



HAL
open science

Esthétique et pragmatique dans la communication théâtrale : modélisation des spectacles des théâtres forum et communautaire du Burkina Faso de 2008 à 2020

Nongzanga Joséline Yameogo

► **To cite this version:**

Nongzanga Joséline Yameogo. Esthétique et pragmatique dans la communication théâtrale : modélisation des spectacles des théâtres forum et communautaire du Burkina Faso de 2008 à 2020. Art et histoire de l'art. Université Bourgogne Franche-Comté; Université Joseph Ki-Zerbo (Ouagadougou, Burkina Faso), 2021. Français. NNT : 2021UBFCC024 . tel-03643381

HAL Id: tel-03643381

<https://theses.hal.science/tel-03643381>

Submitted on 15 Apr 2022

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

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

Université de Bourgogne -
Franche Comté site de Besançon/
France



UNIVERSITÉ
BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ

.....
**École Doctorale Lettres,
Communication Langues et Arts
(ED/LECLA)**

.....
**Laboratoire Édition, Littératures, Langages, Laboratoire Langues Discours et Pratiques
Informatique, Arts, Didactiques, Discours
(ELLIADD)**

Université Joseph Ki-Zerbo de
Ouagadougou/Burkina Faso



.....
**École Doctorale Lettres, Sciences
Humaines et Communication
(ED/LESHCO)**

.....
**Laboratoire Langues Discours et Pratiques
Artistiques (LADIPA)**

THÈSE DE DOCTORAT UNIQUE

Présentée et soutenue publiquement par **YAMÉOGO Nongzanga Joséline**
le 21 septembre 2021

Pour obtenir le grade de docteur des Universités de Franche Comté de Besançon et Joseph
Ki-Zerbo de Ouagadougou

Spécialités : Sciences du langage et théâtre

Option : Sémiotique et théâtre, arts et scènes

Esthétique et pragmatique dans la communication théâtrale : modélisation des spectacles des théâtres forum et communautaire du Burkina Faso de 2008 à 2020

Thèse co-dirigée par **Joseph PARÉ** et **Christine DOUXAMI**

Membres du jury/ Burkina Faso

M. Yves DAKOUO, professeur titulaire de sémiotique, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou, Burkina Faso
M. Joseph PARÉ, professeur titulaire de sémiotique, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou, Burkina Faso
M. Hamadou MANDÉ, maître de conférences en théâtre, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou, Burkina Faso
M. Banhouman KAMATÉ, maître de conférences en théâtre, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan, Côte-d'Ivoire

Membres du jury/ France

M. Guy FREIXE, professeur des universités en arts de la scène, Université Franche Comté de Besançon, France
Mme Christine DOUXAMI, MCF-HDR en arts de la scène, Université Franche Comté de Besançon, France
Mme Alice DEGORCE, chargée de recherche à l'Institut de Recherche pour le Développement, France
Mme Antonia PEREIRA BEZERRA, professeure titulaire en arts de la scène, Université Fédérale de Bahia, Brésil

THÈSE DE DOCTORAT UNIQUE

Présentée et soutenue publiquement par **YAMÉOGO Nongzanga Joséline**

Le 21 septembre 2021

Pour obtenir le grade de docteur des Universités de Franche Comté de Besançon et Joseph
Ki-Zerbo de Ouagadougou

**Esthétique et pragmatique dans la communication
théâtrale : modélisation des spectacles des théâtres forum
et communautaire du Burkina Faso de 2008 à 2020**

Thèse co-dirigée par **Joseph PARÉ** et **Christine DOUXAMI**

- ✓ À notre fils, Payadé Evan Ritchy, toutes les fois où la vie te mettra au sol, relève toi et avances.

- ✓ À toutes les femmes qui, malgré les vicissitudes de la vie, restent stoïques !

- ✓ À nos deux directeurs de thèse pour la dextérité, la célérité, les précieux témoignages et l'exemple dans le travail.

REMERCIEMENTS

Nous exprimons notre profonde gratitude :

- à M. Joseph PARÉ, Professeur titulaire de Sémiotique à l'Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou/Burkina Faso et directeur de notre thèse pour avoir cru à notre projet de recherche et pour s'être rendu disponible pour nous accompagner dans cette aventure. Nous lui sommes, également, reconnaissante pour les conseils stimulants, pour les recommandations, pour la documentation et pour tout le soutien dont nous avons bénéficié durant ce parcours.
- à Mme Christine DOUXAMI, Maîtresse de Conférences Habilitée à Diriger les Recherches (MCF-HDR) en Théâtre, Arts et Scène à l'Université Franche Comté de Besançon/ France qui a accepté co-diriger notre thèse. Nous lui traduisons toute notre reconnaissance pour le dynamisme, pour la rigueur dans le travail et pour toute la sollicitude dont elle et sa famille ont fait montre. Elle n'a ménagé ni sa peine ni ses efforts pour faciliter notre intégration à Besançon. Nous avons une pensée profonde à Philippe DEGAILLE, son conjoint et à ses enfants pour l'amitié et pour toute la bienveillance à notre égard durant nos différents séjours.
- à M. Guy FREIXE et à Mme Laurence LEDIAGOND, respectivement, Professeur en Arts de la scène et Maîtresse de Conférences Habilitée à Diriger les Recherches en Arts de la scène à l'Université Franche Comté de Besançon et membres du Comité de Suivi de notre Thèse (CST) pour l'évaluation à mi-parcours du travail, pour les intéressantes observations et pour les encouragements.
- à M. Ludovic JEANNIN et à Mme Marlène DUTAL, respectivement responsable administratif et gestionnaire des écoles doctorales de l'Université Bourgogne Franche Comté pour l'assistance dans la mise en place de la cotutelle et dans la résolution des questions administratives.
- au corps enseignant des laboratoires Langues, Discours et Pratiques Artistiques (LADIPA) de l'Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou/Burkina Faso et Édition, Littératures, Langages, Informatiques, Arts, Didactiques et Discours (ELLIADD) de l'Université Franche Comté de Besançon/ France pour les formations, les séminaires et les estimables observations qui ont permis d'enrichir nos travaux.
- à M. Yves DAKOUO, Professeur titulaire de sémiotique à l'Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou, pour avoir entraîné nos premiers pas en sémiotique à travers la direction de notre mémoire de Diplôme d'Études Approfondies (D.E.A.), pour les conseils avisés et pour la documentation.
- aux Messieurs André Banhouman KAMATÉ et Bassidiki KAMAGATÉ, respectivement Professeur titulaire en études théâtrales à l'Universités Félix Houphouët

Boigny/Abidjan et Maître de Conférences à l'Université Alassane Ouattara/Bouaké de Côte d'Ivoire pour les échanges enrichissants, pour le partage de documents et pour les pertinentes observations. Merci pour leur œil critique qui nous a été précieux pour améliorer la qualité du document. Nous leur témoignons notre gratitude pour l'instruction de la thèse.

- Aux Dames Alice DEGORCE, Chargée de recherche à l'Institut de Recherche pour le Développement (IRD) et Antonia PEREIRA BEZERRA, Professeure titulaire en arts de la scène à l'Université Fédérale de Bahia au Brésil pour le partage de documents.
- à M. Hamadou MANDÉ, Maître de Conférences à l'Université Joseph ki-Zerbo de Ouagadougou pour l'appui-conseil, les observations et les encouragements.
- aux docteurs Jacques BARRO et Oboussa SOUGUÉ, respectivement Maîtres-Assistants à l'Université Norbert Zongo de Koudougou et à l'Université de Banfora pour les nombreuses heures passées à échanger sur la pragmatique. Toutes les discussions intellectuelles, qui ont jalonné notre parcours, furent enrichissantes et fructueuses.
- au Docteur Jacques BARRO et à M. Fourmié HÉMA qui ont pris de leur précieux temps pour relire la première version du document et pour les suggestions.
- Aux Frères Jean de Dieu SAWADOGO, Emmanuel ALLAGBE, Judicaël YAMÉOGO et Rodrigue YAMÉOGO, respectivement religieux rédemptoristes, carmes et camillien pour l'accompagnement dans la mise en forme et la relecture du document final.
- Aux membres du jury, pour l'examen de notre document et pour l'audition de la présentation des résultats de notre recherche.
- au Service de Coopération et d'Action Culturelle (SCAC) de l'Ambassade de France au Burkina Faso pour l'opportunité qui nous a été offerte de réaliser cette thèse en cotutelle entre le Burkina et la France.
- à la Délégation Régionale de Campus France sise à Strasbourg pour la mise en route de la mobilité lors de nos séjours doctoraux en France et pour l'accompagnement.
- aux Messieurs Prosper KOMPAORÉ et Mahamadi BONKOUNGOU, responsables respectifs de l'Atelier Théâtre du Burkina (A.T.B.) et de Bienvenue Théâtre du Bazèga (B.T.B.) pour avoir permis que leurs structures nous servent de laboratoire d'expérimentations et de théorisations, pour leur disponibilité, pour leur accompagnement et pour la mise à notre disposition de documentation. Nous leur disons grand merci pour nous avoir fait profiter de leur expérience dans la pratique des théâtres forum et communautaire au Burkina Faso.
- aux acteurs-comédiens de l'A.T.B. et de B.T.B. pour leur sympathie et leur convivialité.

- aux partenaires terrains de ces deux troupes et aux populations de Kombissiri et de Garango pour les belles rencontres, pour les discussions enrichissantes, pour les moments inoubliables, pour les images et vidéo merveilleuses, pour leur collaboration et pour leur participation aux entretiens.
- à M. Cyrille SEMDÉ, Maître de Conférences en philosophie à l'Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou/Burkina Faso qui nous a fait découvrir notre passion pour la recherche et l'enseignement et pour les précieux conseils.
- à M. Emmanuel SAMÉ, Conseiller Pédagogique de l'Enseignement Secondaire (CPES) pour les encouragements renouvelés et pour les relectures de nos productions dans le cadre de ce présent travail.
- à M. W. Vincent de Paul YAMÉOGO, pour l'aide dans le suivi de notre dossier de mise en position de stage.
- à nos parents K. Nestor et K. Florence YAMÉOGO, qui nous ont entourée de soutien inconditionnel et sans qui cette aventure n'aurait pu être possible.
- à nos frères et sœurs T. Martial, Raïssa et B. Nina YAMÉOGO pour la fraternité vécue et témoignée.
- à M. Blaise Yapo BEHOU, pour ses encouragements constants.
- à tous ceux qui nous ont encouragée et soutenue d'une manière ou d'une autre, nous leur disons merci.

« Le théâtre forum est un choix pragmatique qui colle aux besoins d'une grande partie du public africain en matière de théâtre. (...) devient, vu avec le regard de la tradition, le prolongement de l'arbre à palabre où s'engagent les dialogues qui favorisent la recherche du compromis et des consensus indispensables à la mise en route du processus de développement.¹ »

¹ Cette épigraphe est extraite de l'ouvrage de Rogo Koffi M. Fiangor. *Le théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, Harmattan, 2002, p. 183

**LISTE DES IMAGES, DES FIGURES, DES TABLEAUX ET
DES ANNEXES**

I. Liste des images

Image 1. Le théâtre d'Épidaure	53
Image 2. Le théâtre antique de Lugdunum	55
Image 3. Le Shakespeare'Globe Theatre	58
Image 4. Le Teatro della Concordia mis.....	60
Image 5. Le cabaret-théâtre Mohegan Sun.....	61
Image 6. Le Cirque Jules-Verne	62
Image 7. Le responsable de B.T.B.....	142
Image 8. Les comédiens de B.T.B.....	143
Image 9. Les espaces scéniques.....	146
Image 10. Le décor	146
Image 11. La position de face.....	160
Image 12. La position $\frac{1}{4}$	161
Image 13. La position de profil.....	162
Image 14. La position $\frac{3}{4}$	163
Image 15. La position dos au public	164
Image 16. L'aire principale.....	166
Image 17. Les aires secondaires	167
Image 18. Le point chaud	168
Image 19. Le responsable de l'A.T.B.	177
Image 20. Photographie de quelques animateurs-comédiens de l'A.T.B.	178
Image 21. Cérémonie de lancement du chantier de théâtre communautaire	183
Image 22. Photographie du groupe des hommes	184
Image 23. Photographie du groupe des femmes	184
Image 24. Photographie du groupe des enfants	185

II. Liste des tableaux

Tableau 1 . Caractéristiques de la comédie et de la tragédie selon les prescriptions du XVII ^e siècle ..	50
Tableau 2. Mise en œuvre des formes de dialogues dans les représentations de théâtre forum et communautaire	241
Tableau 3. Grille catégorielle du processus logique d'émergence du sens	254
Tableau 4. Quelques réalisations matérielles favorisées par les tournées de sensibilisation.....	320

III. Liste des figures

Figure 1. Représentation de la relation entre les trois aspects du signe peircien.....	1
Figure 2. Organigramme de B.T.B. ¹⁶³	144
Figure 3. Schématisation actantielle de la structuration de l'action dramatique par B.T.B.	153
Figure 4. schématisation actantielle de la situation dramatique où le sujet fait plusieurs actions	154
Figure 5. Schématisation actantielle de la part d'action du premier des trois sujets d'une même intrigue	155
Figure 6. Schématisation actantielle de la part d'action du deuxième des trois sujets d'une même intrigue	156
Figure 7. Schématisation actantielle de la part d'action du troisième sujet d'une même intrigue	156
Figure 8. Schématisation actantielle de l'enchâssement d'intrigue.....	158
Figure 9. Schématisation des aires de jeu sur la scène	165
Figure 10. Organigramme de l'A.T.B.	176
Figure 11. Représentation schématique de l'énonciation collective au théâtre.....	258
Figure 12. Représentation schématique du circuit de réception des spectacles de théâtre de la participation.....	258
Figure 13. Carte des 45 provinces du Burkina présentant la répartition des troupes de théâtre forum par province.....	329
Figure 14. Carte des 45 provinces du Burkina présentant les localités ayant accueilli des chantiers de théâtre communautaire	330
Figure 15. Carte des 45 provinces du Burkina Faso montrant les localités ayant bénéficié à la fois des activités de théâtre forum et communautaire.....	331

IV. Liste des annexes

Annexe 1. Guide d'entretien avec les praticiens : Responsables de troupes et comédiens ...	356
Annexe 2. Guide d'entretien avec les partenaires techniques et financiers : Représentant des commanditaires (organismes internationaux, ministères, etc.).....	358
Annexe 3. Guide d'entretien avec les théoriciens : enseignants d'arts dramatiques	357
Annexe 4. Questionnaire.....	361
Annexe 5. Liste des troupes de théâtre forum au Burkina.....	376
Annexe 6. Liste des localités ayant bénéficié de chantier de théâtre communautaire.....	382
Annexe 7. Grille d'observation des séances d'animation et de communication de promotion/vente	377
Annexe 8. Fiche descriptive du film	384

SIGLES ET ACRONYMES

A.T.B.	Atelier Théâtre du Burkina
ABMQ	Association Burkinabè pour le Management de la Qualité
A.G.R.	Activité Génératrice de Revenu
A.T.V.	Amateurs du Théâtre Voltaïque
B.T. B.	Bienvenue Théâtre du Bazèga
C.E. P.	Certificat d'Études Primaires
C.N.R.	Conseil National de Révolution
C.S.P.	Conseil du Salut du Peuple
C.T. F.	Concours de Théâtre Forum
C.V.D.	Conseillers Villageois de Développement
CAPO	Concours Artistique du Primaire de Ouagadougou
CASEO	Concours Artistique des Secondaires et des Étudiants de Ouagadougou
C.G.C.T.	Code Général des Collectivités Territoriales
CITO	Carrefour International du Théâtre de Ouagadougou
C.M.R.P.N.	Comité Militaire de Redressement pour le Progrès National
COOPEC	Coopérative d'Épargne et de Crédit
C.S.L.P.	Cadre Stratégique de Lutte contre la Pauvreté
C.S.P.S.	Centre de Santé des Premiers Soins
D.E.A.	Diplôme d'Études Approfondies
D.O.P.	Discours d'Orientation Politique
F.I.T.D.	Festival International de Théâtre pour le Développement
FESPACO	Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou
FITMO	Festival International du Théâtre et des Marionnettes de Ouagadougou
G.P.N.A.L.	Grand Prix National des Arts et des Lettres
I.P.N.	Institut des Peuples Noirs
I.S.T.	Infections Sexuellement Transmissibles
MCAQ/TPD	Management de Création Artistique de Qualité en Théâtre pour le Développement
MILDA	Moustiquaires Imprégnées à Longue Durée d'Action
O.N.G.	Organisation Non Gouvernementale
P.A.S.	Programme d'Ajustement Structurel
P.I.B.	Produit Intérieur Brut
P.T.F.	Partenaires Techniques et Financiers

R.D.A.	Rassemblement Démocratique Africain
R.S.P.	Régiment de Sécurité Présidentielle
S.C.C.C.	Stratégie de Communication pour le Changement de Comportement
T.D.R.	Termes de Référence
TEP	Tonnes Équivalent Pétrole

RESUMÉ

Ce travail s'intéresse aux théâtres forum et communautaire comme un outil de communication sociale au Burkina Faso. Ces spectacles sont persuasifs : ils induisent des changements de comportements au niveau du public. D'abord, ils agissent sur les spectateurs de sorte à ce qu'ils passent de passifs à actifs sur scène. De plus, ils ont des répercussions dans la vie réelle du public. Sur le plan social, nous distinguons six niveaux de manifestation. Sur le plan économique, les représentations génèrent une plus-value économique directe et/ou indirecte.

Aussi nous sommes-nous penchée sur ce qui révèle la dimension perlocutoire de ces théâtres dits de la participation, c'est-à-dire leur capacité à agir sur les spectateurs. Notre questionnement porte sur les modalités de production et de réception de ces spectacles. L'objet de cette étude est de mettre en lumière les conditions de leur efficacité et d'esquisser, sur la base d'analyses comparatives, un critérium de modélisation et d'évaluation du théâtre de la participation au Burkina Faso susceptible de transformer les spectateurs par le biais d'analyses sémiotique et productivo-réceptive selon Charles Sanders Peirce, Paul Grice et Hans Jaus Robert.

L'étude théorique est complétée par une enquête auprès des populations de Kombissiri dans la région du Centre-Sud, de Garango dans le Centre-Est, de Ouagadougou dans le Centre auprès des Partenaires Techniques et Financiers (P.T.F.) de Bienvenue Théâtre de Bazèga, de l'Atelier Théâtre du Burkina, auprès des praticiens (les autres troupes de théâtre de la participation du Burkina Faso) et des utilisateurs (que sont les organisations commerciales essentiellement) de ces théâtres et auprès des enseignants d'arts dramatiques. Dix (10) spectacles de théâtre forum et vingt (20) chantiers de théâtre communautaire constituent le corpus principal et cinquante séances de promotion/vente le corpus secondaire.

Mots clés : théâtre forum, théâtre communautaire, perlocutoire, Bienvenue Théâtre du Bazèga, Atelier Théâtre du Burkina, Kombissiri, Garango, Ouagadougou, modélisation

ABSTRACT

This paper focuses on forum and community theatre as a tool for social communication in Burkina Faso. These shows are persuasive: they induce behavioural changes in the audience. Firstly, they act on the spectators so that they move from being passive to active on stage. Secondly, they have an impact on the real life of the audience. On the social level, we distinguish six levels of manifestation. Economically, representations generate direct and/or indirect economic value.

Therefore, we looked at what reveals the relational dimension of these so-called participation theatres, i.e. their capacity to act on the audience. Our questioning focuses on the modalities of the production of shows and their reception procedures. The aim of this study is to shed light on the conditions of their effectiveness and to outline, on the basis of comparative analyzes, a criterion for modelling and assessing participation theatres in Burkina Faso likely to transform spectators by means of semiotic and production-reception analyses according to Charles Sanders Peirce, Paul Grice and Hans Jaus Robert.

The theoretical study is complemented by a survey of the populations of Kombissiri in the Centre-South region, Garango in the Centre-East region, Ouagadougou in the Centre region, the Technical and Financial Partners (T.F.P.) of Bienvenue Théâtre of Bazèga, the Atelier Théâtre of Burkina, the practitioners (other participation theatre groups in Burkina Faso) and users (mainly commercial organisations) of these theatres, and the drama teachers. Ten forum theatre performances and ten community theatre sites constitute the primary corpus and fifty promotion/sales sessions constitute the secondary corpus.

Keywords: forum theatre, community theatre, perlocutionary, Bienvenue Théâtre du Bazèga, Atelier Théâtre du Burkina, Kombissiri, Garango, Ouagadougou, modeling

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES IMAGES, DES FIGURES, DES TABLEAUX ET DES ANNEXES	vii
SIGLES ET ACRONYMES	x
RESUMÉ	xiii
ABSTRACT	xv
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
PARTIE I. CARACTÉRISTIQUES ET ÉVOLUTION DE L’ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE	40
CHAPITRE 1. ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE EN OCCIDENT : HISTOIRE, COURANTS ESTHÉTIQUES ET FORMES DE THÉÂTRE	42
CHAPITRE 2. CARACTÉRISTIQUES DES ESTHÉTIQUES DU THÉÂTRE EN AFRIQUE	78
CHAPITRE 3. ESTHÉTIQUES DU THÉÂTRE DE LA PARTICIPATION	113
PARTIE II. MÉCANISMES ESTHÉTIQUE ET PRAGMATIQUE DES SPECTACLES DE THÉÂTRE FORUM ET COMMUNAUTAIRE DU BURKINA FASO DE 2008 À 2020 ET DES SÉANCES DE PROMOTION/VENTE DES ORGANISATIONS COMMERCIALES	138
CHAPITRE 1. TECHNIQUES DE MODÉLISATION DES SPECTACLES DES THÉÂTRES FORUM ET COMMUNAUTAIRE DU BURKINA FASO DE 2008 À 2020 ET DES SÉANCES DE PROMOTION/VENTE DES ORGANISATIONS COMMERCIALES	140
CHAPITRE 2. LES TECHNIQUES DE MISE EN FORME ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE FORUM ET COMMUNAUTAIRE DU BURKINA FASO DE 2008 À 2020 ET DES SÉANCES DE PROMOTION/VENTE DES ORGANISATIONS COMMERCIALES	195
CHAPITRE 3 : LES MODALITÉS PRAGMATIQUES DES SPECTACLES DU THÉÂTRE FORUM ET COMMUNAUTAIRE DE 2008 À 2020 ET DES SÉANCES DE PROMOTION/VENTE DES ORGANISATIONS COMMERCIALES	235
PARTIE III. GRILLE DE MODÉLISATION D’UN THÉÂTRE DE LA PARTICIPATION EFFICACE	271
CHAPITRE 1. LES CONDITIONS D’EFFICACITÉ DES THÉÂTRES DE LA PARTICIPATION	273
CHAPITRE 2. LES EFFETS D’UNE CODIFICATION ESTHÉTIQUE ET PRAGMATIQUE	298
CHAPITRE 3. L’AVENIR DU THÉÂTRE DE LA PARTICIPATION	321
CONCLUSION GÉNÉRALE	341
ANNEXES	353
BIBLIOGRAPHIE	385
INDEX DES AUTEURS	403
INDEX THÉMATIQUE	406
TABLE DES RÉFÉRENCES	412
TABLE DES MATIÈRES	425

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'Afrique de l'Ouest a connu, dans les années 1970, une sécheresse² dévastatrice. Elle a plongé plusieurs pays dans une famine meurtrière. Il s'en est suivi des déplacements massifs des populations. Ce qui a créé les conditions d'une instabilité sociopolitique encore manifeste de nos jours. Les maladies comme la grippe, la diphtérie et la varicelle ont, fortement, afflué. Ce contexte, qui au XX^e a marqué l'ancienne Haute Volta³ devenue Burkina Faso, a suscité un besoin de communication avec les populations.

Alors, il s'est posé la question de faire comprendre la nécessité des mesures de lutte contre la désertification aux habitants du Sahel par le biais de l'éducation et de la vulgarisation des techniques culturales, d'exécuter ces mesures avec la participation active des populations. Il va, sans dire, donc, qu'il faut, selon Michel Le Net,

« modifier les connaissances, les opinions et les comportements des populations [sahéliennes] au profit et au service de l'intérêt général (lutte contre les maux sociaux, promotion des valeurs fondamentales, etc.)⁴ »

Cette approche de Le Net constitue le fondement de la communication sociale qu'il présente en ces termes : *« La communication sociale, [...] c'est tenter d'agir sur autrui⁵ »* Autrement dit, *c'est « corriger par la persuasion des comportements jugés préjudiciables et suffisamment généralisés pour justifier une action collective.⁶ »*

²La région du Sahel a souffert d'une sécheresse dont la durée et l'intensité restent inégales. Cette sécheresse a commencé vers 1970 et a atteint son maximum en 1973. Elle a été, particulièrement, marquée entre 1970 et 1990 avec une baisse de la quantité de pluie annuelle de 200 mm en moyenne soit un déficit de 50 à 60% dans la partie nord de la région. Une famine éclata en 1972, l'une des principales crises alimentaires qu'ait connu l'Afrique de l'Ouest au XX^e siècle. Quatre pays du Sahel furent les plus touchés. C'étaient le Mali, la Haute-Volta, le Niger et le Tchad.

³La Haute-Volta était une colonie de l'Afrique Occidentale Française (AOF) établie le 1^{er} mars 1919 à partir des territoires qui formaient auparavant le Haut-Sénégal et Niger et la Côte d'Ivoire. La colonie fut dissoute le 5 septembre 1932 et chacune de ses parties étant administrée par la Côte d'Ivoire, le Soudan français et le Niger : les cercles de Tenkodogo, de Kaya, de Ouagadougou, de Koudougou, de Gaoua, de Batié et de Bobo-Dioulasso ainsi qu'une partie de Dédougou (Boucle de la Volta Noire) sont incorporés à la colonie de la Côte d'Ivoire ; les cercles de Fada N'Gourma et Dori sauf le canton d'Arbinda sont incorporés à la colonie du Niger. Les cercles de Ouahigouya plus le canton d'Arbinda et de Dédougou (subdivision de Tougan et rive gauche de la Volta Noire) sont incorporés à la colonie du Soudan français. Le 4 septembre 1947, la colonie fut recréée dans ses frontières initiales au sein de l'Union française. Elle devint, à nouveau, un territoire ouest-africain. Le 11 décembre 1958, elle fut reconstituée comme une république autonome sous le nom de République de Haute-Volta au sein de la communauté française, pour enfin accéder à l'indépendance le 05 août 1960 avec comme premier président Feu Maurice YAMÉOGO. La Haute-Volta change de nom et devient Burkina Faso sous l'impulsion du président révolutionnaire Feu Thomas SANKARA le 4 août 1984.

⁴ DESROSIERS Michelet, [Pourquoi communiquer? – Association Haitienne des Etudiants en Communication Sociale \(wordpress.com\)](https://ahecs.wordpress.com), mis en ligne le 11 octobre 2010, disponible sur <https://ahecs.wordpress.com> et consulté le 01 juin 2021 à 10h.

⁵ DESROSIERS Michelet, *Op. Cit. Ibid.*

⁶ DESROSIERS Michelet, *Op. Cit. Ibid.*

Aussi le changement de comportement et l'évolution des modes de vie constituent-ils des enjeux clés de la communication sociale. Elle s'appuie sur différentes méthodes et outils qui sont, entre autres, l'information, l'éducation, la communication engageante, l'accompagnement au changement. Elle recouvre, essentiellement, les organes de communication de masse de la presse périodique, de la radio, de la télévision, du théâtre et du cinéma. C'est, certainement, ce qui a justifié la création du « *théâtre des journées agricoles*⁷ » au lendemain de la sécheresse dévastatrice en Haute-Volta.

Ce théâtre coïncidait avec la manifestation culturelle organisée à l'occasion d'une fête annuelle appelée « *journée agricole au cours de laquelle sont récompensés les meilleurs producteurs de l'année*⁸ » Les paysans, eux-mêmes, constituaient les comédiens et jouaient dans leur langue locale afin de se faire comprendre par tout le monde. Les pièces n'étaient pas écrites, mais improvisées. Les représentations prenaient en compte les préoccupations des populations concernées et traitaient des sujets sur la coupe abusive du bois, la divagation des animaux et les feux de brousse.

L'accent était mis sur une triple stratégie pour lutter contre la désertification d'une part et d'autre part sur la prévention des conflits entre agriculteurs et éleveurs ou sur les techniques culturales. L'objectif de cette pratique théâtrale était de sensibiliser les populations rurales sur les maux qui minent la société. À ce titre, elle se présente comme un outil de communication pour le changement de comportements.

Ainsi, ce processus social se fonde sur le dialogue et la participation. Il optimise l'impact des initiatives de développement local. Cette démarche de communication sociale a donné naissance au théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso. Ce théâtre est selon P. Issiaka Tiendrébéogo,

« une forme d'expression théâtrale qui se donne pour mission principale de relever les questions existentielles des populations, c'est-à-dire tout ce qui environne leur vécu quotidien et par là même se propose de trouver des solutions aux problèmes soulevés.⁹ »

Ce théâtre, comme le dit Michel Corvin, est une

« forme de théâtre d'intervention reliée au contexte politique et social des pays en voie de développement, (qui) utilise le jeu

⁷GUINGANÉ Jean-Pierre, *La pratique des communications sociales au Burkina Faso, Etude de cas 2 : le théâtre*, Ministère de la Communication et de la Culture et Agence Canadienne (ACDI), avril 2000, pp.78-151

⁸GUINGANÉ Jean-Pierre, *Ibid.*, p.85

⁹TIENDRÉBÉOGO P. Issiaka, « *L'impact du théâtre d'intervention sociale sur le développement du Burkina Faso* » p. 14

dramatique comme moyen d'exprimer et parfois de résoudre les problèmes d'une collectivité villageoise souvent analphabète¹⁰»

Il correspond aux besoins des populations qui définissent des projets de développement participatif. Ce que soutient Prosper Kompaoré quand il affirme : « *Le théâtre est un levier sur lequel l'on peut appuyer pour enclencher ou déclencher la dynamique sociale et la paix pour le développement¹¹* »

Le théâtre d'intervention sociale constitue une pratique très prisée par les compagnies de théâtre, les organisations commerciales et les acteurs de développement au Burkina Faso. Ce que Sylvie Chalaye, dans une de ses correspondances officielles, réaffirmait :

« Le théâtre d'intervention sociale est une pratique très développée en Afrique de l'Ouest qui a beaucoup évolué ces dernières années et il est urgent de lui consacrer une thèse afin d'étudier autant l'évolution historique de cette pratique, que ces incidences sur les populations africaines. Le Burkina Faso a été partie prenante de cette pratique socio-artistique qui s'est inventée sur son territoire sous l'impulsion d'artistes et intellectuels militants comme Jean Pierre Guingané, Prosper Kompaoré ou Koulsy Lamko¹² »

Elle soulignait, ainsi, l'importance du théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso. En effet, la plupart des actions de développement, qui y sont menées, font appel à des formes d'expressions artistiques comme outil de communication sociale. Des organismes internationaux, des Organisations Non Gouvernementales (O.N.G.), des structures privées, des institutions étatiques, gouvernementales, des ministères, des collectivités territoriales collaborent avec des troupes de ce théâtre pour mettre en place des programmes politiques locaux.

Des entreprises commerciales exploitent, aussi, les techniques interactives et participatives pour faire la promotion et le marketing de leurs produits et des services qu'elles offrent. Des institutions religieuses exploitent la technique de la dramatisation dans leur approche. Les enseignants utilisent le jeu de rôle, la procédure interactive dans la pratique didactique et pédagogique. La communication dans la vie courante se fonde sur le dialogue et la participation.

¹⁰ CORVIN Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Tome 1 et 2. Paris : Larousse-Bordas, 1988, p. 849

¹¹ KOMPAORÉ Prosper, *Enjeux de scène*, revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement, n°14, décembre 2014, p.64

¹² CHALAYE Sylvie, *Correspondances officielles*, Paris le 28 mars 2016, p.2

Ainsi, ce théâtre d'intervention sociale à caractère participatif impacte le développement du Burkina Faso sur le plan social et économique. Sur le plan social, Prosper Kompaoré¹³ distingue six niveaux de manifestation que sont le développement personnel,¹⁴ la cohésion sociale de la perception positive du groupe d'appartenance,¹⁵ l'élargissement de leur vision, de leur imagination, de leurs horizons¹⁶ et le plaisir procuré¹⁷.

L'impact économique, par contre, n'est pas l'objectif premier d'une représentation théâtrale. Toutefois, les représentations génèrent une plus-value économique directe et/ou indirecte. Nous notons de petits commerces qui se développent en marge des spectacles. Les femmes s'improvisent vendeuses de friandises : cacahuètes, tourteaux d'arachide, beignets, galettes, etc. Des commerçantes de la localité d'accueil ou de villages voisins présentent des jus, de l'eau glacée, des brochettes de soja. Certaines proposent à manger aux participants pendant les pauses.

D'autres exposent des articles de la région : miel naturel, pagnes tissés, accessoires de beauté pour les femmes, etc. Elles font des recettes insoupçonnées. Elles nous ont confiée faire des recettes journalières minimales de cinq mille francs (5.000 Frs) CFA et maximales de quinze mille francs (15.000 Frs) CFA pour une estimation approximative de deux cent dix mille francs (210.000 Frs) CFA encaissée en quatorze (14) jours¹⁸. Ce montant est sans compter les achats d'objets de souvenirs que feront les animateurs-comédiens. Cela tourne autour de trente mille (30.000 Frs) francs CFA environs soit un total de deux cent quarante mille (240.000 Frs) francs

¹³KOMPAORÉ Prosper, *Op Cit.*, n°001, juin 2003, p.19-21 244

¹⁴ Il se conçoit comme la confiance en soi, l'auto implication dans les affaires communautaires. En effet, le fait de pratiquer une discipline artistique consolide la structuration de la personnalité de l'artiste en lui permettant de mieux se connaître et de découvrir ses capacités d'expression. Ce faisant, il est plus apte à s'impliquer dans les actions communautaires. En plus par l'expression artistique, le comédien acquiert des connaissances et des savoir-faire, il apprend à mieux développer ses capacités d'expression, de communication et de persuasion.

¹⁵Ce sens de l'utilité, ce sentiment d'appartenance à une structure qui fait de belles et de bonnes choses procure à chaque membre, un sentiment de fierté, une sorte de culture d'entreprise envers la structure artistique. Le sentiment positif est un ressort pour le changement social parce qu'il transforme chacun des membres du groupe en allié potentiel pour des actions de changement de développement.

¹⁶En effet, la séance de théâtre forum est un moment de socialisation intense au cours duquel chacun est appelé à imaginer un au-delà de son vécu personnel, à ouvrir son esprit à des points de vue différents du sien, à des horizons insoupçonnés dessinés par les conséquences des actes posés sur la scène. Ainsi, tel homme qui n'aurait pas eu du mal à combattre une candidature féminine aux élections, percevra tout à coup, à l'occasion d'une représentation particulièrement choquante de scènes semblables, le caractère odieux et grave de son acte. Tel autre qui subissait seul et dans la résignation une situation d'oppression découvrira à la faveur d'une représentation de théâtre forum qu'il n'est pas seul à vivre une telle situation et que la réprobation unanime rend possible d'imaginer une lutte pour la fin d'une telle oppression.

¹⁷Cette dimension ludique et hédoniste n'en est pas pour autant le moindre des résultats du théâtre forum. Il s'agit en effet d'offrir du plaisir, un moment agréable où le rire et les autres émotions fortes permettent d'apporter une parenthèse d'oxygène, à une vie souvent monotone et dure. De ce fait, l'on peut dire que le théâtre procure un mieux-être, une meilleure santé.

¹⁸Ces données sont issues de nos collectes lors des chantiers de théâtre communautaire réalisés par l'A.T.B. dans la commune de Garango au Centre-Est du Burkina Faso.

CFA enregistré en deux semaines de pratique théâtrale. C'est une somme variable en fonction des localités et des propositions de commerce. Les populations s'enrichissent, donc, à cette occasion.

Par ailleurs, de façon indirecte, les sensibilisations par les spectacles de théâtre participent à l'évolution économique et infrastructurel du village. Nous avons, par exemple, noté, à Kombissiri dans la région du Centre-Sud, la rénovation de salles de classe restreinte de sorte à accueillir des effectifs plus grands, la mise en place d'un point d'eau potable à l'école pour les élèves, la construction de latrines dans les concessions familiales. L'étude révèle une incidence économique réelle, directe, immédiate et indirecte sur les populations.

De plus, toutes les provinces du Burkina Faso comptent, au moins, une troupe de théâtre d'intervention sociale et ont déjà accueilli, au moins une représentation. Cela témoigne de la vitalité de cette forme de théâtre au Burkina Faso. « *Le constat qui ressort de cette analyse est que de 1987 à 2014, une troupe théâtrale est créée chaque année sauf en 2011 où on a assisté à la naissance de deux troupes théâtrales* ¹⁹»

Par conséquent, l'activité théâtrale est dynamique et très dense. Les populations manifestent de l'intérêt pour ce genre théâtral. Une représentation réunit un grand monde, en moyenne près de six cents (600) à deux mille (2000) personnes²⁰.

Ce qui avait, certainement, suscité la question de l'impact du théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso, pionnier de cette pratique en Afrique de l'Ouest, à travers une thèse²¹. C'est eu égard aux nouvelles problématiques qui se sont progressivement dégagées pour en ouvrir le champ sur les conditions de son efficacité, que nous avons porté notre intérêt sur le sujet : « *Esthétique et pragmatique dans la communication théâtrale : modélisation des spectacles de théâtre forum et communautaire au Burkina Faso de 2008 à 2020* ». Plusieurs raisons ont motivé cette recherche.

Sous un angle personnel, il convient de mentionner la prise en compte de la relation existant entre développement et pratiques artistiques. Le secteur artistique, en effet, revêt une force incontestable de développement. En fait, le théâtre et le cinéma font partie des moteurs de

¹⁹ TIENDRÉBÉOGO P. Issiaka, *Op. Cit.* p. 297

²⁰ KOMPAORÉ Prosper, Le théâtre communautaire, mis en ligne en 2011, disponible sur <http://atb.bf/site/nos-activites/le-theatre-communautaire/> et consulté le 02 avril 2019 à 22h.

²¹ TIENDRÉBÉOGO P. Issiaka a répondu à cet appel en réalisant une thèse sur *L'impact du théâtre d'intervention sur le développement du Burkina Faso* en 2018.

développement aux Etats Unis d'Amérique (Hollywood²², Broadway²³), le festival d'Avignon²⁴ en France, le Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou (FESPACO)²⁵ et les récréatrices au Burkina Faso et le MASA d'Abidjan en Côte d'Ivoire, parmi tant d'autres. C'est dans la logique -quoique très prétentieuse- de pouvoir vivre cela au niveau des communes, des villages, des départements au Burkina Faso, que nous posons le diagnostic sur la production, la transmission et la réception des théâtres forum et communautaire au Burkina Faso.

Aussi bien que cette raison personnelle doublée de notre passion pour la communication sociale et de notre intérêt pour les sciences du signe, notre formation académique en Arts du spectacle, notre expérience en encadrement d'acteurs/comédiens au côté de B.T.B. les tournées de sensibilisation dans ses zones d'intervention, le suivi-évaluation que nous réalisons dans le cadre de la production des rapports d'activités de ladite troupe, l'élaboration des TDR des activités de sensibilisation et notre participation au chantier de théâtre communautaire de Gana, un village de Kombissiri en 2010 avec l'A.T.B. ont joué également un rôle sur un plan scientifique quant à notre détermination dans cette recherche.

Ceci dit, quelques motivations épistémologiques du présent travail résident dans le souci de découvrir et de comprendre :

- Le pouvoir transformationnel des spectacles de théâtre d'intervention sociale, c'est-à-dire leur capacité à agir sur les spectateurs de sorte à ce qu'ils passent de passifs à actifs et se départissent de leurs habitudes quotidiennes pour intégrer de nouvelles pratiques. Autrement dit, il s'agit des répercussions de ces théâtres dans le réel ;
- La profusion des troupes de théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso malgré les difficultés financières qu'elles connaissent et qui pourraient entraîner leur mise à péril ;
- Le vide dans l'étude du spectacle de théâtre qui demeure encore le parent pauvre de l'érudition critique théâtrale burkinabè. L'analyse de l'esthétique et de la praxis dans la

²²Hollywood est le centre historique des studios de cinéma en Amérique. Ce quartier, très réputé pour ses studios de cinéma et les sièges sociaux des grands groupes cinématographiques constitue le principal centre de production de l'industrie cinématographique américaine. Ainsi, par métonymie, le mot Hollywood désigne l'industrie cinématographique américaine prise dans son ensemble.

²³ Broadway est l'un des principaux axes Nord-Sud de Manhattan, le quartier central de la ville de New York et la plus vieille avenue de la ville qui déroge au plan quadrillé de l'île en 1881. C'est un lieu historique où se déroulent les grands défilés populaires pour fêter les victoires et les exploits. Il attire des touristes du monde entier chaque année. Cette avenue est devenue un lieu mythique qui a inspiré plusieurs films et chansons.

²⁴ Le Festival d'Avignon, fondé en 1947 par Jean Vilar, Jean Ruvet, Christian Zervos, est la plus importante manifestation de théâtre et de spectacle vivant du monde par le nombre de créations et de spectateurs réunis. Il est le plus ancien et le plus célèbre en France.

²⁵ Le FESPACO est l'un des plus grands festivals de cinéma africain, créé en 1969 à Ouagadougou à l'initiative d'un groupe de cinéphiles dont François Bassolet, Claude Prieux et Alimata Salembéré qui fut la première présidente en 1969 et 1970. Il se déroule tous les deux ans à Ouagadougou/ Burkina Faso et reste la principale vitrine pour les cinéastes africains.

communication théâtrale, de façon générale et singulièrement du théâtre d'intervention sociale est un champ non encore exploré dans les universités au Burkina Faso et en France. Aucun étudiant n'a présenté jusqu'à ce jour un sujet de thèse portant sur la modélisation et les conditions d'efficacité des spectacles de théâtre d'intervention sociale.

- En outre, le sujet de cette thèse s'inscrit dans une logique de continuité de nos recherches entreprises en D.E.A. qui avaient porté sur le thème : « *Analyse sémiotique d'une représentation théâtrale. La sémiotique peircienne appliquée au spectacle de théâtre Le Dernier refuge de Prosper Kompaoré*²⁶ » Nous avons analysé la manière dont le sens s'était construit dans le spectacle et caractérisé la démarche esthétique mise en place par Prosper Kompaoré.

Alors, en vue d'élargir l'analyse sémiotique et esthétique des spectacles de théâtre, nous avons envisagé de poursuivre dans le même champ d'analyse²⁷ mais en approfondissant ces analyses antérieures. C'est donc, à la suite de cette recherche que nous avons élargi le champ de l'étude en prospectant à la fois l'angle esthétique et celui de la praxis, et en examinant un corpus plus vaste et plus riche.

Pour mieux appréhender les concepts qui constituent notre sujet sus-énoncé, nous menons un choix terminologique qui s'adapte notamment à l'objet d'étude, au regard de la profusion des approches tant bien au niveau de l'esthétique théâtrale et de la pragmatique, de la communication théâtrale et du théâtre de la participation, des théâtres forum et communautaire que de la modélisation de spectacles. Nous examinons, tour à tour, ces notions clés. Tout d'abord, l'esthétique théâtrale.

Dès l'abord, nous considérons des approches dictionnaires du mot esthétique. Le **Larousse de Poche 2007** définit l'esthétique comme la partie de la philosophie qui étudie le beau, son histoire et ses principes. Il s'agit des règles et des principes selon lesquels on définit le beau à une époque donnée. Cette approche traduit que des éléments environnementaux et immédiats tels l'espace, le public et l'époque influencent la perception de l'esthétique qui est intimement liée à ces entités considérables.

²⁶YAMÉOGO N. Joséline, *Analyse sémiotique d'une représentation théâtrale. La sémiotique peircienne appliquée au spectacle de théâtre Le Dernier refuge de Prosper Kompaoré*, mémoire de DEA, université de Ouagadougou, 2016

²⁷Il s'agit ici du domaine de l'analyse du théâtre dans sa dimension scénique.

Le dictionnaire universel, quant à lui, le présente comme la science théorique du beau ; conception que clarifie, le **Micro-Robert de Poche, 1989**. En fait, pour ce dictionnaire, l'esthétique est la science du beau dans la nature et dans l'art. Cette définition laisse percevoir une conception théorique et particulière du beau dans l'art, en ce sens que l'esthétique peut traduire une vision personnelle ou collective du beau. Elle rejoint la perspective de Baumgarten au XIII^e siècle selon laquelle, l'esthétique est une investigation théorique sur l'art.

« Le mot esthétique a été créé par Baumgarten à partir de la distinction traditionnelle entre les noeta, faits d'intelligence, et les aistheta faits de sensibilité [...]. Baumgarten utilise cette distinction dans une perspective leibnizienne ; il voit alors dans les aistheta de vraies connaissances, mais « sensibles » ; les images de l'art en feraient partie par leur caractère concret et sensible ; et une « science philosophique » en est possible lorsque le philosophe réfléchit sur l'art²⁸ »

Aussi cela pourrait-il impliquer que la réception d'une production artistique est, essentiellement, relative au goût. Ce goût détermine l'adhésion du public au message diffusé et participe de la consommation ou non de l'œuvre d'art. En effet, la force qui semble gouverner le goût est, ici, l'esthétique, ce que l'on perçoit par les sens.

Ainsi, l'esthétique régule la pratique artistique : *« D'une certaine façon, c'est l'esthétique qui permet de penser la crise de l'art et peut être la dépasser. À l'esthétique revient alors de théoriser sur la vie et la mort de l'art²⁹ »* Sur ce, la présente étude esquisse quelques principes de l'art théâtral. Toutefois, les approches dictionnaires laissent transparaître le pan pluridimensionnel de l'esthétique.

Nous retenons que c'est une notion théorique, circonstancielle et dépendante du temps, du lieu et du public/auteur. Par conséquent, la conceptualisation de l'esthétique théâtrale a recours à des perceptions complémentaires. En effet, le théâtre repose sur une dualité fondamentale entre l'écriture et la représentation scénique. On distingue, alors, l'esthétique théâtrale comme dramaturgie et mise en scène. Sur le plan dramaturgique, elle regroupe l'ensemble des règles qui président à la composition d'une pièce de théâtre³⁰.

Sur le plan scénique, *« l'esthétique théâtrale renvoie à l'étude des principes et lois générales ou particulières qui régissent la représentation des œuvres dramatiques, et*

²⁸ LESCOURET Marie Anne, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Flammarion, 2002, p. 9

²⁹ NAUGRETTE Catherine, *Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 6

³⁰ Hubert Marie Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008, P. 257

concourent à la production du pathétique et du beau ³¹». Cependant, malgré la nécessité du distinguo, certains auteurs font une définition associative. L'entendement de Veinstein l'illustre parfaitement. En fait, pour lui, c'est une étude des systèmes généraux fondés sur les théories du jeu, de la sociologie et de l'observation de l'expérience de la pratique³²

Patrice Pavis, quant à lui, propose une approche synthétique du concept d'esthétique théâtrale. Il prend en compte la dimension diachronique et rend compte des caractères différents de l'esthétique au sein de laquelle opère l'esthétique théâtrale : « *Les lois de composition et de fonctionnement du texte et de la scène. Elles intègrent le système théâtral plus vaste : genre, théorie de la littérature, système des beaux-arts, philosophie de la connaissance*³³ » Pavis établit une similarité entre la poétique et l'esthétique. Par ce fait, l'esthétique correspond à une étude normative des théories dramaturgiques, du beau et même de la philosophie appliquée.

À côté de ces définitions associatives, on note des approches simplificatrices qui représentent l'esthétique théâtrale comme : « *Une réflexion sur les grands problèmes du théâtre, tels qu'ils ont été vécus et exposés par des créateurs, des philosophes ou des écrivains*³⁴ » Cette perspective prend en compte le concept comme un système intégrant tous les problèmes de la sphère théâtrale, partant des créateurs (dramaturges, metteurs en scène, comédiens, et même le public) et des philosophes.

Catherine Naugrette appréhende l'esthétique théâtrale en deux phases :

« *Dans un premier temps, elle représente une esthétique de la mise en scène. Puis elle désigne l'ensemble des réflexions théoriques concernant le phénomène théâtral qu'il s'agisse du texte ou de la scène. Son champ d'application est donc très étendu : il comprend tous les éléments constitutifs du théâtre, tel qu'il a été redéfini en tant que pratique artistique au début du XX^e siècle : le lieu, l'architecture, le texte, la mise en scène, le décor, l'acteur, la lumière, le costume...* ³⁵ »

L'esthétique théâtrale, telle que définie par Naugrette, laisse, en filigrane, une idée théorique. Elle convoque la totalité des constituants théâtraux. De ces définitions, il résulte un certain nombre de conclusions :

³¹DE FOUQUIERES Becq cité par NAUGRETTE Catherine, *Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2007, p.9

³²VEINSTEIN André, *La mise en scène et sa condition esthétique*, Paris, Librairie théâtrale, 1992. (3^e éd.)

³³PAVIS Patrice, *Op. Cit.*, p.33

³⁴Cette perspective est tirée de l'avertissement de l'anthologie que les trois auteurs (Jacques Scherer, Monique Borie et Martine de Rougemont) publient en 1982, intitulée *Esthétique théâtrale* texte de Platon à Brecht, SEDES, p.7

³⁵NAUGRETTE Catherine, *Op. Cit.* p. 39

- L'esthétique théâtrale résiste à toute définition standard. Elle semble relative à des intentions précises d'où la nécessité de considérer les exigences de l'environnement direct de l'œuvre, du producteur et du public. Donc, on ne peut parler d'une esthétique théâtrale applicable à l'universelle mais des esthétiques théâtrales dans des styles singuliers.
- Des mutations en faveur de différents modèles esthétiques foisonnent autour d'une pléthore de courants. Par conséquent, il convient d'explorer le domaine théâtral occidental, africain et burkinabè avant toute tentative critériologique.
- Une analyse de l'esthétique théâtrale doit prendre en compte les facteurs, temps, lieu, public d'une part. D'autre part, l'étude doit tenir, aussi, compte de l'aspect évolutif de la sphère théâtrale, des grands problèmes exposés par les écrivains. Par ailleurs, elle doit intégrer, également, les lois de composition scénique, le fonctionnement des constituants théâtraux et les théories de la pratique.
- Pour finir, la réflexion devra porter, aussi, sur la finalité même de l'esthétique théâtrale.

Ces propos orientent nos travaux axés sur le théâtre comme pratique scénique. Dans l'énoncé du sujet, il est clairement spécifié que nous nous intéressons aux spectacles de théâtre d'intervention sociale. Par conséquent, ce travail prend, directement, en compte un aspect du théâtre en l'occurrence sa dimension représentation scénique d'un fait par des personnages dans un espace-temps et devant un public.

Par ailleurs, nous associons aux spectacles, le processus qui s'étend de leur conception jusqu'à leur matérialisation sur la scène. In fine, à travers l'esthétique théâtrale, nous portons, notre attention sur les lois de composition scénique, de fonctionnement des constituants des spectacles de théâtre d'intervention sociale du Burkina et leur finalité. À la suite de ce volet, nous analysons la pragmatique.

Du grec « *pragmatikos* ³⁶», cette notion traduit, selon **Le Robert**, le fait d'être adapté à l'action concrète et d'accorder une première place à la pratique et à l'expérience. Elle a pour synonymes les termes suivants : *utile, efficace, commode, ingénieux, réaliste, constructif*. Par cette approche définitionnelle, une communication pragmatique serait, d'une certaine façon, un échange utile, efficace, commode, ingénieux, réaliste, constructif.

³⁶De l'anglais pragmatics, attribué à Charles W. Morris, la pragmatique est issue de termes voisins, le pragmatisme (pragmatism, 1898) de William James et le pragmatisme (pragmaticism, 1905) terme forgé par Charles S. Peirce, *Sémiotique de l'information* (2002)

Aussi exploitons-nous, dans le cadre de cette recherche, la pragmatique comme une théorie pour analyser l'efficacité, l'ingéniosité, le réalisme des échanges au théâtre qui se réalisent par la pratique/l'expérience.

Comme outil d'analyse, la pragmatique, composante de la sémiotique, recouvre des problématiques relevant de la philosophie du langage, de la linguistique, de la littérature, de la pratique artistique, etc. Elle s'intéresse aux éléments du langage dont la signification ne peut être comprise qu'en connaissant le contexte³⁷ de leur emploi.

Dès lors, elle porte sur les phénomènes de dépendances contextuelles et les inférences que l'on tire sur les énoncés linguistiques sur la base de nos connaissances générales sur le monde et d'hypothèses sur les intentions du locuteur. Ce qui traduit que nous partirons du contexte³⁸ d'emploi des énoncés produits dans le cadre de la communication du théâtre d'intervention sociale pour examiner, d'une part, la pertinence de l'usage du langage théâtral dans une perspective communicante et d'autre part, le rôle des utilisateurs. Autrement dit, nous considérons les mécanismes inférentiels dans la connaissance, l'intentionnalité dans la communication, l'usage non littéral du langage, la construction des concepts. Ceci étant, nous envisageons une analyse pragmatique selon deux angles.

Le premier angle porte sur l'analyse de l'influence et des conséquences du langage sur le contexte. Pour ce faire, nous convoquons Austin³⁹ (1970) pour expliquer comment les énoncés produits dans le cadre des spectacles de théâtre d'intervention sociale agissent sur les spectateurs. Cette étude des actes de langage⁴⁰ permettra d'analyser les actions produites par les discours dans le cadre de la communication théâtrale sur les spectateurs.

Il s'agira de définir les actes de langages, c'est-à-dire caractériser les traits du contexte (intention du locuteur, savoirs, croyance, attentes, effets), de déterminer quelle proposition est

³⁷ La pragmatique, dans la perspective du contexte, s'intéresse non seulement aux verbales, aux dits, mais aussi aux non-dits ou aux éléments de signification du discours qui ne sont pas forcément inscrits dans la langue.

³⁸ Le contexte, c'est la situation concrète dans laquelle le discours est émis ; il englobe tous les paramètres que sont : le lieu, le temps, l'identité et la nature des relations qui unissent les partenaires. En un mot, il s'agit de tout ce que l'on a besoin de savoir pour comprendre et évaluer un discours. L'objet de la pragmatique serait de traiter des rapports les plus généraux entre l'énoncé et l'énonciation, entre les phrases et leurs contextes de production. Le contexte englobe les individus existant dans le monde réel. C'est l'identité des interlocuteurs, leur environnement physique et social, le lieu et le temps où les propos sont tenus.

³⁹ C'est à partir de la découverte du phénomène des actes de langage par Austin que l'on peut réellement dater les débuts de la pragmatique actuelle. Avec lui, dire, c'est faire.

⁴⁰ Un acte de langage est une action exercée par la parole. C'est un acte social qui implique nécessairement la présence de deux personnes voire plus. La théorie des actes de langage est une théorie logique des actes de discours qui caractérisent la structure logique de l'ensemble de toutes les forces illocutoires possibles ainsi que les conditions de succès et de satisfaction de tous les types d'actes illocutoires. Cette conception met en avant les effets que les discours exercent sur les locuteurs. À ce niveau l'attention est focalisée sur la dimension interactive et interactionnelle que toute production langagière présuppose.

exprimée par un énoncé donné en vue de trouver les conditions nécessaires et suffisantes pour leur réussite.

