre négro-africain mais calqué sur des modèles européens. D'autre part, les années suivantes furent marquées par une *folklorisation* du théâtre. Le désir de retour aux sources a engendré cette attitude de *folklorisation* en intégrant « comme éléments indispensables, la danse, la musique et le chant, accrochés par-ci par-là, pour faire couleur locale. La dégradation (devenait) alors endogène. Elle ne (provenait) plus de l'extérieur. »<sup>43</sup> On y faisait défiler des « personnages typiques des sociétés rurales – le sorcier, le guérisseur, le griot et plus tard le fonctionnaire parvenu ou le Blanc. »<sup>44</sup> Le théâtre traditionnel, transplanté sur la scène moderne, perdait son environnement, sa finalité et toute signification sociale. Il devenait un objet exotique. Jacques Scherer considère même que « Charles Béart n'aura été que la *bonne conscience du colonialisme* puisque, en présentant des pièces sur la vie et les coutumes indigènes, ses élèves devaient toujours faire ressortir la supériorité européenne. »<sup>45</sup> Pour sa part, Jean-Pierre Guingané dans *Théâtre et développement économique en Afrique*, va jusqu'à affirmer que le théâtre « pontin » avait un objectif très clair : « utiliser le théâtre pour modeler l'esprit des intellectuels et des populations africaines de l'époque afin de les amener à une meilleure adhésion à la politique coloniale. »<sup>46</sup>

Ces expériences de l'École William Ponty ont-elles eu immédiatement un écho au Burkina Faso ? Il est probable que certains burkinabés aient étudié à l'École

---

<sup>43</sup> Institut Culturel Africain. *Quel théâtre pour le développement en Afrique?*. Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1985, p. 89

<sup>44</sup> Raschi, Natasa. « Un théâtre utile ». *Africultures*, no. 56, juillet-septembre 2003, p. 79

<sup>45</sup> Suriam, Suzie. « Théâtre africain et théâtre québécois : un essai de rapprochement ». *Annuaire théâtral*, no. 31, 2002, p. 14.

<sup>46</sup> Guingané, Jean-Pierre. *Théâtre et développement économique en Afrique*. Burkina Faso : Université de Ouagadougou, p. 3

William Ponty et aient rapporté leurs connaissances théâtrales au Burkina Faso. Mais ceux-ci n'ont laissé aucune trace. Nous avons constaté « l'absence des Voltaïques sur la scène littéraire africaine pendant la colonisation. »<sup>47</sup> Aucune œuvre littéraire, incluant les œuvres théâtrales, n'a été éditée pendant la période coloniale. Jean-Pierre Guingané fait correspondre l'origine du théâtre burkinabé à un spectacle présenté, quelques années avant l'Indépendance et intitulé *La Jeunesse rurale de Banfora*. Selon lui, il s'agit de la première pièce de théâtre burkinabé, bien que non éditée. Elle fut écrite par Lompolo Koné, aussi créateur des Maisons des jeunes et de la Culture. *La Jeunesse rurale de Banfora* a obtenu, en 1955, le prix André You de l'Académie des Sciences d'Outre-mer. Ensuite, Lompolo Koné créa *Soma Oulé* relatant un événement historique : le passage de Samory Touré dans l'Ouest de la Haute-Volta. Ces deux spectacles, qui seraient les premiers depuis la colonisation, furent présentés en 1955 et 1957 par la Troupe du Centre culturel de Banfora.

Le théâtre prit donc son envol sous la colonisation dans certains pays africains tels que la Côte d'Ivoire et la Sénégal, grâce aux expériences de Charles Béart, mais resta plutôt absent au Burkina Faso. C'est au début des années soixante, avec l'Indépendance de la Haute-Volta, que débute la troisième période dans l'histoire du théâtre au pays. Comme partout en Afrique noire, le vent de changement provoqué par les Indépendances permit l'avènement d'un théâtre africain qui s'efforçait de tenir compte tant des acquis de la société traditionnelle que du colonialisme. Jean-Pierre Guingané considère que cette première décennie suivant l'Indépendance fut une période de ferveur où « pour une fois, auteurs, metteurs en scène et tenants du pouvoir épousaient totalement le même point de vue. Se (produisit) alors ce que les maîtres de William-Ponty avaient voulu éviter : le texte dramatique se (fit) porteur d'un discours social et politique. »<sup>48</sup> Les artistes se refusèrent à satisfaire le goût du folklore des Européens. Pendant des décennies, on

---

<sup>47</sup> Sanou, Salaka. *La littérature burkinabé : l'histoire, les hommes, les œuvres*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 34

<sup>48</sup> Godin, Jean Cléo. « Théâtres africains ». *Revue Jeu*, no. 59, 1991, p. 109

avait appris aux Africains à nier leurs valeurs les plus profondes, leur identité, leur histoire et leur culture. Il fallait donc leur permettre de retrouver ce qui avait été perdu pendant la colonisation. Au théâtre, « les thématiques fondamentales (furent) tournées vers la lutte et la résistance anticoloniales – l’histoire étant relue pour son exemplarité – la dénonciation des tares d’une société aussi jeune qu’abandonnée à elle-même, la corruption omniprésente. »<sup>49</sup> Le but était de réveiller la conscience anti-impérialiste en vue de la construction nationale. Ainsi, les années soixante furent marquées par la création de pièces de théâtre d’inspiration historique, parfois nationaliste. Ces pièces historiques visaient à exalter des faits, des héros ou des situations afin d’engendrer une civilisation qui a une bonne connaissance de ses qualités et de ses possibilités. Dans ces pièces « l’histoire n’ (était) plus seulement un cadre, un contexte, une occasion de jeu, et un moyen comme dans le théâtre classique, mais un sujet, un texte préétabli, un prétexte et un but. L’histoire (devenait) une fin et le théâtre un instrument. »<sup>50</sup> Les spectacles avaient pour objectif de relater l’histoire avec le plus de fidélité possible, et non de créer. Les auteurs souhaitaient réviser les récits historiques et rendre compte de la version la moins mensongère ou dévalorisante pour leur société. Selon Jean-Pierre Guingané, il fallait aider le peuple à retrouver un passé dont il soit fier. « Celui qui n’a pas de passé ne peut prétendre exister aujourd’hui et rêver un avenir quelconque. »<sup>51</sup>

Dans les années soixante-dix, la quatrième période, ce désir de rendre justice aux héros de l’histoire nationale s’estompa peu à peu pour faire place au désir de scruter le présent. Les créateurs ne recherchaient plus un théâtre au service d’une réalité dépassée mais plutôt un théâtre tourné vers l’avenir. Ils souhaitèrent en faire un instrument qui pourrait contribuer aux transformations économiques, sociales et culturelles de cette Afrique postindépendance. « Le théâtre (retrouva alors) sa véritable fonction en collant à la réalité, tout en libérant l’imagination et le rêve, en

---

<sup>49</sup> Raschi, Natasa. *Op. cit.*, p. 79

<sup>50</sup> Institut culturel africain. *Op. cit.*, p.98

<sup>51</sup> Guingané, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 4

mettant en scène la vie vécue ou rêvée, la vie élaborée ou la vie souhaitée. »<sup>52</sup> Sur le plan artistique, les hommes de théâtre rejetèrent les modèles hérités de la colonisation. C'est pourquoi nous associons cette période, de 1971 à 1983, à celle d'un théâtre de recherche. Les expériences théâtrales étaient alors « nourries par la ferme volonté de metteurs en scène, comédiens et auteurs de se situer en rupture par rapport au *théâtre conventionnel*, considéré comme un mode d'expression inadapté aux traditions ludiques du public. »<sup>53</sup> D'ailleurs, le début de cette période correspond aussi au premier colloque sur le théâtre négro-africain qui se déroula à Abidjan en 1970. De cette rencontre sortit un besoin d'affirmation identitaire pour les artistes ainsi que l'ambition de se définir par de nouvelles esthétiques et de rechercher un langage total.

C'est à partir de 1971 que l'État prit pour la première fois en main la gestion des activités culturelles en créant le Ministère de la culture. Ce Ministère organisa alors des *Semaines de la jeunesse*, festivals culturels annuels et pluridisciplinaires. Ces événements ont eu le mérite de « faire découvrir le théâtre jusque dans les coins les plus reculés du pays et de faire prendre conscience aux populations, de leur identité culturelle »<sup>54</sup>. Les pièces jouées étaient essentiellement des oeuvres d'auteurs nationaux, traitant de thèmes locaux. Dans ces mêmes années, furent créés l'Atelier Théâtre Burkinabé et le Théâtre de la Fraternité, les plus grandes troupes du pays, qui constituent encore aujourd'hui les deux piliers du théâtre burkinabé. Le Théâtre de la Fraternité, la plus ancienne troupe, fut fondé en 1975 par Jean-Pierre Guingané. Cette compagnie prit d'abord le nom de Club Culturel du Lycée Municipal de Ouagadougou. Ses premiers comédiens ont été les élèves du Lycée et les répétitions se faisaient dans les salles de classe après les cours. L'Atelier Théâtre Burkinabé (A.T.B) a été créé en 1978 par Prosper Kompaoré, professeur à l'Université de

<sup>52</sup> Institut culturel africain. *Op. cit.*, p.15

<sup>53</sup> Lamko, Koulsy. *Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone*. Thèse : Université de Limoges, 2003, p. 6

<sup>54</sup> Institut International du théâtre, Centre burkinabé, 2004, sous « Histoire récente du théâtre ». [http://www.iti-worldwide.org/amt/countries/p\\_BURKINA\\_FASO.html](http://www.iti-worldwide.org/amt/countries/p_BURKINA_FASO.html), tiré le 29 septembre 2008.

Ouagadougou. Nous nous attarderons plus tard sur l'historique et l'évolution de cette compagnie, pilier du *théâtre pour le développement* au Burkina Faso. D'autres troupes firent leur apparition pendant cette décennie, dont la Troupe du théâtre radiophonique et la Troupe de la Mutuelle Nouvelle Génération.

Cette période d'exploration amena les artistes à créer de nouvelles formes qui se précisèrent pendant les années quatre-vingt. Selon l'Institut International du théâtre, c'est réellement à partir de 1983, date à laquelle la Haute-Volta devint Burkina Faso, que le théâtre connut un nouvel élan. Cette année, comme nous l'avons souligné précédemment, correspond à un changement important dans le gouvernement et au début de la *révolution voltaïque* avec Thomas Sankara. Le discours d'orientation politique prononcé par le Conseil national de la Révolution en 1983 présente très bien l'orientation de ce nouveau gouvernement au plan culturel : « La Révolution démocratique et populaire créera les conditions propices à l'éclosion d'une culture nouvelle. Nos artistes auront les coudées franches pour aller hardiment de l'avant. Ils devront saisir l'occasion qui se présente à eux pour hausser notre culture au niveau mondial. »<sup>55</sup> Ces événements donnèrent naissance à plusieurs compagnies et de nouveaux dramaturges furent révélés au public. De nouvelles infrastructures théâtrales furent érigées, telles que le Théâtre Bonogo à Ouagadougou, le Théâtre de l'Amitié de Bobo-Dioulasso et le Théâtre Nani Palé à Gaoua. En 1983, fut aussi fondé l'Union des ensembles dramatiques d'Ouagadougou (UNEDO) qui regroupe depuis la plupart des compagnies burkinabés. Les *Semaines de la jeunesse* furent remplacées par des *Semaines Nationales de la Culture*. Le Ministère de la culture instaura le Grand Prix des Arts et des Lettres et les manifestations culturelles se multiplièrent. Plusieurs grands festivals de théâtre, de masque et de danse, existants encore aujourd'hui au Burkina Faso, furent fondés dans les années quatre-vingt. C'est le cas du Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO), créé en 1989 par l'Espace culturel

---

<sup>55</sup> Sanou, Salaka. *Op. cit.*, p. 39

Gambidi sous la direction de Jean-Pierre Guingané. Il s'agit d'un festival biannuel, qui a lieu chaque novembre des années impaires. Le FITMO accueille une vingtaine de troupes de théâtre et de marionnettes d'Afrique, d'Europe et d'Amérique, sélectionnées pour leur qualité artistique et leur originalité. Le Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD), qui nous intéresse principalement, fut aussi créé en 1988. Nous le décrirons à travers l'itinéraire de l'Atelier Théâtre Burkinabé, qui en est le fondateur.

À partir de 1983, le *théâtre pour le développement* se développa à grande vitesse. L'Atelier Théâtre Burkinabé, comme nous le soulignerons plus loin, situe les débuts de sa pratique de théâtre-forum cette même année. Sa présence à travers tous le pays ainsi que leurs nombreux projets de formation ont provoqué la création de plusieurs troupes. L'Institut International du théâtre souligne qu'aujourd'hui le théâtre joue un rôle social et culturel très important et la majorité des compagnies pratiquent cette forme de théâtre d'intervention sociale.

### 1.3. Historique de l'Atelier Théâtre Burkinabé et du *théâtre pour le développement*

Dans leur essai sur le théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso, Marie-Soleil Frère et Étienne Minoungou retracent la première initiative de théâtre d'intervention. Au début des années soixante-dix, des organismes de coopération étrangers poussèrent l'État à créer des projets de développement visant à amener des changements de comportement chez les populations rurales. Le Ministère de l'Agriculture décida alors de mettre sur pied le *théâtre des journées agricoles*. « En amenant les agriculteurs, et si possible les personnes les plus influentes de la sphère locale, à interpréter des personnages qui adoptent des comportements positifs, les promoteurs de projets de développement (espéraient) ainsi renforcer la prise de conscience par les populations de l'importance d'opter pour certains changements



dans leur vie quotidienne. »<sup>56</sup> Il s'agirait de la première expérience se rapprochant de ce que l'on nomme aujourd'hui *théâtre pour le développement*.

Quelques années plus tard, en 1978, Prosper Kompaoré, comédien, metteur en scène et professeur à l'Université de Ouagadougou, tenta de former une troupe universitaire. Son idée n'étant pas soutenue par l'administration, il décida plutôt de fonder une troupe indépendante à l'école, en approchant personnellement quelques uns de ses étudiants, sa famille et ses amis. Le 18 juin 1978, tous se réunirent dans une salle de l'Université de Ouagadougou pour définir les bases de ce qui deviendra la troupe des Amateurs du Théâtre Voltaïque, nommée en 1980 l'Atelier Théâtre Burkinabé (A.T.B). Cette compagnie était donc formée au départ d'une vingtaine de bénévoles, d'étudiants et d'amateurs issus de divers milieux. « Elle s'est fixée, dès sa création, d'une part au plan esthétique l'objectif de promotion d'une dramaturgie africaine inspirée des réalités culturelles de la Haute-Volta et d'autre part au plan de la fonctionnalité sociale, l'objectif d'éducation, de sensibilisation, et de conscientisation (aux problèmes sociaux et politiques qui agitent la société) par l'expression dramatique. »<sup>57</sup> Les motivations de Prosper Kompaoré étaient claires dès le départ. Selon lui, dans un pays en voie de développement comme le Burkina Faso, il est nécessaire que tous les moyens d'expression, notamment l'expression théâtrale, soient mis au service des besoins de sensibilisation, d'information, de formation et de mobilisation.

L'A.T.B. a parcouru trois étapes importantes dans la mise en place de son *théâtre pour le développement*. D'abord, de 1979 à 1981, la compagnie se lança dans un projet de théâtre rural, en collaboration avec une jeune coopérante américaine qui était parvenue à mobiliser l'intérêt de la culture et les moyens financiers de la Fondation Ford. Les représentations théâtrales portaient sur les réalités villageoises

---

<sup>56</sup> Frère Marie-Soleil et Etienne Minoungou. « Le théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso : moteur ou frein pour la création artistique? ». In *Théâtre et développement, de l'émancipation à la résistance*. Coll. « Essais ». Belgique : Éditions Colophon, 2004, p. 52

<sup>57</sup> Lamko, Koulsy. *Op.cit.*, p.37

et visaient à susciter une réflexion sur les habitudes locales. Après le spectacle, un débat en langue nationale mooré permettait aux habitants de relater leurs expériences sur la problématique posée par la pièce de théâtre. Dans sa thèse, Koulsy Lamko, dramaturge et ancien comédien de l'A.T.B., note que cela ressemblait fort aux traditionnelles séances de palabre et le débat se transformait en véritable joute oratoire. Cette expérience revêt un caractère fondateur car « pour la première fois, une troupe citadine s'adressait à un public rural dans le cadre d'un projet alliant un partenaire institutionnel (ministère), une troupe d'artistes professionnels et un partenaire financier extérieur qui appuyait l'initiative. Une tradition naissait... »<sup>58</sup>

Suite au succès du théâtre rural, l'A.T.B. se dirigea vers une expérience de théâtre de quartier. Les représentations théâtrales étaient cette fois destinées au public citadin et orientées vers les problèmes urbains (délinquance juvénile, exode rural, scolarisation difficile, alcoolisme etc.). La séance se présentait sous forme de théâtre d'intervention suivi d'un dialogue avec l'assistance invitée par moment à intégrer la scène pour jouer. L'A.T.B. jetait alors les bases de ce qui allait devenir leur théâtre-forum.

Prosper Kompaoré situe d'ailleurs en 1983 le début de leur pratique de théâtre-forum. Cette expression fut créée par Augusto Boal, homme de théâtre brésilien, à travers sa théorie du Théâtre de l'opprimé. Nous définirons précisément ce genre dans le deuxième chapitre. Mais pour l'instant, la question se pose à savoir si Prosper Kompaoré connaissait les techniques déjà élaborées par Augusto Boal. Dans le dépliant officiel de l'A.T.B., le directeur de la compagnie spécifie que non.

« Comme le bourgeois gentilhomme de Molière qui faisait de la prose sans le savoir, l'A.T.B. venait ainsi de pratiquer le théâtre-forum avant de découvrir qu'un brésilien du nom de Augusto Boal avait élaboré une théorie de théâtre de l'opprimé basée entre autres sur la technique du théâtre-forum. C'est ainsi que l'A.T.B. décidait d'adopter la dénomination théâtre-forum pour qualifier

---

<sup>58</sup> Frère, Marie-Soleil et Etienne Minoungou. *Op. cit.*, p. 53

les spectacles qu'il se proposait désormais de réaliser avec les partenaires qu'il approcherait ou qui le solliciterait. »<sup>59</sup>

Jean-Pierre Guingané spécifie lui aussi que l'expérience du théâtre d'intervention en Afrique « n'est pas toujours venue de l'Amérique Latine comme on a souvent tendance à le croire. Dans certaines contrées, elle est née d'un constat de gens de terrain. »<sup>60</sup> Difficile de savoir si l'A.T.B. a réellement fait ses premières expériences sans connaître les théories de Boal. Par contre, Prosper Kompaoré ne nie pas s'être ensuite grandement inspiré des techniques du *Théâtre de l'opprimé* pour fixer les formes définitives de son *théâtre pour le développement*.

Des initiatives semblables à celles de l'A.T.B. se sont multipliées dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Au plan politique, cette période fut d'ailleurs celle d'une recherche de modèles démocratiques et de développement privilégiant l'approche participative par la décentralisation des instances de décision dans la réalisation des projets de développement. Dans leur essai, Marie-Soleil Frère et Étienne Minoungou distinguent trois grandes étapes dans l'évolution du *théâtre pour le développement*, distinction avec laquelle nous sommes d'accord.

- 1980-1988 : Multiplication des initiatives de l'A.T.B. et du Théâtre de la Fraternité ; conceptualisation, chaque compagnie développe sa méthodologie.
- 1988-1996 : Succès et croissance des deux compagnies : multiplication des partenaires financiers et évolution des thématiques selon les demandes.
- 1996... : De nombreuses troupes voient le jour, beaucoup issues de l'A.T.B. Le *théâtre pour le développement* prend son envol à travers tout le pays.

---

<sup>59</sup> Kompaoré, Prosper (dir. publ.). *Atelier Théâtre Burkinabé*, dépliant. Burkina Faso : Éditions ATB, 2007, p. 9

<sup>60</sup> Guingané, Jean-Pierre. *Théâtre et développement économique en Afrique*. Burkina Faso : Université de Ouagadougou, p. 1

C'est dans les années quatre-vingt que les deux grands hommes de théâtre du pays à la tête de leurs compagnies, Kompaoré et Guingané, développèrent leurs approches de théâtre d'intervention. L'A.T.B. se dirigea alors vers le théâtre-forum et le Théâtre de la Fraternité vers le théâtre-débat, que nous définirons dans le second chapitre.

La création du Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD) par l'A.T.B., en 1988, correspond au début de la deuxième période. Ce festival biannuel, ayant lieu au mois de février, fut créé dans le but de rassembler des praticiens du *théâtre pour le développement* de plusieurs pays d'Afrique et d'autres continents. Encore aujourd'hui, ceux-ci se rassemblent pendant une dizaine de jour pour présenter leurs spectacles, échanger leurs connaissances et créer des liens. Le FITD est le lieu de rencontre de tous ceux « qui sont convaincus de la dimension sociale de l'expression théâtrale, ceux qui pensent que par le théâtre on peut contribuer à éveiller des consciences, à entrouvrir les fenêtres de l'espoir, et à améliorer la vie. »<sup>61</sup> En 1988, suite à la création du FITD, l'A.T.B. reçut le Grand Prix National des arts et des lettres en arts du spectacle. De plus, cette période de succès, de 1988 à 1996, fut marquée par l'inauguration du siège social de la compagnie en 1991. L'A.T.B. sortit également des frontières et commença à participer à des festivals internationaux, gagnant entre autres le 1<sup>er</sup> prix de théâtre vivant au Festival de Sancoins (France) en 1992. Les partenaires financiers, séduits par l'approche de la compagnie, se multiplièrent et les thématiques abordées évoluèrent selon les préoccupations de ces nombreux partenaires.

Jusque-là, le Théâtre de la Fraternité et l'A.T.B. étaient pour ainsi dire les seuls à œuvrer dans le milieu du *théâtre pour le développement*. C'est pendant la troisième période que sont apparues de nouvelles troupes désirant aussi s'adonner à ce genre. Marie-Soleil Frère et Étienne Minoungou situent en 1996 le début de cette période où le *théâtre pour le développement* commença à se propager. Par contre,

---

<sup>61</sup> Kompaoré, Prosper. Programme du FITD, février 2008, p. 3

nous serions plutôt tentée d'associer le début de cette troisième étape avec la première opération *semailles* de l'A.T.B. en 1994. L'A.T.B. amorça cette année là un projet de formation visant à créer de nouvelles troupes spécialisées en théâtre-forum. Ces nouvelles troupes, appelées *troupes filles* par Prosper Kompaoré, sont venues briser le monopole des deux grandes compagnies théâtrales burkinabés. Ces *troupes filles*, dont les quatre premières formées en 1994, ont permis de multiplier les expériences de *théâtre pour le développement* partout à travers le pays.

Mais pourquoi ne pas avoir plutôt profité du succès et de l'exclusivité pour continuer à grandir et évoluer ? Tout simplement, Prosper Kompaoré considère qu'il est important de favoriser le développement de troupes locales, « auxquelles il suffit d'inculquer les principes de base du théâtre d'intervention sociale pour qu'elles puissent produire des spectacles adaptés à leur environnement, dans des langues locales que ne maîtrisent pas les troupes de Ouagadougou. »<sup>62</sup> Poursuivant le même objectif, l'A.T.B. instaura, en 1998, un Concours de théâtre-forum lors du FITD, qui permit à de nombreuses compagnies de partout à travers le Burkina Faso de se faire connaître et de présenter leurs spectacles en dehors de leur région. Chaque année, le concours rassemble entre quinze et vingt compagnies pratiquant le théâtre-forum. Cet événement permet le développement du genre en suscitant l'intérêt au plan national et en stimulant la recherche de nouvelles formes pratiques. Dans le dépliant officiel de l'A.T.B., nous retrouvons la liste des troupes partenaires pratiquant le théâtre-forum dans leurs provinces (*voir app. A*). Selon cette liste, il y aurait aujourd'hui cinquante et une compagnies de *théâtre pour le développement* à travers le Burkina Faso, partenaires de l'A.T.B.. La carte ci-dessous représente la répartition de ces compagnies dans leurs régions respectives. Celles-ci couvrent 71% du territoire burkinabé. Seulement treize provinces sur quarante-cinq n'ont pas de troupes partenaires de l'A.T.B. tandis que les autres possèdent de une à trois troupes.

---

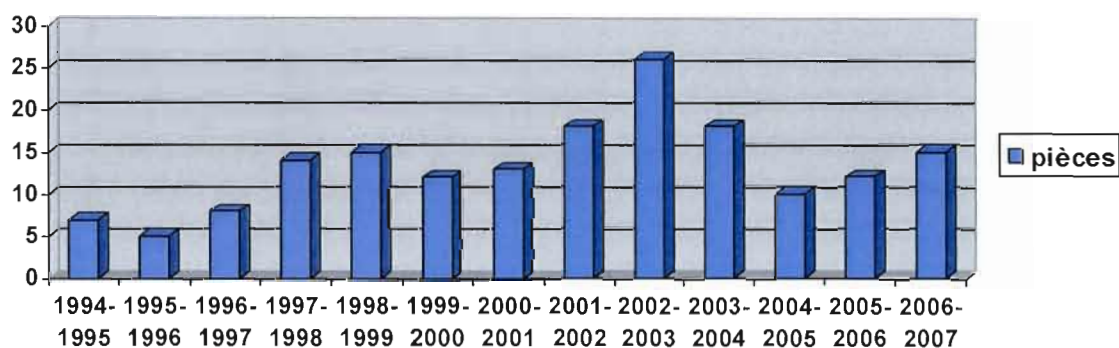
<sup>62</sup> Frère, Marie-Soleil et Etienne Minoungou. *Op. cit.*, p. 58



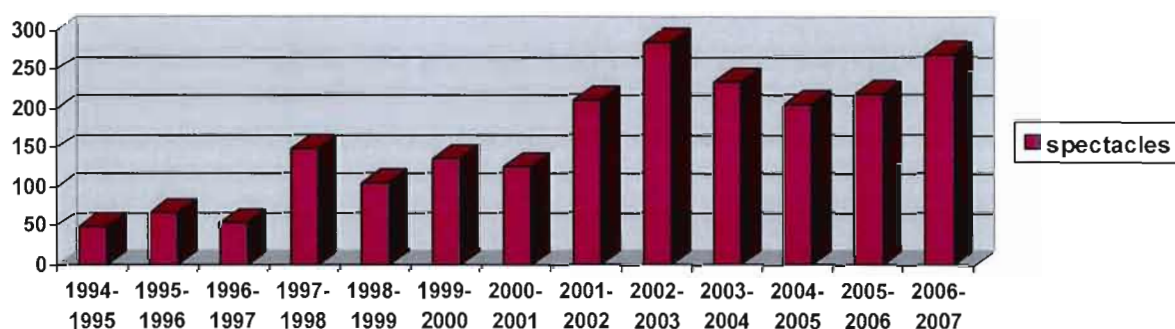
**Figure 1.6** : Répartition des troupes partenaires de l’A.T.B. sur le territoire burkinabé (Les numéros correspondent à la liste des troupes à l’appendice A)

Depuis 1994, l’A.T.B. a donc continué à grandir, à propager le théâtre-forum à travers le pays et à se diversifier. À ce jour, le répertoire de la troupe comporte plus de 180 pièces d’auteurs et de créations collectives (*voir* app. B). Selon les tableaux récapitulatifs de la compagnie, présentés ci-dessous, l’A.T.B. joue entre dix et vingt pièces de théâtre différentes chaque année. Parmi celles-ci, on retrouve souvent 50% de nouvelles créations et 50% de reprises. Par exemple, en 2005-2006, la troupe a présenté six nouvelles créations et six reprises ; en 2004-2005, cinq nouvelles créations et cinq reprises. Toutefois, certaines années furent marquées par un plus grand nombre de créations que de reprises, tel est le cas de l’année 2000-2001 avec neuf créations pour une reprise, l’année 2001-2002 avec douze créations pour six reprises et l’année 2002-2003 avec dix-huit créations pour huit reprises. D’ailleurs, l’année 2001-2002 semble être un point tournant dans le parcours de l’A.T.B.. Le nombre de représentations par année a considérablement augmenté

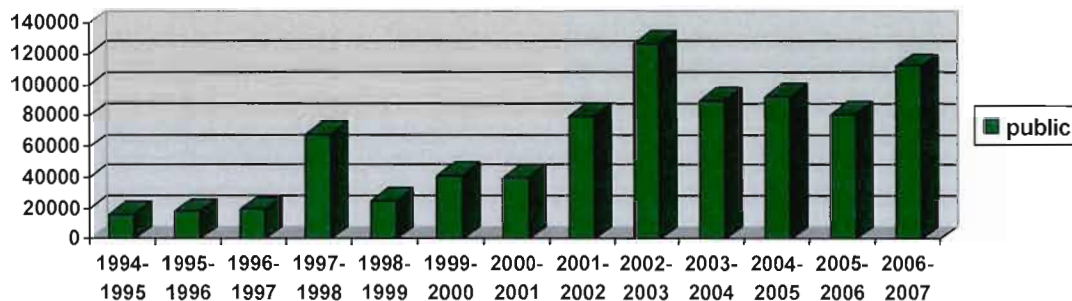
depuis 2001, pour atteindre son apogée en 2002-2003 avec 284 spectacles. Aujourd'hui, l'A.T.B. donne en moyenne entre 200 et 250 représentations par an dans les villes et les villages. Il en va de même avec le nombre de spectateurs qui fit un bond considérable en 2001, passant de 39 902 à 79 293, soit presque le double. Actuellement, le public moyen par an est de 96 000 personnes, se situant entre 80 000 et 126 000 selon les années.



**Figure 1.7** : Nombre de pièces de théâtre différentes jouées par année par l'A.T.B.



**Figure 1.8** : Nombre de spectacles présentés par année par l'A.T.B.



**Figure 1.9 :** Nombre de spectateurs par année

Édition	Pays	Troupes	Festivaliers	Spectacles	Public total	Public moyen/spectacle
FITD 88	4	10	150	10	5000	500
FITD 90	7	13	200	13	7000	539
FITD 92	12	29	450	32	16000	500
FITD 94	20	52	650	60	20000	334
FITD 96	22	66	900	126	23325	186
FITD 98	25	88	1126	118	44360	376
FITD 2000	22	66	841	119	51650	435
FITD 2002	19	54	300	100	30000	300
FITD 2004	15	61	350	91	38200	420
FITD 2006	11	39	321	84	29200	348

**Figure 1.10 :** Bilan général des FITD 1988 – 2006

De la même façon que ces graphiques nous ont permis de dresser un portrait de l'évolution de l'A.T.B., les bilans du Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD) nous ont aidé à analyser l'évolution du *théâtre pour le développement* en général. Nous avons cru pertinent d'étudier l'évolution du FITD après avoir constaté que les meilleures années du festival ne correspondaient par



nécessairement aux meilleures années de l'A.T.B.. À partir de 1996, nous pouvons remarquer une augmentation considérable dans le nombre de spectacles présentés et le nombre de festivaliers. Le FITD a atteint son apogée en 1998 avec un total de 25 pays représentés, 88 troupes et 1126 festivaliers. Soulignons que 1998 correspond à l'inauguration du Concours de théâtre-forum à l'intérieur du festival, ce qui pourrait expliquer l'augmentation du nombre de troupes invitées. Toutefois, depuis 2000, la fréquentation du festival est à la baisse tant au niveau des troupes participantes que du public.

Pour conclure sur cet historique du *théâtre pour le développement*, nous jugeons nécessaire de présenter maintenant une synthèse des informations exposées dans ce chapitre en reliant les événements sociopolitiques du Burkina Faso avec l'évolution du théâtre lui-même. Pour offrir un meilleur panorama, nous joignons aussi en appendice une ligne du temps synthétisant les principaux événements culturels et sociopolitiques depuis la colonisation (*voir app. C*). Nous avons souligné que les expériences de *théâtre pour le développement*, apparues tranquillement dans les années soixante-dix, se sont multipliées dans les années quatre-vingt. Mais pourquoi ces années furent-elles propices à l'éclosion de ce type de théâtre?