Par ce fait, la pragmatique entretient des liens avec l'analyse du discours. Alpha Ousmane Barry trouve qu'elle se prête à cet exercice : « *En partant de l'idée que parler, c'est d'une certaine manière, agir sur l'auditeur, la pragmatique nous offre en quelque sorte les outils nous permettant de mieux observer la façon dont un orateur exerce de l'autorité sur ses auditeurs au moyen de son discours*⁴¹ » En effet, l'approche pragmatique permet d'analyser le discours produit dans le cadre du théâtre comme un phénomène discursif, communicatif et social.

Le deuxième angle examine l'influence et les conséquences du contexte sur le langage. Il s'agit de voir de quelles manières, ce qui est dit dépend des circonstances dans lesquelles cela est dit. Ainsi, la pragmatique à partir du principe de coopération établi par Paul Grice, permettra de montrer comment les spectateurs établissent le sens de l'énonciation théâtrale. Tout compte fait, la présente recherche entreprend :

- Une pragmatique analytique basée, en partie, sur le modèle de John L. Austin qui repose sur l'idée d'une communication humaine intentionnelle et non exclusivement explicite. Ce courant met en avant l'analyse des actes de langage (l'acte locutoire par lequel on produit des signes, l'acte illocutoire qui réfère au pouvoir transformateur du dire et l'acte perlocutoire relatif à l'effet consécutif à l'acte de dire). Elle permettra de révéler les valeurs illocutoires et perlocutoires du langage théâtral.

- Une pragmatique sociolinguistique qui focalise les performances du sujet parlant, sujet déterminé par les structures sociales.

- Une pragmatique énonciative inspirée des travaux d'Emile Benveniste sur l'énonciation. Ainsi selon ce modèle, la relation entre énoncés est argumentative.

- Une pragmatique radicale qui s'intéresse au traitement inférentiel des informations dans la communication. Ce modèle entend décrire les aspects vériconditionnels du sens, c'est-à-dire : « *L'ensemble des implicatures inférables, soit à partir de règles conversationnelles (implicature conversationnelle), soit à partir du sens des mots (implicature conventionnelle)*⁴² »

⁴¹ HAILLON F. Fred, *Une linguistique de l'histoire : l'Analyse du discours à la française* Disponible sur https://www.academia.edu/3222140/Une_linguistique_de_l_histoire_lAnalyse_du_discours_%C3%A0_la_fran%C3%A7aise_ADF_ consulté le 01 mai 2021 à 6h.

⁴² REBOUL Anne et MOESCHLER Jacques, *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*. Paris : Armand Colin, 1998, p. 76

Après cette clarification du concept pragmatique et l'éclairage de l'approche qui en sera faite, passons maintenant à la notion de communication théâtrale. Avant toute chose, il faut noter que le théâtre est une histoire d'une négociation communicationnelle, c'est-à-dire, d'une médiation de groupe entre les émetteurs (commanditaires, acteurs, comédiens, metteurs en scène, techniciens-régisseurs de sons et lumière, costumiers, décorateurs, etc.) et les spectateurs. Ainsi deux communications se superposent au niveau du spectacle de théâtre :

- La communication entre les personnages : elle domine sur scène à travers les dialogues qui peuvent être informatifs (un personnage apprend quelque chose à un autre) ; délibératifs (une discussion sur une décision à prendre), conflictuels (un affrontement verbal), (monologue).

- La communication scène-spectateur : cette communication part de la scène vers la salle et est moins visible par rapport à celle entre personnage. En fait, les paroles prononcées entre les personnages s'adressent aussi aux spectateurs. L'illusion théâtrale exige qu'on la dissimule.

La communication théâtrale se caractérise par la densité et la diversité des signes transmis au cours de la représentation des théâtres d'intervention sociale. Les spectacles n'utilisent pas un seul langage comme vecteur des effets produits sur le destinataire. En plus du langage verbal, le théâtre est médiatisé par un comédien qui lui donne vie à travers son physique et son jeu. Il n'est donc pas, seulement, fonction des effets littéraires créés par un auteur mais dépend, aussi, des données supplémentaires que la réalisation scénique lui aura apportées.

Ce qui confronte le spectateur à une véritable polyphonie informationnelle. C'est pour cela que le théâtre, selon Roland Barthes, est « *une machine cybernétique* ». Sa communication fait intervenir de façon simultanée des informations multiples à travers le texte, le décor, les costumes, les éclairages, le jeu des acteurs, etc. C'est là qu'intervient Charles Sanders Peirce pour expliquer le processus de sémiotisation et la construction des références.

Les spectacles des théâtres d'intervention sociale mettent en jeu des conditions de réalisations spécifiques. Ce qui nous amène à interroger la situation d'énonciation. Par définition, elle est la situation précise dans laquelle on se retrouve quand on communique. Ainsi, l'énonciation est, selon une conception benvenistienne, la « *mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation*⁴³»

⁴³ BENVENISTE Emile, cité par ARON Paul et al. *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 233

Autrement dit, l'énonciation est l'acte par lequel un locuteur produit un énoncé. Cet acte se conçoit comme une petite scène inscrite dans un lieu et dans un temps donnés et exécutée par des actants (celui ou ceux qui parle (nt) et celui ou ceux qui l'écoute (nt)). Nous partirons, dès lors, de l'énonciation théâtrale pour analyser la communication par les spectacles de théâtre d'intervention sociale. Aussi la situation de communication se définit comme

« Un ensemble d'éléments qui interviennent dans un acte de communication : l'expéditeur, le destinataire, le message, le lieu et le moment où l'acte a lieu, etc. La théorie de la communication indique que, dans l'acte de communication, un expéditeur est responsable de l'envoi d'un message à un ou plusieurs destinataires. Ce message est diffusé par un canal et peut être compris lorsque l'expéditeur et le destinataire partagent un code. Il est également important que le destinataire connaisse le référent du message afin de comprendre ce qu'il est⁴⁴ »

En d'autres termes, la situation de communication est liée au lieu concret et au moment précis où tous ces éléments agissent et interagissent. Il est important de souligner que, dans une communication fluide, les rôles sont, constamment, échangés : la personne qui envoie le premier message, c'est-à-dire l'énonciateur, devient un récepteur lorsqu'elle reçoit la réponse de l'autre sujet, puis revient pour jouer le rôle d'expéditeur et ainsi de suite. De la même manière, nous ne pouvons pas négliger le fait que dans chaque situation de communication, les circonstances qui entourent à la fois l'expéditeur et le destinataire jouent un rôle fondamental.

En effet, ils influencent positivement ou négativement, selon les cas. C'est pourquoi, il convient de savoir si l'énoncé est ancré dans la situation d'énonciation ou s'il est coupé. Nous focalisons, alors, notre analyse de la communication théâtrale sur la production des énoncés, sur la situation d'énonciation et sur les actants. Aussi s'agira-t-il de se demander: qui parle à qui, quand et où, pour dire quoi et avec quelle intention ?

Outre ces aspects, la communication, dans le cadre des théâtres d'intervention sociale requiert l'implication, la participation des spectateurs. Il s'agit de pratiques spectatrices qui imposent des mises en jeu de spectateurs sur les scènes théâtrales. Il active une technique qui offre à un individu un processus prédéfini de devenir tour à tour « spect-acteur », « joueur », « opérateur » ou encore « participant ».

Ces productions entraînent l'engagement physique des participants chargés de répondre à un ensemble de sollicitations. Ce qui induit une interaction tacite ou manifeste et l'idée d'un contrat où chacun des associés apporte une part à la réalisation complète de l'événement

⁴⁴ Consulté, le 20 janvier 2019 sur : <https://definition-simple.com/>

théâtral. L'acteur apporte son potentiel d'émetteur d'un message qu'il actualise tandis que le spectateur, dans l'échange, met à disposition ses ressources de récepteur actif.

Ce théâtre fait disparaître la hiérarchie traditionnelle établie par une communication verticale⁴⁵ par le biais de l'interaction. Ainsi ces créations théâtrales sont dites participatives. La participation sous-entend, aussi, l'intensité des réactions visibles observables pendant un spectacle de théâtre d'intervention sociale.

Dans ce contexte, les dramaturges construisent un partenariat entre les deux entités théâtrales. Les spectateurs font l'objet d'investissements variés visant à stimuler leur participation physique, perceptive et/ou intellectuelle. S'inscrivant à la suite de Koulsy Lamko⁴⁶, nous parlons de « *théâtre de la participation* » plutôt que de « *théâtre de participation* ». Le terme « *participation* » souligne,

« D'une part, le rapport que le metteur en scène du spectacle installe entre la scène et la salle et l'empathie ou la mise à distance, de l'illusion ou de l'interaction et, d'autre part l'ensemble des procédés littéraires mis en œuvre 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 création⁴⁷. »

La participation fonctionne, donc, comme un effet à rechercher dans le processus de projection de la réception du spectacle et comme paramètre capital de l'horizon d'attente du public qui conditionne la production de spectacle et s'appréhende ici comme l'analyse d'une esthétique théâtrale. Ce théâtre regroupe plusieurs types de pratiques dont les représentations des théâtres forum et communautaire auxquelles nous nous intéressons dans ce travail.

Le théâtre forum est une pratique issue du théâtre de l'opprimé⁴⁸ développé par Augusto Boal au Brésil. Il s'inscrit dans la perspective du recours au théâtre comme un moyen de sensibilisation pour le changement de comportements. Ce théâtre occupe l'univers théâtral avec une toute autre conception de l'engagement et s'oriente vers une révolution des mœurs sociales.

Le théâtre forum, perçu comme une arme de combat, est, alors, une stratégie de communication. Il se présente comme un moyen d'intervention sociale, de sensibilisation, d'enseignement. C'est un outil pédagogique. C'est, en fait, une formule théâtrale qui sort le

⁴⁵C'est une communication réalisée exclusivement de la scène vers la salle telle qu'elle se révélait dans l'architecture des théâtres municipaux français.

⁴⁶ LAMKO Koulsy, *Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone*. Thèse : Université de Limoges, 2003, p. 16

⁴⁷ LAMKO Koulsy, *Op. Cit. Ibid.*

⁴⁸ Nous y reviendrons, plus largement, au chapitre 3 de la partie 1.

spectateur de son rôle passif pour le transformer en acteur tant sur la scène que dans la vie. Les dramaturges de cette forme de théâtre se sentent concernés à la fois par les questions sociales, politiques, environnementales des milieux de vie du public cible. Ils utilisent des codes naturalistes, réalistes, symbolistes parmi tant d'autres.

Le théâtre communautaire, quant à lui, implique toute une communauté. Il consiste à aller séjourner dans une localité, généralement, villageoise pendant sept à dix jours. Durant cette période, les comédiens invitent les paysans à parler de leurs préoccupations en matière de développement de leur localité. Ces problèmes recueillis servent à créer des scènes de théâtre par lesquelles, les populations concernées vont jouer afin d'interpeller soit des partenaires soit la communauté elle-même.

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.

L'important dans cette activité est beaucoup plus le dialogue social qui s'installe entre les différents protagonistes du théâtre communautaire, en plus des interpellations et des prises de décisions des populations concernées et des partenaires. Ce théâtre, tout comme celui forum, favorise l'émancipation, le débat public et la création artistique par tous.

Il vise à susciter des changements sociaux en agissant comme un catalyseur pour lancer des évolutions au sein de la communauté. Comment ces théâtres sont-ils modélisés ? Avant de répondre à cette question dans la deuxième partie du document, nous cernons les contours de la modélisation.

La modélisation, de façon générale, est la conception d'un modèle. C'est l'élaboration de modèle de représentation à l'aide d'un système qui possède des propriétés analogues à ce phénomène. Elle consiste à mettre au point un ensemble de règles pour décrire un phénomène de façon reproductible et simulable afin de comprendre son fonctionnement. Le modèle issu de la modélisation sert à prédire le comportement d'un système en fonction de sollicitations connues. En théâtre, la modélisation consiste à produire du spectacle de vie réelle.

En fait, c'est la conception d'un spectacle qui reproduit des thèmes et des comportements sociaux en associant les uns aux autres pour offrir une vue globale, multidimensionnelle et cohérente. Cela vise à structurer et à représenter visuellement la réalité sociale et nécessite une démarche au sein de la société concernée. On peut identifier trois étapes de la modélisation :

- Le modèle interprétatif qui décrit avec ses propres mots en langage naturel l'objet ;
- Le modèle fonctionnel qui identifie des éléments unitaires et des rapports précis. Le but est de rendre le modèle interprétatif compréhensible ;
- Le modèle physique implémente le modèle fonctionnel dans une réalité connue et proche du public à l'aide d'un système qui possède des propriétés analogues à ce phénomène.

Il s'agira, donc, d'indiquer les étapes de construction des spectacles des théâtres forum et communautaire de notre corpus et de proposer sur la base de ces procédés un modèle général. Il faut rappeler que les pratiques qui nous intéressent sont les théâtres forum et communautaire.

Nous précisons que ce sont les réalisations de B.T.B. et de l'A.T.B. La pertinence du choix du corpus réside dans le fait que l'étude de cas nous est apparue la démarche appropriée car permettant d'appuyer nos constats sur des exemples concrets. Nous avons opté pour B.T.B. parce qu'en plus d'être la pionnière dans la région du Centre-Sud en matière de théâtre de la participation, elle est vivante et fonctionnelle⁴⁹.

Outre cela, elle a remporté un prix lors du Concours de Théâtre Forum (C.T.F.)⁵⁰ en 2005 et fut distinguée meilleure troupe de sensibilisation au LOMPOLO en 2014⁵¹. Par ailleurs, elle a reçu un label en Management et Création Artistique de Qualité en Théâtre pour le Développement (MCAQ/TPD)⁵² en 2017 pour pratiquer ce genre théâtral.

⁴⁹ YAMÉOGO N. Joséline, *Pragmatique dans les spectacles de théâtre forum : Processus de création et procédés d'esthétisation de la troupe Bienvenue Théâtre du Bazèga*, février 2021, p. 314 in Arts et développement en Afrique, Presses Universitaires du Burkina

⁵⁰ Le C.T.F. est un concours initié par l'A.T. B dans le but d'inciter les troupes de théâtre forum, membres du réseau des praticiens du théâtre pour le développement à persévérer dans la recherche de la qualité esthétique et dans l'innovation permanente en matière de modes de création, de formes d'interactivité. Pendant dix jours, onze troupes nationales vont en compétition devant un jury composé assez souvent d'enseignants d'arts dramatiques et de praticiens de ce genre théâtral. Cinq parmi les onze sont récompensées. C'est à ce concours que B.T.B. remporta un prix.

⁵¹ L'évènement qui prend le nom des LOMPOLO, se justifie du fait que Lompolo Koné fût le premier homme de théâtre au Burkina, précurseur de cet instrument dans les années 1955 à 19957 avec ses pièces de théâtre que sont entre autres « Soma Oulé » puis cette dernière « Le Pays du Paysan Noir » qui a permis de remporter le premier trophée international de la Haute- Volta de l'époque aujourd'hui Burkina Faso. En hommage à son apport dans la culture les trophées de récompense du théâtre portent son nom. Ainsi, au cours d'une cérémonie, onze trophées sont remis aux lauréats :

⁵² Il s'agit du label en Management et Création Artistique de Qualité en Théâtre pour le Développement (MCAQ/TPD) qui est une certification récompensant les troupes de théâtre forum de qualité. Ce concept initié par le directeur de l'A.T.B. Prosper Kompaoré est un processus de formation, de suivi évaluation au terme duquel le jury peut voir si la troupe réunit un certain nombre de qualités qui peuvent lui garantir une certaine pérennité. Ce processus se passe en trois mois au cours desquels, des troupes s'appliquent à maîtriser les fondements du théâtre forum, à déployer aisément sur scène des compétences techniques. Aussi les qualités qui retiennent l'attention du jury sont entre autres, la compétence technique et artistique c'est dire la maîtrise des fondements du théâtre forum et l'aisance scénique, la qualité du management de la troupe, la manière dont la troupe planifie son travail et enfin la disponibilité d'un bassin de renouvellement pour permettre à la troupe de traverser le temps. A la fin, il est

Il faut noter aussi qu'aucune étude n'a encore été menée sur cette troupe. Bien qu'active et connue du paysage théâtral burkinabè, B.T.B. a un capital d'expériences méconnues des universitaires. Ses créations théâtrales, ses spectacles et événements théâtraux ne sont pas explorés par les chercheurs. Cela confère à notre travail un caractère original.

Quant à l'A.T.B., il est notre principal point de référence pour l'étude du théâtre communautaire parce qu'elle est la première et la seule troupe à pratiquer ce genre théâtral au Burkina Faso. En 1978, cette troupe 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 C.T.F. le Festival International de Théâtre pour le Développement (F.I.T.D.)⁵³, le Concours Artistique des Secondaires et des Etudiants de Ouagadougou (CASEO)⁵⁴ et le Concours Artistique du Primaire de Ouagadougou (CAPO)⁵⁵.

Pour ce qui concerne les distinctions, la troupe a reçu, parmi tant d'autres, un certificat de reconnaissance en qualité de pionner du théâtre burkinabè. Elle a également été lauréate au Grand Prix national de théâtre⁵⁶ en 1988 ; lauréate de la première édition des LOMPOLO de la

organisé une nuit dite de labelisation pour récompenser les troupes qui s'illustrent le plus. Dix sont retenues parmi une centaine.

⁵³ Le F.I.T.D. est un festival biannuel, ayant lieu au mois de février. Il fut créé dans le but de rassembler des praticiens du théâtre pour le développement de plusieurs pays d'Afrique et d'autres continents pendant une dizaine de jour pour présenter leurs spectacles, échanger leurs connaissances et créer des liens.

⁵⁴ Le CASEO est un cadre d'expression de talents artistiques et culturels. Il vise à promouvoir la pratique des activités culturelles et artistiques dans les établissements d'enseignement secondaire et universitaire à Ouagadougou. Il a lieu dans cette même ville mais accueille des participants de toutes les localités du Burkina qui compétissent dans neuf disciplines : le théâtre, l'art oratoire, le ballet, la création chorégraphique, l'humour, l'art vestimentaire, le Play back, le récit du conte, le slam et la vedette de la chanson.

⁵⁵ Le CAPO est un cadre d'expression et d'éclosion des jeunes talents qui vise à enraciner la pratique des activités artistiques et culturelles à l'école primaire. Il regroupe plus de soixante-dix groupes issus d'une cinquantaine d'établissements primaires pour compétir dans différentes disciplines telles que le théâtre, la musique en live, le récital, le ballet, le play-back, les tableaux vivants et l'art vestimentaire. La compétition se tient à Ouagadougou mais regroupe des participants de toutes les villes du Burkina. Durant neuf jours, un jury évalue le niveau de conscience culturelle et les talents artistiques des écoliers.

⁵⁶ Le Grand Prix National des Arts et des Lettres (GPNAL) est un prix qui récompense les jeunes talents qui s'expriment à travers les arts du spectacle, les arts plastiques, les lettres, le discours en langue nationale, le cinéma ou l'art culinaire. Cette compétition se tient parallèlement à la Semaine Nationale de la Culture (S.N.C.) qui est un événement culturel majeur organisé à Bobo Dioulasso (Burkina Faso) depuis 1983. Ce festival accueille près d'un millier d'artistes et des spectateurs du monde entier autour de spectacles de rue, ou organisés dans les théâtres et les centres culturels, autour de colloques, d'expositions, de débats ou de projections cinématographiques. C'est l'une des manifestations culturelles les plus importantes du pays qui déploie la richesse et la diversité du patrimoine artistique burkinabè à travers une semaine de danse, de chant, d'artisanat, de cuisine et de compétitions musicales. Une partie du festival se déroule au siège de la S.N.C. boulevard de la Révolution, sinon elle bat son plein partout dans la ville de Bobo Dioulasso. Cette manifestation se tient les années paires et de façon tournante. Le festival a pour but de faire découvrir et valoriser le patrimoine culturel burkinabè, stimuler la création artistique et littéraire,

meilleure mise en scène et de la meilleure compagnie de théâtre de sensibilisation en 2013 et lauréate de la deuxième édition des LOMPOLO en 2014, dans la catégorie de la meilleure compagnie théâtrale. Toutefois, très peu de recherches ont été réalisées sur le théâtre communautaire. Cette pratique est relativement jeune et peu de chercheurs ont exploité des données sur le sujet.

Nous avons sélectionné des représentations des théâtres forum et communautaire produites par ces deux compagnies. Les pièces de théâtre forum sont extraites d'un ensemble que nous avons suivi depuis 2008 à 2020 à Kombissiri dans la région du Centre-Sud du Burkina. Ce sont dix spectacles sur les pièces :

- « *Maam pipi boumbow*⁵⁷ (*ma première propriété*) » sous-titré le « *Droit d'exister* », qui traite de l'extrait de naissance comme le premier bien qu'un enfant doit posséder.
- « *Halte à l'excision* » qui évoque les conséquences liées à cette pratique qui nécessitent son arrêt.
- « *Le paludisme* » parle des causes, des conséquences, des mesures préventives et des comportements à adopter quand on observe les premiers symptômes.
- « *Teng meebo*⁵⁸ (*la construction de la localité*) » est un spectacle sur la gouvernance locale.
- « *Incrovable lockre* » traite des mesures d'hygiène et d'assainissement.
- « *Justice pour Sabine* » évoque les questions des droits de la veuve et de l'orphelin en rapport avec l'accès à la terre.
- « *Menem*⁵⁹ (*disparaît*) » traite des Préventions de la Transmission du VIH/SIDA Mère-Enfant.
- « *Baa san pa ta Zounbo n zoundin ya ba kiinga*⁶⁰ ». (Une chienne qui n'est pas apte à reproduire risque gros en s'accouplant.) traite des adolescentes qui s'adonnent précocement à des activités sexuelles en présentant les risques d'une grossesse non désirée et les répercussions d'une telle situation sur les études.
- Le spectacle « *Koom la viim*⁶¹ (*l'eau c'est la vie*) » évoque la nécessité de disposer d'une source d'eau potable et de veiller à l'entretien de cette source,

créer un cadre d'échanges entre artistes et hommes de culture de tous les pays. C'est le cadre de l'expression artistique dans des domaines variés comme les arts du spectacle, le cinéma, les arts en général, les sports traditionnels, la pharmacopée traditionnelle, la mode ou l'art culinaire.

⁵⁷ Le titre est en langue mooré

⁵⁸ *Idem*

⁵⁹ *Idem*

⁶⁰ *Idem*

⁶¹ *Idem*

- « *buud warba*⁶² (*danse familiale*) » parle de la participation citoyenne à la gestion de la commune et la façon dont les populations doivent percevoir la commune.

Le cadre temporel de ces pièces s'étend sur douze ans (12 ans). Cette période est caractérisée par la mise en place des politiques et des programmes de développement social et économique des nouvelles collectivités territoriales qui communiquent à travers le théâtre forum. L'analyse diachronique se fonde sur quatre dates correspondant chacune à un objectif des politiques du moment à Kombissiri.

Nous traitons dans le premier volet de l'analyse de la planification et de la budgétisation sensible au genre en 2008. Dans le deuxième volet, nous examinons l'étude de la redevabilité aux populations en 2012. Le troisième volet présente les rôles des acteurs (conseillers municipaux, conseillers villageois de développement) dans la communalisation intégrale et l'obligation pour la population de leur demander des comptes en 2016 et le quatrième de la participation citoyenne au niveau des compétences transférées en 2020. Toutefois, nous n'excluons pas les expériences des autres spectacles de B.T.B. et des autres compagnies tant qu'elles peuvent apporter un éclairage enrichissant notamment celles des troupes ayant reçu un label en MCAQ/TPD.

Pour ce qui est du théâtre communautaire, nous nous focalisons sur les vingt (20) chantiers réalisés à Garango⁶³ dans la région du Centre-Est du Burkina. Notons que l'analyse du théâtre communautaire est enrichie par les observations faites sur ce genre théâtral depuis 2012 à 2020 dans les autres localités bénéficiaires⁶⁴.

Nous avons aussi fait appel à cinquante (50) séances de communication réalisées à Ouagadougou dans la région du Centre qui intègrent la logique du théâtre de la participation. Il s'agit des prestations d'artistes lors de cérémonies de ventes promotionnelles et de marketing.

Tout compte fait, la thèse présente l'étude de trois processus localisés : à Kombissiri à travers la pratique de B.T.B. à Garango à partir de l'A.T.B. et à Ouagadougou par les organisations commerciales. Ces choix se justifient par le souci d'analyser la démarche des praticiens et les procédés de ceux qui ont recours circonstanciellement à la théâtralisation de la communication sociale. Partant de ces trois exemples, nous interrogeons l'utilisation d'une telle

⁶² *Idem*

⁶³ Il s'agit des vingt (20) villages ruraux que compte la commune de Garango. Ce sont Bangoula, Belgué, Dissiam, Gogoma, Golinga, Gotinga, Kombinatenga, Lergo, Ouarégo, Ouarégo-Peulh, Porêta, Sanogho, Sanogho-Peulh, Siguinvoussé, Torla, Yaza, Zangoula, Zêpa, Zigla-Koulpélé, Zigla-Polacé.

⁶⁴ Quarante-quatre (44) localités (village et commune) ont bénéficié de la pratique du théâtre communautaire.

pratique en vue de dégager les critères de sa pertinence dans un processus de communication d'intervention sociale.

En plus de ce corpus, nous avons réalisé un film documentaire d'une vingtaine de minutes à partir des captations de vidéos lors de nos différentes participations aux séances de création et de diffusion des spectacles de théâtre forum et au chantier de théâtre communautaire. C'est un montage qui montre, d'une part, le processus de représentation du théâtre forum, et d'autre part, le déroulement du théâtre communautaire, les interviews du responsable de B.T.B. et d'un représentant de l'A.T.B. des partenaires techniques et financiers des deux troupes.

Outre ces documents très spécifiques, nous avons recueilli plusieurs informations par le biais des analyses de nos prédécesseurs. Ces travaux, quoi que voisins au nôtre, n'abordent pas la problématique de notre sujet.

L'étude de ces réflexions fort inspirantes et pertinentes à nos hypothèses de recherche expose les limites de leur analyse tout en soulignant l'originalité de la nôtre qui les complète. Nous ne nous contentons pas, comme Issiaka P. Tiendrébéogo⁶⁵ dans sa thèse de doctorat unique, de souligner l'impact du théâtre forum sur le développement du Burkina Faso.

Notre recherche, à la suite de Maëline Lelay⁶⁶, révèle l'efficacité du théâtre d'intervention sociale et met en place, à la manière d'Annie Baillargeon Fortin, un projet d'analyse esthétique et pragmatique des œuvres artistiques de communication sociale. Mais contrairement à Lelay pour qui, l'efficacité réside dans la morale et le ton didactique des spectacles, intrinsèquement liés au contexte diglossique, nous mettons l'accent sur les conditions de réalisation, la situation de la communication théâtrale, les valeurs illocutoires et perlocutoires des représentations.

Ce qui nous rapproche des travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni in *Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral*, qui rend compte de la manière dont le recours à de tels concepts (pragmatique énonciative, illocutoire et conversationnelle) démontre la pertinence de certains aspects du fonctionnement du texte de théâtre écrit. Quand bien même, elle s'intéresserait à l'écrit et nous au spectacle, nos deux recherches s'inscrivent dans le cadre théorique général de la pragmatique de la communication théâtrale.

⁶⁵ TIENDRÉBÉOGO P. Issiaka, *Op. Cit.*

⁶⁶ LELAY **Maëline**, *Le théâtre en français et en swahili au Katanga en République Démocratique du Congo*, thèse de doctorat unique, Paris 13, 2011

Ce qui les rend complémentaires avec des points similaires à l'analyse d'Eric Bertin⁶⁷, en ce sens que tout comme lui, nous partons d'une approche sémiotique de la communication théâtrale mais en prenant appui sur la sémiologie théâtrale, la pragmatique du discours et l'esthétique de la réception. Ce point des travaux de nos prédécesseurs montre que l'esthétique de la communication des théâtres forum et communautaire demeure un champ en friche. En dépit du caractère innovant de notre recherche, nous disposons de la matière exploitable pour enrichir notre réflexion.

Aussi, nos travaux vont contribuer, dans un premier temps, à ancrer les études théâtrales dans les universités burkinabè et africaines ; dans un deuxième temps, à améliorer l'analyse des études théâtrales auprès des étudiants et sa pratique auprès des praticiens, à renforcer dans un troisième temps l'engouement des acteurs culturels, des ONG, des organismes internationaux, des projets, etc. autour de cette pratique et dans un quatrième temps à intégrer l'enseignement de la communication théâtrale dans les curricula scolaires/académiques.

De plus, il est issu de ces travaux la conception de modules d'enseignement théorique et pratique à l'endroit des étudiants/stagiaires en théâtre, arts et scène, en anthropologie théâtrale, en communication pour le développement, en intervention sociale, en gestion des ressources humaines, en management et marketing commercial, en communication d'entreprise, en pragmatique énonciative, en esthétique de la communication, en communication théâtrale, en sémiologie de la communication et en sémiotique pour ne citer que ces disciplines.

Ces cours vont renforcer les capacités intellectuelles, artistiques et professionnelles des formés. Déjà, l'approche est en phase d'expérimentation dans des établissements d'enseignement supérieur et de formation d'élèves conseillers en communication et d'étudiants en communication d'entreprise. Ainsi, l'évaluation synthétique de l'état de l'art, tout en permettant de situer notre sujet par rapport aux recherches antérieures a mis en exergue la problématique de l'esthétique et de la pragmatique dans la communication des théâtres forum et communautaire.

De cette littérature sur la question du théâtre de la participation, nous formulons les questions suivantes : Quelles sont les techniques esthétiques et les mécanismes de la pragmatique énonciative qui fondent la communication des théâtres forum et communautaire du Burkina Faso de 2008 à 2020 ? Comment procède la communication de ces théâtres pour

⁶⁷ BERTIN Eric, *Pour une sémiotique du champ stratégique de la communication*, thèse de doctorat, Université de Bourgogne, 2010

transmettre efficacement un message de qualité ? Peut-on en déduire un ou des modèle (s) susceptible (s) de transformer les spectateurs ?

Ce questionnement qui oriente notre réflexion débouche sur trois hypothèses : une principale et deux spécifiques. En hypothèse principale, nous notons que la réappropriation des esthétiques du théâtre occidental, l'intégration d'éléments traditionnels des contextes d'énonciation, le calquage sur le modèle de la communication ordinaire et les dimensions illocutoires et perlocutoires du discours théâtral constitueraient les fondements de la communication des théâtres forum et communautaire du Burkina Faso de 2008 à 2020.

L'hypothèse spécifique 1 postule l'idée selon laquelle la communication de ces théâtres procède par une énonciation polyphonique, une construction triadique et un ordonnancement catégoriel du sens, un emboîtement des instances énonciatives et une universalisation énonciative. En hypothèse spécifique 2, des indices d'efficacité permettent d'élaborer un ou des modèle (s) de spectacle des théâtres forum et communautaire susceptible de transformer les spectateurs.

Au niveau méthodologique, la thèse relève de l'étude théâtrale et de l'analyse du discours. Nous nous inscrivons par ce fait dans une démarche sémiotique d'analyse des spectacles et de la pratique des théâtres forum et communautaire. Nous convoquons trois (3) théories afin de dégager les principaux centres d'intérêt sus-évoqués.

En premier lieu, nous avons recours à la sémiologie qui, s'entend globalement comme une discipline qui se donne pour objet de comprendre comment le sens est délivré dans les spectacles. En claire, c'est la science qui se donne pour mission de comprendre la signification du signe ; toutefois, le sens contenu dans ces éléments n'est perceptible qu'à la considération d'un système de signifiant bien défini.

Cela semble être la raison pour laquelle, Georges Mounin la définit relativement au système de communication. Parlant de la sémiologie, il dit, notamment, qu'elle est : « *une science générale qui étudie tous les systèmes de communications*⁶⁸ ». On distingue au théâtre, deux branches de la sémiologie : la sémiologie textuelle qui a pour objet d'étude le texte et la sémiologie de la représentation, l'étude du spectacle.

Le présent sujet exploite la deuxième branche pour effectuer une analyse des spectacles du corpus, afin d'y déceler les caractéristiques dominantes sur la base de ses constituants

⁶⁸ MOUNIN Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Edition de Minuit, 1970, p.7

esthétiques. Cet objectif ne sera possible uniquement qu'à la considération de l'approche des trois auteurs que sont : Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, André Helbo.

Ces auteurs mettent à notre disposition un instrument d'analyse⁶⁹ des spectacles de théâtre sur la base d'un questionnaire. Ces questions correspondent à différents moments de la représentation théâtrale. Adressé, d'une part, aux spectateurs après les représentations théâtrales, le questionnaire leur permet de formuler de façon précise des observations sur les actions en amont, pendant et après de la représentation, sur la mise en scène, le spectacle entre autres. À partir de leurs réponses, nous dégagons les théories théâtrales mises en œuvre.

Anne Ubersfeld organise son analyse autour de trois éléments : la publicité sur l'activité théâtrale, la situation géographique du lieu de la représentation et l'histoire de la pièce. Il s'agit d'examiner le fondement matériel du spectacle. Elle appréhende, en fait, le spectacle comme un objet de communication.

Par conséquent, les acteurs doivent susciter le désir des spectateurs pour sa consommation. Aussi conçoit-elle le spectacle comme un contrat que les comédiens établissent avec les spectateurs. Pour elle, c'est un projet spectaculaire pour lequel, la mise en scène implique des décisions collectives et une cohérence esthétique.

Somme toute, Anne Ubersfeld dans sa démarche d'analyse d'un spectacle prend en compte la communication sur la diffusion de la pièce, la campagne d'information et de mobilisation des spectateurs, les moyens mis en œuvre pour toucher le maximum de personnes. Ce sont par exemple, les affiches, les spots publicitaires à la radio, à la télévision, les cartes d'invitations, les mails.

Le choix du lieu de la représentation, son confort, son emplacement par rapport à un grand rassemblement, l'intérêt du public à fréquenter un tel lieu est très important dans l'approche d'Ubersfeld. En plus, ses questions s'intéressent à l'ancrage historique des thèmes abordés dans la pièce et aux réactions des spectateurs à la fin de la représentation.

⁶⁹On distingue divers outils dont l'usage s'adapte aux circonstances d'analyse. Ce sont par exemple :

► la description verbale qui est définie dans l'analyse du roman, comme « une séquence organisée autour d'un référent spatial et produisant l'état d'un objet, d'un lieu ou d'un personnage » Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991, p. 102 On voit qu'une description ne s'applique que partiellement au spectacle, lequel est lié à une suite temporelle d'événements auxquels prennent part des personnages visibles et agissants.

► La prise de notes qui se fait dans la perspective d'un texte qui sera lu par autrui ou qui servira de notes auxquelles, il se référera plus tard. Cette approche est journalistique et non universitaire comme le questionnaire.

► Le questionnaire est une démarche systématique et complète qui consiste à conduire l'analyse au travers de questions.

En réalité, son étude est centrée sur les questions d'économie, de psychanalyse et de sociologie. Dans son approche, les « dimensions » du spectacle sont d'ailleurs particulièrement embrouillées, si bien qu'un spectateur aura toutes les peines à distinguer émotion, cognition, stimulation, autant d'ailleurs que les fonctions du spectacle : « sociale », certes, mais aussi rituelle, culturelle, thérapeutique, métaphysique, etc.

À la lumière de cette technique, nous avons exploité ces questions pour évaluer la préparation des spectateurs par B.T.B. et l'A.T.B. avant les activités théâtrales, leurs techniques de mobilisation du public et les attitudes des spectateurs après les différents spectacles. Contrairement à Anne Ubersfeld qui centralise sa démarche sur la réception théâtrale, André Helbo met l'accent sur les objets théâtraux.

André Helbo se focalise sur l'objet théâtral qui est « *un accessoire, un élément subalterne dans la représentation, jouant les utilités ou participant à la construction du cadre référentiel* ⁷⁰ ». Dans les spectacles de théâtre forum et communautaire au Burkina Faso, l'objet n'est pas seulement un accessoire utilitaire. Il est par moment un actant primordial. En ce moment, c'est un objet signifiant qui fait valoir l'acteur sur scène. Ainsi, il fait partie du projet global de la représentation. Son traitement varie en fonction des choix esthétiques de mise en scène.

L'objet théâtral regroupe, dès lors, l'ensemble des éléments concrets, visuels, présents ou absents sur scène. Ces éléments, comme dit haut, évoquent ou renforcent un fait ou un dit. En effet, le message verbal ou gestuel est soutenu au théâtre par le symbolisme des objets. Ils font découvrir l'espace et le temps de l'action. C'est pourquoi André Helbo le place au cœur de sa démarche analytique. Cette approche permet de voir comment le théâtre forum et communautaire sémantise les objets.

Avant toute chose, nous caractériserons l'objet dans ce genre théâtral, ensuite, nous verrons quelle utilisation en est faite. Notre analyse se fera à travers non pas des descriptions physiques mais des évaluations esthétiques. Nous portons notre intérêt sur le fonctionnement rhétorique-symbolique des objets à partir de l'examen des comédiens, du drame et de la mise en scène.

⁷⁰NOEL Anne-Sophie in *L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle* disponible sur agon.ens-lyon.fr/docannexe/file/2054dramaturgie_et_poetique_de_l'objet_hybride_eschyle.pdt in revue des arts de la scène consulté le 20 mai 2019 à 22h20

Il s'agira, ici, d'éclairer le fonctionnement symbolique des espaces et des temps scéniques. Les questions qu'André Helbo propose, permettent de découvrir comment du sens est créé à partir des objets théâtraux. Pavis, quant, à lui, s'intéresse à plusieurs aspects de la représentation théâtrale.

Patrice Pavis, lui, porte son regard sur les éléments ci-dessous regroupés autour :

- des caractéristiques générales de la mise en scène qui tiennent essentiellement autour des principes esthétiques ;
- de la scénographie qui porte sur les principes de la structuration de l'espace et ses connotations ;
- du système des éclairages qui s'intéresse à la nature des éclairages, à son lien avec la fiction et les acteurs et à ses effets sur le spectateur ;
- des objets en décrivant leur nature, leur fonction et rapport à l'espace et à l'acteur ;
- des costumes/maquillages/masques en montrant leur système et leur rapport à l'acteur ;
- de la performance des acteurs qui se focalise sur le jeu individuel ou en groupe, sur les manières dont les dialogues s'enclenchent, etc.
- de la fonction de la musique, du bruit et du silence qui permet de repérer les moments où ces éléments interviennent, la façon dont ils sont produits, joués ou enregistrés et de préciser la coloration qu'ils confèrent à la représentation ;
- du rythme du spectacle qui s'organise autour du spectacle de façon générale, autour d'unités signifiantes de façon continu ou discontinu ;
- de la fable, du texte mis en scène qui consiste à cerner l'histoire racontée et à identifier les choix dramaturgiques ;
- des spectateurs qui permet de déceler leurs attentes et leurs réactions. Ce point permet aussi de présenter l'environnement d'accueil en montrant ses traditions, ses pratiques et ses croyances qui influeraient sur la manière de jouer et sur les réactions induites dans le public ;
- du filmage/photographie de la représentation qui consacre l'étude des images qui marquent la mémoire et y restent, des moments qui permettent de saisir l'objectif ;
- ce qui n'est pas sémiotisable qui concerne ce qui n'est pas réductible au signe et au sens, c'est-à-dire des éléments utilisés de manière incohérente par rapport au reste de la mise en scène.

En réalité, Pavis propose des éléments qui permettent de rendre compte du théâtre comme un système artistique signifiant. Il pose le problème du rapport symbolique entre le spectacle et

son milieu. Sa perspective sémiologique met l'accent sur la signification et la production du sens et veut définir la spécificité du langage scénique théâtral. Il s'intéresse aussi à la réception en examinant les attentes et les réactions des spectateurs. Sa démarche est généraliste et touche à divers aspects.

Tout compte fait, les outils de ces trois analystes visent une sémiologie variée de la représentation théâtrale. Ils sont complémentaires dans le sens que chaque instrument constitue un parcours sémiologique qui ne rend pas compte de la totalité de la pratique théâtrale. Ubersfeld se focalise sur l'économie et la sociologie du spectacle de théâtre. Helbo s'intéresse au symbolisme des objets théâtraux et Pavis aux principes esthétiques. Les différentes perspectives permettent d'énumérer les problèmes esthétiques. Chaque questionnaire engage une idéologie de son concepteur. Ces approches sont fonction des spécificités esthétiques des spectacles.

Nous les adaptons aux spectacles, aux praticiens/acteurs et à l'expérience des spectateurs. Ces éléments d'analyse orientent notre réflexion. Ils permettent de verbaliser le parcours sémiologique théâtral et de saisir globalement l'esthétique théâtrale. Leurs différents modèles opératoires sur l'analyse des spectacles permettront de distinguer les composantes esthétiques du théâtre sur le plan scénique et de l'appréhender comme un dispositif de signification.

Une autre division de la même discipline (sémiotique) s'avère également intéressante pour décrire de manière formelle les mécanismes de production de la signification à travers un ensemble organisé d'éléments visuels, sonores et scéniques porteurs de sens. La méthode se base sur le raisonnement de Charles Sanders Peirce qui hiérarchise les domaines de la pensée/de réflexion autour de trois principes : le possible, l'expérience vécue et la nécessité des règles explicatives du monde. Elle établit une classification des signes en triade. Selon J. Réthoré (1980)

« la sémiotique de PEIRCE- ou doctrine quasi-nécessaire ou formelle des signes, ou encore logique - est fondée sur un postulat appelé « protocole mathématique » selon lequel tout système est et ne peut qu'être triadique. En substance, la démonstration du caractère nécessaire de la triadicité est la suivante : on ne peut penser le nombre « un » sans concevoir en même temps sa limite (appelée « deux »). Or la conception du « un » et du « deux » comme deux entités séparées (l'unité et la dualité) implique un « troisième » d'une autre nature : un terme médiateur qui, en les pensant comme différents, les modifie⁷¹ »

⁷¹BRUZY Claude, BURZLAFF Werner, ROBERT Marty, RETHORE Joëlle, *La sémiotique phanéroscopique de Charles S. Peirce* in *Langages*, 14e année, n°58, 1980. pp. 29-59 en ligne sur <https://document.in/bruzy-claude-burzlaff-werner-marty-robert-rethore-joelle-la-semiotique.html>

Ce qui traduit que le processus sémiotique peircien est un rapport triadique entre trois catégories : premier (un)⁷², second (deux), troisième (troisième). Chaque catégorie comporte un objet, son représentant et son interprétant. Le représentant représente l'objet, le rend concret en le faisant figurer mentalement. Il est de l'ordre de l'émotion et constitue une icône. L'objet est ce que le signe représente/incarne.

C'est un indice relatif aux circonstances spatio-temporelles. Il est la matérialisation d'un fait déjà connu de l'interprète. L'interprétant, quant à lui, est un symbole, celui de la vie socioculturelle. Il est traduit par un langage nécessaire pour mettre en relation l'icône et l'indice.

Autrement dit, le sens d'un spectacle de théâtre se définit à travers une relation entre un ensemble de trois concepts que sont le représentant/Premier/icône, l'objet/Second/Indice et l'interprétant/Troisième/Symbole. Ce qui implique, dans les spectacles des théâtres forum et communautaire, la collaboration de trois sujets : l'émotion, les circonstances spatio-temporelles et les normes culturelles. Nous traduisons cette conception à travers le schéma ci-dessous qui reprend les autres termes désignant la même réalité.

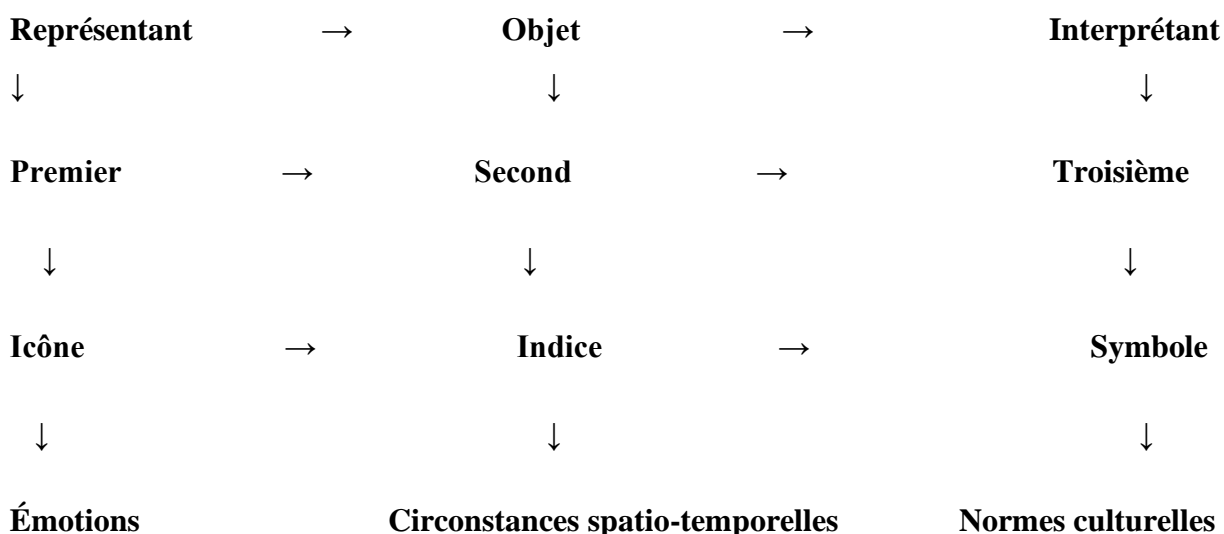


Figure 1. Représentation de la relation entre les trois aspects du signe peircien

Ce schéma montre que ces trois catégories présentent des faits/des actions de niveaux différents. Elle se subdivise chacune à son tour en trois catégories et constitue des moments du processus sémiotique peircien. Nous notons aussi à partir de cette représentation que la relation triadique est très capitale. Les catégories sont liées par une logique de triade. Elles n'admettent pas de combinaison de relations dyadiques.

⁷² Ces éléments entre parenthèses sont les termes employés par J. Réthoré pour traduire les concepts peirciens.

Le représentant (R), première catégorie, matérialisée dans le spectacle par une icône détermine l'interprétant (I), troisième catégorie traduite par un symbole à entretenir une relation triadique avec l'objet (O), deuxième catégorie manifestée par un indice. Ce qui indique que les émotions suscitées par les circonstances spatio-temporelles sont caractérisées par les normes culturelles du contexte d'énonciation de la communication théâtrale.

Articuler ces trois moments sémiotiques revient à matérialiser le processus de la sémiologie et à envisager chacun de ces moments (R, O et I) comme nécessaires et suffisants pour construire des relations actualisées et tirer des conséquences des situations émotives et des normes culturelles représentées dans les pièces théâtrales. Le sens est en fait la conséquence des relations qu'entretient la triade. Cette triade construit un système déductif qui correspond à une phase de résolution d'un problème.

Par conséquent, appréhender la manière dont le sens se construit dans les théâtres forum et communautaire nécessite un processus interprétatif qui interpelle les deux instances dans l'acte de communication théâtrale : l'énonciateur et l'énonciataire. En effet, l'énonciateur use de stratégies pragmatiques et de mécanismes référentiels pour sémiotiser le spectacle. Ainsi, le sens est un acte coopératif⁷³ entre les interlocuteurs dans la situation de communication théâtrale. Interpréter ce processus nécessite de la part du récepteur une approche analogique lui permettant de dégager les similarités entre les concepts impliqués dans l'énoncé dramatique et dans la vie réelle.

Or, les traits de similarités peuvent varier d'un interprétant à l'autre. Autrement dit, l'accès au sens est un travail constructif, subjectif, variant d'un individu à l'autre. Cette construction tient compte du contexte qui joue un rôle fondamental dans la compréhension des énoncés. Il est partie prenante dans le processus interprétatif. Le récepteur s'appuie sur le langage verbal et non verbal pour saisir l'intention de l'énonciateur. Nous allons élucider les mécanismes interprétatifs dont use les spectateurs pour comprendre le sens des représentations et accéder aux intentions des énonciateurs.

Cet outil sémiotique d'analyse théâtrale, pour finir, nous permettra de questionner les ensembles signifiants que sont, entre autres, l'intrigue, la scénographie, le décor, le jeu, l'acteur ; de même d'examiner le principe d'organisation de ces unités ; d'étudier la manière

⁷³YAMÉOGO N. Joséline, *Modélisation du théâtre d'intervention au Burkina Faso. Cas de Bienvenu théâtre de Bazèga et de l'Atelier Théâtre du Burkina : enjeux esthétiques et implications signifiantes pour le développement durable*, février 2021, p.146 in *Construire le sens et bâtir les sociétés. Itinéraires sémiotiques*, Editions Connaissances et savoirs

dont le sens se construit dans les spectacles. Ce choix nous permettra de cerner de façon pratique l'ensemble du spectacle dans une analyse qui s'appuie à la fois sur le processus de création et le contenu des spectacles.

Il s'agira de segmenter les étapes de création des théâtres forum et communautaire, de révéler les procédés sémiotiques de construction du sensible et d'expliquer le fonctionnement du sens. Cette approche ne prétend pas à une représentativité de l'ensemble du spectacle. C'est pourquoi, nous convoquons la pragmatique de l'énonciation pour montrer comment les théâtres forum et communautaire suscite des effets sur les spectateurs.

Ce deuxième outil se fonde, dans la sphère de la sémiologie de la communication afin d'apporter plus de compléments à la vérification des phénomènes communicationnels dans l'art dramatique des deux troupes en étude et des organisations commerciales. Les représentations théâtrales cristallisent l'art de la parole.

Poésie révélatrice de l'art oratoire, le théâtre est un acte de prise de parole publique. Cette parole est organisée dans sa profération et intègre diegésis, mimesis et gestuelle. Cela sous-entend, donc, que la présente recherche s'inscrit au cœur des Sciences du langage en général et de l'analyse de discours en particulier.

Aussi analysons-nous les mécanismes inférentiels dans la construction du discours produit dans le cadre des théâtres forum et communautaire à travers Paul Grice. La théorie pragmatique de Grice est définie par deux principes qui sont le principe de la signification naturelle et celui de la coopération.

Le premier précise que pour comprendre un énoncé, le destinataire doit déceler l'intention du locuteur. Le deuxième indique que les inférences tirées par le destinataire sont les résultats de l'hypothèse que le locuteur coopère c'est-à-dire, participe d'une manière efficace, raisonnable et coopérative à la conversation. Autrement dit, pour reconnaître l'intention d'un locuteur, le destinataire adopte des comportements verbaux coopératifs.

De ce principe découlent les maximes de pertinence, de sincérité, d'informativité, d'exhaustivité et de modalité. Pour être pertinent, un énoncé doit être approprié au contexte et avoir un quelconque intérêt pour l'interlocuteur. Sa sincérité porte sur l'engagement de l'énonciateur dans l'acte de discours qu'il accomplit.

Aussi son caractère informatif traduit-il un contenu qui apporte des informations nouvelles à l'interlocuteur. Ces informations, pour être exhaustives, doivent être maximales relativement à la situation d'énonciation. Pour finir, la modalité requiert une formulation directe

et claire. Ces lois conversationnelles permettent d'évaluer l'effet que produit les discours théâtraux sur les spectateurs.

Le champ de l'analyse du discours étant vaste et morcelé, nous ferons recours à Benveniste pour les phénomènes d'énonciation, à Austin pour les actes de langage et à Ducrot pour la polyphonie. Comme Dominique Maingueneau le note : « *L'analyse de discours est l'étude de ce pour quoi le langage est utilisé. Elle veut montrer et interpréter les régularités linguistiques et les buts de discours* ⁷⁴».

Le but poursuivi par l'analyse de discours, c'est de s'intéresser à ce que l'on fait avec le langage au-delà du simple fait de communiquer et ce, en analysant aussi bien le discours que les conditions de production du discours. L'approche pragmatique de l'énonciation théâtrale constitue un cadrage conceptuel fondamental et une source d'outils opératoires pour éclairer les processus qui sous-tendent la communication théâtrale.

Conséquemment, il s'agit de comprendre la manière dont la communication théâtrale fait sens sous l'angle de vision du spectateur. Ce dernier devient un co-énonciateur, prenant ainsi, une part active dans la production du sens. Il se situe même au cœur de notre réflexion théorique. Il se trouve mis au-devant de la scène, le faire-interprétatif, l'expérience esthétique du spectateur comme réceptacle réceptif et cognitif⁷⁵.

Ainsi l'approche sémio-pragmatique amalgame immanence et contexte et place le récepteur au centre de sa préoccupation. Ce qui justifie la troisième approche théorique qui est celle de l'esthétique de la réception. Développée par Hans-Robert Jaus, elle place le spectateur au centre de la théorie théâtrale et révèle son rôle actif dans le processus interprétatif.

C'est une analyse qui consiste à relever les effets d'une œuvre sur l'audience. Il s'agit de relever les conséquences immédiates de la représentation théâtrale. Pour ce faire, Wolfgang Iser recommande de sonder les opinions et les réactions du public. Ce peut être des applaudissements, des rires, des cris, des interpellations, des silences, etc.

Il s'agira de relever toutes les occurrences de ces manifestations d'effets. Les effets concernent aussi l'impact du théâtre sur le public, c'est-à-dire, les conséquences à moyen et/ou

⁷⁴ MAINGUENEAU Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette Supérieur, 1987, p.18

⁷⁵ TORRES Miguel-Ange, *Sémio-pragmatique et recherches sur la réception : quel spectateur et quelles pratiques discursives décrit-on ?* disponible sur <http://www.bibliothèques.univtoulouse.fr/.../recherches> ? le 15 juin 2020 à 18h.

à long terme de l'action théâtrale. Autrement dit, il s'agit de la trace laissée dans les esprits et dans la société par la représentation théâtrale.

Ainsi, l'impact peut porter sur les nouvelles prédispositions, une nouvelle mentalité, une vision renouvelée des choses et de la vie. L'impact peut également se traduire par des transformations sensibles de la société, des modes de fonctionnements, de certaines pratiques dénoncées par le spectacle et l'adoption de nouvelles normes et de nouveaux schémas de comportements.

L'évaluation de l'impact se fait en prenant en compte le nombre de personnes directement et/ou indirectement touchées par le spectacle. Elle se construit à partir d'études faites sur le spectateur, responsable de la mise en marche de la sémiotique et s'intéresse également aux conditions sociales et historiques d'émergence et de constitution de l'interprétation.

L'horizon d'attente est déterminé par le milieu social. Il regroupe les expériences familières, les habitudes et les normes sociales du public. Son étude met en évidence la situation initiale et les problèmes concrets et récurrents relevés dans l'environnement du public. Ainsi l'esthétique de la réception s'intéresse aux éléments avant la représentation théâtrale.

Wolfgang les désigne par les termes « répertoires » et « stratégies ». Le répertoire renvoie aux références des événements actuels ou passés, aux conventions et aux traditions. Les « stratégies » relient les éléments du répertoire et modélisent les conditions de perception du spectacle, ses « orientations opérationnelles ».