Dans les années soixante-dix et quatre-vingt commencèrent à se faire sentir les effets de l'Indépendance de 1960. En Afrique noire, on vit apparaître graduellement de nombreux problèmes sociaux dans les décennies qui suivirent les Indépendances. Par exemple, pendant la colonisation, l'installation d'hôpitaux et de dispensaires ainsi que l'inauguration de campagnes de vaccination avait réduit fortement le taux de mortalité infantile. Ce qui pouvait sembler positif au départ, entraîna par la suite « un accroissement rapide de la population. La baisse de natalité n'ayant pas suivi, les pays africains indépendants se (trouvèrent) confrontés à une véritable explosion démographique. »<sup>63</sup> Cette augmentation de la population jumelée

---

<sup>63</sup> Stamm, Anne. *L'Afrique de la colonisation à l'Indépendance*. Coll. « Que sais-je? », no. 3317. Paris : Presses universitaires de France, 2003, p. 92

avec une urbanisation rapide provoqua de graves problèmes, tels que l'exode rural, la prostitution, des épidémies, une migration massive etc. Les jeunes, à la recherche d'un emploi et espérant trouver la prospérité, se dirigeaient vers les villes. Mais ceux-ci se retrouvaient dans des bidonvilles désorganisés où les mauvaises conditions de vie favorisaient la misère, la prostitution et finalement le développement d'épidémies comme le sida. Au même moment, d'autres paysans burkinabés, aussi en quête d'argent, cherchaient plutôt à migrer vers la Côte d'Ivoire croyant trouver du travail dans les plantations de café et de cacao. Ceux-ci, abandonnant leur terre, contribuaient à un appauvrissement général du pays. S'ajoutait à cela beaucoup d'étudiants qui, recevant des bourses pour étudier en France, quittaient le pays pour ne jamais revenir. Disparaissait ainsi une élite qui pouvait pourtant être bien utile au pays pour rehausser le niveau d'éducation et combattre l'analphabétisme.

Voici seulement une partie des maux qui affligèrent l'Afrique postindépendance. À cette époque, « alors que les réflexions développementalistes (étaient) en vogue, diverses coopérations étrangères (poussèrent) l'État voltaïque, pauvre et enclavé, à axer ses stratégies sur l'évolution du monde rural. »<sup>64</sup> C'est alors qu'apparurent les premières initiatives de théâtre d'intervention au Burkina Faso avec le *théâtre des journées agricoles*, suivies quelques années plus tard par la création de l'A.T.B. et ses expériences de *théâtre rural*. Tel que souligné précédemment, l'aide internationale est très présente au Burkina Faso, depuis 1972, excédant le budget national. Cette aide économique permet par conséquent de faire certains projets de développement et de sensibilisation. Le *théâtre pour le développement* est né grâce au financement et aux objectifs d'organismes de coopération internationale. D'ailleurs, comme nous l'avons noté préalablement, la première tournée de *théâtre rural* de l'A.T.B. a été faite en collaboration avec une coopérante américaine et financée par la Fondation Ford et le Ministère de la culture.

---

<sup>64</sup> Frère Marie-Soleil et Etienne Minoungou. *Op. cit.*, p. 52

Nous croyons aussi que les événements politiques de 1983, soit la prise du pouvoir par Thomas Sankara et la création du Conseil de la révolution, ont aidé le *théâtre pour le développement* à prendre son envol. Le nouveau gouvernement accordait une grande importance à la culture et a appuyé la création de nombreux événements, festivals et concours par le biais du Ministère de la culture. « Les hommes de culture en général, les écrivains en particulier se sont senti encouragés dans leurs actions et y ont vu une motivation supplémentaire. »<sup>65</sup> Probablement poussé par ce vent de changement, l'A.T.B. multiplia ses activités pendant toute la décennie et alla même jusqu'à créer le Festival International de Théâtre pour le Développement en 1988. La compagnie a d'ailleurs obtenu la même année le Grand prix national des arts et des lettres. Dans le milieu théâtral, on remarque, dans ces années de bouleversements politiques, que « les auteurs semblent écrire poussés par l'urgence. Il s'agit maintenant de souligner avec force les multiples maux qui flagellent l'Afrique d'aujourd'hui, de les exorciser dans une sorte de catharsis salutaire. »<sup>66</sup> Ainsi, les conditions sociales difficiles apparues dans les décennies suivant l'Indépendance et les nombreux changements politiques semblent avoir poussé les hommes de théâtre à mettre leur art au service de l'humanité en créant un *théâtre utile*.

Après cette envolée turbulente, le *théâtre pour le développement* profita de la stabilité politique des années quatre-vingt-dix, après la chute de Sankara et l'établissement d'une nouvelle Constitution, pour se propager et atteindre son apogée au début de la présente décennie. Ce théâtre d'intervention sociale n'a pas perdu sa force puisqu'en Afrique de nombreux problèmes sociaux demeurent encore aujourd'hui préoccupants, que ce soit en éducation de base, en santé ou en environnement. Comme l'affirme Philippe Lemarchand (Atlas du XXème siècle),

---

<sup>65</sup> Sanou, Salaka. *La littérature burkinabé : l'histoire, les hommes, les œuvres*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 39

<sup>66</sup> Raschi, Natasa. « Un théâtre utile ». *Africultures*, no. 56, juillet-septembre 2003, p. 83

l'Africain moyen vit plus mal aujourd'hui qu'en 1960. « Mal nourri, souvent analphabète, il n'a pratiquement pas d'accès à l'eau potable et vit parfois difficilement dans des pays où la sécurité n'est pas assurée, où la solidarité familiale elle-même est mise à mal par la misère des bidonvilles. »<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Stamm, Anne. *Op. cit.*, p. 119

## CHAPITRE II

### LES CARACTÉRISTIQUES DU *THÉÂTRE POUR LE DÉVELOPPEMENT*

#### 2.1 Structure et fonctionnement

Les troupes de *théâtre pour le développement* ont pour la plupart des structures organisationnelles assez minimalistes. Elles comptent en moyenne moins de dix membres incluant le directeur, souvent fondateur de la compagnie, qui consacre la majeure partie de son temps aux activités théâtrales de la troupe. Les membres, majoritairement des hommes, âgés entre vingt et trente-cinq ans, ne possèdent généralement pas de formation théâtrale reconnue en milieu scolaire. Les compagnies leur offrent des formations à l'interne et les comédiens se professionnalisent suite aux nombreuses expériences sur le terrain. Les acteurs sont habituellement bénévoles et ils reçoivent une rémunération lors des représentations selon les fonds disponibles. Ils pratiquent d'ailleurs souvent d'autres métiers en parallèle pour subvenir à leurs besoins. Les troupes fonctionnent principalement grâce au financement de partenaires locaux et internationaux, tels que des organisations non gouvernementales et des organismes de coopération, qui utilisent le théâtre dans leurs projets de développement.

##### 2.1.1 Les membres

La majorité des troupes de *théâtre pour le développement* sont constituées en associations, l'équivalent au Québec des organismes sans but lucratif (OSBL). Elles

doivent donc, pour être reconnues par l'État, rédiger les statuts de la compagnie et se doter d'un conseil d'administration. Les statuts correspondent aux grands objectifs de la compagnie. En guise d'exemple, voici une partie des statuts de l'A.T.B.:

- Promouvoir une dramaturgie africaine inspirée des réalités culturelles du Burkina Faso.
- Éduquer, sensibiliser, conscientiser et divertir tout en exposant des problématiques liées au développement. (économique, social, culturel, technique).
- Assurer une formation en théâtre et en techniques de théâtre d'intervention sociale.
- Promouvoir la pratique du *théâtre pour le développement* au Burkina Faso et en Afrique.

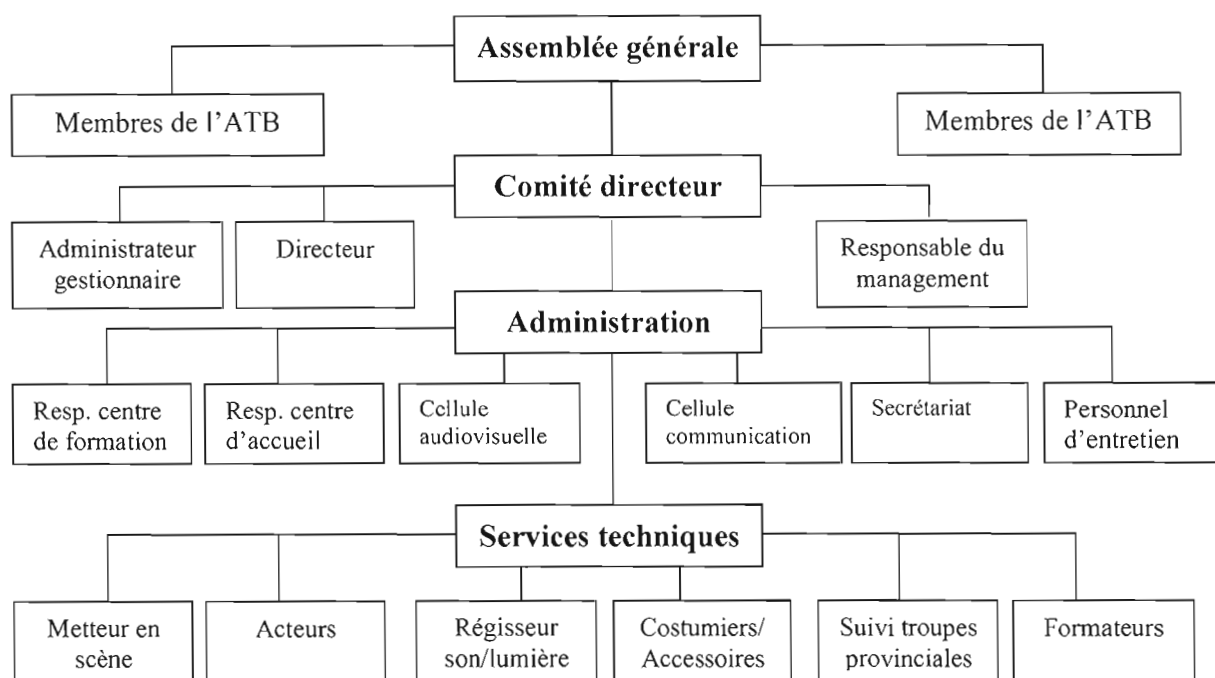
La plupart des troupes se caractérisent par une structure administrative assez simple et leur siège social, lorsqu'ils en ont un, est celui du directeur de la compagnie. Elles se forment souvent de façon spontanée à l'initiative d'un ou de quelques villageois désirant créer un spectacle théâtral. Il s'avère parfois difficile de les localiser car elles ne possèdent pas de lieu fixe pour jouer, ni même parfois de téléphone ou de boîte postale. De plus, leur durée de vie se révèle plutôt éphémère car elles dépendent de la motivation des membres et des fonds disponibles.

Parmi les compagnies étudiées<sup>68</sup>, nous avons relevé que sept compagnies sur onze comptent moins de dix membres, deux en ont entre seize et vingt, puis deux seulement sont composées de vingt-cinq membres et plus. Parmi les groupes possédant plus de vingt-cinq membres, nous retrouvons l'A.T.B.. Contrairement à la plupart des petites troupes, la structure administrative de l'A.T.B. est assez élaborée. L'organigramme de la compagnie, exposé à la page suivante, présente une solide organisation concernant la gestion du personnel. Les membres sont rassemblés en trois grandes catégories : le comité directeur, l'administration et les services techniques.

---

<sup>68</sup> Onze compagnies ont répondu à notre questionnaire. La Grille de compilation des réponses se trouve à l'appendice E.

Les directeurs des compagnies sont souvent les seuls à se consacrer entièrement aux activités théâtrales. Ils sont fréquemment comédiens, auteurs, metteurs en scène et doivent assurer la gestion administrative de la troupe. Dans le cas de l'A.T.B., Prosper Kompaoré, fondateur et directeur de la compagnie, voue la majorité de son temps à l'artistique. Il coordonne les différentes activités théâtrales conjointement avec S. Simon-Pierre Nikiema, responsable du management et L. L. Modeste Tadana, administrateur gestionnaire. Prosper Kompaoré écrit et met en scène la plupart des pièces de théâtre présentées par la troupe. Il participe aussi à la formation des jeunes comédiens dans son école. Parallèlement à ces nombreuses activités, Prosper Kompaoré a tout de même occupé au fil des ans de nombreux postes à l'Université de Ouagadougou et au Ministère de la culture (Chef du département de lettres modernes de 1979 à 1981; Directeur des Études de l'École Supérieure des lettres et sciences humaines de 1981 à 1983; Directeur Général



**Figure 2.1** : Organigramme de l'A.T.B.

chargé de la culture de 1982 à 1988; Directeur Général de l'Institut des Peuples Noirs de 1988 à 1997 ainsi que consultant et formateur en communication pour le développement depuis 1992).

Le directeur est en général le pilier de la compagnie, souvent le fondateur, tandis que les membres des troupes de *théâtre pour le développement* « sont relativement jeunes (entre treize et trente-cinq ans), et le théâtre constitue pour eux une occupation ponctuelle. Si le directeur se consacre souvent entièrement à son théâtre, les autres membres exercent en général d'autres activités.<sup>69</sup> » Certains sont étudiants ou pratiquent un métier en parallèle tel que commerçant, cordonnier, tailleur, charretier etc. Il semblerait que le jeune âge des membres soit relié entre autres à leur disponibilité. Jean-Pierre Guingané, directeur du Théâtre de la Fraternité, affirme qu'il préfère de plus en plus engager des jeunes gens car ceux-ci sont mobilisables à tout moment.<sup>70</sup> Parmi les troupes contactées, plusieurs disent être composées tant d'amateurs que de professionnels ou d'étudiants et ce, variant selon les projets et les disponibilités.

Il est d'ailleurs intéressant de s'interroger sur l'utilisation du terme *professionnel*. Au Québec, la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs* (L.R.Q., c. S-32.01) désigne par artiste professionnel : « toute personne qui (...) crée des oeuvres pour son propre compte, dont les oeuvres sont exposées, produites, publiées, représentées en public ou mises en marché par un diffuseur, et qui a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance comme professionnel, par une mention d'honneur, une récompense, un prix, une bourse, une nomination à un jury,

---

<sup>69</sup> Frère, Marie-Soleil et Etienne Minoungou. « Le théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso : moteur ou frein pour la création artistique? ». In *Théâtre et développement, de l'émancipation à la résistance*. Coll. « Essais ». Belgique : Éditions Colophon, 2004, p. 58

<sup>70</sup> Balima, Serge Théophile et Marie-Soleil Frère. « Le théâtre : au service de l'information et de la sensibilisation ». In *Médias et communications sociales au Burkina Faso*, Paris : Harmattan, 2003, p. 254



la sélection à un salon ou tout autre moyen de même nature. »<sup>71</sup> Il s'agirait aussi d'une personne qui offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur ou d'interprète. Au Burkina Faso, les paramètres de définition d'un artiste professionnel ne sont pas aussi clairement établis. Le critère de rémunération n'est généralement pas considéré. Dans le milieu artistique en Afrique noire francophone, le terme *professionnel* semble simplement désigner ceux qui participent souvent à des projets de théâtre et développent ainsi une expertise. Tout comme au Québec, les études dans le domaine théâtral ne sont pas un pré requis à la reconnaissance professionnelle. Il y a d'ailleurs très peu d'écoles pour former des acteurs en Afrique noire francophone. Par exemple, au Burkina Faso, il n'existe aucun programme spécialisé en théâtre mais seulement le Département de Lettres Modernes et la filière Art, gestion et administration culturelle (AGAC) de l'Université de Ouagadougou qui offrent respectivement des formations en arts du spectacle et en gestion et administration culturelle. Les comédiens apprennent donc le plus souvent sur le terrain ou sont formés par les troupes elles-mêmes. Ce sont les structures artistiques qui organisent des rencontres et formations à l'intention de leurs membres pour combler cette carence en enseignement scolaire.

C'est le cas de l'A.T.B. qui propose plusieurs types de formation. D'abord, son école de théâtre, créée en 1996, permet de former de jeunes comédiens, qu'ils soient scolarisés ou non. Ceux-ci sont sélectionnés suite à une audition et reçoivent ensuite une formation gratuite sur deux ans, à raison de trois séances en soirée par semaine, axée sur le théâtre, la danse et parfois la musique. Chaque trois mois, les élèves présentent le résultat de leur travail devant un public. Tous les comédiens permanents de l'A.T.B. ont suivi cette formation. L'A.T.B. agit aussi comme principal formateur en *théâtre pour le développement* au Burkina Faso en animant des stages pour les troupes désirant s'initier à cette pratique. Certains formateurs de

---

<sup>71</sup> Conseil des arts et des lettres du Québec, 2008, sous « Théâtre, Programme 2008-2009 », <http://www.calq.gouv.qc.ca/artistes/theatre.htm#rg>, tiré le 1 décembre 2008.

l'A.T.B. vont en province visiter des troupes existantes pour les initier aux techniques de théâtre-forum, à la création théâtrale, au jeu, à la mise en scène, à la gestion de groupe etc. Ainsi, au Burkina Faso, la majorité des comédiens ont été formés, un jour ou l'autre, par l'A.T.B. C'est d'ailleurs lors de ces tournées de formation que sont sélectionnés les participants au Concours de théâtre-forum (CTF) ayant lieu lors du Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD).

Par curiosité, nous avons voulu connaître le pourcentage d'hommes et de femmes dans les compagnies de *théâtre pour le développement*. Sur les onze compagnies ayant répondu à notre questionnaire, huit sont constituées à 75% ou plus d'hommes. Les femmes sont donc bien évidemment en minorité dans ces troupes. Sur les trois compagnies restantes, deux sont composées de 50% de femmes et 50% d'hommes, et une seule, Elim Théâtre, de 75% de femmes. Nous avons remarqué que cette dernière se produit aussi uniquement en ville, ce qui peut, selon nous, expliquer cette majorité de femmes. Nous croyons que la répartition inégale des sexes au sein des troupes est liée en partie à une distribution encore traditionnelle des tâches familiales. Au Burkina Faso, et principalement dans les zones rurales, la femme est encore souvent au foyer pour s'occuper des tâches ménagères et des enfants.

Nous avons également constaté que les femmes avaient une implication très limitée dans les représentations traditionnelles africaines. Leur rôle se limitait souvent à celui de danseuses. Seulement certaines femmes, comme les griottes, avaient le pouvoir de la parole transmis de génération en génération dans leurs familles. Mais ces griottes ne pouvaient faire entendre leur voix devant les hommes que pour faire des louanges, des chants ou transmettre l'histoire du pays. De plus, au Mali, dans le koteba traditionnel, seuls les hommes pouvaient être acteurs et tous les rôles féminins étaient interprétés par des hommes habillés en femmes. « C'est seulement avec la réouverture de l'Institut National des Arts (INA) en 1974, que les femmes ont pu jouer sur scène. Actuellement (article rédigé en 2003), outre les

quatre troupes théâtrales constituées de femmes uniquement, il existe deux femmes metteurs en scène qui enseignent au Département d'Art dramatique de l'Institut National des Arts à Bamako et deux femmes qui dirigent une compagnie théâtrale. On estime qu'aujourd'hui, 120 femmes environ sont engagées dans le théâtre malien. »<sup>72</sup>

Toujours au Mali, l'avènement de la démocratie en 1991, a aussi favorisé le développement des femmes à tous les niveaux et la création de plusieurs associations ou troupes théâtrales féminines ou mixtes. La liberté d'expression, de pensée, d'opinion et de création fut officiellement légitimée par la Constitution de la Troisième République. Cette Constitution garantit également l'égalité entre les hommes et les femmes. De surcroît, avec l'avènement du concept *genre et développement*, les femmes ont pris conscience qu'elles ont un rôle à jouer au sein de la société. « Elles ont compris que cela ne consistait pas seulement à faire la cuisine et s'occuper des enfants et des hommes, mais qu'elles étaient les égales des hommes et jouaient un rôle social complémentaire. (...) Un nouveau vent souffle pour les femmes et pour le théâtre malien. »<sup>73</sup> Pourtant, à la lumière de nombreuses discussions avec des artistes africaines, la grossesse semble toujours être un souci pour les femmes comédiennes. Celles-ci se voient fréquemment obligées d'abandonner le milieu théâtral pour se consacrer entièrement à leur famille. Ne pas assumer ce rôle de femme au foyer est très mal perçu et les actrices souffrent souvent des préjugés. Selon M. Ousmane Sow, écrivain, directeur et professeur d'art dramatique à l'INA de Bamako, l'un des problèmes les plus graves auxquels les femmes sont confrontées dans le théâtre demeure le préjugé social. Elles ne sont pas vues positivement par la société malienne et même considérées comme « des femmes de petite vertu : aucun homme qui se respecte n'épouserait une actrice »<sup>74</sup>. Cette perception serait la conséquence d'une mauvaise compréhension du public qui

<sup>72</sup> Coulibaly, Fanta. *La voix des femmes et le théâtre africain*, South Africa : Éditions Article 19, 2003, p. 34

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 34

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 39

a tendance à confondre le rôle incarné par l'actrice et la personne. Ainsi, selon M. Ousmane Sow, il reste encore beaucoup de progrès à réaliser avant que le concept de la liberté de la femme ne soit accepté à travers tout le Mali. Cette situation est probablement similaire dans les autres pays d'Afrique noire francophone, ayant tous un contexte social similaire.

### 2.1.2 Les dépenses et les revenus des compagnies

Le fonctionnement des troupes repose généralement sur le bénévolat des membres. Sur les onze compagnies enquêtées, neuf d'entre elles affirment que les comédiens sont bénévoles et rémunérés uniquement lors des représentations. Bref, les interprètes sont engagés par projet et payés selon les revenus disponibles. Même si certaines troupes ont des comédiens permanents, comme l'A.T.B. qui en compte une vingtaine, ces acteurs ne sont pas salariés. Ils sont rémunérés ponctuellement pour leurs diverses prestations mais pas de manière continue. En contrepartie, ils sont considérés comme permanents puisque ceux-ci « n'exercent pas d'autres activités que le théâtre qui peut leur rapporter, selon Prosper Kompaoré, environ 600 000 f.CFA par an. »<sup>75</sup> Ce qui équivaut environ à 1500\$ CAN. La rémunération des comédiens est très variable selon les compagnies. Les comédiens de l'A.T.B. touchent environ 5000 f.CFA par représentation (environ 12,50\$ CAN). Mais les plus petites compagnies offrent des salaires en fonction du financement obtenu. Par exemple, l'ARCAN peut donner entre 2000 et 3500 f.CFA par représentation (5 \$ CAN – 8,75 \$ CAN), Traces théâtre offre 2000 f.CFA tandis que la troupe Barokadi de Kaya rémunère ses acteurs 1000 f.CFA par jour (2,50\$ CAN).<sup>76</sup>

Les différentes sources de financement possibles énoncées par Prosper Kompaoré dans *Faire du théâtre pour développer* sont le mécénat, la commandite, la co-production, les emprunts et les revenus de spectacles. Ces moyens de

<sup>75</sup> Balima, Serge Théophile et Marie-Soleil Frère. *Op. cit.*, p. 254

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 259

financement, bien connus des organismes culturels québécois, sont pourtant difficiles à obtenir en Afrique noire francophone. Les revenus de spectacle ne constituent pas une grande source de revenu comme ici. Généralement, pour les tournées de sensibilisation, aucun droit d'entrée n'est perçu ou un coût minime entre 50 f.CFA et 200 f.CFA (0,13\$ CAN – 0,50\$ CAN). Certaines troupes offrent d'autres services pour générer des revenus, comme l'animation de soirée de danse et de musique, la location de leurs locaux ou l'exploitation d'un petit restaurant-bar. Pour l'A.T.B., la formation des autres troupes rapporte des sommes non négligeables. Par exemple, un atelier de quatorze jours avec deux animateurs de l'A.T.B. en province coûte environ 530 000 f.CFA (1 324\$ CAN). Mais Prosper Kompaoré souligne que le partenariat demeure le moyen de financement le plus fréquent.

« C'est la collaboration entre un groupe artistique et une personne physique ou morale en vue de la création d'une œuvre. Une des principales caractéristiques est l'implication du partenaire dans le choix du thème. En général, le thème est proposé par le partenaire, discuté avec les artistes et le contenu de la pièce de théâtre décidé d'un commun accord. L'œuvre aura ainsi pour finalité de promouvoir les objectifs prioritaires du partenaire. Toutefois, le groupe artistique reste maître de la conduite technique de la réalisation de l'œuvre. S'il y a des recettes, le partenaire n'est pas intéressé. Ce qui l'intéresse, c'est le contenu. »<sup>77</sup>

La participation financière peut couvrir l'ensemble ou une partie du budget de production dont les frais de transport pour la tournée, le matériel ainsi que les cachets des comédiens, de l'auteur et du metteur en scène. L'étape de création est souvent ignorée par les partenaires. Selon une enquête dans *Médias et communications sociales au Burkina Faso*, pour l'A.T.B. c'est un poste budgétaire prévu depuis longtemps et variant entre 250 000 f.CFA et 500 000 f.CFA (624\$ CAN – 1 248\$ CAN). « Mais pour les petites troupes de province, l'effort de

---

<sup>77</sup> Kompaoré, Prosper. *Faire du théâtre pour développer*. Burkina Faso : Éditions ATB, 1998, p. 84

création n'est pas encore perçu comme pouvant être monnayé. »<sup>78</sup> Le principal coût lors d'un projet est le déplacement dans les villages ou les quartiers. La location d'un véhicule pour déplacer la troupe peut varier entre 25 000 f.CFA et 30 000 f.CFA par jour (62\$ CAN – 75\$ CAN), sans compter le carburant. À cela s'ajoute souvent la location d'un groupe électrogène, de projecteurs et de matériel de sonorisation pouvant monter à 20 000 f.CFA par jour (50\$ CAN).

Les coûts varient grandement et sont négociés selon les possibilités du partenaire. Hors de la ville, l'A.T.B. fixe son tarif approximativement à 450 000 f.CFA (1 122\$ CAN) pour une représentation (150 000 f.CFA pour le transport et 300 000 f.CFA pour le spectacle). Tandis que Traces Théâtre, une petite compagnie, demande environ 150 000 f.CFA (375\$ CAN) pour une représentation. L'A.T.B. a déjà obtenu des contrats allant jusqu'à 20 millions f.CFA (49 908\$ CAN) alors que de petites troupes peuvent faire une tournée dans quarante villages pour seulement 5 millions f.CFA (12 480\$ CAN) ou même 500 000 f.CFA (1249\$ CAN) pour vingt-six représentations dans une même ville. Il semblerait que pour le Théâtre de la Fraternité « un projet de 7,5 millions de francs CFA (18 740\$ CAN) permet, selon le nombre de comédiens mobilisés, de couvrir une vingtaine de villages. »<sup>79</sup> Quoi qu'il en soit, les coûts varient habituellement entre 1 millions f.CFA (2 498\$ CAN) et 10 millions f.CFA (24 986\$ CAN) pour une tournée dans vingt villages. Ci-dessous, voici un exemple, selon les données recueillies dans *Médias et communications sociales au Burkina Faso*, des coûts d'un projet pour l'ARCAN, une compagnie bien implantée en province dans le village de Ouahigouya.

Mais qui sont les partenaires financiers permettant d'assumer toutes ces dépenses? Il s'agit pour la plupart d'organismes de coopération internationale

---

<sup>78</sup> Balima, Serge Théophile et Marie-Soleil Frère. *Op. cit.*, p. 258

<sup>79</sup> Frère Marie-Soleil et Etienne Minoungou. *Théâtre et développement, de l'émancipation à la résistance*. Coll. « Essais ». Belgique : Éditions Colophon, 2004, p. 61

Poste budgétaire	Coût	Nb de villages	Coût total en f.CFA	Coût total en \$CAN
Location d'un véhicule	30 000 f.CFA/jour	X 20	600 000	1 498 \$
Location de projecteurs et sonorisation	20 000 f.CFA/jour	X 20	400 000	999 \$
Rémunération pour 6 comédiens	(6 x 3 500 f.CFA) 21 000 f.CFA	X 20	420 000	1 048 \$
			<b>1 420 000</b>	<b>3 545 \$</b>
* N'inclus pas l'étape de création, ni le matériel pour la scénographie et les costumes				

**Figure 2.2** : Simulation d'un budget pour une tournée de l'ARCAN dans 20 villages d'organismes locaux non gouvernementaux (ONG) ou de services privés. Parmi les onze compagnies étudiées, six affirment recevoir du soutien des ONG ou des organisations de coopération internationale, cinq reçoivent l'appui de services privés ou de la mairie et les deux autres disent rechercher des partenaires financiers. Ces ONG ou ces organisations internationales soutiennent des actions de sensibilisation par le théâtre reliées à leurs programmes et à leurs projets ponctuels. Il s'agit majoritairement d'appuis étrangers, d'argent provenant de l'extérieur du pays. Par exemple, l'A.T.B. travaille avec des partenaires comme Oxfam, Diakonia, l'Organisation Mondiale de la Santé (O.M.S.), S.O.S. Sahel, Save the children etc. En guise d'exemple, Diakonia est un partenaire majeur qui donne son appui à l'A.T.B. depuis 2001. C'est une organisation suédoise chrétienne qui travaille dans plus de trente pays au développement des populations les plus vulnérables. Elle s'est associée avec l'A.T.B. pour un projet de promotion de la démocratie, des droits humains et du soutien aux initiatives de développement local sur une période de dix ans. Ainsi, l'A.T.B. a pour mission de créer une série de pièces de théâtre sur des thèmes reliés à la démocratie et la bonne gouvernance au sein des organisations de la société civile. La corruption dans les domaines de la police, la douane, l'enseignement et les ONG sont des sujets privilégiés.

## 2.2 Les spectacles

Mis à part l'A.T.B. qui possède un vaste espace de diffusion, la plupart des compagnies de *théâtre pour le développement* n'ont aucun lieu fixe pour présenter leurs créations et se promènent plutôt de village en village. Elles s'installent dans des lieux publics, souvent en plein air, où les spectateurs viennent se disposer en demi-cercle devant un décor très minimaliste. Les représentations sont offertes gratuitement et en langue nationale ce qui permet d'attirer un public diversifié composé de femmes, d'hommes, de vieillards et d'enfants. Tel que spécifié précédemment, les thèmes sont choisis en collaboration avec les partenaires financiers ce qui explique leurs diversités et leurs relations aux problématiques actuelles des pays en voie de développement. Les sujets reflètent les priorités d'action des organismes subventionneurs. Les thèmes les plus populaires sont la santé, l'environnement, la scolarisation, la mondialisation, les traditions, le pouvoir et les femmes. Le *théâtre pour le développement* peut se présenter sous plusieurs formes (théâtre-forum, théâtre-débat, théâtre communautaire et théâtre-procès) mais toujours avec une certaine participation des spectateurs. De plus, nous avons remarqué une intégration fréquente de la danse, du chant et de la musique ainsi que l'omniprésence de l'humour à l'intérieur des pièces de théâtre.

### 2.2.1 Les lieux de représentation

Comme nous l'avons mentionné, les troupes de *théâtre pour le développement* se retrouvent pour la plupart itinérantes. « Les salles de théâtre et de répétition manquent toujours cruellement (en Afrique noire francophone), les seules salles habituellement disponibles étant celles des centres culturels étrangers généralement français. »<sup>80</sup> Ces lieux de diffusions sont ceux d'une élite intellectuelle ayant les moyens financiers de payer une entrée au théâtre et maîtrisant la langue française. Ces centres culturels encouragent donc la création de spectacles selon le

---

<sup>80</sup> Godin, Jean Cléo. « Théâtres africains ». *Revue Jeu*, no. 59, 1991, p. 111



modèle français avec pour objectif une diffusion à l'étranger plutôt que de promouvoir des pièces de *théâtre pour le développement* en langue nationale. L'Espace A.T.B. fait exception à cette règle. Il s'agit d'un des plus grands espaces de diffusion au pays ; un espace surprenant si l'on considère les conditions économiques et matérielles du Burkina Faso. Depuis 1991, l'A.T.B. possède ses locaux dans le Quartier Gounghin de Ouagadougou. Cet espace comprend un amphithéâtre intérieur de 350 places, l'Espace Ismaël Kouanda, équipé de projecteurs et de coulisses spacieuses. Depuis l'an 2000 s'est ajouté l'Espace Alliance 2000, une salle extérieure comptant plus de 700 places, une scène spacieuse aménagée de rideaux et d'un toit, équipée de nombreux projecteurs et d'une salle de régie moderne. Dans le même lieu, on retrouve les bureaux de la compagnie, un atelier de costumes et d'accessoires, ainsi qu'un bar-restaurant nommé l'Espace Entracte. Un centre d'accueil d'une cinquantaine de lits en dortoir et une dizaine de lits en chambres individuelles permet aussi d'accueillir les participants à des événements comme le FITD ou à des formations. Pour leurs déplacements lors des tournées, la troupe dispose d'un minibus de douze places ainsi que d'un bus de cinquante places.

Généralement, lors des représentations en plein air, les spectateurs s'attroupent, disposés en demi-cercle, plutôt debout qu'assis. Le décor est assez minimaliste, souvent une toile peinte. Les troupes utilisent même les structures existantes des villages tels que des murs, des cases ou des arbres en guise de décor. Bref, ce sont des lieux sans espace scénique fixe, ni éclairage, ni sonorisation et il revient aux compagnies d'aménager au mieux de leurs intérêts l'espace disponible. Les spectacles étant présentés principalement le soir et les villages ne possédant pas toujours l'électricité, les compagnies les mieux organisées possèdent des groupes électrogènes (batteries) leur permettant de brancher quelques projecteurs ou néons et un équipement de sonorisation.



**Figure 2.3:** Entrée de l'Espace Alliance 2000 (à gauche)

**Figure 2.4 :** Espace Entracte (ci-dessus)



**Figure 2.5 :** Intérieur de l'Espace Alliance 2000



**Figure 2.6 :** Espace Ismaël Kouanda

Jouer dans les lieux publics a pour conséquence de contraindre les compagnies à réduire au minimum leurs ambitions en matière de jeux de lumière, d'occupation de l'espace, de décors et d'accessoires. La pratique du *théâtre pauvre*, pour reprendre l'expression de Grotowski, n'est pas ici le résultat d'un choix esthétique mais souvent la conséquence d'une contrainte matérielle. Prosper Kompaoré fait d'ailleurs une remarque intéressante à ce sujet en soulignant que même « le plus



**Figure 2.7 :** Exemple de toiles peintes



**Figure 2.8 :** Installation extérieure pour les représentations de théâtre-forum

Grotowskien des metteurs en scène vous dira que quelques francs CFA pourraient bien l'aider à faire un « meilleur théâtre pauvre ». »<sup>81</sup> Mais qu'il s'agisse d'une contrainte ou d'un choix, le résultat se rapproche de celui recherché par Grotowski où la relation entre les acteurs et les spectateurs définit l'essence du théâtre. Grotowski dans son ouvrage *Vers un théâtre pauvre* prône l'abolition de la distance entre l'acteur et le public, en éliminant la scène, en détruisant toutes les frontières. L'acteur doit être à la portée de la main du spectateur, que celui-ci sente sa sueur. C'est exactement cette dynamique qui se crée lorsqu'on assiste à un spectacle de *théâtre pour le développement* joué sur la place publique.

Cette description de Georget Mourin, du Théâtre du Copion, lors de son premier voyage au Burkina Faso illustre très bien le type d'installation et l'atmosphère s'en dégageant :

« Atelier Théâtre Burkinabé (A.T.B.) (...) faut les voir pour le croire, ils sortent de la ville, de la brousse, ils battent le djembé, le décor est une toile peinte, le plateau un tapis et le public arrive, attiré par la musique, vingt,

<sup>81</sup> Kompaoré, Prosper. *Op. cit.*, p. 60

cinquante, cent, cinq cents et c'est parti pour le spectacle, en avant la musique et les spectateurs participent, soufflant, époustouflant et c'est comme ça, toujours : une connivence culturelle où le spectateur s'identifie au spectacle, s'y reconnaît et intervient, théâtre du peuple et pour le peuple, c'est ce qu'ils disent et ils en connaissent un bout. »<sup>82</sup>

### 2.2.2. Le public et la langue

Cette expression de *théâtre pour le peuple* utilisée par Georget Mourin nous apparaît très juste. Parmi les compagnies ayant répondu à notre questionnaire, toutes s'adressent au grand public et cherchent à rejoindre tant les jeunes que les adultes, à l'exception de l'Atelier Théâtre'Action qui vise principalement les jeunes et les femmes. Sept troupes sur onze disent jouer dans les villes et les villages, et quatre uniquement dans les villes. Le public est donc très composite ; tout le village ou le quartier assiste aux représentations, y compris les vieux, ces chefs de famille ou de village qui en Afrique ont une grande influence, et les femmes, qui malheureusement sont encore trop souvent écartées des prises de décision importantes.

Tel que précisé précédemment, les spectacles sont la plupart du temps offerts gratuitement, grâce aux subventions obtenues. Cette gratuité participe à la diversité du public et à la fréquentation massive lors des représentations. Le public devient facilement mobilisable lorsque le spectacle va vers eux. Prosper Kompaoré, dans une étude sur la fréquentation théâtrale au Burkina Faso, souligne d'ailleurs que dans la tradition burkinabé « il n'existe pas l'usage d'aller régulièrement assister à un spectacle payant dans un lieu clos. Les spectacles populaires, les fêtes, les danses, les luttes, les masques, les veillées de contes, les cérémonies diverses se déroulent au cœur du village dans des lieux ouverts, accessibles à tous sans aucun droit de péage à l'entrée.<sup>83</sup> » Il s'agit donc d'une habitude ancrée dans la culture sans parler, bien

<sup>82</sup> Biot, Paul. *Le Théâtre-Action de 1985 à 1995*. Paris : Éditions du Cerisier, 1996. Extrait du livre tiré de <http://users.skynet.be/fa028463/develop2.htm>

<sup>83</sup> Kompaoré, Prosper. *Enjeux de scène*, revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement, no. 5. Burkina Faso : Éditions ATB., p. 19

sûr, de la pauvreté qui constitue une entrave à la fréquentation théâtrale. Payer pour voir un spectacle alors qu'on n'a pas donné à manger à nos enfants est impossible à envisager. Selon Prosper Kompaoré, une entrée au théâtre au-delà de 500 f.CFA (environ 1,20\$ CAN) au Burkina Faso c'est de la provocation pour le spectateur moyen.

La diversité du public entraîne inévitablement les compagnies à présenter leurs spectacles tant en français qu'en langue nationale. Par exemple, au Burkina Faso, bien que le français soit la langue officielle, il ne serait réellement compris que par environ 20% de la population<sup>84</sup>. Ainsi, il est nécessaire de créer des spectacles dans les langues nationales officielles (le mooré, le dioula et le foulfoudé). Parmi les onze compagnies étudiées, une seule dit jouer uniquement en français. Il s'agit de la Compagnie Elim de Côte d'Ivoire qui présente ses spectacles exclusivement en ville. Serge Théophile Balima et Marie-Soleil Frère, dans *Médias et communications sociales au Burkina Faso*, révèlent les données suivantes suite à une enquête sur la fréquentation des représentations théâtrales :

- 44% suivent les spectacles uniquement en langues nationales
- 28% les suivent en français
- 28% les suivent à la fois en français et en langues nationales.<sup>85</sup>

Le Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD) se distingue d'ailleurs par son pluralisme linguistique. C'est en sorte l'un des défis du festival qui souhaite confirmer la possibilité de communiquer par le langage du théâtre, même en dépit de la diversité des langues.

### 2.2.3 Les thèmes

---

<sup>84</sup> Leclerc, Jacques. «Burkina» dans *L'aménagement linguistique dans le monde*, Québec, TLFQ, Université Laval, décembre 2007, <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/afrique/burkina.htm>, tiré le 1 octobre 2008

<sup>85</sup> Balima, Serge Théophile et Marie-Soleil Frère. *Op. cit.*, p. 266

Les spectacles proposent bien sûr des thèmes reliés au développement. Mais de quel développement s'agit-il ? Si l'on se fie au FITD, celui-ci accueille « des spectacles qui abordent des questions relatives au développement social, économique, politique, culturel, etc. Dans ce sens des questionnements sur l'individu ou sur la société peuvent tout aussi bien convenir. »<sup>86</sup> Cependant, la plupart des thèmes sont directement reliés à des problématiques spécifiques aux pays en voie de développement. Notre enquête a révélé que les principales catégories de thèmes traités par les troupes de théâtre sont la santé, l'environnement, la scolarisation, la mondialisation (neuf compagnies sur onze disent avoir travaillé sur ces thèmes) et les traditions (dix compagnies sur onze).

Au plan de la santé, le sujet le plus courant semble être le sida. Cela n'est pas surprenant considérant que, selon ONUSIDA, le deux tiers (67%) du total mondial des personnes porteuses du VIH se trouvent en Afrique subsaharienne, et que le trois quarts (75%) de tous les décès dus au sida en 2007 s'y sont produits.<sup>87</sup> D'autres thèmes reliés à la santé sont aussi populaires, tels que la malnutrition, la vaccination, l'excision, la planification familiale et l'éducation sexuelle. En environnement, il est souvent question de la protection de l'eau ou des ressources forestières et agricoles. La scolarisation s'inscrit comme un sujet récurrent, surtout en ce qui concerne l'éducation des jeunes filles et l'analphabétisme. La mondialisation s'associe principalement à l'aide pour le développement ou à la coopération internationale. L'objectif est d'informer sur la gestion de certains projets de coopération et le fonctionnement des ONG. La tradition se situe également au cœur des pièces de *théâtre pour le développement* où l'on aborde des sujets tels que la polygamie, le rôle des femmes dans la société, la sorcellerie, les médecines traditionnelles etc.

---

<sup>86</sup> Festival International de théâtre pour le développement, site officiel, <http://desik.free.fr/>

<sup>87</sup> ONUSIDA, sous « Régions », <http://www.unaids.org/fr/CountryResponses/Regions/default.asp>, tirée le 1 octobre 2008.

La liste des créations de l'A.T.B. dresse un large éventail des thèmes pouvant être traités (*voir app. B*). En analysant le contenu de leur répertoire, nous avons noté une préoccupation manifeste pour la question du pouvoir (politique, démocratie et justice sociale). La situation des femmes et des jeunes filles est présente également au cœur de plusieurs créations de l'A.T.B. (droit des femmes, accès au crédit des femmes, travail des femmes, pouvoir des femmes, scolarisation des jeunes filles, planification familiale et excision.). Le pouvoir et les femmes se retrouvent donc parmi les thèmes les plus populaires.

La Grille d'analyse des représentations vues au FITD (*voir app. F*) permet aussi de constater la grande diversité de sujets traités par les troupes de *théâtre pour le développement* à travers les problématiques liées à l'expatriation, au partage des terres ancestrales, aux enfants de la rue et à la liberté d'expression. Puisque les spectacles doivent servir les objectifs prioritaires des divers partenaires financiers, il n'est pas surprenant d'y retrouver certaines questions récurrentes. Une section de notre vidéo d'accompagnement se consacre à illustrer le traitement de ces thèmes principaux. Les préoccupations des organismes de coopération et des ONG définissent le théâtre depuis plusieurs années et le délimiteront sûrement encore longtemps. Selon Paul Biot, le *théâtre pour le développement* en Afrique, est un « mode d'intervention qui peut nourrir une ou plusieurs perspectives sur un problème de société. Il s'agit d'une stratégie continue et répétitive et non d'une lutte urgente et décisive. »<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Biot, Paul, Henry Ingberg et Anne Wibo. *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*. Paris : Centre d'études théâtrales, 2000, p. 34

#### 2.2.4 Un théâtre de la participation

Le *théâtre pour le développement* n'impose pas un genre en particulier. Le théâtre-forum, le théâtre-débat, le théâtre d'auteur ou de création collective, les contes et les marionnettes illustrent la diversité des genres. Malgré tout, nous avons remarqué certaines caractéristiques communes à la plupart des spectacles de *théâtre pour le développement* qui peuvent nous permettre de définir une certaine esthétique. Parmi les compagnies ayant répondu à notre questionnaire, dix sur onze affirment présenter des spectacles au cours desquels le public est invité à participer, soit directement au jeu, soit lors d'un débat. Ce type de représentation pourrait être qualifié de *théâtre de la participation*, terme utilisé par Koulsy Lamko dans sa thèse *Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone*. Koulsy Lamko dramaturge et enseignant, a fait ses débuts au théâtre avec l'A.T.B. pendant sept saisons théâtrales. Il travailla d'abord comme comédien, puis comme assistant metteur en scène et second responsable avant de devenir organisateur des premières éditions du Festival International du Théâtre pour le Développement. Dans sa thèse, il considère le *théâtre pour le développement* comme une des formes de *théâtre de la participation*. Koulsy Lamko utilise la terminologie *théâtre de la participation* plutôt que *théâtre de participation* parce que, selon lui, ce dernier évoque d'emblée le théâtre de masse ou le théâtre populaire. En ajoutant le déterminant *la*, il souhaite élargir la compréhension. Pour Koulsy Lamko, le *théâtre de la participation* se situe à l'intersection des champs esthétiques épiques et des champs esthétiques dramatiques. Il souligne « d'une part le rapport que le metteur en scène du spectacle installe entre la scène et la salle et qui tient de l'empathie ou de la mise à distance, de l'illusion ou de l'interaction et, d'autre part l'ensemble des procédés littéraires mis en oeuvre en amont par l'auteur ou *in situ* pour créer ce rapport et qui tient de la « réception » ou de l'horizon d'attente du public actif dans la



définition de l'objet de la création. »<sup>89</sup> La participation est donc l'effet à rechercher dans la réception du spectacle et elle doit conditionner l'écriture et la production spectaculaire. Il ne faut pas l'associer simplement à la participation directe du spectateur et à son intervention sur la scène.

Étant donné la grande popularité du théâtre-forum dans ce milieu, il serait d'ailleurs facile de confondre cette forme, qui implique directement le spectateur en le transformant en acteur, avec le concept même de *théâtre pour le développement*. Prosper Kompaoré, créateur et organisateur du Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD), se contredit lui-même sur ce point. Dans les critères de sélection du festival, il inscrit qu'« aussi bien des spectacles de facture conventionnelle que des spectacles d'intervention sociale à caractère interactif ou non sont possibles. »<sup>90</sup> Pourtant, dans les Actes du colloque *Théâtre africain, théâtres africains ?* de 1988, Prosper Kompaoré décrit le théâtre d'intervention comme « un type de spectacle conçu de manière à impliquer immédiatement et physiquement le spectateur dans l'acte théâtral, dans le but de l'amener à jouer ou « répéter » théâtralement les gestes et les actes libérateurs de la vie concrète et réelle. »<sup>91</sup> Cette définition nous semble plutôt correspondre à celle du théâtre-forum. Bien qu'il soit possible que le directeur de l'A.T.B. ait changé sa vision du terme avec les années, nous considérons que cet exemple démontre tout de même la fine délimitation qui existe entre le théâtre-forum et le *théâtre pour le développement*. Ainsi, la prudence est de mise et nous affirmons que la majorité des spectacles préconise la participation active du public mais qu'il ne s'agit pas d'une obligation.

Au Burkina Faso, ce *théâtre de la participation* est représenté entre autres par l'A.T.B. et le Théâtre de la Fraternité qui chacun à leur façon font intervenir le

---

<sup>89</sup> Lamko, Koulsy. *Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone*. Thèse : Université de Limoges, 2003, p. 9

<sup>90</sup> Festival International de théâtre pour le développement, site officiel, <http://desik.free.fr/>

<sup>91</sup> Richard, Claudine (dir. publ.). *Théâtre africain, Théâtres africains ?*, Actes du colloque sur le théâtre africain, Bamako 14 -18 novembre 1988. Paris : Silex, 1990, p. 147

public. « Alors que le théâtre-débat de Jean-Pierre Guingané pose des problèmes et invite les gens à réfléchir, le théâtre-forum de Prosper Kompaoré invite les gens à monter sur scène pour trouver des solutions à leurs problèmes.<sup>92</sup> »

#### 2.2.5. Théâtre-forum, théâtre communautaire et théâtre-procès

Depuis 1984, l'A.T.B. s'est engagé dans la pratique du théâtre-forum et aujourd'hui, au Burkina Faso, cette compagnie est considérée comme spécialiste de cette forme. Le théâtre-forum, développé par Augusto Boal à partir de la fin des années soixante avec sa théorie du *Théâtre de l'opprimé*, est une forme couramment utilisée par les troupes de *théâtre pour le développement*. Aristote avait instauré une poétique où le personnage agit et pense pour le spectateur, où l'action dramatique remplace l'action réelle. Brecht, lui, avait créé une poétique où le personnage joue à la place du spectateur mais tout en lui donnant le droit de réfléchir, et ce même en opposition. L'action dramatique éclaire alors l'action réelle et prépare le spectateur à agir. Dans le premier cas, il se produit une *catharsis* et dans le second une *prise de conscience*. « Ce que propose la *poétique de l'opprimé* (de Boal), c'est l'action même : le spectateur assume lui-même son rôle d'acteur principal, transforme l'action dramatique, tente des solutions, envisage des changements. »<sup>93</sup> Ce théâtre est une *répétition de la révolution*. Sous ce concept de *Théâtre de l'opprimé* sont rassemblées plusieurs techniques telles que le théâtre-statue, le théâtre-image, le théâtre-journal, le théâtre invisible et le théâtre-forum.

Le théâtre-forum repose sur le postulat que n'importe qui peut faire du théâtre et contribuer à changer le monde. Ce genre théâtral abat la barrière entre spectateur et acteur et transforme le peuple en acteur capable d'agir, en *spect-acteur*. Le public peut intervenir dans l'action et la modifier. De plus, une des particularités du théâtre-forum est la présence du *joker* qui permet la présentation simultanée de la

<sup>92</sup> Salino, Brigitte. « Le théâtre, nouvel espace de vie et de débat ». *Le Monde*, lundi 17 janvier 2000, p. 24

<sup>93</sup> Boal, Augusto. *Le théâtre de l'opprimé*. Paris : Maspéro, 1977, p 14

pièce et de son analyse. Pour répondre à ce désir d'analyser le texte et d'exposer le point de vue de l'auteur, diverses techniques ont été utilisées à travers le temps. Par exemple, le monologue incarné par un narrateur permet de dévoiler au public l'angle sous lequel doit être compris le conflit, tout comme le faisait le chœur dans la tragédie grecque qui analysait les comportements des personnages ou le *raisonneur* dans les pièces d'Ibsen qui agissait comme porte-parole de l'auteur. Augusto Boal dans *Le Théâtre de l'opprimé* explique qu'il inventa le *joker* dans la même optique. Celui-ci est « magique, omniscient, polymorphe, omniprésent. Sur scène, il fonctionne comme *meneur de jeu, raisonneur, kurogo*, etc. Il donne toutes les « explications » nécessaires sur la structure même du spectacle. »<sup>94</sup>

Grandement inspiré des théories de Boal, voici concrètement comment l'A.T.B. construit ses spectacles de théâtre-forum. Une représentation comporte généralement quatre phases. La première étape est la mise en condition du public et des acteurs. Elle débute par l'entrée des acteurs qui dansent au rythme d'une musique en direct ou enregistrée. Il s'en suit rapidement l'apparition du *joker* qui incitera les comédiens à saluer le public. L'A.T.B. met souvent l'emphasis sur cette période de salutations pour solliciter la participation du public. Lorsque, dans un premier temps, la troupe salue les spectateurs et que ceux-ci réagissent timidement, les comédiens font mine d'être offusqués et de se retirer. À ce moment, le *joker* intervient et incite le public à répondre plus chaleureusement. Les comédiens reviennent sur scène et le public répond avec force aux salutations. Le spectateur comprend alors dès le départ que s'il veut que les choses se poursuivent et qu'il se passe quelque chose, il doit prendre sa place dans le jeu. Puis le *joker* explique le déroulement du spectacle et la représentation commence. Durant la deuxième phase, la troupe présente la pièce de théâtre qui sert d'*anti-modèle*. Le problème est exposé de manière à révolter le spectateur afin de provoquer en lui un désir de changer les

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 70

choses. Pour y parvenir, la pièce doit séduire le public par sa qualité et susciter des émotions fortes.

La pièce doit se terminer par une dégradation de la situation et créer un sentiment de mécontentement chez le spectateur. Une fois la présentation terminée et le public révolté, on entame la troisième phase : le forum. En général, cette étape débute par une séance d'agitation durant laquelle le *joker* interpelle les membres de l'assistance pour tenter de connaître leurs sentiments. Cette interaction qui suscite habituellement une animation entre les spectateurs, permet de percevoir les centres d'intérêt, de détecter les personnes influentes dans le groupe et d'évaluer le degré de compréhension de la pièce. Ensuite, le public est appelé à identifier une séquence particulièrement révoltante afin de voir à sa reprise. Un spectateur monte sur scène,



**Figure 2.9** : Début d'une séance forum (*Joker* devant, autres personnages derrière)

prend la place d'un des comédiens, propose un changement de situation et solutionne le problème. « N'importe qui peut proposer n'importe quoi à condition qu'il le fasse sur scène, en travaillant, en agissant, en accomplissant quelque chose, et pas du fond confortable de son fauteuil. »<sup>95</sup> Dans les spectacles de l'A.T.B., un élément de costume du personnage qu'il souhaite interpréter est remis. La séquence est reprise avec le spectateur et les autres comédiens s'efforcent de lui donner la réplique en utilisant la technique du « oui/mais ». Si la proposition ne convainc pas le reste de l'assemblée, quelqu'un d'autre peut se proposer, la scène est reprise une fois de plus et ainsi de suite. À l'issue de cette séance de forum, s'amorce la quatrième et dernière phase : le dialogue final. Le *joker* tire les conclusions des propositions émises par le public en mettant en évidence les solutions satisfaisantes. Cette étape se conclut par un échange entre les comédiens, les spectateurs et parfois des spécialistes (souvent les partenaires financiers du spectacle) selon le problème traité. (*Voir* app. G pour un exemple d'une séance de théâtre-forum et la vidéo d'accompagnement pour des extraits de chacune des phases.)

Pour permettre le forum, il est essentiel que la pièce de théâtre soit subdivisée en séquences clairement identifiables pouvant susciter un débat. Ces séquences ne doivent pas reposer sur une fatalité tragique. « Dans la tragédie, l'homme est sans recours contre la volonté de la force surnaturelle. Dans le drame du forum, deux volontés s'affrontent : celle de l'opresseur contre celle de l'opprimé. »<sup>96</sup> L'opresseur est celui qui empêche une transformation positive et opprime, consciemment ou non, un autre personnage au plan psychologique, physique, social, économique, idéologique etc. Tandis que l'opprimé, conscient ou non de sa situation, appartient souvent à un groupe minoritaire, marginalisé ou socialement opprimé. Néanmoins, « l'opresseur peut être en même temps oppresseur de quelqu'un, et opprimé par un autre ou par celui-là même qu'il

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>96</sup> Kompaoré, Prosper. *Faire du théâtre pour développer*. Burkina Faso : Éditions ATB, 1998, p. 45

opprime. »<sup>97</sup> Kompaoré cite l'exemple du père de famille opprimé sur le lieu de son travail qui à son retour à la maison opprime sa femme à son tour. Dans l'écriture d'une pièce de théâtre-forum, une importance capitale doit donc être accordée aux *points d'embrayage* contenus dans les séquences exposées. Ces points illustrent les moments où un personnage s'engage dans la mauvaise voie et provoqueront les points de départ du forum.

Soulignons finalement les dix caractéristiques d'une bonne pièce de théâtre-forum décrites par Prosper Kompaoré dans son livre *Faire du théâtre pour développer*.

- Elle doit traiter d'un sujet à la fois.
- Le message doit clairement être exprimé pour en faciliter la compréhension.
- La fable doit être simple à raconter; le spectateur devrait pouvoir raconter l'histoire et ainsi multiplier l'impact du spectacle.
- Elle ne doit pas présenter des situations manichéennes, c'est-à-dire séparant clairement les bons et les méchants.
- Chaque séquence doit mettre en présence opprimés et oppresseurs.
- Les personnages ou la situation doivent être vraisemblables pour permettre au spectateur de s'identifier à ceux-ci.
- Le niveau de langue doit être accessible au groupe cible : usage de la langue nationale et l'adapter aux capacités du public.
- La mise en scène doit être sobre pour permettre de s'adapter aux différents espaces de représentations. De plus, une scénographie sobre, réduite au minimum, intimidera moins le spectateur et l'incitera à monter sur la scène.
- La durée peut être variable.
- Chaque séquence doit comporter une situation susceptible de susciter un forum.

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 45

Depuis 1983, l'A.T.B. a perfectionné sa pratique du théâtre-forum et a constamment effectué des changements dans ses modèles de représentation. Depuis 2005, la troupe s'est d'ailleurs engagée dans le théâtre communautaire que Prosper Kompaoré décrit comme la « forme participative totale du théâtre-forum. »<sup>98</sup> Le théâtre communautaire vise à initier les communautés rurales aux techniques de théâtre d'intervention afin que celles-ci puissent utiliser elles-mêmes cette forme comme outil de sensibilisation. Concrètement, les volontaires déterminent eux-mêmes les thèmes à aborder et sont ensuite initiés aux techniques théâtrales par des formateurs de l'A.T.B.. Au final, ils présentent leurs théâtralisations des thèmes retenus devant les autres membres de leur communauté. « Le théâtre communautaire a pour vocation de libérer la prise de parole et le partage d'expériences chez les populations défavorisées. C'est un excellent outil de diagnostic des maux qui minent un groupe social donné. Il met plus l'accent sur le processus de dialogue social que sur le spectacle final. »<sup>99</sup>

Depuis 2006, l'A.T.B. explore aussi une nouvelle forme, celle du théâtre-procès. Elle se distingue du théâtre-forum conventionnel car la reprise séquentielle est remplacée par une discussion sous forme de procès où le jury, constitué de l'ensemble du public, délibère. « Les magistrats du procès aident le public par leur éclairage technique et les débats sont conduits par le *joker*; jusqu'à ce que l'on puisse prononcer un verdict. La phase finale consiste à faire revenir l'accusé et les autres protagonistes du procès pour entendre la lecture du jugement final. »<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> W. Dabilgou, Antoine. *Atelier théâtre burkinabé : Le théâtre communautaire, la grande innovation pour 2006*, juin 2006, [www.lefaso.net](http://www.lefaso.net), tiré le 8 juillet 2008.

<sup>99</sup> SAPAD. *Évolution du projet « Renforcement de la promotion de la démocratie et des droits humains, du soutien aux initiatives de développement local et du leadership de l'A.T.B. par le théâtre-forum »*, 2007, p. 9

<sup>100</sup> Kompaoré, Prosper (dir. publ.). *Atelier Théâtre Burkinabé*, dépliant. Burkina Faso : Éditions ATB, 2007, p. 11

### 2.2.6 Théâtre-débat

L'autre forme utilisée par certaines compagnies de *théâtre pour le développement* est le théâtre-débat. Celui-ci a vu le jour au Burkina Faso, au début des années quatre-vingt, sous l'initiative de Jean-Pierre Guingané, directeur du Théâtre de la Fraternité. La première pièce du genre, *Thérèse Baba*, a été jouée en 1983 et portait sur la gestion collective du puit d'un village. Une pièce de théâtre-débat comporte toujours trois phases : le prologue, la fable et l'épilogue. La pièce débute par une séance de musique et de danse, comme dans les spectacles de théâtre-forum de l'A.T.B.

« Quand le public est bien chauffé, commence le prologue à proprement dit qui lui est toujours une fête populaire très animée par les artistes dans un village : fête de mariage, de baptême, etc. Au moment où la fête bat son plein, apparaît un personnage étrange, à l'apparence il est un clochard ou une sorte de fou inoffensif, Joe l'Artiste. Au paroxysme de la fête, un événement grave vient l'arrêter : décès, arrestation du personnage central par la police etc. Panique générale : le public (acteurs) s'interroge sur les événements mais ne comprend pas.»<sup>101</sup>

Les comédiens se retournent alors vers Joe l'Artiste, qui a beaucoup voyagé et leur apparaît très cultivé. Joe l'Artiste accepte alors de les éclairer en leur racontant l'histoire sous forme de théâtre-débat. Il situe l'histoire dans son contexte et distribue les rôles à chacun des acteurs. Commence ainsi la seconde phase : la fable. Les comédiens interprètent une situation similaire que Joe l'artiste aurait vécu ailleurs et dont il se souvient. « Dans la narration de Joe l'Artiste, le problème connaît une autre issue et se solde de manière positive. (...) Le spectacle est suivi d'un débat (épilogue) entre les spectateurs, orchestré par Joe l'Artiste, qui le clôt

---

<sup>101</sup> Guingané, Jean-Pierre. *Théâtre et développement économique en Afrique*. Burkina Faso : Université de Ouagadougou, p. 11



toujours en donnant au public des éléments l'encourageant à poursuivre la discussion ultérieurement dans son foyer ou sur son lieu de travail. »<sup>102</sup>

La différence entre le théâtre-forum de l'A.T.B. et le théâtre-débat du Théâtre de la Fraternité réside dans le degré d'implication du public. Alors que le théâtre-forum transforme le spectateur en *spect'acteur* en l'incitant à agir sur scène, le théâtre-débat encourage plutôt le public à discuter de la situation présentée sans jamais monter sur scène. Il nous semble que le théâtre-forum est plus exigeant face à son public en l'obligeant à essayer les solutions proposées pour les mettre à l'épreuve de la pratique. Nous sommes en accord avec Augusto Boal qui croit qu'en *essayant* dans la fiction, le spectateur est *concrètement* en train d'apprendre comment cela se fait. « On est très souvent révolutionnaire en parole : on prêche alors héroïsme et révolution; mais, quand on doit mettre soi-même en actes ce que l'on prône, on s'aperçoit souvent que les choses ne sont pas si faciles. »<sup>103</sup> Mais, mis à part cette préférence personnelle, les deux types de théâtre nous apparaissent pertinents dans le contexte africain puisqu'ils poursuivent le même objectif, celui de « concourir au développement intégral en facilitant par le théâtre la prise de conscience, la prise de parole et la participation à la prise de décision et à l'action. »<sup>104</sup>

### 2.2.7 Un théâtre humoristique et pluridisciplinaire

Au plan esthétique, d'autres caractéristiques nous paraissent assez récurrentes, telles que l'humour et la pluridisciplinarité (théâtre, chant, danse, musique). Nous avons constaté que ces éléments sont au cœur de la plupart des spectacles de *théâtre pour le développement* et même du théâtre africain en général.