C'est le système des attentes du public à un moment donné de son parcours du fait de l'état de la société, de ses intérêts du moment. Cet horizon d'attente influence la perception du spectateur. Il regroupe les conditions pré-réceptives qui constituent le

« complexe structuré de tous les facteurs cognitifs, psychologiques ou autres (intellectuels, idéologiques, affectifs, matériels) qui influencent le comportement, notamment cognitif, du spectateur de théâtre, ce qui lui fournit une compétence spécifique et le rend ainsi capable de faire ce qui est requis de lui du point de vue de la réception ⁷⁶ »

Ainsi, on part des possibilités réelles du récepteur. La détermination du goût, des croyances, des opinions, des habitudes, des façons de parler, des désirs, des motivations participe de la conception d'un spectateur concret. Elle consiste à une anticipation de son mode

⁷⁶ DE MARINIS Marco, « *Cognitive Processes in Performance Comprehension: Frames Theory and Theatrical Competence* », Altro Polo. Performance: from Product to process, T. Fitzpatrick, éd. University of Sidney, 1989, p.174

de réception. Cette détermination résulte de mécanismes de réception qui consistent à identifier le récepteur-spectateur pour miser sur la production qui génère sa réception. Ce qui permettra de modéliser un spectacle susceptible de transformer le spectateur ainsi cerné. La mise en perspective historique de la réception, la contextualisation du spectacle, le questionnement du rapport du spectateur au spectacle relève d'une approche sociologique.

Pour ce faire, mis à part les lectures, nous avons vécu l'expérience du théâtre forum pendant douze (12) ans avec B.T.B. et celle du théâtre communautaire pendant dix (10) ans auprès de l'A.T.B. Ce qui nous a permis de participer, d'une part, comme spectatrice active lors des représentations théâtrales au cours desquelles, nous prenions des notes et des photos, filmions des séquences, comme collectrice de données anthropologiques, rédactrice de T.D.R. scénariste, metteuse en scène, critique d'art à la création et à la diffusion de pièces de sensibilisation et d'autre part, nous assurions le suivi-évaluation de l'action théâtrale sur le terrain d'intervention après les tournées de sensibilisation de B.T.B.

Pour le théâtre communautaire, nous avons participé à l'animation du chantier à travers des interventions lors des ateliers-théâtre pour mettre en relief certains propos des formateurs afin de permettre une bonne compréhension des populations qui pour la plupart découvrent le théâtre par ce canal ; aux séances de détente collective par les chants et danses, aux séances régulières de mise en commun des formateurs, à l'animation des soirées de contes, à l'organisation pratique de la journée de restitution ; au montage et démontage des scènes, à l'installation du matériel de la régie, à l'aménagement/nettoyage du lieu de la restitution, à la cuisine quotidienne des repas du soir.

Nous faisons aussi des captations de vidéo et des prises de vues au début du chantier et pour des travaux en cours dans les différents groupes et les résultats lors de la restitution. Pour les séances de communication commerciale qui exploitent le jeu dramatique comme moyen d'interaction, nous avons assisté pendant des périodes plus ou moins courtes à des séances où se pratique la logique théâtralisée. Aussi ce corpus est secondaire par rapport à celui des deux troupes. Ce qui explique que nous avons exploité peu de photos dans ce cas.

En outre, nous avons réalisé des interviews auprès des enseignants d'arts dramatiques, des responsables de troupes des théâtres forum et communautaire, des partenaires techniques et financiers et des organisations commerciales et avons soumis de même des questionnaires aux comédiens et aux spectateurs. Le milieu universitaire, artistique, financier et commercial présente des présences fortement mobiles.

Nous nous sommes appuyée sur notre statut de collaboratrice avec les troupes des théâtres forum et communautaire et d'étudiante en études théâtrales pour les interroger lors des résidences de création, des tournées de sensibilisation, des chantiers de théâtre communautaire, des soirées de labélisation, sur le campus universitaire, à l'Atelier théâtre du Burkina, au Centre Gambidi, au lieu des séances d'animations marketing/promotion vente et au sein de leur entreprise. Au total, trente (30) entretiens avec une trentaine d'interlocuteurs ont donné lieu à la formalisation.

La plupart des entretiens avec les praticiens et les utilisateurs est fait dans des conditions favorables du point de vue de leur atmosphère ouverte et cordiale, des conditions de réalisation (temps de disponibilité, en route pour un chantier ou pour une tournée, au téléphone, par mail) et de la qualité des interlocuteurs.

Il y a eu une continuité avec la phase d'observation participante à cause de leur recouvrement et de l'éventail des temps d'entretiens morcelé depuis les notes prises durant nos journées d'observation et de collaboration en 2008 pour B.T.B. en 2010 pour l'A.T.B. et 2016 pour les utilisateurs jusqu'aux entretiens les plus approfondis en 2017-2020 en passant par les activités de terrain.

Aussi soulignons-nous une adjonction de la démarche photographique à celles de l'observation et de l'enquête. Elle est intervenue pour capter des images en guise d'illustrations de différents éléments de la pratique théâtrale.

Plusieurs techniques ont été utilisées dans l'échantillonnage. Nous avons utilisé un sondage complexe par degré pour arriver au choix des troupes interrogées. La combinaison de deux critères nous a amenée à cette sélection : la pratique régulière du théâtre de la participation et le recours circonstanciel de cette approche de communication.

Nous avons fait un choix raisonné en fonction de l'orientation artistique, pour sélectionner l'échantillon qui devait permettre de contrôler l'hypothèse portant sur les indices d'un modèle de spectacle susceptible de transformer et le public concerné. En effet, il fallait des acteurs de théâtre de la participation organisés en troupe et évoluant dans un milieu rural avec la possibilité de procéder de façon similaire ou presque.

Toutes les troupes concernées ont été interrogées vu que leur taille n'était pas très grande. Nos investigations dénombrent cinquante-deux (52)⁷⁷ troupes de théâtre forum. Nous avons

⁷⁷ Deux grandes compagnies (A.T.B. et théâtre de la fraternité) avaient le monopole du théâtre d'intervention au Burkina Faso. En 1994, l'A.T.B. a formé 4 troupes « filles » (la troupe de l'espoir de Hyppolite Wangrawa, la

enquêté l'ensemble de ces troupes. Cela a permis d'examiner leur pratique et de généraliser les mécanismes de production et de représentation en vigueur au Burkina. Nous avons pensé que plus l'échantillon de répondants est grand mieux c'est pour la validité de l'enquête. Pour connaître la taille de notre population cible, nous nous sommes référée au répertoire des troupes de théâtre forum et au rapport d'activités de l'A.T.B. sur les chantiers de théâtre communautaire.

Pour savoir le nombre des troupes de théâtre forum, nous avons interrogé Prosper Kompaoré parce que sa troupe est la pionnière au Burkina et c'est lui qui a formé toutes les autres. Nous avons aussi pris en compte les troupes qui participent à la nuit de la labélisation et au Concours de Théâtre Forum.

En effet, ces troupes sont représentatives de l'ensemble existant. Ensuite, pour vérifier l'hypothèse portant sur l'esthétique de la communication théâtrale, nous avons fait appel aux entrevues menées avec les enseignants d'arts dramatiques et les praticiens pour mener une réflexion sur la problématique de l'esthétisation de la communication. L'échantillon de l'enquête adressée aux comédiens n'avait pas les compétences nécessaires pour discuter des choix esthétiques au regard de leur niveau d'instruction théâtrale.

Nous avons tout de même inséré une question à ce sujet. Il en est résulté que quelques comédiens et responsables de troupes de théâtre de la participation convoquent et manipulent des théories théâtrales par expérience mais ne sont ni informés ni conscients de l'existence conceptuelle de ces théories. Ces enquêtés ont servi doublement : pour l'entretien ensuite pour la vérification en répondant au questionnaire.

Nous avons constaté lors des entrevues que les praticiens n'ayant pas une solide culture des théories théâtrales en parlaient sur la base de leur expérience professionnelle. Ils n'établissaient pas de lien avec les concepteurs de ces idées. Ce qui nous a amenée à leur adresser un questionnaire pour avoir des indications précises.

Enfin le contrôle de l'hypothèse sur la pragmatique dans la communication de théâtre de la participation a requis les avis des partenaires techniques et financiers, des organisations commerciales et des populations. C'étaient pour la plupart des acteurs du monde associatif, des agents de l'état, d'entreprises commerciales et de quelques membres d'O.N.G. internationales.

troupe, le roseau de N'Gom, la troupe Marbayassa d'Issa Sinaré et une troupe de femmes.) La Fédération Nationale de théâtre-forum créée en 1994 par l'A.T.B. comptait en son sein, en l'an 2000 plus de 40 troupes filles pratiquant le théâtre forum. En 2008, Prosper Kompaoré (2008 :31-32) dénombrait 52 troupes filles.

Nous voulions comprendre les raisons qui les poussent à exploiter le théâtre de la participation comme outil de communication pour les deux premiers (P.T.F. et organisations commerciales). Pour les dernières (populations), il s'agissait de comprendre l'engouement qu'elles manifestent autour des représentations des théâtres forum et communautaire.

L'administration des questionnaires s'est faite par « le face-à-face » avec les enquêtés dans leurs zones d'intervention et par mail avec les responsables des deux troupes de notre étude de cas. Nous avons opté pour le premier, vu que la majorité des troupes du Burkina, n'a pas une maîtrise de l'outil informatique. Elle n'est pas capable de s'en servir et même quand certains membres ont une notion, la qualité de la connexion au réseau internet pose un problème.

Aussi le contact direct a-t-il facilité la collecte et a-t-il rendu rapide le travail de terrain. Le deuxième choix s'est appliqué aux deux (2) responsables des deux (2) troupes en étude ici. Cela s'explique par la distance et le contexte pandémique qui ne favorisait pas des contacts directs en 2020.

Pour ce qui est des partenaires techniques et financiers et des usagers du théâtre de la participation, nous avons procédé par un sondage. Le questionnaire est anonyme et est distribué aux personnes ressources qui sont les responsables ou coordonnateurs des campagnes de sensibilisation par le théâtre forum et/ou communautaire, les membres du Comité Local de Suivi du chantier de théâtre communautaire, les usagers du théâtre de la participation (les entreprises commerciales, les slameurs, les humoristes, les conteurs, les musiciens, etc.) Cent (100) questionnaires ont été administrés, cent (100) interrogés ont répondu aux questions, soit cent pour cent (100%). Au regard de cette configuration, des remarques s'imposent.

Le questionnaire des praticiens et des usagers de ces théâtres renseigne sur la variable praticiens et utilisateurs. À cause de l'importance de cette variable pour la recherche, les catégories qui y résultent ont été codifiées en une catégorie trichotomique qui rassemble les comédiens de théâtre sous l'appellation praticiens soit soixante-cinq (65) répondants, la catégorie des utilisateurs rassemblant les autres utilisateurs et les partenaires techniques et financiers soit trente-deux (32) répondants et la catégorie des théoriciens comprenant les enseignants d'arts dramatiques soit trois (3) répondants. La vérification des hypothèses a suivi, également, trois axes :

- un axe interne à chaque sondage pour montrer le processus de modélisation des spectacles de théâtre de la participation. Il s'est agi d'analyser l'esthétique des théâtres forum et communautaire ;

- un axe extérieur consistant à comparer les réponses des praticiens de théâtre de la participation à celui des usagers de ce théâtre pour montrer sa dimension pragmatique ;
- un axe inter-sondage en vue de comparer les techniques des différents acteurs afin de mettre en place un modèle général du Burkina Faso.

Nos objectifs s'articulent également sur ces trois axes et visent :

- L'inventaire des techniques esthétiques et des mécanismes pragmatiques dans la communication théâtrale ;
- Un critérium de modélisation et d'évaluation des spectacles de théâtre de la participation ;
- L'élaboration d'un ou des modèles de spectacles de théâtre de la participation susceptible de transformer le spectateur.

Ce qui nous amène à articuler le travail en trois grandes parties. La première partie présente les caractéristiques et l'évolution de l'esthétique théâtrale. Elle comprend trois chapitres. Le premier décrit les conditions historiques et d'évolution dans lesquelles l'esthétique théâtrale a été formée et a évolué en Occident. Nous retraçons les origines du théâtre occidental et l'évolution des théories esthétiques.

Le deuxième chapitre précise les principales caractéristiques des esthétiques du théâtre en Afrique. Nous contextualisons la naissance du théâtre en Afrique et soulignons les différentes expériences esthétiques. Pour finir, le troisième et dernier chapitre de cette première partie, définit l'esthétique des théâtres de la participation. Nous pensons à l'évolution de cette pratique dans le monde, à son émergence et aux différentes formes de ce genre théâtral au Burkina Faso.

Quant à la deuxième partie, elle porte sur les techniques esthétiques et les mécanismes pragmatiques des spectacles des théâtres forum et communautaire du Burkina de 2008 à 2020. Cette partie comporte, aussi, trois chapitres. Le chapitre 1 analyse le processus de modélisation des spectacles des théâtres forum et communautaire de notre corpus.

Le chapitre 2 focalise les techniques esthétiques réappropriées dans les spectacles des deux troupes en étude. C'est le lieu d'observation d'un certain nombre de codes théâtraux notamment l'acteur et les types de jeu, la scénographie, l'espace, le temps, les actions, les effets sonores, l'éclairage, le décor, l'intrigue, la mise en théâtre. Nous ferons la comparaison entre l'esthétique des théâtres forum et communautaire et celle des séances de promotion-vente des entreprises commerciales. Ce qui permet de dégager les similitudes de jeu.

Le chapitre 3 traite des mécanismes de l'énonciation pragmatique qui fondent la communication théâtrale. Nous examinerons les procédés énonciatifs et les effets perlocutoires sur le court, moyen et long terme des spectateurs.

La troisième et dernière partie centralise la conception d'un ou des modèle (s) des théâtres forum et communautaire susceptibles de transformer les spectateurs. On distingue trois chapitres. Le premier interroge les conditions de l'efficacité des spectacles des théâtres forum et communautaire.

Ce qui favorise l'élaboration d'une grille d'évaluation de l'impact portant à la fois sur les modalités de fabrique des spectacles des théâtres forum et communautaire et sur leurs configurations dramaturgiques et discursives.

Le deuxième chapitre fait l'esquisse des effets produits par la codification esthétique et pragmatique. C'est une analyse des conditions de réception et les facteurs pré-réceptifs qui font des théâtres forum et communautaire de pertinents outils d'intervention sociale. Le troisième chapitre interroge l'avenir des théâtres de la participation. Nous questionnons les avantages d'utilisation du théâtre de la participation d'une part.

D'autre part, nous examinons les menaces que cette pratique connaît dans un contexte de concurrence et d'essor de nouveaux outils de communication. Pour finir, nous envisageons la prospection de nouveaux horizons par ce théâtre au Burkina comme perspective de non-effondrement.

**PARTIE I. CARACTÉRISTIQUES ET ÉVOLUTION DE
L'ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE**

INTRODUCTION PARTIELLE

Le théâtre en Afrique francophone se présente comme un habillage identitaire sans rupture avec les structures formelles occidentales. En effet, certaines expressions dramatiques africaines se calquent sur les modèles classiques de référence. Aussi l'esthétique de ce théâtre est-elle en partie un héritage de la colonisation. En ce sens sa pratique se situe dans l'histoire actuelle du théâtre occidental.

Il est, donc, difficile de définir les caractéristiques du théâtre en Afrique francophone sans rappeler son ancrage dans les théories occidentales. C'est pourquoi, nous nous inscrivons dans une perspective euro-centrique dès les premières lignes de cette partie. Autrement dit, nous faisons un rappel historique et critique sur l'évolution des théories esthétiques du théâtre en Occident.

Toutefois, soulignons que les expressions dramatiques en Afrique francophone se caractérisent aussi par la présence d'éléments culturels. En fait, les spectacles tiennent compte des acquis de la société traditionnelle. Ce qui révèle les traces des esthétiques africaines. Pour cela, nous nous intéressons, également, aux expériences esthétiques du théâtre en Afrique francophone, l'objectif étant de présenter le contexte général dans lequel le théâtre de la participation au Burkina prend place.

À travers les expériences plus larges de théâtre de la participation depuis l'Occident en passant par les pratiques en Afrique francophone, nous avons pour ambition de retrouver le cœur de la démarche originelle des théâtres forum et communautaire au Burkina Faso. Il s'agit, donc, de montrer comment ces approches ont affecté la pratique au Burkina et de relever les similitudes. Pour ce faire, nous faisons un descriptif historique du théâtre d'intervention depuis le théâtre d'agit-prop en passant par le théâtre de l'opprimé à la pratique des théâtres forum et communautaire au Burkina Faso.

Cette démarche organise ce volet en trois chapitres. Le premier est intitulé « *Esthétique du théâtre en Occident : histoire, courants esthétiques et formes de théâtre* », le deuxième : « *Caractéristiques des esthétiques du théâtre en Afrique francophone* » et le troisième : « *Esthétiques du théâtre de la participation* ». En phase inaugurale, nous traitons de l'histoire de l'esthétique du théâtre en Occident.

**CHAPITRE 1. ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE EN OCCIDENT :
HISTOIRE, COURANTS ESTHÉTIQUES ET FORMES DE
THÉÂTRE**

Ce chapitre repart aux sources du théâtre en Occident. La raison de ce retour s'inscrit au cœur de la perspective de définir les mécanismes esthétiques qui fondent la communication des théâtres forum et communautaire au Burkina Faso. En effet, comme explique Catherine Naugrette :

« Définir l'esthétique théâtrale aujourd'hui c'est [donc] prendre en compte l'évolution historique du discours théorique sur le théâtre et de son objet, depuis les premières poétiques du texte dramatique jusqu'aux théories de la scène au 20ème siècle, et la diversité des paroles esthétiques contemporaines⁷⁸ »

Tout comme Cathérine, nous pensons que l'investissement historique est bénéfique à la saisie de la modélisation des spectacles de théâtre de la participation. La pratique du Burkina Faso n'existant ex-nihilo, elle s'inspire de certains processus esthétiques du théâtre occidental : la structuration de la mise en scène, les procédés de création, la construction des personnages, l'organisation architecturale, le canevas des pièces, le déroulement des spectacles, l'intégration d'autres disciplines, etc.

En postulant ce lien, nous présentons les théories réinvesties dans les théâtres forum et communautaire de notre corpus dans ce chapitre inaugural. L'analyse définit le contexte socio-historique de leur réalisation, les principes qui les sous-tendent et restitue les formes de théâtre qui ont émergé de ces esthétiques. Ainsi, nous organisons la réflexion autour de trois points.

Dans un premier point, nous retraçons le parcours du théâtre en Occident. Dans un deuxième point, nous présentons quelques principes qui ont marqué ce théâtre. Et pour finir, dans un troisième point, nous analysons quelques formes de théâtre à travers les différents paradigmes en Occident.

1.1. Origines du théâtre en Occident

Le théâtre provient du grec « *theatron* » et signifie lieu où l'on regarde. Né dans la Grèce Antique⁷⁹, il est avant tout un espace de spectacle. Le théâtre est devenu à la fois un genre littéraire et une forme artistique qui traverse de manière diversifiée les différentes époques, allant de l'Antiquité au XX^e siècle. Notre analyse donne une vision intégrée de la pratique

⁷⁸NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000, p.37

⁷⁹L'origine du théâtre s'égare dans l'histoire de l'humanité et il est difficile de livrer une période précise. En effet, les archéologues ont retrouvé des traces témoignant de danses déguisées mimant des scènes de chasse pendant le néolithique. Chateaubriand dans son *Essai sur les révolutions* (1797) révèle des pièces rédigées en langue sacrée par les indiens des anciennes Indes. Mais les civilisations occidentales datent l'origine du théâtre autour du VI^e siècle av. J.-C. en pleine Grèce antique.

théâtrale dans son contexte culturel en insistant sur les liens entre sociétés, les lieux de spectacle et les dramaturgies.

Ce qui permet de retrouver dans l'espace et le temps les différents aspects de la pratique théâtrale, de l'écriture à la mise en scène. Nous construisons notre réflexion autour des époques et des particularités architecturales des lieux de spectacle et les genres. Ainsi trois volets constituent ce sous point. Nous commençons par les périodes historiques.

1.1.1. Les périodes historiques

Chaque époque se rapporte à une pratique donnée du théâtre de type occidental. Nous relevons leurs particularités en vue de les rapprocher avec la pratique du théâtre de la participation au Burkina Faso. Ce rapprochement vise à identifier l'influence de ces esthétiques. Il s'agit, essentiellement de l'Antiquité, de la période républicaine, du Moyen Âge et de la renaissance en France, du XVII^e, du XVIII^e, du XIX^e et du XX^e siècle.

1.1.1.1. L'Antiquité

Les premières représentations remontent au VI^e et V^e siècles avant Jésus Christ. C'étaient des tragédies et des comédies, qui avaient une origine religieuse liée au culte de Dionysos, Dieu du vin, de la fertilité, de l'exubérance orgiastique, de la subversion des valeurs, des arts et de la fête. Le théâtre avait un caractère sacré et provenait des dithyrambes, hymnes religieux dédiés aux Dieux ou aux héros. Les représentations, faites de processions, de chants et de danses, avaient lieu, deux fois par an, lors de fêtes organisées par l'Etat.

Ce qui rapproche le théâtre antique grec du théâtre rituel en Afrique. Toutefois, il faut distinguer les deux pratiques. Nous traiterons plus amplement du théâtre rituel dans le chapitre 2 de cette première partie. Mais avant cette analyse, faisons la différence entre les cérémonies d'ouverture des Grandes Dionysies avec procession, sacrifice au dieu et prière et le spectacle proprement dit.

Notons que les acteurs des tragédies antiques n'étaient pas les célébrants d'un culte. La tragédie n'établissait pas un contact avec une réalité divine mais mettait en scène des conflits sous le regard des dieux. Ce qui était différent des rites d'initiations en Afrique. La tragédie se dissociait, ainsi, du rite dans le sens où aucun geste ne constitue un acte religieux performatif.

Toutefois, les rituels représentés avaient un caractère spectaculaire : rituels de supplication, de deuil, de mariage, les prières et les invocations, etc. Ils donnaient à voir entre autres des images de suppliant, de personnages en deuil autour d'un cadavre ou de jeunes

mariés. La théâtralité de ces images de rituels est bien souvent exhibée dans l'intrigue de la tragédie.

Ce qui transformait les rituels en spectacle dramatique. Cette transformation dramatique repose sur l'utilisation de la musique, de la danse et du chant. Ces rituels rencontraient l'adhésion des spectateurs du fait qu'ils existaient dans leur réalité culturelle. Cependant, ils étaient sans valeur sur scène parce que l'univers représenté était fictif.

Contrairement à ces pratiques, le théâtre rituel africain repose sur la performance théâtrale des gestes rituels. Ceux-ci sont des signes efficaces ; ils ont une valeur performative. Les scènes ne sont pas seulement racontées mais vécues. Les personnages découvrent la valeur des différentes étapes de préparation au mariage quand il s'agit d'un rituel d'initiation. Ils connaissent une libération lorsqu'il est question d'une cérémonie de guérison ou d'exorcisme. Cela déclenche une crise de maturation pour l'initié et de guérison pour le malade.

Les praticiens des théâtres forum et communautaire au Burkina Faso semblent avoir la nostalgie du théâtre rituel. En effet, ils produisent des spectacles où la communauté se retrouve dans une cohésion idéale et une efficacité religieuse. Comprendons religieux, ici comme la perspective d'agir sur les spectateurs, de modifier à la fois leur personnalité individuelle et leurs comportements collectifs en les plongeant dans une atmosphère et non dans le sens de mettre le public en communication avec une divinité.

Les praticiens de ces théâtres ont recours à plusieurs moyens scéniques. Ils transforment l'ensemble de la représentation en rituel par le jeu des acteurs. C'est le cas du chœur qui se déplace en procession sur une musique à connotation liturgique à travers les spectacles de théâtre communautaire. Nous citons le sketch des jeunes garçons du village de Siguinvoussé⁸⁰ sur la traversée de l'Océan lors de la migration. Ces jeunes ont reproduit une scène où les personnages ramaient et sur l'air des sons des vagues, ils invoquaient les mânes de leurs ancêtres, suppliaient tous les dieux de miséricorde et formulaient des vœux de toujours rester fidèles aux dieux s'ils arrivaient sains à destination.

Dans ce spectacle, le chant et la diction rappelaient la liturgie chrétienne notamment la litanie des Saints du Vendredi Saint. Les maquillages et les costumes transforment les acteurs en officiants. Ils accentuent leur étrangeté pour un spectateur qui n'est pas informé des réalités

⁸⁰ Siguinvoussé est une commune de Garango dans la région du Centre -Est du Burkina Faso.

des migrants. Ce qui rend une fonction rituelle aux spectacles de théâtre communautaire même si c'est un théâtre de la participation et non de la possession.

Autrement dit, le sketch sus cité n'avait pas pour but d'établir un contact avec les dieux invoqués pendant le spectacle mais de mettre en scène une problématique sociale qui révèle un attachement à ses sources malgré le départ.

Cette esthétique donne une portée universelle au rite contenu dans la tragédie grecque tout en jouant sur la distance qui sépare les réalités burkinabès de celles occidentales. Si les rites grecs plongeait le spectateur dans une atmosphère différente du quotidien dans le but de lui faire retrouver un sentiment de respect religieux, une émotion ressentie devant les mystères, le théâtre communautaire, quant à lui, contraint le spectateur à éprouver des émotions violentes en vue de le transformer.

Les cérémonies des rituels antiques prenaient place à la base aux alentours des temples, puis, dans des édifices en plein air, où les spectacles sont joués pendant la journée. Elles réunissaient les citoyens autour d'un concours entre trois auteurs sélectionnés à l'avance. Pendant les trois jours de la cérémonie, ceux-ci faisaient représenter plusieurs pièces chacun. Ainsi, le public assistait à une quinzaine de représentations du matin au soir. Cette manière de voir le théâtre correspond de nos jours à ce qui se passe dans les festivals.

À l'époque, tous les rôles étaient joués par des hommes portant des masques⁸¹. C'étaient des procédés de caractérisation du personnage (vieillard, esclave, roi, etc.). Ils permettaient aussi de deviner les émotions à travers les traits grossis du masque : des sourcils hauts, des yeux écarquillés, la bouche grande ouverte, les cheveux dressés sur la tête marquaient l'horreur lié à la tragédie. Le masque du drame satyrique portait une barbe, des oreilles pointues et un crâne chauve, avec deux trous pour les yeux et un pour la bouche. Il était des formes de maquillages.

En plus du masque, les tragédiens portaient des chaussures à talons hauts, appelées cothurnes, pour être bien vus de tous. Les acteurs portaient des tuniques colorées, les couleurs permettant aux spectateurs de distinguer les différents rôles. Les costumes des personnages allaient des somptueux habits royaux aux haillons des plus pauvres.

Les pièces grecques étaient construites sur un même modèle, un canevas identique. Elles commençaient par un Prologue, puis venait l'entrée du Chœur (« parodos »), caution lyrique du spectacle qui prenait place dans l'orchestre. Ensuite, s'enchaînaient les actes ponctués par les

⁸¹ Muni d'un résonateur métallique pour amplifier la voix, le masque est fait de chiffon et de plâtre. Il porte les traits de la douleur ou du rire destructeur pour la tragédie et de la grimace pour la comédie.

interventions chantées du chœur. Enfin, le chœur faisait sa sortie closant la pièce (« exodos »). On note l'incorporation de la danse et la musique dans sa matrice, sans cloisonner les genres.

Plusieurs espaces y figuraient : un espace réel qui est celui du public et des rois, des espaces de représentation qui étaient celui des Dieux, celui des héros et celui du chœur. La skéné était une bâtisse qui servait de coulisses aux acteurs. Eschyle, Sophocle et Euripide étaient les auteurs tragiques les plus célèbres. Leurs œuvres sont, non seulement, reprises encore de nos jours mais, sont, aussi, des sources d'inspiration pour certains dramaturges contemporains. Sophocle est l'un des plus mémorables auteurs de l'époque. Il a introduit un troisième personnage en plus du chœur et des péripéties dans l'action.

Ainsi, la Grèce est le berceau du théâtre occidental et le théâtre grec est la source qui a irrigué toute la tradition du théâtre en Europe. Il constitue un réservoir de fables, de situations et de personnages, un modèle de références pour les théoriciens et dramaturges tout au long de l'histoire du théâtre en Occident, en l'occurrence du théâtre de la Rome antique.

1.1.1.2. L'époque républicaine

Elle commence en 509⁸² avant Jésus Christ et s'étend jusqu'à la chute de la royauté. Cette période correspond à la phase de la civilisation de la Rome antique. Les représentations théâtrales étaient liées à la célébration des jeux à caractère religieux organisés par les édiles, ou lors des cérémonies importantes réunissant le peuple. On distinguait diverses manifestations : des sacrifices, des prières collectives, des banquets symboliques, des jeux de cirque et scéniques.

Les jeux scéniques avaient pour fonction d'assurer le lien entre les hommes et les dieux et de les rétablir s'il y avait lieu. Ainsi, le théâtre était une pratique rituelle à Rome. Les représentations étaient liées au culte de Bacchus⁸³, le dieu de la vigne et du vin assimilé au dieu grec Dionysos. Au début d'une comédie, on demandait aux spectateurs de faire silence à travers des reprises de formules utilisées dans les actes rituels.

⁸²L'histoire des débuts de la République est très obscure. En dehors des découvertes archéologiques qui ne permettent qu'exceptionnellement une narration des événements, on ne possède pas de sources contemporaines de cette période (V^e et début IV^e siècle avant J-C)

⁸³ Le nom de Bacchus dérive de Bacchos autre nom donné par les Grecs à Dionysos. Bacchus apparaît dans la Rome antique au V^e siècle av. J.-C. Sa figure était rapprochée à une divinité romaine, Liber Pater. Par extension, son culte est lié à l'ivresse et à la fête. Il est comme Dionysos, accompagné en tout lieu par un cortège formé de silènes et de satyres, personnages munis de cornes, de pieds de bouc et de torsos d'homme. Les bacchantes sont des femmes vêtues de peaux de bêtes. Elles accompagnent la troupe. Par les débordements de leur comportement notamment de la débauche sexuelle dont elles font preuve, elles figurent le délire extatique propre au culte de Bacchus. Son culte n'a pas une très grande importance chez les Romains. Il est pratiqué par des initiés et consiste en des mystères.

Ce silence qui différait d'un appel au recueillement constituait un mode de participation au commencement du spectacle rituel. En même temps, il était demandé au public de faire du bruit en applaudissant. C'était une manière de marquer le début du rituel. Les représentations étaient agitées et chahutées.

C'étaient des spectacles traditionnels codifiés, c'est-à-dire des spectacles qui supposent une connaissance particulièrement développée du public et un horizon d'attente certain. Les pièces font référence aux attentes du public que les acteurs prennent plaisir à déjouer. L'expérience des jeux scéniques donnait aux romains une connaissance pratique du théâtre.

Aussi faut-il voir dans la codification des spectacles un lien avec la dimension rituelle : des gestes et des paroles précis répétés. Les spectacles scéniques d'un même genre se ressemblent et suivent une certaine tradition : une pièce n'était pas destinée à être jouée le plus grand nombre de fois ; elle était donnée une seule fois. La musique était une autre caractéristique en lien avec la dimension rituelle du théâtre romain.

Les rituels religieux romains nécessitaient la présence d'un instrument à vent : les tibiae traduits par flûte assuraient la création du silence, condition nécessaire au bon déroulement de l'acte religieux. On les retrouvait dans les spectacles scéniques (tragédies, comédies, pantomime). Les premiers jeux scéniques consistaient en un spectacle de danse au son des tibiae. Les spectacles se présentaient comme une alternance de morceaux sans musique.

Le théâtre romain se plaçait dans un temps social particulier et relevait de la sphère du loisir. C'étaient des moments où les spectateurs se détendaient. Le public était composé de femmes, d'enfants, d'esclaves et d'étrangers. Les places assises étaient réparties selon la hiérarchie sociale de la Rome. Les premières places étaient réservées aux deux classes supérieures (les sénateurs et les chevaliers).

Les femmes et les esclaves étaient relégués en haut. Comme à Athènes également l'aspect politique est présent. Les jeux avaient un éditeur qui pouvait être magistrat responsable de cette charge ou citoyen privé. À travers les dépenses somptueuses, il construisait son image d'homme public jouant ainsi une partie de sa réputation. Le théâtre permettait une forme de communication collective entre la masse et les puissants.

À l'instar du théâtre romain dont l'objectif premier est d'établir une communication avec la masse, les théâtres forum et communautaire réalisent des spectacles dans des langues accessibles aux communautés concernées. Les représentations des sketches au théâtre communautaire accordent plus de sens au dire qu'au jeu, qu'à la réalisation spectaculaire. Ainsi

à la manière des théâtres rituels grec et romain, les dramaturges des théâtres forum et communautaire construisent des scènes où le spectateur n'est plus passif. Pour ce faire, l'espace favorise une vraie participation du public, le contenu des pièces fait beaucoup réfléchir.

Le théâtre romain s'inspire du théâtre grec, avec quelques différences. Le chœur est devenu quasi-insignifiant, l'orchestre est réduit jusqu'à ne plus former qu'un minuscule demi-cercle et le mur de scène est beaucoup plus élevé. Le théâtre moderne se pense dans une filiation avec le théâtre romain. Il a influencé les dramaturgies de la modernité occidentale.

1.1.1.3. Le Moyen-Âge et la renaissance en France

Au XIII^e siècle, le théâtre se jouait sur la place du village ou de la ville, au coin de la rue, dans une église, dans un château ou dans les entrées royales. C'est la même approche que les théâtres forum et communautaire du Burkina. Tout comme au Moyen-Âge, il n'y a pas d'espace spécifique théâtral. Si les spectateurs sont les populations des localités rurales, les habitants du bourg participaient aux spectacles au XIII^e siècle, tandis que les cours des seigneurs préfèrent les spectacles de tournois, de ballets, etc.

On peut alors répartir les pièces de théâtre en deux genres. Les mystères qui reprennent des passages de la bible ou la vie de certains saints et les farces qui ne sont autres que des scènes comiques intercalées au milieu des mystères. Après la chute de l'Empire Romain, la tradition théâtrale continue en France grâce au comique et au spectacle de rue.

Les théâtres forum et communautaire sont aussi reliés à des tons comique et/ou solennel, à un registre profane. Tout comme les mystères qui s'inscrivent dans une tradition héritée du XV^e siècle, les théâtres de la participation au Burkina sont une rénovation du théâtre d'intervention sociale. Ce dernier reste en pleine activité et en floraison depuis l'agit-prop. en Europe au théâtre pour le développement en Afrique.

Au cours des XIV^e et XV^e siècles, les spectacles deviennent payants. De ce fait, le théâtre se joue, de plus en plus, souvent, dans des lieux clos et non sur plus sur la grande place. Au Moyen Âge, on se contente parfois d'écriteaux signalant les lieux comme décors. Mais les machineries se développent pour créer des effets spéciaux. Au milieu du XVI^e siècle, les mystères⁸⁴ sont interdits. L'Eglise estime que la foi doit, désormais, être l'affaire des doctes et non des acteurs. Ainsi malgré quelques résistances, le théâtre sombre dans le déclin.

Les théâtres forum et communautaire n'ont pas trouvé d'intérêt à reproduire et/ou à créer le questionnement religieux. Les questions religieuses étaient associées à un contexte

⁸⁴ C'était le genre théâtral le plus prestigieux.

historique, social, religieux et politique précis et pour un espace théâtral particulier. Dans ces conditions, il est difficile de restituer ces procédés dans les spectacles de la participation au Burkina. En effet, les spectateurs des théâtres forum et communautaire ne partagent pas les mêmes références religieuses.

1.1.1.4. Le XVII^e siècle

Le XVII^e siècle voit s'amorcer plusieurs nouveautés. Le métier de comédien, méprisé par l'Eglise et de l'opinion, fascine de plus en plus. Le clergé est resté dans sa grande majorité hostile au théâtre et a considéré que les comédiens doivent être excommuniés. Les femmes peuvent, enfin, monter sur scène.

En 1630, le théâtre est reconnu comme Art officiel par Richelieu. Louis XIV agit en mécène. De nombreuses pièces sont créées dans la cour du roi. Le siècle est dominé par le classicisme qui connaît son apogée. Des règles sont établies pour codifier le théâtre, parmi elles, la règle des trois unités et de bienséance⁸⁵. La tragédie et la comédie connaissent des distinctions nettes avec des exigences pour les auteurs de respecter les caractéristiques de chaque genre. C'est ce que nous soulignons dans le tableau ci-dessous :

Comédie	Tragédie
Personnages de bourgeois	Personnages nobles
Sujet = famille, vie sociale, argent, amour (sphère privée)	Sujet = pouvoir, politique, amour (sphère publique)
Forme assez libre ; vers ou prose	Cinq actes ; vers
Registre comique et fin heureuse	Registre et dénouement tragiques
Unité de lieu, de temps, d'action	Unité de lieu, de temps, d'action

Tableau 1 . Caractéristiques de la comédie et de la tragédie selon les prescriptions du XVII^e siècle

Malgré ces prescriptions, il a existé quelques formes mêlées. *Le Cid* de Corneille est une tragi-comédie. Quand bien la tragédie était le genre « noble » par excellence, Molière a défendu la comédie et a exploité toutes ses ressources : de la farce à la grande comédie. Il a fait des comédies en vers offrant des personnages nuancés, autour de sujets importants. Ce qu'illustrent *Tartuffe* et *Le Misanthrope*.

⁸⁵ Ces règles sont instaurées par Boileau dans « *Art Poétique* » en 1674. Elles contraignent que le sujet traité par la pièce de théâtre se déroule en 24 heures (unité de temps), qu'il se passe dans un seul endroit (unité de lieu) et soit cohérent (unité d'action). Plusieurs histoires ne doivent pas être racontées en même temps. Les scènes choquantes et violentes sont proscrites (règle de bienséance).

1.1.1.5. Le XVIII^e siècle

Les règles des trois unités et de bienséance, reconnues comme essentielles au XVII^e siècle parce que donnant plus de vraisemblance aux pièces, sont apparues peu à peu comme des carcans dont les auteurs, Beaumarchais et Marivaux, cherchent à se défaire. De plus, les philosophes des *Lumières* prennent violemment parti contre le clergé et son attitude autoritaire envers le théâtre. Les « esprits libres » estiment que le théâtre est non seulement un divertissement innocent mais aussi un moyen pédagogique. Voltaire et Diderot soutiennent l'idée selon laquelle la représentation des vices et des vertus peut éclairer les hommes.

Chez Marivaux, les personnages ne sont plus des types comiques ou des héros tragiques, mais des individus aux prises avec un questionnement sur leur identité. Ainsi, dans plusieurs comédies, par exemple, *La Double inconstance*, les personnages cachent leur identité à leur promis (e) en prenant le costume de son valet. Chacun veut, en effet, connaître son promis de façon masquée. Mais c'est lui-même qu'il découvre dans ce jeu de masques. Le langage de Marivaux retranscrit les moments de séduction entre les héros et les interrogations des personnages sur leurs propres sentiments. On parle du marivaudage.

Beaumarchais, à travers *Le Barbier de Séville* ou *Le Mariage de Figaro*, donne au personnage du valet une importance cruciale. Le valet était déjà un personnage important auparavant chez Molière. C'est l'exemple de Scapin, de Sganarelle, etc. Mais chez Beaumarchais, il est porteur de revendications de justice et d'égalité sociale. Ce qui annonce un théâtre pré-révolutionnaire.

1.1.1.6. Le XIX^e siècle ou le refus des « cages »

Au XIX^e siècle, les règles du XVII^e siècle sont définitivement abandonnées. Un nouveau type de pièce apparaît, celui des drames romantiques. Ils mettent en scène l'Histoire et le pouvoir dans une dramaturgie ample et un style qui ne soit plus soumis aux bienséances. Victor Hugo parle des unités comme d'une « cage ». Dans cette mouvance, on peut également citer Alfred de Vigny ou Alexandre Dumas. Ce nouveau type de pièces, nommés drames romantiques engendre de véritables combats entre leurs partisans et leurs détracteurs⁸⁶.

⁸⁶L'un de ces célèbres combats porte le nom de « Bataille d'Hernani ». Victor Hugo fait représenter le drame nommé *Hernani*, le 25 février 1830. Le premier soir, de violentes altercations secouent la représentation. Pourtant, même si la pièce choque, elle s'impose par sa force. Alfred de Musset renonce à faire représenter ses pièces. Après l'échec de *La Nuit vénitienne*, il écrit des drames romantiques par exemple *Lorenzaccio* ou des drames et comédies, en prose mêlant des jeunes gens amoureux et des personnages vieillissants, grotesques et autoritaires, dans des décors multiples, difficiles à mettre en scène. C'est un théâtre fait pour être lu et imaginé et non pour être vu.

Les théâtres forum et communautaire mêlent aussi différents styles : le tragique, le pathétique et le comique. Ceci pour représenter le monde dans sa totalité à la manière grotesque et sublime du XIX^e siècle. L'effet dramatique fait appel à la sensibilité du spectateur pour l'émouvoir. Tout comme le héros romantique, celui des théâtres de la participation incarne les révoltes. Il est en proie aux vieilles habitudes et aux exigences du moment. Parallèlement au théâtre du XIX^e siècle, les spectacles des théâtres forum et communautaire inspirent par moment la crainte et les larmes en s'appuyant sur des effets scéniques.

Somme toute ce sont des spectacles marqués par le réalisme et influencés par l'esprit moralisant. Ils représentent les réalités et les questions sociales de l'époque. Les pièces du théâtre communautaire, adeptes du naturalisme donnent l'impression d'assister à une tranche de vie. Elles prennent appui sur des costumes et des décors réalistes. Le théâtre forum cherche aussi à atteindre une vérité sociale à partir de la mise en scène des pièces.

1.1.1.7. Le XX^e siècle

Des tendances diverses et des formes d'expressions apparaissent au XX^e siècle :

- La comédie de mœurs existant depuis le XVII^e siècle mais qui avait peu à peu déclinée, a connu un regain de succès à la fin du XIX^e siècle avec Georges Feydeau et Eugène Labiche. Les pièces sont caractérisées par la critique d'un groupe ou classe social ;
- Le théâtre de la « subversion » qui est généralement une pièce faite pour choquer. Proche du mouvement Dada ou le surréalisme, ce théâtre rejette toute psychologie des personnages pour préférer une représentation brute, presque abstraite de l'homme ;
- Des auteurs comme Antonin Artaud, Alfred Jarry ou Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Marguerite Duras mettent en question dans leurs pièces le personnage théâtral, le genre des pièces et le langage ;
- La première moitié du XX^e siècle, voit le retour du tragique avec des auteurs comme Jean Cocteau et Jean Anouilh et Jean Giraudoux. Ils reprennent les mythes antiques comme celui d'Œdipe, d'Antigone ou d'Electre, tout en les modernisant. Ils montrent, ainsi, la permanence des interrogations humaines d'une part. D'autre part, ils soulignent le sens nouveau que l'on peut donner à ces mythes dans le contexte bouleversé de la Première Guerre mondiale et de la montée des fascismes.

Somme toute, l'évolution du lieu théâtral en Occident se caractérise par le passage de l'absence d'architecture à des formes de plus en plus architecturées. Les théâtres de pierre de

la Grèce antique, de la Rome et de l'Europe renaissante ont été remplacés par le théâtre à l'italienne, le théâtre élisabéthain, le cabaret théâtre, le théâtre cirque et le tréteau.

1.1.2. Les particularités architecturales

L'architecture théâtrale a connu une évolution qui s'accompagne du passage de la scène ouverte à la scène fermée. Ce qui transforme les relations acteurs/spectateurs et la nature de l'illusion. En Grèce, le public entoure l'aire de jeu tandis qu'à Rome, il lui fait face. Au Moyen Âge, les spectateurs déambulent librement autour des acteurs et la Renaissance adopte la vision frontale du modèle latin. Ce qui coupe les spectateurs de la représentation.

Nous distinguons trois moments de l'architecture théâtrale : la scène grecque, les tréteaux médiévaux/élisabéthains et le cube à l'italienne.

1.1.2.1. La sphère grecque

L'image, ci-dessous, illustre ce théâtre en rond qui utilisait le relief (collines) pour créer l'espace de la scène.



Image 1 . Théâtre d'Epidaure en forme de fer à cheval, mis en ligne le 21 Aout 2007 à 18h39, modifié le 14 juillet 2008 à 14h par Olivier Le Corre et vu le mardi 02 février 2021 à 01h25. Ce théâtre en rond trouve ses racines en Grèce et s'exprime par le « suggéré », le « poétique » et un codage raffiné. Situé à l'extérieur sur la pente d'une colline, il est construit au IV^e siècle avant J.-C., dans le nord-est du Péloponnèse, en Grèce. Il passe pour le plus accompli de tous les théâtres grecs antiques. Le creux appelé « koilon » ou « cavea » en latin forme l'ensemble des sièges des spectateurs. Là se développe en un hémicycle de 55 rangées de gradins divisé en deux niveaux par un couloir appelé diazôma. À l'origine, il était constitué de 34 volées de gradins pouvant accueillir 6200 spectateurs répartis sur 12 sections séparées par 13 escaliers. Le niveau supérieur ajouté au II^e siècle av. J.-C. compte 21

gradins et 22 sections (Kerkidès). La capacité du théâtre se trouve ainsi portée à 12000 spectateurs. Des sièges d'honneur en pierre, pourvus de dossiers, occupent le premier rang (proédria) tout autour de l'orchestre circulaire de terre battue par des dalles de marbre. © Sonia Halliday Photographs sur Encyclopédie Larousse en ligne - Épidaure en grec Epidauros aujourd'hui Palaiá Epídhavros⁸⁷

Le théâtre de la Grèce antique pouvait accueillir un public nombreux, se pressant sur des gradins de pierre en demi-cercle. Face à lui se trouvait la scène au-dessus de laquelle un balcon où l'on peut voir apparaître les Dieux.

Il y avait, également, une fosse d'orchestre, un espace circulaire au centre du théâtre dans lequel se trouvait un autel dédié à Dionysos⁸⁸ et réservé au chœur qui commentait l'action, située sur le proskenion où jouaient les acteurs. Le chœur était composé d'un certain nombre de choreutes, qui prenaient en charge la partie lyrique du spectacle. Il était accompagné au départ d'un acteur-le protagoniste- puis en ajouta deux autres- le deutéragoniste et le tritagoniste. Avec l'évolution, la part lyrique a diminué au profit du dialogue.

Cette configuration dramaturgique fait penser à l'espace scénique au théâtre forum. Il est le plus rond et délimité de sorte à distinguer la scène de la salle sauf qu'il ne présente pas la même organisation spatiale à plusieurs compartiments (autel de Dionysos, espace de jeu des acteurs et du chœur). Toutefois, les romains ont perfectionné les bases du théâtre grec en construisant d'immenses cylindres de pierre dans lesquels ils reproduisaient le système grec.

1.1.2.2. Le théâtre antique romain

Ce théâtre a pour cadre une rue devant trois maisons avec la scène, qui s'étend sur près de trente mètres (30 m) de large, pourvue d'une façade à trois pans et de trois portes. L'acoustique est aussi largement améliorée grâce à de nouvelles techniques. Des vases en bronze ou en terre cuite sont placés sous les sièges. Ce qu'illustre la photographie suivante :

⁸⁷L'image est extraite sur https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_grec_antique, le mardi 02 février 2021

⁸⁸ Hommage au dieu de la vigne et de la fertilité, le « **Rond de Dionysos** » en est le symbolisme.



Image 2. Théâtre antique de Lugdunum⁸⁹ situé en France, mise en ligne le 30 avril 2019 à 12h42 par Jean-Christophe BENOIST, modifiée le 04 mai 2019 à 13h47 et vue le 02 février 2021 à 01h30. Il est construit sur le type du théâtre romain. Classé Monument Historique (1905, 1933, 1935) Patrimoine mondial par l'UNESCO en 1998, il est un des principaux monuments romains visibles à Lyon. Adossé à la colline Fourvière, en dessous de son sommet et près du centre de la colonie romaine, il est construit au début de l'Empire et est agrandi à la fin du I^{er} siècle pouvant accueillir 10000 spectateurs. Il fut abandonné à la fin de l'Empire romain et transformé en carrière, puis endommagé et complètement enseveli au Moyen Âge. Repéré par hasard à la fin du XIX^e siècle, dégagé et restauré à partir de 1933. Il forme avec ses voisins l'Odéon antique, le pseudo-sanctuaire de Cybèle et le musée gallo-romain un site archéologique emblématique du Lyon antique. Il accueille chaque été le festival multiculturel des Nuits de Fourvière depuis 1946. Son plan suit l'architecture classique d'un théâtre romain. On distingue une cavea constituée de trois séries de gradins en demi-cercle bâtis sur une sous-structure rayonnante, un orchestre dont le centre est dallé de marbres polychromes, un haut mur de scène à trois exèdres fermant l'édifice. Photos de Théâtre romain. 8 088 photos et images libres de droits de Théâtre romain disponibles en téléchargement parmi des milliers de photographes. (canstockphoto.fr)

Plus colossal, le théâtre romain connaît son heure de gloire en faisant de Rome le lieu d'**amphithéâtres** et de **cirques** imposants. Les acteurs ne sont plus masqués mais maquillés. Ils jouent de leurs expressions. Le chant, la danse et la musique accompagnent le texte. Les accessoires sont plus nombreux que dans le théâtre grec : le rideau de scène apparaît, les costumes sont parfois somptueux, la machinerie se développe. Elle est très présente dans les représentations de théâtre forum et communautaire à travers le matériel de la régie et quelques accessoires scéniques. Nous y reviendrons plus amplement dans la deuxième partie sur les procédés esthétiques.

Sur la scène, on distingue quelques portes qui traduisent la présence soit d'une demeure soit d'un palais ou d'une machinerie permettant de faire apparaître un dieu récitant une tirade. Plaute et Térence ont écrit de nombreuses comédies dont Molière s'est parfois inspiré. Le théâtre romain ressemble au théâtre grec, la seule différence étant le fait qu'il n'est plus situé

⁸⁹ L'image est extraite sur https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_antique_de_Lyon, le 02 février 2021

au flanc d'une colline. Il y a **un mur de scène** et une immense toile qui protègent les spectateurs du soleil.

1.1.2.3. Les tréteaux médiévaux

Au Moyen Âge, on distingue ce qu'on appelle le processus d'enfermement du théâtre. Cela traduit qu'il n'existait pas d'édifice construit. Les spectacles se déployaient dans les espaces de vie de la cité. La place du marché était cependant un lieu privilégié. Des tréteaux⁹⁰ étaient dressés à cet effet et le public se déambulait autour des acteurs pour suivre le déroulement du drame.

On l'appelle théâtre de tréteaux. Ainsi, le théâtre de rue/de tréteaux a lieu en plein air dans un espace public à même le bitume ou perché sur une structure en bois, pour une meilleure visibilité des spectateurs. C'est ce théâtre qui a donné naissance à l'expression « *monter sur les planches* ».

Le public est debout, placé devant ou bien autour de la scène qui est surélevée. Les bâtiments qui entourent la place sont utilisés pour le jeu ; les fenêtres se prêtent à des scènes en hauteur. Les lieux de l'action sont présents à la fois où les acteurs sont constamment en jeu, où les comédiens et spectateurs se mêlent.

C'est un théâtre itinérant/ déambulatoire qui se déplace de places en places, de villes en villes, dans la tradition foraine. Né sur les places publiques, il investit les cours d'écoles, de prisons. Il existe de nos jours avec des troupes ambulantes. Là, le quatrième mur est remplacé par un rideau.

Les spectateurs sont d'un côté et les comédiens de l'autre. Monté à l'intérieur d'une pièce, les salles se composent d'une scène, d'un parterre, de galeries et de loges. Parfois des sièges sont installés pour les spectateurs privilégiés. Certains artistes contemporains en l'occurrence ceux des théâtres forum et communautaire du Burkina ont renoué avec ce type d'expériences.

1.1.2.4. Le théâtre élisabéthain

Il tient son nom de la reine Elisabeth 1^{re} (1558-1603). Son origine remonte au Moyen Âge. Il est construit sur le modèle des auberges. Son style est en rond ou polygonal et en bois avec des galeries à trois étages d'où jouent parfois les acteurs, la scène et les places assises sont protégées par un toit de chaume, tandis que le parterre est à ciel ouvert.

⁹⁰ Le tréteau désigne une estrade dressée en plein air. Il s'agit de quelques planches posées sur des tonneaux, dans une grange ou à l'extérieur. Transportable et démontable, cet espace accueille des scènes provisoires.

La cour est souvent rectangulaire et l'on adosse un tréteau à l'une des façades. Cette cour intérieure est entourée de galeries qui servent de lieux surélevés de « retrait » (côté scène) et de places pour les spectateurs aisés. Le public plus pauvre se tient, quant à lui au pied de l'estrade. Le public très bigarré, souvent turbulent et peu enclin à la concentration va influencer la matière théâtrale, qui s'adaptera à ce type de spectateurs.

L'accès était ouvert à tous, mais les places étaient différentes selon les catégories sociales des spectateurs : les plus riches avaient des places assises, à l'abri et situées légèrement en hauteur ; les plus pauvres se trouvaient debout au parterre, exposés aux intempéries, mais au plus près de la scène ; les *Lords* avaient leurs loges à côté des musiciens, ils assistaient donc au spectacle en voyant plutôt les acteurs de dos mais, eux-mêmes étaient vus de tout le reste du public. Ce qui évoque l'installation du public au théâtre forum et communautaire.

Le lieu scénique est constitué d'une avant-scène surélevée et placée à découvert, c'est le lieu où se jouent les scènes situées à l'extérieur. Cette avant-scène est entourée sur trois côtés par le public populaire qui se tient debout. En retrait, l'arrière-scène est surmontée d'un toit supporté par des colonnes et souvent masquée par un rideau. Une fois, le rideau ouvert, il devient le lieu de représentation des scènes situées à l'intérieur. Une galerie supérieure servait, quant à elle, à évoquer tous les lieux surélevés : remparts, collines et balcons. Le second étage accueillait parfois les musiciens.

L'arrière-scène ainsi que la galerie supérieure sont pourvues de portes afin de permettre les entrées et sorties des personnages. Le toit recouvrant la scène est « machiné » c'est-à-dire muni de poulies, tringles et contrepoids comme les cintres des scènes à l'italienne. Les décors inexistantes se réduisent à des accessoires, utiles à l'action et à la compréhension de la scène. Parfois même une pancarte indique explicitement le lieu. La pluralité des espaces scéniques permet des changements de lieu et de séquence parfois très rapides.

Les lieux successifs de l'action (palais, forêt, lande, camp militaire, place, etc.) sont évoqués par quelques accessoires réalistes : le caractère des entrées, le ton et le costume des comédiens. À la différence de la scène frontale à l'italienne, sur le proscenium élisabéthain l'acteur est au milieu du public populaire qui assiste au spectacle, debout dans l'arène. La particularité du théâtre élisabéthain est la proximité du public, installé à 260 degrés autour de la scène, d'où sa forme ronde. La proximité fait que l'action dramatique à l'instar des pièces de la participation se déroule presque au milieu des spectateurs.



Image 3. le Shakespeare'Globe Theatre *Mis en ligne le 26 avril 2018 et consulté le 02 février 2021 à 01h35*, le Shakespeare'Globe Theatre a été construit en 1996 d'après la maquette de Theo Crosby et à l'identique du théâtre du Globe suivant les plans élisabéthains de l'original et en utilisant les techniques de construction de l'époque. Le parterre est à ciel ouvert, les galeries accueillant le public et la scène sont couvertes. Les spectacles ont lieu pendant l'été. En rappel, le théâtre du Globe était un théâtre élisabéthain construit en 1599 dans le quartier Southwark au sud de la Tamise à Londres. C'était l'un des quatre principaux théâtres (Théâtre du Cygne, Théâtre de La Rose, Théâtre de L'Espoir). Sa forme cylindrique rappelle les arènes destinées aux combats d'animaux. Il a abrité de nombreuses pièces de Shakespeare. Cet espace brûla accidentellement lors d'une représentation de Shakespeare le 26 juin 1613.