---

<sup>102</sup> Frère Marie-Soleil et Etienne Minoungou. « Le théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso : moteur ou frein pour la création artistique? ». In *Théâtre et développement, de l'émancipation à la résistance*. Coll. « Essais ». Belgique : Éditions Colophon, 2004, p. 54

<sup>103</sup> Boal, Augusto. *Op. cit.*, p. 32-33

<sup>104</sup> Atelier Théâtre Burkinabé, site officiel de la compagnie, <http://www.atb.bf>

Après avoir analysé plusieurs pièces dans son ouvrage *Le théâtre africain francophone*, Fiangor décrit ainsi le théâtre africain : « il doit être celui des textes courts, qui ont la qualité d'être denses et plus parlants. Il faut qu'ils soient enrobés dans des chants et des danses et qu'ils regorgent d'humour suscitant ainsi l'hilarité. »<sup>105</sup>

Dans les pièces de *théâtre pour le développement*, cet humour se manifeste beaucoup sous forme de dérision ou de satire. On y présente les problèmes du peuple de façon humoristique par la représentation de personnages caricaturés; ce que l'on pourrait décrire comme une sorte de *comédie de village*. Le *koteba* est sans aucun doute le meilleur exemple. Ce théâtre profane traditionnel qui constitue l'un des piliers de la culture bambara au Mali est aujourd'hui repris sous forme de théâtre d'intervention. Dans le *koteba*, on dénonce les défauts en présentant des archétypes tels le « marabout charlatan », le « mari cocu », le « gros commerçant » ou « l'infirme niais ». De la même façon, nous avons remarqué que de nombreuses pièces de *théâtre pour le développement* mettent en scène des personnages archétypaux tels que le chef de village, le féticheur, le fou du village ou l'étranger. Ceux-ci sont facilement identifiables par le public. « Pas de costumes de cérémonie mais des boubous, des toges en bogolan (toile de coton épaisse), les attributs vestimentaires qui, au quotidien, marquent la fonction de chaque personnage dans la société. Face à des codes qui lui sont familiers, le public africain n'a pas besoin expressément du texte pour différencier le roi de son griot. »<sup>106</sup> Les personnages sont aussi souvent caricaturés et se rapprochent d'un jeu clownesque. Ils provoquent le rire, ce qui permet de dédramatiser certaines situations vécues. Il nous semble que ce type de rire n'enlève rien à la réflexion souhaitée et aux objectifs pédagogiques. Au contraire, c'est un rire avec une arrière-pensée, un rire amer, puisque ces personnages drolatiques vivent des situations fréquemment dramatiques. Des

<sup>105</sup> Fiangor, Rogo Koffi M. *Le théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturelles*. Paris : Harmattan, 2002, p. 200

<sup>106</sup> Kornblum, Géraldine. « Néo-théâtre à l'africaine ». *L'Humanité*, 25 janvier 2000, p. 27

problèmes sérieux sont présentés sur un mode comique à travers des personnages auxquels le public peut s'identifier.

Pourquoi ce genre de satire sociale est grandement apprécié par le public? D'abord, notons que la comédie a parcouru le temps en gardant toujours une place de choix dans les milieux populaires. Les exemples sont nombreux des auteurs latins Plaute et Térence, aux farceurs du Moyen-Âge, aux troupes de *commedia dell'arte* ou aux vaudevilles. « Le rire est la culture populaire, il imprègne la sociabilité et les nombreuses festivités (...) Le goût de rire est nettement une ligne de partage entre la culture savante et la culture populaire. »<sup>107</sup> Le *théâtre pour le développement* étant bien évidemment une forme populaire, il n'est pas surprenant qu'il fasse appel à l'humour. De plus, la comédie s'est toujours opposée à la tragédie en peignant le portrait de la société moyenne et en prenant ses sujets dans la vie quotidienne. C'est précisément ce que fait le *théâtre pour le développement* qui met en scène des situations réelles et des problèmes touchant directement les populations locales. La comédie n'admet pas non plus la fatalité et le destin, contrairement à la tragédie. Tel que spécifié précédemment, il s'agit d'une des caractéristiques du théâtre-forum qui doit présenter des situations pouvant être modifiées et où les personnages ont le pouvoir d'agir sur leur situation.

Dans son ouvrage *Les procédés comiques au théâtre*, Pierre Bornecque énumère les nombreuses fonctions du rire. Certaines de ces fonctions pourraient expliquer pourquoi l'humour est fréquemment utilisé dans les pièces de *théâtre pour le développement*. Entre autres, Pierre Bornecque définit le rire comme un *guérisseur* et un *libérateur*. Le rire a des vertus reconnues physiologiquement car il libère les tensions, relaxe et éloigne l'anxiété. Mais au plan psychologique, il se révèle comme « un remède inoffensif pour éloigner de nous le stress accablant, les

---

<sup>107</sup> Le Breton, David. *Le théâtre du monde : lecture de Jean Duvignaud*. Coll. « Lectures ». Québec : Presses de l'Université Laval, 2004, p. 72

agressions que nous subissons constamment au cours de notre vie. »<sup>108</sup> Cela pourrait expliquer en partie la popularité du genre comique et le goût des Africains pour l'humour. Le rire leur permettrait d'oublier un instant les tourments et les angoisses d'une vie quotidienne parfois pénible. Selon Pierre Bornecque, la comédie nous libérerait de la tragédie de l'existence. Cela s'explique par le fait que le rire « naît toujours d'une disconvenance, d'un écart à la norme, d'une surprise du regard ou de l'ouïe. Brusquement, le réel explose, sa carapace se fendille. (...) Et c'est très précisément ce qui le rend efficace : il libère le rieur de ses timidités, il dénoue provisoirement son angoisse, il lui fait entrevoir une ordonnance du monde différente. »<sup>109</sup>

L'humour serait aussi parfaitement adapté au théâtre-forum dont l'objectif est de permettre aux opprimés de prendre la parole et de leur donner les moyens de changer leur situation. « En riant de leur sinistre condition les opprimés en reprennent le contrôle, ils sauvent leur dignité en étant les premiers à rire de leur sort. »<sup>110</sup> D'ailleurs, Prosper Kompaoré considère le rire comme essentiel. Il est, selon lui, « le signe d'une reprise en main de la raison sur la passion, c'est l'expression d'une capacité d'objectivation, d'auto observation. Le rire favorise ainsi la prise de conscience des travers de la société. Les latins parlaient de *castigare mores riendo*, corriger les mœurs en riant. »<sup>111</sup> Cette formule latine bien connue fut aussi reprise par Molière qui écrivait dans sa préface de *Tartuffe* que le devoir de la comédie est de corriger les hommes en les divertissant. « Corriger les mœurs », n'est-ce pas précisément l'objectif du *théâtre pour le développement*?

Pour Prosper Kompaoré, le rire collectif permettrait également de renforcer la cohésion du groupe et de créer des liens. « De manière générale le rire est un

<sup>108</sup> Bornecque, Pierre Henry. *Les procédés comiques au théâtre*. Paris : Panthéon, 1995, p. 325

<sup>109</sup> Collectif. *Le rire interdit*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 11-12

<sup>110</sup> Le Breton, David. *Op. cit.*, p. 85-86

<sup>111</sup> Kompaoré, Prosper. « Expression artistique et communication pour le développement », *Enjeux de scène*, no. 5, avril-juin 2004, p.27.

adoucesseur de contact, il assure le fonctionnement apaisé de la rencontre en la plaçant d'emblée sur un terrain propice, ou bien il dissipe le trouble ou le malentendu en affichant le signe de la bonne volonté, de l'accommodement.»<sup>112</sup> Henri Bergson dans *Le rire* va même plus loin en identifiant le milieu social comme condition de réussite du comique. Selon lui, le rire a besoin d'un écho, il est toujours celui d'un groupe. Une des idées directrices des recherches de Bergson est que « pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale. (...) Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun.»<sup>113</sup> Par la comédie, on pourrait donc créer un sentiment d'appartenance au groupe, une complicité. Nous rions du même sujet ou de la même situation puisque nous sommes du même milieu et avons les mêmes références.

Parmi les sept types de comique décrits par Pierre Bornecque dans son ouvrage *Les procédés comiques* au théâtre, nous avons relevé ceux étant les plus utilisés dans les pièces de *théâtre pour le développement*, soit le comique de l'environnement, le comique de gestes et de mouvements ainsi que le comique du langage. Le comique de l'environnement inclut la déformation physique par le costume et le comique des objets ou des bruits. Par exemple, dans certaines pièces de théâtre auxquelles nous avons assisté, des hommes jouent des rôles de femmes ce qui provoque l'hilarité dans le public ou le fou du village porte des vêtements brisés qui dénudent ses fesses.

Le comique de gestes et de mouvements « entraînent le rire parce qu'ils s'écartent de ceux que nous sommes habitués à rencontrer dans la vie quotidienne, et parce qu'ils expriment un trait facilement compréhensible de la psychologie des personnages »<sup>114</sup> Parmi ces procédés comiques, les gestes de la colère, tels que les

---

<sup>112</sup> Le Breton, David. *Op. cit.*, p. 74

<sup>113</sup> Bergson, Henry. *Le rire : essai sur la signification du comique*. Paris : Quadrige / PUF, 2007, p. 6

<sup>114</sup> Bornecque, Pierre Henry. *Op. cit.*, p. 99

soufflets, les gifles et les coups, sont fréquemment utilisés par les troupes de *théâtre pour le développement*. Les scènes de bataille provoquent toujours beaucoup d'excitation et de rire chez le public africain. Pour nous, occidentaux, cela peut même parfois paraître cruel ou trop exagéré. Notre rapport à la violence serait-il différent? Pourquoi le public africain rit-il en voyant un homme battre sa femme sur scène? Rit-il de la façon dont il s'y prend, de ses gestes comiques ou de son identification à l'action dramatique? Serait-ce plutôt un rire provoqué par le malaise de voir ces gestes tabous exposés en public? Ces questionnements nous ont habitée maintes fois lors de représentations théâtrales auxquelles nous avons assistées. Il nous est difficile d'y répondre n'étant pas nous-même d'origine africaine et n'ayant pas réussi à soutirer des informations de la part d'autres spectateurs. Ils riaient tout simplement de bon cœur ne comprenant pas nos interrogations. Toutefois, nous pouvons associer ces scènes de bataille aux scènes de bastonnades de la *commedia dell'arte* ou des pièces de Molière où les maîtres avaient l'habitude de distribuer des gifles et des coups de bâton à leurs domestiques. De la même façon, le public africain rit des opprimés qui reçoivent ces sanctions de la part de leurs oppresseurs. Pierre Bornecque expose très bien ce qui provoque le rire dans ce genre de situation : « lorsqu'un personnage se laisse aller à frapper un autre personnage sur la scène, il dévoile sa méchanceté, momentanée ou durable. Le public ressent une double réaction : il plaint le malheureux victime de la violence en même temps qu'il se sent supérieur au « méchant », car lui, saurait se dominer. »<sup>115</sup> Il explique aussi que la dispute est une source de rire pour le public car elle « apporte une agitation, une verve, un ridicule chez les personnages qui sont toujours drôles; la dispute vient le plus souvent de la colère, qui est, suivant le poète latin Horace, « une courte folie ». »<sup>116</sup>

Le comique du langage est aussi habituellement utilisé dans de nombreuses pièces de *théâtre pour le développement*. Il s'agit d'un « comique propre à la langue,

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 99-100

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 171

créé par elle seule, et parfois intraduisible dans une autre »<sup>117</sup> Il peut s'agir de langage grossier, de l'utilisation de noms propres ridicules, de calembours, de méprises, de l'ignorance du langage, de l'interruption, de la répétition, de l'aparté ou de monologue. Selon nos observations, l'utilisation d'un langage grossier provoque généralement des réactions très vives chez le public africain. Probablement parce que les spectateurs s'amuse à entendre dire sur la scène ce que leur éducation leur interdit et qu'ils aimeraient parfois laisser échapper. L'ignorance du langage est aussi un procédé souvent employé. « Le public s'amuse toujours quand un personnage ne parle pas bien une langue, ignore le sens d'un mot ou d'une expression, commet des fautes de grammaire, de vocabulaire, traduit mal un mot étranger, utilise des provincialismes ou des mots empruntés aux divers patois (des provinces). »<sup>118</sup> Comme nous l'avons souligné précédemment, le *théâtre pour le développement* présente habituellement des personnages facilement reconnaissables dans la société comme le chef du village, le sot du village, le féticheur et l'étranger (le *blanc*). Chacun de ses personnages possède des expressions qui lui sont propres et que tous lui attribuent. Lorsque celles-ci sont utilisées sur scène, elles sont une source incontestable de rire. Par exemple, le sot peut déformer les mots ou omettre certains mots dans ses phrases, ce qui représente son manque d'éducation. Plusieurs pièces mettent en scène des fonctionnaires, des gens lettrés ou même des étrangers qui ont tous un langage de haut niveau ou parlent une langue étrangère. Pour la population villageoise, il est toujours drôle de voir interagir sur scène des gens cultivés avec des gens de leur classe sociale. L'accent est d'ailleurs souvent mis sur l'incompréhension entre les deux parties. L'utilisation de noms liés aux métiers et aux stéréotypes (le Charlatan, le Commerçant ou l'Étranger) ou aux caractéristiques physiques et psychologiques est fréquente. Par exemple, dans une pièce nigérienne sur le sida, le personnage qui contracte le virus et qui est insouciant se nomme Senfou, associé dans la langue locale à *sans souci, sans sou, qui s'en fout*.

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 115

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 127

En plus de l'humour, nous avons remarqué l'intégration fréquente de chants, de danses et de musique dans les spectacles de *théâtre pour le développement*. Ceux-ci peuvent être présents soit immédiatement avant, pendant ou après la représentation. Pierre Lavoie, après avoir assisté à quelques spectacles de théâtre africain lors du Deuxième Festival de la Francophonie à Limoges, remarque dans un article de la revue *Jeu* que les pièces de théâtre reposent avant tout sur le rythme. « Rythme de la musique, du chant, de la danse, rythme parfaitement intégré à la vie. Il faut voir avec quelle aisance, avec quelle force ces comédiens et comédiennes vivent sur scène les rites et les mystères qui façonnent l'âme africaine. »<sup>119</sup> La musique, la danse et le chant ont un caractère *rassembleur* en Afrique et font partie intégrante de la vie. « Aujourd'hui encore, que l'on parle de rites particuliers (naissance de jumeaux ou de triplés par exemple), de mariage, de mort ou d'événements solennels (comme l'intronisation d'un chef), ou encore de toutes les activités reliées aux exigences de la vie matérielle (chasse, récolte, coopératives, etc.), les rythmes, les chants et la danse sont les éléments omniprésents qui permettent de célébrer le cycle de la vie et de la mort inscrite dans toute chose et tout événement. »<sup>120</sup> La vie quotidienne en Afrique est imprégnée de danses et de chants. Ceux-ci encouragent les hommes et les femmes dans leurs activités usuelles telles que les travaux des champs ou ménagers. Il n'est pas rare de voir des femmes chanter au rythme du pilon qui bat dans le mortier lorsqu'elles pilent le maïs ou lorsque tout le village se rassemble pour danser à la fin de la construction d'un grenier. « Le chant et la danse sont moins des techniques que des traits caractéristiques des civilisations négro-africaines. (...) On ne peut pas séparer les musiques négro-africaines d'un ensemble qui constitue la vie sociale, les traditions et les mœurs de l'Afrique noire. La musique et la danse ont un caractère communautaire qui facilite le dialogue. Les danses africaines sont mimétiques et par

<sup>119</sup> Lavoie, Pierre. « Si l'Afrique m'était contée... ». *Revue Jeu*, no. 39, 1986, p. 58

<sup>120</sup> Maboungou, Zab. *Heya...danse!*. Montréal : Éditions du CIDIHCA, 2005, p. 23





**Figure 2.10** : Intégration de la danse



**Figure 2.11** : Intégration de la musique et du chant

conséquent tendent vers le théâtre. »<sup>121</sup> Pas surprenant donc que le *théâtre pour le développement* englobe ces éléments qui plaisent énormément au public africain et facilitent nécessairement le contact. En privilégiant la danse, la musique et le chant, les artistes africains ne sacrifient pas la dimension sociale, ils l'expriment simplement par ces moyens.

### 2.3 Essai de définition du *théâtre pour le développement*

Après avoir relevé les similitudes dans les compagnies et leurs pièces de théâtre, nous pouvons maintenant tenter de définir précisément le *théâtre pour le développement*. Notons d'abord que Michel Corvin, dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, le décrit ainsi :

« Théorie et pratique d'une forme de théâtre d'intervention dans le contexte politique et social des pays en voie de développement. (...) En Afrique le mouvement du théâtre au service du développement utilise le jeu dramatique comme moyen d'exprimer et parfois de résoudre les problèmes d'une collectivité villageoise souvent analphabète. Les animateurs théâtraux aident

<sup>121</sup> Traoré, Bakary. *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*. Paris : Présence africaine, 1958, p. 39

les villageois à prendre conscience de leur situation et à explorer les voies d'une évolution possible. »<sup>122</sup>

Nous sommes plutôt en accord avec cette définition, par contre nous souhaitons y ajouter quelques éléments pour la rendre plus précise. Voici donc notre proposition.

*Le théâtre pour le développement* est une forme de théâtre d'intervention dans le contexte politique et social des pays en voie de développement. Les spectacles, souvent financés par des organismes de coopération, des organismes non gouvernementaux (ONG) ou gouvernementaux, abordent des questions relatives au développement social, économique, politique et culturel. Ils visent la prise de conscience et la résolution de problèmes d'une population défavorisée villageoise ou urbaine souvent analphabète. *Le théâtre pour le développement* utilise majoritairement des spectacles à caractère interactif, en impliquant les spectateurs soit dans le jeu ou lors d'un débat. Les pièces de théâtre sont principalement jouées avec peu de moyens techniques, en langue nationale et elles sont remplies d'humour, de chants et de danses.

---

<sup>122</sup> Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Tome 1 et 2. Paris : Larousse-Bordas, 1988, p. 1621

## CHAPITRE III

### LES AVANTAGES DE L'UTILISATION DU THÉÂTRE COMME OUTIL D'ÉDUCATION

#### 3.1 Les avantages

Au Burkina Faso, le théâtre a vite été reconnu comme le moyen de communication le plus efficace pour les organismes de développement car il rejoint les populations les plus éloignées et leur offre un contact privilégié. Il est le lieu d'un échange direct qui demande la participation active du public. La proximité avec les gens et le côté rassembleur de cet art accroissent son impact. Les partenaires ou organismes de développement apprécient ce moyen de communication puisqu'il leur permet un retour immédiat avec les spectateurs tout en s'avérant une des solutions les plus économiques. Selon Prosper Kompaoré, l'acte théâtral est particulièrement efficace car il touche quatre zones stratégiques : la tête, le cœur, le ventre et les membres. De surcroît, il rejoint un public diversifié et aborde sans problème les sujets les plus tabous. Toutefois, pour avoir un impact réel, le théâtre doit être utilisé dans une stratégie de communication répétitive. Il doit être jumelé à d'autres moyens et même inclure un retour sur le terrain suite à l'événement.

##### 3.1.1 Comparaison avec les autres modes de communication

Les organismes de coopération et de développement cherchent toujours à trouver le bon médium pour diffuser leurs messages auprès des populations cibles.

Les principaux moyens sont les messages écrits, la télévision, la radio et le théâtre. Dans le contexte général de sous-scolarisation et d'analphabétisme qui caractérise presque la totalité des pays en voie de développement, les messages écrits (journaux, affiches, livres et brochures) ont un impact très limité. Ainsi, pour ces organismes de développement, la télévision et la radio sont apparues comme d'excellents vecteurs des messages de sensibilisation. En Occident, la télévision constitue un instrument de communication important car elle touche un grand nombre de personnes simultanément. Toutefois, en Afrique noire francophone, elle est encore relativement limitée aux zones urbaines, ce qui restreint son efficacité. Dans certains villages, la télévision n'est présente que dans quelques foyers. Au contraire, la radio est omniprésente dans la plupart des communautés et offre une diffusion rapide. Elle est donc fréquemment utilisée lors des campagnes de sensibilisation s'adressant aux populations rurales. Selon le responsable de l'ONG Plan International à Gaoua, « les avantages de la radio sont la couverture géographique importante et instantanée, les équipements techniques pour sortir sur le terrain, un service bien structuré avec une comptabilité claire, mais ce n'est pas le moyen le plus efficace. Les moyens directs sont beaucoup plus porteurs. »<sup>123</sup>

Effectivement, les partenaires pour le développement ont vite fait de constater que les médias cités ci-dessus ne favorisent aucun contact direct, ni une interaction avec la population. Il est donc difficile pour eux d'évaluer l'impact immédiat du message. « Les échecs répétés des projets de développement importés clé en main ont conduit les concepteurs du développement à reconnaître qu'il ne pourrait y avoir de développement sans participation volontaire et consciente des populations cibles. C'est bien ce constat qui a conduit, très souvent, à rechercher des méthodes de communication privilégiant la participation active des populations

---

<sup>123</sup> Balima, Serge Théophile et Marie-Soleil Frère. « Le théâtre : au service de l'information et de la sensibilisation ». In *Médias et communications sociales au Burkina Faso*,. Paris : Harmattan, 2003, p. 258

concernées. »<sup>124</sup> À la différence de tous les médias cités ci-dessus, le théâtre est le seul permettant ce contact privilégié et particulièrement, le théâtre-forum qui instaure un échange direct avec le public et même entre les membres de l'audience. Il met en face des spectateurs des hommes en chair et en os qui ont le pouvoir d'émouvoir, de divertir et de faire réfléchir. « La présence effective du comédien devant le spectateur instaure dans la communication théâtrale l'authenticité du dialogue. (...) L'acte théâtral est de ce fait un événement social qui s'inscrit dans le temps de vie du spectateur. »<sup>125</sup> Par son côté rassembleur, il focalise l'attention de la communauté autour d'une émotion collective et favorise ainsi la cohésion sociale. Nous croyons que le théâtre répond à un besoin de socialisation très présent chez le peuple africain. Selon Prosper Kompaoré, un discours entendu à la radio ou lors d'une rencontre est généralement oublié assez vite alors que « la représentation théâtrale constitue un événement dans la vie sociale du village ou de la communauté concernée, et longtemps après, on se réfère à cet événement comme un point de repère important. »<sup>126</sup> En outre, le théâtre crée une proximité avec les spectateurs que la radio et la télévision ne peuvent atteindre. Évidemment, une scène à la télévision peut fortement toucher un spectateur, mais entre lui et l'image s'étendra toujours la distance du temps et de l'espace. La communication est désynchronisée et réduit sa portée. Au contraire, le théâtre, en tant qu'événement de masse amplifie les émotions. Celles-ci sont multipliées par le nombre de participants et passent d'une simple émotion individuelle à l'émotion collective. Ce processus d'amplification explique la force du théâtre d'intervention.

Le théâtre-forum intègre même une réponse instantanée du spectateur en l'incitant à intervenir dans l'action. Cela permet de déceler immédiatement les

---

<sup>124</sup> Tchédji, Gilles Arsène. *Évaluation de l'impact des campagnes de sensibilisation par le théâtre-forum : cas de la population dakaroise de Hann sur Mer*. Mémoire : Institut Supérieur des Sciences de l'Information et de la Communication, 2005, p. 10

<sup>125</sup> Richard, Claudine (coordonnée par). *Théâtre africain, Théâtres africains ?*, Actes du colloque sur le théâtre africain, Bamako 14-18 novembre 1988. Paris : Silex, 1990, p. 152

<sup>126</sup> Kompaoré, Prosper. *Enjeux de scène*, revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement, no. 1 Avril-Juin 2003. Burkina Faso : Éditions ATB, p 22-23

blocages, les incompréhensions et les préjugés afin d'évaluer l'impact et les réactions de la population cible. Les partenaires peuvent alors réajuster facilement leurs interventions et faire un meilleur suivi. Lors de la représentation théâtrale, le comédien a la possibilité d'adapter son message selon les réactions du public. Le *joker* incitera le public, lors du forum, à explorer de nouvelles solutions ou dénoncera subtilement les erreurs.

Dans la brochure *Comment utiliser le théâtre dans le cadre de la réponse au VIH/SIDA*, les auteurs développent l'argumentaire selon lequel de toutes les formes de communication (presse écrite, cinéma, télévision et radio), la communication théâtrale est celle où la population africaine se sent le plus à l'aise. Les gens ne sont pas intimidés par une technicité sophistiquée ou une distance avec les émetteurs du message. Ce qui, de leur avis, favorise l'interaction, l'écoute des besoins exprimés par les communautés et un retour immédiat, notamment dans le théâtre-forum.<sup>127</sup>

Il nous apparaît aussi intéressant de souligner que parmi les modes de communication énumérés (journaux, radio et télévision), le théâtre est le plus économique. Nous avons noté, dans le deuxième chapitre, que les coûts d'une tournée théâtrale dans une vingtaine de villages pouvaient varier entre 1 millions et 10 millions de f.CFA (entre 2 495 \$CAN et 24 954\$ CAN). Prosper Kompaoré, dans *Théâtre africain, Théâtres africains ?*, estime les frais d'un message par la télévision, la radio ou les journaux à des centaines de millions de f.CFA (100 millions f.CFA = 249 500 \$CAN). Il s'agit d'une différence non négligeable pour les partenaires financiers. Avec des coûts moindres, une campagne de sensibilisation théâtrale peut tout de même toucher, pour vingt représentations, entre 10 000 et

---

<sup>127</sup> UNESCO et ONUSIDA, *Comment utiliser le théâtre dans le cadre de la réponse au VIH/SIDA*, juin 2003, p. 35, [http://www.jeunessearabe.info/IMG/sida\\_manueltheatre\\_fr-2.pdf](http://www.jeunessearabe.info/IMG/sida_manueltheatre_fr-2.pdf), tiré le 2 juin 2008

20 000 personnes.<sup>128</sup> Voilà sûrement une autre des nombreuses explications à la popularité du théâtre-forum chez les intervenants sociaux.

### 3.1.2 Une communication organique

Selon Prosper Kompaoré, l'acte théâtral est efficace car il interpelle quatre zones stratégiques : la tête, le cœur, le ventre, les membres. La tête est le symbole de la connaissance. En ce sens, les pièces de *théâtre pour le développement* ont une approche éducative. Elles veulent mettre en évidence des problématiques spécifiques au développement social et communautaire pour amener la population à mieux connaître, à mieux savoir. L'objectif est d'introduire et animer dans la population des débats sur certains problèmes sociaux et fournir les informations nécessaires à une bonne réflexion sur le sujet.

Le cœur, c'est l'émotion. « Il y a un abîme entre le fait de savoir et le fait d'avoir envie de changer ou de faire. Viser la tête est utile, mais insuffisant. La connaissance sans la passion est stérile. »<sup>129</sup> Pour être amené à s'impliquer, le spectateur doit être émotionnellement touché. Prosper Kompaoré croit que lorsque le public a fini de rire ou de pleurer, il s'interroge sur sa propre vie. Le spectateur a tendance à s'identifier aux personnages de la représentation théâtrale soit pour se retrouver par empathie, soit au contraire pour s'en démarquer. Ainsi, il pourra se décider à imiter ou à fuir les comportements des personnages. Le modèle aristotélicien, et principalement la tragédie grecque, vise un effet de catharsis : la purgation des passions par le moyen de la représentation dramatique. En assistant à un spectacle théâtral, l'être humain se libérerait de ses pulsions, angoisses ou fantasmes en les vivant à travers le héros ou les situations représentées. Le théâtre-forum agit, au contraire, en touchant le cœur du spectateur mais sans le libérer. Pour

---

<sup>128</sup> Richard, Claudine (coordonnée par). *Théâtre africain, Théâtres africains ?*, Actes du colloque sur le théâtre africain, Bamako 14-18 novembre 1988. Paris : Silex, 1990, p. 155

<sup>129</sup> Kompaoré, Prosper. *Enjeux de scène*, revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement, no. 5, 2004. Burkina Faso : Éditions ATB, p. 24

Augusto Boal, « la catharsis vide le spectateur de quelque chose. Il faut inventer un autre mot comme stimulus. Ça ne purifie pas comme la catharsis, par laquelle le théâtre ampute le spectateur, lui enlève... sa mauvaise conscience ou autre chose. »<sup>130</sup> L'objectif du théâtre-forum est plutôt de créer un sentiment d'insatisfaction chez le public qui stimule sa volonté de compléter et d'accomplir une action.

Le ventre renvoie plutôt aux besoins vitaux. L'acte de communication doit avoir un rapport avec ce qui est essentiel à l'être humain. Le *théâtre pour le développement* doit procurer un divertissement sain, « toucher à la fibre qui transforme le jeu en enjeu, le ludique en vital. »<sup>131</sup> Donc, il ne doit pas s'éloigner des problèmes réels et concrets.

Finalement, les membres, ce sont les bras, les mains, les pieds : symbole de l'action. Le théâtre doit inciter le public à passer à l'action, à agir pour changer. Il ne suffit pas de prendre conscience de sa situation pour se développer. Après cet éveil de conscience, les communautés doivent s'organiser pour traduire en actes leur volonté d'améliorer leurs conditions de vie. Le théâtre-forum, étant participatif, a cette particularité d'encourager le public à agir dans la vie en lui permettant d'amorcer un changement sur la scène. Augusto Boal souligne que le théâtre ne peut remplacer l'action réelle mais peut l'aider à la rendre plus efficace. « Le théâtre n'est pas supérieur à l'action. C'est une phase préliminaire. Il ne peut se substituer à elle. »<sup>132</sup>

### 3.1.3 Une communication pour un public diversifié

Il semblerait que le caractère hétéroclite du public constitue une des raisons pour laquelle les organismes de coopération et les ONG aiment recourir au théâtre

---

<sup>130</sup> Boal, Augusto. *Le théâtre de l'opprimé*. Paris : Maspéro, 1977, p. 185-186

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 186



dans leurs projets de sensibilisation. Par exemple, à Gaoua, le responsable de l'ONG Plan International, Oumarou Koala, estime que « le moyen le plus satisfaisant (pour toucher un public) est le spectacle. Les gens sortent massivement, même si c'est pour se distraire et non pour recevoir le message. Toutes les classes sociales et d'âge s'y retrouvent.»<sup>133</sup> Le théâtre est pour le peuple africain une occasion de fêter et de se rassembler. La danse et le chant, occupant une grande place dans les représentations, poussent probablement les gens de tous âges à se déplacer. Selon Jean-Pierre Guingané, pour qu'une représentation soit réussie tous les groupes d'âges et tous les sexes doivent être représentés. « S'il n'y a que des enfants dans le public, le spectacle peut être considéré comme un échec. Si une campagne est bien faite, elle doit intéresser tous les publics. »<sup>134</sup> D'après les comédiens de Tract-Mali (l'association des compagnies de *théâtre utile* au Mali), un des problèmes lors des spectacles présentés dans les centres urbains serait d'ailleurs cette difficulté à réunir un public diversifié. En ville, contrairement aux villages, l'assistance serait moins cohérente, étant constituée essentiellement de passants. « Les personnalités du quartier ne s'y rendent guère, mais préfèrent « envoyer leurs femmes » pour les distraire. On s'éloigne alors des principes même du *koteba*. Les spectacles des troupes de Tract-Mali ne sont pas conçus pour une somme d'individus autonomes mais pour un groupe relevant d'une organisation sociale déjà structurée et connue de tous les membres. »<sup>135</sup> Le *théâtre pour le développement* ne peut atteindre sa pleine efficacité que s'il réussit à rejoindre l'ensemble de la population pour laquelle il a été spécifiquement créé.

---

<sup>133</sup> Balima, Serge Théophile et Marie-Soleil Frère. « Le théâtre : au service de l'information et de la sensibilisation ». In *Médias et communications sociales au Burkina Faso*,. Paris : Harmattan, 2003, p. 257

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 257

<sup>135</sup> Noray, Marie-Laure de. « Mali : du *koteba* traditionnel au théâtre utile ». *Magazine*, p. 137-138

### 3.1.4 Communiquer des sujets tabous

Le théâtre est un moyen original qui aborde avec humour des thèmes très sensibles, mêmes tabous. « Le rire et la dérision permettent d'exprimer des critiques et des idées qu'il serait inconcevable d'étaler au grand jour en d'autres circonstances. »<sup>136</sup> Dans les spectacles de *théâtre pour le développement*, il semblerait que toutes les critiques soient autorisées, que toute dérision soit permise. Notamment, au Mali, le mot *koteba*, la principale forme de théâtre utile, ferait référence à *kote-bali* qui signifie l'expression totale, le *pouvoir-tout-dire*. Plusieurs sujets, tels que la sexualité, l'excision et la sorcellerie, sont encore tabous selon les groupes d'âges et les milieux. Par exemple, dans certains villages africains, il est encore difficile de parler ouvertement des questions relatives à la sexualité. Lorsqu'une troupe de théâtre ose le faire, elle doit tenir compte du niveau de connaissance de son public cible mais surtout, elle doit chercher à informer et stimuler la réflexion sans trop provoquer. Par exemple, en Afrique, le thème du sida est fréquemment abordé dans des pièces de théâtre mais les solutions proposées sont adaptées à la population locale. Au Québec, les campagnes de sensibilisation mettent l'emphase sur l'utilisation des préservatifs et les gens ont l'habitude d'en entendre parler. En Afrique, on présente bien sûr cette solution mais tout en mettant au premier plan l'abstinence et la fidélité pour ne pas trop aller à l'encontre des valeurs de la société. De plus, en exposant cette problématique théâtralement et humoristiquement, le malaise semble se dissiper plus facilement. Selon Salifou Tinta, membre de l'ARCAN à Ouahigouya : « le théâtre est le moyen de sensibilisation le plus efficace : les gens sont déjà sensibilisés par la radio mais ils ont besoin de démonstrations pratiques. Par exemple, quand on montre comment utiliser un préservatif : si ce n'est pas dans un sketch ça ne passera pas! »<sup>137</sup>

<sup>136</sup> Noray, Marie-Laure de. *Op. cit.*, p. 135

<sup>137</sup> Balima, Serge Théophile et Marie-Soleil Frère. *Op. cit.*, p. 257

### 3.1.5 Une stratégie de communication répétitive

L'apprentissage par la transmission de connaissances est le courant pédagogique le plus ancien. Cette pédagogie en est une de *répétition*. Elle suppose qu'un élève exposé à plusieurs reprises à la même source d'information finira par l'apprendre. Selon ce courant, la répétition serait une des garanties de l'efficacité d'un enseignement. Dans cet ordre d'idées, nous considérons que le théâtre-forum est un excellent outil pédagogique car il inclut le principe de répétition dans son déroulement. Lors du forum, une séquence théâtrale est reprise une ou plusieurs fois et corrigée par les spectateurs. Cette forme de théâtre serait donc plus à même de marquer le public, « à la différence du théâtre conventionnel dont les images et les messages verbaux ne sont proférés qu'une fois, avec le risque de passer inaperçu ou mal perçu, surtout lorsque la dimension ludique ou esthétique opère comme un écran ou un filtre, aux yeux du spectateur. Mais même là une représentation unique suffit-elle à provoquer le déclic nécessaire ? »<sup>138</sup>

Philippe Dauchez, président de l'Association Tract-Mali, souligne que certains organismes commandent des spectacles sans que cela ne réponde à une réelle stratégie de communication. « On joue la pièce trois ou quatre fois, explique-t-il, et on n'en parle plus. C'est vraiment dommage. Si l'on veut avoir des résultats (prise de conscience, amorce de changement de comportement), il faut passer et repasser dans les villages, dans les quartiers. À moins de 100 représentations, notre travail ne peut être significatif. »<sup>139</sup> N'oublions pas que chaque spectacle permet de rejoindre en moyenne entre 200 et 300 personnes. Donc, une tournée constituée de 100 représentations permettrait de toucher un total, non dérisoire, de 2000 à 3000 personnes. Jouer et rejouer seraient une des clés du succès.

<sup>138</sup> Kompaoré, Prosper. *Enjeux de scène*, revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement, no. 3, 2003. Burkina Faso : Éditions ATB, p. 15

<sup>139</sup> Noray, Marie-Laure de. *Quand le théâtre devient facteur de développement. Itinéraire de l'association Tract-Mali*. 1995, <http://www.alliance21.org/fr/themes/art/art16.htm>, tiré le 4 septembre 2008.

Pourtant, personne, ni même Prosper Kompaoré, ne croit que le théâtre à lui seul puisse changer le monde. C'est pourquoi il est très souvent utilisé comme un support dans une stratégie de communication incluant d'autres approches, d'autres médias, d'autres formes de communication. Le théâtre doit faire partie d'un tout dans une campagne de sensibilisation. Par exemple, la radio va parfois le précéder ou le compléter. Le théâtre peut approfondir et ancrer les conseils que les auditeurs ont déjà pu entendre à la radio ou, à l'inverse, peut être une introduction à des interventions radiophoniques. Le responsable de l'ONG Plan International à Gaoua estime que la radio assure un bon « soubassement ».<sup>140</sup> Elle rend certains sujets familiers aux auditeurs de sorte que lorsque la troupe arrive dans le village, les gens disposent de certaines informations. Pour la même campagne, des intervenants pourraient aussi être envoyés sur le terrain pour informer la population ou certaines personnes influentes dans le village. Plus le message sera diffusé de différentes façons, plus il aura de chance d'être entendu et les conseils d'être appliqués.

La radio étant fréquemment utilisée comme vecteur, il arrive même parfois que les partenaires demandent aux troupes de théâtre d'adapter leur représentation pour en faire une pièce de théâtre radiophonique. L'A.T.B. a repris un grand nombre de ses spectacles sous cette forme et a même créé des feuillets destinés uniquement à la radio. Par exemple, en 1996, Prosper Kompaoré a réalisé *Les clefs de la vie : Yamba/Songo*, un feuilleton diffusé pendant six mois sur les ondes de Radio Burkina en vingt-six épisodes. Il s'agissait d'un feuilleton sur la vie, l'amour et la quête du bonheur avec en arrière-plan la présentation de nombreux problèmes relatifs à la vie familiale et au sida. En plus de ces initiatives ponctuelles, soulignons que, depuis les années quatre-vingt, une des émissions les plus suivies de la Radiodiffusion nationale du Burkina serait *L'heure du théâtre burkinabé*. Il s'agit

---

<sup>140</sup> Balima, Serge Théophile et Marie-Soleil Frère. « Le théâtre : au service de l'information et de la sensibilisation ». In *Médias et communications sociales au Burkina Faso*. Paris : Harmattan, 2003, p. 258

d'un magazine théâtral régulier qui met en scène des pièces commandées par des institutions et des partenaires au développement pour favoriser une meilleure communication par le théâtre. Très populaires dans les régions rurales, ces pièces de théâtre radiophoniques sont diffusées dans les trois principales langues nationales. Elles sont produites par la Troupe de théâtre radiophonique qui relève du Ministère de la Communication.

Malgré tous les avantages énumérés ci-dessus, le théâtre n'est qu'un point de départ, une prise de conscience qui doit être suivie d'une application concrète. Lors des représentations, le public ne fait que répéter les gestes qu'il devrait poser dans la vie. *Le théâtre pour le développement* « n'est efficace que si, parallèlement à ce travail d'éveil des consciences, les populations ont la possibilité de s'organiser pour traduire dans les actes leur volonté d'améliorer leurs conditions de vie et par conséquent, de peser sur les décisions qui concernent leur existence. »<sup>141</sup>

### 3.2 Une grande popularité

Les avantages qu'offre le théâtre comme outil d'éducation, nous font mieux comprendre les motivations des partenaires au développement à promouvoir ce médium. Malgré cela, ce moyen de communication aurait pu ne pas recevoir l'appui du public. Pourquoi le *théâtre pour le développement* remporte-t-il autant de succès ? Jean-Pierre Guingané croit que le théâtre d'intervention sociale a connu un développement particulièrement rapide parce qu'il a correspondu à un besoin fortement ressenti.<sup>142</sup> Le besoin des organismes de développement de trouver de nouvelles formes de communications adaptées aux populations mais aussi celui du public et des artistes d'avoir un théâtre qui soit le reflet de leur culture. *Le théâtre*

---

<sup>141</sup> Richard, Claudine (dir. publ.). *Théâtre africain, Théâtres africains ?*, Actes du colloque sur le théâtre africain, Bamako 14-18 novembre 1988. Paris : Silex, 1990, p.141

<sup>142</sup> Frère Marie-Soleil et Etienne Minoungou. « Le théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso : moteur ou frein pour la création artistique? ». In *Théâtre et développement, de l'émancipation à la résistance*. Coll. « Essais ». Belgique : Éditions Colophon, 2004, p. 51

*pour le développement* répond à cette nécessité en devenant à la fois le reflet de la société actuelle mais aussi des traditions. Nous avons remarqué de nombreuses ressemblances avec les traditions orales : *l'arbre à palabre*, le griot et le théâtre traditionnel.

### 3.2.1. Un théâtre « miroir de la société » et en continuité avec la tradition

Tel que spécifié dans notre historique du théâtre burkinabé, dans les années quatre-vingt, les expériences théâtrales furent nourries par la volonté des artistes de se situer en rupture par rapport au *théâtre conventionnel*. Les dramaturges, considérant le théâtre colonial comme un mode d'expression inadapté aux traditions ludiques du public, ont ressenti le besoin de créer un théâtre qui soit proche du peuple et de ses préoccupations. Selon Prosper Kompaoré, « le public recherche dans le théâtre une sorte de miroir, ou mieux encore une loupe qui mettrait en évidence certains aspects, tares ou tendances de la société afin de susciter une réaction de type cognitif ou émotionnelle. »<sup>143</sup> Le théâtre a le pouvoir de rendre à la société une représentation d'elle-même. C'est exactement ce que fait le *théâtre pour le développement* en présentant des situations très réelles et d'actualité. Mais il ne doit pas s'agir d'une simple copie de la quotidienneté. Le théâtre doit exposer « une image qui n'est pas perceptible par le sens commun; des phénomènes qui rythment et conditionnent notre existence mais dont nous n'avons pas ou peu conscience. (Il doit révéler) une partie intime de nous-même, de notre société. »<sup>144</sup> Le dramaturge africain trouve donc son inspiration dans la société en faisant ressortir les principaux problèmes sociaux. Selon Jean Pliya, écrivain et dramaturge, c'est ce qui expliquerait sa popularité. « La vie africaine demeure essentiellement communautaire. Le théâtre qui isolerait le public de sa vie concrète ne répond pas à la conception de la vraie culture. (...) Le seul théâtre souhaitable est celui qui

<sup>143</sup> Kompaoré, Prosper. *Enjeux de scène*, revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement, no. 5, 2004. Burkina Faso : Éditions ATB, p. 14

<sup>144</sup> Congrès international de sociologie. « Le théâtre reflet et outil des mutations sociales au Mali ». In *Théâtre et changements sociaux*. Tunis : Sahar, 1995, p. 51

s'adresse à tous les membres de nos communautés en leur montrant de gros plans de leur vie quotidienne, de leur histoire ou de la projection de leur présent vers l'avenir. »<sup>145</sup>

Nous sommes persuadée que le *théâtre pour le développement*, en plus d'être le reflet de la société actuelle, doit aussi sa popularité à ses liens avec la tradition orale. Nous appuyons Rogo Koffi M. Fiangor qui, dans son ouvrage *Le théâtre africain francophone*, affirme : « Le théâtre-forum est un choix pragmatique qui colle aux besoins d'une grande partie du public africain en matière de théâtre. (...) (II) devient, vu avec le regard de la tradition, le prolongement de l'arbre à palabre où s'engagent les dialogues qui favorisent la recherche des compromis et des consensus indispensables à la mise en route du processus de développement. »<sup>146</sup> *L'arbre à palabre* est un lieu traditionnel de rassemblement où le peuple s'exprime sur la vie en société, les problèmes du village et la politique. La *palabre* était le principal système sociopolitique en Afrique précoloniale. Elle désignait les assemblées où étaient débattues quantité de questions et où étaient prises les décisions importantes concernant la communauté. Lors de ces rencontres, les participants avaient tous droit à la parole et pouvaient exposer en public leurs plaintes et leurs demandes. Le théâtre-forum, avec sa partie débat, agit de la même façon que ces assemblées traditionnelles. Cela pourrait bien expliquer pourquoi le public africain est à l'aise avec ce type d'échange.

Par ailleurs, lors de ces réunions, les participants qui le souhaitent pouvaient se faire représenter par un griot. Les griots, tel que souligné dans le deuxième chapitre, étaient les dépositaires de la tradition orale. Ils étaient informateurs, musiciens, animateurs de veillées, bouffons ou imitateurs. Mais ils avaient « par delà leur vocation d'amuseur, un rôle de moralisateur

---

<sup>145</sup> Institut Culturel Africain. *Quel théâtre pour le développement en Afrique?*. Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1985, p. 19

<sup>146</sup> Fiangor, Rogo Koffi M. *Le théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturelles*. Paris : Harmattan, 2002, p. 183

indispensable. »<sup>147</sup> Le griot bouffon s'illustre particulièrement par ses critiques envers la société. Celui-ci jouait « le rôle d'éveilleur de la conscience : celle du peuple autant que celle du roi. Lui seul (pouvait) se permettre une telle liberté en public. »<sup>148</sup> Le *joker* dans le théâtre-forum serait-il en quelque sorte le cousin du griot traditionnel? Du moins, nous pouvons constater quelques ressemblances dans leurs fonctions. Chacun à leur manière, ils agissent comme porte-parole, informateur et moralisateur tout en divertissant.

Nous remarquons aussi plusieurs liens entre le théâtre négro-africain traditionnel, présenté au premier chapitre, et le *théâtre pour le développement*. Bakari Traoré dans son livre *le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, affirme que le théâtre traditionnel avait des fonctions sociales incontestables. Les représentations traditionnelles collaboraient à la cohésion de la communauté et à une prise de conscience en figurant des scènes de la vie religieuse, sociale et politique ou en incarnant des sujets de la vie quotidienne. Le théâtre traditionnel négro-africain était intimement lié aux structures sociales et voulait « faire prendre conscience à l'homme de sa place pour lui faire accepter ensuite ses obligations sociales. »<sup>149</sup> Il nous apparaît que le *théâtre pour le développement* s'inscrit parfaitement dans la continuité de ces représentations traditionnelles en retrouvant son rôle initial d'éducateur et de rassembleur. Nous supposons que ces liens avec le théâtre négro-africain traditionnel, la *palabre* et le griot expliquent aussi le goût du public africain pour le *théâtre pour le développement*.

---

<sup>147</sup> Aicardi de Saint-Paul, Marc. *De la Haute-Volta au Burkina Faso : tradition et modernité au pays des hommes intègres*. Paris : Albatros, 1993, p. 132

<sup>148</sup> N'sele, Kibalabala. « Le "griot" le porteur de la parole en Afrique ». *Revue Jeu*, no. 39, 1986, p. 63

<sup>149</sup> Traoré, Bakary. *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*. Paris : Présence africaine, 1958, p. 90



### 3.2.2 Quelques statistiques

Très peu d'études ont été faites sur le *théâtre pour le développement* mais celles que nous avons pu trouver nous ont révélé des données particulièrement intéressantes sur la réception du public et la popularité du genre. Par exemple, en 1997, l'Institut National des Statistiques et de la Démographie a réalisé une recherche intitulée *Sondage sur la vie culturelle de la population de Kadiogo*, commandée par l'Institut des Peuples Noirs. Ce sondage révèle un engouement réel des populations pour le théâtre de sensibilisation qui recueille les suffrages de 77,1% des spectateurs contre 10,1% pour la comédie simple, 5,4% pour l'humour, 3,1% pour les drames historiques, les textes d'auteurs ne recueillant que 0,2% des suffrages.<sup>150</sup> De plus, dans une étude de la Société Africaine d'Études et Conseils (S.A.E.C.), réalisée en 1998, les interviewés ont été amenés à établir une comparaison entre le théâtre-forum et les autres genres tels que la télévision, le cinéma et la chanson. « Il ressort de cette classification que 92% des personnes concernées placent en premier lieu le théâtre comme genre littéraire le plus intéressant contre 8% qui penchent pour la télévision. Ceux qui penchent pour le théâtre relèvent qu'au-delà de l'aspect humoristique, le théâtre-forum présente l'avantage d'être proche de la réalité quotidienne vécue, de plus leur implication tout au long de la pièce est largement approuvée car de la position spectateur, on en devient acteur. »<sup>151</sup> Ces quelques statistiques viennent appuyer le constat que nous avons fait lors de nos visites en Afrique noire francophone. Il y a un réel engouement de la population pour le *théâtre pour le développement* qui mériterait une étude plus approfondie et objective à l'aide d'entrevues, de questionnaires et d'évaluations sur le terrain. Mais ce n'était pas l'objectif premier de notre recherche.

---

<sup>150</sup> Données compilées dans : *Enjeux de scène*, revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement, no. 5. Burkina Faso : Éditions ATB., p. 15

<sup>151</sup> Kompaoré, Prosper (dir. publ.). *Atelier Théâtre Burkinabé*, dépliant. Burkina Faso : Éditions ATB, 2007, p. 56

### 3.3 Quel avenir pour le *théâtre pour le développement* ?

La création de nombreuses troupes dans les vingt dernières années pose la question de la qualité. Ces compagnies sont-elles toutes bien formées? Offrent-elles des prestations de qualité? D'après Prosper Kompaoré, de nombreuses initiatives non professionnelles de groupes improvisés mettent en jeu la crédibilité du *théâtre pour le développement*. C'est pourquoi l'A.T.B. accorde une grande importance à la qualité artistique parallèlement au message à livrer. Des partenaires financiers confrontés à des troupes mal organisées et dont le résultat serait navrant pourraient se décourager et décider de ne plus soutenir ce genre de projet. Sans cet argent, le *théâtre pour le développement* serait en péril. Par ailleurs, les partenaires pourraient-ils se tourner vers d'autres alternatives soudainement plus en vogue? L'utilisation du théâtre est-elle seulement une mode dans le milieu de l'intervention sociale? Et si l'Afrique se modernise, la télévision pourrait-elle remplacer le théâtre?

#### 3.3.1 L'importance de la qualité

Jean-Pierre Guingané, du Théâtre de la Fraternité, se montre réticent face à l'apparition d'un grand nombre de troupes de *théâtre pour le développement* depuis quelques années. Il remarque que parmi ces nouvelles compagnies, « beaucoup ne sont que des groupes fantaisistes qui n'ont pas une démarche de travail rigoureuse. Ces troupes improvisées peuvent également décourager des partenaires potentiels en exécutant mal le travail commandé. Cela pourrait générer des répercussions négatives pour l'ensemble du secteur du théâtre d'intervention. »<sup>152</sup> C'est une des raisons pour laquelle Prosper Kompaoré croit en l'importance de la formation au sein de ces troupes et en la nécessité de promouvoir un théâtre de qualité face aux partenaires. Certains organismes, désireux de faire des économies, contournent les troupes formées à cet effet. Ils improvisent alors avec des groupes de circonstance des spectacles appelés « théâtre-forum » mais qui ne respectent pas les principes de

---

<sup>152</sup> Frère Marie-Soleil et Etienne Minoungou. *Op. cit.*, p.58

base de ce théâtre. Le *joker* devient un simple amuseur public, le forum se transforme en une courte discussion sans participation concrète sur la scène ou la pièce de théâtre modèle ressemble plutôt à une caricature sans nuance d'un problème social. Prosper Kompaoré considère que ces initiatives non professionnelles ont pour conséquence de donner l'impression au public et aux partenaires financiers que le théâtre de sensibilisation est « synonyme de théâtre mal joué, comique ou plus exactement burlesque à force de niaiseries »<sup>153</sup>, ce qui met en péril sa crédibilité.

Notamment, une des difficultés semble être le parfait alliage entre l'intervention sociale et la qualité artistique. Cet aspect du théâtre d'intervention sociale se retrouve souvent critiqué non seulement en Afrique mais partout dans le monde. Il semblerait qu'une appréhension s'attache en général dans le milieu artistique aux fonctions sociales et pédagogiques du théâtre. Paul Biot, directeur du Centre de Théâtre-Action en Belgique, souligne qu'il n'est pas rare d'entendre dire : « Les créations de théâtre-action ne sont pas de l'art ». À ces yeux, « ceux qui appliquent au théâtre-action cette discrimination négative au nom d'une conception restreinte de l'art, redoutent peut-être de voir des gens de rien s'emparer sans a priori de la création théâtrale au lieu de se contenter, au mieux, de l'interpréter. La crainte serait d'aboutir à une désacralisation du théâtre qui finirait par ternir le privilège intellectuel de l'artiste. »<sup>154</sup> D'autre part, pour Prosper Kompaoré, le théâtre d'intervention sociale ne se distingue que par ses intentions. Ce qui est recherché, c'est l'utilité. Mais cela n'enlève rien aux qualités artistiques et surtout, n'empêche pas que la théâtralité est partout présente, même dans les interventions des spectateurs qui jouent avec les comédiens. Certains artistes africains considèrent que le *théâtre pour le développement* est prisonnier d'un discours social laissant peu de place aux préoccupations esthétiques. « Ils ont entre 20 et 40 ans et sont acteurs, metteurs en scène et dramaturges, et veulent vivre de leur profession. Ils ont en

<sup>153</sup> Kompaoré, Prosper. *Enjeux de scène*, revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement, no. 5, 2004. Burkina Faso : Éditions ATB, p. 16

<sup>154</sup> Biot, Paul. *Le Théâtre-Action de 1985 à 1995*. Paris : Éditions du Cerisier, 1996, p. 23

commun d'avoir tous tété goulûment la mamelle de ce théâtre d'intervention. Et voilà qu'ils recrachent ce lait (...) et reprochent au théâtre du développement d'être un théâtre « alimentaire » et de bouffer à tous les râteliers de l'humanitaire. (...) La course à la manne financière nuit à la qualité des prestations. »<sup>155</sup> Ces hommes de théâtre reprochent au théâtre d'intervention d'être trop simplet dans la mise en scène, la scénographie et le jeu des acteurs.

Pourtant, certains groupes très professionnels démentent ces affirmations. Bien sûr, pour rester mobile et accessible, le *théâtre pour le développement* favorise une scénographie minimale. Ce dépouillement ne réduit pourtant en rien la qualité artistique car cette absence d'artifices scéniques est compensée par la qualité de jeu de l'acteur. C'est ce qui se produit dans les prestations de l'A.T.B. où tout repose sur le jeu des comédiens. Ceux-ci reçoivent une formation très complète pour leur permettre de travailler leurs personnages en profondeur, psychologiquement et physiquement. Le public remarque rapidement leurs habiletés vocales et physiques et il n'y a pas de grands écarts dans la qualité de jeu des comédiens. Lors du FITD, nous avons d'ailleurs remarqué que l'inégalité dans les performances des acteurs est un des défauts chez les troupes moins expérimentées. Parfois, un ou deux comédiens principaux réussissent à captiver les spectateurs alors qu'on a peine à entendre les autres. La qualité dépend aussi de la mise en scène. L'A.T.B., avec Prosper Kompaoré comme metteur en scène, se démarque en présentant toujours des pièces de théâtre très dynamiques et vivantes. L'action est au cœur du spectacle alors que les groupes amateurs ont plutôt tendance à présenter des spectacles très statiques basés sur la discussion entre les personnages. Le théâtre ne doit pas se transformer en conférence. Bref, pour Prosper Kompaoré, ce serait en grande partie la qualité artistique qui garantirait la survie du *théâtre pour le développement* au Burkina Faso. Il considère que « si le contenu est consistant, mais l'esthétique pauvre et

---

<sup>155</sup> Alcenly, Barry Saidou. « Une guerre des théâtres au Burkina? ». *L'Observateur Paalga*, no. 6901, 7 juin 2007.

désastreuse, l'on aura peu de chance d'intéresser véritablement l'auditoire ; le public apprécie le contenu parce qu'il a apprécié la forme. »<sup>156</sup>

### 3.3.2 Une affaire d'argent

Les représentations de mauvaise qualité pourraient évidemment décourager certains partenaires et les inciter à se tourner vers un autre moyen de communication. Ainsi, les fonds seraient redirigés et le secteur du *théâtre pour le développement* pourrait perdre du terrain. En ce sens, nous considérons que sa survie dépend totalement des subventions obtenues auprès des différents partenaires. Ce théâtre vit bien car il attire des fonds mais ces subsides pourraient également être la cause première de son effondrement. L'argent octroyé aux tournées théâtrales de sensibilisation permet d'offrir gratuitement les spectacles et aux comédiens de recevoir un petit cachet. Sans cet argent, tout s'écroule. Le public africain n'est pas en mesure de payer pour assister aux représentations. Ainsi, les troupes de théâtre ne peuvent miser sur les recettes des spectacles pour vivre. Et les comédiens, qui sont tout de même prêts à travailler en grande partie bénévolement, se retrouvent évidemment un jour ou l'autre contraints de subvenir à leurs besoins ou à ceux de leur famille. Plusieurs petites troupes de *théâtre pour le développement* meurent lorsqu'elles n'arrivent pas à réunir les fonds nécessaires.

### 3.3.3 Le *théâtre pour le développement* pourrait-il être remplacé?

Puisque l'avenir du *théâtre pour le développement* dépend grandement des partenaires financiers, nous pouvons nous demander si ce théâtre restera toujours vivant. Par exemple, que se passerait-il si la télévision venait à s'implanter partout au Burkina Faso? Au Québec, l'apparition de la télévision dans les foyers, dans les années cinquante, provoqua une diminution de la fréquentation des salles de théâtre. Les gens étaient fascinés par cet écran qui séduit par ses effets multiples et

<sup>156</sup> Kompaoré, Prosper. *Enjeux de scène*, revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement, no. 3, 2003. Burkina Faso : Éditions ATB, p. 14

appréciaient le confort de leur foyer. Mais surtout, il se produisit un transfert des productions théâtrales radiophoniques, très populaires à l'époque, à la télévision. « De 1930 à 1952, nous ne comptons pas moins de 64 séries différentes de radio théâtres dans les principales stations de la province. Le passage de la scène au micro avait été un succès. Le théâtre à la radio constituait un genre bien implanté; on ne doutait pas que son passage au petit écran serait un triomphe. »<sup>157</sup> Ainsi, sont apparus les télé-théâtres qui n'étaient que des adaptations de pièces de théâtre déjà existantes. Ce genre très populaire à l'origine perdit pourtant rapidement du terrain dans les décennies suivantes pour faire place aux téléromans ou aux émissions de variétés et séries étrangères.

Le même phénomène pourrait-il se produire en Afrique? Sans l'ombre d'un doute, le théâtre serait grandement touché par l'implantation de la télévision dans tous les coins du pays. Les feuilletons radiophoniques perdraient probablement bon nombre d'auditeurs, comme dans les années cinquante au Québec. À ce jour, certaines pièces de théâtre sont déjà adaptées et diffusées sur les postes de télévision africaine. Toutefois, la plus grande part de la programmation appartient à des séries étrangères, réalisées par des Occidentaux avec des acteurs blancs, ne correspondant en rien à la réalité africaine. Néanmoins, une fois omniprésente dans les foyers, la télévision pourrait-elle apparaître, aux yeux des partenaires pour le développement, comme un outil d'éducation plus efficace que le théâtre? Probablement, considérant aussi qu'elle permet la diffusion de publicités. Mais les Africains, ayant un style de vie très communautaire, perdront-ils vraiment le goût de se rassembler devant un spectacle, de fêter, de danser et de chanter? Nous pensons que le public continuera à apprécier le théâtre à cause de ses aspects collectif, traditionnel et populaire. Mais les partenaires financiers, eux, pourraient bien voir en la télévision un outil efficace et lucratif pour rejoindre rapidement et en grand nombre les populations. Ce choix provoquerait évidemment la diminution du financement accordé au *théâtre pour le*

---

<sup>157</sup> Laurence, Gérard. « La rencontre du théâtre et de la télévision au Québec (1952-1957) ». *Études littéraires*, vol. 14, no. 2, 1981, p. 215

*développement* et, inévitablement, sa disparition. De la même façon, selon les avancées technologiques, le théâtre d'intervention pourrait se voir remplacer par l'Internet. Quoiqu'il en soit, tout cela est difficile à imaginer lorsqu'on se retrouve dans un de ses nombreux villages burkinabés, isolés, encore aujourd'hui sans électricité, ni eau courante.

Le théâtre d'intervention a besoin pour se développer d'un contexte particulier. Il est « par principe articulé sur des événements, des crises, des situations précises et parfois circonstanciées auxquels il est amené à répondre dans l'urgence d'une *action*, prenant en charge la présence et la réalité d'un public dans une situation donnée en vue de l'aider à transformer cette situation. »<sup>158</sup> C'est pourquoi, le théâtre d'intervention au Québec, directement relié aux mouvements politiques et sociaux des années soixante-dix, a perdu de sa force lorsque ces mouvements s'effritèrent. En Afrique, le théâtre est né et vit toujours dans un contexte de développement. Et si l'Afrique subissait un énorme développement économique et social dans les prochaines années? De toute évidence, le *théâtre pour le développement* perdrait de la vigueur. Quoique, nous croyons que, malheureusement pour le peuple africain et heureusement pour le théâtre, les problèmes sociopolitiques de l'Afrique ne seront pas résolus si rapidement. Bien que les conditions socioéconomiques s'améliorent depuis la dernière décennie, rien n'indique que le Burkina Faso parviendra bientôt au rang des pays industrialisés. Il existera donc probablement encore longtemps dans ce pays une forme de théâtre agissant comme outil de vulgarisation des connaissances auprès des populations.

---

<sup>158</sup> Amey, Claude, Jonny Ebstein et Philippe Ivernel (dir. publ.). *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, tome 1. Lausanne : L'Age d'homme, 1983, p. 49

## CONCLUSION

Notre intention initiale était de décrire l'évolution et les caractéristiques du *théâtre pour le développement* en Afrique noire francophone. Nous avons constaté rapidement la prédominance du genre au Burkina Faso et avons fait le choix de concentrer nos recherches sur ce pays. Nous avons l'intuition que cet endroit était le berceau du *théâtre pour le développement*, grâce notamment à l'Atelier Théâtre Burkinabé. Cette compagnie, qui crée des interventions théâtrales depuis plus de trente ans et organise à chaque deux ans le Festival International de Théâtre pour le Développement, fut au cœur de nos recherches. Ainsi, nous avons pu, à partir de faits spécifiques, élaborer des constatations généralisées à l'Afrique noire francophone. Cela s'avérait nécessaire étant donné les conditions de recherche difficiles auxquelles nous étions confrontées. Nous avons fait face à un manque incontestable de livres, d'études et d'articles traitant de notre sujet. De surcroît, les pièces de *théâtre pour le développement* sont rarement publiées. En plus de conférer à notre travail un caractère original, cette inaccessibilité de l'information nous a forcé à organiser une visite sur le terrain et à développer de nouvelles ressources (questionnaire, grilles d'analyse, fiches d'identité, vidéo et photos). Ces outils nous ont permis de donner au lecteur une idée globale des caractéristiques du *théâtre pour le développement* en Afrique noire francophone et de la place qu'il occupe dans la société burkinabé.