1.1.2.5. Le théâtre à l'italienne

Il s'agit d'un style architectural qui organise des volumes à l'intérieur des théâtres. Il se caractérise par son toit, la forme et la taille de la salle de spectacle, la nette séparation entre la scène et le public et la disparition des gradins remplacés par des galeries, des loges et le poulailler. La salle est structurée en plusieurs étages/balcons sur un plan de formes ayant variées entre le -U-, l'ovale tronqué ou la cloche renversée. La forme définit la largeur d'ouverture de la scène.

La structure du théâtre à l'italienne entraîne une nouvelle organisation de l'espace réservé aux spectateurs. Auparavant, dans les théâtres de l'aristocratie, les spectateurs les plus importants étaient assis dans des loges qui faisaient face à la scène ou même dans des fauteuils placés directement sur la scène. Dans les lieux de spectacles publics, les spectateurs se répartissaient dans les galeries ou sur le parterre, face ou autour de la scène.

La salle à l'italienne reflète, elle, aussi, la hiérarchie sociale. Les sièges occupent tout le pourtour de la salle et les spectateurs peuvent voir et être vus plus ou moins bien, selon leur importance sociale. Le parterre, avec ou sans sièges, accueille les moins aisés. Aux spectateurs les plus riches vont les loges qui font face à la scène et qui offrent le meilleur point de vue de la perspective des décors.

Elles sont richement décorées et reflètent le statut des occupants. Le public qui ne peut se l'offrir occupe les balcons. Plus tard, avec l'addition de sièges au parterre, les classes populaires sont repoussées vers la partie la plus haute et assistent au spectacle depuis le poulailier.

La scène de forme cubique délimite la frontière entre le public et la représentation. La coupure est marquée visuellement par le cadre de scène qui renforce le quatrième mur, le plan imaginaire vertical qui sépare les spectateurs de l'action. La scène à l'italienne est typiquement surélevée par rapport à la salle, avec un plancher légèrement incliné vers le public.

Elle est le centre d'un vaste volume en grande partie invisible au public : la cage de scène, où sont aménagés différents espaces techniques recevant une machinerie complexe permettant de produire des effets spéciaux ou décoratifs variés pour la mise en scène ou présentation adaptée, est organisée pour chaque type d'œuvre ou genre de spectacle. Le décor est conçu comme un tableau mis en relief par des plans successifs. Le plancher de scène s'élève sur une pente moyenne de 2 % (2 cm par mètre) à 5 % de la face vers le mur du lointain.

Ce théâtre est la synthèse de différentes formes de théâtre : les théâtres de cour (pièces fermées à l'intérieur des palais) et les lieux de représentation pour un public plus large (amphithéâtre, hémicycles, espaces à ciel ouvert). Le théâtre à l'italienne est une combinaison des deux qui inscrit une forme elliptique dans un volume rectangulaire ouvert.



Image 4 *Le Teatro della Concordia* mis en ligne le 01 mars 2016 à 14h 48, modifié le 24 avril 2016 à 10h38, vu et extrait le 02 février 2021 à 01h30. Il se trouve à [Monte Castello di Vibio \(Italie\)](#). C'est le plus petit [théâtre à l'italienne](#) du monde. Ce théâtre a la forme d'une cloche, typique pour le style italien. Il a seulement 99 sièges, qui sont répartis à 37 sièges répartis dans les loges et 62 sièges dans l'orchestre. La salle de spectacle a une superficie de 68 m², la scène en 50 m² et la salle d'entrée 29 m². Grâce à son calendrier annuel avec des manifestations différentes, le Teatro della Concordia est un centre culturel actif et accessible au public. Ce style a été particulièrement prisé entre les XVIII^e et XIX^e siècles de l'Europe et de l'Amérique du Sud. Sur [Théâtre à l'italienne - Wikipédia \(wikipedia.org\)](#)

1.1.2.6. Le théâtre hors des théâtres

Dès le début du XX^e siècle, on notait, en Europe, une volonté de sortir les représentations des salles des spectacles. Les metteurs en scène jouaient dans les cirques, les cafés ou dans les salles d'exposition. Ce qui redonnait au théâtre sa dimension cérémonielle. Nous distinguons le cabaret-théâtre et le théâtre cirque.

1.1.2.6.1. Le cabaret-théâtre

D'origine picarde, le cabaret renvoie à un établissement où l'on sert des boissons et à manger. Ainsi, le cabaret-théâtre est une petite salle située à l'origine dans un cabaret. Le cadre est restreint comme en témoigne l'illustration que voici :



Image 5. *Cabaret-théâtre Mohegan Sun.* C'est une salle de 350 places qui accueille des comédiens le temps d'une soirée pour des spectacles d'humour, des chansons, de la musique du monde, du blues, du jazz et des représentations destinées aux familles ; tout cela autour d'un diner-spectacle ou d'une coupe de champagne. D'un aspect intérieur circulaire, la salle présente des places assises où les spectateurs prennent place autour de tables cocktail.⁹¹

Les moyens techniques sont limités ainsi que le nombre d'acteurs sur scène. La représentation ne dure que cinquante (50) à soixante (60) minutes. Ce qui permet l'enchaînement de plusieurs spectacles. La salle ne contient qu'une quarantaine voire cinquantaîne de personnes. La proximité et l'intimité avec le public sont les principales caractéristiques.

Le cabaret théâtre se rapproche au niveau de sa forme au café-théâtre dont il est antérieur. Au cabaret théâtre se joue des spectacles comiques basés sur l'humour avec du chant et de la danse. Le café-théâtre, par contre, recherche des genres nouveaux et produit des One-man show, du théâtre d'improvisation.

1.1.2.6.2. Le théâtre cirque

Organisé autour d'une scène circulaire, il accueille des spectacles d'acrobaties, des spectacles d'équilibres, de manipulation, de jonglage, des numéros de dressage et de domptage d'animaux, des spectacles de clowns et des tours de magie. Ses caractéristiques ont évolué avec le temps.

De nos jours, ce théâtre existe sans scène circulaire, en salle ou dans des lieux particuliers. Le théâtre cirque traditionnel se produisait sous un chapiteau à l'architecture naturelle, sur une

⁹¹ L'image est extraite le 02 février 2021 à 01h40 sur <http://mohegansun.com>

piste circulaire de 360° avec une seule ouverture centrale, des rideaux rouges et des gradins comme sur l'image :



Image 6 *Le Cirque Jules-Verne*⁹² est une salle de spectacles située à Amiens en France. Inauguré le 23 juin 1889, le cirque Jules-Verne fait l'objet d'une inscription au titre des monuments historiques depuis le 29 octobre 1975. Il compte 1650 places en circulaire ou 1400 places en mode scène. La piste circulaire fait 13 m de diamètre.

Il présente des spectacles en des successions de numéros juxtaposés sans rapport les uns avec les autres. Ces spectacles rencontrent souvent des contraintes techniques et logistiques, par exemple, le montage des cages des animaux à l'entracte. Ils se terminent toujours par une parade. Au théâtre cirque contemporain, le chapiteau est réaménagé par la compagnie en fonction du spectacle, les formes sont souvent en frontal, elles peuvent être aussi en U ou en L, ou autres. Les entrées et sorties sont multiples.

Les compagnies se produisent très souvent dans des salles de spectacle ou de théâtre plutôt que sous un chapiteau. Par ailleurs, on distingue le théâtre cirque-construction qui est un cirque à armatures en bois ou en métal, recouvert de toile, d'un confort, équivalent à un établissement sédentaire. Ce type de construction est démontable mais non transportable.

⁹²L'image se trouve sur [Cirque Jules Verne - Pôle National Cirque et Arts de la Rue, Museums and places of interest, \(visit-somme.com\)](http://Cirque Jules Verne - Pôle National Cirque et Arts de la Rue, Museums and places of interest, (visit-somme.com).). Nous l'avons téléchargée le 02 février 2021 à 01h45.

Il y a aussi un théâtre cirque en dur qui est un établissement construit de matériaux durables. Enfin, il y a le théâtre cirque semi-construction avec un chapiteau à armatures métalliques offrant un grand confort pour les spectateurs. Ce théâtre est transportable.

À la fin de cette analyse, retenons que des conventions ont mis en place un cadre spatial au théâtre. En fait, les classiques considéraient que la scène ne pouvait pas représenter plusieurs lieux. Par conséquent, ils ont exigé une unité de lieu. Le décor figurait ce lieu où les personnages apparaissaient à tour de rôle. Les éléments du décor, les costumes des personnages, les discours, etc. indiquaient aux spectateurs le lieu où se déroulait l'action.

Toutefois au XIX^e siècle, la scène pouvait représenter différents lieux. Les romantiques ont prôné un décor changeant, affranchissant dès lors l'unité de lieu au profit de la diversité. Les modernes, eux, ont supprimé la notion de lieu, rendant la scène un endroit neutre. Le décor symbolisait plus les rapports humains, une atmosphère qu'un lieu. L'espace théâtral fait naître de nombreux débats. Son évolution soulève le problème de la séparation entre l'acteur et le spectateur.

C'est au XX^e siècle que l'on s'interroge sur l'espace théâtral comme l'espace d'un véritable « échange » entre acteur et spectateur qui autrefois restait passif. Depuis l'antiquité grecque, la relation entre le comédien et le spectateur était presque absente. L'acteur jouait sur scène et le spectateur en position passive ne participait pas au jeu. Des metteurs en scène brisent cette frontalité mise en place par le quatrième mur. Ce quatrième mur suppose alors que le public se trouve en position de voyeur et que l'action se passe indépendamment de lui.

Le XX^e siècle voit l'espace théâtral comme un espace d'une relation et d'un échange entre l'acteur et son spectateur. Le type d'architecture des théâtres des siècles précédents en particulier du théâtre à l'italienne, imposait cette frontalité. Alors, l'espace explose, se déconstruit et laisse place à des interprétations spatiales. Il se nourrit d'un espace imaginaire, l'espace dramatique. Ce parcours du théâtre, en Occident, a donné naissance à divers courants esthétiques élaborés depuis l'Antiquité.

1.2. Evolution des théories esthétiques

Le présent point tente de cerner dans une perspective historique et critique, les théories de l'esthétique du théâtre. Pour ce faire, il semble indiqué de fournir un certain nombre de rappels sur l'esthétique théâtrale en occident. Nous traitons tour à tour, des origines et des différents stades d'évolution de l'esthétique théâtrale.

1.2.1. Les origines de l'esthétique théâtrale

La Grèce antique a influencé le théâtre en Occident. Par ce fait, l'esthétique du théâtre occidental ne saurait en être autrement. C'est pour cela que nous remontons dans la Grèce antique pour étudier les origines des théories esthétiques et rendre compte de ses ramifications tant sur le plan dramaturgique que scénique.

Sur le plan textuaire, elle se réclame d'Aristote et de Platon, « *les plus anciens textes théoriques occidentaux traitant du théâtre sont l'œuvre de philosophes* »⁹³ Aristote et Platon questionnent les modes de fonctionnement de la pièce de théâtre. Le premier, poéticien, procède par formalisme ; Le second, métaphysicien et moraliste, développe une approche herméneutique. Leurs questions s'intéressent essentiellement au rapport du théâtre avec le réel, à son impact sur le spectateur et l'acteur et les caractéristiques de l'écriture dramatique par rapport à celles des autres genres littéraires. Ils créent, ainsi, l'esthétique antique.

Dans ce cas, le creuset de l'esthétique théâtrale présente des origines philosophiques mais aussi rhétoriques. En fait, la Grèce antique accorde de l'intérêt à l'art de l'éloquence. Le théâtre étant l'apanage des poètes, ils rendaient compte des réalités sociales au moyen des mécanismes de la mimésis. Ils mettent, aussi, l'emphase sur la qualité de la langue, ce qui enracine fortement l'esthétique théâtrale dans le mécanisme de la rhétorique. Telle que présentée, l'esthétique théâtrale serait régie par des bases normatives.

Sur le plan scénique, elle a des origines à la fois ancienne et moderne. Son apparition se lie au culte du Dionysos et du « drame osirien » d'une part. Fondamentalement, elle présente une origine religieuse. La représentation théâtrale, dans ses prémisses, a subi l'influence des rites et des mythes des civilisations grecques et égyptiennes. Edouard Henri Naville⁹⁴, soutient qu'en 725 av. J.C, le « *Drame osirien ou mystère d'Osiris* » et le « *drame d'Edfou* » furent les deux principales illustrations des origines religieuses du théâtre et par ricochet de son esthétique.

D'autre part, l'esthétique théâtrale est liée à l'apparition de la mise en scène en 1880 par André Antoine. Celui-ci donne une orientation nouvelle au théâtre dans sa considération du metteur en scène comme un créateur, au même titre que le dramaturge. Désormais, les créations

⁹³ Il n'existe pas de réflexions sur les trois grands tragiques que sont Eschyle, Sophocle et Euripide. Ce vide s'explique selon Marie-Claude Hubert par le fait que ceux-ci ne se sont pas interrogés sur le théâtre. Ce qui fait de Platon et d'Aristote les premiers théoriciens.

⁹⁴ UNESCO, Histoire générale de l'Afrique : Chapitre en ligne, sous « Chapitre 20 : Les arts et la société depuis 1935 » de Vansina, I., www.unesco.org/culture/afica/hlmlfr/chapitr820/chapitre14.htm. tiré le 10 septembre 2008

divergent en fonction des metteurs en scènes et de leurs idéologies. C'est donc à croire ce que dit Jacques Scherer lors qu'il affirme que notre époque ne croit plus à une forme unique de beauté.

Dans sa version moderne, l'esthétique théâtrale cherche à s'affranchir d'anciennes méthodes. La recherche de nouvelles formes de jeu ; Constantin Stanislavski (*La formation de l'acteur*), et de nouvelles techniques d'éclairage ; Adolphe Appia (*L'oeuvre d'art vivant*). Ces courants de pensée reflètent, les bouleversements sociopolitiques et psychologiques de cette période.

Des metteurs en scène à l'instar de Bertolt Brecht (la distanciation ou esthétique épique du théâtre), Meyerhold et les principes de la biomécanique, Antonin Artaud (*le théâtre et son double*) donnent un souffle nouveau à la pratique du théâtre. Dès cet instant, l'origine de l'esthétique théâtrale dans sa conception moderne rime avec l'apparition de la mise en scène.

En effet, Marie Claude Hubert parlant des sources des nouvelles conceptions dramaturgiques et scéniques affirme : « [...] ces conceptions sont nées de la conjugaison d'un certain nombre de faits, d'une part les deux grands conflits mondiaux et de l'autre, la réévaluation de la mise en scène par André Antoine [...] ⁹⁵ ».

Elle met en exergue l'implication de deux éléments dans les mutations esthétiques du théâtre : les deux guerres mondiales et la mise en scène. Ainsi, l'esthétique théâtrale a fait l'objet de réflexions philosophiques, rhétoriques, religieuses et théoriques. Ce qui met en exergue l'aspect évolutif du concept d'esthétique théâtrale que nous allons traiter.

1.2.2. Les stades d'évolution de l'esthétique théâtrale

L'esquisse des origines de l'esthétique théâtrale laisse transparaître son pan pluridimensionnel et fait ressortir la pléthore d'auteurs qui ont abordé le sujet. Nous traiterons de l'évolution des principaux courants de pensée ayant meublé l'histoire du théâtre occidental. Nous pensons à la Poétique d'Aristote, l'esthétique de la renaissance, le classicisme, l'esthétique du théâtre bourgeois, le symbolisme et l'esthétique moderne.

1.2.2.1. L'aristotélisme

L'aristotélisme répond de la plus ancienne esthétique théâtrale. Il est basé sur les principes de la « *mimésis* », de la « *catharsis* ». Cette esthétique expose la pensée d'Aristote, ses enseignements sur la pratique théâtrale. Son ouvrage, *La Poétique* constitue la première

⁹⁵ HUBERT Marie-Claude, *Le théâtre*, Armand Colin, 2008, p.244

approche du théâtre. Il parle d'une dramaturgie du vraisemblable dans laquelle, tout se fonde sur l'action. La représentation ne vise pas le réalisme, c'est-à-dire ce qui a effectivement eu lieu mais le possible (ce qui pourrait avoir lieu).

Ainsi sa doctrine oppose deux notions : le réalisme et le possible. Cette dernière est limitée par le vraisemblable et le nécessaire. Le vraisemblable procède de l'expérience commune et relève de ce qui se produit le plus fréquemment et correspond, de ce fait, aux attentes du spectateur. Ainsi, le vraisemblable définit un espace plausible. Aussi le vraisemblable doit-il être persuasif vu qu'il repose sur le possible.

Dès lors, la persuasion qui repose sur un système de croyances donné exclut l'irrationnel, le monstrueux et récuse l'incertitude. Pour Aristote, le monstrueux engendre l'incrédulité, or la représentation doit être persuasive. Pour cela, il intègre un autre paramètre qui est l'avéré. Ces exclusions sont à mettre en relation avec la vérité historique. En fait, Aristote estime qu'il n'est pas du ressort du dramaturge de « *dire non pas ce qui a lieu réellement, mais à ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire*⁹⁶. »

Ce qui signifie que le dramaturge doit présenter ce qui est nécessaire pour persuader. Outre cela, l'esthétique d'Aristote relève la nécessité de l'idéalisation et de l'identification. Pour lui, s'identifier au réel c'est aussi présenter les événements hors de la quotidienneté du spectateur. Ainsi, la caractéristique principale de son esthétique c'est imiter la nature en l'embellissant.

Toutefois, retenons que les bases de cette esthétique sont : le vraisemblable, l'avéré, le persuasif, l'idéalisation et l'identification. Devenue plus qu'une théorie, cette orthodoxie était l'incontournable bréviaire sur quoi se fondent les représentations théâtrales. Ce modèle aristotélicien dont la finalité est la catharsis, a eu une incidence considérable sur le théâtre de la renaissance.

1.2.2.2. L'esthétique de la renaissance

L'esthétique de la renaissance entraîne la création théâtrale sur le « drame sacré » selon l'expression de R. Pignarre. En bref, la tendance met en jeu : l'honneur de l'amour pour la religion. La commedia espagnole à travers sa pratique a renforcé, l'option d'une approche religieuse du théâtre. Puis on assiste à l'avènement du drame élisabéthain qui correspond à un nombre d'innovations aussi bien sur le plan architectural que scénique.

⁹⁶ Aristote, *Poétique*, 51 à 36

Désormais, plutôt que d'un édifice à ciel ouvert (Grèce), la pratique du théâtre se fait dans une salle close. L'intérieur de la salle présente une forme orthogonale entouré de trois étages. Les différents étages ont une vue en plongé de la scène. Deux piliers sont implantés de chaque côté de la scène afin de tendre le rideau.

Enfin, Un balcon surmonte l'arrière-scène, voilà ce qui est de l'innovation sur le plan architectural. La scène, quant à elle est frappée par la suppression du chœur remplacé par le « *clown* » remplissant d'abord, le rôle d'un organe de communication entre la scène et l'assistance et en plus de son caractère comique. Ce dernier aspect sera à forte dose exploité dans la « *commedia dell'arte* ».

L'évolution de l'esthétique du théâtre après le Moyen-Âge passe inévitablement par le développement des spectacles ambulants (la *commedia dell'arte*) en Italie. Partant de l'expressivité mimique et corporelle, la plasticité et l'agilité de ses praticiens, une interrogation survient sur les techniques visant l'amélioration de l'art de l'interprétation au théâtre. Cette évolution est aussi marquée par le classicisme français au XVII^e siècle.

1.2.2.3. Le classicisme

Il représente une ferme volonté de réactualiser la pensée grecque du théâtre. Il s'agit de l'idéal d'une société stabilisée, soumise au magistère intellectuel de la bourgeoisie. Vu que l'art théâtral prend progressivement une teinte élitiste, il lui faut des règles bien précises.

- **Plaire et instruire** : l'art doit d'abord, émouvoir pour plaire au public. En emportant son adhésion, les auteurs classiques peuvent l'instruire efficacement et donner à leurs œuvres une portée morale. Ils s'intéressent à la nature humaine en peignant les vices et les passions pour mener l'homme sur la voie de la sagesse.
- **Le respect de l'ordre et des règles** : Les écrivains classiques s'inspirent des œuvres antiques considérées comme des modèles de perfection. Ils privilégient la sobriété et le bon goût, recourent à une langue claire et élégante, à un style concis et raffiné. Ils respectent une codification rigoureuse qui respecte la vraisemblance et la bienséance.
- **L'idéal de l'Honnête Homme** : Les auteurs classiques érigent un modèle : l'idéal de l'Honnête Homme pour corriger les travers des hommes. Il fait preuve de tempérance et s'affranchit de l'emprise des passions. Il doit agir avec mesure et générosité et être aimable en société, cultivé et éloquent.

- **Phénomène de cour et littéraire :** les courtisans ont remplacé les héros du siècle précédant. La nouvelle société de cour multiplie intrigues, jalousies, mensonges et hypocrisie. Les dramaturges fustigent la sournoiserie, l'égoïsme.

Toute l'entreprise de codification du théâtre classique repose sur la notion de vraisemblance. Toutefois, la vraisemblance au XVII^e siècle n'est plus ce qui pourrait avoir lieu, mais ce qui devrait avoir lieu. La mimésis correspond à un processus de re-création du réel dont le critère est celui de la subjectivité. Ainsi, le vraisemblable contre le vrai impossible à représenter sur scène exclut les sujets historiques à la fois vrais et incroyables.

Alors qu'Aristote acceptait la représentation du possible, les théoriciens classiques le rejettent au même titre que le vrai. À la période classique, la catharsis perd tout sens esthétique pour devenir purement morale. Le public s'impose comme le critère de l'esthétique théâtrale. Ce qui est de la réception un point fondamental de la question de l'esthétique dramaturgique du XVII^e siècle. C'est là l'introduction à la rigidité. Toutefois à la suite, une autre esthétique va se développer, l'esthétique du théâtre bourgeois.

1.2.2.4. L'esthétique du théâtre bourgeois

La France, devenue l'école européenne, l'essor de l'art se lie étroitement à la promotion sociale et politique de la bourgeoisie. La raison en est que l'autorité religieuse, est en perte de son influence. De ce fait, la bourgeoisie va imposer sa suprématie, son ordre moral et ses choix esthétiques.

Par ailleurs, des points essentiels vont marquer cette articulation dans l'évolution de l'esthétique théâtrale : le déclin de la tragédie dans le théâtre bourgeois, le glissement du « romantisme » au « naturalisme », l'apparition des genres nouveaux, la « comédie bourgeoise » canonisée à la mesure de la classe bourgeoise, le mélodrame.

Les drames romantiques et bourgeois font plus tard leur apparition, entraînant une révolution sur le plan de l'équipement et de la mise en scène. En effet, la forme des salles en demi-ellipse engendrée se répand à travers le monde. Contrairement à l'esthétique de la renaissance « réaliste », celle bourgeoise est une version plus poussée et opère dans une tendance « naturaliste ».

L'esthétique naturaliste correspond à un type de mise en scène et d'interprétation des acteurs cherchant à reproduire la nature humaine au plus près de sa vérité scientifique. Le style de mise en scène naturaliste s'oppose au jeu expressionniste. Toujours en quête de plus de liberté, l'esthétique théâtrale a continué sa mutation en faveur du symbolisme.

1.2.2.5. Le symbolisme

Après les idéologies bourgeoises du théâtre, il se soulève une vague d'auteurs. Leur souci est relatif à une considération totalisante du drame. Il s'agit de convoquer tous les arts au service d'une pensée qui brasse tous les courants d'idée du monde contemporain. Ibsen Wagner incrimine l'hypocrisie régnante par une profonde méditation sur la condition humaine. Ces deux auteurs visent à sonder le mystère de l'âme, à constituer un drame moderne. Cette vision se propage en Europe (Angleterre, Allemagne, Suède, Italie) et dans le monde.

Les partisans symbolistes parmi lesquels Paul Claudel, introduisent dans le théâtre, des protestations intérieures de l'homme face à un destin uniquement gouverné de Dieu. Autre mutation majeure, la simplification technique dans la mise en scène. En effet, l'art d'André Antoine s'exprime dans ce cadre, par les moyens les plus simples sur un plateau pauvre et nu pour parler comme Robert Pignarre.

De manière brève, la manifestation symboliste, en ce qui concerne l'évolution de l'esthétique théâtrale, se détache des éléments matériels prédéfinis pour des constituants abstraits capables de signifier toute la dimension physique du théâtre. Le symbolisme suit son cours jusqu'à la fin de la première moitié du XX^e siècle sous une manifestation plurielle, *l'absurdisme, le surréalisme, l'expressionnisme, l'impressionnisme* et la liste n'est pas exhaustive.

L'esthétique du théâtre migre vers le contemporain au début de 1950. À son tour, à sa manière et à l'aide d'outils spécifiques, elle moule le théâtre à la mesure des préoccupations de son temps. Cependant, revendiquant l'étiquette « avant-gardiste », le contemporain réclame de l'univers immédiat du théâtre une véritable coopération, afin qu'émerge du sens. La tendance fait du texte un instrument énigmatique, réfractaire à une facile lecture, au résumé rapide. Il est désormais question de faire appel à un nombre important d'outils de lecture aussi bien pour l'émetteur que pour le récepteur d'où les esthétiques modernes.

1.2.2.6. L'esthétique moderne

L'esthétique moderne englobe deux orientations : le relativisme et le réalisme. La première ne rompt pas avec l'aristotélisme mais l'aménage de telle sorte que le théâtre qu'il suscite puisse répondre aux aspirations des contemporains. Cette conception est marquée par le newtonisme selon qui, il n'y a pas de vérité immuable.

Toute norme, étant relative, peut, à tout moment, être repoussée et peut être périodiquement soumise à examen, amendée ou rejetée comme caduque. Ce relativisme prend en compte de nouveaux paramètres telles que les conditions anthropologiques et historiques.

De cette façon, les productions artistiques de chaque civilisation, de chaque pays, de chaque époque seraient légitimes. Dès lors, l'esthétique ne sera plus close mais l'invention connaîtra une souveraineté et une liberté ; d'où les fondements novateurs dans les réflexions sur le théâtre qui sont : *relativisme, empirisme, pragmatisme, scepticisme*. Cette première voie fonde sa légitimité sur l'hypothèse qu'il existe des « invariants ».

La deuxième voie est « radicale ». Elle définit les bases d'un théâtre nouveau en rupture avec les « règles » ou qui n'en conserve que ce qui peut lui convenir. Elle rejette la mythologie antiquisante, la « pompe » inhérente au genre tragique, les dialogues versifiés, l'unité de lieu, etc. Elle se propose de mettre en scène des personnages qui appartiennent à l'expérience quotidienne de chaque spectateur. Cette nouvelle doctrine récuse les conventions de l'*aristotélisme* au profit d'un *réalisme*. Elle condamne l'esthétique de la belle nature au nom de la nature vraie.

Cette deuxième voie refuse l'idée d'une orthodoxie esthétique et n'accepte de norme ou de règle que justifiées par une analyse de la raison, de jugement esthétique. L'esthétique moderne prône une pédagogie de la vertu. Elle soutient que la finalité du spectacle de théâtre sera l'adhésion du spectateur à un système de valeurs supposées capables d'améliorer son sort personnel et le fonctionnement du corps social. De cette finalité ressort une convergence doctrinale des partisans de l'esthétique antique et moderne.

Notons que le réalisme n'était pas une fin en soi de l'esthétique moderne mais un instrument d'édification, le fondement éthique du théâtre. Rappelons-le, cette esthétique n'a pas pour seul but de montrer le réel mais à travers une telle représentation d'attendrir le spectateur et de le convertir à la vertu.

Dès lors, les théoriciens de cette esthétique butaient sur la même difficulté que l'esthétique d'Aristote. L'invraisemblable était ruineux pour l'adhésion affective du spectateur, indispensable à la catharsis. Il ne saurait davantage entraîner à la vertu. Cette conjonction de l'esthétique et de la morale régit l'élaboration d'un modèle théorique du théâtre.

Le contexte idéologique dans lequel cette esthétique prend place est le moralisme. Le théâtre se présente comme l'école de toutes les vertus. Pour ce faire, il doit devenir l'enceinte où seront dévoilés les abus du pouvoir, interrogés la légitimité des traditions, des usages, des lois. Interpellé par la scène, le spectateur se verra irrésistiblement entraîné à prendre en main son destin et celui de la collectivité. Ce qui infléchit la réflexion théorique du théâtre en poussant

à l'élaboration d'une esthétique utilitariste d'où la nécessité d'une didactique théâtrale, dès lors apparaît l'esthétique réaliste ou moralisante.

Il est digne d'intérêt de constater que, chacune des esthétiques précédentes présentent une ou deux similitudes relativement aux autres. D'abord le fait de peindre son temps, ensuite, une ferme volonté de dépassement de la conception précédente. La différence quant à elle se trouve dans, la manière et les moyens mis en œuvre par chacune, afin de rendre compte des réalités de la pratique théâtrale.

1.3. Les différents paradigmes théâtraux en Occident

À l'issue de la Seconde Guerre Mondiale, de nouvelles formes d'écriture et d'expression théâtrales voient le jour. La crise sceptique de l'humanisme a introduit de nouveaux paradigmes dans le dramatique mais aussi la mise en scène. Nous organisons ce point en deux axes qui sont le plan dramatique et le plan scénique.

1.3.1. Sur le plan dramatique

Nous distinguons sur ce plan : le théâtre philosophique, engagé, revendicatif, poétique, de l'absurde, social renouvelé et de tout.

1.3.1.1. Le théâtre philosophique

Déjà en gestation pendant la Seconde Guerre Mondiale, ce théâtre se développe à la *Libération*. Les deux grands maîtres sont Albert Camus et Jean-Paul Sartre. Albert Camus fait de ses drames, *Caligula*, en 1945 et *Les Justes* en 1949, des débats sur l'absurdité de la vie et sur le bien-fondé de l'action politique et révolutionnaire. Il pose les questions du libre arbitre et de l'engagement dans une forme classique, parfois proche de la tragédie antique.

Jean-Paul Sartre, quant à lui, mêle les débats d'idées et les thèmes politiques dans une longue série de pièces qui dégagent avec ironie les contradictions de l'actualité, de l'histoire ou des mythes à travers *Les Mains sales* (1948). Dans *Huit clos* (1944), Sartre imagine ce que pourrait être l'enfer dans une thématique athée. Ses œuvres rompent avec le théâtre dit bourgeois par leur morale qui dénonce la mainmise du pouvoir libéral mais pas avec la forme qui recourt aux traditionnels développements, coups de théâtre et sentences explicatives.

Esthétiquement, le répertoire du théâtre philosophique n'est pas fondamentalement différent des tragédies de Henry de Montherlant. Ce dernier est défenseur d'une idéologie opposée et arc-bouté sur un individualisme hautain et désespéré. Son langage plus direct, ses formes moins cartésiennes remettent en cause le théâtre philosophique discursif. Ce genre se démode quand le théâtre semble donner plus d'importance au jeu formel qu'au contenu.

Ce théâtre engagé/ revendicatif transforme la scène en lieu de combat idéologique, politique et social. Bertolt Brecht produit des spectacles didactiques et anti-réalistes à partir de vastes fables à la fois épiques et démonstratives, *Le Cercle de craie caucasien*, 1944-1945. Arthur Miller s'en prend au conservatisme politique et fustige les injustices du système capitaliste dans des pièces polémiques (*Mort d'un commis voyageur*, 1949), étayées par de véritables enquêtes et par des souvenirs autobiographiques.

Ce théâtre est dominé par les œuvres d'Armand Gatti qui dénoncent les oppressions dans le tiers-monde et les dictatures européennes (*La Passion du général Franco*, 1968). En France, Jean Anouilh se rapproche de l'anarchisme de droite et compose un guignol social (*Pauvre Bitos*, 1958) où les valeurs de gauche sont tournées en dérision.

En Italie, Dario Fo fait éclater avec son épouse Franca Rame les limites du théâtre politique (1929-2013). Ils associent la violence de l'agit-prop et l'insolence blagueuse de la comédie populaire transalpine (*Mort accidentelle d'un anarchiste*, 1970). En Algérie, Abdelkader Alloula (1939-1994) représente sur le mode de la comédie noire l'absurdité d'un système trop étatique.

1.3.1.2. Le théâtre poétique

Ce théâtre du verbe était, avant la Seconde Guerre mondiale, l'un des grands registres français grâce à Paul Claudel, Jean Giraudoux et Jean Cocteau. Une nouvelle génération introduit des accents encore inconnus dans le théâtre du poète. Nous distinguons les baroques avec Jacques Audiberti et énigmatiques avec Georges Schéhadé.

Jean Genet, avec son œuvre, des *Bonnes* (1947) transforme la scène en un lieu cérémoniel où le sublime et le trivial se rejoignent dans des jeux de miroirs infinis. Avec Genet, le théâtre est simultanément un plaidoyer indirect pour les minorités, c'est-à-dire les populations colonisées, homosexuelles, pauvres, prisonnières.

C'est le lieu de la provocation sociale et d'une réinvention du caractère cérémoniel de l'art dramatique. Ce théâtre renaît aux Antilles et en Afrique dans une union étroite du verbe en liberté et de la pensée politique avec Aimé Césaire (*la Tragédie du roi Christophe*, 1963), Gérard Tchicaya U Tam'Si, Sony Labou Tani et Wolé Soyinka.

1.3.1.3. Le théâtre de l'absurde ou l'anti-théâtre

Il apparaît en 1950. Cette forme de théâtre rompt avec les logiques de l'action et de la raison. Les grands illustrateurs sont Eugène Ionesco (*la Cantatrice chauve*, 1950), Samuel Beckett (*En attendant Godot*, 1953). Ces œuvres s'engagent dans une atmosphère de fin du

monde ou de disparition de la société à travers des conversations volontiers bouffonnes de personnages abandonnés ou foudroyés. Ionesco exprime le vide du langage par la prolifération de la parole se répétant jusqu'au non-sens.

Elle remplace l'action traditionnelle par une non-action qui n'est pas incompatible avec une accumulation d'objets et un envahissement du plateau par ces objets (les *Chaises*, 1952) ou par des animaux symboliques (*Rhinocéros*, 1958). Beckett, quant à lui, va de plus en plus vers le silence, le dépouillement et la brièveté, la parole et l'action étant comme suspendues ou limitées à quelques éléments essentiels (*Fin de partie*, 1956).

Dans d'autres pays, le polonais Stawomir Mrozek cultive l'idée de dissidence, le franco-espagnol, Fernando Arrabal est partisan d'un théâtre panique, l'espagnol José Sanchis Sinisterra préfère le registre politique et le roumain, Matéi Visniec tire une ambivalence comique des incohérences de la société et de l'Histoire.

1.3.1.4. Le théâtre social renouvelé

C'est un théâtre d'inspiration sociale d'expression réaliste qui reconsidère l'individu dans ses rapports avec la société. Les auteurs de ce genre théâtral traquent l'inconscient dans les comportements individuels et collectifs. Aux Etats-Unis, Tennessee Williams fonde une œuvre dramatique sur les relations névrotiques et la transgression de l'interdit sexuel (*Un tramway nommé désir*, 1947). Murray Schisgal et Edward Albee poussent le tableau de la société américaine jusqu'à la représentation de cas cliniques ou extrêmes.

Dans la génération suivante, David Mamet emploie un langage syncopé et un humour cinglant pour rendre compte d'un monde rendu fou par la cupidité et l'ambition (*Glengarry Glenn Ross*, 1992). Tony Kushner compose un tableau des Etats-Unis au temps de Nixon et de l'arrivée du sida qui mêle audacieusement des personnages réels et imaginaires avec les deux parties de sa fresque *Angels in America* (1990-1992).

Au Québec, Michel Tremblay radiographie une société qui opprime par la religion et la morale (les *Belles-Sœurs*, 1968). Au Brésil, Nelson Rodrigues fait le même constat d'une bourgeoisie écrasée par le puritanisme, à travers des tragédies où le monde des vivants communique avec celui des morts. En Asie, seul le japonais Mishima Yukio livre une œuvre qui crée des « nô modernes » où la quête de l'identité sexuelle se fait à travers des codes rituels.

1.3.1.5. Le théâtre de tout

Ce théâtre cherche hors du répertoire dramatique un matériau généralement inédit ou traité d'une autre façon que dans le langage habituel des dramaturges. La pratique des montages

de textes non prévus pour la scène (romans, journaux intimes, documents aussi divers que des articles de presse, comptes rendus de procès, discours politiques, etc.) devient l'une des formes nouvelles du théâtre. La rédaction collective se raréfie. Le mouvement anti-théâtre agit à la manière d'une déflagration et met fin à la tradition de la pièce « bienfaite » et aussi novateur que destructeur.

Il empêche longtemps les auteurs de revenir aux structures anciennes ou de partir à la recherche de nouvelles formules dramatiques. L'esprit libertaire met en question la notion de l'auteur unique à laquelle, il préfère le principe de l'écriture collective, puis la transposition à la scène de textes non théâtraux. Il s'agit des happenings (soirées provocatrices largement improvisées). Les happenings complètent les tentatives de rupture avec la création opérée par un auteur tout-puissant.

Marguerite Duras et Nathalie Sarraute réaffirment la primauté de l'écrivain et inventent un théâtre du possible. Elles proposent une action dont le spectateur peut lui-même compléter les arrière-plans. Duras centre ses pièces sur le mystère des relations amoureuses et leur inscription dans la mémoire (*La Musica*, 1965 et 1985).

Sarraute focalise l'implicite du langage, « les tropismes » qui sous-tendent la conversation et la contredisent (*Pour un oui et pour un non*). Hélène Cixous renouvelle le théâtre d'actualité en s'appuyant sur la forme des chroniques shakespeariennes et le souvenir des grands récits mythologiques pour brosser de vastes tableaux d'histoire contemporaine (*l'Indiade*, 1987).

1.3.2. Sur le plan scénique

Nous distinguons le théâtre d'art, le théâtre de la cruauté, le théâtre pauvre et le théâtre et la vie.

1.3.2.1. Le théâtre d'art

Il met l'accent sur la mise en scène et distingue le théâtre d'art et de loisir. Il est proclamé par Antoine comme étant d'une utilité publique. Assimilé à un lieu de culte où les acteurs, les personnages et les employés doivent montrer un profond respect pour la scène et le spectacle.

Les théâtres d'art visent une nouvelle esthétique du théâtre et une séparation du théâtre avec les autres arts. Cette esthétique affirme l'autonomie du théâtre par rapport à la poésie et aux autres arts. De ce fait, il ne doit pas avoir de recours aux autres arts ni en être la synthèse. Il est la synthèse des différents moyens d'expression scénique et non des arts.

1.3.2.2. Le théâtre de la cruauté

Il désigne la souffrance d'exister. Pour cette esthétique, le théâtre doit retrouver sa dimension sacrée, métaphysique et porter le spectateur en transe. Il s'agit d'une esthétique qui abandonne le primat de l'auteur pour le metteur en scène. Il n'y a plus de dualité entre l'auteur et le metteur en scène mais une sorte de créateur unique à qui il incombe la responsabilité double du spectacle et de l'action.

Cette esthétique a recours au spectacle de masses. Elle propose des images physiques violentes qui hypnotisent la sensibilité du spectateur. Semblable à la catharsis, elle produit une purgation, une sublimation des mauvaises passions. Elle installe un nouveau langage qui s'adresse à la masse des spectateurs contemporains. C'est une esthétique faite de conceptions théâtrales teintées de mysticisme, de magie et d'alchimie qui s'opère en une esthétique de la pluralité.

1.3.2.3. Le théâtre pauvre

Ce théâtre préconise un jeu pauvre au dialogue réduit, un décor dépouillé et des costumes absents. Jerzy Grotowski, initiateur du théâtre pauvre, vise la communion entre l'acteur et le spectateur. Pour ce dernier, le théâtre pauvre est un théâtre dépouillé de tout ce qui n'est pas le théâtre lui-même. Il parle de théâtre total qui s'oppose au théâtre d'abondance et d'artifices.

Il s'agit d'un théâtre sans extra qui recouvre une partie d'improvisation, une grande part de liberté pour les acteurs d'où une relation spéciale vis-à-vis aux spectateurs. Ils sont souvent invités à intervenir. Présentant peu d'éléments, le spectateur a besoin de faire preuve d'imagination et de communier avec les acteurs pour comprendre leur langage afin de déceler que les acteurs envisagent pour comprendre le manque de matériel.

Dès lors, l'acteur joue vers le public et non pour le public. Il doit y avoir une communion qui favorise une rencontre entre l'acteur et le spectateur par le biais du corps qui est une méthode de communication. Cette forme de communication se libère du texte, de la littérature qui ne sert plus de fondement à la retranscription des sentiments par l'acteur.

Alors, l'essence du théâtre ne se trouve ni dans la narration ni dans la discussion avec le public, ni dans la représentation de la vie quotidienne, ni dans une vision. Autrement dit le théâtre est instantané et non pas une illustration de la vie mais proche de la vie par analogie. Grotowski brise, ainsi, le média que sont l'accessoire, le décor et autres dans le but de faire ressentir directement l'expérience par les spectateurs. C'est la logique du théâtre expérimental.

1.3.2.4. Le théâtre et la vie

Il a pour fondements : la force de suggestion, la violence et la vérité des objets, la transformation des rapports, les jaillissements d'une poésie jusqu'alors invisible, réintégration d'une magie. Il s'agit de rénover avec une culture qui ne soit pas séparée de la vie ni de la nature. Artaud qui en est l'initiateur depuis 1927, rejette les chefs d'œuvre du passé, refuse le langage en tant qu'il est fondé sur une séparation entre les mots et les choses. Il rompt avec la tradition littéraire du théâtre.

Dès lors, le texte théâtral devient le prétexte d'un spectacle qui le dépasse totalement. Les personnages sont dépersonnalisés, les dialogues se vident de leur substance. Il y a absence de mimésis. Tout compte fait, notons que chaque grande époque de l'art et de la littérature a, généralement, été marquée par l'apparition de nouvelles catégories esthétiques et d'une nouvelle forme de sensibilité à ces catégories. Nous avons défini l'esthétique théâtrale côté texte et scène.

Somme toute, ce chapitre avait pour but de mettre en analyse l'esthétique du théâtre en Occident à partir de laquelle se fondent certaines expressions dramatiques en Afrique, en l'occurrence les théâtres forum et communautaire du Burkina Faso. La présente investigation a porté sur les origines, sur les différents courants esthétiques et les formes nées du théâtre occidental.

L'étude a révélé que l'esthétique théâtrale, dans ses prémisses, s'est consacrée, d'abord, à la dramaturgie et a fait l'objet de réflexions théoriques, philosophiques, rhétoriques et théologiques. Ainsi dans sa dimension textuelle, Platon et Aristote ont examiné la perspective philosophique de l'esthétique théâtrale.

Marie Claude Hubert soulève les centres d'intérêt de la philosophie vis-à-vis du théâtre à travers le rapport qu'entretiennent le théâtre et la réalité, à partir de l'impact sur le spectateur et l'acteur et aux caractéristiques de l'écriture dramaturgique par rapport à celle des autres genres littéraires.

La société grecque présentant une prédominance de la classe des nobles manifeste un intérêt pour l'art de l'éloquence. Ainsi l'esthétique théâtrale s'enracine dans le mécanisme de la rhétorique. Mais pour une bonne expression, il est pris en compte des théories qui encadrent la pratique de la langue. De ce fait, l'esthétique théâtrale présente une origine théorique. Sur ces bases, l'esthétique théâtrale traduit l'ensemble des règles qui président à la composition d'une pièce de théâtre écrit.

Ensuite, l'esthétique théâtrale, sur le plan scénique, présente une origine religieuse depuis le culte du Dionysos et du drame osirien. En effet, l'activité théâtrale a subi une influence des rites. Par ailleurs, elle est liée à l'apparition de la mise en scène en 1880 par André Antoine. Dans la conception moderne, l'origine de l'esthétique théâtrale rime avec les théories de la mise en scène.

Dès lors, les créations divergent en fonction des metteurs en scène et de leurs idéologies. Dans cette version moderne, l'esthétique théâtrale s'affranchit d'anciennes méthodes au profit de nouvelles formes de jeu, de nouvelles techniques d'éclairage. Ce qui a donné naissance à un nombre important de courants esthétiques qui se sont développés à travers le temps.

Cette analyse, pour finir, a permis de relever les caractéristiques des différentes esthétiques du théâtre occidental depuis l'Antiquité grecque au XX^e siècle. La précision est importante eu égard aux mutations des esthétiques du théâtre en Occident. Aussi nous sommes-nous intéressée à cette période uniquement pour les besoins de l'étude. Alors, nous avons retenu :

- Origine religieuse, cultuelle ;
- Espaces scéniques en circulaire, cubique ;
- Représentation en plein air/salle fermée ;
- Scène coupée du public/scène permettant une interpénétration entre les acteurs et les spectateurs ;
- Espaces du public cloisonné selon la hiérarchie sociale ;
- Incorporation de la danse, de la musique, du chant ;
- Spectacles comme communication collective entre les masses et les puissants ;
- Célébration des jeux à caractère religieux ;
- Spectacles traditionnels codifiés selon la connaissance du public, leur horizon d'attente.
- Affects du public médiatisé à travers ce que les choreutes de la Grèce antique verbalisent dans leur chant.

Nous avons, aussi, souligné les mutations esthétiques (l'aristotélisme ; l'esthétique de la renaissance ; le classicisme ; l'esthétique du théâtre bourgeois ; le romantisme ; le symbolisme ; le radicalisme ; le réalisme, le naturalisme, le relativisme, la scène pauvre, la scène de la cruauté) et noté leur influence sur la pratique africaine. Ce qui nous introduit dans l'examen des expériences des esthétiques africaines dans le chapitre 2.

CHAPITRE 2. CARACTÉRISTIQUES DES ESTHÉTIQUES DU THÉÂTRE EN AFRIQUE FRANCOPHONE

Ce chapitre se justifie par le fait qu'avant une analyse des esthétiques des théâtres forum et communautaire du Burkina, il convient de présenter les expériences esthétiques du théâtre en Afrique noire francophone. Ce qui nous permettra de replacer les pratiques du Burkina dans ce contexte général.

En effet, cette Afrique correspond à l'Afrique occidentale française regroupant des pays ayant des ressemblances dans leurs modes de vie, leurs cultures et leurs pratiques théâtrales dues à un passé colonial similaire. Aussi, elle comprend des pays qui participent fortement à la croissance du théâtre de la participation.

C'est, donc, une incursion dans les démarches artistiques des pratiques théâtrales africaines. Toutefois, nous ne fondons pas notre réflexion sur les caractéristiques de ces pratiques. Nous enracinons, par contre, notre analyse dans l'observation de ces techniques pour dégager l'(es)esthétique (s) sous-jacente (s).

Dès l'abord s'impose une étude sur le théâtre en Afrique. Ce premier point nous permettra de jeter, en deuxième position, un faisceau de lumière sur les approches dramaturgiques et idéologiques qui sous-tendent la pratique théâtrale en Afrique noire francophone.

Ainsi, trois parties composent ce chapitre. Elles sont intitulées : « *Le théâtre en Afrique francophone* » (I), « *Émergence du théâtre au Burkina Faso* » (II) et « *Expériences esthétiques du théâtre en Afrique noire francophone* » (III).

2.1. Le théâtre en Afrique francophone

L'Afrique francophone, bien qu'il existât quelques traces d'écriture, était un continent d'oralité. La transmission des savoirs y était essentiellement basée sur des rituels. Les anciens se réunissaient autour de l'arbre à palabres pour organiser la vie de la communauté. Ces arbitrages prenaient la forme de manifestations théâtralisées. Ces formes de représentations s'apparentaient à une expression dramatique.

Si en Afrique francophone, les manifestations théâtralisées font office de théâtre depuis les origines de la vie africaine, des thèses font naître le théâtre africain francophone sous la colonisation. Ce qui donne lieu à un théâtre africain de type occidental. Sans verser dans la polémique⁹⁷ de l'existence ou non d'un théâtre africain, nous présentons les caractéristiques du

⁹⁷ Certains chercheurs dont Ricard (1998, 1986), Hussein (1991) pensent que c'est à la faveur de la colonisation que l'Afrique a connu le théâtre. D'autres comme Traoré (1958), Ngugi wa Thiong'o (1986), Sony Labou Tansi (1986), Zumthor (1983), Ruocco (2007) soutiennent, au contraire, que le théâtre existait en Afrique avant la colonisation.

théâtre traditionnel et les conditions de naissance en Afrique francophone de celui hérité de la colonisation.

2.1.1. Les caractéristiques du théâtre traditionnel africain

Dès l'abord, il nous semble utile de circonscrire la compréhension que nous avons du théâtre traditionnel africain pour éviter les équivoques. Toutefois, il nous paraît inadéquat de saisir ce concept sans définir de manière générale la notion de tradition.

2.1.1.1. Définitions du terme tradition

Nous nous intéressons aux approches définitionnelles de Kadima Nzuji (1987) et Hernandez (2006). Pour le premier, Kadima Nzuji, la tradition est comme un héritage et un projet. En tant qu'héritage, elle se pose comme une somme de pratiques sociales, de codes moraux, de croyances, de normes esthétiques, de réalisations artistiques qu'une communauté humaine accumule patiemment au cours de l'histoire et considère comme étant devenue son principal cadre de pensée et de référence.

C'est ce qui explique qu'à travers les pratiques traditionnelles, la société interprète sa propre expérience. Ce qui permet de découvrir les problèmes qui s'y posent à partir des valeurs abordées. Ainsi, les pratiques de la tradition reflètent la société. Elles sont caractérisées par l'oralité⁹⁸ et se réalise par les contes, les proverbes, les fables, les devinettes, les épopées. Ces genres oraux traduisent l'identité de la société productrice. Ils expriment le fondement de l'identité culturelle transmise par les ancêtres. De ce fait, la tradition se définit comme un témoignage transmis verbalement d'une génération à l'autre.

En tant que projet, Kadima soutient que la tradition est le lieu par excellence où cette même communauté se pense, se projette et se forge son devenir tout en s'assurant de sa performance, au travers des générations successives, par la mise sur pied d'institutions sociales, culturelles, politiques ou administratives chargées de la perpétuer. C'est un projet d'humanisation, de développement et de formation de la société.

Tout compte fait, le terme de « tradition » sous-entend à priori la transmission continue d'un contenu culturel à travers l'histoire depuis un évènement fondateur ou un passé immémorial. C'est ce qui rejoint la compréhension d'Hernandez selon laquelle, la tradition est

⁹⁸ L'oralité est un encodage. Le savoir est renfermé dans les limites tracées par les ancêtres. Ce savoir circule à travers les procédés discursifs privilégiés par les ancêtres que quiconque veut posséder doit décoder. Il n'y a pas une autre manière de posséder la connaissance que celle-là. C'est un héritage hérité des ancêtres.

à la fois substance et transmission, d'où un double itinéraire : production du passé et justification du présent par la transmission du passé. Tout cela est en lien avec l'identité.

Ainsi, quant au deuxième, Hernandez, il montre que l'identité des ancêtres est produite par imputation d'éléments caractéristiques de celle des contemporains qui est la conséquence de l'existence d'ancêtres. La tradition sert donc de fondement à la culture. Les cérémonies liées à l'investiture d'un chef coutumier, à l'initiation d'un groupe social, au mariage, aux funérailles, à la circoncision, les rites, les sacrifices aux mânes des ancêtres, la célébration des nouvelles récoltes, entre autres relèvent de pratiques traditionnelles remplissant les fonctions ci-haut évoquées.

Le caractère spectaculaire, la mise en scène, la dramatisation, la forte symbolisation et l'usage des formes imagées dans ces cérémonies les assimileraient à des représentations de théâtre. Outre ces éléments, nous distinguons des fondamentaux du théâtre dans les pratiques traditionnelles. Nous relevons la dimension mimétique de ces spectacles. La mimésis étant entendue comme l'imitation de la réalité, ou mieux sa représentation, les pratiques traditionnelles entretiennent une relation de similitude entre les coutumes transmises, les usages reflétés par le jeu des acteurs lors de la cérémonie et la réalité des faits dans le quotidien.

La mimique du fonctionnement des outils de culture transpose la réalité des faits en situation réelle. Le conte traduit les agencements sociaux qui permettent de saisir la dynamique communautaire. Nous notons aussi un échange spectaculaire entre des interlocuteurs assistés par un public de spectateurs. Les pratiques traditionnelles sont poétiques en ce sens qu'elles se substituent à la nature en termes de création, d'où le simulacre au cœur des actions reproduites.

Il est montré des faits lors des spectacles de transmission des valeurs sociales sous l'arbre à palabres, lors de la circoncision, etc. Ce jeu procède du besoin et de l'élan naturel de l'homme à s'identifier aux êtres divins, aux êtres ordinaires soit pour les vanter, soit pour les tourner en dérision, soit pour mettre en exergue leurs tares. Ce qui constitue un moment ludique de catharsis sociale.

Certes, on note des éléments de théâtralité dans ces pratiques de traditions, mais pour caractériser le théâtre traditionnel africain, il est nécessaire de s'interroger sur ce que recouvre la notion de « théâtre ».

2.1.1.2. Compréhension de la notion théâtre

Nous nous inspirons du questionnement de Lamko Koulsy sur le théâtre africain :

« En effet, que faut-il pour qu'il y ait théâtre ou plutôt que suffit-il pour qu'il y ait théâtre ? De quoi se constitue l'élément pertinent qui enracine l'expérience théâtrale et légitime : le texte d'auteur écrit, fixé ou le texte prétexte collectif improvisé ? Le lieu théâtral conventionnel ou le lieu accidentel investi ? Le public spectateur qui paie à l'entrée de la salle ou le public "spect'acteur" impliqué dans la construction de l'événement théâtral et qui investit les lieux non conventionnels ? L'acteur consacré issu d'un institut d'art dramatique, d'un conservatoire ou l'acteur amateur événementiel adepte d'une saison ?⁹⁹ »

Nous dégageons de ces questions deux dimensions du théâtre à savoir le texte et le spectacle vivant. Aussi est-il évident comme le souligne Calame Griaule, la perception du théâtre implique la relation entre l'homme, le milieu et les désignations. Par conséquent, il nous faut pour comprendre le théâtre traditionnel africain savoir comment les africains, eux-mêmes se le définissent.

Pour Ngugi wa Thiong'o, le théâtre est né de la lutte de l'homme contre la nature et contre les autres hommes. Partant de cela, il estime que le théâtre est une affaire de vie et de mort et de survie de la communauté. Autrement dit, le théâtre est une activité quotidienne parmi tant d'autres qui est à la fois un jeu, un cadre d'instruction mais aussi une occasion de la critique sociale, de l'instruction morale et du divertissement collectif.

S'inscrivant dans cet ordre d'idées, Labou Tansi¹⁰⁰ estime que les danses guerrières sont du théâtre. Ainsi, ces auteurs définissent le théâtre comme une élaboration poétique et esthétique qui relève d'une expérience pratique de la vie politique, sociale, culturelle et religieuse.

En convoquant les perceptions de ces deux auteurs, notre objectif est de présenter à la lumière des questions de Lamko Koulsy les caractéristiques du théâtre traditionnel africain. Mais avant toute chose, précisons que plusieurs définitions se prêtent au mot théâtre. Il se présente comme un art, comme un genre littéraire et pour finir comme un lieu de représentation.