D'une part, nous avons tracé un portrait du Burkina Faso au plan géographique, démographique, historique, politique et économique. D'autre part, nous avons analysé les principales périodes dans l'évolution du théâtre au Burkina



Faso et dans l'historique de l'A.T.B. Un de nos objectifs étant de retracer l'évolution du *théâtre pour le développement*, nous avons mis en parallèle le contexte sociopolitique burkinabé avec l'historique théâtral du pays. Nous avons alors découvert les origines du genre. En Afrique noire francophone, les Indépendances, du début des années soixante, furent un moment déterminant et marquèrent un tournant sur l'ensemble du territoire. Le peuple africain qui souhaitait retrouver sa liberté et améliorer ses conditions de vie se retrouva plutôt confronté, quelques décennies plus tard, au *mal-développement*. On vit apparaître au cours des années soixante-dix et quatre-vingt de nombreux problèmes sociaux, tels que l'exode rural, une urbanisation trop rapide et désordonnée, la prostitution, des épidémies comme le sida, une migration massive etc. Des organismes de coopération extérieurs commencèrent aussitôt à intervenir pour trouver des solutions à tous ces maux qui touchaient l'Afrique. Ils axèrent leurs stratégies sur le développement du monde rural. À travers les différentes interventions, sont apparues les premières initiatives de théâtre de sensibilisation au Burkina Faso avec le *théâtre des journées agricoles* et, en 1978, avec la création de l'A.T.B. et son *théâtre rural*. Ce sont les seules expériences du genre répertoriées. C'est pourquoi nous croyons qu'il s'agissait là de l'éclosion du *théâtre pour le développement*.

Cependant, bien que l'avènement du genre eut lieu dans les années soixante-dix, il fallut attendre les années quatre-vingt pour que le phénomène prenne de l'ampleur. Cette décennie fut marquée par la prise du pouvoir de Thomas Sankara qui déclancha la *révolution voltaïque*. Nous concluons que cette période mouvementée, favorisant de nombreux changements sociaux, a permis un réel envol du *théâtre pour le développement*. L'appui du gouvernement aux artistes par le biais du Ministère de la culture s'avéra bénéfique. L'A.T.B. se développa rapidement dans les années quatre-vingt et créa en 1988 le FITD. Notamment, nous déduisons que les auteurs, préoccupés par les problèmes sociaux qui inondaient leurs pays, ont

été poussés à écrire sur ces difficultés. Grand nombre d'entre eux ont souhaité mettre leur plume au service de l'Afrique en créant un *théâtre utile*.

Certes, nos données concernent principalement le Burkina Faso. Néanmoins, nous croyons que nos constatations peuvent s'appliquer à l'Afrique noire francophone en général et avons repéré des événements semblables dans d'autres pays. Par exemple, au Mali, les premières expériences de *théâtre utile* se sont déroulées dans les années quatre-vingt. Philippe Dauchez, arrivé au Mali en 1978 comme professeur d'art dramatique à l'Institut National des Arts de Bamako, proposa aux élèves de former des troupes. Puis, en 1984, un responsable de l'Unicef commanda un spectacle sur la diarrhée et la malnutrition. Une équipe de comédiens accepta le projet et réalisa une tournée dans les régions rurales. Il semblerait que « les résultats (furent) étonnants : en quinze jours, l'épidémie de diarrhée (était) stoppée. »<sup>159</sup> En 1986, une autre troupe créa un spectacle sur la polio, expliquant l'importance de la vaccination. Et à partir de ce moment, d'autres compagnies se développèrent. En 1988, Philippe Dauchez fonda Tract Mali, une organisation non gouvernementale qui rassemble toutes les troupes de *théâtre utile* et facilite leur recherche de financement. Au Togo, est apparu, dans les années soixante-dix, une forme de théâtre populaire nommée le Concert-party. « Le but de la soirée était la représentation d'une action; son objet, d'émouvoir et d'instruire le spectateur. »<sup>160</sup> Le Concert-party mélange le mime, la danse, le texte improvisé et la musique tout en apportant un regard critique sur la société. Selon Koulsy Lamko, dans sa thèse *Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone*, les spectacles traitent « de phénomènes d'exclusion (exode rural, situation d'orphelin, situation d'abus de pouvoir, de trahison... ) ou de l'inévitable « saga des couples ». La verve comique et satirique y apporte toute la dimension ludique tandis que se

<sup>159</sup> Noray, Marie-Laure de. « Mali : du *koteba* traditionnel au théâtre utile ». *Magazine*, p. 136

<sup>160</sup> Ricard, Alain. *L'invention du théâtre : le théâtre et les comédiens en Afrique noire*. Lausanne : L'Age d'homme, 1986, p. 13

dégage de façon explicite une moralité affirmée. »<sup>161</sup> Il s'agit là, sans aucun doute, d'une autre forme de théâtre d'intervention. Ainsi, il nous apparaissait plausible de généraliser nos informations concernant le Burkina Faso à l'ensemble de l'Afrique noire francophone. Par ailleurs, les pays composants ce territoire ont une histoire politique et sociale similaire. À la lumière de ces faits, nous concluons que l'avènement du *théâtre pour le développement* en Afrique noire francophone se produisit dans les années soixante-dix et quatre-vingt. Les décennies suivantes se caractérisèrent par une prolifération constante et rapide du genre. Nous avons remarqué l'apparition de nombreuses troupes à travers le Burkina Faso, formées entre autres par l'A.T.B. Aujourd'hui, il y aurait une cinquantaine de compagnies réparties partout sur le territoire burkinabé. Leur rendement et leur survie sont fortement influencés par les priorités des partenaires financiers.

Pour atteindre notre second objectif, qui était de déterminer les principales caractéristiques du *théâtre pour le développement*, notre participation au FITD en tant que spectatrice s'est avérée essentielle. Après avoir assisté à une vingtaine de représentations théâtrales, nous étions davantage en mesure de vérifier nos hypothèses et développer notre argumentation. Les images filmées lors de cet événement nous ont permis d'appuyer nos propos et de créer la *Grille d'analyse des représentations vues au FITD 2008* (voir app. F). Cette grille donne un panorama des pièces de théâtre présentées, de leur durée, du nombre d'acteurs, des thèmes traités, des styles et de la scénographie. Notamment, lors de ce court séjour, le directeur de l'A.T.B., Prosper Kompaoré, nous a fourni des documents très enrichissants, qu'il nous aurait été impossible de trouver au Québec. À ceci s'ajoute les réponses recueillies suite à l'envoi électronique du *Questionnaire pour les troupes de théâtre pour le développement* (voir app. D) compilées dans la *Grille de compilation des réponses au questionnaire pour les troupes de théâtre pour le développement* (voir app. E) qui offre une vue d'ensemble du profil des troupes.

---

<sup>161</sup> Lamko, Koulsy. Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone. Thèse : Université de Limoges, 2003, p. 33

Grâce à cette démarche, nous avons relevé certaines particularités communes à toutes les troupes ou pièces de *théâtre pour le développement*. Sans répéter la définition élaborée à la fin du deuxième chapitre, nous souhaitons rappeler les principaux résultats de notre travail. En premier lieu, nous avons décrit la structure et le fonctionnement des compagnies. Mis à part l'A.T.B., elles ont pour la plupart une durée de vie éphémère, une structure administrative peu élaborée et peu de membres. Nous avons remarqué la minorité de femmes dans ce milieu causée par des préjugés sociaux, la répartition traditionnelle des tâches incitant les femmes à rester à la maison et la tradition théâtrale dont les femmes étaient exclues. En général, les comédiens ne possèdent aucune formation théâtrale en milieu scolaire. Pour pallier à ce manque, les grandes compagnies, comme l'A.T.B., organisent des formations pour les acteurs. Nous avons été surpris de constater que l'A.T.B. forme un nombre considérable de troupes et de comédiens à travers tout le pays. Alors qu'au Québec la compétition est féroce dans le milieu théâtral, au Burkina Faso, cette compagnie propage ses connaissances à qui le veut bien et encourage la création de nouvelles troupes. Les troupes de *théâtre pour le développement* font face à de nombreuses contraintes financières. Pour réussir à fonctionner, elles doivent souvent trouver un organisme international ou une ONG locale qui désire être le partenaire financier d'un projet de sensibilisation par le biais du théâtre. Cela leur permet d'offrir gratuitement leurs spectacles dans un certain nombre de villages. Mais il s'agit tout de même de pièces de théâtre créées avec peu de moyens financiers et les artistes se retrouvent contraints à faire beaucoup de bénévolat.

En second lieu, nous avons observé plusieurs points communs dans les représentations de *théâtre pour le développement*. Il s'agit principalement de spectacles en plein air, en langue nationale, avec un public très diversifié et une scénographie minimaliste. Nous avons constaté une grande variété dans les thèmes traités, à l'image des nombreuses préoccupations des organismes de développement au plan de la santé, de l'environnement, de la scolarisation, de la mondialisation, des

traditions, du pouvoir et des femmes. Bien que le *théâtre pour le développement* ne préconise pas une forme précise, les spectacles de théâtre-forum sont les plus populaires au Burkina Faso. Nous avons trouvé intéressant d'étudier comment ce type de théâtre, grandement inspiré des théories d'Augusto Boal, s'est implanté facilement au Burkina Faso. L'A.T.B. a développé une expertise dans le domaine et a adapté ce genre aux besoins et aux goûts de la population africaine. La mise en condition des spectateurs et des comédiens au début du spectacle ainsi que l'étape de discussion finale avec les partenaires en sont de bons exemples. Ensuite, les spectacles vus lors du FITD ont confirmé notre hypothèse selon laquelle il y a fréquemment intégration du chant, de la danse et de la musique dans les représentations. Nous appuyons d'ailleurs cette constatation dans notre vidéo d'accompagnement en présentant un nombre considérable d'extraits chantés et dansés. Nous avons été étonnée de constater que certaines compagnies accordent même une plus grande importance à ces éléments qu'au texte dramatique et se définissent comme des troupes de *danse-intervention*. Certaines pistes nous laissaient croire que l'humour était aussi souvent employé. Il fut particulièrement intéressant de jumeler nos intuitions avec des théories existantes sur le rire. Nous cherchions à comprendre pourquoi l'humour occupait une si grande place dans le *théâtre pour le développement*. Il nous est apparu que le rire représente pour les Africains une libération face aux angoisses de leur vie quotidienne; un remède à la tragédie de leur existence. Le rire collectif renforce aussi la cohésion du groupe, en créant une complicité, et favorise la prise de conscience qui est l'objectif premier de ce théâtre.

Pour terminer, nous avons brièvement souligné les avantages d'utiliser le théâtre comme outil d'éducation. À notre avis, le contact direct avec le public constitue la base de son succès et de son efficacité. L'impact du message est démultiplié par la proximité qu'instaure le théâtre avec ses spectateurs ainsi que son caractère participatif et social. C'est ce qui en fait, du moins pour l'instant, un outil

de communication inégalé en Afrique noire francophone. En outre, le *théâtre pour le développement* touche le public organiquement : en l'informant et l'instruisant, en lui procurant des émotions, en abordant des problèmes concrets et vitaux et en incitant la population à agir concrètement sur scène et dans la vie. Grâce à l'humour et à son aspect festif, le théâtre a le pouvoir de rassembler un public très diversifié et d'aborder des sujets tabous. Bien qu'il s'agisse d'avantages non négligeables, il est sûr qu'une représentation théâtrale à elle seule ne peut changer le monde. Elle doit être intégrée dans une stratégie de communication répétitive incluant d'autres approches, d'autres médias ou d'autres formes de communication.

Nous avons finalement cherché à comprendre pourquoi le *théâtre pour le développement* remporte un si grand succès auprès de son public. Nous avons supposé que son succès repose sur le fait qu'il est à la fois le reflet de la société actuelle mais aussi des traditions. Il agit d'abord comme une loupe qui met en évidence certains aspects, défauts ou tendances de la société afin de susciter une prise de conscience. Le théâtre est le miroir qui révèle au public une partie de lui-même, qui lui expose les phénomènes qui conditionnent son existence inconsciemment. Sa popularité peut aussi, à notre avis, être expliquée par ses concordances avec les traditions orales dont *l'arbre à palabre*, le griot et le théâtre traditionnel. Il rejoint les goûts du public africain habitué au système de *l'arbre à palabre* où s'engageaient les dialogues favorisant la recherche de compromis, au griot en tant qu'artiste multidisciplinaire jouant un rôle de moralisateur indispensable ou au théâtre traditionnel négro-africain qui voulait faire prendre conscience à l'homme de ses obligations sociales.

Ces hypothèses concernant les avantages du théâtre dans un contexte de sensibilisation et sa popularité n'étaient qu'un complément à notre visée première d'identifier l'évolution et les caractéristiques du *théâtre pour le développement*. Nous avons décidé d'étudier principalement le *théâtre pour le développement* sous un angle théâtral et artistique plutôt que social. Mais une évaluation de l'impact et de

la popularité du genre pourrait être, à elle seule, l'objet d'une étude approfondie. Il serait alors intéressant de vérifier nos théories en réalisant une enquête sur le terrain. Celle-ci permettrait de vérifier l'impact réel des représentations sur la population, par le biais d'entrevues, de questionnaires et d'évaluations. De même, il serait pertinent d'interroger les partenaires financiers sur leurs objectifs, leur opinion concernant les résultats concrets ainsi que les critères qui influencent leur financement.

Lors d'un stage-séminaire organisé par l'Institut Culturel Africain en 1978, Jean Pliya résumait ainsi son idée sur la destinée du théâtre africain. « Le théâtre comme la culture en général devraient toujours jouer un rôle d'éveilleur de conscience, de renforcement de la solidarité nationale et internationale. Ainsi, apparaîtra-t-il comme la pierre angulaire d'une société nouvelle. Un théâtre éducatif, distractif pour le peuple et non pour une élite, un théâtre qui exprime aussi bien les racines culturelles que les greffes culturelles nées de l'histoire. Voilà le théâtre que nous souhaitons de tout notre cœur pour notre Afrique. »<sup>162</sup> Il semblerait que son souhait se soit réalisé en partie à travers l'implantation du *théâtre pour le développement*. Il ne s'agit plus aujourd'hui d'une activité réservée aux lettrés et aux intellectuels mais plutôt d'un instrument de transformation radical de la société orienté vers les communautés rurales.

Le théâtre sert aujourd'hui très bien les organismes de sensibilisation et de coopération en abordant des problèmes concrets. Néanmoins, notre analyse a fait surgir de nombreux questionnements sur l'avenir du genre, auxquels nous ne pouvons répondre. L'énorme puissance de communication du théâtre soulève même en nous certaines inquiétudes. Le *théâtre pour le développement*, ayant démontré son efficacité et étant bien implanté en Afrique noire francophone, pourrait-il devenir un outil de propagande? Nous parlons ici de propagande avec toute sa

---

<sup>162</sup> Institut Culturel Africain. *Quel théâtre pour le développement en Afrique?*. Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1985, p. 20

connotation péjorative. Certains pays africains sont encore victimes d'une démocratie douteuse ou d'un régime militaire puissant. Ces pouvoirs en place pourraient s'appropriier l'acte théâtral comme moyen d'endoctriner le peuple et de l'influencer en manipulant ses émotions au détriment de la raison. Ce qui irait à l'encontre de l'objectif premier de ce théâtre qui est la prise de conscience des problèmes de développement de la société africaine. Bref, le *théâtre pour le développement* pourrait-il éventuellement tomber entre de mauvaises mains?



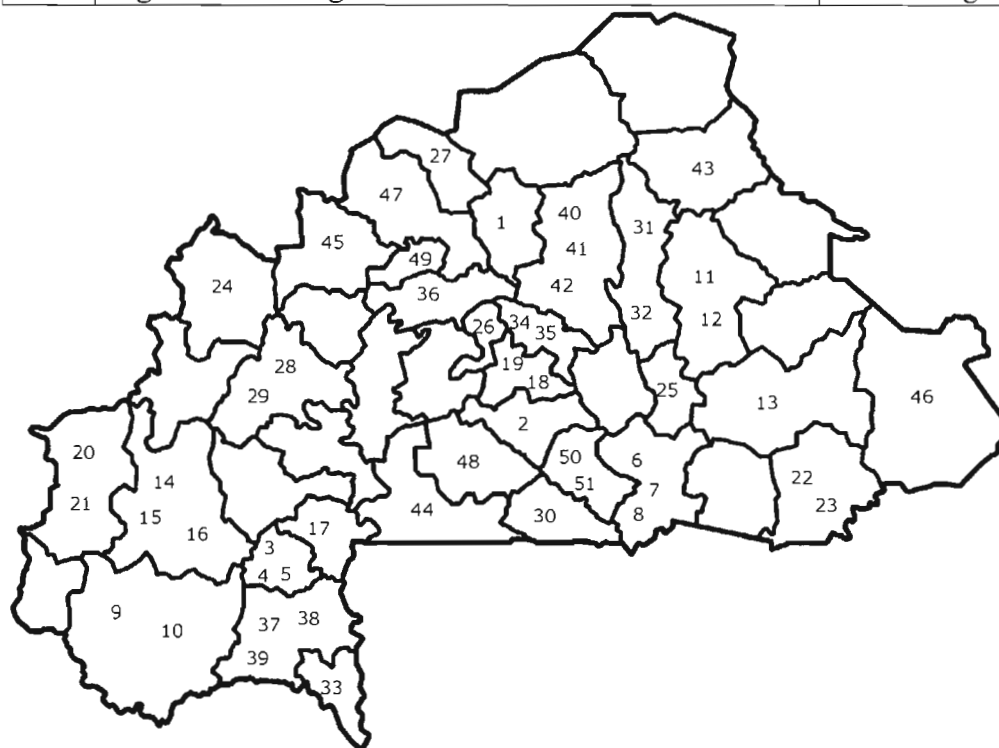
APPENDICE A

LISTE DES TROUPES PARTENAIRES DE L'A.T.B.

## LISTE DES TROUPES PARTENAIRES DE L'A.T.B.

<b>NO.</b>	<b>TROUPES</b>	<b>PROVINCES</b>
1	Komb-koèga du Bam	Bam
2	Bienvenue théâtre de Kombissiri	Bazèga
3	Fadehouéré de Iolonioro	Bougouriba
4	UJFRAD de Diébougou	Bougouriba
5	Troupe culturlle de Diébougou	Bougouriba
6	Vénégré de Tenkodogo	Boulgou
7	Malgré de Tenkodogo	Boulgou
8	C.T.J.B. de Tenkodogo	Boulgou
9	Troupe Briguer de Bérégadou	Comoé
10	Association Groupe Culture	Comoé
11	Bouama de Bogandé	Gnagna
12	Fimba de Bogandé	Gnagna
13	Troupe Yenyenma	Gourma
14	Sayon de Bobo-Dioulasso	Houet
15	Ensemble Badenya de Bobo-Dioulasso	Houet
16	Traces théâtre de Bobo	Houet
17	Templa de Gueguéré	Ioba
18	La Parole	Kadiogo
19	La Convergence	Kadiogo
20	Sinia Sigui de Diassaga/Orodara	Kenedougou
21	Songni de Samorogouan	Kenedougou
22	Palimani de Pama	Kompienga
23	Fimba de pama	Kompienga
24	Compagnie Faso Théâtre (COFATH)	Kossi
25	Sagl taaba de Koupéla	Kouritenga
26	Sagltaaba de Bousé	Kourwéogo
27	Atelier théâtre du Lorum à Titao	Lorum
28	Troupe du CLAC de Dédougou	Mouhoun
29	Troupe de la Solidarité de Dédougou	Mouhoun
30	Dikwé Bunga	Nahouri
31	Troupe Venegda de l'association "teeli-kiiba"	Namentenga
32	Trésor de Boulsa	Namentenga
33	Troupe Da Maar de batié	Noumbiel
34	Naba oubri	Oubritenga

NO.	TROUPES	PROVINCES
35	Troupe Vénég-taab yam de Guiè	Oubritenga
36	Raat nééré de La Todin	Passoré
37	Nani palé de Gaoua	Poni
38	Troupe A.S.P. (anti sida planification)	Poni
39	El Touna de Gaoua	Poni
40	Teedbeogo de Kaya	Sanmatenga
41	Rasolgsida de Barssalogho	Sanmatenga
42	Buudnooma de kaya	Sanmatenga
43	DJIPTAARE de Dori	Seno
44	Dabari youan de Léo	Sissili
45	TFAPS de tougan	Sourou
46	Tintaani de Diapaga	Tapoa
47	ARCAN de Ouahigouya	Yatenga
48	Zoumbala de Sapouy	Ziro
49	Association jeunesse espoir	Zondoma
50	Nongtaaba de Guiéné	Zoundwéogo
51	Saghtaaba de Manga	Zoundwéogo



Répartition des troupes dans chacune des provinces

APPENDICE B

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DE L'A.T.B. DES ORIGINES À NOS JOURS

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DE L'ATELIER THÉÂTRE BURKINABÉ  
DES ORIGINES A NOS JOURS

No.	Année	Titre	Auteur	Thèmes
1	1979	LE PRÉSIDENT	Maxime Ndebeka	Pouvoir. Despotisme et démocratie
2	1980	LE MALAISE	Prosper Kompaoré	Corruption- Emploi- pesanteurs sociologiques
3	1981	LA FAMILLE TINDAOGO	création collective	Oppression des femmes et des jeunes filles
4		L'ARRIVÉE DU TRAIN A SOGEMMENGA	création collective	Modernité / Traditions
5		LE DÉPART DE NOBILA	création collective	Exode rural
6		LE RETOUR DE KOUKA	création collective	Immigration et pesanteurs sociologiques
7		LE RETOUR DE RAOGO	création collective	Conflits sociaux
8		LES GENS DES MARAIS	Wole Soyinka	Exploitation des pauvres par les riches
9	1982	GOUVERNEUR DE LA ROSÉE	Abdou Anta Ka	Conflits sociaux- Solidarité et développement
10	1983	LE PÈRE ALCOOLIQUE	création collective	Alcoolisme
11		LES VOIX DU SILENCE	Prosper Kompaoré	Pouvoir- Démocratie- Justice sociale
12		NOTRE FILS IRA À L'ÉCOLE	création collective	Scolarisation
13	1984	APARTHEID NO	création collective	Apartheid
14		LA JARRE VIDE	création collective	Entretien des points d'eau
15		LES GERMES DE L'ESPOIR	Prosper Kompaoré (CC)	Vaccination
16		LES RACINES DU MALHEUR	Prosper Kompaoré (CC)	Harcèlement sexuel et planification familiale
17		VICTIME DE L'IGNORANCE	Prosper Kompaoré (CC)	Éducation sexuelle- Sexualité responsable
18	1985	LE MALAISE (2ème version)	Prosper Kompaoré	Corruption- Emploi- poids sociologiques
19	1986	LES RACINES DU MALHEUR (2ème version)	Prosper Kompaoré (CC)	Harcèlement sexuel- Planification familiale
20		UNE SAISON AU CONGO	Aimé Césaire Lumumba	Révolution /Coup d'état
21	1987	HISTOIRES DE FEMMES	Prosper Kompaoré (CC)	Oppression de femmes
22		S.O.S. ENFANTS	création collective	Survie de l'enfant / Diarrhée
23	1988	HALTE A LA DIARRHÉE	création collective	Diarrhée

No.	Année	Titre	Auteur	Thèmes
24		LES VOIX DU SILENCE (2ème version)	Prosper Kompaoré	Politique / Démagogie et démocratie/ Justice
25		LES VOIX DU SILENCE (3ème version)	Prosper Kompaoré	Politique / Démagogie et démocratie/ Justice
26		OEDIPE- ROI	Sophocle	Pouvoir / Justice / Identité
27		POUBELLES, LATRINES PUBLIQUES	création collective	Hygiène
28	1989	CE N'EST PAS LE CHAMP DE MON PÈRE	création collective	Gestion d'entreprises / Responsabilité
29		FATOUMA	Prosper Kompaoré	Planification familiale
30	1990	LE CLUB	Agbota Zinsou	Société secrète / Emploi / Justice
31		MON FRÈRE VOLEUR, MA SŒUR PROSTITUÉE	Prosper Kompaoré (CC)	Exode rural / prostitution/ drogue
32		SCÈNES DE BUREAU 1	création collective	Accueil dans l'entreprise
33		SCÈNES DE BUREAU 2	création collective	Accueil dans l'entreprise
34		SCÈNES DE BUREAU 3	création collective	Accueil dans l'entreprise
35		TOMATES, SALADE, CHOUX (...)	création collective	Alimentation saine
36	1992	AIDEZ- MOI À VOUS AIDER	Prosper Kompaoré (CC)	Dév. communautaire et conflits sociaux
37		COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIEN	Bernard M. Koltès	Racisme / Préjugés / expatriés en Afrique
38		VICTIME DE L'IGNORANCE (radio) LES 7 FILLES INDÉSIRABLES (radio) L'ARGENT DU SAVON (radio) LA FEMME DU FANATIQUE (radio) LES RACINES DU MALHEUR (radio) LA RANÇON DU PLAISIR (radio)	Prosper Kompaoré (CC)	Planification familiale / Education
39		GOUVERNEUR DE LA ROSEE	Abdou Anta Ka	Solidarité / Conflits sociaux et réconciliation
40		LE GÉNIE CONTRARIANT (vidéo français et mooré)	création collective	Planification familiale
41		LE MAL DU SIÈCLE	Prosper Kompaoré (CC)	Sida
42		LE MAL DU SIÈCLE (vidéo en français et mooré)	Prosper Kompaoré (CC)	Sida
43		L'OR DU DIABLE	Moussa Konaté	Misère et rêves de fortune subite
44		MAMAN EST DEVENUE FOLLE	création collective	Oppression des femmes
45		MAMAN, PAPA VA TE MANGER	création collective	Oppression des femmes

No.	Année	Titre	Auteur	Thèmes
46		MON FRÈRE VOLEUR (...) (vidéo français et mooré)	Prosper Kompaoré (CC)	Exode rural / prostitution/ drogue
47		VICTIME DE L'IGNORANCE (vidéo français, mooré, dioula)	création collective	Education sexuelle et sexualité responsable
48	1993	LA FAMILLE BOANGA (radio)	Prosper Kompaoré	Planification familiale
49		L'ARGENT DE MA FEMME C'EST MON ARGENT	Prosper Kompaoré	Revenus des femmes
50	1994	CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL	Aimé Césaire	Conscience identitaire des peuples noirs
51		FATOUA (LA MACHINE À ENFANTS) (vidéo)	Prosper Kompaoré	Planification familiale
52		HALTE AUX ACCIDENTS DE TRAVAIL	création collective	Prévention des risques professionnels
53		LA DENT NOIRE	création collective	Hygiène dentaire
54		SUR SUR N PIT WAOGA	création collective	Accès au crédit des femmes
55		UNE HYÈNE A JEUN	S. Touré	
56	1995	HISTOIRE D'EAU ET D'ASSAINISSEMENT	création collective	Hygiène et assainissement
57		FEMME PRÉPARE TON AVENIR (vidéo)	Prosper Kompaoré	Accès des femmes au crédit
58		HISTOIRE D'EAU (...) (vidéo français, mooré, dioula)	Prosper Kompaoré	Hygiène et assainissement
59		UN PUIITS POUR KOBULGA	création collective	Echec de l'aide au développement
60	1996	LE CHAMP DE MON PÈRE	création collective	Gestion du terroir
61		LYSISTRATA	Aristophane	Guerre / Paix / Pouvoir des femmes
62		RIMBESSIDA	Prosper Kompaoré (CC)	Revenus des femmes / Pouvoir des femmes
63		UN ESPOIR POUR FALAMATIA	création collective	Décentralisation
64		YEMPOAKA	création collective	Droits de la femme
65	1997	HALTE AUX CATASTROPHES NATURELLES	création collective	Lutte contre les catastrophes naturelles
66		HISTOIRES DE FEMMES	Prosper Kompaoré	Condition de la femme
67		LA FAMILLE BOANGA II	Prosper Kompaoré	MTS- SIDA/ Excision
68		LA TERRE EN DANGER	création collective	Agriculture biologique
69		LES CLÉS DE LA VIE- YAMBA / SONGO	Prosper Kompaoré	Sida, Planning familial, survie de l'enfant
70		LES MANGEUSES D'ÂME	Prosper Kompaoré	Exclusion des vieilles personnes /sorcellerie

No.	Année	Titre	Auteur	Thèmes
71		MATERNITÉ SANS RISQUES	création collective	Maternité sans risque
72		RAF	création collective	Réforme agraire / Gestion du terroir
73		RIMBESSIDA 2	Prosper Kompaoré (CC)	Scolarisation des filles et excision
74		RIMBESSIDA 3 (KUMBU ET SAMBO)	création collective	Droits des femmes
75		SÉCURITE AU TRAVAIL	création collective	Prévention des accidents de travail
76		SILMANDE LE TOURBILLON	Prosper Kompaoré	Contes
77		VICTIME DE L'IGNORANCE	création collective	Éducation sexuelle/ Sexualité responsable
78	1998	FATOUA	Prosper Kompaoré	Planification familiale
79		HALTE AUX ACCIDENTS DE TRAVAIL	Prosper Kompaoré	Protection contre les risques professionnels
80		L'OR DU DIABLE	Moussa Kanouté	Développement et société
81		LE CANIVEAU	Prosper Kompaoré	Entretien des infrastructures communautaires
82		LE POT DE LAIT	Prosper Kompaoré	Gestion de groupement de production
83		LEÇONS D'UN ACCIDENT	création collective	Sécurité du travail
84		MAMAN EST DEVENUE FOLLE	création collective	Travail de la femme
85		ONCHO SHOW	Prosper Kompaoré	Lutte contre l'onchocercose
86		SCANDALE DANS LA FAMILLE	Prosper Kompaoré	Code des personnes et de la famille
87		SID-SIDA	création collective	Sida
88		TALATO IRA AU COLLEGE	Prosper Kompaoré	Scolarisation des jeunes filles
89		TERRE EN PÉRIL	Prosper Kompaoré	Agriculture bio et préservation environnement
90		UN Puits POUR KOBULGA	création collective	Coopération, développement à la base
91	1999	LE SALAIRE DE L'IMPRUDENCE	création collective	Prévention des catastrophes naturelles
92		LES CONSEILS DE LA BROUSSE	inconnu	Conte
93		LES ENFANTS DE L'OR	Prosper Kompaoré	Exploitation des enfants travailleurs
94		LES GENS DES MARAIS	Wolé Soyinka	Exploitation des pauvres par les riches
95		NOCES DE LARMES	Prosper Kompaoré	Droit de la femme ; mariage forcé et précoce
96		YEMPOAKA 2	création collective	Droits de la femme



No.	Année	Titre	Auteur	Thèmes
97	2000	À MOI LES CÉRÉALES	création collective	Commercialisation des céréales
98		BLACK OUT	Prosper Kompaoré	Bonne gouvernance et Coopération int.
99		C'EST MON DROIT	création collective	Droits humains
100		COCKTAIL DE PLAISIRS	Prosper Kompaoré	Sida / EVP / P.F / Bilharziose / Excision
101		ÉGLISE FAMILLE (AECAWA-CERAO)	Prosper Kompaoré	Vie spirituelle
102		ENFANTS AU TRAVAIL	création collective	Abolition du travail des enfants
103		ESPOIR POUR FALAMATIA 2	Prosper Kompaoré	Décentralisation
104		FEMME CITOYENNE	création collective	Femme et citoyenneté
105		LE GRENIER VIDE	création collective	Nutrition et sécurité alimentaire
106		MENACES SUR LA FORÊT	création collective	Préservation de l'environnement
107		RAPTES	création collective	Protection des forêts
108	2001	BARAKO	création collective	Organisation des mineurs sur les sites d'or
109		CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL	Aimé Césaire	Identité culturelle
110		CONTES D'HIER	Lafontaine	Contes
111		JE SUIS ENFANT	Plan International	Droits des enfants
112		JOBFORLIFE	création collective	Emploi des jeunes
113		LA FORCE DU SAVOIR	Prosper Kompaoré	Alphabétisation et scolarisation
114		LA PUISSANCE DU PAYSAN	Prosper Kompaoré (CC)	Organisation paysanne
115		LA RANÇON DU POURBOIRE	création collective	Lutte contre la corruption
116		LA SUEUR DES ENFANTS	création collective	Travail des enfants
117		LES JEUNES AUX MAINS DE VENT	Prosper Kompaoré	Emploi des jeunes
118		LES LEÇONS DE LA BROUSSE	Yves Barry	Contes sur l'hygiène
119		UNE CHANCE DE VIE POUR UN ENFANT	création collective	Santé des enfants
120	2002	CONTES CONTONS	création collective	Contes
121		CULTIVER POUR VIVRE	création collective	Production et commercialisation des vivres
123		ENFIN LIBRES	Joseph Tapsoba	Prison et liberté

No.	Année	Titre	Auteur	Thèmes
124		L'ÉCOLE DE TIN	création collective	Décentralisation
125		L'ENGRENAGE	J.-Guillaume Kompaoré	Escroquerie
126		L'ESPOIR DE L'ORPHELIN	Prosper Kompaoré (CC)	Prise en charge des orphelins du Sida
127		L'ESPOIR DU PAUVRE	Prosper Kompaoré (CC)	Accès aux services sociaux de base
128		L'EXIL DU LEVIRAT	Modeste Tadani	Lévirat et droit de la femme
129		LA FORCE DU SAVOIR	Prosper Kompaoré	Scolarisation et alphabétisation
130		LE RETOUR DE LA SORCIÈRE	Prosper Kompaoré (CC)	Personnes exclues sous prétexte de sorcellerie
131		LES FABLES DE LA FONTAINE	Lafontaine	Fables
132		LES VISITEURS	Simon -Pierre Nikièma	Mystères et mystification
133		LA VÉRITÉ	Tdiane Sanogo	Belle-mères
134		RAPATRIÉS	Prosper Kompaoré (CC)	Intégration sous régionale, retour au Faso
135		UN MONDE IMMOBILE	Moussa Konaté	Conflits de génération et progrès
136		UNE MATERNITÉ POUR PIBAORE	création collective	Démocratie à la base
137	2003	ENCORE LES HOMMES	création collective	La question genre dans les asso. de femmes
138		FEUX DE BROUSSE	création collective	La gestion des feux dans la brousse
139		HARCÈLEMENT (1 ET 2)	création collective	Harcèlement sexuel des filles en milieu scolaire
140		L'OR BLEU	création collective	La gestion de l'eau
141		LA CLINIQUE	Prosper Kompaoré (CC)	La fréquentation des structures sanitaires
142		LES TERMITES DU CHEF	création collective	Équité dans la gestion publique en milieu rural
143		NYAMIRAMBO	Nocky Djedanom	Poèmes sur le Rwanda
144		POUR UN OUI POUR UN NON	Prosper Kompaoré	Prévention du VIH/SIDA
145		QUAND JE SERAI RICHE	Prosper Kompaoré (CC)	Lutte contre la pauvreté
146		SCÈNES DE RUE	Prosper Kompaoré (CC)	Urbanisation, religion, emplois et jeunes, santé
147	2004	ANTIGONE	Jean Anouilh	Mythe d'Antigone
148		L'ÉVALUATEUR	Prosper Kompaoré (CC)	Évaluation de l'aide au développement

No.	Année	Titre	Auteur	Thèmes
149		LA COMMANDE	Prosper Kompaoré (CC)	Le trafic des enfants
150		LA MARCHÉ DES FEMMES	Prosper Kompaoré (CC)	Série radiophonique sur les droits des femmes
151		LIAISONS DANGEREUSES	Roger Nyddeger	Problème du Sida et du harcèlement
152		TOURMENTS DE FEMMES	Prosper Kompaoré (CC)	Problèmes des femmes
153	2005	LA TERRE	Prosper Kompaoré (CC)	Spéculation foncière et gestion des terroirs
154		LA TOUX DU SERPENT	création collective	Lutte contre la tuberculose
155		MONSTRE DU VILLAGE DU BOUT DU MONDE	création collective	Conte
156		LES DEUX FILLES	création collective	Conte
157		L'ÉTRANGER	Prosper Kompaoré	Migrations clandestines et intégration
158	2006	LA VACHE NOUS A DÉTRUITS	Prosper Kompaoré (CC)	Spéculation foncière et gestion des terroirs
159		LA TERRE DES FEMMES	Prosper Kompaoré (CC)	Spéculation foncière et gestion des terroirs
160		L'EXPLOITATION FAMILIALE	Prosper Kompaoré (CC)	Spéculation foncière et gestion des terroirs
161		LA BANQUE DE CÉRÉALES	Prosper Kompaoré (CC)	Spéculation foncière et gestion des terroirs
162		ENTENDONS-NOUS	Prosper Kompaoré (CC)	Démocratie et bonne gouvernance des ONG
163		POUR UNE SIGNATURE	Prosper Kompaoré (CC)	Démocratie et bonne gouvernance des ONG
164		DU TABAC POUR DU JUS DE TAMARIN	Prosper Kompaoré (CC)	Démocratie et bonne gouvernance des ONG
165		LES ASSOCIATIONS RIVALES	Prosper Kompaoré (CC)	Démocratie et bonne gouvernance des ONG
166		L'ARGENT DE L'ASSOCIATION	Prosper Kompaoré (CC)	Démocratie et bonne gouvernance des ONG
167		LA CAISSE EST VIDE	Prosper Kompaoré (CC)	Démocratie et bonne gouvernance des ONG
168		LE POIL DU NEZ	création collective	Femmes et protection de l'environnement
169		LES SANGSUES DE LA MISÈRE	création collective	Lutte contre la corruption
170		LE SIFFLET D'OR	création collective	Lutte contre la corruption
180		LA CHÈVRE BROUTTE OÙ ELLE EST ATTACHÉE	création collective	Lutte contre la corruption
181		MON PARENT POISON	création collective	Lutte contre la corruption
182		LAISSEZ NOUS VIVRE	Prosper Kompaoré (CC)	Lutte contre l'exploitation des enfants

No.	Année	Titre	Auteur	Thèmes
183		LE SANG DES ENFANTS	Prosper Kompaoré (CC)	Lutte contre l'exploitation des enfants
184	2007	LES ŒUFS DU BARRAGE	création collective	Communalisation et rôle des conseillers
185		TERRE EN OTAGE	création collective	Communalisation et question foncière
186		PASSEPORT POUR LA CITOYENNETÉ	création collective	Communalisation et pièces d'état civil
187		LA PROMESSE	Prosper Kompaoré	Femme et VIH/SIDA
188		ROUMDÉ	création collective	Publicité sur foyer amélioré
189		UNE TEMPÊTE	Prosper Kompaoré	Rapport maître/esclave
190		CONSCIENCE VIOLÉE	Prosper Kompaoré	Droit des femmes
191		HISTOIRE D'EAU ET DE FEMMES	Prosper Kompaoré	Accès à l'eau et condition féminine
192		LE PROCÈS DE LA LOGEUSE	Prosper Kompaoré	Problème des logeuses d'enfants
193		LA FORCE DE L'AMOUR	création collective	Amour versus religion, coutume, guerre etc.
194		NASSONGO	Prosper Kompaoré	Travail des femmes

APPENDICE C

LIGNE DU TEMPS :  
HISTORIQUE DU THÉÂTRE AU BURKINA FASO ET DE L'A.T.B.

## HISTORIQUE DU THÉÂTRE AU BURKINA FASO ET DE L'A.T.B.

Pré-colonisation: //////////////

Représentations  
traditionnelles

-Royaumes Mossis

1896

-Occupation de Ouagadougou par les Français  
> Constitution de l'Afrique Occidentale, course aux colonies  
entre Britanniques et Français

1919

-Constitution de la Colonie de Haute-Volta, dans le territoire  
de l'actuel Burkina Faso

1919-1959

Théâtre  
colonial

1930

-Premières expériences de théâtre d'expression française à  
l'École William Ponty au Sénégal

1955

-Représentations de la Troupe du Centre Culturel de Banfora

1957

1959

-Indépendance ; devient République de la Haute-Volta

1959-1971

Théâtre  
historique et  
nationaliste

1960

- Ière République (Maurice Yaméogo 1960-1966)

1966

- Régime militaire 1966-1970 (Lamizana)

1970

- IIème République sous Lamizana (1970-1974)

1971

-Création du Ministère de la Culture et « Semaines de la jeunesse »

1974

- Nouveau Régime militaire (1974-1977)

1971-1983

Théâtre de  
Recherche

1975

- Création du Théâtre de la Fraternité

1978

-Création de l'Atelier Théâtre Burkinabé (A.T.B.)

-IIIème République (1978-1980)

1979

-Étape de théâtre rural pour l'A.T.B. (1979-1981)

1981

-Étape du théâtre de quartier pour l'A.T.B. (1981-1983)

-Colonel Saye Zerbo au pouvoir : instabilité (1980-1982)

1983

-Révolution : Thomas Sankara prend le pouvoir

-La Haute-Volta devient Burkina Faso

-Création de l'Union des ensembles dramatiques de Ouaga

-Début des « Semaines Nationales de la Culture »

-Début de l'étape du théâtre-forum pour l'A.T.B.

1983-2008

Théâtre  
pour le  
développement

1987

-Prise du pouvoir par Blaise Compaoré (la « Rectification »)

-Fondation du Festival International de Théâtre et de  
Marionnette de Ouagadougou

1988

-Fondation du Festival int. de théâtre pour le développement

1991

-Inauguration du siège social de l'A.T.B.

1994

-«Opération « semaille » : 4 troupes formées par l'A.T.B.

1996

-Création du Concours de théâtre-forum (CTF)

2000

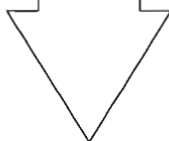
-Inauguration de l'Espace Alliance 2000 de l'A.T.B.

2005

-Début du théâtre communautaire pour l'A.T.B.

2006

-Début du théâtre procès pour l'A.T.B.



APPENDICE D

QUESTIONNAIRE POUR LES TROUPES DE  
*THÉÂTRE POUR LE DÉVELOPPEMENT*

## **Questionnaire pour les troupes de théâtre pour le développement**

(Vous pouvez cocher plusieurs réponses lorsque nécessaire.)

**Nom de la  
compagnie :**

**Ville, Pays**

**Personne  
responsable :**

**Courriel :**

### **Évolution de la troupe**

1- En quelle année a été créée la  troupe ?

2- Depuis vos débuts, combien de pièces de théâtre avez-vous créées ou produites ?

1 à 10     11 à 20     21 à 30     31 à 40     41 à 50     51 et plus

3- Dans les premières années de la compagnie, combien faisiez-vous de représentations par année environ ?

1 à 10     11 à 20     21 à 30     31 à 40     41 à 50     51 et plus

4- Aujourd'hui, combien faites-vous de représentations par année environ ?

1 à 10     11 à 20     21 à 30     31 à 40     41 à 50     51 et plus

5- Quelles ont été selon vous les meilleures années pour la troupe ?

1975-1980     1981-1985     1986-1990     1991-1995

1996-2000     2001-2006

### **Structure de la troupe et fonctionnement**

6- Combien de membres forment la troupe (comédiens, auteurs, metteurs en scène, administrateurs, techniciens etc.) ?

1 à 5     6 à 10     11 à 15     16 à 20     21 à 25     25 et plus



7- Quel est le pourcentage d'hommes et de femmes à l'intérieur de la troupe ?

- Environ 10% femmes et 90% hommes  
 Environ 25% femmes et 75% hommes  
 Environ 50% femmes et 50% hommes  
 Environ 75% femmes et 25% hommes  
 Environ 90% femmes et 10% hommes

8- Quelle est la provenance des artistes ?

- Étudiants       Amateurs       Professionnels

Autre : spécifiez

9- Les comédiens sont-ils bénévoles ou rémunérés ?

- Rémunération régulière  
 Bénévole et rémunération lors des spectacles  
 Seulement bénévole  
 Autre : spécifiez

10- Qui sont vos partenaires financiers ?

- O.N.G. local  
 Organisations internationales  
 Ministères  
 Services privées  
 Autre : spécifiez

## Les spectacles

11- Quel est votre public cible ?

- Ville       Village  
 Principalement les jeunes       Principalement les femmes  
 Grand public

12- Quels sont les principaux thèmes traités dans vos pièces de théâtre ?

- Scolarisation et alphabétisation       Environnement  
 Santé       Économie  
 Mondialisation       Tradition

13- Quelle est la langue utilisée le plus souvent dans les pièces de théâtre ?

Français

Langue locale

Les deux

### **Quelques informations...**

Quels sont les objectifs de votre troupe (votre mission) ?

De façon générale, comment décrivez-vous votre esthétique (forme, genre, scénographie, dramaturgie etc.) ?

Est-ce que le public participe à la représentation? Si oui, de quelle façon ? (ex : théâtre-forum, débat...)

Quel est le processus d'écriture et de création que vous privilégiez (écriture collective, un auteur, improvisations etc.) ?

Que pensez-vous du terme *théâtre pour le développement* ? Est-ce celui que vous préconisez ?

APPENDICE E

GRILLE DE COMPILATION DES RÉPONSES AU  
« QUESTIONNAIRE POUR LES TROUPES DE THÉÂTRE POUR LE  
DÉVELOPPEMENT »

COMPAGNIES	A.T.B.	Zigas	Élim	Nyogolon	Oriculture	CAMUA
Date de naissance	1978	1993	1997	1985	2000	1994
Nombre de pièces de théâtre total	51 et plus	11 à 20	11 à 20	41 à 50	21 à 30	11 à 20
Nombre de représentations par an (au début)	21 à 30	1 à 10	11 à 20	31 à 40	1 à 10	51 et plus
Nombre de représentations par an (en 2007)	51 et plus	31 à 40	11 à 20	41 à 50	41 à 50	11 à 20
Les meilleures années pour la troupe	1991 à 2006	2001-2006	1997-2006	1991 à 2006	2004-2006	1996-2006
Nombre de membres	25 et plus	1 à 5	6 à 10	6 à 10	25 et plus	6 à 10
% d'hommes et de femmes	50% H / 50% F	90%H / 10% F	25% H / 75% F	75% H / 25% F	75% H / 25% F	75% H / 25% F
Artistes : Amateurs	X	X	X			X
Étudiants			X		X	X
Professionnels	X			X	X	
Formation interne	X	X				
Comédiens: Bénévoles et spectacles \$\$\$	X	X	X			X
Bénévoles seulement						
Rémunération régulière				X	X	
Partenaires : ONG locale	X	X		X		X
Organisations internationales	X	X		X		X
Ministères	X			X		X
Services privés			X	X	X	X
Public cible : Grand public	X	X	X	X	X	X
Jeunes et femmes						
Villes	X	X	X	X	X	X
Villages	X			X		
Thèmes : Scolarisation/alphabétisation	X		X	X	X	X
Santé	X		X	X	X	X
Environnement	X		X	X	X	X
Mondialisation	X	X	X		X	X
Économie	X	X	X			
Tradition	X	X	X		X	X
Langue : Français seulement			X			
Langue locale seulement				X		
Français et langue locale	X	X			X	X

COMPAGNIES	Adokpo	T. Des Dieux	ATA	Sion	Manh Boya	Moyenne/Bilan
Date de naissance	1999	2004	1989	2006	1995	
Nombre de pièces de théâtre total	31 à 40	1 à 10	31 à 40	1 à 10	11 à 20	
Nombre de représentations par an (au début)	1 à 10	11 à 20	41 à 50	31 à 40	1 à 10	
Nombre de représentations par an (aujourd'hui)	11 à 20	1 à 10	51 et plus	51 et plus	31 à 40	
Les meilleures années pour la troupe	2001-1006	2004-2006	2001-2006	2006-2007	2001-2006	
Nombre de membres	6 à 10	16 à 20	16 à 20	6 à 10	6 à 10	
% d'hommes et de femmes	90% H / 10% F	75% H / 25% F	75% H / 25% F	50% H / 50% F	75% H / 25% F	
Artistes : Amateurs		X	X	X	X	8 sur 11
Étudiants	X			X		5 sur 11
Professionnels	X	X	X			6 sur 11
Formation interne					X	3 sur 11
Comédiens: Bénévoles et spectacles \$\$\$	X	X	X	X	X	9 sur 11
Bénévoles seulement						0 sur 11
Rémunération régulière						2 sur 11
Partenaires : ONG locale			X		X	6 sur 11
Organisations internationales			X		X	6 sur 11
Ministères						3 sur 11
Services privés		X				5 sur 11
Public cible : Grand public	X	X		X	X	10 sur 11
Jeunes et femmes			X			1 sur 11
Villes	X	X	X	X	X	11 sur 11
Villages	X	X	X	X	X	7 sur 11
Thèmes : Scolarisation/alphabétisation		X	X	X	X	9 sur 11
Santé	X		X	X	X	9 sur 11
Environnement	X		X	X	X	9 sur 11
Mondialisation	X	X	X	X		9 sur 11
Économie						3 sur 11
Tradition	X	X	X	X	X	10 sur 11
Langue : Français seulement						1 sur 11
Langue locale seulement						1 sur 11
Français et langue locale	X	X	X	X	X	9 sur 11

## APPENDICE F

GRILLE D'ANALYSE DES REPRÉSENTATIONS VUES LORS DU FITD 2008

GRILLE D'ANALYSE DES REPRÉSENTATIONS VUES LORS DU FITD 2008

Compagnie - pays	Pièce	Durée	Auteur	Comédiens	Thèmes	Danse et chant	Musique	Décor - accessoires
Les Griots noirs (Togo)	<i>Une maladie comme les autres</i>	55 min	Mario Attidokpo Auteur de la cie	3 H, 1 F	Sida Test de dépistage Pollution	30%	-harmonica -guitare -1 tambour (baril de bois)	-Toile de décor neutre -Filet de pêche -Calebasses -2 Bancs (bûches) -Instruments de musique
Tropic Expression (Côte d'Ivoire)	<i>Allo l'Afrique</i>	1h10	Rodrigue Norman Auteur ext.	2 H	Expatriation Homosexualité	Non	Non	-Décor d'un appartement en Belgique -Lit, penderie, table, chaise, lavabo -valises
Compagnie Espoir (Niger)	<i>La Guillotine</i>	55 min	Issa Mossi Auteur de la cie	3 H, 1 F	Endettement	Non	Non	-Toile de décor neutre -1 petite table -2 chaises -1 long banc -1 tapis
Ewoha (Côte d'Ivoire)	<i>Terre des hommes</i>	1 h	Guy Serge Gbadouo Auteur de la cie	2 F, 5 H, 1 enfant 2 musiciens	Litige foncier Séparation des terres ancestrales	30%	2 djembés	-Toile de décor neutre -hachettes -armes

Compagnie - pays	Pièce	Durée	Auteur	Comédiens	Thèmes	Danse et chant	Musique	Décor - accessoires
Kadja Kossi (Tchad)	<i>Maudit soit Cham</i>	1 h	Mme Djamal Mariam Mayoumbila Auteur de la cie	4 H, 1F	Pouvoir, classes sociales	Non	Non	-Toile de décor neutre -2 tables, 4 chaises -8 têtes de marionnettes -carte représentant l'Afrique
Manh Boya (Côte d'Ivoire)	<i>Bienvenu en Côte d'Ivoire</i>	50 min	Delphine Pohe Auteur de la cie	4 F, 5H 3 musiciens	Paix Diversité culturelle	100% Danse- théâtre	3 djembés	-Toile de décor neutre -Aucun accessoire -Costumes aux couleurs de la Côte d'Ivoire
O'zekia (Côte d'Ivoire)	<i>Cri de cœur de femmes</i>	1 h	Gnaze Meaka Hortense Auteur de la cie	3 F, 2 H 3 musiciens	Droits de la femme Violence	85%	-2 djembés -1 Balafon -1 Flûte -1 cloche à vache -calebasse	-Toile de décor neutre -2 hachette, 2 pelles -2 calebasses
Arène Théâtre (Niger)	<i>Tiens bon Bonkano</i>	1h15	Alfred Dogbé Auteur de la cie	1 H	Mendicité Classes sociales	Non	Non	-Toile de décor neutre -1 cube recouvert d'un drap -1 bâton -1 sac
Cercle des amis de Sion (Côte d'Ivoire)	<i>Les Chaines de la liberté</i>	55 min	Amoah Urbain Auteur ext.	1 F, 2 H 2 musiciens	Histoire Colonisation Politique	50%	-1 djembé -1 tambour de griot	-Toile représentant un village et ses habitants -Aucun accessoire



Compagnie - pays	Pièce	Durée	Auteur	Comédiens	Thèmes	Danse et chant	Musique	Décor - accessoires
Siamois Expression (Côte d'Ivoire)	<i>La Fable de kadji</i>	1h15	Kouaho Elie Liazere Auteur ext.	2 F, 1 musicienne	Liberté d'expression Pouvoir	20%	Percussions	-Toile de décor neutre -Aucun accessoire
Zigastoit (Togo)	<i>Sepopo la fleur</i>	1h10	Atavi G- Amedegnato Auteur de la cie	3 H 2 musiciens	Enfants de la rue	85%	-2 djembés -1 flûte	-Toile de décor neutre -Aucun accessoire
Le Roseau (Burkina Faso)	<i>Cajou</i>	1 h	Patrick Lerch Auteur ext.	2 H, 1F	Rêve d'expatriation Classes sociales	10%	Harmonica	-Décor représentant un petit kiosque extérieur -Objets dans le kiosque -Murs avec graffitis -1 banc
Les Rescapés (Sénégal)	<i>Le Choix</i>	45 min	Babacar Faye Auteur de la cie	3 H, 3 F	Droits de la femme Équité	Non	Non	-Toile de décor neutre -Intérieur d'une maison riche, cuisine d'un côté, salon de l'autre : table, nappe, chaises, bols, pichet, tasses

## PIÈCES DE THÉÂTRE FORUM

Compagnie - pays	Pièce	Langue	Durée	Comédiens	Thèmes	Danse / chant	Musique	Décors - accessoires
APASP de Gagoua (Burkina Faso)	<i>Papa, où est mon extrait d'acte de naissance</i>	Dagara	1 h	2 F, 6 H	Enregistrement des naissances, Accès au travail	20%	Tambour du griot	-Toile représentant une case, un village -sceaux, calebasses, 1 bouteille -1 banc, 2 chaises -1 natte (tapis)
Raad-Nééré de La-Toden (Burkina Faso)	<i>Koob-la-Yaamdo</i>	Mooré	56 min	8 F	Conflit entre agriculteurs et éleveurs	30%	Tambour du griot	Toile de décor neutre -daba -calebasses -1 radio
ATB (Burkina Faso)	<i>Mal gérance</i>	Français	1 h	5 F, 6 H	Corruption Mal gérance d'ONG	20%	Non	-Toile de décor neutre -1 table -sceaux pour la lessive -2 chaises -lampes de poche
ATB (Burkina Faso)	<i>Terre en péril</i>	Français	1 h	4 F, 5 H	OGM Environnement	30%	djembés	-Toile de décor neutre - calebasses, bols, ustensiles - daba -1 banc -accessoires du féticheur
ATB (Burkina Faso)	<i>La Promesse</i>	Français	1 h	4 F, 5 H	Sida	40%	Musique Enregistrée (bande sonore)	- Toile de décor neutre -1 matelas (lit) -1 table, 1 chaise -2 petits bancs

Compagnie - pays	Pièce	Langue	Durée	Comédiens	Thèmes	Danse / chant	Musique	Décors - accessoires
Bienvenu Théâtre du Bazéga (Burkina Faso)	<i>Laafi la bumbu</i>	Mooré	55 min	7 H, 1 F	Sida Dépistage volontaire	30%	Kora (harpe africaine)	-Toile avec un dessin de paysage, gens sortant d'une clinique et des messages sur le sida -Une table avec un pichet et des verres
Le Progrès (Burkina Faso)	<i>Victime du gain de l'appât facile</i>	Mooré	46 min	2 H, 3 F	Exploitation au travail Mauvais comportement des routiers Sida	20%	Non	-Toile peinte représentant des camions remplis de sacs de grains et des travailleurs

## APPENDICE G

### EXEMPLE D'UNE SÉANCE DE THÉÂTRE-FORUM

## **Récit de la séance de théâtre pour le développement / théâtre-forum mené à Diébougou par l'Atelier Théâtre Burkinabé. Juin 1985**

(Extrait de *Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique Noire francophone*, thèse de Koulsy Lamko, Université de Limoges, 2003)

### **1. La séance de réchauffement**

Les comédiens de la troupe, après avoir délimité l'espace de jeu avec les bancs, le rideau de fond et le minibus (coulisses) lancent la séance habituelle de danse et d'animation musicale. Ils font monter sur la scène des spectateurs qui en éprouvent l'envie. Puis des devinettes sont proposées auxquelles les spectateurs répondent avec entrain.

A la fin de la séance destinée à chauffer la scène et la salle, le joker prend la parole et annonce que le spectacle va commencer. Mais avant, il invite les comédiens (en les houspillant) à saluer le public. Celui-ci est invité à répondre à plusieurs reprises. Une fois le contact établi, le joker explique le principe du spectacle, précise que c'est un jeu qui se fait sur la base du contrat entre spectateurs et acteurs et invite le public à donner son avis. [...]

### **2. Présentation de l'anti-modèle**

Action 1: Rue et bureau. Deux jeunes gens, Issa et Ramata cherchent du travail, diplôme de secrétaire en main. Au premier bureau, le chef de personnel les éconduit bruyamment : « *Savez pas lire ? Pas d'embauche. C'est écrit à la porte* ». Cela fait plus de six mois que les jeunes gens font le va-et-vient.

Action 2: Deuxième bureau : le directeur a deux places. Il accepte le jeune homme Issa mais refuse gentiment les services de Ramata la jeune fille.

*« Figurez-vous que ma secrétaire, après trois mois de maternité passe tout le temps au dispensaire avec son enfant. Plus de femme dans mon entreprise ! Désolé Mademoiselle! L'efficacité pour la bonne marche de mon entreprise ! »*

Ramata sort.

Action 3 : Rue et bureau d'entreprise. Ramata tenace continue la ronde des bureaux. Elle arrive dans une entreprise où le PDG la dévore du regard, la palpe et lui donne un rendez-vous pour une soirée. La jeune fille est révoltée par l'attitude très osée du PDG. Celui-ci de faire un chantage : « *Nous sommes généreux mais nous voulons travailler avec des secrétaires généreuses. C'est à prendre ou à*

*laisser* ». Ramata se plie à ses caprices. Il faut tout de même travailler pour gagner son pain. Elle est acceptée à l'essai.

Action 4 : Rues de la ville. Le PDG fait de la jeune fille sa maîtresse : sorties, boîtes de nuit, pique-nique. Ramata se laisse faire en attendant d'avoir son engagement définitif.

Action 5 : Bureau. Ramata devant sa machine, travaille. Arrive le PDG qui lui tend un papier. C'est son engagement définitif. La jeune fille jubile. Le PDG propose une sortie dans la soirée pour fêter l'événement. Ramata décline l'offre en prétextant qu'elle devait fêter l'anniversaire de son « petit copain ». Le PDG arrache la décision d'engagement et la déchire. Il met la jeune fille devant un dilemme : « *C'est l'anniversaire du petit copain ou bien c'est la place de secrétaire. Réfléchis et tu viendras me donner la réponse* ».

La jeune fille indécise hésite entre partir et accepter l'offre avec toutes ses conséquences.

### ***3. La séance du « heart storming » ou agitation des sentiments***

Le joker : *Voilà! Ramata se trouve entre le marteau et l'enclume, à la croisée des chemins. Il faut choisir. Mais applaudissez très fort pour les acteurs qui viennent de jouer pour vous « Travailler au féminin ! » Nous allons reprendre la pièce pour vous. Mais avant, dites-moi qui est le méchant dans cette histoire ? Le PDG qui a abusé de la fille ? Où la fille qui n'a pas prévenu qu'elle avait un copain ? C'est qui le faux type ? Etes-vous d'accord avec le PDG ?*

Diverses réactions dans la foule qui répond par oui ou non selon les centres d'intérêt, etc. Les acteurs de la troupe vont s'asseoir en fond de scène prêts à reprendre le jeu pour certains ou à « soutenir la scène » pour ceux qui ne jouent pas.

### ***4. La reprise séquentielle 1 et le forum-jeu sur le problème de la disponibilité de la femme***

Ce problème se pose à l'action 2 chez le directeur qui n'accepte plus de femme. Une jeune fille spectatrice lance un « stop » vibrant.

Le joker lui demande de venir sur la scène. Elle fend la foule et se précipite sur la scène. (On sent qu'elle a des choses intéressantes à jouer.)

Le joker : *Comment vous appelez vous ?*

La spect'actrice : *Angeline*

Le joker : *Qui voulez-vous remplacer ?*

La spect'actrice : *Je veux remplacer la jeune fille l'actrice dans le rôle de Ramata.*

Le joker : *Voici le foulard de Ramata. (tout en lui nouant au cou le foulard que portait Ramata) A partir de maintenant, vous n'êtes plus Angeline, vous vous appelez Ramata. Voilà votre compagnon d'étude Issa. Le jeu peut recommencer. Travailler au féminin deuxième !*

La spect'actrice 1 se présente en compagnie de son collègue Issa au bureau du PDG.

L'acteur en charge du rôle se doit de renforcer l'oppression.

Le PDG : *Plus aucune femme dans mon bureau. Ce n'est pas rentable.*

La spect'actrice 1 : *Ah non ! Vous ne pouvez pas juste embaucher le garçon pour ces raisons si futiles. Rien ne prouve que je ne sois pas efficace. Il faut que nous soyons soumis à un test.*

Une fois le test passé, la jeune fille s'impose au patron.

La spect'actrice 1 : *Voilà, je suis la première ! Vous êtes obligés de me prendre pour le boulot !*

La solution est *a priori* magique mais la suite du débat mérite que l'on s'y attarde.

Le patron surpris par la réaction de la jeune fille l'accepte dans son service. Il la met en garde cependant contre les retards et les absences. Et la jeune fille de lui demander gentiment s'il est marié et père. Le patron pensant deviner l'issue de la question répondit négativement. La jeune fille repartit de plus belle.

La spect'actrice 1 : *Vous n'êtes pas marié ! Pas grave ! Voilà, je suis, en même temps que votre secrétaire, votre femme et voici votre enfant . Il est gravement malade... Faites en ce que vous voulez. Il faut que je sois à mon bureau.*

Le patron : *Bon ! Emmène-le au dispensaire.*

L'acteur surpris n'a pas trouvé d'échappatoire. Il accepte de prendre l'enfant qu'on lui tend et reste battu, gauche et confus.

Le joker : *Etes-vous d'accord avec elle ou non ?*

La foule : *Oui ! Oui !*

Le joker : *Si vous êtes d'accord avec elle, applaudissez très fort pour notre vaillante actrice.*

Puis le joker remercie la spect'actrice. Celle-ci enlève le foulard qu'elle remet à l'actrice détentrice du rôle initialement et reprend sa place dans la foule sous les applaudissements nourris du public.

Tandis que le joker tente de relancer l'action en demandant qui d'autre avait d'autres propositions, une femme lève le doigt et refusant de venir sur la scène, clame, du milieu du public :

La femme : *Les hommes désormais doivent accepter de donner le biberon aux nourrissons.*

Un murmure de désapprobation s'élève dans la foule des hommes. Un homme réagit distinctement.

L'homme : *Vous nous demandez d'avoir des seins maintenant ?*

Rires. Un débat s'instaure entre les deux. Le joker se tait pour les laisser parler.

La femme : *Si vous n'êtes pas prêts à accepter, ne nous demandez pas non plus l'impossible. Nous ne pouvons pas être en même temps en deux lieux différents.*

Un homme : *C'est pourquoi nous vous demandons de rester à la maison pour le ménage et l'entretien des enfants. Le service ne peut pas marcher avec vos retards et vos absences chroniques.*

La femme : *Ce n'est pas la solution. Nous ne sommes pas des domestiques, des bonnes à tout faire, mais vos épouses. C'est justement en nous confinant dans les tâches ménagères que vous nous empêchez de nous épanouir. Hommes et femmes, nous avons les mêmes facultés intellectuelles. Nous devons participer au même titre à toutes les activités qui nous engagent.*

L'homme capitula.