Ainsi, il est à la fois, l'art de la représentation d'un spectacle, un genre littéraire qui concilie littérature et spectacle et l'édifice dans lequel se déroule les spectacles. Jadis, le mot

⁹⁹ LAMKO Koulsy, *Théâtre du sud : l'épineuse question du répertoire* 2006, p.9 in Notre Librairie, Revue des littératures du Sud/ théâtres contemporains du Sud, 1990-2006 n°162, juin-août pp 9-15

¹⁰⁰ LABOU Tamsi Sony, *Donner du souffle au temps et polariser l'espace* 1983, p.22 in Recherche Pédagogie et culture, n° 61, janvier-février-mars, 1983

en grec « theatron » désignait la scène, le plateau. Au sens figuré, il indique un lieu où se déroule une action importante.

Une définition plus large l'assimile au spectacle vivant. Aussi le théâtre dans ce sens requiert-il un lieu, un temps, un acte et un public. Nous appréhendons, ici, le théâtre comme une performance vivante, réalisée devant un spectateur. Dès lors, il met en mouvement une partition textuelle qu'un metteur en scène interprète et fait jouer à des comédiens. Il instaure une relation entre les spectateurs, les acteurs, la salle et la scène.

Suivant cette acception, les cérémonies traditionnelles en Afrique mises en scène et dont le contenu s'exprime par le moyen des paroles, de la musique et de la danse s'apparentent à une représentation de théâtre, d'où une théâtralité africaine traditionnelle. En effet, les aspects spectaculaires des danses initiatiques, l'exaltation et la concentration des acteurs, le langage performatif des célébrations rituelles des cultures champêtres à travers le jeu des actes de déboisement, de plantation et de moisson et la narration schématique traduisent une théâtralité et pourrait compter pour de l'art dramatique.

Somme toute, le théâtre traditionnel africain est à rechercher dans le folklore africain. Son modèle est le conte et ses corollaires¹⁰¹. Omotosso montre dans le même sens que ce théâtre est identitaire.

« In the meantime, theatre drama and performance will continue to assert that the holy places of African peoples are not Jerusalem, not Mecca and Medina, not in the consumer emporiums of London, Paris, New York and Tokyo. Rather, our performance traditions will continue to assert that our holy places are next door to us, in identity within the embrace of our modernity, and that our everyday sacred and secular rituals continue in our indigenous languages.¹⁰² »

Il souligne, en fait, l'identité africaine se trouve dans les pratiques rituelles séculaires, dans les langages des indigènes. Ceci pour dire que le théâtre traditionnel africain partage les mêmes caractéristiques que le Nô japonais ou le Kathakali indien. Ces traditions orientales tout comme africaines se composent de danses, de chœurs et de musique, articulés en des sortes de cérémonies liturgiques qui ne privilégient aucun de ces éléments mais le fondent ensemble de façon spectaculaire.

¹⁰¹ MBWANGI MBWANGI Julien, *Le théâtre africain et ses caractéristiques Analyse de quelques critères définitoires à travers le théâtre urbain kikongophone*, thèse de doctorat, Université Libre de Bruxelles, Faculté de philosophie et de lettres, 2015, p. 161

¹⁰² OMOTOSO Kolé, *Concepts of history and theatre in Africa*, 2004, p.12 in *A history of a theatre in Africa* cambridge Cambridge University Press, pp. 1-12

2.1.1.3. Critériologie du théâtre traditionnel africain

Le théâtre traditionnel africain est selon la critériologie de Julien Mbwangi Mbwangi tridimensionnel¹⁰³, c'est-à-dire :

- Un théâtre rural : Cet aspect relève de ses origines et de son cadre. En effet, c'est un théâtre qui se donne dans les quartiers, sur les places publiques, dans les deuils ou des cérémonies festives. Il présente un cadre des villages africains.
- Un théâtre synthétique et total : Cette dimension s'observe à travers la présence de la musique, de la danse. Il se présente tantôt comme une partie d'un art total réunissant presque toutes les composantes artistiques tantôt comme un aspect des autres arts. Par exemple, la musique et la danse accompagnent la part textuelle. Chinweizu Onwuchekwa and Ihechukwu décrit cet aspect synthétique du théâtre africain en des termes ci-après :

« [...] in an oral narrative performance, the pure narrative is interspersed with singing, dancing, chanting, recitals, and dramatic action. These kinds of notations would be needed to supply the reader with things that were the meat and sinews of the performance, such as gestures, body movements, facial expressions, tonal inflections, speech rhythms, mood and atmosphere.¹⁰⁴ »

Plusieurs formes artistiques se retrouvent exploitées dans ce théâtre : la griotique, le conte, la mise en scène, le jeu d'acteur, l'interprétation des rôles.

- Et un théâtre populaire, vivant et symbolique. Cette valeur se traduit d'abord par la source des thèmes. Ils proviennent soit des contes, des légendes, des mythes, soit du quotidien. Ensuite, la deuxième caractéristique du populaire se trouve dans la destination des œuvres. Elles s'adressent en premier lieu au peuple sans distinction de sexe, d'appartenance sociale, religieuse et sont jouées sur la place publique. En deuxième lieu, elles sont gratuites. Pour finir, ce théâtre requiert la participation de la population.

Le public participe à la mise en scène, aux chants, à la danse. Ce sont des œuvres collectives. La synthèse des arts et la participation de tous rendent ce théâtre très vivant. Il faut noter que ce théâtre est hautement symbolique. Les scènes renvoient à des humains mais sont montées à partir du monde animal. Chaque animal joué incarne une symbolique qui atteste un

¹⁰³ MBWANGI MBWANGI Julien, *Op. Cit.* p. 170

¹⁰⁴ CHINWEIZU Onwuchekwa Jemie and IHECHUKWU Madubuike, *Toward the decolonizatio of African literature*, 1980, p. 82 vol.1 African fiction and poetry and their critics, Enungu, Fourth Dimension Publishing Co.

comportement social bien déterminé. Chinweizu, Onwuchekwa and Ihechukwu le démontrent aussi. Ils notent que :

« [...] the oral narrative tradition favors characterization through allusions with the audience is familiar; through the character's salient traits as evoked by praise names or by metaphoric identifications of the character with animals or objects known to be associated in the minds of the audience with certain traits or qualities, e.g., the leopard for bravery, the elephant for strength, the gazelle for graceful movement, and the mountain for insurmountable hugeness. Thus, in each tradition, a narrator has a range of techniques available to him, but he needs not employ each and every one of them in each and every story.¹⁰⁵ »

Le théâtre traditionnel est une mosaïque, comme le dit Lamko¹⁰⁶. Banham le souligne aussi en considérant que « *The variety of performance forms in African society is immense, ranging from dance to storytelling, masquerade to communal festival, with a vibrant and generally more recent 'literary' and developmental theatre*¹⁰⁷ ». C'est pourquoi d'ailleurs préfaçant l'ouvrage *History of the theatre in Africa*, il précise le sens du terme théâtre en soulignant que « *In this volume the world theatre is used in a way of that embraces a wide range of aspects of performance, in truth we use it in its largest and most inclusive sense*¹⁰⁸ ».

Ce théâtre traditionnel a été enrichi, avec la colonisation, de nouveaux éléments tirés du théâtre occidental. Cette symbiose a donné naissance à une nouvelle forme de théâtre que nous appelons théâtre de type occidental. Nous étudions les conditions de naissance de ce théâtre dans le point suivant.

2.1.2. Conditions de naissance du théâtre de type occidental en Afrique

Le théâtre de type occidental prit son envol sous la colonisation dans certains pays africains tels que la Côte d'Ivoire et le Sénégal, grâce aux expériences de Charles Béart à travers l'école de William Ponty et la mission évangélistrice. Ces deux éléments organisent ce volet autour de trois points. D'abord, nous présenterons les caractéristiques du théâtre de type occidental. Ensuite, décrirons l'influence de la mission évangélistrice. Pour finir, nous parlerons du théâtre pontin.

¹⁰⁵ CHINWEIZU Onwuchekwa Jemie and IHECHUKWU Madubuike, *Op. Cit.* p. 118

¹⁰⁶ LAMKO Koulsy, *Op. Cit.* p.20

¹⁰⁷ BANHAM Martin, *A History of theatre in Africa*, 2004, p. XV, Cambridge, Cambridge University Press

¹⁰⁸ BANHAM Martin, *idem*

2.1.2.1. Caractéristiques du théâtre de type occidental

Plusieurs termes désignent le théâtre de type occidental : théâtre moderne, théâtre importé.

Le théâtre moderne fait suite au théâtre traditionnel africain. En effet, il s'est développé avec l'arrivée du colon. Ce que Kesteloot souligne en ces termes : « *Le théâtre africain moderne est né pendant la colonisation et il est tout naturel qu'il en porte les stigmates*¹⁰⁹ ». La modernité se perçoit, ici comme une forme de représentation et d'imagination sociale en rapport avec la colonisation.

La langue, l'espace et le personnage de ce théâtre sont de constructions différentes de ceux du théâtre traditionnel africain. Le théâtre moderne ne se jouait pas en langues locales mais étrangère. Les acteurs de ce théâtre importaient soit des termes étrangers soit les déformer pour désigner des réalités qui n'existaient pas dans leur langue, soit attribuer un contenu sémantique différent à celui originel. Un autre code langagier fut ainsi développé.

Ce nouveau langage relève du croisement, de l'hybridation de figures qui ressortissent de l'enchâssement de mots locaux et de néologismes en langue coloniales (français, anglais, espagnole). Ce théâtre adapté sur des modèles de pièces occidentales est l'œuvre des anciens élèves de William Ponty et de Bingerville. Ils constituent une classe sociale élitiste et bourgeoise. Qualifié d'importé, il n'intéresse qu'une minorité de la population, en l'occurrence les intellectuels.

Cela augure la création d'une nouvelle langue qui permet une nouvelle perception de l'espace, du temps et des personnages. Les personnages ne sont plus des figures mythiques mais des hommes ordinaires issus du monde contemporain. Les maux en ville et le choc résulte de la rencontre des cultures inspirent des personnages qui jouent des rôles individuels. Hubert les décrit de la sorte :

« *Ces personnages modernes, individualisés, agissant sous l'empire des influences environnantes, vivant notre vie sur la scène, seraient parfaitement ridicules dans le décor du 17ème siècle. Ils s'assoient, et il leur faut des fauteuils ; ils écrivent, et il leur faut un mobilier complet.*¹¹⁰ »

On note alors la présence sur scène de différents acteurs qui partagent plusieurs rôles et plusieurs espaces. Outre cela, les pièces se jouent dans des salles de spectacles à entrée payante.

¹⁰⁹ KESTELOOT Lilyan, *Les formes théâtrales dans la vie africaine in Le théâtre négro-africain*, Actes du colloque d'Abidjan, Ecoles des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 Avril, Paris, Présence africaine pp 21-24

¹¹⁰ HUBERT Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 221

L'espace se démarque de celle du théâtre traditionnel africain. Dans bien de cas, le scénario n'est plus écrit, il est raconté comme un fait divers. La mise en scène subit une cure : la création est collective. Une interaction s'établit entre les acteurs et les masses populaires.

Les comédiens sont interpellés quant à une façon de jouer ; ils reçoivent des propositions de sujets à mettre sur scène. Le théâtre-spectacle est remplacé par le théâtre-participation. Ce qui oblige les spectateurs, amateurs de « mystère » et de « sensations fortes », à participer à l'élaboration du scénario et même à jouer un rôle dans la pièce.

Lamko¹¹¹ dans le même sens note que dans les cas précis des théâtres contemporains du sud, les compagnies (qui déjà ne comptent pas sur les subventions publiques) sont contraintes de vivre ce passage en quelques années seulement, et donc d'inventer les techniques de la médiation de leur pratique pour résister et rendre possible la création tout en confrontant leurs acquis esthétiques et idéologiques. C'est là qu'intervient, selon Lamko, la logique participatoire, cette notion du public cocréateur de l'acte théâtral.

Cette dynamique témoigne d'une intrusion dans le théâtre traditionnel africain où le public participe aussi comme acteur. Bérard¹¹² parle de cette mise à contribution du public dans le théâtre antillais des vingt dernières années où les rituels religieux et profanes, hérités d'Afrique et d'Europe, constituent notamment un réservoir où les dramaturges et les metteurs en scène de Guadeloupe, de Martinique et d'Haïti puisent régulièrement leur source d'inspiration.

Elle note en effet qu'il n'est pas surprenant que le public soit sollicité pour participer aux pièces inspirées des rituels, qui sont des pratiques collectives où les spectateurs sont nécessairement des participants.

De plus, les scènes folkloriques s'associent à la parole et les danses rendent la scène en espace chorégraphique. En effet, on note la présence d'un conteur-griot, dyâli, chanteur ou poète public. Les dialogues se structurent autour des proverbes et des contes. Ainsi, le théâtre moderne puise leur structure du théâtre africain traditionnel.

Par conséquent, nous relevons un métissage des codes. La tradition influence le théâtre moderne et celui importé. La nouvelle dramatisation intègre la parole, le chant, le mimétisme,

¹¹¹ LAMKO Koulsy, *Op. Cit.* p. 15

¹¹² BERARD Stéphanie, *Du rituel au théâtre caribéen contemporain*, 2006, p. 102 in Notre Librairie Revue des littératures du Sud, Théâtres contemporains du Sud, 1990-2006, N°162, pp 97-103

la gestuelle, la musique et la danse. Le contact colonial a entraîné la fusion dans la forme traditionnelle.

Outre cela, la thématique a changé. Le chômage, le viol, l'enfant de la rue, le christianisme, l'islam sont exploités. Ngandu Nkashama¹¹³ parle des thèmes élargis qui peuvent se classer sous quatre rubriques principales : la famille disloquée, le procès permanent de la société, la parodie dramatique (fortement inspirée de la révolte sociale, particulièrement celle qui se déroule en Afrique du Sud), les mythologies sociales qui, non seulement dénigrent le folklorisme (ou le modernisme), mais qui s'accrochent facilement à une expérience particulière de l'histoire.

En plus, les différentes scènes développées présentent tout à fait des problèmes africains comme la sorcellerie, la gestion gérontocratique de la société, le mariage préférentiel. Ce contact en plus de modifier les rapports de l'homme avec lui-même ; avec le corps social a influencé la littérature. Les auteurs puisent leur inspiration dans les œuvres littéraires européennes, les imitent et/ou les adaptent à leur réalité. Ils adoptent les techniques littéraires et les genres européens.

À la fin de cette analyse, nous retenons que les techniques d'écriture théâtrale se sont transformées au contact de l'Occident. Le personnage s'est individualisé. Il ya une alternance régulière entre la ville et le village comme espace scénique, le rendant binaire. Le théâtre moderne quoi qu'importé s'adresse à l'ensemble de la population.

Aussi, nous notons une symbiose entre le traditionnel et l'occidental qui se traduit par une mise ensemble des éléments du traditionnel qui influencent l'organisation de l'intrigue. L'occident, quant à lui, enrichit le traditionnel dans la distribution des rôles et la gestion de l'espace et l'usage de la langue.

Notre démarche caractérisante a débouché sur deux formes de théâtre occidental en Afrique. La première forme dite moderne est constituée de pièces qui intègre des éléments occidentaux que la thématique, la langue, les personnages, l'espace et le temps. Il se démarque du théâtre traditionnel africain mais s'inspire de la tradition africaine. Nous parlons essentiellement de la fabulation, de l'organisation de l'intrigue.

La deuxième forme est le théâtre importé. Il s'agit du théâtre classique occidental joué en Afrique. C'est un théâtre joué exclusivement en langues des anciennes colonies (français,

¹¹³ NGANDU Nkashama Pius, *Le théâtre : vers une dramaturgie fonctionnelle*, p. 67 in Notre Librairie, N° 63 janvier-mars 1982, Paris, Clef, 63-73

anglais, espagnol). Toutefois il porte les marques de l'influence de la tradition : la mise à contribution du public, la fusion des genres. Cette critériologie nous a permis de comprendre les conditions de naissance du théâtre de type occidental en Afrique. Nous les analysons dans le point suivant.

2.1.2.2. La mission évangélatrice

Les missionnaires religieux ont joué un grand rôle dans l'émergence du théâtre de type occidental en Afrique. Ils conciliaient l'exploitation coloniale et l'enseignement biblique. En effet, 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.¹¹⁴ »

Ainsi, en Afrique noire francophone, les missionnaires chrétiens utilisaient le théâtre à des fins de propagande religieuse didactique. C'est ce que Conteh-Morgan souligne:

« But it was through the medium for the school –the parochial and later the state school–that French drama was to take form root in Africa. Aware of the importance of performance in indigenous societies, missionaries were quick to seize on it as a medium for the propagation of Christianity and its values. Missionary regularly organized dramatic sketches around religious themes to mark feasts, such as Easter or Joarn of Arc Day, or end of year school activities.¹¹⁵ »

Effectivement, lors des grandes festivités religieuses¹¹⁶, ils faisaient appel soit à un catéchiste particulièrement pieux, soit à un fervent chrétien qui manifeste des dispositions chorégraphiques particulières, pour incarner le rôle de Joseph ou de Marie, soit à un scout pour jouer le rôle de Jésus.

Des scènes de la Bible sont ainsi reproduites : Joseph trahi par ses frères, les prédications des prophètes de l'Ancien Testament, l'annonce faite à Marie, la résurrection de Jésus et son apparition à Marie de Magdala, la descente du Saint-Esprit à la pentecôte, le martyre de tel ou tel saint...

¹¹⁴ UNESCO, *Histoire générale de l'Afrique* : Chapitre en ligne, sous « Chapitre 20 : Les arts et la société depuis 1935 » de Vansina, 1. www.unesco.org/culture/afica/hlmlfr/chapitr820/chapitre14.htm. Page consultée le 10 septembre 2008

¹¹⁵ CONTEH-Morgan John, *Francophon Africa South of the Sahara*, 2004, p. 115-116 in *A History Theatre in Africa*, Banham, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 85-137

¹¹⁶ MBWANGUI MBWANGUI Julien, *Op. Cit.* p. 194

Les missionnaires n'admettaient plus de spectacles que les démonstrations folkloriques, les mimes, les jongleurs, les prestidigitateurs, les acrobates, les amuseurs de foules, les bouffons et les baladins qui interprètent les attitudes de la vie sociale. Ils présentaient le répertoire habituel des patronages en français et luttèrent ainsi contre les pratiques traditionnelles liées à l'animisme.

Ces missionnaires effacèrent, par ce fait, le théâtre traditionnel africain qui véhiculait selon eux des mœurs étranges. Ils imposèrent, alors, un modèle de répertoire classique et religieux en langue française. C'est cette pratique théâtrale qui est dite importée. Elle avait pour but de « *modeler l'esprit des intellectuels et des populations africaines de l'époque afin de les amener à une meilleure adhésion à la politique coloniale*¹¹⁷ »

Ces propos révèlent une politique d'assimilation de la part du pouvoir colonial dont l'objectif était de : « *traquer les pratiques culturelles indigènes jusque dans leur dernier retranchement ; de briser la personnalité des populations autochtones afin de mieux les charrier dans les voies de l'acculturation*¹¹⁸ »

En plus de ce que Jean Claude Ki évoque, le théâtre avait pour finalités principales de familiariser les élèves avec le français. Ce qui explique que le théâtre se soit beaucoup développé à l'école William Ponty au Sénégal.

2.1.2.3. L'école William Ponty

Les élèves de William Ponty ont contribué au développement du théâtre de type occidental dans les différentes villes africaines.

« Les élèves s'employaient pendant les vacances à interroger les vieillards, les sages du village pour recueillir les légendes et les traditions. Au retour à l'école, à deux ou trois, ils discutaient sur le choix du thème le plus scénique, le plus transposable en langue française et, fait, le sujet le plus proche du goût européen¹¹⁹ »

Les élèves investissaient le milieu traditionnel en vue de produire des documents sur les coutumes africaines. Puis, ils créaient par la représentation scénique une œuvre théâtrale qu'ils jouaient lors de la fête de fin d'année. C'était une sorte d'enquête anthropologique qui visait à éclairer l'administrateur colonial sur les pratiques culturelles de l'Afrique. Le but des spectacles

¹¹⁷ GUINGANE Jean-Pierre, *Théâtre et développement économique en Afrique*, Burkina Faso, Université de Ouagadougou, p.3

¹¹⁸ Ki Jean-Claude, *Le théâtre dans le développement socio-culturel en Haute-Volta*, Thèse de 3^{ème} cycle, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Institut d'Etudes Théâtrales, 1978, p.34

¹¹⁹ TRAORE Bakary cité par Jacques Scherer dans *Le théâtre en Afrique noire francophone*, p.26-27

était de retracer quelques moments caractéristiques de la vie authentique africaine, en puisant tantôt aux sources de l'Afrique traditionnelle, tantôt à celle du moment.

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 pièces classiques tels que *Les Plaideurs* de Racine et *Le Malade Imaginaire* de Molière. 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* ¹²⁰ » 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.* ¹²¹»

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* ¹²²» Tout compte fait, ce théâtre servait de canal de vulgarisation des savoirs africains.

Ainsi pour Jacques Scherer, le théâtre africain a commencé avec la création de la pièce, *Les villes* de Bernard B. Dadié¹²³ à Bingerville à Abidjan. Il 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*¹²⁴»

Mais c'est à l'Ecole William Ponty que les expériences théâtrales se multiplièrent et se précisèrent. En 1935, Charles Béart fut nommé professeur dans cet établissement où l'on formait

¹²⁰ Institut Culturel Africain. *Quel théâtre pour le développement en Afrique ?* Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1985, p. 89

¹²¹ NATASA Raschi, « *Un théâtre utile* ». *Africultures*, N°. 56, juillet-septembre 2003, p. 79

¹²² SURIAM Suzie. « *Théâtre africain et théâtre québécois : un essai de rapprochement* ». *Annuaire théâtral*, no. 31, 2002, p. 14

¹²³ En Afrique, l'histoire du théâtre est condamnée à l'approximation puisqu'on ne connaît en général, que la date d'édition ; celles d'écriture et de représentation étant ignorées. Ce qui fait dire à F.J. Amon d'Aby « le théâtre africain serait né d'abord à Bingerville en Côte d'Ivoire avant de toucher l'école de William Ponty au Sénégal » dans son article « Des origines du théâtre de Bingerville » in *Notre libraire* n° 86, Paris, 1987, pp. 96-97.

¹²⁴ Scherer, Jacques. *Le théâtre en Afrique noire francophone*. Paris : Presses universitaires de France, 1992, p. 21-22

des instituteurs et d'où sortirent plusieurs dirigeants des futures républiques africaines. Il dirigea ensuite l'école de 1939 à 1945.

Pendant ces années de la direction, Charles Béart incita les élèves à écrire et à jouer des pièces de théâtre. Il 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.

Nous retenons, de ce qui précède que la même situation eut lieu au Burkina Faso, la réalité étant pareille dans toute l'Afrique noire francophone. La conséquence de l'activité accrue des missionnaires donne naissance au club culturel, aux compagnies théâtrales. C'est de ces initiatives que le théâtre a émergé au Burkina Faso.

2.2. Émergence du théâtre au Burkina Faso

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. ¹²⁵»

Les artistes se refusèrent à satisfaire le goût du folklore des Européens.

« 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. ¹²⁶ »

Pendant des décennies, on 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. ¹²⁷»

¹²⁵ GODIN Jean Cléo. « *Théâtres africains* ». Revue Jeu, N° 59, 1991, p. 109

¹²⁶ UNESCO. *Op. Cit.*

¹²⁷ NATASA Raschi, *Op. Cit.*, p. 79

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. Aussi les pièces historiques visaient-elles 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* ¹²⁸»

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.* ¹²⁹ »

Dans les années soixante-dix, 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.

Sur le plan artistique, les hommes de théâtre rejetèrent les modèles hérités de la colonisation. « *Le théâtre (retrouva alors) sa véritable fonction en collant à la réalité, tout en libérant l'imagination et le rêve, en mettant en scène la vie vécue ou rêvée, la vie élaborée ou la vie souhaitée* ¹³⁰» 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* ¹³¹» 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

¹²⁸ Institut culturel africain. *Op. Cit.*, p.98

¹²⁹ GUINGANE Jean-Pierre. *Op. Cit.*, p. 4

¹³⁰ Institut culturel africain. *Op. Cit.*, p.18

¹³¹ LAMKO Koulsy, *Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone*. Thèse : Université de Limoges, 2003, p. 6

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 burkinabè 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* ¹³²» Les pièces jouées étaient essentiellement des œuvres d'auteurs nationaux, traitant de thèmes locaux.

Ce théâtre à la manière de Fodéba Kéita révèle la vie poignante et infiniment belle, la profonde et mystérieuse Afrique qui donne en un soir, par ses danses, ses chants, ses poèmes, par le choix merveilleusement sûr des couleurs, de ses coutumes, grâce à l'élégance inimitable de ses jeunes gens et jeunes filles, une idée de la perfection et de l'originalité de sa culture.

En effet, l'esthétique de Kéita présente une Afrique toute entière, l'âme exquise et fraîche d'un peuple merveilleusement élégant dans ses gestes et ses pas où le corps possède encore cette légèreté de lignes, où toute musique est rythmée et toute parole devient mélodie. Ainsi Kéita inscrit sa démarche dans la logique du théâtre pontin. Moussa Sawadogo monta une pièce sur *La genèse de Yennega ou la fille de la Volta* qui fut jouée à la fête de l'indépendance de la Haute-Volta.

L'accession du pays à l'indépendance a produit un double effet sur la création théâtrale. Pierre Médéhouegnon le souligne en ces termes :

« Les indépendances de 1960 ont produit un double effet sur les activités théâtrales dans les nouveaux Etats francophones d'Afrique de l'Ouest ; d'une part, elles ont favorisé la création ou la multiplication de troupes modernes et de ballets traditionnels dans le prolongement des initiatives coloniales des années 1950, d'autre part, elles ont libéré l'inspiration et la plume de plusieurs africains ¹³³»

Les créations théâtrales s'intensifient en 1960. Ce théâtre se démarque du théâtre ethnographique de William Ponty, du théâtre folklorique de Fodéba Kéita, du théâtre d'histoire

¹³² Institut International du théâtre, Centre burkinabé, 2004, sous « *Histoire récente du théâtre* ». http://www.iti-worldwid.org/amt/countries/p_BURKJNA_FASO.html, consulté le 02 octobre septembre 2018

¹³³ MEDEHOUEGNON Pierre, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest. Des origines à nos jours (Histoire et analyse)*, Cotonou, 2010, p.39

et présent social des années 1945-1953. Il est essentiellement engagé dans le sens que c'est un théâtre militant à visée politique.

Médéhouegnon inscrit le théâtre, des années 1960-1970, dans la continuité des pratiques coloniales et dans la perspective du changement inspiré par le contexte des indépendances. Après les indépendances, chaque pays s'est orienté dans la recherche d'une expression dramatique proche de ses aspirations, de ses besoins et de son identité culturelle.

L'une des facettes du théâtre au Burkina Faso est l'association de l'expression théâtrale traditionnelle aux influences du théâtre colonial pour produire un théâtre national dont les deux principales innovations s'inspirent de l'expérience du brésilien Augusto Boal : le théâtre forum de Prosper Kompaoré et le théâtre débat de Jean-Pierre Guingané.

« Le théâtre burkinabè a connu un cheminement remarquable caractérisé par des bonds qualitatifs et quantitatifs à certaines étapes de son évolution. Animé par des précurseurs à l'orée des indépendances avec pour principal porte-étendard Lompolo Koné, il a enregistré un progrès significatif à partir des années 1970 avec l'avènement des pères du théâtre moderne burkinabè comme feu Jean-Pierre Guingané, Feu Amadou Achille Bourou et Prosper Kompaoré¹³⁴ »

Les années 1970-1980 voient naître un théâtre social réformateur, un théâtre de désenchantement et un théâtre de recherche¹³⁵. Le théâtre burkinabè sort du milieu scolaire et de son amateurisme dans les années 1970 avec la création du Club culturel du lycée municipal de Ouagadougou par Feu Jean-Pierre Guingané qui devient plus tard le théâtre de la Fraternité. En 1978, Prosper Kompaoré fonde les Amateurs du théâtre Voltaïque devenu en 1984 Atelier Théâtre Burkinabè.

On assista, dès lors, à la création du Théâtre Bonogo à Ouagadougou, le Théâtre de l'Amitié de Bobo Dioulasso et le Théâtre Nani Palé à Gaoua. On note aussi dans cette période des années 1980, la naissance du Festival International du Théâtre pour le Développement (1988) qui valorise la pratique du théâtre d'intervention sociale. Ce théâtre est basé sur la sensibilisation des communautés de base sur la prise de conscience des maux qui minent la société.

Le Festival International du Théâtre et des Marionnettes de Ouagadougou (FITMO) qui accueille des troupes de théâtre et de marionnettes d'Afrique, d'Europe et d'Amérique fut créé

¹³⁴ ZONGO Martin, *Etat des lieux du théâtre burkinabè et fondements des Lompolo*, discours de la nuit des Lompolo 2013 à la salle des banquets de Ouaga 2000

¹³⁵ *Ibidem*

en 1989. Les fondateurs de ces deux festivals, respectivement, Prosper Kompaoré et Jean-Pierre Guingané, faisaient du théâtre de sensibilisation dans les périphéries de la ville de Ouagadougou, dans les zones semi-urbaines et dans les zones rurales du Burkina Faso.

Ce théâtre comme Pierre Médéhouegnon le dit

« S'attaque aux mœurs traditionnelles de leur société. Ainsi, les dramaturges se font le souci d'aider à changer ce qui ne va pas de l'héritage socio-culturel légué par les ancêtres d'une part et, d'autre part, de s'impliquer dans les recherches de solutions engagées à plusieurs niveaux, par les intellectuels et hommes politiques du Continent, pour résoudre les problèmes de développement dans le nouveau contexte des indépendances. Ce théâtre, favorable aux réformes sociales à partir de la transformation de l'héritage culturel ancestral a fait recette en Côte d'Ivoire et au Burkina Faso.¹³⁶ »

Les créations théâtrales ne sont plus des productions locales mais comme le dit Jean-Pierre Guingané un reflet d'une esthétique contemporaine. Sa pratique affirme une indépendance esthétique et une originalité créatrice¹³⁷. C'est un théâtre d'échange, de mélange et d'hybridation culturelle.

Par ailleurs, le Discours d'Orientation Politique (DOP) du 02 octobre 1983 du Conseil National de la Révolution a donné un coup de pouce pour l'explosion théâtrale.

« 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.¹³⁸ »

Les actions de ces pères fondateurs ont contribué à faire émerger le théâtre burkinabè qui prit son envol en 1983 selon l'Institut International du Théâtre. Par ce fait, des groupes théâtraux naquirent. On dénombre une cinquantaine de troupes théâtrales et cinq cent cinquante (550) pièces au Burkina Faso entre 1958 et 1996¹³⁹

De nos jours, on dénombre une centaine¹⁴⁰ de troupes sur l'ensemble du territoire burkinabè. Les plus en vue sont le théâtre de la Fraternité, l'Atelier Théâtre du Burkina, la compagnie Marbayassa, la compagnie Falinga, le Théâtre Eclair, le théâtre Evasion, Traces théâtre de Bobo, la troupe Badenya, la troupe ACD de Dédougou, la troupe de l'ATT de Gaoua,

¹³⁶ MEDEHOUEGNON Pierre, *Op. Cit*, p.55

¹³⁷ CHALAYE Sylvie, *L'Afrique et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, Rennes, 2001, p.13-14

¹³⁸ SANOU Salaka, *La littérature burkinabè : l'histoire, les hommes, les œuvres*, Presses Universitaires de Limoges, Septembre 2000, p.39

¹³⁹ SCHERER Jacques lors des conférences en Afrique sur la pratique théâtrale africaine

¹⁴⁰ TINDREBEOGO P. Issiaka, *Op. Cit*.

le groupe Culture de Banfora, Bienvenue Théâtre du Bazèga et la troupe de l'ARCAN de Ouahigouya.

Somme toute, l'origine du théâtre burkinabè se situe entre 1955 et 1957 avec la création de la troupe théâtrale de Banfora¹⁴¹. À partir de 1954, le théâtre opte pour la remise en cause de l'ordre colonial. C'est le début des formes de contestation.

« En tous les cas, la cérémonie occidentale du spectacle dramatique nous apparaît très éloignée des productions authentiques que l'Afrique noire peut fournir en matière de spectacles dramatiques. C'est pour cela que l'art du théâtre que la colonisation nous a imposé et que par la suite nous avons adopté nous apparaît comme un véritable paradoxe esthétique en ce sens qu'il est en rupture complète d'avec toute l'esthétique dramatique négro-africaine, qu'il ne libère pas la véritable expression de notre génie dramatique et que par conséquent, il est ressenti comme un véritable malaise aussi bien chez les artistes que chez le public¹⁴² »

En effet, un malaise esthétique surgit dans la création dramatique des années 1970 chez les dramaturges et les populations africains. Aboubakar Touré justifie la sclérose du théâtre en Afrique par l'inadaptation des formes théâtrales héritées de la colonisation. Dans la mesure où, la notion de théâtre ne traduit pas les manifestations spécifiques africaines, l'adoption de cet art a entraîné une rupture chez le dramaturge et le public d'avec leur ingéniosité.

L'expression dramatique au sens du théâtre occidental n'existait pas dans l'Afrique précoloniale.

« Il est certain que si l'on se réfère au cadre rigide de la scène à l'italienne, avec ses décors peints et la ségrégation rigoureuse des acteurs et des spectateurs qui caractérisent encore très souvent les représentations dramatiques en Occident, on peut répondre qu'effectivement le théâtre n'existait pas dans l'Afrique d'autrefois. En revanche, si l'on pense aux spectacles de la Grèce antique ou aux célébrations liturgiques du Moyen Age, dont le caractère est essentiellement religieux, on voit clairement que l'Afrique a connu et pratiqué le théâtre depuis ses origines. ¹⁴³»

On distinguait des formes d'expression artistique dramatisée qui se situent dans le culte des dieux et dans la tradition griotique. Elles s'apparentaient à des expressions théâtrales. Il s'agit, là, d'un théâtre spécifiquement négro-africain qui trouve sa matière dans les mythes, les légendes, les traditions et les contes.

¹⁴¹ C'est une localité située à 400km environs de la capitale. La troupe fut mise en place par Lompolo Koné. Elle a été deux fois finaliste du concours de théâtre des colonies d'Afrique occidentale française organisée à Dakar.

¹⁴² TOURE A., *Le théâtre Négro-Africain : paradoxe ou vérité esthétique? (le cas ivoirien 1932-1972)*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne, Paris III, 1979, p.205.

¹⁴³ CHEVRIER Jacques, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, p.158

Diverses formes de représentations théâtrales se déploient en Afrique sous différentes formes et appellations. Dans le point suivant, nous citons quelques-unes à travers l'intitulé : « *Expériences esthétiques du théâtre en Afrique noire francophone* ».

2.3. Expériences esthétiques du théâtre en Afrique noire francophone

Dans le répertoire dramaturgique en Afrique noire francophone, nous notons diverses esthétiques. Nous avons la griotique, le Kotéba, le théâtre rituel, la palabre jouée, le concert party que nous examinerons tour à tour.

2.3.1. La griotique

La « griotique » est une institution dramatique inspirée de l'art du griot mandingue. Elle « *se substitue à l'institution théâtrale importée pour permettre, à l'intérieur d'un cadre approprié de se réconcilier avec le génie propre*¹⁴⁴ ».

Les griots étaient « *les gens de la parole, au sens originel d'action*¹⁴⁵ » 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 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, de biographes et de philologues, d'acrobates, d'animateurs de veillées, d'imitateurs. »*¹⁴⁶

Ainsi, le griot est un comédien doublé d'un musicien, d'un poète, d'un éducateur, d'un danseur, d'un conteur et d'un chanteur traditionnel. 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*¹⁴⁷ »

Dans les traditions africaines, le conte peut se raconter à plusieurs : l'histoire étant contée à tour de rôle par des conteurs différents avec la possibilité pour le public d'approuver ou de

¹⁴⁴ TOURE A., *Op. Cit.* p.205

¹⁴⁵ KIBALABALA N'sele, « *Le "griot" le porteur de la parole en Afrique* ». Revue Jeu, no. 39, 1986, p.63

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 64

¹⁴⁷ TRAORE Bakary, *Op. Cit.* Ibidem

désapprouver la prestation de l'un ou de l'autre. La distribution des rôles organise et articule la prestation en scénario. Ce qui donne à voir une représentation de spectacle dans laquelle les acteurs déguisés déroulent un récit avec mimique, geste et effets de tonalité. La réception du public est ponctuée par des réactions physiques expressives et des réactions non verbales.

Le spectacle est organisé à la manière d'une pièce de théâtre. Nous distinguons un espace performantiel où se réalise la fusion griot (narrateur)-acteur-spectateur. Ces éléments traduisent son caractère théâtral. En effet, pour Ricard (1986), les comédiens et les acteurs sont les créateurs du théâtre.

Outre la griotique, il existe aussi dans la tradition des formes théâtrales beaucoup plus élaborées. Il s'agit du kotéba qui se rapproche des formes modernes. La pratique obéit aux lois de la structuration scénique et de la dramaturgie moderne avec des jeux de rôle bien spécifiques même si l'imagination et la fabulation restent traditionnelles. Nous en parlerons dans le sous point suivant.

2.3.2. Le kotéba

Le kotéba¹⁴⁸ se rapprochait de l'expression dramatique et était pratiqué par :

- Le groupe Psy qui assurait des séances thérapeutiques et encadrait les ateliers des enfants handicapés mentaux ou physiques ;
- Le Groupe Nyogolon (reflet de soi, miroir) qui montait des spectacles variés, en français ou en bambara. Les thèmes tournaient autour des problèmes de santé et d'exclusion sociale (Sida, nutrition des bébés, diarrhée, excision, mendicité...) ;
- Le Groupe Do qui s'était spécialisé dans l'utilisation des masques et des marionnettes pour créer des spectacles suivant les techniques du récit griotique ;
- Le Groupe Don qui utilisait les techniques de la danse pour créer des ballets à thèmes (thèmes : Sida, conflit des générations, excision...) ;
- Le Groupe So qui s'investissait dans l'approche épique de la théâtralisation. Il était essentiellement constitué de comédiens locuteurs du dogon et du fulfulde, langues dans lesquelles sont joués les spectacles (thèmes : désertification, lutte contre les criquets...)

¹⁴⁸ Le koteba était une pratique dramatique au Mali. « 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 concept rassemble plusieurs pratiques. Toutes les facettes de ces expériences relèvent de l'approche du "théâtre utile"¹⁴⁹. Chacune des expériences est par contre une recherche esthétique appliquée à une manifestation traditionnelle à théâtralité évidente. Le kotéba thérapeutique par exemple se déroule comme une consultation de guérisseur traditionnel. Il a lieu dans une salle à l'hôpital psychiatrique et les séances sont programmées avec l'accord du médecin-chef.

Adama Bagayoko, un des responsables du Groupe psy, dans un entretien réalisé avec Koulsy Lamko, a présenté l'expérience en ces termes :

« Tout commence par un cérémonial qui tente de mettre les patients en confiance. Puis on nomme un dougoutigui, chef de village, choisi parmi les malades particulièrement complexés à qui on redonne une espèce d'autorité, de confiance en lui. Puis une espèce de tribunal est mis sur pied, cela tenant compte de la personnalité des malades et aussi selon leurs envies" (femme de chef, paysan, vieux sage etc.) Les jeux sont inventés ayant pour but d'évoquer les maladies dont souffrent les personnes engagées dans l'action. Bien des gens étant convaincus d'être victimes de maléfices et autres maladies surnaturelles, les jeux constituent des occasions de démythification... On arrive à faire jaillir de ces corps une prise de conscience étonnante¹⁵⁰ »

De cet entretien, il ressort que le Kotéba met en scène des personnages marginaux : les infirmes, les griots cupides et hypocrites, les femmes adultères. En effet, il est visé ici un enseignement. Le didactisme se dégage d'un contexte où la farce prédomine et où ces personnages marginaux prennent leur revanche sur la société. C'est une séance théâtralisée de récupération qui participe d'une méthode de guérison de l'individu victime d'un dysfonctionnement psychologique résultant d'un dysfonctionnement social. Elle vise à le réinsérer dans le groupe originel qui l'a marginalisé.

Le kotéba se jouait la nuit autour du feu et était constitué de scènes comiques dansées et chantées. Ainsi, sur la place du village où se déroulait le spectacle, on retrouvait la disposition suivante : au centre, les chanteuses, puis les musiciens, puis les danseurs (enfants, femmes, hommes) et enfin, le public¹⁵¹ C'était 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. Une salle ordinaire de forme rectangulaire était réservée aux malades mentaux.

¹⁴⁹Le théâtre utile est une expression théâtrale apparue au Mali au début des années 80. Il constituait l'un des piliers de la culture bambara mais se présentait comme un outil de sensibilisation à la croisée de l'art et du développement. Il reflète les préoccupations du Mali en termes de recherche de ponts entre la tradition et la modernité.

¹⁵⁰ A. Bagayoko, Entretien avec Koulsy Lamko, Bamako, janvier 1995, in LAMKO Koulsy, *Op. Cit.* p.70

¹⁵¹ Noray, Marie-Laure de. « Mali : du koteba traditionnel au théâtre utile ». Magazine, p.135

Nous présentons l'expérience du Kotéba vécue par Koulsy Lamko. Il s'agit d'un récit d'une séance intime de Kotéba thérapeutique. Cette séance s'est déroulée au Point G, un complexe hospitalier au Mali. La description de la séance répond à notre besoin de présenter les différentes étapes de cette pratique très proche du théâtre de l'opprimé que nous traitons ici dans sa dimension théâtre forum.

Sept (7) étapes constituent une séance de Kotéba thérapeutique¹⁵². Il s'agit dans la première étape du rituel d'accueil. Il se déroule dans un espace délimité pour la séance. Cet espace était constitué de bancs et de tabourets disposés en cercle. Un fauteuil très impressionnant ferme le cercle. Un chasse-mouche et une canne de commandement sont posés à côté du fauteuil. Le meneur du jeu à l'entrée de la porte accueille les comédiens et les fait asseoir sur les bancs. Un infirmier arrive sans sa blouse et s'assoit à côté des comédiens. Le fauteuil reste inoccupé.

Le malade suivi des accompagnants sont installés par le meneur de jeu sur les tabourets. Sur une directive du meneur, les comédiens, danseurs et musiciens disparaissent dans une salle contiguë et reviennent quelque temps plus tard, en costume de jeu. Ils entrent à la queue leu leu en chantant un air gai, une chanson d'accueil fortement rythmée par les battements de tambourin et de calebasse-maracas. Par une ouverture, les acteurs gagnent le centre de l'espace circulaire délimité par les bancs.

Puis ils s'arrêtent à l'invitation du meneur. Un dialogue s'engage entre lui et les comédiens :

Le meneur de jeu : Gens d'ici, gens venus d'ailleurs, nous vous saluons !

Les acteurs : Gens d'ici, gens venus d'ailleurs nous vous souhaitons la bienvenue chez nous !

Les comédiens y répondent en disant merci pour l'accueil. Le meneur de jeu les présente comme étant de nouveaux médecins et infirmiers travaillant à l'hôpital. Puis les acteurs musiciens vont s'asseoir sur les bancs fermant ainsi le cercle tandis que les acteurs continuent à chanter et à danser sur la scène pendant une dizaine de minutes avant d'aller s'asseoir sur les bancs. C'est l'étape 2 qui correspond à la séance de « warming up » musical.

Après un moment de rupture du jeu ponctué d'applaudissements, deux comédiens musiciens entonnent la flûte peule, un troisième les accompagne du tambourin, un air d'abord

¹⁵² LAMKO Koulsy, *Op. Cit.* Ce récit est le témoignage de Koulsy Lamko sur l'expérience qu'il a faite du kotéba et qu'il rapporte dans sa thèse de doctorat unique, pp. 71-78

langoureux puis de plus en plus incisif¹⁵³. Unealebasse-maracas rythme également la chanson que les musiciens entonnent en chœur. La scène est vide. Observation du spectateur-patient : il est calme, semble a priori agacé et peu réceptif au début. Puis petit à petit, sourit, s'anime. Les chœurs exécutés le renvoient à son village. Ces chansons de chez lui, lui rappellent son enfance certainement.

D'ailleurs la troupe les a choisies à cet effet. Même le choix des instruments de musique répond à ce besoin de recréer l'univers originel du malade. L'un des musiciens se lève et va lui tendre unealebasse maracas. Il refuse de la prendre. À la troisième tentative, il la prend et commence à exécuter un rythme dodelinant en essayant de suivre la cadence. Les comédiens font de la participation du spectateur-patient à l'exécution musicale tentent d'aller plus loin. Le meneur de jeu introduit les danseurs sur la scène. On entonne une autre chanson ponctuée d'un changement de rythme et de cadence. C'est la troisième étape qui annonce la séquence de la danse d'intronisation.

À ce niveau, la chanson loue les prouesses d'un chef beau, fort, grand chasseur. Et qui « possède » plusieurs femmes. Dans la dynamique du jeu, la perche est tendue au malade qui sourit. C'est lui le grand chef qu'on loue. À un moment donné, une comédienne joue le rôle de la griotte et part d'un accès de louanges déclamées et chantées, digne d'une cour royale. L'actrice griotte déclame :

« Je suis à tes pieds, chef. Tu es l'astre sans lequel le jour ne paraît pas. La terre entière dort pendant ta colère lorsque tu lui donnes le dos. Regarde tous ces musiciens à tes pieds, tous ces danseurs qui te célèbrent. O roi, grand roi, dougoutigui¹⁵⁴, viens te joindre à la joie de ton peuple¹⁵⁵ »

L'actrice griotte finit par se coucher dans un mouvement de soumission au pied du malade qui sourit et se détend vraiment.

À l'invitation du meneur du jeu, le malade se lève, emboîte le pas aux comédiens et entre dans la danse : « la ronde de l'escargot » qui tourne en se détendant. Une dizaine de minutes plus tard, le meneur du jeu interrompt la danse et les acteurs soulèvent le malade, le posent sur

¹⁵³ On essaie d'adapter la musique aux origines du spectateur. Ce qui provoque une espèce de retour à l'état d'enfance, nécessaire à l'affleurement des attitudes spontanées. Dans le cas observé, le patient principal est originaire de Mopti. La flûte peule répond davantage à son univers plutôt que le koni en usage chez les bambara. Moussa Mariko joue à la flûte tandis que les koni 1 est exécuté par Sidibé Siaka et le koni 2 par Coulibaly Sétigui. Les danses sont choisies et exécutées de la même façon. Elles doivent permettre au spectateur-patient de s'intégrer plus facilement dans le mouvement d'ensemble.

¹⁵⁴ Appellation de « chef » en bambara, langue mandingue du Mali

¹⁵⁵ Comédienne du groupe psy dans le rôle de griotte dans une séance de Kotéba thérapeutique dans un complexe hospitalier au Mali

leur épaule et forment un cortège pour aller l'installer dans le fauteuil. Ils lui mettent entre les mains le bâton du chef et le chasse mouche.

Le malade réagit favorablement ; il accepte les attributs du chef et se cale confortablement dans le fauteuil, croise les jambes. Très vite son regard aérien toise le monde. La métamorphose se fait lentement ; c'est le passage entre le spectateur et l'acteur qui s'opère. Il va entrer dans un processus de jeu de rôle en phase avec la séquence 4, celle du jeu dramatique.

Les acteurs proposent au travers d'un jeu tantôt mimé, tantôt dansé, tantôt avec le texte, une suite de sept (7) actions. Un homme et une femme dans le quotidien. À la première action, la femme apporte à boire à l'homme revenant des champs, puis lui sert à manger et lui enlève tendrement les épines du pied. On comprend qu'il s'agit d'un couple.

À la deuxième action, l'homme décide de voyager. Il veut aller chercher fortune. La femme le regarde partir tristement, chargé d'une valise. La troisième présente l'homme rendu à son nouveau lieu de résidence. Là, il travaille dur. Il connaît privations diverses : faim, soif, violence du patron. Il économise toutefois un peu d'argent. Il est souvent plongé dans la mélancolie de la nostalgie.

La quatrième action montre sa femme, restée au village, qui reçoit un autre homme. Ce dernier se fait de plus en plus pressant et elle finit par s'installer chez lui et lui fait même un enfant. Plusieurs années plus tard, l'époux légitime revient et constate les faits. C'est la cinquième action au cours de laquelle, il porte plainte chez le chef de village, le dougoutigui (qui est ici le malade).

À la sixième action, le meneur du jeu dramatique intervient sur scène. Il conseille au dougoutigui de trancher dans le cadre d'un tribunal avec des juges coutumiers. Ce que Le « dougoutigui » fait à la septième action. Il se lève, et choisit parmi les comédiens deux juges qu'il place à côté de lui. Puis il convoque la femme et l'homme adultères. Les deux juges prennent la parole pendant quelques instants pour demander des précisions menant juste à la reformulation de la situation.

Le « dougoutigui¹⁵⁶ » tranche l'affaire et oblige la femme à revenir chez son époux légitime. L'époux au départ refuse de reprendre sa femme surtout qu'elle a un enfant qui n'est pas le sien. Le « dougoutigui » insiste et lui dit qu'un enfant c'est un enfant et c'est tout !

¹⁵⁶ Le dougoutigui est interprété ici par le malade

L'homme usurpateur devra donc pour réparer son forfait perdre son enfant et être condamné à des travaux forcés notamment à creuser des trous. On note la fermeté du ton du « dougoutigui » qui contraste étrangement avec sa timidité originelle. Le malade s'investit à fond dans son rôle. Après avoir demandé à tout le monde si le jugement était satisfaisant, le meneur de jeu invite acteurs et public à la danse finale. C'est l'étape cinq.

Les comédiens se mêlent aux acteurs dans cette phase ultime en allant sur la scène pour chanter et danser avec tous. Puis le calme revient. Le meneur de jeu fait exécuter une musique douce de ngon et la séance de forum éclair commence à l'étape six. Il pose des questions au « dougoutigui » qui répond.

Le meneur de jeu : Pourquoi le « dougoutigui » oblige-t-il l'époux à accepter de reprendre sa femme adultère ? Pourquoi oblige-t-il la femme à revenir chez son mari ?

Le « dougoutigui » : La femme est l'épouse de ce premier homme et il ne fallait pas qu'elle demeure chez l'usurpateur. L'homme doit pardonner à sa femme et accepter qu'elle réintègre le foyer.

Le meneur de jeu : N'est-ce pas aussi la faute à l'homme qui est parti en voyage pendant trop longtemps ?

Le « dougoutigui » se mue en spect-patient-acteur : (silence, crispation.)

Le meneur de jeu : Pourquoi est-il parti si longtemps sans donner des nouvelles ? la femme doit-elle attendre toute sa vie quelqu'un qui est parti à l'aventure ?

Le spect-patient-acteur : (silence, crispation.)

Commentaire de Koulsy Lamko : « On comprendra plus tard qu'il était dans un « débat narcissique » Comment le meneur du jeu insinuerait-il que le « dougoutigui » pouvait avoir tort ? « Partir » tel que nous l'expliquera plus tard le meneur devient un chef d'accusation contre le malade. Le malade est face à lui-même. Faut-il s'accuser ou s'excuser, lui qui est parti pendant plusieurs années en Libye pour faire fortune et qui en est revenu malade ?

On quitte l'espace du jeu pour celui de la réalité où il faut affronter sa propre culpabilité. Le meneur du jeu pose la question sous plusieurs angles. Silence buté du malade. La mère du malade intervient alors et fait remarquer que l'on fatigue son fils. Le meneur de jeu lui rétorque que ce fils n'est pas un bambin et qu'à trente (30) ans on sait s'en sortir tout seul surtout quand on a pu voyager si loin. La mère continue de protéger son fils.

« Mon enfant souffre de malédiction. Il est l'objet de la convoitise du diable. Avant sa naissance un devin m'a dit que l'enfant que je porte, s'il naît, aura beaucoup de problèmes. On m'a dit qu'il ne faut pas qu'il épouse une belle femme. » Au moment où le malade tente une prise de parole timide, elle le rabroue en lui disant qu'il est fatigué ; puis elle se met à éponger une goutte de sueur imaginaire sur le visage du malade, à le cajoler¹⁵⁷ »

Le malade se tait définitivement et s'enferme dans un mutisme grave. Le meneur interrompt le jeu et promet au malade que la troupe reviendra « causer » avec lui une autre fois. Le malade sourit et répond : « tout va bien » Le malade et sa mère se retirent. Ce qui introduit la septième et dernière étape, celle du bilan. Le meneur du jeu fait le bilan de la séance avec l'infirmier pour apprécier les changements et préparer la séance suivante.

Le meneur de jeu : C'était positif. J'avais des inquiétudes. Je sais que c'est quelqu'un qui ne parle pas beaucoup, il est avare en parole.

Pour toute analyse, nous notons l'enchaînement des séquences et le processus de libération physique et mentale des malades. Le Kotéba porte des vertus du psychodrame en ce sens qu'il implique le spectateur-patient-acteur. Par ailleurs, nous notons une convergence de points de vue entre les « praticiens » du kotéba thérapeutique et A. Boal avec sa nouvelle méthode de théâtre- thérapie¹⁵⁸. Pour Boal, il y a des oppressions (flics dans la tête) telles que la peur du vide, le stress, la claustrophobie, l'agoraphobie, dont l'auteur ne peut être désigné puisqu'étant la victime elle-même.

Briser ce type d'oppression ne peut se faire qu'à partir d'un effet d'identification d'où la nécessité d'une approche thérapeutique. A. Boal fait remarquer :

« Quand le protagoniste-patient vit une scène dans sa propre vie, il essaie d'y concrétiser ses désirs déclarés, que ce soit l'amour ou la haine, l'attaque ou la fuite, la construction ou la destruction. Mais quand il revit la même scène dans un espace esthétique (théâtral ou thérapeutique) son désir devient dichotomique : il veut simultanément montrer la scène et se montrer en scène. En montrant comment la scène a été vécue, il cherche encore une fois la concrétisation de ses désirs, tels qu'ils se sont épanouis ou frustrés. En montrant en scène une action, il cherche à procéder à la concrétisation de ce désir... En vivant la scène, il essaie de concrétiser un désir ; en la revivant, il le réifie. Son désir, parce qu'esthétique, se transforme en objet observable, et par lui-même et par les autres. Le désir, devenu chose observable, pourra être analysé, et qui sait, transformé¹⁵⁹ »

¹⁵⁷ Défense de la mère du malade. Elle est castatrice et selon le meneur du jeu elle ne veut que son fils ait une femme plus belle qu'elle.

¹⁵⁸ Cette méthode est exposée par BOAL Augusto dans *L'arc en ciel du désir*, Paris, La découverte, 2002

¹⁵⁹ BOAL Augustin, *Méthode de théâtre et de thérapie ; l'Arc-en-ciel du désir*, Paris Ramsay, 1990, pp.34-35

Le Kotéba constitue une représentation théâtralisée qui comporte le théâtre parlé, le mime, la danse, le chant et la musique. Il a deux fonctions : rituelle et récréative. Certes, la séance est introduite par des masques, un masque qui chasse les mauvais esprits. Mais il ne s'agit pas d'un rite sacré à la manière des rituels initiatiques théâtralisés ou du théâtre rituel que nous décrirons dans les lignes suivantes.