Le joker (à la foule) *A t-elle raison ou non ?*

La foule : *Oui !*



Le joker : *Est-ce que l'on peut continuer ? Etes-vous prêts à faire d'autres propositions ?*

La foule : *Oui !*

### **5. La reprise séquentielle 2 et le forum-jeu sur la problématique dignité/nécessité.**

Le joker récapitule la situation et réintroduit le jeu : *Travailler au féminin troisième !*

C'est à l'action 3 que le dilemme entre la dignité et la nécessité se pose. Une jeune fille remplace l'actrice dans le rôle de Ramata et dès le départ refuse les avances douteuses du PDG.

La spect'actrice 2 : *C'est du travail que je cherche ; non pas un homme.*

Le PDG : *Tu vas continuer à chômer, si tu veux. C'est ton problème. De toutes les façons tu tomberas entre les pattes d'un homme pour pouvoir satisfaire tes besoins.*

La spect'actrice 2 : *J'ai d'autres atouts. Je pourrais monter un petit commerce ; vendre des beignets par exemple. Je pourrais en vivre. J'aurais préservé ma dignité.*

Le PDG : *Sors de mon bureau ! Vas bouffer ta dignité !*

La spect'actrice sort du bureau, déterminée à mettre en place un petit commerce de beignet.

Alors que beaucoup de femmes applaudissent cette brave déclaration, le joker lance une boutade :

Le joker : *Ainsi toutes les femmes de ce pays vont devenir des vendeuses de galette!*

Silence dans la foule. Moments de flottement, d'hésitation. Une jeune fille, la vingtaine, l'air décidé, fend les rangs du public et demande à ce que l'on reprenne le jeu. Elle accepte la proposition du PDG et se plie à ses caprices jusqu'à son engagement définitif. La décision d'engagement en poche, elle prend les devants et somme le PDG de la laisser désormais tranquille. Aucune modification substantielle dans le jeu en somme. Mais lorsque le PDG la met devant le dilemme de choisir entre continuer à exercer dans l'entreprise en étant sa maîtresse ou démissionner en cas de refus, elle quitte calmement la scène et va dans le public choisir une dizaine

de femmes qu'elle invite sur le plateau. Murmure et chuchotement à l'oreille. Apartés. Puis le joker relance le débat. Les dix femmes déclarent qu'elles sont des représentantes de l'Union des Femmes du Burkina.

Action. La jeune fille expose son problème : elle est mise en demeure de démissionner si elle refuse de sortir avec son patron. En réponse à son problème, les opinions divergent. Le groupe de femmes se scinde en deux.

Une discussion s'engage entre elles.

Femme du premier groupe : *C'est la faute de la jeune fille. Elle aurait dû refuser de se prêter au jeu dès le départ.*

Femme du second groupe : *Quand tu as faim, tu ne peux refuser le tô que l'on t'offre quel qu'en soit la source.*

Femme du premier groupe : *Il faut accepter la pauvreté si elle est une condition pour rester digne. Le PDG a raison. Cela fait partie des clauses de leur contrat tacite du moment qu'elle a joué le jeu au début*

Femme du second groupe : *La dignité dans la pauvreté est une illusion. Les nécessités de la vie sont souvent plus exigeantes. Le PDG a tort. Le contrat n'a pas été établi sur des bases saines.*

Femme du premier groupe : *De toutes les façons, l'entreprise appartient au PDG. Il est seul à pouvoir décider des règles qui la régissent.*

Femme du second groupe : *Mais les droits du travailleur existent. C'est une exploitation éhontée que de profiter des charmes de ses employées.*

Interrogée par le joker sur les mobiles de son attitude compromettante, la jeune fille avoue qu'elle a accepté les sorties à contre coeur, et les considère comme une étape dans sa stratégie, son but étant de remettre en cause la relation une fois la décision d'embauche définitive en main.

Le joker intervient et leur rappelle que le problème n'est pas à débattre juste entre femmes. Les dix femmes cessent leurs querelles, font bloc et décident de mettre en place un tribunal pour juger les « actes répréhensibles du Patron ». Elles convoquent le PDG. Celui-ci arrive, en prenant le soin de se faire accompagner par un groupe de quatre acolytes. Le PDG et ses acolytes se bornent tous à répéter les arguments développés par le Premier groupe de femmes.

Le PDG : *C'était une convention de départ. Cette malheureuse fille mourait de faim. L'entreprise n'était pas vraiment en manque de ressources humaines. Cependant, je lui ai donné du travail. Vous ne pouvez pas ne pas me féliciter pour cette bonne action !*

La Présidente du tribunal : *Vous ne devez pas abuser d'une jeune fille sous prétexte de lui venir en aide. Ce n'est pas un emploi de prostituée qu'elle cherche, mais de secrétaire de bureau. Vous n'avez pas le droit de la renvoyer parce qu'elle refuse de se donner à vous. Elle repartira à son bureau. Tranquillement et gare à vous si vous l'importunez encore !*

Le PDG : *Non. Elle ne peut plus être à mon service. Je suis libre dans mon entreprise. Vous n'avez pas le droit de m'imposer un employé.*

La Présidente du tribunal : *Vous persistez dans votre refus? D'accord! Dès demain matin, vous aurez toutes les femmes de l'Union des Femmes du Burkina dans votre entreprise. Elles y resteront pendant des jours, jusqu'à ce que vous changiez d'avis. Tout le monde saura ce que vous faites de vos employées.*

Pour ne pas risquer de voir sa notoriété s'effriter, le patron accepte d'embaucher définitivement la jeune fille. Le tribunal des femmes le congédie. Le joker intervient pour faire approuver la foule et faire applaudir ces femmes qui ont été fermes jusqu'au bout.

### **6. La séance du dialogue final ou le forum des informations**

Le joker situe les enjeux du débat et appelle le Haut commissaire de la Province sur la scène. Celui-ci arrive, salue le public, prend le micro et se félicite de ce qu'il soit possible, de débattre de toutes ces questions publiquement. C'est un acquis de la révolution et il faut saluer l'initiative de la troupe qui utilise le théâtre pour l'éducation des masses populaires.

Le débat avait en son centre la question du compromis face aux exigences de la nécessité. La fin doit-elle justifier les moyens? Est-elle contenue dans les moyens? Des contrats moral et social, lequel doit-il prendre le pas sur l'autre? N'est-ce pas être dans la compromission dès lors que l'on accepte une situation contre sa propre volonté, même de façon provisoire?

Quant aux thèmes discutés, la solution proposée par la seconde fille est un exemple convaincant.

Le Haut commissaire de la Province : *Il vaut mieux accepter le compromis dans les cas désespérés. Mais il faut le comprendre et l'envisager comme une étape qui*

*permettrait de développer une stratégie susceptible de modifier les rapports. Et c'est par la vigilance et l'analyse que l'on peut rétablir l'équilibre.*

*Les femmes ne sont pas toujours disponibles à leur lieu de service. Absences, retards, congés de maternité... Moments de flottement, de remplacement, tous plus ou moins préjudiciables à la productivité d'une entreprise pour peu que la gestion des ressources humaines ou la dynamique de groupe ne fonctionne pas bien. Un personnel à dominante féminine rencontre beaucoup de difficultés. Mais il faut comprendre la femme, voir en elle les différents problèmes liés à sa condition de femme, cela afin d'y parer efficacement. La construction des garderies d'enfants est une initiative allant dans ce sens. Il faut les multiplier. »*

La conclusion du débat devait aller vers une application pratique, justifier des projets menés par les associations pour l'émancipation de la femme.

Le joker à la fin de l'intervention rappelle tous les acteurs sur la scène. Ceux-ci viennent se tenir à ses côtés et ensemble ils disent au revoir au public, invité à venir danser le soir avec la troupe qui fête la clôture de sa saison théâtrale.

## APPENDICE H

FICHES DESCRIPTIVES DE 7 PIÈCES DE THÉÂTRE DE L'A.T.B.

## **Déroulement d'une représentation de l'ATB dans un village en novembre 1979**

(Extrait de *Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone* de Koulsy Lamko, p. 4-5)

« Les comédiens descendent rapidement sur la place du village. Une foule compacte attend déjà. Elle se presse autour de la bande de saltimbanques. Certains visages sont déjà familiers pour ceux des comédiens qui sont passés, un mois auparavant. Il fallait discuter avec les paysans de la place avant de construire la pièce de théâtre qu'on allait leur offrir. Les autres visages, parfois dégoulinant de sueur, témoignent de la longue distance parcourue pour venir prendre part au spectacle.

L'on s'empresse de délimiter l'aire du jeu: un cercle à la cendre grise. Les villageois s'assoient tout autour. Simon Pierre nettoie des lampes à gaz pour la veillée. Après quelques échanges avec le public, l'on annonce le début de la représentation. Les acteurs s'appliquent. Une sale histoire de rapt de femme et d'exode rural vers la ville. Les spectateurs dévorent les séquences. De temps à autre, un appel d'enfant: le bébé abandonné à la maison a sans doute besoin de lait. Un rire s'élève du public : l'on a reconnu à travers un personnage, des habitudes d'un frère, un voisin...

Après la représentation Prosper Kompaoré prend la parole en « *moré* ». C'est lui le Directeur de la troupe, le « *naba* » du groupe des saltimbanques. Il manie aussi bien le moré que le français. Le moré est sa langue maternelle après tout... même s'il est professeur d'Université. Les spectateurs sont agréablement surpris que l'on s'adresse à eux dans leur langue, se détendent. Ils posent des questions, commentent, donnent leur avis. Prosper anime, distribue la parole, met en lumière certains passages obscurs du spectacle. Parfois, les acteurs, assis sur un pan de la scène répondent lorsqu'ils sont sollicités. Le dialogue s'installe; la « *causerie* » va bon train.

À un vieillard qui se plaint de l'inconduite des jeunes gens « *détourneurs de femme d'autrui* », un jeune homme répond avec véhémence:

*« Vous avez tort, vous les vieux! La faute est à vous, les vieilles personnes. Au lieu de vous contenter de la mère de vos enfants, à cinquante ans, vous épousez encore des filles plus jeunes que les vôtres. Vous cloîtrez vos jeunes femmes à la maison alors qu'elles ont besoin de sortir. Nous les jeunes, nous leur apportons la liberté de sortir. C'est pourquoi elles nous aiment »*

Osé! Le débat se poursuit, houleux quelque fois, à la lueur des lampes à gaz de Simon Pierre. Il se poursuit jusqu'à ce que les acteurs, fatigués par la route demandent de se retirer. Les villageois, eux, ont encore envie de continuer. »

## Fiche descriptive (pièce de théâtre)

<b><u>Titre de la pièce de théâtre :</u></b>	L'Étranger
<b><u>Compagnie :</u></b>	Atelier Théâtre Burkinabé
<b><u>Metteur en scène :</u></b>	Prosper KOMPAORE

### **Résumé :**

C'est le début du week-end. C'est l'heure de la quête effrénée de l'oubli. L'heure où se joue le grand théâtre nocturne de la vie citadine. Dans un bar dénommé « le Macdo » situé aux abords de l'aéroport, des clients de toutes sortes passent et racontent leur vie ; c'est là aussi que se jouent les romances des rencontres, les angoisses des au revoir, et les drames des adieux. Le propriétaire du bar « La vie est belle » et son ami « Souvenirs d'Afrique », un jeune vendeur de batiks échangent leurs commentaires sur les passants.

Petit à petit le voile va se lever sur le passé de chacun, et l'on s'apercevra que chacun d'entre eux traîne derrière lui une histoire terrible. Des histoires de courses poursuites vers les mirages des ailleurs meilleurs. Tour à tour, le barman, le batikier, la fiancée Internet, les migrants clandestins aux abords de l'île de Lampedusa, les rescapés de Ceuta et de Melilla, la femme sans passeport, le voyageur sans bagages et tous les autres vont nous faire plonger au cœur de la souffrance, de la désespérance, et de la quête forcenée d'une issue de secours de tous ces hommes et femmes, de ces jeunes gens pris comme des rats dans un piège sans issue.

### **Thèmes :**

Les risques des départs clandestins, et les responsables du Nord et du Sud sur la nécessité de trouver une réponse aux causes profondes de ces mouvements de migrations clandestines.

Appel à la tolérance et à l'accueil des autres, de ceux que l'on nomme trop facilement les étrangers, et que l'on maintient dans l'exclusion et les comportements ostracistes.

La révolte et l'inquiétude d'une jeunesse désespérée prête à toutes les aventures pour éviter la fatalité d'une existence sans espoir.



### **Fiche descriptive (pièce de théâtre)**

<b><u>Titre de la pièce de théâtre :</u></b>	Black Out
<b><u>Compagnie :</u></b>	Atelier Théâtre Burkinabé
<b><u>Metteur en scène :</u></b>	Prosper KOMPAORE

#### **Résumé :**

Dans le village de Broum-broum (nom fictif), on nous fait vivre en accéléré l'ensemble des problèmes qui handicapent le développement de l'Afrique : attitude néo-colonialiste des institutions internationales, servilité et corruption de la classe politique burkinabé et des élites locales, rivalités locales, rivalités ethniques, bonne volonté mais maladresse des ONG, désespoir de la jeunesse qui ne voit de salut que dans l'exil.

**Thèmes :** Bonne gouvernance et coopération internationale

(Référence : article *Black out, le spectacle des opprimés*, par Jean-Guy Girard, Recto-Verso, juillet-août 2002)

### Fiche descriptive (pièce de théâtre)

<b><u>Titre de la pièce de théâtre :</u></b>	Harcèlement
<b><u>Compagnie :</u></b>	Atelier Théâtre Burkinabé
<b><u>Metteur en scène :</u></b>	Prosper KOMPAORE

#### **Résumé :**

Cette pièce de théâtre forum est séparée en deux petites histoires.

Dans la première, une fille pauvre scolarisée du nom de Rosita subit les avances de son professeur de français. Au fur et à mesure qu'elle repousse les avances de son professeur, ses notes baissent de façon progressive. Risquant de perdre sa bourse d'étude, elle accepte des « cours privés », pour ne pas tomber dans la misère avec sa famille.

Dans la seconde histoire, une jeune fille aux parents aisés du nom de Cynthia préfère les divertissements, les boîtes de nuit et les habillements sexy plutôt que l'école. Ses notes étant désastreuses, elle fait des avances à son professeur pour augmenter sa moyenne. Elle va finalement même jusqu'à aller chez lui en pleine nuit et le menace de crier au viol s'il ne cède pas.

<b><u>Thèmes :</u></b>	Harcèlement sexuel des jeunes filles en milieu scolaire
<b><u>Partenaires :</u></b>	Association PUGSADA
<b><u>Année :</u></b>	2003

(Référence : Enjeux de scène, no. 3, oct-déc 2003, p. 10 ; revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement publiée par l'ATB)

### **Fiche descriptive (pièce de théâtre)**

<b><u>Titre de la pièce de théâtre :</u></b>	La Toux du serpent
<b><u>Compagnie :</u></b>	Atelier Théâtre Burkinabé
<b><u>Metteur en scène :</u></b>	Prosper KOMPAORE

#### **Résumé :**

Cette pièce présente un jeune homme malade de tuberculose dont le père refuse de le faire soigner par la médecine moderne. Dans la famille personne ne s'est déjà fait soigner par un docteur. Alors il multiplie les traitements traditionnels, y dépensant toute sa fortune, pendant qu'un traitement gratuit et efficace se trouve au dispensaire. L'état du jeune homme empire, jusqu'à ce qu'un jour la mère réussisse à convaincre le père d'aller à l'hôpital. Mais il est déjà trop tard...

<b><u>Thèmes :</u></b>	Informé sur les symptômes et traitements de la tuberculose
<b><u>Partenaires :</u></b>	Programme National Tuberculose
<b><u>Année :</u></b>	2003

(Référence : Enjeux de scène, no. 3, oct-déc 2003, p. 11 ; revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement publiée par l'ATB)

**Fiche descriptive (pièce de théâtre)**

<b><u>Titre de la pièce de théâtre :</u></b>	L'Évaluateur
<b><u>Compagnie :</u></b>	Atelier Théâtre Burkinabé
<b><u>Metteur en scène :</u></b>	Prosper KOMPAORE

**Résumé :**

Théâtre-forum

Comédie-ballet mettant en scène deux villages minés pas des querelles et incapables de s'unir pour réaliser un quelconque projet de développement. Quand l'argent du projet n'est pas utilisé à d'autres fins, ce sont les infrastructures qui sont laissées en désuétude faute d'entretien. Mais un jour, la population fut surprise d'apprendre que l'évaluateur du projet n'est pas un blanc mais bien un des leurs qui a séjourné avec eux et a donc pris connaissance de tous leurs manquements dans l'exécution des projets.

**Thèmes :** Évaluation des projets de développements initiés par les pays du Nord, mauvaise utilisation des fonds et du matériel.

**Durée :** 40 minutes

**Année :** 2004

(Référence : Enjeux de scène, no. 5/avril-juin 2004, p.10)

### **Fiche descriptive (pièce de théâtre)**

<b><u>Titre de la pièce de théâtre :</u></b>	La Commande
<b><u>Compagnie :</u></b>	Atelier Théâtre Burkinabé
<b><u>Metteur en scène :</u></b>	Prosper KOMPAORE

#### **Résumé :**

Théâtre-forum

M'Ma Wénou est une dame qui va chercher des enfants au village pour les placer comme bonnes ou boys dans les foyers en ville. En retour, une partie des salaire des enfants lui sont versés et envoyé aux parents en campagne. Un jour, elle reçoit une commande de 10 enfants d'un trafiquant. Ceux-ci seront soumis à l'exploitation sexuelle, maltraités etc. La pièce présente toutes les conséquences de ce trafic pour que la population prenne conscience de l'ampleur de la situation.

**Thèmes :** Problème du trafic et de l'exploitation des enfants

**Année :** 2004

**Association :** Djouma

(Référence : Enjeux de scène, no. 5/avril-juin 2004, p.11)

APPENDICE I

VIDÉO D'ACCOMPAGNEMENT

FITD 2008

## BIBLIOGRAPHIE

### **Encyclopédies et dictionnaires**

Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Tome 1 et 2. Paris : Larousse-Bordas, 1988, 1894 p.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996, 447 p.

Robert, Paul (dir. publ.). *Le Robert encyclopédique des noms propres*, éd. 2009. Sous « Burkina Faso ». Paris : Le Robert, 2009, p. 373

\_\_\_\_\_. *Le Petit Robert*, éd. 2009. Paris : Le Robert, 2009.

*Universalis*, éd. 2002. Sous « Burkina Faso », vol. 4. Paris : Encyclopaedia Universalis, 2002, p. 651

Varrod, Pierre (dir. publ.). *L'Atlas géopolitique et culturel*. Paris : Dictionnaire le Robert, 1999, 331 p.

### **Ouvrages spécifiques au sujet**

Amey, Claude, Jonny Ebstein et Philippe Ivernel (dir. publ.). *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, 2 v.. Lausanne : L'Âge d'homme, 1983, 186 p.

Balima, Serge Théophile et Marie-Soleil Frère. « Le théâtre : au service de l'information et de la sensibilisation ». In *Médias et communications sociales au Burkina Faso*,. Paris : Harmattan, 2003, p. 251-268

Biot, Paul, Henry Ingberg et Anne Wibo. *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*. Paris : Centre d'études théâtrales, 2000, 172 p.

\_\_\_\_\_. *Le Théâtre-Action de 1985 à 1995*. Paris : Éditions du Cerisier, 1996, 461 p.

Boal, Augusto. *Le théâtre de l'opprimé*. Paris : Maspéro, 1977, 207 p.

- Chalaye, Sylvie. *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*. Coll. « Plurial », no.10. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001, 230 p.
- \_\_\_\_\_. *Nouvelles dramaturgie d'Afrique noire francophone*. Coll. « Plurial », no.12. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004, 188 p.
- Coulibaly, Fanta. *La voix des femmes et le théâtre africain*, South Africa : Éditions Article 19, 2003, p. 34
- Congrès international de sociologie. « Le théâtre reflet et outil des mutations sociales au Mali ». In *Théâtre et changements sociaux*. Tunis : Sahar, 1995, p. 51-65
- Diawara, Gaoussou. *Théâtres et sociétés au Mali*. Bamako : Éditions Tériya, 1999, 252 p.
- Fiangor, Rogo Koffi M. *Le théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturelles*. Paris : Harmattan, 2002, 393 p.
- Frère Marie-Soleil et Etienne Minoungou. « Le théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso : moteur ou frein pour la création artistique? ». In *Théâtre et développement, de l'émancipation à la résistance*. Coll. « Essais ». Belgique : Éditions Colophon, 2004, p. 51-66
- Grotowski, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : La Cité, 1971, 222 p.
- Guerre, Yves. *Le Théâtre-forum, pour une pédagogie de la citoyenneté*. Paris : L'Harmattan, 1998, 220 p.
- Guingané, Jean-Pierre. *Théâtre et développement économique en Afrique*. Burkina Faso : Université de Ouagadougou, 14 p.
- Institut Culturel Africain. *Quel théâtre pour le développement en Afrique?*. Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1985, 149 p.
- Jukpor, Bernard K'Anene. *Étude sur la satire dans le théâtre ouest-africain francophone*. Paris : L'Harmattan, 1995, 319 p.
- Lamko, Koulsy. *Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone*. Thèse : Université de Limoges, 2003, 333 p.
- Lepage, Danielle. *Le théâtre d'intervention : étude anthropologique de la pratique théâtrale dans les organisations au Québec*. Mémoire de maîtrise : Université Laval, 1999, 196 p.



Maurice, Nathalie. *Théâtre francophone d'Afrique Noire*. Cannes : Publications de l'école moderne française, 1990, 64 p.

Ricard, Alain. *L'invention du théâtre : le théâtre et les comédiens en Afrique noire*. Lausanne : L'Age d'homme, 1986, 134 p.

Richard, Claudine (dir. publ.). *Théâtre africain, Théâtres africains ?*, Actes du colloque sur le théâtre africain, Bamako 14-18 novembre 1988. Paris : Silex, 1990, 246 p.

Scherer, Jacques. *Le théâtre en Afrique noire francophone*. Paris : Presses universitaires de France, 1992, 127 p.

Sissoko, Sada. *Le Koteba et l'évolution du théâtre moderne au Mali*. Mali : Éditions Jamana, 1995, 59 p.

Traoré, Bakary. *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*. Paris : Présence africaine, 1958, 160 p.

Tchedji, Gilles Arsène. *Évaluation de l'impact des campagnes de sensibilisation par le théâtre-forum : cas de la population dakaroise de Hann sur Mer*. Mémoire : Institut Supérieur des Sciences de l'Information et de la Communication, 2005, 83 p.

Wurtz, Jean-Pierre et Valérie Thfoin. *Guide du théâtre en Afrique et dans l'Océan Indien*. Paris : Afrique en créations, 1996, 337 p.

### **Publications de l'Atelier Théâtre Burkinabé**

Kompaoré, Prosper. *Faire du théâtre pour développer*. Burkina Faso : Éditions ATB, 1998, 140 p.

\_\_\_\_\_. *Fatouma la machine à enfants*, d'après une création collective de l'ATB. Burkina Faso : Éditions ATB, 1989, 40 p.

\_\_\_\_\_. *Les jeunes aux mains de vent*, pièce de théâtre forum sur le chômage des jeunes. Burkina Faso : Éditions ATB, 62 p.

\_\_\_\_\_. *Black out*, pièce de théâtre. Burkina Faso : Éditions ATB, 2000, 66 p.

Kompaoré, Prosper (dir. publ.). *Atelier Théâtre Burkinabé*, dépliant. Burkina Faso : Éditions ATB, 2007, 64 p.

\_\_\_\_\_. *Enjeux de scène*, revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement, no. 2 à 7. Burkina Faso : Éditions ATB.

Programme du FITD, février 2008, 72 p.

SAPAD. *Évolution du projet « Renforcement de la promotion de la démocratie et des droits humains, du soutien aux initiatives de développement local et du leadership de l'A.T.B. par le théâtre-forum »*, 2007, 45 p.

### Ouvrages complémentaires

Aicardi de Saint-Paul, Marc. *De la Haute-Volta au Burkina Faso : tradition et modernité au pays des hommes intègres*. Paris : Albatros, 1993, 175 p.

Bergson, Henry. *Le rire : essai sur la signification du comique*. Paris : Quadrige / PUF, 2007, 359 p.

Bornecque, Pierre Henry. *Les procédés comiques au théâtre*. Paris : Panthéon, 1995, 383 p.

Collectif. *Le rire interdit*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004, 149 p.

Deschamps, Alain. *Burkina Faso : le pays des hommes intègres*. Montréal : L'Harmattan, 2001, 172 p.

Kabore, Roger Bila. *Histoire politique du Burkina Faso 1919-2000*. Paris : L'Harmattan, 2002, 667 p.

Le Breton, David. *Le théâtre du monde : lecture de jean Duvignaud*. Coll. « Lectures ». Québec : Presses de l'Université Laval, 2004, 218 p.

Maboungou, Zab. *Heya...danse!*. Montréal : Éditions du CIDIHCA, 2005.

Ouédraogo, Mahamoudou. *Culture et développement en Afrique*. Coll. « Études africaines ». Montréal : L'Harmattan, 2000, 188 p.

Sanou, Salaka. *La littérature burkinabé : l'histoire, les hommes, les œuvres*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2000, 220 p.

Stamm, Anne. *L'Afrique de la colonisation à l'Indépendance*. Coll. « Que sais-je? », no. 3317. Paris : Presses universitaires de France, 2003, 74 p.

Touré, Younoussa. « Le théâtre reflet et outil des mutations sociales au Mali ». In *Théâtre et changements sociaux*, Congrès international de sociologie du théâtre, Tunis : Sahar, 1995, p. 51-65

### Articles et revues

Alceny, Barry Saidou. « Une guerre des théâtres au Burkina? ». *L'Observateur Paalga*, no. 6901, 7 juin 2007.

Boyd-Buggs, Debra. « Le thème du sida dans le théâtre nigérien ». *The French review*, vol. 68, no. 5, avril 1995.

Certaines, Olivier de. « Dramaturgies contemporaines d'Afrique noire en colloque à rennes ». *Africultures*, 4 novembre 2002.

Chalaye, Sylvie. « Les enfants terribles du théâtre africain francophone contemporain ». *Africultures*, 22 novembre 2002.

\_\_\_\_\_. « Bantaaré : théâtre et sacerdoce social au Sénégal ». *Africultures*, 15 janvier 2002.

Conteh-Morgan, John. « Performance indigène et esthétique du théâtre « alternatif » en Afrique francophone : les cas de Werewere Liking et de Tchicaya U'Tamsi ». *Annuaire théâtral*, no 31, 2002, p. 65-81.

Godin, Jean Cléo. « Théâtres africains ». *Revue Jeu*, no. 59, 1991, p. 109-113.

Heymann, Pierre-Etienne. « Quand le théâtre fait bouger la société ». *Le Monde diplomatique*, septembre 1998, p. 35.

Kornblum, Géraldine. « Néo-théâtre à l'africaine ». *L'Humanité*, 25 janvier 2000, p. 27.

Labazé, Pascal. « L'encombrant héritage de Thomas Sankara ». *Le Monde diplomatique*, novembre 1987, p. 15.

Labonté, Nathalie. « Des barricades aux entreprises ». *Recto-Verso*, no. 276, 1999, p. 18-19

Laurence, Gérard. « La rencontre du théâtre et de la télévision au Québec (1952-1957) ». *Études littéraires*, vol. 14, no. 2, 1981, p. 215-249

- Lavoie, Pierre. « Si l’Afrique m’était contée... ». *Revue Jeu*, no. 39, 1986, p. 49-62.
- Malacort, Dominique. « Expérience théâtre social Nord/Sud », *Revue Jeu*, no. 113, 2004, p. 113-116
- Noray, Marie-Laure de. « Mali : du *koteba* traditionnel au théâtre utile ». *Magazine*, p.134-139.
- N’sele, Kibalabala. « Le “griot” le porteur de la parole en Afrique ». *Revue Jeu*, no. 39, 1986, p. 63-66.
- Raschi, Natasa. « Un théâtre utile ». *Africultures*, no. 56, juillet-septembre 2003, p. 78-82.
- Salino, Brigitte. « Le théâtre, nouvel espace de vie et de débat ». *Le Monde*, lundi 17 janvier 2000, p. 24.
- Suriam, Suzie. « Théâtre africain et théâtre québécois : un essai de rapprochement ». *Annuaire théâtral*, no. 31, 2002, p. 14.

### Sites Internet consultés

- Atelier Théâtre Burkinabé, site officiel de la compagnie, <http://www.atb.bf>
- Central Intelligence Agency (CIA), 2008, *The World factbook*, sous « Burkina Faso », <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/uv.html>, tiré le 10 juin 2008.
- Conseil des arts et des lettres du Québec, 2008, sous « Théâtre, Programme 2008-2009 », <http://www.calq.gouv.qc.ca/artistes/theatre.htm#rg>
- Coulibaly, Fanta. *La voix des femmes et le théâtre africain*, « Le Mali », South Africa : Éditions Article 19, 2003, <http://www.article19.org/pdfs/publications/femmes-et-theatre-africain-french.PDF>, tiré le 15 octobre 2008
- Festival International de théâtre pour le développement, site officiel, <http://desik.free.fr/>

Institut International du théâtre, Centre burkinabé, 2004, sous « Histoire récente du théâtre ». [http://www.iti-worldwide.org/amt/countries/p\\_BURKINA\\_FASO.html](http://www.iti-worldwide.org/amt/countries/p_BURKINA_FASO.html), tiré le 29 septembre 2008.

Leclerc, Jacques. «Burkina» dans *L'aménagement linguistique dans le monde*, Québec, TLFQ, Université Laval, 27 décembre 2007, <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/afrique/burkina.htm>, tiré le 1 octobre 2008

Marshall, Thomas. *Le développement est-il la solution aux problèmes de l'humanité ?*, juillet 2003, <http://1libertaire.free.fr/SLatouche35.html>, tiré le 2 juin 2008.

Noray, Marie-Laure de. *Quand le théâtre devient facteur de développement. Itinéraire de l'association Tract-Mali*. 1995, <http://www.alliance21.org/fr/themes/art/art16.htm>, tiré le 4 septembre 2008.

ONUSIDA, sous « Régions », <http://www.unaids.org/fr/CountryResponses/Regions/default.asp>, tiré le 1 octobre 2008.

Organisation internationale pour les migrations, Diaspora Burkina Faso, 2005, sous « Description détaillée du Burkina Faso », [www.burkinadiaspora.bf](http://www.burkinadiaspora.bf), tiré le 15 juin 2008.

Programme des nations unies pour le développement, 2008, *Rapport sur le développement humain 2007-2008*, <http://hdr.undp.org/en/>, tiré le 29 septembre 2008.

UNESCO, *Histoire générale de l'Afrique : Chapitre en ligne*, sous « Chapitre 20 : Les arts et la société depuis 1935 » de Vansina, J., [www.unesco.org/culture/afica/html\\_fr/chapitre820/chapitre14.htm](http://www.unesco.org/culture/afica/html_fr/chapitre820/chapitre14.htm), tiré le 10 septembre 2008

UNESCO et ONUSIDA, *Comment utiliser le théâtre dans le cadre de la réponse au VIH/SIDA*, juin 2003, [http://www.jeunessearabe.info/IMG/sida\\_manueltheatre\\_fr-2.pdf](http://www.jeunessearabe.info/IMG/sida_manueltheatre_fr-2.pdf), tiré le 2 juin 2008

W. Dabilgou, Antoine. *Atelier théâtre burkinabé : Le théâtre communautaire, la grande innovation pour 2006*, juin 2006, [www.lefaso.net](http://www.lefaso.net), tiré le 8 juillet 2008.