2.3.3 Le théâtre rituel

La pratique du théâtre rituel s'inspire des rituels traditionnels africains. Marie-José Hourantier en donne l'orientation idéologique en ces termes :

« Les rites initiatiques guident l'homme en quête, vers des états d'expression de son tempérament profond. Ils font passer dans le domaine de l'émotion cet idéal que vise tout homme attiré par les mystères de l'être. Et l'âme africaine a souvent besoin de cette expérience émotive du contact avec ses dieux. ¹⁶⁰»

Werewere Liking et Marie-José Hourantier fondent ce théâtre en Côte d'Ivoire en 1979. Elles sont parties du postulat que « (...) toute collectivité est incapable de fonctionner sans se donner des valeurs, un absolu, sans faire l'expérience du sacré. Et privée de cette dimension, la société risque de s'engager dans l'expérience de la folie¹⁶¹ ».

Le théâtre rituel est le fondement même du phénomène théâtre que ce soit en Occident (le culte des dieux Dyonisos et Bacchus) comme en Afrique. Les représentations de spectacles partent des croyances, des besoins de l'homme à s'identifier aux êtres supérieurs invisibles mais aussi d'évasion et de contemplation. Ce qui établit une correspondance entre les rites et le théâtre.

Liés à l'exorcisme, les rites des danses initiatiques relèvent d'une théâtralité évidente. Par exemple, l'initiation au « zebola »¹⁶² se fait à réclusion, généralement au domicile de la guérisseuse. Elle et sa patiente sont enduites de l'argile rouge, appelée « ngola » ou kaolin rouge, avec quelques touches ou motifs de kaolin blanc.

À l'origine, elles sont vêtues d'une jupette en raphia, d'un serre-seins noué dans le dos, qui immobilise les seins. Toutes les deux portent au niveau des chevilles des grelots. Sur la

¹⁶⁰ LIKING Werewere et HOURANTIER Marie-José, *Introduction à Une Nouvelle Terre*, p 8 - NEA - Abidjan 1980

¹⁶¹ HOURANTIER M.J., *Du rituel au théâtre- rituel, contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984, p.11

¹⁶² C'est en lomongo, langue des Mongos, parlée dans la province de l'Equateur (RDC). Il s'agit d'ailleurs à la fois d'un rite initiatique et thérapeutique des femmes et d'une danse de possession.

jupette de la guérisseuse, pendent des petites bandes de peau de léopard. Son front est traversé par un bandeau rouge. Avec le temps, le raphia a été remplacé par le tissu rouge.

Le rite est accompagné par deux ou trois batteurs de tam-tam, voire plus. On y trouve des femmes initiées, chantant des chansons très mélodieuses et exécutant des mouvements ondulatoires, très fluides, avec beaucoup de grâce, pendant que la guérisseuse procède à des incantations mêlées de danses lentes et des temps d'immobilité, pendant lesquels l'assistance est subjuguée par la beauté et les transformations ou métamorphoses en esprits auxquelles elle assiste.

La patiente fait tantôt des mouvements de pulsion qui, harmonieusement et progressivement donnent lieu aux mouvements giratoires. Ces mouvements auxquels s'associent ceux des initiées, débouchent sur la transe. Celle-ci s'arrêtera avec la mort symbolique de la malade. Vient par la suite, la naissance. La patiente, une fois guérie, rentre dans la confrérie des initiées et devient également guérisseuse.

Cette sorte de danse-thérapie peut durer six mois, voire une année, durant laquelle, tous les samedis, ce spectacle qui attire un public nombreux est réédité. À ce stade, « le Zebola » réunit déjà tous les éléments constitutifs du théâtre : interprète, jeu, fiction, scène, public. C'est par analogie à ce rite qu'à Kinshasa, à partir des années 1963, toute danse qui rappelle ce rite, que ce soit par la danse ou par le costume ou par le rythme, ou encore par le maquillage est appelé « Zebola ».

Comme on peut le constater, le « Zebola » non rituel est donc de la perte de l'objet de certains rites d'exorcisation, funéraire, d'initiation ou rite de passage. Détachés de leurs contextes et de leurs rituels spécifiques, saisonniers ou cycliques, les danses, gestes, masques, maquillages, masques faciaux ou habités, les chants, etc. ont donné lieu à une danse dramatique nouvelle à laquelle se sont ajoutés, à côté de la parole chantée ou non et de la mimique, l'acrobatie, la jonglerie, la prestidigitation, le burlesque, la poésie, et la satire des réalités quotidiennes.

C'est un théâtre total, typiquement africain et exclusivement ethnique, à l'origine. Les colons l'ont nommé ballet traditionnel ou folklore, suivi du nom de la tribu ou de l'ethnie des danseurs, suivant la classification occidentale et coloniale des arts et des populations indigènes. Il s'agit là, d'une préfiguration de ce qu'on appellera ballet national, à l'échelle nationale, avec les danses interethniques où tout le monde danse toutes les danses, y compris celles des contrées dont il n'est pas originaire.

Ainsi, les langages de la danse, des masques, de la possession extatique sont des moyens d'expression dramatique. En sus, nous distinguons les réincarnations rituelles qui constituent des moments spécifiques dans les rites africains où, les officiants, leurs aides, fidèles ou patients, incarnent soit les dieux, soit les ancêtres, soit les animaux, soit les morts, soit les esprits etc. Cette expression dramatique se réalise devant la communauté et revêtissent une forme expressive, mimétique et ludique. Aussi le rite est-il à visée éducative, communautaire, esthétique, contemplative, évasive, d'intégration.

Certaines cérémonies se réalisent ou se terminent sur les places du village, dans des réjouissances populaires, auxquelles devaient participer toute la communauté. La société participe dans une création de chansons, de contes, de gestes exécutés, de pas de danse connus et améliorés. Chacun se retrouve enfermé dans le cercle collectif, où son imagination était perpétuellement sollicitée, dans un mouvement de créativité et d'inventivité permanentes.

2.3.4. La palabre jouée

La palabre jouée ou le théâtre pour le développement est essentiellement pratiquée au Burkina Faso. Elle s'étend en Côte d'Ivoire, au Tchad, au Rwanda, au Togo, au Sénégal, etc. Elle propose dans ses approches une maïeutique ayant pour but d'amener le public par une prise de conscience de son rôle dans la détermination de son imaginaire social, cela en harmonie avec la nouvelle société qui s'instaure et se développe inéluctablement.

La pratique s'est aussi fixée comme objectif 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. C'est l'aboutissement d'une recherche esthétique qui, selon son initiateur, Prosper Kompaoré, trouve ses motivations dans la nécessité de mener un travail de recherche théâtral basé sur le théâtre d'animation fonctionnant comme moyen de communication.

La motivation à la base de ce choix est que, 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, préalables sine qua non à tout projet de développement. Le théâtre devient alors un vecteur de communication non négligeable dans les zones rurales où les autres modes de communication organisée telles que la radio, la télévision, les affiches atteignent difficilement le public cible.

L'Atelier Théâtre Burkinabé a parcouru trois étapes importantes dans la mise en place de son « théâtre pour le développement » :

- **L'étape du théâtre rural** : la représentation théâtrale dans les villages était suivie d'un débat en langue nationale moré. Les habitants, après le spectacle trouvaient l'occasion de relater leurs expériences sur la problématique posée par la pièce de théâtre. Ce qui ressemblait fort aux traditionnelles séances de palabre d'autant plus que, très vite, la relation d'expériences individuelles devenait une véritable joute oratoire ;
- **L'étape du théâtre de quartier** : les animations sont orientées sur les problèmes brûlants des cités : délinquance juvénile, exode rural, scolarisation difficile, alcoolisme. C'était sous la forme d'un happening suivi d'un débat théâtralisé ;
- **L'étape du théâtre-forum** : s'inspirant des techniques du théâtre de l'opprimé développé par Augusto Boal, l'Atelier Théâtre Burkinabé fixe les formes définitives de son théâtre d'intervention sociale qu'il appelle le théâtre pour le développement. La conception de ce théâtre s'appuie sur l'idée que, possédant le pouvoir d'être à la fois un art, (donc de toucher l'imagination et la sensibilité d'un spectateur) et un outil pédagogique, l'art dramatique peut être efficacement utilisé à des fins politiques et sociales, surtout s'il sollicite le feed-back direct du spectateur.

2.3.5. Le concert party

Le concert party est une pratique importée du Ghana dans les années 1960. Situé entre concert musical, théâtre et bal masqué, le concert party d'Azé kokovivina voit le jour au milieu des années 1980 à Lomé et très vite, elle écume les bars-dancings et les hôtels des grandes villes du Togo. C'est une sorte de comédie musicale. Ayayi Togoata Apédo-Amah décrit les préparatifs du concert party en ces termes :

« Bien avant la représentation proprement dite, le concert party, en guise de publicité, ameute le public en donnant un avant-goût du spectacle dans la rue : quelques comédiens grimés s'adonnent à des pitreries et font des blagues dans un microphone juché sur le toit ou la plateforme arrière d'un véhicule. Ils sont suivis par une foule de badauds. Le soir venu, en attendant que la salle se remplisse, l'orchestre du concert-band joue des airs à la mode, et ceux qui le désirent parmi le public chantent et dansent. La représentation elle-même est agrémentée de morceaux de musique et de chansons. ¹⁶³ »

Le spectacle commence par une séance d'animation musicale, suivi d'un prologue. Ce moment introductif appelé "entraînement" permet aux interprètes de se mettre en forme et au

¹⁶³ AYAYI TOGOATA Apédo-Amah, « La dramatisation festive du théâtre populaire togolais », Notre librairie, littérature togolaise, n°131, juillet-septembre 1997, p.127

public de s'installer petit à petit pour la « scène ». Celle-ci se déroule pendant plusieurs heures, avec des ruptures, qui sont des temps de musique, des temps d'échange avec le public qui participe pour beaucoup à l'orientation du drame.

L'orchestre joue et interprète de la musique de high-life qu'il accompagne de chants. Pendant ce temps, le public s'installe et répond aux sollicitations d'animation lancées de temps à autres par les comédiens. Les temps forts commencent tard dans la nuit lorsque l'équipe des comédiens, en costume de scène fait son entrée pour le spectacle. Les séquences jouées sont produites sur la base d'un canevas préparé par le directeur du concert en occurrence dans notre cas, Azé Kokovivina. Le jeu exécuté sur un registre distancié utilise une gestuelle comique.

La mimique, souvent relevée par le masque peint sur le visage de l'acteur ponctue la verve satirique. Entre les séquences, le meneur du jeu fait produire de la musique de high-life, commente, fait intervenir les spectateurs qui répondent aux questions posées, ou en posent eux-mêmes, rient bruyamment, commentent la séquence ou interviennent sur la scène pour offrir un billet de banque ou une pièce de monnaie aux acteurs. Les interprètes sont essentiellement des hommes.

Aussi, le travestissement est-il très fréquent pour montrer des personnages féminins. (Cet aspect de l'interprétation pourrait au demeurant constituer un sujet intéressant pour une thèse sur le théâtre et genre.) Le public est en majeure partie composé d'adultes, hommes et femmes, issus des milieux pauvres.

Des thèmes variés ont inspiré les canevas destinés à servir de cadre pour l'improvisation. En général il s'agit 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 dégage de façon explicite une moralité affirmée. Pour Pius Ngandu Nkashama

« Le public reconnaît dans le jeu des acteurs sa propre image. A son tour, il s'empare du jeu pour la restituer dans un comportement social consécutif à la représentation. De telles interférences déterminent les formes mêmes de la scénographie, aussi bien dans la narration du récit, que dans les signes gestuels. L'apparition des ombres, des spectres et des revenants sert justement de paradigme dans l'abolition de la rupture matérielle et des limites de visualisation.¹⁶⁴ »

Les canevas se déroulent en sketches improvisés, se faisant suite l'un après l'autre selon l'inspiration du directeur du concert qui distribue les rôles parfois séance tenante. Forts de leur

¹⁶⁴ NKASHAMA P. Ngandu, *Théâtre, scènes et spectacles. Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris, L'Harmattan, 1993, p.110

talent d'improvisateur, les comédiens tiennent le public éveillé jusqu'au petit matin. La phase finale est un moment de fusion où scène et salle se rejoignent pour la danse finale.

Le jeu se termine par « *la descente des acteurs* » qui viennent se mêler aux spectateurs dans une danse collective finale. Ils se dépouillent de leurs « *masques scéniques* », récupèrent les instruments de la dramaturgie, et achèvent la « *nuit des masques* » dans un chant total. Les spectateurs se transforment dès lors en acteurs d'un théâtre intégral.

Ils battent le tambour, secouent les sonnailles et crécelles. Le théâtre se transpose en une fête et une festivité. L'exorcisme des « *monstres intérieurs* » réalise enfin la « *pureté originelle* ». L'animation est au centre de ces approches théâtrales. Les expériences esthétiques en Afrique notamment le concert party, la ritualisation, le kotéba, la palabre jouée ancre le théâtre dans les pratiques traditionnelles.

« Toute pratique artistique s'inscrit dans l'imaginaire social d'un groupe. Les arts fondent la culture d'une société, générateurs et réceptacles à la fois du dynamisme interne et de ce fait, leur pratique n'est jamais innocente... En Afrique noire traditionnelle, mis à part l'esthétique, les arts poursuivent un objectif de fonctionnalité pratique et indéniable. C'est ainsi que les arts du spectacle sont intimement liés aux temps forts de la vie de l'individu et de la communauté¹⁶⁵ »

Nous avons présenté, dans ce chapitre, les caractéristiques des esthétiques du théâtre en Afrique à partir d'une critériologie qui distingue le théâtre traditionnel du théâtre de type occidental d'une part. Le théâtre traditionnel relève des manifestations ethnographiques à caractère théâtral et comportant des éléments de dramatisation occidentale.

Quant au théâtre de type occidental, il est en partie une évolution des représentations folkloriques. Il est constitué de pièces de théâtre en langues locales montées suivant l'inspiration traditionnelle de l'organisation de l'intrigue, de la fabulation, etc. Ce théâtre intègre à la fois des aspects de l'occident notamment dans la proxémique, la thématique et la langue utilisée.

D'un autre côté, il est dit importé dans le sens où c'est un théâtre occidental joué en Afrique sur ce modèle. Les représentations se font en français, en anglais, en portugais, les langues des anciennes colonies. Toutefois, la tradition influence sa pratique. Ce qui nous a permis d'énumérer, d'autre part, les formes traditionnelles de théâtre qui constituent le répertoire dramaturgique en Afrique. Il s'agit de la griotique, du Kotéba, du théâtre rituel, de la palabre jouée et du concert party.

¹⁶⁵ KOULSY Lamko, *Op.cit.* p.79

Notons que cette liste n'est pas exhaustive ; notre ambition première n'étant pas d'explorer toutes les formes traditionnelles de théâtre. Cette esquisse ouvre le champ de nos études ultérieures. Nous souhaitons, à travers une recherche plus poussée, constituer les formes traditionnelles du théâtre en Afrique. Ce qui permettra de révéler l'importance des œuvres de la tradition dans la construction des productions contemporaines.

Somme toute, ce chapitre a traduit le rapport entre les manifestations ethnographiques et les pratiques théâtrales à la manière occidentale. Nous avons aussi montré que le théâtre de type occidental en Afrique a recours aux traditions pour valoriser les valeurs de la société africaine actuelle. Ce qui traduit sa dimension hybride et éclatée dans une perspective résolument internationale et contemporaine d'où l'existence de plusieurs esthétiques de théâtre en Afrique.

Par ailleurs, mis à part, le but esthétique des représentations de spectacles, le théâtre en Afrique poursuit un objectif de fonctionnalité pratique : la griotique enseigne entre autres les mythes, les légendes et promeut la morale sociale ; le kotéba s'occupe de réintégrer des malades victimes des lois sociales ; le théâtre rituel procède à l'initiation des membres de la communauté à la pratique de certains arts (la danse, la pêche, la chasse, la magie, etc.)

C'est pour cela, que les pièces sont liées aux temps forts de la vie. Ce sont les funérailles, les rites de passage ou de guérison, naissance, baptême, mort, mariage, semailles, récoltes. Ainsi ces expériences théâtrales expriment des sensibilités d'un groupe et/ou de la communauté dans son ensemble. Elles instaurent des interactions entre les énonciateurs et l'audience. Ces constructions nous renvoient à des choix idéologiques, définissent la pratique théâtrale et font adhérer des groupes cibles.

In fine, il s'est agi dans ce chapitre de mettre à jour les conditions de naissance et d'existence des différentes formes théâtrales, de montrer la prévalence du public dans la manifestation théâtrale, de relever les éléments de convergence avec le théâtre de type occidental tel que présenté dans le chapitre 1 de cette première partie et d'identifier les procédés esthétiques utilisés dans le théâtre en Afrique. À la suite de cet examen, nous analysons l'esthétique du théâtre de la participation dans le chapitre suivant.

CHAPITRE 3. ESTHÉTIQUES DU THÉÂTRE DE LA PARTICIPATION

Dans le chapitre 1, nous avons fait un rappel historique du théâtre en Occident. Ce retour aux origines a permis de dégager les fondamentaux nécessaires à un encodage esthétique des spectacles de théâtre. Ces principes de base importés de l'Occident ont influencé certainement la pratique en Afrique. En postulant ce lien, nous avons présenté dans le chapitre 2, les caractéristiques fondamentales et existentielles des différentes formes théâtrales en Afrique noire francophone.

En effet, le théâtre traditionnel africain est rural et se réalise pour les populations rurales. Il a lieu sur les places publiques du village. Ce qui rappelle d'une part le Moyen-Âge et d'autre part les théâtres forum et communautaire du Burkina que nous approfondirons dans ce chapitre 3 et dans la deuxième partie. Le théâtre traditionnel africain comme celui antique grec réunissait la musique, la danse et le chant.

Outre ces composantes artistiques, on relève la présence de la griotique, le conte, la mise en scène et l'interprétation des rôles. Ces spectacles tout comme ceux romains supposaient une connaissance du public et un horizon d'attente certain. Cette codification se rapproche à la pratique esthétique du théâtre de la participation.

Par ailleurs, les expériences esthétiques africaines trouvent aussi leur ancrage dans le théâtre élisabéthain où le public très bigarré était turbulent. Ce qui donnait des spectacles très chahutés comme aux théâtres forum et communautaire au Burkina Faso.

Ainsi, nous avons relevé des points communs entre le théâtre occidental, la pratique africaine et le théâtre de la participation qui est le point focal de cette thèse. Les analyses faites dans les deux premiers chapitres nous ont permis de comprendre que le théâtre et sa représentation respectent des conventions liées aux réalités spatiotemporelles de chaque société.

Et de ce point de vue, il existe une pluralité d'approches esthétiques qui impliquent la création du spectacle, l'idée du jeu du comédien, son interprétation du personnage, les préoccupations des spectateurs, etc. Ces éléments traduisent la spécificité de chaque forme de théâtre. Aussi nous nous intéressons comme sus annoncé au théâtre de la participation dans ce chapitre.

L'ambition est de présenter ses procédés esthétiques. Pour ce faire, nous allons d'abord circonscrire notre compréhension du concept « *théâtre de la participation* » pour ensuite présenter, un descriptif historique du théâtre d'intervention depuis le théâtre d'agit-prop en passant par le théâtre de l'opprimé à la pratique des théâtres forum et communautaire au Burkina

Faso et enfin présenter l'émergence du théâtre d'intervention et ses différentes formes au Burkina. Nous les aborderons tour à tour dans les lignes qui suivent.

3.1. Cadrage définitionnel des notions clés du « *théâtre de la participation* »

Le théâtre de la participation est une pratique liée aux transformations des politiques publiques, des mouvements sociaux et des enjeux sociaux. La pratique se base sur des actions de mobilisation des communautés en vue d'impacter leurs actions dans la perspective d'un développement local à travers la représentation de spectacles de théâtre. Alors, ce théâtre se présente comme un outil d'intervention sociale pour le développement local des communautés.

Trois concepts interviennent dans le cadrage définitionnel de cet outil de communication sociale. Il s'agit du « *théâtre de la participation* », de « *l'intervention sociale* » et du « *développement local* ». Il nous semble important de comprendre le sens de ces concepts. Aussi ce point propose une approche conceptuelle selon les perspectives de notre analyse. Nous commençons par le « *théâtre de la participation* ».

3.1.1. Du théâtre de la participation

Le concept « *Le théâtre de la participation* » est composé de deux termes « *le théâtre* » et « *de la participation* ». Ainsi décomposé, ce concept convoque des significations propres à chaque composant. Aussi à ce niveau de la réflexion, nous allons rappeler la compréhension que nous avons du « *théâtre* » d'une part et préciser notre acception du terme « *la participation* ».

Ceci étant souligné, rappelons que nous appréhendons le théâtre sous son aspect spectacle. Dans ce sens, comme l'expliquent Biet et Triau¹⁶⁶, le théâtre apparaît comme une performance éphémère, une prestation d'un comédien devant des spectateurs. Cette considération sous-entend la participation du public.

En effet, le théâtre suppose la relation acteur/spectateur induisant de ce fait une interaction tacite ou manifeste et l'idée d'un contrat où chaque partie apporte sa part à la réalisation de l'événement théâtral. Suivant cette approche, « *la participation* » pourrait être les réactions visibles, émotives observées pendant un spectacle.

Elle pourrait aussi traduire le fait de prendre part à la représentation de théâtre. Dans tous les cas, l'acteur apporte son potentiel d'émetteur d'un message qu'il actualise tandis que le spectateur met à disposition ses ressources de récepteur, d'où le théâtre de la participation.

Toutefois, ce concept désigne dans le cadre de cette étude, une forme particulière de théâtre. Il s'agit d'une représentation de théâtre qui requiert l'implication du public. Il peut participer soit par ses chants, sa danse, son contrôle comme dans les spectacles traditionnels africains que sont les contes, les mythes, les légendes, les cérémonies rituelles, etc.

¹⁶⁶ BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, 2006, p. 7

Le déroulement de la narration du conte présente des formules introductives qui ont entre autres fonctions, celles d'avertir l'auditoire du genre qui va être produit et des réalités qui ont cours. Les formules initiales qui ouvrent l'espace du conte instaurent une sorte d'interaction à partir de laquelle le narrateur communique avec les participants. Ces derniers répondent comme pour confirmer leur disposition à prendre activement part au récit.

Les participants réagissent tout au long de la narration soit à travers des cris, soit à travers des reprises textuelles soit à travers des reprises de chants. Ainsi, les cérémonies de représentations africaines témoignent d'un caractère interactif lors des échanges.

De cette approche, il ressort qu'il existe une contribution, une adhésion, une distanciation, une identification, une connaissance rationnelle et une catharsis dans la production d'un spectacle. Nous déduisons de cette analyse que la notion de participation requiert une contribution qui suppose une distance critique par rapport à l'objet principal.

Contribuer à la réalisation d'un spectacle, c'est collaborer à son édification. La relation s'établit certes dans un rapport de contiguïté mais il y a dans l'échange une possibilité d'intermédiaire, de médiation. Elle recoupe les notions de distanciation quant aux procédés de mise en esthétique et de connaissance critique quant aux effets produits sur le récepteur.

La notion de contribution est liée aux esthétiques de type épique ou encore brechtien qui historicisent l'action dramatique, transforment le spectateur en observateur, et choisissent de stimuler sa conscience critique et sa capacité à passer à l'action.

L'adhésion, quant à elle, implique un acte fusionnel. La distance entre l'élément adhérent et l'objet principal auquel il adhère est nulle. Dans les rituels sacrés, l'adhésion est totale. Le principe de la fusion s'y note sur deux plans. D'une part, les participants sont liés entre eux par le même esprit, la même foi et le partage d'un même code. La matérialisation de la volonté de fusion sur le plan de l'horizontalité se trouve dans le partage du repas communautaire lors du rituel d'initiation. Le sacrifice rituel est la consommation collective, d'où la communion.

D'autre part, au plan de la verticalité, chacun d'entre les participants est en relation avec l'être métaphysique supérieur qui l'anime. La relation peut être subliminale et donc engager le subconscient de l'individu. Le phénomène de transe observable dans certaines cérémonies rituelles de guérison en Afrique est la matérialisation de cette relation verticale. Le sujet en transe est chevauché par un dieu. L'individuation du personnage mythique crée l'acte fusionnel entre l'interprète et le personnage.

Quand on interprète un esprit qui nous habite pendant le rituel d'exorcisme, le langage et les actes témoignent d'une osmose. Ce qui traduit une transe collective. Cette notion met en évidence les principes de l'identification. Dès lors, le théâtre de la participation se dessine à l'intersection des champs de la communication sociale et de l'intervention sociale ou communautaire.

3.1.2. De l'intervention sociale

L'intervention sociale ou communautaire regroupe des activités qui visent à influencer l'action collective et le changement social pour contribuer au développement de la société et des groupes qui la composent. Il joue le rôle de médiation entre les intervenants sociaux et les acteurs de développement local. Ce qui rappelle la dimension contribution du théâtre de la participation évoqué dans le point précédemment.

En effet, les acteurs de théâtre ici désignés comme intervenants sociaux agissent sur la conscience individuelle et collective des spectateurs de sorte à ce que ceux-ci se résolvent de changer d'attitude, adhérant ainsi au message diffusé par le biais du théâtre. C'est le cas des spectacles de sensibilisation sur l'utilisation des latrines. Il s'agissait pour la troupe B.T.B. de convaincre les populations de Gaongo, un village de la commune de Kombissiri du bien-fondé de déféquer dans des latrines.

Les arguments tournaient autour des maladies diarrhéiques, des problèmes gastriques, de l'hygiène de l'eau. La pièce s'est basée sur des personnages qui défèquent à l'air libre. Ce fait attire les mouches qui après s'être posées sur les selles, s'envolent sur les jarres d'eau, les repas, les ustensiles de cuisine. En brousse, l'eau de ruissellement draine les selles dans les puits, les barrages et autres retenues d'eau dans lesquelles les populations s'approvisionnent en eau de boisson. Suivant cette chaîne, les populations sont exposées à des maladies infectieuses : diarrhée, choléra, problèmes gastriques, etc.

Pour combattre ces maladies, le ministère de la santé en collaboration avec l'Office Nationale de l'Eau et de l'Assainissement (ONEA) du Burkina Faso ont initié de construire gratuitement des latrines au sein des concessions familiales. Mais la question de leur utilisation et de leur entretien se posent. C'est pourquoi une pièce de théâtre fut commanditée pour expliquer la nécessité de leur utilisation et montrer comment s'en servir et comment les garder propres.

À travers la représentation de ce spectacle, les acteurs de la santé, de l'eau et de l'assainissement avec l'appui de B.T.B. amènent les populations à adhérer au message : utiliser

et bien entretenir les latrines. Par ce fait, la communication théâtrale a constitué une intervention sur la société de Kombissiri. La fusion avec les réalités socio-culturelles des populations concernées a suscité une identification avec les sujets agissants pour finir par une adhésion totale.

Aussi après les représentations de la même pièce dans les différents quartiers du village de Gaongo depuis 2009, le village compte en 2021 plus d'une trentaine de familles ayant des latrines à l'intérieur de leur domicile. Certes toutes les familles n'ont pas adopté l'idée d'où la prise de distance.

La distanciation brêchienne qui consiste à s'éloigner de la réalité pour mieux la comprendre se constate au niveau de cinq familles qui ont entrepris de construire dans leur concession des latrines. Cette entreprise a cours en 2021. Une prise de conscience tardive motivée par les contraintes d'isolement liées à la COVID-19 ont ramené à la raison ces familles. Elles nous ont confiée avoir compris le message entendu depuis 2009 même si elles y ont marqué des résistances dès les premières heures.

Somme toute l'intervention sociale prend dans le cadre de nos travaux la forme d'un théâtre de la participation qui vise des actions collectives de développement local. Mais qu'est ce que le développement local ?

3.1.3. Du développement local

Plusieurs définitions se prêtent à cette notion. Elle caractérise une diversité d'expériences et d'actions en milieu rural et dans les cités urbaines. Les Organismes Non Gouvernementaux, les institutions publiques, les collectivités territoriales le mentionnent régulièrement. C'est un terme apparemment incontournable dans les programmes et les actions politiques. Cependant, les fondements politiques et idéologiques de cette notion de développement local sont divers, voire opposés.

Certains parlent de développement communautaire. Ils le présentent comme la conséquence de l'échec des Etats. Pour d'autres, il est une manière de rompre avec les tendances lourdes de la mondialisation. D'autres encore le conçoivent comme un espace d'autonomisation des acteurs privés face à des pouvoirs politiques nationaux défaillants ou prédateurs.

Ainsi, le concept de développement local et les pratiques qui s'y rattachent se caractérisent par la multiplicité des discours et des programmes tour à tour complémentaires et contradictoires. De ce fait, la notion de développement local recouvre des approches et des

pratiques différentes en fonction des acteurs impliqués, des fondements idéologiques et politiques et des contextes d'intervention.

Pour notre part, le développement local s'appréhende comme un ensemble d'actions et/ou d'activités réalisées par une communauté au profit de sa localité. Nous envisageons une définition large du concept dans le sens que c'est un groupe de personnes qui agissent individuellement et/ou collectivement pour mettre en valeur des ressources sur une localité. Autrement dit, il s'agit du développement intégré des collectivités rurales.

En résumé, nous retenons la notion d'actions collectives/individuelles pour une collectivité locale. Dans ce sens, le théâtre de la participation naît de la complicité entre l'acteur qui propose des créneaux pour améliorer les conditions de vie du spectateur et le spectateur qui s'engage à poser des actions en faveur de l'essor de son milieu de vie. Dès lors, la question du public est très fondamentale dans cet acte théâtral dont l'objet premier est de résoudre des questions sociales, de renforcer le lien individuel, le lien communautaire et le lien sociétal.

Somme toute le développement local se rejoint, d'une part, au développement social qui fait référence à l'amélioration des conditions de vie collectives et individuelles. Il englobe, d'autre part, le développement des communautés qui constitue un « *processus de coopération volontaire, d'entraide et de construction de liens sociaux entre les résidents et les institutions d'un milieu local visant l'amélioration des conditions de vie sur le plan physique, social et économique*¹⁶⁷ » Ainsi, le développement local repose sur la participation et la concertation des citoyens et des acteurs du milieu dans la détermination de leurs problèmes et des réponses à y apporter.

En développant le principe d'empowerment, le théâtre de la participation s'appuie sur des stratégies qui défendent un projet communautaire à intérêt collectif et promeuvent l'implication des acteurs concernés. Ce principe d'intervention sociale, auquel nous nous intéressons, se réalise au Burkina Faso à partir de spectacles de théâtres forum et communautaire. Toutefois, son action se situait dans un environnement précis de par le passé. Aussi est-il important de découvrir le théâtre d'intervention sociale au travers d'un rappel historique.

¹⁶⁷ CHAVIS David M. *Mobilizing for Community Capacity Building*, Présentation au LAREHS, Université du Québec à Montréal, 28 avril 2000, p.16 in *La santé des communautés : perspectives pour la contribution de la santé publique au développement social et au développement des communautés*, Institut National de Santé Publique, Québec, avril 2002, 54 pages

3.2. Découverte du théâtre d'intervention sociale au travers d'un rappel historique

Au travers de la facette historique, il est intéressant de découvrir les acteurs et les contextes d'émergence de cette pratique. Nous allons retracer le parcours du théâtre d'intervention sociale depuis l'agit-prop. au théâtre forum et communautaire en passant par le théâtre de l'opprimé. Nous présenterons les différentes formes de la pratique ainsi que les contextes de réalisation.

3.2.1. Parcours historique du théâtre d'intervention sociale

Au début du XX^e 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* ». Ce 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 points 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 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

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.* ¹⁶⁸» Par exemple, au Québec, le théâtre d'intervention des années

¹⁶⁸ CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Tome 1 et 2. Paris : Larousse-Bordas, 1988, p.849

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.¹⁶⁹ »

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 développement¹⁷⁰. Il s'agissait de nombreuses troupes de théâtre qui travaillaient 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.

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.* ¹⁷¹ » 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 Bamako¹⁷². La formule nous paraît similaire à celle de théâtre pour le développement.

¹⁶⁹ LEPAGE Danielle, *Le théâtre d'intervention: étude anthropologique de la pratique théâtrale dans les organisations au Québec*, mémoire de maîtrise, 1999, Université Laval en ligne sur <http://hdl.handle.net/20.500.11794/41272>

¹⁷⁰ Le terme théâtre d'intervention quant à lui n'est pas assez précis ; le théâtre pour le développement est une forme reliée à un contexte précis, celui des pays en voie de développement. La participation étant l'effet recherché dans la réception de ces spectacles, nous préférons l'appellation théâtre de la participation. Elle conditionne l'écriture et la production spectaculaire. Toutefois, il ne faut pas l'associer, simplement, à la participation directe du spectateur et à son intervention sur la scène.

¹⁷¹ BIOT Paul, *Le Théâtre-Action de 1985 à 1995*, Paris : Éditions du Cerisier, 1996, p. 32

¹⁷² MALACORT Dominique. « *Expérience théâtre social Nord/Sud* ». Revue Jeu, N°. 113,2004, p. 113

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 ¹⁷³ » Cette forme traditionnelle est peu connue au Burkina Faso. Nous nous focalisons sur la pratique d'Augusto Boal, principal initiateur du forum et dont la démarche a inspiré la pratique au Burkina.

3.2.2. Le théâtre de l'opprimé

« [...] Le théâtre de l'opprimé est un système d'exercices physiques de jeu esthétiques, de techniques d'images et d'improvisations spéciales, dont le but est de sauvegarder, développer et redimensionner cette vocation humaine, en faisant de l'activité théâtrale un outil efficace pour la compréhension et la recherche de solutions à des problèmes sociaux et personnels.¹⁷⁴ »

Ce qui présente le théâtre comme une mise en scène emparée par le spectateur pour se libérer des cloisons de la vie. De la vision d'Augusto Boal, le théâtre relèverait du combat, de la révolution : « C'est une arme que le peuple doit s'en servir¹⁷⁵ » Contrairement à la Poétique d'Aristote, dans laquelle, le spectateur délègue ses pouvoirs au personnage pour que celui-ci joue à sa place, l'esthétique de l'opprimé propose l'action même.

Le spectateur ne délègue aucun pouvoir au personnage, ni pour qu'il joue, ni pour qu'il pense à sa place. Il assume lui-même son rôle d'acteur principal, transforme l'action dramatique, tente des solutions, envisage des changements. À cet effet, Boal traduit que l'homme constitue le principal moyen de production du théâtre. Ce qui le rapproche du théâtre pauvre où le comédien doit d'abord maîtriser son propre corps, apprendre à le connaître pour le rendre plus expressif et plus vivant.

C'est à partir de ce moment qu'il pourra pratiquer diverses formes théâtrales dont le théâtre invisible, le théâtre forum, le théâtre image, etc. En fait, le spectateur doit se libérer progressivement de sa condition de « spectateur » pour devenir « acteur », cesser d'être objet pour devenir « sujet » de l'action.

Nous distinguons quatre étapes dans la transformation du spectateur en acteur :

1. La connaissance du corps est très importante. Plusieurs séquences d'exercices permettront au spectateur d'appréhender son corps, ses limites et ses capacités. En plus de ses déformations sociales et les moyens de les combattre ;

¹⁷³ DE NORAY Marie-Laure de. « Mali : du kotèba traditionnel au théâtre utile ». Magazine, p.134

¹⁷⁴ BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Editions La Découverte & Syros, 1996, 4ème page de couverture

¹⁷⁵ BOAL Augusto, *Opt.Cit.*, p.15

2. Rendre son corps expressif à partir des séquences de jeux grâce auxquelles on apprend à s'exprimer au moyen de son corps, sans recourir à des moyens d'expression plus habituelles ;

3. Le théâtre envisagé comme langage vivant et actuel, et non comme un produit fini reflétant des images du passé. Cette étape comporte, en elle-même, trois degrés d'acquisition.

Le premier degré ou la dramaturgie simultanée : les spectateurs prennent des notes en même temps que les acteurs. **Le deuxième degré ou le théâtre image** : les spectateurs interviennent directement en s'exprimant par l'intermédiaire des statues figurées par le corps des artistes. **Le troisième degré concerne le théâtre forum lui-même**, c'est-à-dire que les spectateurs interviennent directement dans le jeu. Dans cette partie, le joueur intervient dans l'action et la modifie.

Le troisième degré comporte trois étapes : on demande d'abord à une personne de raconter une histoire avec un problème politique à résoudre, ensuite, on répète, ou improvise directement pour donner un spectacle qui comporte la solution au problème posé, à la fin du spectacle on ouvre le débat et on demande aux participants s'ils sont d'accord avec la solution proposée.

S'ils disent non, on recommence la scène une deuxième fois sans rien changer et on invite ceux qui ne sont pas d'accord à venir remplacer l'acteur et mener l'action dans le sens qui leur semble plus acceptable. Les autres acteurs doivent accepter le nouvel acteur et envisager à « chaud » toutes les possibilités offertes dans la nouvelle proposition sans dénaturer le jeu théâtral.

4. Le théâtre envisagé comme discours. Le spectateur-acteur présente des formes simples de spectacles déterminés par son besoin de discuter ou d'échanger sur certaines questions ou de tenter certaines actions.

Toute analyse faite, nous retenons que cette approche rend la capacité d'agir pleinement au spectateur. Il doit être sujet, acteur, à égalité de condition avec les autres qui deviennent à leur tour spectateurs. L'esthétique du théâtre de l'opprimé libère le spectateur sur qui le théâtre a imprimé des images achevées du monde : le théâtre est action. En rappel, la poétique d'Aristote est caractérisée par l'oppression. Le monde est connu, parfait, perfectible ; on improvise ses valeurs aux spectateurs.

Ceux-ci délèguent passivement leurs pouvoirs aux personnages pour qu'ils agissent et pensent à leur place. Les spectateurs se purgent ainsi de leur défaut tragique, autrement dit de quelque chose qui est capable de transformer la société. La démarche brechtienne montre un

monde transformable et la transformation commence au théâtre. Le spectateur ne délègue pas ses pouvoirs pour qu'on pense à sa place, même s'il continue à les déléguer pour qu'on joue à sa place.

3.2.3. Le théâtre forum

Le théâtre forum se trouve être le troisième degré du théâtre de l'opprimé selon le classement d'Augusto Boal. S'inscrivant dans sa logique, les dramaturges/ metteurs en scène de cette forme de théâtre ont pour leitmotiv la rupture avec le conformisme esthétique et politique des années 60. Ils initient une révolution esthétique en réaction au modèle dominant de l'époque et développent le théâtre populaire ou de rue ou contestataire dans lequel, le concept de spectateur voit le jour.

Ce théâtre poursuit plusieurs objectifs :

- permettre aux populations de s'essayer à l'élaboration de stratégies et d'en vérifier la pertinence dans un climat d'écoute, de recherche collective, de non jugement et de droit à l'erreur ;
- transformer les spectateurs en acteurs, en les invitant à éprouver une situation de l'intérieur ;
- par la provocation et le paradoxe, tenter de casser les préjugés et favoriser l'ouverture d'esprit ;
- éduquer, sensibiliser, conscientiser et distraire par une expression dramatique qui pose des problèmes liés au développement économique, social, culturel et technique ;
- amener le théâtre vers le public en le jouant en langues nationales ou locales afin de permettre au public de bien cerner le message et de réagir.

Ce qui traduit que ce théâtre participe de la lutte contre les différentes formes d'oppressions humaines, de l'émergence de la parole pour trouver des alternatives aux difficultés et du réveil de l'esprit critique voire de contestation. Ainsi, le théâtre forum est perçu comme un outil pour changer le monde. Le cadre de réalisation de ce théâtre est la société notamment la rue, le marché et les espaces publics en un mot, les lieux de vie de la communauté à qui le message est destiné.

Ces contextes favorisent une interaction entre l'émetteur-récepteur. Cette interaction dans l'entendement de Boal constitue un exutoire pour une catégorie précise de la société qui est entre autres l'opprimé, le brimé, le faible, le démuné. Ce canal d'évacuation des tensions sociales sert de thérapie de groupes.

À la fois moyen d'expression et d'analyse thérapeutique, le spectacle de théâtre forum obtient une valeur préventive et curative et se présente comme un tremplin pour réaliser la communication envisagée : le changement de comportement. Cette volonté de changer les mentalités, combattre les préjugés repose sur des techniques de création et de transmission du message comme la mise en signes, la mise en scène, le jeu d'acteurs.

L'association de divers éléments est alors l'une des techniques de marque qu'exploitent les metteurs en scène de cette forme de théâtre. Il s'agit d'une technique de théâtre participative qui vise à la conscientisation et à l'information des populations opprimées d'une façon ou d'une autre. Le théâtre forum s'utilise ainsi auprès des populations non alphabétisées dans le cadre des projets de développement mais aussi pour soulever des problèmes de société.

Le premier principe de base du théâtre forum consiste à aborder une problématique collective dans laquelle se retrouve un ensemble de personnes. C'est le lieu privilégié de l'utilisation de la première personne du pluriel, le « nous ». Par exemple, une collectivité peut avoir un problème, peut vivre une situation conflictuelle, une oppression qu'elle ne supporte plus. Ensemble, ils essaient de transposer ces difficultés dans un jeu théâtral afin de trouver des solutions à leurs préoccupations.

La problématique collective se révèle être une problématique commune. Le théâtre forum met en scène cette problématique non pas pour donner des réponses toutes faites mais conseiller, orienter le débat dans une direction pour donner un support complet de réflexions et d'échanges.

Le deuxième principe du théâtre forum concerne la manière dont l'évolution de la situation est appréhendée. Le théâtre forum ne propose pas de solutions magiques au problème mais invite les personnes qui se sentent opprimées à trouver les ressources en soi et autour de soi pour sortir de la situation jugée inconfortable. Si on change l'environnement de la personne, on ne résout pas son problème ou tout de même de manière irréaliste et superficielle.

La seule personne que l'on peut changer c'est soi-même. La personne la plus motivée pour changer une situation est celle qui ressent le plus d'inconfort. C'est pour cette raison qu'au théâtre forum, on focalise l'attention sur la personne qui souhaite que les choses changent : en quoi sa manière de se comporter dans la situation n'apporte-t-elle pas le changement attendu ? Que peut-elle essayer d'autre pour se donner plus de chance de faire évoluer la situation ?

Pour Augusto Boal,

« Le grand mérite du théâtre de l'opprimé est de créer le doute, de ne pas donner de certitude (et celle-ci doit venir, au mieux, après le doute, jamais avant). Si tu donnes la certitude avant le doute, tu ne réponds à aucune nécessité. Le théâtre politique d'avant était univoque, il donnait les bonnes réponses. Ce que nous essayons de faire aujourd'hui, c'est de poser les bonnes questions, la meilleure d'entre elles étant à mon sens : quelle question voulez-vous vous poser ? ¹⁷⁶ ».

L'histoire présentée est nécessairement nourrie par les témoignages des personnages qui se sentent « lésés » dans des situations complexes. Le fait de mettre en scène la situation leur permet d'agir. Ces personnes peuvent ainsi mieux prendre conscience de la manière dont elles participent au blocage de la situation, modifier sa représentation et envisager de nouvelles manières d'agir et d'interagir. La question que doit se poser chaque participant est : « Qu'est-ce que je ferai si j'étais au cœur de cette situation ? »

Le troisième principe de base du théâtre forum concerne l'impact du groupe sur le développement individuel : la personne fait évoluer son regard sur une situation en attendant d'autres interprétations et fait évoluer ses attitudes en voyant d'autres manières de faire.

En effet, lorsque la personne voit se dérouler la situation, elle lui donne sens par rapport à ses propres valeurs, elle interprète au travers de ses propres lunettes et de plus, lorsque cette situation est tendue, conflictuelle, elle prend parfois partie de façon radicale en cherchant un coupable. Cette première lecture d'une situation semble tellement évidente que l'on a des difficultés à penser que les autres ne puissent pas partager cette vision.

On peut même devenir agressif envers les autres, envers ceux qui ont une autre manière de voir de façon radicale. Certains points de vue paraîtront comme dominants dans certains milieux et s'imposeront. Quand un point de vue est dominant dans un public, il émerge souvent en premier, puis quand on l'approfondit et la manière d'amener le changement, on évoque également les risques et les limites et très souvent un autre point de vue apparaît et envoie une nouvelle perspective.

C'est pourquoi il est nécessaire de présenter les spectacles de théâtre forum devant des publics diversifiés, de classes sociales différentes afin d'obtenir différents points de vue qui puissent « bousculer » ainsi le regard de chacun. Le joker ou le meneur du jeu ne cherche en aucun moment à contredire un spectateur, par contre, il écoute attentivement les propos des spectateurs sans préjugés et encourage ainsi chacun à s'ouvrir à d'autres interprétations de la

¹⁷⁶ En ligne sur [gps.gf/blog/le-theatre-forum-formidable-catalyseur-du-pouvoir-dagir/](https://www.theatredelopprime.com) repris sur <https://www.theatredelopprime.com> depuis le 15/03/2021 et consulté le 30 juin 2021 à 20H45

situation. La rencontre de ces différents points de vue permet à chacun d'élargir son champ de vision en passant d'une vision unique, réductrice et plus simpliste à une vision plus complexe.

Le théâtre forum s'inscrit dans la perspective du recours au théâtre comme moyen de changement des comportements. Les dramaturges de cette forme de théâtre se sentent concernés à la fois par les questions sociales, politiques, environnementales des milieux de vie du public cible. Ils utilisent des codes naturalistes, réalistes, symbolistes parmi tant d'autres. Il occupe l'univers théâtral avec une toute autre conception de l'engagement. Cette forme s'oriente vers une révolution des mœurs sociales.

Le théâtre devient une stratégie de communication et est perçu comme une arme de combat. Il se présente comme un moyen d'intervention sociale, de sensibilisation, d'enseignement. C'est un outil pédagogique. Les dramaturges de cette forme de théâtre sont sans doute influencés par les mœurs sociales, les préjugés culturels, les logiques traditionnelles et coutumières ; n'étant pas étrangers aux réalités de leur milieu de vie. Si aujourd'hui, on note une prolifération des créations théâtrales, on reconnaîtra une émergence particulière des représentations de théâtres foras.

Ce qui a valu la labellisation au Burkina Faso des troupes officiant dans cette sphère. En fait, le théâtre forum s'est développé au Burkina Faso par les soins de l'Atelier Théâtre Burkinabè. Cette troupe a adapté au contexte burkinabè les idées d'Augusto Boal sus développées. Ce théâtre connaît un succès auprès des populations. C'était de véritables occasions d'échanges des expériences, de sensibilisation, etc. L'initiateur du théâtre forum au Burkina Faso a aussi mis en œuvre le théâtre communautaire entre autres. Nous verrons dans le volet suivant ce que c'est que le théâtre communautaire.

3.2.4. Le théâtre communautaire

Le théâtre communautaire, de son côté, se réfère à une pratique théâtrale qui implique toute une communauté. Il réunit les habitants d'un quartier, d'un village, d'une localité rurale, urbaine ou périurbaine, les membres d'une association ou d'une structure donnée. Les pratiquants portent leur attention sur la justice sociale et sur les méthodes d'éducation populaire, interrogeant, ainsi, l'histoire et l'identité de leur communauté. Ils mettent l'emphase sur une dynamique commune et la collaboration.

Il est différent du community théâtre qui se pratique dans les pays africains anglophones. Il consiste à faire jouer des groupes venant des communautés de base et constitués comme des troupes de théâtre. Le théâtre communautaire embraye donc une communauté le temps d'une

vie théâtralisée. 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.

Il consiste à aller séjourner dans une localité généralement villageoise pendant sept à dix jours, un temps de vie théâtralisée. Durant cette période, les comédiens de l'A.T.B. invitent les paysans à parler de leurs préoccupations en matière de développement de leur localité. Ces problèmes recueillis serviront à créer des scènes de théâtre par lesquelles, les populations concernées vont jouer afin d'interpeller soit des partenaires soit la communauté elle-même.

En effet, les dix jours que les comédiens-formateurs de l'A.T.B. font avec les paysans-acteurs ne suffisent pas forcément pour faire d'eux de grands comédiens. L'important dans cette activité est beaucoup plus le dialogue social qui s'installe entre les différents protagonistes du théâtre communautaire, en plus des interpellations et des prises de décisions des populations concernées et des partenaires.

Ce théâtre vise à susciter des changements sociaux. Il agit comme un catalyseur pour lancer des évolutions au sein de la communauté. Il s'agit de mettre en perspective la souffrance imposée par les rapports de domination, et de libérer la parole créatrice pour contester cette domination.

Elle s'appuie sur des expériences individuelles et la recherche de ce qui relie les membres. Cette forme de contestation remet en cause les frontières entre espace-public de l'action et de l'espace politique. Face aux souffrances et aux injustices d'origine sociales, le théâtre communautaire se veut être un outil de guérison et de résistance.

Il conjugue un travail individuel et collectif, et s'associe à des luttes pour transformer les conditions sociales à l'origine de cette souffrance. Il est compris comme un moyen d'y parvenir, car il permet tout à la fois d'aborder des questions personnelles difficiles et de les mettre à distance. Cette mise à distance facilite ensuite la réflexion et l'action.

Le théâtre communautaire facilite une grande liberté d'expression, et génère partage et plaisir, qui contribuent à nourrir un désir d'émancipation. Il constitue, en réalité, un outil de diagnostic à travers lequel une communauté, un village ou un groupe spécifique s'organise pour construire son développement.

C'est un théâtre au service du développement. Il va au-delà du théâtre forum mais tout comme ce dernier, il favorise émancipations, débats publics et création artistique par tous. Ces

deux pratiques se réalisent au Burkina. Aussi nous portons notre regard sur les conditions d'émergence du théâtre d'intervention sociale au Burkina.

3.3. Emergence du théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso

L'origine du théâtre de sensibilisation se situe entre 1970 et 1978 dans la Haute-Volta où les réalités climatiques avaient suscité un besoin de communication avec les populations agricoles. Ce qui a favorisé la création du « théâtre des journées agricoles¹⁷⁷ » initié avec l'aide de la coopération allemande. Ce théâtre est né au lendemain des sécheresses qui ont ravagé la Haute-Volta dans les années 72-74. Il avait pour but de sensibiliser les populations rurales à vocation agropastorale. En effet,

« il s'agissait de se servir du théâtre comme outil de communication pour amener les agriculteurs et les éleveurs à changer certaines de leurs mentalités et de leurs habitudes, afin d'obtenir de meilleurs rendements économiques et un mieux-être dans leur vie familiale et sociale¹⁷⁸ »

L'éclosion du théâtre au Burkina a donné lieu à sa pratique sous plusieurs formes dans les villes et les campagnes. Le théâtre d'intervention sociale se définit, au Burkina Faso, comme un théâtre amateur (d'amateur), discontinu et non lucratif¹⁷⁹ Il s'inscrit dans une dynamique de changer l'homme et d'induire des actions sociales de développement ou dans ses phénomènes de mimétisme social. Il a généralement un commanditaire.

Le commanditaire est un personnage-clé, dont le rôle ne doit se confondre avec celui d'un mécène. C'est un collaborateur du dramaturge ou du metteur en scène qui finance la production, la création et la diffusion d'un spectacle de théâtre d'intervention sociale. Il exerce une influence qui tient plus au jeu social qu'à l'enjeu artistique.

Le théâtre d'intervention est conçu pour éduquer, sensibiliser, former, conscientiser mais cette fin se célèbre sous une forme écrite, plus ou moins élaborée qui va du canevas de la communication participative à une représentation qui calque celle du théâtre classique. Si ces sources ne sont pas toutes artistiques et peuvent provenir de la vie de la société à travers ses conversations, ses anecdotes, ses bons mots, le texte proposé à la représentation passe par une

¹⁷⁷ GUINGANE Jean-Pierre in *La pratique des communications sociales au Burkina Faso, Etude de cas 2 : le théâtre*, pp.78-151

¹⁷⁸ MEDEHOUEGNON Pierre, *Op. Cit.*, p.76

¹⁷⁹ Il faut distinguer la rétribution attachée à l'écriture/ production/réalisation de la pièce ou au désintéressement fait aux acteurs professionnels ou encore au financement accordé à la troupe théâtrale par un acteur de développement d'un secteur précis appointé d'une manière directe ou indirecte par un responsable d'une structure ou un commanditaire du mode de production des théâtres d'auteur avec une circulation d'argent fixée entre auteurs, comédiens, spectateurs et administrateurs. Les représentations sont données gratuitement. Il n'y a pas de contrepartie financière.

mise en forme artistique qui l'apparente au genre théâtral quand il n'en reprend pas exactement le code.

Le théâtre d'intervention est un texte préconçu « commandé » au sens fort du terme. Il ne se comprend que par le pacte passé entre son auteur et son commanditaire, son public, les circonstances de la représentation. Seul le cadre dans lequel il doit prendre place lui donne son existence.

Il ne se crée pas en dehors d'une culture reçue et partagée dans laquelle le souvenir des grands auteurs du théâtre de l'opprimé est présent, parfois sous une forme dégénérée : quelques procédés repris à Boal, quelques scènes issues de Brecht. C'est précisément cette connivence culturelle/esthétique/théorique qui permet de comprendre le théâtre d'intervention en tant que phénomène et de le situer dans la conscience de ses participants, tant acteurs que spectateurs.

Il se différencie du théâtre classique ou d'auteur qui est réalisé par une troupe professionnelle, se joue dans des salles en ville. Il est l'adaptation d'une œuvre littéraire portée sur scène. Ses représentations sont payantes et ont lieu dans un espace privé qui est généralement une salle de spectacle¹⁸⁰ destinée à ce but. Ses pièces sont à l'image du théâtre antique grec, du théâtre à l'élisabéthain ou à l'italienne.

Il nécessite un investissement financier et requiert un lieu spécifique pour être joué et sur une programmation déterminée. Ce théâtre s'attache à des éruditions, porte son attention particulière aux productions littéraires déjà publiées ou inédites et est destiné à un public averti. Il relève du domaine français et se cantonne principalement mais sans exclusive à l'antiquité pour des raisons de choix artistiques et pratiques.

Ces œuvres apportent un éclairage représentatif, transférable à toute société surtout urbaine, citadine, mondaine. Elles s'adressent essentiellement à l'élite et se prononcent le plus souvent sur des questions politiques. Les sujets abordés sont classés haut débat puisqu'ils ne traitent pas de problématique substantielle.

En effet, les réalités des citadins sont telles qu'ils semblent avoir résolu les questions d'éducation, de mariage forcé, d'excision, etc. Ils sont plus tôt préoccupés par le leadership, la transparence dans la gestion des biens communs, le civisme, etc. Ce théâtre est beaucoup plus citadin. Il s'apparente à un théâtre des sociétés bourgeoises.

¹⁸⁰ Au Burkina Faso, on distingue le CITO, l'espace Alliance 2000 de l'ATB, l'espace Gambidi du théâtre de la Fraternité, la Fédération Cartel, le théâtre de l'espoir parmi tant d'autres.

C'est un théâtre aux assises urbaines et architecturales de scènes privées. Il se fait descriptif d'une société mondaine et recoupe les caractéristiques du XVIII^e siècle : société de salons, art de la conversation, pouvoir des femmes, rituel de la fête policée sous la forme du divertissement, écriture festive et scénique du plaisir, manifestation de la vie mondaine, plaisir de l'aristocratie, triomphe de la civilisation du salon, apothéose de la conversation, consécration de l'espace privé, imitation par un groupe social détenteur de la puissance (aristocratie ou bourgeoisie), reconnaissance des hommes de lettres, imitation d'un groupe de comédiens professionnels d'où il a ressurgi.

Au XXI^e siècle et particulièrement au Burkina Faso, ce théâtre fournit par des dramaturges ou des commanditaires privés est sur des scènes avec fastes architecturaux, dans des lieux de sociabilité, des espaces mondains et ludiques privés. Des metteurs en scène et des scénographes oscillent entre érudition et imagination pour défendre leur créativité, décor. C'est un théâtre de comédiens professionnels, de bourgeois, d'élites, etc.

Ce théâtre sous-entend un antonyme qui serait la scène publique, le théâtre d'intervention animé par des comédiens amateurs. Cependant, les deux ne s'opposent pas en un rapport d'antonymie : les acteurs, les textes, les auteurs, les publics pour n'en évoquer que les aspects marquants. Ils passent d'un lieu à un autre, du privé au public et inversement.¹⁸¹ Toutefois, la représentation de théâtre d'intervention ne peut se comprendre isolément. Elle est l'élément d'une stratégie de communication.

Ce qui l'assujettit aux contraintes matérielles qui conditionnent sa représentation. Elle se compose et se recompose en fonction des acteurs, de leur nombre effectif, de leurs possibilités, de leur sexe et de leurs exigences. Le spectacle est sujet à variations selon ses modalités de représentation, il est adaptable.

Tandis que le théâtre d'auteur est, généralement, écrit pour un déroulement prévu, programmé. Il va de pair avec une troupe constituée, des emplois répartis, un répertoire emprunté aux auteurs classiques ou contemporains, une salle fixe, un calendrier de représentations qui vise à satisfaire les exigences sociales d'un groupe large : la société de théâtre mais également les citoyens.

¹⁸¹ Une pièce de théâtre d'auteur adaptée à un conte populaire fut jouée sur le terrain de yilguemdé, un espace public à Koubri en 2016 sans contrepartie financière alors qu'une représentation de théâtre forum/communautaire ont déjà eu lieu pour le premier dans la cour d'un chef à kombissiri et le second dans un centre de musique à Koubri (l'espace boamani kulture de l'artiste musicien Abidine Diouari)

Le théâtre d'intervention par contre est composé par un artiste au service d'un commanditaire. Le spectacle est éphémère. Il ne connaît pas de seconde représentation dans un même endroit. On distingue, en plus des théâtres forum et communautaire, différentes formes de théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso : le théâtre débat et le théâtre procès.

3.3.1. Le théâtre-débat

Le théâtre-débat a vu le jour sous les auspices de Jean Pierre Guingané à travers le théâtre de la fraternité¹⁸². Cette forme de théâtre emploie une causerie avec le public à la fin de la représentation. Ces échanges consistent en un débat qui vise à trouver ou à proposer des solutions aux préoccupations posés dans le spectacle.

La différence entre le théâtre-forum et le théâtre-débats se situe donc au niveau de la partie forum car nous avons quelques reprises séquentielles avec le public afin de corriger une erreur sociale alors que le théâtre-débats, comme son nom l'indique emploie, tout simplement une causerie avec le public à la fin de la représentation.

Ce débat consiste à trouver ou à proposer des solutions aux préoccupations posées dans le jeu théâtral. Ils s'inscrivent dans le théâtre d'intervention sociale. Par conséquent, ils poursuivent les mêmes objectifs à savoir utiliser le théâtre comme une arme dans la transformation sociale.

C'est pourquoi le matériel et les scènes de spectacles sont simples, transportables surtout dans les zones rurales. À la fin du spectacle tout le matériel est rangé dans des sacs. L'espace scénique du théâtre-débats est organisé spatialement à l'image des veillées de conte au village afin de permettre aux spectateurs de suivre tous les faits et gestes des acteurs.

Le théâtre-débat commence toujours par un prologue qui se matérialise par une fête brusquement perturbée par un événement grave en rapport avec le thème de la pièce. Un personnage du nom de Joé, l'artiste joue le rôle de conteur d'animateur du débat du début jusqu'à la fin du spectacle.

C'est dans cette phase que les comédiens jouent l'histoire de la pièce. Comme dans le modèle du théâtre-forum, la pièce est jouée avec une erreur sociale dans le but de choquer le

¹⁸² Cette troupe voit le jour sous le nom de « Troupe du Lycée Municipal » en 1975. C'est en 1981 que le théâtre de la Fraternité s'est lancé sur l'option du théâtre-débats avec leur première pièce, *Coup de piston* qui Dénonçait la corruption dans les concours professionnels au Burkina Faso. Les jalons du théâtre-débats seront réellement lancés avec le premier grand spectacle *Thérèse baba* en 1983. Le message de cette pièce s'articulait autour de la gestion des puits dans les villages.

public et d'éveiller chez lui le besoin de parler. La troisième phase du théâtre-débats est réservée au débat.

Nous avons l'apparition de Joé l'artiste sur la scène. Il engage le débat avec les spectateurs sur le sujet de la pièce. Le public est autorisé à faire rejouer partiellement ou entièrement la pièce dans le sens qu'il souhaite par les comédiens du théâtre de la Fraternité mais sans jamais lui-même monter sur scène. L'épilogue clos le débat.

Joé l'artiste dans le théâtre-débats est à l'image du joker ou du meneur de jeu dans le théâtre-forum. Il aide les spectateurs à récapituler les bonnes idées issues du débat afin que chacun puisse les intérioriser et devenir un ambassadeur de cette bonne parole autour de son entourage.

Par ailleurs, ce sont les mêmes thèmes de sensibilisation que dans le théâtre forum. Ces pièces sont généralement commanditées par l'Etat et les organisations non gouvernementales (ONG. Quoiqu'ils aient des convergences avec le théâtre de l'opprimé pratiqué en Amérique Latine et un peu partout dans le monde, ces deux types de théâtre ont pris corps et forme dans l'aire culturelle burkinabé en tant qu'innovations surgies des pratiques socioculturelles du milieu, en réponse aux préoccupations spécifiques de populations pauvres et sous-informés qu'il fallait sensibiliser, éduquer, préparer à l'adaptation aux exigences du développement moderne.

Sur le plan esthétique, les deux formes de théâtre revendiquent et expriment leur ancrage dans les traditions culturelles du Burkina Faso et, par certains côtés, dans les traditions de l'ensemble de l'Afrique noire, notamment par l'esthétique de la participation et l'art du conte¹⁸³. Pour clore le point sur les types de théâtre de la participation, nous présentons le théâtre procès.

3.3.2. Le théâtre procès

Le théâtre-procès est né en 2006 toujours dans le souci pour l'Atelier Théâtre Burkinabé d'explorer d'autres formes de pratiques théâtrales. Elle est différente du théâtre classique ou conventionnel parce que la partie qui est réservée à la reprise séquentielle est dorénavant remplacée par un débat sous forme de procès où le jury n'est personne d'autre que le public qui délibère sur le sujet à l'ordre du jour.

Le débat est mené sous la houlette du joker ou meneur de jeu jusqu'à ce qu'on puisse se prononcer sur un verdict unanimement accepté condamnant pour la plupart le fautif d'acte

¹⁸³ MEDEHOUEGNON Pierre, *Op. Cit.*, p.76

ignoble. La phase finale du théâtre-procès va consister à mettre ensemble l'accusé et les autres protagonistes du procès pour écouter la lecture du jugement final.

Ces théâtres de la participation ou théâtres d'intervention sociale ou théâtres pour le développement sont encore appelé théâtres communicationnels. Ils se présentent comme un outil de communication et deviennent dès lors une stratégie de communication d'intervention sociale qui est utilisée pour amener les spectateurs à réfléchir sur des problématiques sociales. C'est un mode de communication sociale qui trouve sa place dans la recherche de solutions aux problèmes de développement.

Ces théâtres dits de la participation sont destinés à la sensibilisation et à la mobilisation des populations pour les actions de développement. Ils suscitent chez les populations un processus de réflexion et d'auto-appropriation des mécanismes de leur propre développement.

Somme toute, ces théâtres interactifs et participatifs, selon Prosper Kompaoré, se complètent harmonieusement parce que leur action vise une imprégnation d'un large éventail de populations issues de localités aux thèmes et aux idéaux de développement soutenus par les spectacles de participation. Ce qui introduit le point sur les traits communs dominants de ces formes de théâtre de la participation.

Nous mettons ici en relief trois traits communs à ces quatre types de théâtre de la participation. Nous distinguons d'abord le principe interactif de ces pratiques théâtrales qui requiert la participation du spectateur au cours des représentations. Ensuite, nous soulignons le fait que les thèmes dont elles traitent s'enracinent dans les réalités sociales et reflètent des problèmes cruciaux de l'univers du spectateur.

Pour finir, ces pratiques se présentent toutes comme un processus de réflexion et d'auto-appropriation des mécanismes de développement par les populations concernées. Ainsi, comme dit, une des constantes qui caractérise ces formes de représentations théâtrales demeure sans conteste : la participation.

Aussi cela fait-il que les intrigues soient orientées autour de différentes situations voire thématiques ou problématiques qui concerne le développement. Ce peut être des questions politiques, médiatiques, structurelles, sociales et autres qui se voient mises en scène au sein du jeu proposé. De cela découlent des projets de sensibilisation sur des enjeux d'une certaine importance.

Le théâtre est, ainsi, utilisé pour modeler l'esprit des populations afin de les amener à une meilleure adhésion aux politiques de développement. C'est ce qui explique que de

nombreuses troupes s'impliquent dans la recherche de meilleures conditions de vie pour les populations à travers le théâtre pour le développement, le théâtre d'intervention sociale ou encore théâtre utile.

Toutefois, nous notons une différence entre le théâtre forum et le théâtre-débat 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.

En définitive, les formes du théâtre de la participation introduisent en Afrique la vision traditionnelle du public cible : une communauté avec des valeurs de cohésion sociale, d'entraide, de solidarité, un monde de l'agir collectif, etc. En Occident, elles font suite aux transformations politiques et aux mouvements sociaux. Ce sont des pratiques qui offrent des cadres de transformation de l'individu et de la société.

Les esthétiques du théâtre de la participation se caractérisent par des choix méthodologiques et des modalités de mise en œuvre d'un projet de développement local. Nous avons noté diverses expériences allant de la pratique de l'agit. prop., en passant par le théâtre d'action, le théâtre d'intervention, le théâtre de l'opprimé, le théâtre pour le développement, le théâtre forum, le théâtre communautaire, le théâtre débat au théâtre procès.

Au terme de notre analyse, quelques observations s'imposent :

- Le théâtre de la participation est une initiative d'un acteur de développement local. Les spectacles sont commandités soit par des institutions locales, soit par des organismes internationaux d'aide et/ou d'entraide locale, etc.
- Il prend place dans un univers local caractérisé par l'existence d'un problème collectif. Le problème collectif s'entend par un problème commun à un ensemble de personnes, un problème qui trouve ses racines et qui s'explique par un problème structurel ou d'organisation sociale. Autrement dit, il s'agit d'un problème externe à l'individu ;
- Ses messages constituent des méthodologies d'appui au développement local. Il consiste à faire prendre conscience aux populations locales de la nature collective de ses

problèmes, d'imaginer avec elles des solutions collectives. Il s'agit d'une prise de conscience des mécanismes économiques, politiques et sociaux ;

- Sa pratique requiert une interaction entre acteurs de théâtre et spectateurs. En fait, la réponse au problème collectif doit aussi être collective. Ce qui nécessite l'implication des populations concernées. C'est pourquoi, déjà sur scène, il est fait la promotion de l'agir ensemble ;
- Les représentations de théâtre de la participation ont lieu sur la place publique.
- Ses procédés évoluent en fonction du contexte ;
- Son langage vise à impacter les participants mais les résultats ne sont pas toujours dans l'immédiat. C'est un travail de long terme.

Ce qui a permis de distinguer le théâtre de la participation des autres formes d'expressions dramaturgiques. Toutefois, les esthétiques de ce théâtre sont en pleine mutation. La pratique a connu plusieurs expériences. Celles au Burkina Faso cherchent des voies nouvelles pour une meilleure efficacité de l'intervention sociale. Alors quels sont les mécanismes esthétiques et pragmatiques qui fondent la communication de ces théâtres au Burkina Faso ?

**PARTIE II. MÉCANISMES ESTHÉTIQUE ET PRAGMATIQUE DES
SPECTACLES DE THÉÂTRE FORUM ET COMMUNAUTAIRE DU
BURKINA FASO DE 2008 À 2020 ET DES SÉANCES DE
PROMOTION/VENTE DES ORGANISATIONS COMMERCIALES**

INTRODUCTION PARTIELLE

L'entreprise de cette deuxième partie consiste à identifier les mécanismes esthétiques et les modalités pragmatiques mis en œuvre dans les spectacles des théâtres forum et communautaire dans la limite spatio-temporelle délimitée par le sujet. Il s'agit de voir comment les troupes en étude se réapproprient les différentes approches esthétiques présentées dans la première partie.

Autrement dit, nous analyserons, d'une part, l'opérationnalisation des principes du théâtre de la participation. D'autre part, nous examinerons l'influence des expériences des esthétiques africaines et l'émergence des formes de la pratique. Par ailleurs, nous questionnerons dans une perspective comparatiste les techniques esthétiques des structures commerciales qui ont recours aux techniques théâtrales comme moyen de communication.

Pour ce qui est des modalités pragmatiques, nous suivrons avec grand intérêt le parcours énonciatif des personnages-interactants qui sont au sein des représentations respectives des théâtres forum et communautaire et des séances de communication de promotion/vente. Cela, d'autant plus que la pragmatique, prenant en considération les actes de paroles, construit des sujets s'impliquant dans la communication théâtrale, occupant des places jouant des rôles qui s'inscrivent dans une visée persuasive.

Ainsi, cette partie consacre l'amorce de la phase pratique de notre étude. Cette étude, enrichie par les résultats des enquêtes menées qui s'appuient sur les données recueillies lors de l'entretien et des questionnaires, s'est faite à la lumière du cadre théorique.

Elle s'organise autour de trois chapitres. Le premier met en évidence les techniques de modélisation des spectacles des théâtres forum et communautaire d'une part et des séances de communication de promotion/vente d'autre part. Le deuxième révèle les principes esthétiques de ces spectacles. Le troisième, lui, donne à voir l'organisation pragmatique ou dynamique des voies.

**CHAPITRE 1. TECHNIQUES DE MODÉLISATION DES SPECTACLES
DES THÉÂTRES FORUM ET COMMUNAUTAIRE DU BURKINA
FASO DE 2008 À 2020 ET DES SÉANCES DE PROMOTION/VENTE
DES ORGANISATIONS COMMERCIALES**

À l'entame de ce chapitre, il nous semble opportun, avant toute chose, de revenir brièvement sur la notion de praticiens et d'utilisateurs de théâtre de la participation vu qu'il s'agit, ici, d'appréhender justement leur processus de modélisation de la communication par le théâtre.

Ce chapitre se justifie par le fait qu'avant une analyse comparative, il s'avère nécessaire de présenter les éléments du corpus observé, en l'occurrence les démarches qui vont nourrir la réflexion esthétique et pragmatique dans les chapitres à venir. C'est donc, une incursion dans les démarches de B.T.B. de l'A.T.B. et des utilisateurs ciblés dans le cadre de cette étude.

L'objectif de ce chapitre est de montrer d'une part, les particularités de chaque démarche et les similitudes dans les approches d'autre part. Cette approche est nécessaire pour mieux appréhender les esthétiques réinvesties et plus tard la pertinence de ces principes.

Pour ce faire, le chapitre se compose de trois axes. D'abord, nous nous intéressons au processus de B.T.B. Ensuite, nous aborderons la démarche de l'A.T.B. Enfin, le déroulement des séances de communication des utilisateurs.

1.1. Les techniques de modélisation du théâtre forum

Nous présentons, ici, la modélisation du théâtre forum par Bienvenue Théâtre du Bazèga (B.T.B.). Dans une première partie, nous présentons, d'abord, la troupe, sa structure et son fonctionnement. Ensuite, nous décrivons sa zone d'intervention dans une deuxième partie. Enfin, nous retraçons les caractéristiques de son théâtre forum.

1.1.1. Présentation de Bienvenue Théâtre du Bazèga

La présente section est organisée en deux points. Le premier présente la structure et le deuxième le fonctionnement de B.T.B.

1.1.1.1. Structure

Bienvenue Théâtre du Bazèga (B.T.B.) fut créée en 1996 à Kombissiri et reconnue officiellement suivant le récépissé N° 99_002/MATS/PBZG/HC du 02 février 1999. La troupe a une structure organisationnelle de vingt-cinq (25) membres dont douze (12) permanents et treize (13) temporaires incluant le directeur-fondateur.

Le directeur consacre la majeure partie de son temps aux activités théâtrales de la troupe. Âgé d'une quarantaine d'années environ, il est marié et père de quatre (4) enfants. Il est le seul à se consacrer entièrement aux activités théâtrales.

Il est à la fois, comédien, auteur, metteur en scène, secrétaire exécutif de la troupe et assure sa gestion administrative. Il coordonne les activités théâtrales conjointement avec le Comité artistique, le comptable, le chargé de suivi-évaluation, les animateurs-formateurs, les comédiens et les partenaires financiers et techniques. Il participe aussi à la formation de ses comédiens à travers des ateliers de formation qu'il anime par moment. Parallèlement, il a occupé des postes de responsabilité à la mairie de Kombissiri et à la Coopérative d'Épargne et de Crédit (COOPEC).



Image 7 : Cette photographie a été prise le 19 mai 2016 aux environs de 16h30 à Toanga, un village de la commune de Kombissiri. C'était à l'occasion de la représentation de la pièce sur les pesticides en lien avec la thématique de la gestion durable des terres et de la protection environnementale. Sur l'image, on peut reconnaître, à partir de la gauche, tenant le micro, le responsable de B.T.B. Mahamadi Bonkougou. Il procède au jugement des personnages à la phase du tribunal. À ses côtés, sur scène, on voit trois personnages, l'un tenant son objet de jeu et les deux autres dans leur costume. Le personnage, ayant les mains dans les poches, est celui qui subit le jugement du public. Il s'agit d'apprécier son rôle, ses actions du point de vue des valeurs sociales, de l'éthique environnementale et de la santé parmi tant d'autres sujets abordés dans la pièce.¹⁸⁴

La troupe compte majoritairement des hommes (8 permanents et 9 temporaires) âgés entre vingt (20) et trente-cinq (35) ans et des femmes (4 permanentes et 4 temporaires) âgées d'entre vingt-cinq (25) et trente-cinq (35) ans. Ils sont d'origines sociales, professionnelle diverse

¹⁸⁴ **Crédit photo :** YAMÉOGO Nongzanga Joséline. Nous avons fait cette photographie lors de la tournée de sensibilisation de B.T.B. dans la commune de Kombissiri sur l'utilisation raisonnée des pesticides, leur impact sur le sol et la santé, en l'occurrence leur nocivité. Nous prenions la photo pour réalisation le rapport d'activités de la troupe. Pour le besoin de la thèse, nous l'exploitons pour illustrer nos analyses.

(comédiens, artisans, coiffeuses, couturiers, commerçants, élèves-étudiants, enseignants, désœuvrés) et de différents statuts matrimoniaux (marié, célibataire) et ne possèdent pas une formation théâtrale scolaire.



Image 8. La photo a été prise le 22 février 2021 au secteur 02 de la commune Kombissiri après une représentation de la pièce « *Justice pour Sabine* ». Comme dans ses habitudes, la troupe, après chaque spectacle, prend une photo de famille en souvenir. Donc, c'est dans cette logique que cette prise a été faite. Elle présente les comédiens qui ont joué. Mais ici, on distingue, en plus des comédiens, un partenaire terrain, le porteur du masque, qui s'est joint à B.T.B. Il est le représentant du Fonds D'appui Culturel qui est le commanditaire de la pièce. ¹⁸⁵

C'est la troupe qui assure leur formation continue à l'interne et ils acquièrent des compétences professionnelles sur le terrain de la pratique. Les comédiens sont contractuels et reçoivent une rémunération lors des représentations. Ils exercent en parallèle des activités génératrices de revenus.

La troupe fonctionne sur la base des financements de partenaires tels les organisations non gouvernementales, les ministères publics, les structures privées et les organismes de

¹⁸⁵ **Source :** Archives de B.T.B. La prise a été faite le 22 février 2021 aux environs de 16h. Elle permet de voir quelques membres de la troupe. Il est difficile de trouver une photographie qui présente tous les membres. Comme dit dans le corps du document, certains sont permanents et d'autres contractuels. Par conséquent, ils sont appelés en fonction du besoin ; donc tous n'interviennent pas en même temps sur une même scène, d'où la difficulté de les regrouper pour une photo familiale.

coopération qui utilisent le théâtre dans leurs projets de développement. B.T.B. se caractérise par une structure administrative très élaborée et un siège social qui est celui du directeur-fondateur.

Son organigramme¹⁸⁶ présente une solide organisation : l'assemblée générale, le comité artistique et le secrétariat exécutif. Ses organes assurent la mise en œuvre des activités théâtrales à travers le secrétariat exécutif, le chargé de suivi-évaluation, le comptable, les animateurs-formateurs et les comédiens.

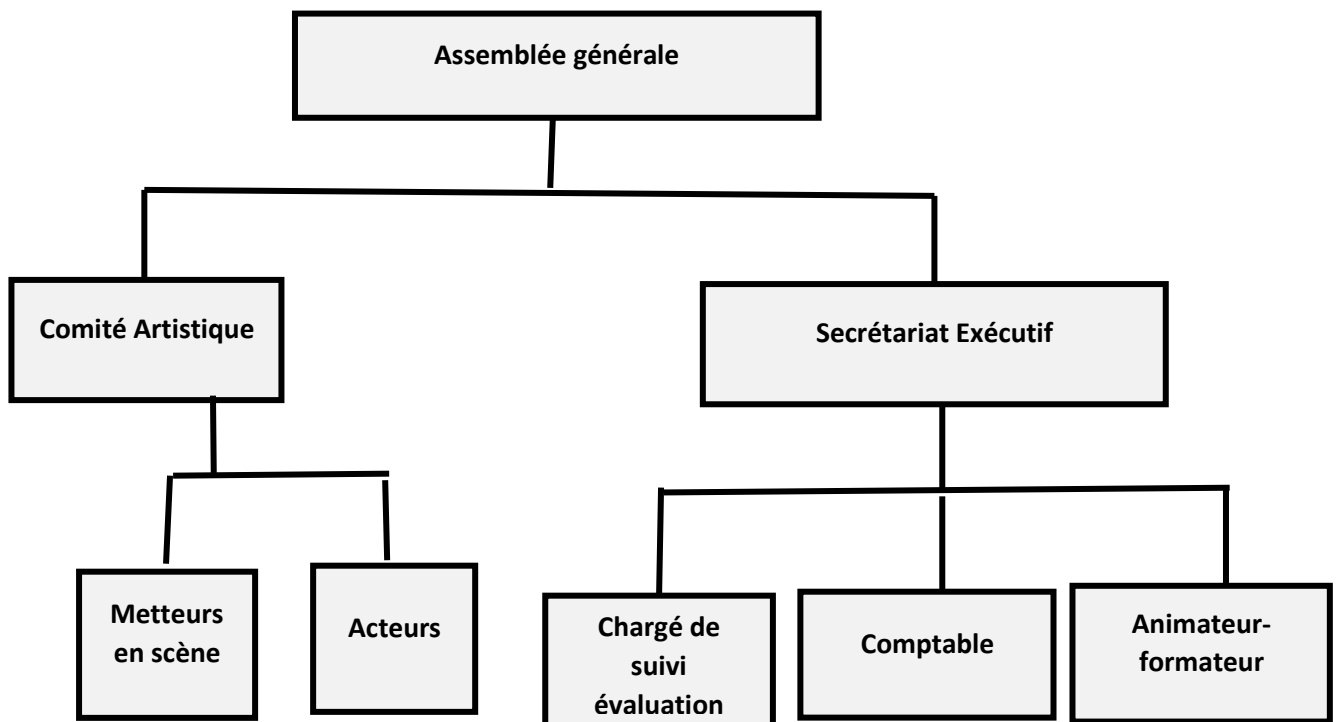


Figure 2. Organigramme de B.T.B.

Cette représentation schématique donne une vue d'ensemble de l'organisation des tâches au sein de B.T.B. L'Assemblée générale joue un rôle prépondérant, c'est l'instance statutaire, décisionnaire et représentative de la troupe. Elle regroupe tous les membres et est à l'origine de l'élaboration des activités et des plans d'actions. Elle examine, approuve le budget de la troupe et valide le contrat des permanents, discute les questions concernant la vie de la troupe. Le secrétariat exécutif assure la planification stratégique et donne l'orientation d'exécution pour les résultats et les objectifs.

Quant au chargé de suivi-évaluation, il récapitule toutes les activités, assure le suivi-évaluation avec les partenaires, rédige les rapports d'activités. Le chargé de la comptabilité gère

¹⁸⁶**Crédit conception** : La troupe ne dispose pas d'organigramme schématique. C'est sur la base de l'explication sur le fonctionnement de B.T.B. et de ses organes dirigeants que nous avons élaboré ce schéma. Puis nous l'avons présenté au responsable qui l'a soumis en Assemblée générale. À l'issue de la concertation, notre schéma a été retenu. Ce qui explique que nous illustrons nos propos avec.

les ressources financières, paie les comédiens et fait le ravitaillement en matériel. Les animateurs-formateurs forment des scolaires et des adultes en théâtre.

Ils animent des stages à l'endroit des clubs artistiques et assurent des interventions thématiques dans les lieux publics, les grands rassemblements et le porte à porte. Les comédiens sont les acteurs de théâtre, ils participent à la conception de spectacles et assurent le jeu théâtral lors des représentations.

De sa naissance à nos jours, elle a à son actif près de neuf cent quatre-vingt-dix-huit (998) représentations avec plus de quatre cent dix-huit mille quatre-vingt-onze (418091) personnes touchées dans la Région du Centre Sud¹⁸⁷ et une trentaine de créations. Bienvenue Théâtre du Bazèga signe sa présence sur plus d'une scène culturelle au Burkina Faso.

Somme toute, elle a fait du théâtre pour le développement son credo. C'est pour se faire que la troupe utilise le théâtre forum comme Stratégie pour le Changement des Comportements. Elle reste fortement convaincue que le théâtre demeure un puissant vecteur d'intervention sociale d'où son slogan *Un Théâtre Pour Servir*.

1.1.1.2. Fonctionnement

Le fonctionnement de la troupe repose sur le bénévolat des membres. Certains sont rémunérés uniquement lors des représentations. Ce sont des contrats à la tâche. D'autres sont permanents et sont rémunérés ponctuellement pour leurs diverses prestations mais pas de manière continue. Ils sont dits permanents puisqu'ils n'exercent pas d'autres activités. Les différentes sources de financement sont la commandite, la co-production, les emprunts et les revenus de spectacles. B.T.B. offre d'autres services pour générer des revenus, comme l'animation de cérémonie, d'événements sociaux et la location de son matériel d'animation.

Elle n'a pas de lieu fixe pour présenter ses représentations et se promène de village en village. Ce qu'illustrent les photographies ci-dessous :

¹⁸⁷ Bienvenue Théâtre du Bazèga, *Rapport d'activités saison théâtrale 2018-2019*, p3



Image 9 La première photographie, prise le 21 juin 2014 aux environs de 17h à Bédodégo donne à voir une scène de la pièce ayant porté sur l'hygiène et l'assainissement, essentiellement sur la non défécation à l'air libre. La deuxième a, aussi, traité de l'hygiène et assainissement mais sur l'aspect de la gestion des points d'eau. Ce fut le 14 juin 2018 à Toécé aux environs de 15h. Ces deux images permettent de voir les différents espaces scéniques de la troupe. On observe un aménagement en demi-cercle avec pour seul décor les paravents. Les représentations ont lieu en plein air. À Bédodégo, c'était en plein milieu des concessions sur un espace vide. On voit, d'ailleurs, du côté droit de la scène, des toits de concessions et une fumée blanche qui s'échappe d'une cuisine. Mais à Toécé, ce fut sur la place publique du village, au pied d'un des manguiers les plus ombrageux qui abritent les palabres dans ce village. Le manguiers est une sorte de point focal. C'est le lieu de rassemblement des populations de Toécé.¹⁸⁸

Elle s'installe dans les lieux publics, le plus souvent en plein air où les spectateurs viennent se disposer en demi-cercle, debout pour la plupart devant un décor minimaliste.



Image 10 La première prise est faite le 12 décembre 2018 à Bonsirma dans la commune de Toécé pendant le chant introductif de la pièce sur l'extrait de naissance aux environs de 16h. On y voit les comédiens exécutant le chant à sa phase d'explication du déroulement du théâtre forum. La capture a été faite au moment où ils disent que la deuxième phase de la représentation est consacrée à la reprise séquentielle, en témoigne la gestuelle de la main qui indiquant le public. La deuxième, quant à elle, présente une image d'une représentation sur le droit à la scolarisation des enfants. C'était à Goangho, le 22 février 2018 à 17h. On voit sur la scène, le joker, en la personne du responsable de B.T.B. qui s'entretient avec les spectateurs avant le début du spectacle. Il explique les codes du théâtre au public, qui est, ici, essentiellement des jeunes scolaires : « *on ne bavarde pas, on ne se taquine pendant le spectacle, pas de déplacements sans but, etc.* »¹⁸⁹ Les deux prises permettent de voir le décor pauvre de la scène de théâtre forum. En dehors des microphones baladeurs, observés sur l'image de gauche et des trépieds pour les fixer sur celle de droite, les spectacles ont recours à peu d'éléments. De façon générale, la troupe exploite les éléments de la nature ou font des jeux symboliques dans certains cas.

¹⁸⁸ **Crédit photo** : Op. Cit.

¹⁸⁹ **Crédit photo** : idem

La troupe utilise les structures existantes des villages tels que des murs, des cases ou des arbres en guise de décor. Ce sont des lieux sans espace scénique fixe, avec par moment de l'éclairage et de la sonorisation. Elle aménage l'espace disponible au mieux de leurs intérêts. Les représentations ont souvent lieu les soirs, B.T.B. exploite un groupe électrogène qui lui permet de brancher quelques projecteurs ou néons et un équipement de sonorisation.



Image 11. La première photographie fut prise le 14 juin 2019 à Tuili aux environs de 18h30 et la deuxième à Bakata le 09 mars 2017 aux environs de 14h. Ce fut lors d'une représentation de théâtre forum sur les droits des enfants à une alimentation saine et équilibrée pour la première. L'autre, c'était la préparation du matériel pour un spectacle sur la gestion efficace et raisonnable des terres cultivables, en l'occurrence l'utilisation des pesticides. Ces photographies illustrent le matériel d'éclairage et de sonorisation que B.T.B. utilise. Il s'agit de la gauche vers la droite, d'une lampe électrique qui éclaire la scène quand le jeu se passe le soir/la nuit et d'un amplificateur de son qui permet d'instaurer une ambiance festive avant la représentation et qui donne du volume à la voix des comédiens à travers les microphones.¹⁹⁰

Les représentations sont offertes gratuitement et en langue nationale. La troupe joue le plus souvent en mooré, en nuni¹⁹¹ et en français. Ce qui attire un public riche, varié et diversifié composé de femmes, d'hommes, de jeunes, de vieillards et d'enfants.



Image 12. Les deux photographies sont prises le même jour -le 20 novembre 2018- à la faveur du spectacle sur la violence faite aux enfants. Il s'agissait de la maltraitance dont sont l'objet les filles confiées dans des familles d'accueil pour servir de filles de ménage. C'était dans la commune rurale de Gaongho aux environs de 16h. C'est

¹⁹⁰ Crédit photo : *Op. Cit.*

¹⁹¹ Le nuni et le mooré sont des langues des populations du Burkina Faso.

un même public. Nous avons pris les femmes et les enfants d'un côté et les hommes d'un autre côté. Ce sont des échantillons qui témoignent du caractère hétérogène du public. ¹⁹²

Le public est très composite, tout le quartier ou le village assiste aux représentations, y compris les vieux, chefs de famille ou de village.



Image 13. ¹⁹³ Cette photographie a été prise le 13 septembre 2012 pendant un spectacle de sensibilisation sur l'excision dans le village de Gana. On voit, en première ligne portant des bonnets, les chefs coutumiers. Ils constituent des acteurs clés dans la sensibilisation des populations. En effet, l'excision relève d'une pratique traditionnelle, coutumière. Donc leur implication dans la lutte permettra de percer les barrières coutumières.

1.1.2. De la présentation de Kombissiri

Kombissiri est le chef-lieu du département du même nom et la capitale de la province du Bazèga située dans la région du Centre-Sud à environs quarante kilomètres (40km) du Sud de Ouagadougou et à soixante-dix kilomètres (70 km) de Manga. La ville est desservie par la route nationale cinq (5) Ouaga-Pô frontière du Ghana, même si elle reste tout de même numériquement enclavée. D'une superficie de huit cent trente-huit kilomètres carrés (838 Km²)¹⁹⁴, la commune de Kombissiri est composée de cinquante-sept (57) villages et de cinq (5) secteurs.

Ces limites administratives sont : au Nord par la commune de Koubri ; au Sud-Est par la commune de Toécé ; au Nord-Est par la commune de Gaongo ; et à l'Ouest par la commune de

¹⁹² **Crédit photo** : *Op. Cit.*

¹⁹³ **Source** : *Op. Cit.*

¹⁹⁴ Bonkougou Mahamadi, *La Communication interne, outil de management des Ressources Humaines : cas de la mairie de Kombissiri*, mémoire de BTS, Communication et Gestion des Ressources Humaines, Ecole en Direct, 2019, pp 11-12

Doulougou. La maîtrise d'ouvrage des actions de développement est assurée par le Conseil Municipal au niveau de l'espace communal. Au niveau de l'espace villageois, ce sont les Conseillers Villageois de Développement (C.V.D.) qui assurent la maîtrise des investissements villageois.

Située au Centre-Est de la province du Bazèga, Kombissiri a connu plusieurs étapes dans son évolution administrative. Du statut de collectivité territoriale, elle fut érigée en cercle de canton, en sous-préfecture, en commune de moyen exercice puis en préfecture et en commune de plein exercice.¹⁹⁵ La commune de Kombissiri comprend seize mille huit cent vingt et un (16821) habitants pour la plupart moaga¹⁹⁶ dont la langue est le mooré. C'est une société à pouvoir centralisé.

L'organisation est de type lignager où la société est dirigée par un conseil des anciens composés des différents chefs de lignages constitutifs du village. Elle est structurée en quartier et en concessions ayant respectivement au sommet un chef. Si sur le plan spatial, il existe une hiérarchie, au niveau social, la société est organisée en classe d'âge, en castes et en corps de métiers spécialisés.

¹⁹⁵ - Jusqu'en septembre 1953 Kombissiri était une simple collectivité territoriale ;

- En Août 1953 Kombissiri fut érigée en cercle composé de 8 cantons et ce jusqu'en 1957.

- De 1975 à 1979 Kombissiri était une sous-préfecture ;

- À partir de 1979, Kombissiri devient une commune de moyen exercice administrée par un président de délégation spéciale ;

- En 1984, Kombissiri devient une préfecture et chef-lieu de la province du Bazèga par ordonnance n° 84-055/CNR/PRES du 15 Août 1984 portant découpage du territoire en 30 provinces et en 250 départements ;

- En 1993 à la faveur de la loi n°004/93/ADP du 12 Mai 1993 portant organisation municipale, Kombissiri acquiert le statut de commune de plein exercice.

-En 2005, à la faveur de la loi N°2004-55 du 21 Décembre 2004 portant Code Général des Collectivités Territoriales (CGCT) qui consacre la communalisation intégrale du territoire national, 57 villages sont rattachés à la commune de Kombissiri.

¹⁹⁶ Les mossé au pluriel et moaga au singulier sont un peuple d'Afrique de l'Ouest établi au Burkina Faso. C'est l'ethnie majoritaire qui constitue plus de 40% de la population. Selon les sources et le contexte, on observe des variantes d'ethnonyme : moaaga, moaga, mossi, moossi, mooré, moré, moosse et mosse. La dénomination Mossi a été imposée et utilisée depuis la période coloniale. L'ethnonyme exact utilisé par la population est moaga au singulier et mossé au pluriel. Leur langue est le moré, une langue gur qui a le statut de langue nationale.

La mythologie et l'histoire permettent d'avancer une origine ghanaéenne des Mossé de la catégorie guerrière et conquérante des Nakomsé. Elle s'illustre aujourd'hui par la légende populaire de la princesse Yennega venue de Dagomba qui après s'être dirigée vers les contrées situées au Nord dans la vallée de la rivière de Nakambé où elle serait alliée à un chasseur autochtone du nom de Rialé. De cette union serait né l'ancêtre de tous les mossé de patronyme Ouédraogo en particulier les Nakomsé, conquérants et fondateurs de royaumes. La conquête des mossé a été réalisée par la colonne Paul Voulet en 1897. On distingue deux principaux royaumes mossis qui réside à Ouagadougou et à Ouahigouya.

Nous distinguons les nobles¹⁹⁷, les gnongnosé¹⁹⁸ et le « Buud-Kasma »¹⁹⁹ Les référentiels de la communalisation intégrale indiquent de nouvelles modalités d'organisation et de fonctionnement socio-économique. Les coutumes, les traditions, les us ne font plus office de lois sociales. Le patrilignage, la gérontocratie, la primogéniture et les liens familiaux, claniques et de parenté ne servent plus de cadre organisationnel. La société n'est plus de type lignager. L'ordre social ancien est bouleversé.

Les espaces géographiques font l'objet d'attribution parcellaire qui ne tient pas compte des lignages. Les autochtones sont bousculés à l'intérieur par des invasions successives de peuples venus d'ailleurs à la suite de déploiement des ressources humaines pour le

¹⁹⁷ les nobles qui sont des nakonsé, des nabissi et des nanansé. Ce sont les gens du pouvoir, c'est-à-dire les gouverneurs. Ils sont de la famille royale. Ce groupe fait office de décideurs sur toute la population. Comme Claude SAVONNET l'explique : « *Les sociétés à pouvoir centralisé possèdent une autorité centralisée, un appareil administratif, des institutions judiciaires et ou les différenciations sociales reposant sur la richesse, les rangs, les statuts et les rôles, rendent compte de la distribution du pouvoir et de l'autorité.* » Le pouvoir est la propriété d'une famille, d'un clan. Dans cette société, le lien essentiel est la parenté. Le patrimoine biologique est privilégié au dépend de celui géographique, l'unique source de l'autorité s'exerce sur les parents et réside dans la séniorité quand il s'agit d'un individu et à l'antériorité d'occupation quand il s'agit d'un lignage. Par ailleurs, il n'y a pas d'élection dans ces sociétés, c'est par cooptation, par primogéniture. Le choix des responsables n'incombe pas aux vivants. Les populations croient fermement aux puissances surnaturelles, l'ordre de la société est établi par les ancêtres. Les responsables sont pour ainsi dire inamovibles. L'autorité est gérontocratique. Les membres ne jouissent pas des mêmes droits et devoirs.

¹⁹⁸ les gnongnosé qui sont des forgerons, des gens de la terre. Ce sont des peuples d'agriculteurs. Ils sont aussi propriétaires terriens, des autochtones encore appelés des tengembissi. Coiffés par les Nakonsés, ils sont relégués à des rôles religieux. Fils de terre, ils sont garants de l'ordre moral, la terre étant gardienne des valeurs et génératrice de toute nourriture. Les gnongnosé sont chargés de l'inhumation des cadavres notamment celui du Mogho Naaba. Ils jouent par ce fait, un rôle important dans les rites funéraires. C'est un peuple guerrier qui a une organisation sociopolitique centralisée. Ils maîtrisent la technique et l'exploitation du fer. Ils fabriquent des armes et des outils aratoires. Leur culte est basé sur la forge et le principal outil de sacrifice est le « Kutugu ». Les objets culturels du chef sont l'enclume « Kisgré » et le marteau « Zâaré ». Ils ont le pouvoir de chasser et de faire tomber la foudre. Actuellement, ils sont devenus des puisatiers, des ferratiers et des fossoyeurs. On note des fonctions socio-politique et religieuse. Les maîtres de terre (Teng-soba) sont les premiers dignitaires du village. Ils supervisent et contrôlent les terres du village. Ils président aux sacrifices tant propitiatoires qu'expiatoires. Ce sont des personnes craintes et respectées. Ils possèdent des objets culturels qui sont le « Toabga » ou la hache à l'épaule et le « Rayagré » qu'il tient à la main gauche. Ils déterminent les temps propices aux semences par l'observation des astres en particulier la pléiade. La terre est l'élément principal sur lequel s'appuie le contrôle du chef du patrilignage. Les conditions écologiques (appauvrissement des sols, sécheresse), économiques (incitation à faire des cultures de rente) et historiques (transformation du mode de propriété de la terre, tendances démographiques) ont fait de l'accès de la terre une question cruciale et complexe. Le droit foncier lignager n'est qu'un droit d'appropriation collective. La gestion du patrimoine foncier est du ressort du Teng-soaba, le chef de terre qui est chargé des terres ou de la redistribution des terres aux lignages pour leur usage personnel. La terre ainsi attribuée à un lignage devient sa propriété et il en dispose comme il l'entend, en veillant au respect de la coutume qui veut que la terre soit inaliénable. Ce sont les hommes en particulier les chefs d'unité domestique, de lignage, de quartier qui détiennent les droits sur les terres.

¹⁹⁹ Après le maître des terres vient le « Buud-Kasma », le patriarche qui est l'autorité au niveau familial. Leur mode de succession relève de la gérontocratie. Ils sont inamovibles, cependant, il existe un seul cas où ils peuvent être démis de leur fonction : la folie. Ainsi, l'organisation socio-politique et économique est complexe et hiérarchisée. La société traditionnelle est caractérisée par une forte hiérarchisation qui s'appuie sur une organisation en groupes de descendance patrilinéaire. Les liens de parenté et d'alliance ont une très grande importance dans la vie de la communauté et sont des éléments fondamentaux qui entrent en jeu dans l'appropriation de l'espace.

fonctionnement de la commune. Le choix des responsables incombe à l'administration publique.

La société tend à être de plus en plus égalitaire au regard des droits de l'homme, des personnes et de la famille. L'autorité n'est plus gérontocratique mais démocratique. Les structures traditionnelles sont coiffées par celles modernes. L'administration organise la vie de la commune. L'action publique a un nouveau code de fonctionnement qui est précisé par un texte réglementaire. Les circonscriptions administratives représentent les nouveaux espaces de coordination des activités des services déconcentrés de l'Etat.

La société est subdivisée en territoire correspondant aux sphères de compétences d'autorités administratives qui représentent le pouvoir central. Cette nouvelle organisation suscite des rapports tendus voire conflictuels entre les différentes couches sociales. Les populations ne coopèrent pas toujours. Ainsi, la communalisation intégrale et le transfert de compétences qui l'accompagne ont donné naissance à de nouvelles réalités auxquelles doit faire face la collectivité rurale.

Le processus de développement local a suscité de violentes oppositions, des discussions animées, des controverses, des affrontements, des résistances, des rejets des sociétés traditionnelles. Ce qui ne favorise pas l'implication des populations dans les actions de développement communal, d'où la nécessité d'une stratégie de communication participative.

1.1.3. Processus de création du théâtre forum

Le processus de création de B.T.B. comprend trois phases qui sont l'identification de problème/thématique, la conception du script et sa mise en théâtre.

1.1.3.1. L'identification du problème

Bienvenue Théâtre du Bazèga commence par identifier le problème qui nécessite l'intervention théâtrale pour sa résolution. En effet, deux cas se présentent. Dans le premier, les partenaires techniques, commanditaires de la pièce, disposent de Termes De Référence (T.D.R.) et les mettent à la portée de B.T.B. Cela signifie que ces partenaires posent déjà des actions dans le village concerné et connaît bien la population.

Aussi pour optimiser leurs actions, ils recherchent un moyen approprié pour diffuser un message précis et faciliter son appropriation ; d'où la collaboration avec B.T.B. Dans le deuxième cas, les partenaires sont nouveaux sur le terrain et ne connaissent pas les réalités socioculturelles. Par conséquent, ils ont recours aux services de la troupe pour diagnostiquer le problème, pour concevoir des Termes De Référence et pour créer un spectacle de théâtre.

Pour ce faire, elle dispose de deux techniques d'approches. La première consiste à administrer un questionnaire aux autorités coutumières, religieuses, administratives d'une part pour comprendre leur part de responsabilité et connaître leur opinion sur le sujet. D'autre part, une étude est faite avec les hommes, les femmes, les jeunes garçons, les jeunes filles et les enfants pour avoir leur regard sur la question.

La deuxième concerne consacrer une immersion anthropologique au cours de laquelle, la troupe investit le village pour comprendre les blocages socioculturels. Dans ce cas, les acteurs comédiens de B.T.B. cohabitent avec les populations cibles, observent leurs comportements et attitudes et identifient les problématiques importantes à leur bien être individuel et collectif.

Au sortir de ce séjour, ils élaborent des Termes De Référence qu'ils remettent aux partenaires techniques. Cette immersion leur permet de s'informer sur les réalités socio-culturelles de ces populations en lien avec la thématique en vue et de se familiariser avec les techniques locales d'exposition et de résolution des situations problématiques.

Dans tous les cas, il s'agit pour les acteurs-comédiens :

- de considérer les raisonnements et autres limites culturelles qui empêcheraient l'évolution et l'efficacité des informations et des connaissances à transmettre et de prendre en compte leurs acquis ;
- de chercher à savoir comment la population concernée a l'habitude de s'informer, de communiquer et de s'appropriier les canaux, les techniques, bref les savoir-faire des populations ;
- d'identifier les possibilités locales d'information (lecture d'articles, écoute de radio, assistance à des réunions, s'informent-ils auprès des amis et/ou voisins, par l'internet, etc.) ;
- d'identifier les connaissances, les opinions et pratiques liées au projet de communication en cours pour éviter la conduite de combats qui n'intéressent pas la population ciblée et éviter les messages préconçus et éloignés des réalités locales ;
- d'identifier le stade de l'échelle de changement du public cible afin d'éviter la stigmatisation.

Ainsi, B.T.B. procède par une analyse anthropologique pour identifier le problème. Cette démarche permet d'ancrer les spectacles dans les réalités des populations concernées et d'utiliser des canaux existant dans ces localités pour proposer des esquisses de solutions. Après cette phase préparatoire, s'en suivent des ateliers de création du script théâtral.

1.1.3.2. La conception du script

Bienvenue Théâtre de Bazèga exploite les données collectées lors de l'identification du problème pour construire le script théâtral. Ce script regroupe les détails de la structure actantielle et scénographique et le titre de la pièce. Nous traitons ce point en trois volets : la structuration actantielle, les détails scénographiques et le titre des pièces.

1.1.3.2.1. La structuration actantielle

L'action dramatique se construit à l'aide d'une schématisation actantielle. Cette modélisation définit les actants, désigne les actions et leurs interactions et les relations que les actants entretiennent. Le modèle actantiel des spectacles de théâtre forum de B.T.B. se présente comme le schéma ci-dessous le montre :

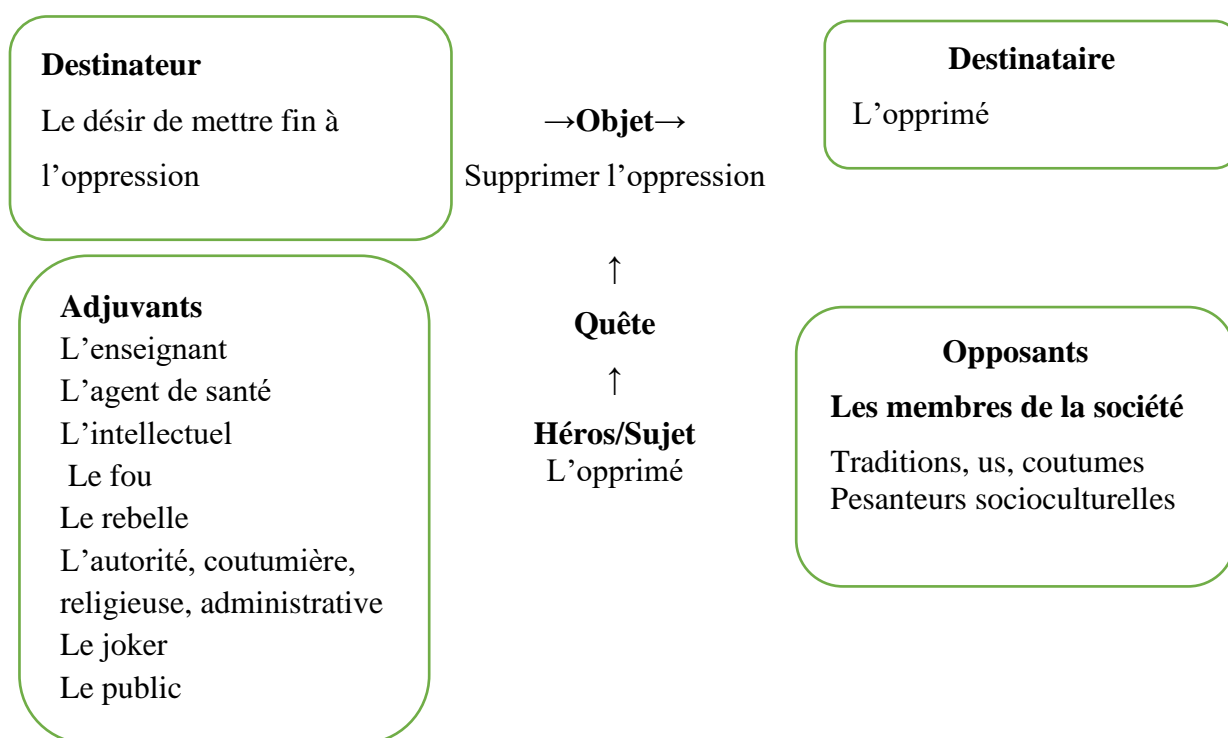
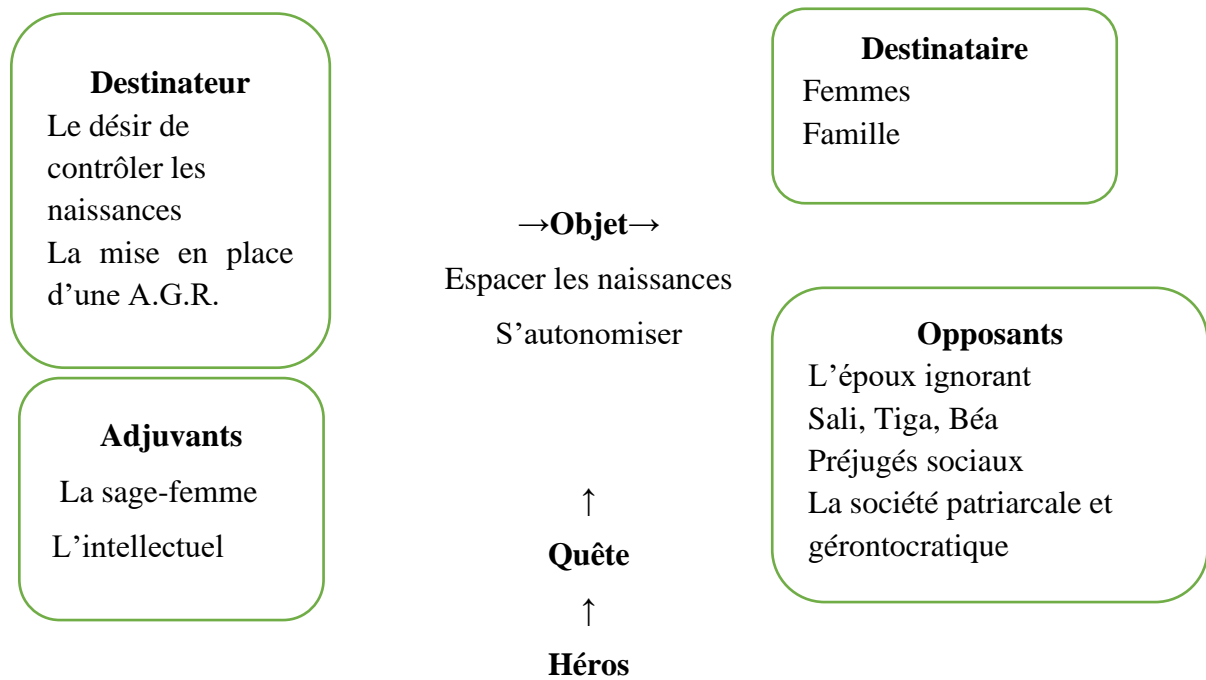


Figure 3. Schématisation actantielle de la structuration de l'action dramatique par B.T.B.

Cette démarche schématisante donne à voir la manifestation factuelle de l'intrigue des spectacles de théâtre forum. Ces pièces représentent toujours un conflit entre un ou des protagoniste (s) agissant pour obtenir un droit légitime. Cette quête est mise en échec par un ou des antagoniste (s). En effet, un héros dans le rôle du personnage opprimé poursuit la quête d'un objet qui est la suppression de l'oppression.

Sa quête est motivée par sa volonté de mettre fin à la situation oppressive au profit d'autres personnages dans sa situation et partant de la société en général. Aussi bénéficie-t-il du soutien d'un ou de plusieurs autre (s) personnage (s). Mais un ou des personnages

l'empêchent d'y parvenir. Au regard de la diversité de thèmes traités dans les pièces de théâtre forum de B.T.B. plusieurs rôles peuvent être cumulés par un personnage.



Poko, la mère de six enfants dont un décédé

Figure 4. Schématisation actantielle de la situation dramatique où le sujet fait plusieurs actions

Cette schématisation raconte l'histoire de la pièce sur la planification familiale. Poko, une mère de six enfants de bas âge (6-5-4-3-2 ans et 6mois) dont un décédé (celui de six mois) de malnutrition décide d'adopter une méthode contraceptive afin de ne plus être surprise par une grossesse. Cette volonté de planifier les naissances est soutenue par l'idée d'entreprendre une A.G.R. pour soutenir son mari dont les maigres revenus issus de la réparation de mobylettes n'arrivaient pas à subvenir correctement aux besoins de la famille.

Ainsi, le sujet Poko fait plusieurs actions qui sont la sensibilisation des femmes à la planification des naissances, l'incitation à la création d'A.G.R. pour soutenir les époux dans les charges familiales. Son combat est double. Elle subit plusieurs épreuves. D'une part, elle rencontre le refus du mari qui ne voit pas la nécessité d'une méthode contraceptive qu'ils considèrent comme un prétexte de vagabondage sexuel.

Cette perception est alimentée par les préjugés sociaux. D'autre part, son idée de mettre en place une A.G.R. est fortement combattue par la société qui ne conçoit la femme qu'épouse, mère, nourrice et ménagère. Aussi les différentes représentations sociales ainsi que quelques femmes ne soutiennent pas son initiative.

Toutefois, des spectacles présentent, aussi, plusieurs rôles répartis entre plusieurs personnages, d'où plusieurs personnages principaux. Ainsi, plusieurs schémas actantiels structurent cette intrigue. On note dans cette pièce, la présence de trois sujets dont une jeune fille de seize ans d'âge du nom de Bokin qui n'a pas été scolarisée sous prétexte qu'elle est faite pour être femme au foyer donc doit apprendre auprès de sa mère l'entretien d'un foyer, l'art culinaire et bien d'autres éléments nécessaires pour mener une vie de couple.

Mais au regard des conditions de vie des femmes mariées, Bokin rêve d'exercer un métier plus tard afin d'être autonome sur le plan financier. Aussi se décide-t-elle de s'inscrire dans un centre d'alphabétisation pour apprendre un métier. Elle bénéficie du soutien du fou qui dans ses délires d'interprétation la défend contre son père Lédi, contre les pesanteurs socioculturelles et contre la société.

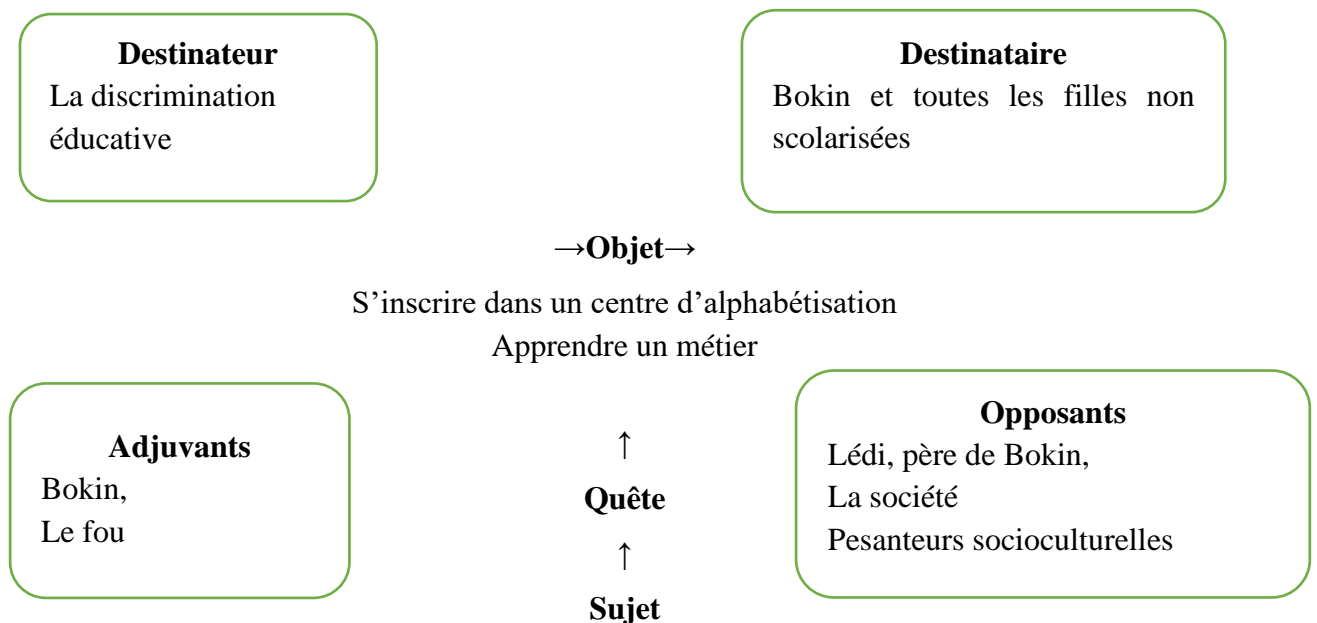


Figure 5 .Schématisation actantielle de la part d'action du premier des trois sujets d'une même intrigue

Dans la même intrigue, la jeune sœur de Bokin, Songré âgée de douze ans, a été confiée à une famille résidente dans une localité urbaine pour servir de fille de ménage. Le salaire perçu à la suite de son emploi de servante est reversé à ses parents pour non seulement préparer son mariage mais aussi et surtout supporter financièrement le père dans les charges familiales. Songré est, malheureusement, maltraitée par l'épouse de son employeur, lui-même abusant sexuellement d'elle.

Face à cette situation, elle fugue et retourne au village où elle raconte son histoire pour décourager les autres familles qui veulent confier leurs filles. Le fou corroborait son témoignage

par des anecdotes en vue de contraindre son père qui voulait la ramener dans sa famille d'accueil à renoncer.

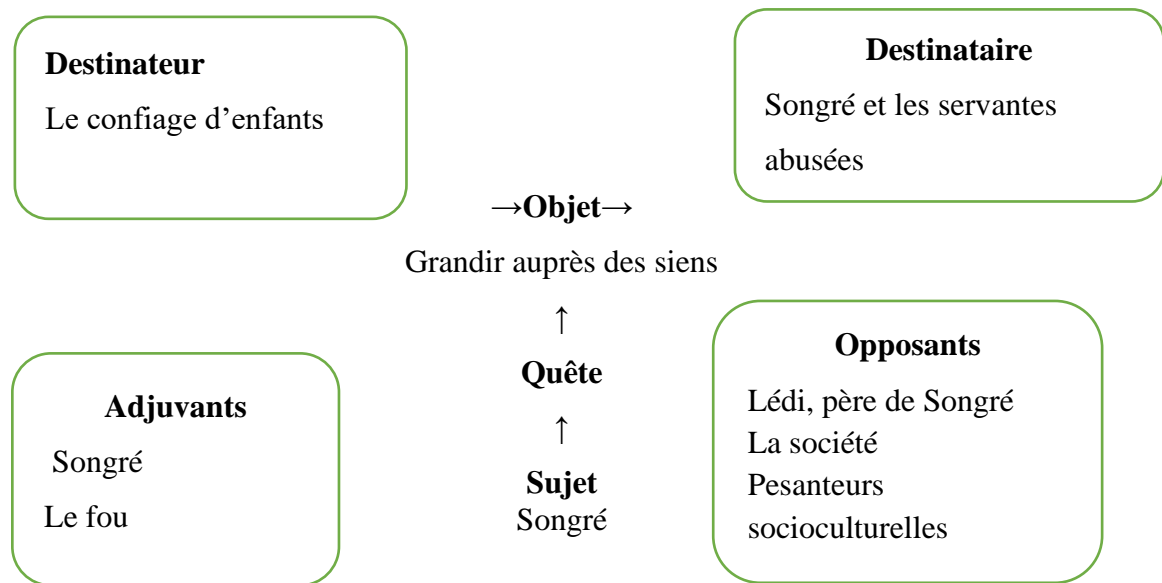


Figure 6 .Schématisation actantielle de la part d'action du deuxième des trois sujets d'une même intrigue

Quant au tout dernier de la famille de Bokin et de Songré, Périn, dix ans, élève en classe de CE1, il ne fait pas régulièrement les exercices et ne prend pas les leçons. Ce qui se répercute sur son rendement scolaire. L'instituteur de Périn s'adonne à une sensibilisation lors d'une réunion de parents d'élèves sur la nécessité d'être regardant sur le travail des scolaires.

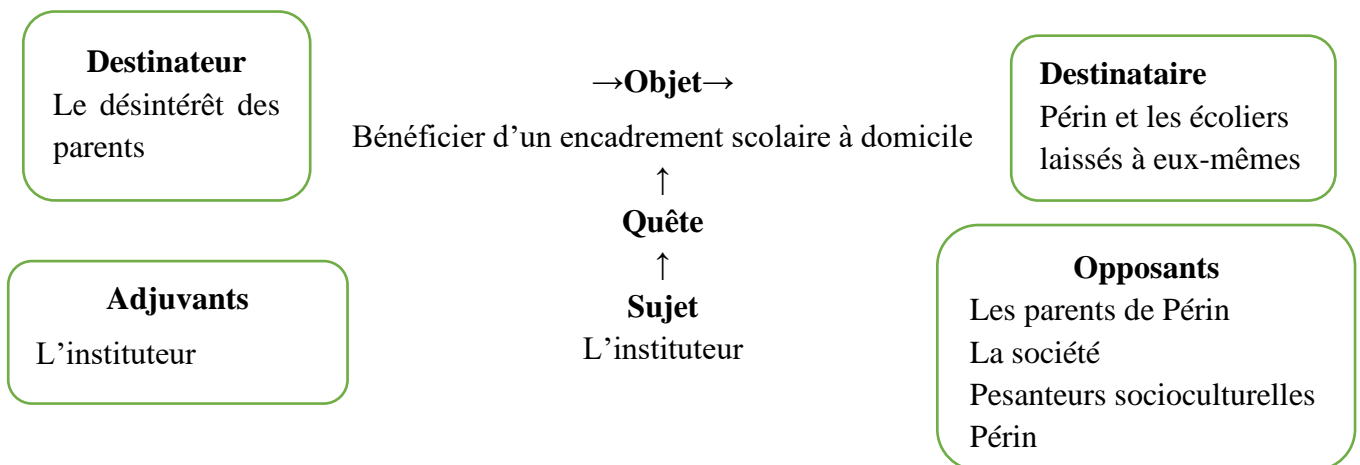


Figure 7 .Schématisation actantielle de la part d'action du troisième sujet d'une même intrigue

Ainsi plusieurs quêtes sont conjointement menées par plusieurs héros. Pour finir, cette dernière schématisation présente une intrigue dans laquelle un héros qui au cours d'une même intrigue, réalise plusieurs quêtes successives. Ce sont des situations où le héros subit plusieurs

épreuves d'une part et d'autre part une quête incidente prend place dans l'histoire déjà en cours. En effet, Béatrice est une veuve porteuse du VIH/SIDA.

Elle se sert de sa réalité pour sensibiliser les femmes à connaître leur statut sérologique afin de bénéficier d'une prise en charge médicale. L'action dramatique se construit autour de la sensibilisation sur les modes de contraction du VIH/SIDA et l'incitation à découvrir son statut.

Animée par la volonté de combattre le sida en partageant l'information juste, Béatrice s'engage dans le porte à porte pour une sensibilisation de proximité. Au cours de sa tournée, les femmes lui proposent de regrouper les femmes au sein d'une association pour les former sur diverses thématiques. C'est alors qu'elle prit à bras le corps l'idée de la mise en place du groupement féminin.

D'agent sensibilisatrice, Béatrice devient présidente de l'association des femmes de son village. Une fois par semaine, elle s'entretenait avec les femmes sur le sida et les possibilités d'améliorer leurs conditions d'existence à travers des projets de demande de microfinances pour des A.G.R. Ces dernières, vue leurs projets, voulurent une représentante au sein de la commune pour défendre leurs intérêts.

C'est ainsi que leur présidente, Béatrice fut élue conseillère municipale l'impliquant ainsi dans la gestion politique de la commune. Ce parcours ne fut pas sans difficultés des hommes lui ont refusé l'accès de leur domicile, l'empêchant de sensibiliser leurs épouses.

Des femmes n'ont pas voulu la rencontrer de peur d'être infectées. Mais persévérant avec le soutien de l'agent de santé, elle a pu toucher un grand nombre de femmes dans le village. Ce qui a prévalu à l'idée de créer le groupement féminin. Là aussi, les hommes l'ont accusée de vouloir pervertir leurs épouses. La société l'a traitée de tous les noms d'oiseaux. Toutefois, elle bénéficia des encouragements de l'administration publique qui a même soutenu sa candidature au conseil municipal. Cet enchâssement d'intrigue a pour fondement le schéma ci-dessous.

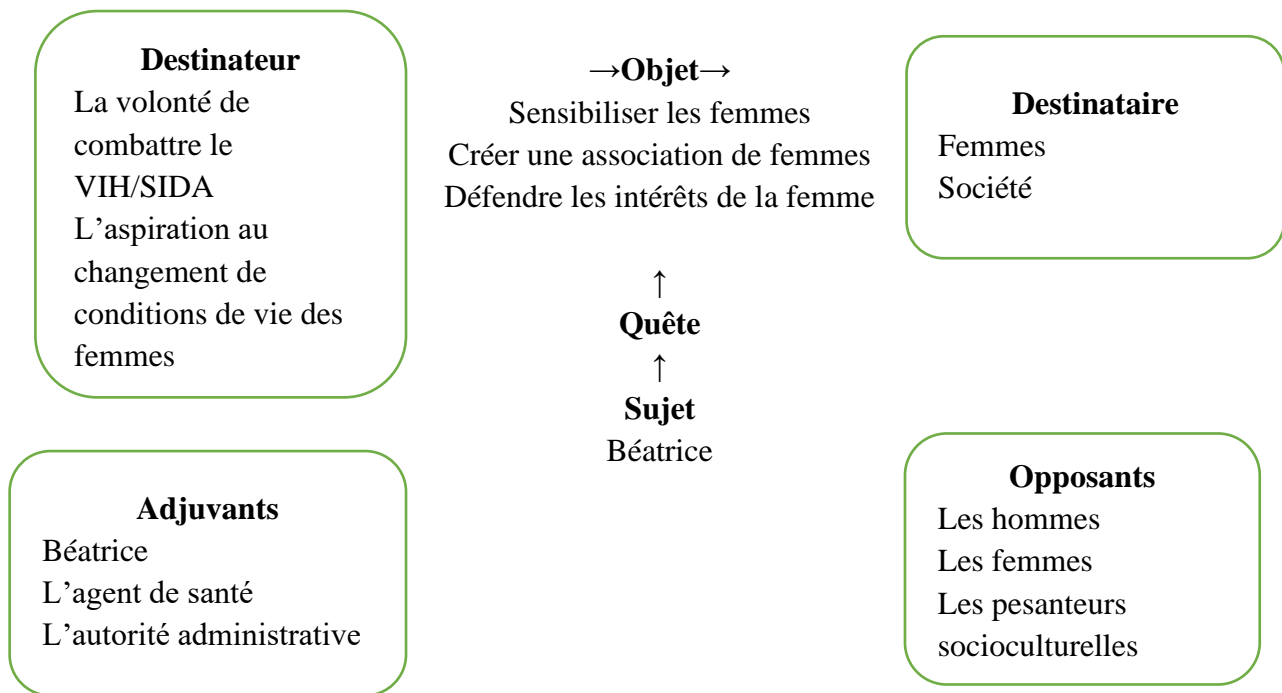


Figure 8. Schématisation actantielle de l'enchâssement d'intrigue

Somme toute, cette structuration de l'action caractérise les personnages. Nous notons deux groupes de personnages. Le premier est chargé de la quête de l'objet. Il comprend le rôle de l'opprimé incarné par les hommes, les femmes, les jeunes garçons, les jeunes filles et les enfants. Ce sont les personnages principaux.

Le second favorise la réalisation des actions du premier groupe. Il regroupe les personnages incarnant la figure de l'autorité coutumière, religieuse, administrative, de l'enseignant, de l'agent de santé, du rebelle, du fou, de l'intellectuel et du parvenu. Ce sont les personnages secondaires. Les deux groupes interagissent pour désigner les forces qui influencent leurs comportements.

La schématisation actantielle indique aussi que les personnages principaux sont toujours disjoints de l'objet de quête. Aussi ceux secondaires les aident à s'en conjoindre. Tandis que du lot des personnages principaux se retrouvent quelques-uns qui en fonction des thèmes sont soit adjuvants soit opposants. Les relations entretenues par les deux types de personnages ne sont pas de nature à favoriser l'établissement de la jonction.

Ce qui explique que les représentations de théâtre forum connaissent toujours des fins dramatiques. Par conséquent, retenons qu'il existe un modèle actantiel pour le théâtre forum. Toutefois la représentation visuelle de ce modèle peut, en fonction de la répartition des rôles et la mise en système de l'intrigue, servir à combiner plusieurs schémas actantiels sur la scène.

Aussi quelles sont les informations scénographiques qui orientent la représentation de théâtre forum.

1.1.3.2.2. Les détails scénographiques

Ce sont des indications sur les positions scéniques des personnages et les aires de jeu.

1.1.3.2.2.1. Les positions des personnages

Pour représenter les pièces théâtrales, B.T.B. indique quelques positions. Ces postures illustrent le jeu et appuient les actions des personnages. On distingue :

- **La position Face au public**²⁰⁰

La position *face* est utilisée dans les adresses directes au public. C'est dans les situations de monologue et d'aparté.

²⁰⁰ Les différentes positions énumérées en format image sont mises en ligne le 17 février téléchargées sur <https://www.theatreevangeliq.com/les-positions-du-comédien>. En rappel, ce ne sont pas des positions figées qui servent de carcan. Ce sont juste des références qui coordonnent des mouvements naturels, des déplacements scéniques avec aisance.



Image 11 Cette photographie est prise le 12 décembre 2018 aux environs de 16 h à Bonsirma dans la commune de Toécé. Nous y voyons deux personnages à gauche Boanga et Paaga à droite. Ce sont les parents de Mamoudou dans la pièce sur l'extrait de naissance. En effet, faute d'extrait de naissance, Mamoudou n'est pas admis à passer le Certificat d'Etudes Primaires pourtant, il était l'un des meilleurs élèves de sa classe. Paaga après avoir fait part de la décision de l'instituteur de son enfant à son mari se lance dans un monologue dans lequel, elle interpelle les parents négligents à veiller à ce que les enfants disposent d'un acte de naissance.

- **La position Un-quart**

La position *un-quart* est la plus utilisée au théâtre forum. Elle est fréquente durant les discussions et les débats entre les personnages. On la rencontre dans les cas où l'opresseur opprime l'opprimé comme sur la photographie où Tiga menace sa femme qui s'en-tête à vouloir mettre leur fille à l'école. Par la position un -quart, le personnage demeure visible et projette sa voix bien loin dans la salle avec le corps tourné vers le public et un pied en parallèle au mur du fond de la scène.

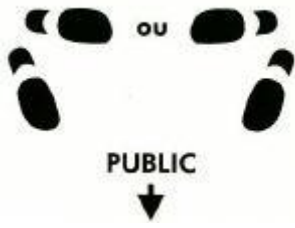


Image 12 On voit sur cette image prise le 20 janvier 2019 aux environs de 14h 30 à Gaongho dans la commune de Kombissiri, un personnage du nom de Tiga menacer sa femme qui insiste pour scolariser son unique fille. Tiga comme tout le reste de la communauté ne croit pas aux bienfaits de l'école pour une fille. Il pense que sa fille serait bien dans un foyer. Pour ce faire, elle gagnerait mieux à être initiée à comment bien tenir une famille que de « *se pervertir à l'école* (propos du personnage dans la pièce) ».

- La position Le profil

Le *profil* intervient lors des dialogues très intenses. Ce sont les situations où l'opprimé affronte l'opresseur pour changer sa situation. Ce sont des cas d'affrontements, de conflits. Alors les personnages se trouvent face à face mais maintiennent le visage dirigé légèrement vers la salle.

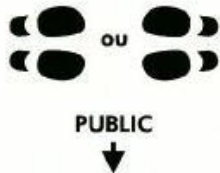


Image 13. Cette capture est tirée de la pièce sur les pesticides jouée le 19 mai 2016 aux environs de 16h30 à Toanga, un village de la commune de Kombissiri. Le personnage à gauche, Tambi dans une colère noire s'emprend à Fiinsi (à droite) qui a empoisonné l'eau du bras de la rivière aux environs de son champ pour empêcher les animaux d'y rôder. Cet affrontement dégère en un échange conflictuel. Fiinsi n'entend pas les propos de Tambi d'une bonne oreille. Il se sent agressé et s'engage dans une auto-défense. Ce que témoigne cette photographie qui illustre la position profil.

- La position Trois-quarts

Dans la position *trois-quarts*, le comédien tourne presque le dos au public. Cette position marque la fin d'un dialogue ou le retrait volontaire pendant une conversation. L'opprimé pour marquer sa révolte dans bien de situations, se soustrait des échanges quand la tension monte. Quand les échanges deviennent vifs entre l'opresseur et les adjuvants, celui-ci se retire dans certains cas sans crier gare.

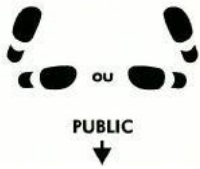


Image 14 Le personnage en tenue pagne ayant les mains levées se prénomme Béatrice. Atteinte du VIH/SIDA, elle résolut de sensibiliser les femmes sur le mal à travers le porte-à-porte. Mais les populations l'accusent de vouloir contaminer les autres. Conséquence, elles se mobilisent pour l'agresser. C'est ainsi que sa tournée de sensibilisation dégénère par une altercation visible sur l'image. Sur ce, Béatrice se retire sans crier gare : elle se sauve. Cette scène fut jouée Tuili dans la région du Centre Sud le 06 mai 2008 à 13h.

- **La position Dos au public**

L'opprimé prend souvent cette position pour exprimer son mécontentement ou sa colère vis-à-vis de l'opresseur. Ce dernier aussi pour marquer son indifférence face au propos des adjuvants donnent *dos au public*.

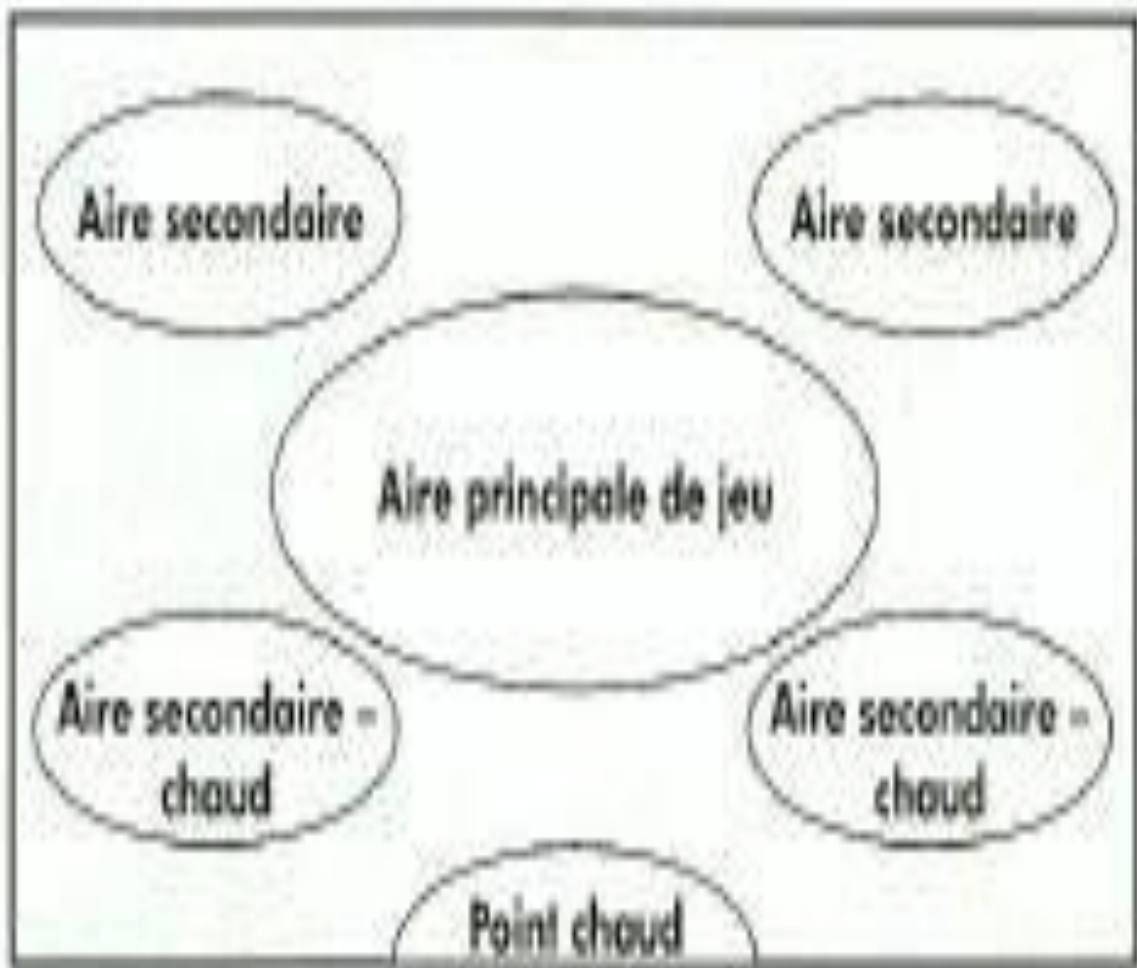


Image 15 Mariam (personnage de dos en t-shirt bleu) maltraite les enfants qui lui sont confiés pour les tâches ménagères. Songré (la fille confiée en haut blanc sur du bas coloré jaune bleu et portant un couvre-tête) très malheureuse a recours au voisinage pour intercéder auprès de Mariam afin qu'elle bénéficie d'un meilleur traitement. Mais Mariam toute furieuse d'être exposée par sa servante se mit en colère et s'engage de lui porter main en dépit du discours de médiation des autres personnages. L'indifférence est ainsi marquée par le dos qu'elle tourne sur le public sur cette photographie faite le 30 juillet 2006 lors de la représentation de la pièce sur violence faite aux enfants confiés.

Somme toute, il n'existe pas une seule position de jeu au théâtre forum. On note autant de positions que d'actions. Les positions sont adoptées pour mettre en exergue le jeu. Ce jeu se réalise sur différentes aires sur scène.

2.2.2. Les aires de jeu

Sur scène, les personnages effectuent les jeux sur différents endroits. Ce positionnement est fonction de l'action. On distingue l'aire principale, les aires secondaires et le point chaud.



Exemple d'aires de jeu

Figure 9 .Schématisation des aires de jeu sur la scène

L'aire principale est le lieu où l'opresseur et l'opprimé s'affrontent. Située au centre de la scène, elle offre une bonne visibilité au public et permet de bien saisir le nœud de l'action. C'est là que se réalisent les dialogues comme sur la photographie.



Image 16. Tenga (le personnage maitrisé) est le frère de Poaka (la femme tenant le micro). Tenga refuse de partager les terres héritées de leur père avec sa sœur sous prétexte que la femme n'a pas accès à la terre. Celle-ci tient des propos tendant à montrer à Tenga qu'elle est bien informée des questions traditionnelles et que les arguments de son frère sont des prétextes pour l'éloigner de l'héritage familial. Se retrouvant à cours d'idées face à sa sœur qu'il considère comme irrespectueuse, il emploie de la contraindre au silence en la bastonnant. Les voisins alertés par les voix qui ne cessaient de s'élever interviennent pour empêcher l'irréparable de se produire. La pièce prit fin sur ce geste capturé le 28/11/2017 à 18h 10 lors de la pièce sur le foncier.

Les monologues et les apartés, quant à eux, se produisent dans les aires secondaires qui offrent un climat de confiance. Là se retrouvent assez souvent l'opprimé et l'adjuvant à qui le premier confie son projet, son intention de s'affranchir. Placées sur les côtés, ces aires permettent le retrait des personnages et indique le caractère non commun de l'action qui s'y joue.



Image 17 Les animaux sacagent le champ de Fiinsi. Subissant quotidiennement des dégâts, celui-ci nourrit l'idée d'empoisonner le bras de la rivière qui longe son champ. Aussi prend-il à part Tambi, son acolyte pour lui expliquer son plan. Ce qui donne à voir cet aparté sur l'image prise le 19 mai 2016 aux environs de 16h 45 à Toanga à Kombissiri.

Toutefois, les grandes vérités se passent au point chaud de la scène. Situé au centre de l'avant-scène, proche du public, il favorise des révélations. Certains apartés et monologues s'y font aussi.



Image 18 : Cette photographie donnant suite à la précédente (image 17) montre Fiinsi qui argumente sur les raisons de son plan macabre. Il essaie de convaincre Tambi sur la légitimité de son action. En rappel, Fiinsi a pour projet d'empoisonner l'eau de la rivière qui jouxte son champ.

3.2.3. Le titre

B.T.B. formule des titres à plusieurs finalités. Certains abordent la problématique de la pièce. Ce sont par exemple « *Maam pipi boumbou (ma première propriété)* » sous-titré le « *Droit d'exister* », qui traite de l'extrait de naissance comme le premier bien qu'un enfant doit posséder. Le titre indique l'approche qui sera faite du sujet. À partir du titre, la détention du certificat de naissance se présente comme une obligation. Le titre le montre comme une nécessité.

Le titre de la pièce, « *Halte à l'excision* » est, aussi, évocateur du problème que le spectacle pose. Il s'agit des conséquences liées à cette pratique qui nécessitent son arrêt. D'autres titres évoquent le thème central de la pièce. « *Le paludisme* » révèle le sujet dont il sera question. Effectivement, la pièce parle des causes, des conséquences, des mesures préventives et des comportements à adopter quand on observe les premiers symptômes.

« *Teng meebo (la construction de la localité)* » est un spectacle sur la gouvernance locale. Le titre fait penser au processus de développement. En effet, il est montré dans la pièce que pour l'édification d'une localité, les populations doivent accompagner les collectivités locales en payant les impôts/les taxes, en participant aux constructions des logements des

enseignants/des agents de santé, en assurant la veille citoyenne et en demandant des comptes aux gouvernants locaux. Ces titres traduisent l'idée principale.

Il ya des titres qui portent sur un personnage. « *Incredible lockre* ». Lockré est l'anti-modèle. C'est un personnage qui ne respecte pas les mesures d'hygiène et d'assainissement. Lockré ne lave pas ses mains avant et après le repas et l'usage des toilettes. Aussi la pièce porte son nom.

Quant à la pièce, « *Justice pour Sabine* », Sabine est le personnage opprimé. C'est une jeune fille qui sert de servante dans une famille d'accueil. Elle est maltraitée et abusée par le mari de son employeur. Battue et violée, Sabine meurt suite à de sérieux traumatismes. Le titre se réfère au rôle de son personnage dont le nom est utilisé.

Des titres se réfèrent à un mot ou à une expression employée par un personnage. « *Menem (disparaît)* » traite des Préventions de la Transmission du VIH/SIDA Mère-Enfant. Dépistée positive au VIH/SIDA, Clarisse invite son mari à faire le test pour connaître son statut sérologique afin de bénéficier d'une prise en charge si tel en venait à être le cas. Mais celui-ci pour toute réponse la menace et lui ordonne de disparaître de sa vue. C'est de son refus de se faire dépister que la pièce tient son titre.

Il ya aussi des titres anecdotiques construits sur la base des proverbes. Ce sont des formules qui contiennent une morale. C'est le cas de « *Baa san pa ta Zounbo n zoundin ya ba kiinga* » dont la traduction en français donne : une chienne qui n'est pas apte à reproduire risque gros en s'accouplant. Expression populaire, cette formule traduit l'idée qu'une chose faite en temps inopportun peut porter préjudice. Aussi une scolaire qui s'adonne précocement à des activités sexuelles risquent une grossesse non désirée.

Le spectacle « *Koom la viim (l'eau c'est la vie)* » s'inscrit dans cette logique. Elle évoque la nécessité de disposer d'une source d'eau potable et de veiller à l'entretien de cette source. C'est la question des comportements qui salissent le cadre des bornes fontaines et menaçant la potabilité de l'eau. Des titres symboles sont aussi formulés. Ils représentent une conception de la vie et traduit la perception à se faire sur le thème traité.

La pièce « *buud warba* » ou danse familiale en français parle de la participation citoyenne à la gestion de la commune. Ce titre incarne la façon dont les populations doivent percevoir la commune. Cette logique de « *chose commune* » engage déjà à l'implication. Ainsi les titres donnent une idée sur le contenu.

La conception du message théâtral présente la structuration actantielle de l'intrigue, indique les notifications sur la production des énoncés, fait le portrait des personnages, désigne leur rôle, détermine les relations qu'ils entretiennent, décrit les formes de discours, les positions et les aires de jeu dans lesquelles réaliser ces discours et caractérise le décor. La construction des titres, dernière étape de la conception du message, traduit le contenu des pièces. Ce qui permet la mise en théâtre.

3.3. La mise en théâtre

Il s'agit, ici, de la formalisation du spectacle de théâtre forum. Cette étape comprend trois phases : la construction du personnage, le filage et la représentation test.

3.3.1. La construction du personnage

La composition de personnage est très importante. Elle favorise l'illusion théâtrale. Le travail se fait à l'intérieur du comédien. Il commence par identifier l'émotion à transmettre avant de forger sa personnalité. B.T.B. met l'accent sur l'expression des émotions. Les acteurs utilisent l'arc en ciel du désir²⁰¹ pour étoffer leur personnage. Outre cela, ils mettent en place des techniques vocales et physiques, développent et maîtrisent leur sensibilité émotionnelle. Ils mettent aussi l'accent sur le training, la diction, font interagir leur vécu personnel et les sensations innées avec les sentiments éprouvés par le personnage.

Ce principe de construction du personnage rappelle le système de Stanislavski qui veut que les acteurs jouent juste et vrai. Cette technique de jeu naturaliste amène l'acteur à expérimenter les circonstances observées lors de l'immersion et à produire le sentiment recherché. Ce sentiment se traduit par des attitudes ou des actions physiques. Ainsi, un style de jeu est décrit. Ce jeu est dominé par la monstration.

Le personnage est montreur. Il utilise des déguisements pour interpréter son rôle. L'usage du travestissement est fréquent. Le travestissement consiste à porter les vêtements et les accessoires qui sont dans une société donnée, généralement associés au genre opposé du sien dans le but de ressembler volontairement au sexe opposé.

²⁰¹ L'arc en ciel du désir est une technique introspective du théâtre de l'opprimé qui théâtralise des situations réelles. Il consiste à la construction du personnage en travaillant sur les histoires recueillies lors de l'immersion. En effet, les comédiens improvisent à partir de ce réel existant et proposent des reflets de jeu. Après l'improvisation, les acteurs choisissent le reflet qu'il souhaite conserver pour reproduire lors du spectacle. Cette technique favorise la multiplicité des regards et permet d'aborder les désirs cachés, les flics, les peurs, les angoisses et les œillères des acteurs comédiens de manière ludique, solidaire et coopérative. Boal considère grâce aux techniques de l'arc en ciel du désir que « *ceux qui ne peuvent verbaliser leur souffrance expriment avec leur corps, leurs désirs, leurs haines, leurs peurs, leurs hardiesses* ». Cela permet à l'acteur de traduire autrement que le verbal des émotions.

Il implique aussi d'adopter les comportements associés au genre en question. Au théâtre forum, il relève du désir de camper une apparence. C'est un déguisement dans une intention ponctuelle de masquer leur identité réelle pour les raisons du jeu théâtral.

En effet, il arrive que la troupe ne dispose pas d'acteur disponible pour un jeu précis. Alors elle travestit la personne disponible et présentant les potentialités requises pour le rôle. On note par exemple des cas de travestissement scénique montrant des images d'hommes portant des robes, des images de femmes qui se bandent la poitrine pour la rendre invisible et portant des bonnets traditionnellement masculins pour cacher les tresses, des images d'adulte dans de tenues et de voix d'enfants, etc.

En plus de ces caractéristiques, les acteurs travestis pour ressembler aux personnes interprétées reproduisent leurs façons de parler et adoptent des traits féminins ou masculins ou enfantins selon la situation. Nous soulignons, également, les approches mélangées de travestissement.

Il se trouve surtout au théâtre forum, des hommes qui portent une robe, un foulard et une barbe. Pour ce qui est des rôles féminins, on rencontre des cas où un homme utilise des rembourrages au niveau des fesses et de la poitrine pour se déguiser en une mère. C'est ainsi que vêtus en pagne et en camisole avec des talons et maquillé, un acteur masculin quitte les habits de Ousseni Bounkougou pour devenir Mme la maire dans la pièce Mme la maire et les contribuables. La métamorphose est au maximum.

Par ailleurs, les personnages incarnent plusieurs rôles dans la même pièce : musiciens, danseurs, conteurs, amuseurs et porte-parole. L'improvisation reste le fondement de leur jeu puisque la représentation est à tout moment susceptible d'intégrer la réaction du public. Dans la cohue, les acteurs doivent crier presque pour se faire entendre.

En plus, il faut parfois reprendre à cause de l'interaction permanente avec le public. Cette situation rend l'acteur servent. Il se présente comme un objet au service du public. S'inspirant des méthodes stanislavskiennes de formation du personnage, l'acteur se présente comme un exécutant de rôle. Ce qui réduit le jeu à une imitation de la réalité. Cette construction du personnage ancre le théâtre forum dans une approche sociologico-artistique.

3.3.2. Le filage

Le filage correspond à l'étape de la mise en scène. En effet, après la répartition des rôles et la construction des personnages, B.T.B procède par une mise en forme des différentes séquences. Cela se passe scène par scène et après, un enchaînement de toutes les scènes a lieu.

Le filage consiste à la répétition des scènes avant la représentation devant le public. Les comédiens se mettent sur scène et jouent la pièce dans les conditions normales, c'est-à-dire avec les accessoires et la régie.

Seulement, le public n'est pas convié. C'est une répétition générale qui permet de travailler sur le discours, les postures des personnages, la gestuelle, l'occupation scénique, de calculer le temps, de régler les détails scéniques et de coordonner les changements de scènes, de décors. Une fois la pièce peaufinée, la troupe organise une représentation test.

3.3.3. La représentation test

C'est une répétition à laquelle sont invités les commanditaires de la pièce, les représentants de l'autorité religieuse, coutumière et administrative, des metteurs en scène, des amis praticiens du théâtre forum. Ceux-ci portent des observations sur le jeu. Il s'agit pour les commanditaires de s'assurer que la thématique est conforme aux Termes De Référence.

Les autorités religieuse, coutumière et administrative veillent au respect de l'éthique, des canons des traditions et des lois de l'administration pour éviter les travers. Les metteurs en scène et les praticiens de théâtre forum font des critiques sur les questions scéniques, le rendu théâtral en général. Cette répétition générale évite à la troupe de diffuser une pièce décousue et sans intérêt pour la population.

Somme toute, la modélisation du théâtre forum par B.T.B. relève d'une démarche essentiellement anthropologique. La troupe s'appuie sur la connaissance de l'environnement du public pour réaliser le spectacle. La mise en œuvre du terrain s'élabore à travers une enquête et/ ou une immersion anthropologique. L'anthropologie se trouve dans la toile relationnelle que compose le processus social de création théâtrale.

Cette corrélation induit dans les spectacles un dispositif communicationnel qui centralise un scénario avec des actants entretenant des rapports selon le principe du Triangle de Karpman (Persécuter-Victime-Sauveur), qui met en avant des formes précises de discours, centralise des aires de jeu et privilégie un décor sobre. La mise en théâtre reproduit des scènes similaires à des situations réelles. Le texte tient compte de l'intention d'un commanditaire, respecte les codes du théâtre forum et vise le changement d'un public précis. Après cette présentation de la démarche de B.T.B. passons à celle de l'A.T.B.

1.2. Processus de création de l'A.T.B.

Cette deuxième partie dresse le portrait de l'A.T. B, puis analyse le processus de création du théâtre communautaire. Elle regroupe quatre (4) volets : primo, l'évolution de l'A.T.B.,

secundo, sa structure et son fonctionnement, tertio, la localité concernée par notre étude et quarto les caractéristiques du théâtre communautaire selon la démarche de l'A.T.B.

1.2.1. Portrait de l'A.T.B.

Prosper Kompaoré fonda le 18 juin 1978 la troupe des Amateurs du Théâtre Voltaïque (A.T.V.). Elle comptait une vingtaine de bénévoles qui étaient des étudiants et des 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.²⁰² »

Animée de ce désir de se rendre socialement utile par l'expression artistique, la troupe s'est fixée pour devise « *Le théâtre au service du développement* ». La troupe devint en 1984, l'Atelier Théâtre Burkinabè (A.T.B.). L'A.T.B. a parcouru trois étapes importantes. D'abord, de 1979 à 1981, la compagnie se lança dans un projet de théâtre rural²⁰³, 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.²⁰⁴

Suite au succès du théâtre rural, l'A.T.B. se dirigea, ensuite, vers une expérience de théâtre de quartier²⁰⁵. La troupe 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.

²⁰² Entretien de Prosper Kompaoré à l'occasion des quarante ans de l'A.T.B. par Justine Bonkougou sur <https://lefaso.net/spip.php?article83956> du 14 juin 2018

²⁰³ Les représentations théâtrales portaient sur les réalités villageoises 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 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... »

²⁰⁴ FRERE Marie-Soleil et MINOUNGOU Etienne. « *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. 52-57 Lamko, Koulsy. *Op. Cit.*, p.37

²⁰⁵ 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.

« 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 les spectacles qu'il se proposait désormais de réaliser avec les partenaires qu'il approcherait ou qui le solliciterait.²⁰⁶ »

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. 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 vie²⁰⁷ »*

En 1988, 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 premier prix de théâtre vivant au Festival de Sannois (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.

En 1994, L'A.T.B. amorça la troisième période qui consacre la mise en œuvre d'un projet de formation visant à créer de nouvelles troupes spécialisées en théâtre forum. Ces nouvelles troupes, appelées troupes filles par Prosper Kompaoré, dont les quatre premières formées en 1994, ont permis de multiplier les expériences de théâtre pour le développement partout à travers le pays.

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.²⁰⁸ »*

Poursuivant le même objectif, l'A.T.B. instaura, en 1998, un Concours de théâtre-forum lors du F.I.T.D., qui permit à de nombreuses compagnies de partout à travers le Burkina Faso

²⁰⁶ FRERE Marie-Soleil et MINOUNGOU Etienne. *Op. cit.*, p. 53

²⁰⁷ KOMPAORE Prosper. *Programme du FITD*, février 2008, p. 3

²⁰⁸ FRERE Marie-Soleil et MINOUNGOU Etienne, *Op. Cit.*, p. 58

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.

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. Depuis 1983, l'A.T.B. a perfectionné sa pratique du théâtre-forum et a constamment effectué des changements dans ses modèles de représentation.

En 2005, la troupe s'est d'ailleurs engagée dans le théâtre communautaire que Prosper Kompaoré décrit comme la « *forme participative totale du théâtre-forum*.²⁰⁹ ». Il renchérit en ces termes :

« Si le théâtre forum reconnaît au spectateur la capacité d'être acteur à son tour, c'est que dit Boal, pourquoi ne pas aller jusqu'au bout de cette logique et transformer l'acteur en acteur de son propre destin, faire en sorte que la communauté s'approprie l'outil théâtre ?²¹⁰ ».

Ainsi, 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. Le concept du théâtre communautaire s'inscrit dans une vision qui prend naissance dans les origines du théâtre. Il prend naissance dans des manifestations à caractère rituel, sociétal, ludique et profane. En effet, le théâtre est d'abord l'expression d'une communauté en situation de représentation.

Le théâtre communautaire désigne une communauté, un village ou un groupe spécifique qui s'organise pour construire son développement en utilisant le théâtre comme outil de diagnostic. Il est différent du théâtre communautariste qui signifierait un type de théâtre réservé à des entités communautaires repliées sur elles-mêmes dans le but de préserver une quelconque identité.

Dans la logique du théâtre communautaire, la communauté regroupe les membres d'un village, les membres d'une association, les habitants d'une localité rurale ou urbaine ou périurbaine, ou d'une structure de toute sorte. Dans le théâtre communautaire ce qui prime c'est le processus.

²⁰⁹ DABILGOU W. Antoine. *Atelier théâtre burkinabé : Le théâtre communautaire, la grande innovation pour* 2006, juin 2006, WW\I.I faso.net, tiré le 8 juillet 2008. 99 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

²¹⁰ KOMPAORE Prosper, *Op. Cit.*

En 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. ²¹¹ »

1.2.2. Structure et fonctionnement

L'A.T.B. compte plus de vingt-cinq membres. Sa structure administrative est très élaborée. L'organigramme de la compagnie 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.

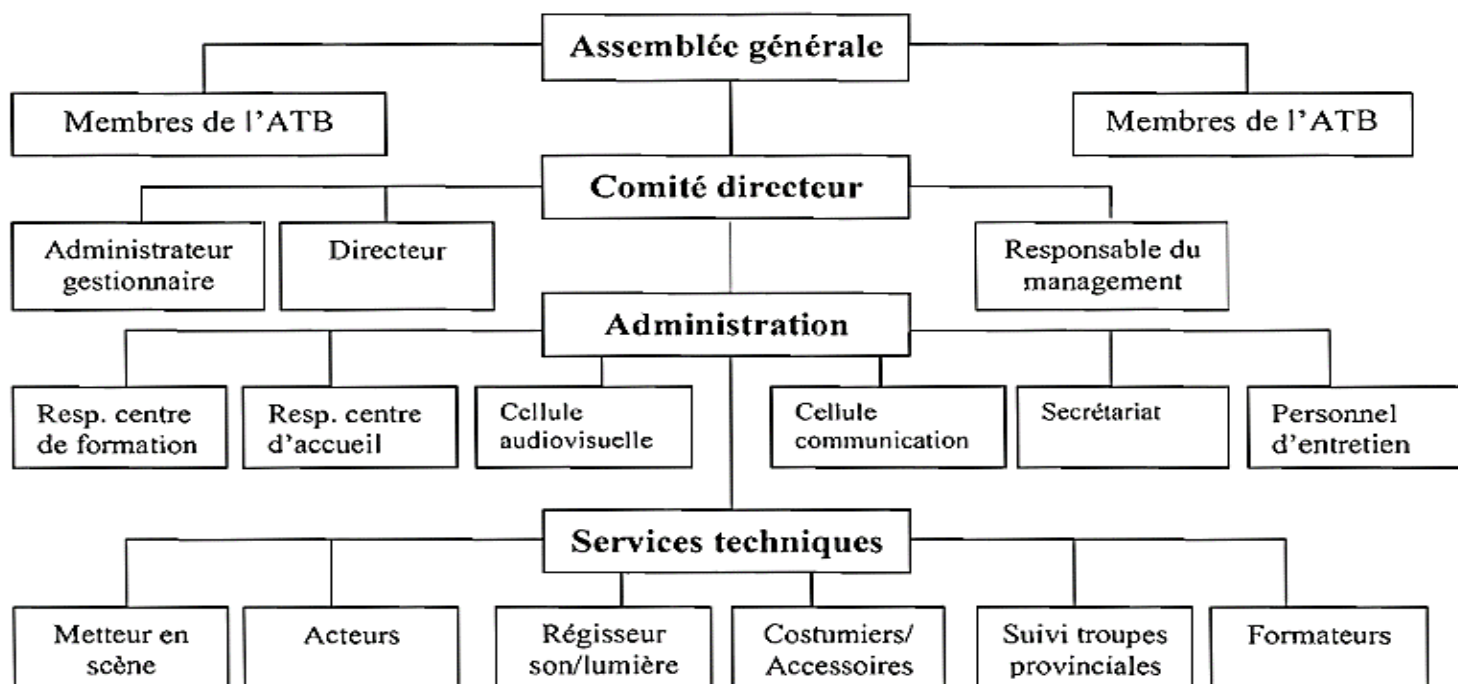


Figure 10. Organigramme de l'A.T.B.

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 le responsable du management et l'administrateur gestionnaire. Il écrit et met en scène la plupart des pièces de

²¹¹KOMPAORE Prosper (dir. publ.) *Atelier Théâtre Burkinabé, dépliant*. Burkina Faso : Éditions ATB, 2007, p. II

théâtre présentées par la troupe et participe aussi à la formation des jeunes comédiens dans son école.

Parallèlement à ces nombreuses activités, Prosper Kompaoré a 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 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.



Image 19. Prosper Kompaoré, directeur de l'A.T.B. Photo prise à 9h le 30 mars 2019 lors de la réunion finale du chantier de théâtre communautaire de Koombi Natenga de Garango dans le centre-est du Burkina²¹²

Prosper Kompaoré est le pilier de la compagnie et se consacre entièrement à son théâtre. Les autres membres l'exercent en sus d'autres activités. Certains sont étudiants ou pratiquent un métier en parallèle tel que commerçant, cordonnier, tailleur, charretier, etc.

L'A.T.B. 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 payante sur deux ans, à raison de trois séances en soirée par semaine, axée sur le théâtre, la danse et parfois la musique.

²¹² Crédit photo Nongzanga Joséline YAMEOGO

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 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 de théâtre de la participation ont été formés 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 (C.T.F.) ayant lieu lors du Festival International de Théâtre pour le Développement (F.I.T.D.).

L'A.T.B. compte une vingtaine de comédiens permanents, 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 Six cent mille francs (600000 F) CFA par an.*²¹³ »



Image 20. Photographie de quelques animateurs-comédiens de l'A.T.B. en pleine représentation du spectacle « *Le prix du baptême* » à Koom bi Natenga le 19 janvier 2019.

²¹³ BALIMA Serge Théophile et FRERE Marie-Soleil, *Op. Cit.*, p. 254 *Ibid.*, p. 259

Les comédiens de l'A.T.B. touchent environ cinq mille francs (5000²¹⁴) F CFA par représentation. Les différentes sources de financement possibles énoncées dans *Faire du théâtre pour développer* sont le mécénat, la commandite, la co-production, les emprunts et les revenus de spectacles.

L'A.T.B. offre d'autres services pour générer des revenus comme la formation des autres troupes, la location de leurs locaux ou l'exploitation d'un petit restaurant-bar. Par exemple, un atelier de quatorze jours avec deux animateurs de l'A.T.B. en province coûte environ cinq cent trente mille francs (530 000²¹⁵) F CFA. Mais Prosper Kompaoré souligne que le partenariat demeure le moyen de financement le plus fréquent.

En effet, le partenariat comme, il l'explique

*« 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. »*²¹⁶

L'A.T.B. possède un vaste espace de diffusion. Elle dispose d'une salle de théâtre et de répétition. L'Espace A.T.B. est l'un des plus grands espaces de diffusion au Burkina. Depuis 1991, l'A.T.B. possède ses locaux dans le quartier Gounghin de Ouagadougou. Cet espace comprend un Amphithéâtre intérieur de trois cent cinquante (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 sept cent (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 F.I.T.D. ou

²¹⁴ ROY Fabienne, *Les caractéristiques et l'évolution du théâtre pour le développement en Afrique noire francophone : le cas du Burkina Faso*, partiel de maîtrise, mai 2009, Université du Québec à Montréal, p.51

²¹⁵ ROY Fabienne, *Op. Cit. Idem*

²¹⁶ KOMPAORE Prosper. *Faire du théâtre pour développer*. Burkina Faso : Éditions ATB, 1998, p. 84

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.

1.2.3. De la description de Garango

C'est une localité située à cent soixante-dix kilomètres (170 km) à l'Est de Ouagadougou et à vingt kilomètres (20km) au Sud-Ouest de Tenkodogo. Elle abrite la chaîne de montagnes qui donne son nom à la province, Boulgou²¹⁷. C'est un département et une commune urbaine de la région du Centre-Est qui est une ville chef-lieu du département de Garango. La commune est traversée par la route nationale dix-sept (17).

C'est une région pré-sahélienne caractérisée par deux saisons très marquées (une saison humide et sèche) et par une température élevée toute l'année. C'est une savane arborée. Elle compte environ quatorze mille (14000) habitants dont la moitié vit dans la commune de Garango et l'autre moitié dans trois autres communes qui sont Niagho, Boussouma et Komtoéga.

La densité de la population est de cent seize (116) habitants au kilomètre carré dont quarante-cinq pour cent (45%) ont moins de quinze (15) ans. C'est une population jeune à majorité féminine et inégalement répartie dans l'espace. Les fortes densités de population se retrouvent en ville. Les populations se sont installées par vagues successives.

C'est le cœur de l'ethnie bissa²¹⁸. La population est en majorité de religion musulmane. Ceux-ci cohabitent avec des catholiques. Toutes ces deux religions sont fortement imprégnées de coutumes locales. Les sociétés bissa étaient organisées selon les systèmes politiques acéphales basés sur l'ancienneté de la présence des clans autochtones.

Elles ont évolué vers des formations socio-politiques intermédiaires, indépendantes de l'état centralisé Moaga avec lequel elles interagissent constamment. Chaque village a un chef coutumier qui joue le rôle de conciliateur en amont de la justice et de la répartition des terres. Tout compte fait, Garango est réputée être une commune où les populations se déplacent massivement vers l'extérieur. La destination des populations varie en fonction des générations.

On note le Gabon, la Guinée Conakry, la Côte d'Ivoire et plus récemment la Lybie, l'Italie et la France. Pour cela, la zone connaît une évasion des forces vives. Ce qui la paralyse.

²¹⁷ C'est une colline dite sacrée qui constitue le sanctuaire de rites et de sacrifices de divers peuples.

²¹⁸ Les bissa sont une population d'Afrique de l'Ouest vivant principalement au Burkina Faso, au Ghana, en Côte d'Ivoire et dans un moindre degré au Nord du Togo.

Elle a hérité de multiples compétences transférées dans le cadre de la communalisation intégrale mais les mentalités des populations, leur organisation sociale et leurs pratiques quotidiennes ne favorisent pas toujours la bonne marche des actions communales. La majorité des populations sont analphabètes, les infrastructures sont quasi-inexistantes et les connaissances en matière de gestion de commune rurale sont extrêmement limitées.

Aussi la migration, la mortalité, les maladies bouleversent l'organisation sociale et la dynamique des systèmes agraires. Ces contraintes environnementales confrontent les populations à de réelles problématiques sociales de développement durable et d'épanouissement individuel. Des actions de communication s'y imposent tout comme à Kombissiri pour redonner vie aux communes.

1.2.4. Démarche du théâtre communautaire

Le chantier de théâtre communautaire se déroule en plusieurs phases : d'abord, la prise de contact avec la communauté concernée, le lancement du chantier, le diagnostic théâtralisé, l'écriture de la fable et les répétitions générales.

1.2.4.1. La prise de contact

Cette étape commence par le choix de la localité d'accueil du chantier de théâtre communautaire. Plusieurs critères caractérisent la sélection des localités. Prosper Kompaoré explique :

« Pour les premières expérimentations, le choix des localités a été le fait de l'A.T.B. Mais depuis 2010, l'A.T.B. s'adresse à son réseau de troupes partenaires et demande à celles qui collaborent avec des partenaires terrains, par exemple des ONG ou des Projets susceptibles d'appuyer des initiatives de développement local de procéder à un sondage pour savoir ceux qui seraient intéressés à une démarche communautaire pour amener les populations à diagnostiquer les problèmes de développement afin de les aider dans l'élaboration de leur plan d'action²¹⁹ »

La distance par rapport à Ouagadougou où se trouve la troupe, la capacité de participation effective des populations, les possibilités matérielles d'accueil de l'activité, le lieu de travail, le lieu d'hébergement, la disponibilité des populations pour animer les séances de théâtre communautaire, la langue parlée, entre autres complètent la liste des éléments qui déterminent le choix d'une localité.

²¹⁹ KOMPAORE Prosper, *Enjeux de scène*, n° spécial FITD mars 2010, p.89-90

De plus en plus, la langue parlée par les populations n'est plus une barrière de tenue d'un chantier de théâtre communautaire dans une localité où le besoin se pose. L'A.T.B. dans le cas où ses comédiens ne parleraient pas la langue de la localité, s'octroie les services d'un interprète-traducteur.

Pour le cas de Garango, l'organisation à base communautaire d'entre-aide sociale ou solidarité dans le travail, DAKUPA a sollicité l'A.T.B. pour l'appuyer dans la réalisation de ses projets. Aussi cette association met-elle à la disposition de la troupe des Termes De Référence qui explicitent leurs attentes dans la zone cible. C'est alors que l'A.T.B. constitue une mission préparatoire composée de deux comédiens.

Ils se rendent sur le village cible et établit un lien avec les populations à travers une visite rendue aux chefs de terre, aux chefs coutumiers, aux responsables de groupement en place, aux autorités administratives (police, gendarmerie, mairie, préfecture, etc.) pour parler du chantier, leur expliquer la philosophie et les méthodes de la démarche du théâtre communautaire et vérifier la disponibilité effective des hommes et des structures d'accueil pour l'activité.

Cet acte permet « *de briser la glace et d'établir une connexion entre acteurs animateurs et populations* ²²⁰ ». Après cette prise de contact, le partenaire terrain, ici, DAKUPA lance une communication pour mobiliser la population. Ainsi, les comédiens de l'A.T.B. aménagent avec les habitants de la communauté concernée durant deux semaines. Dès leur arrivée, ils rentrent en contact avec le chef du village pour signaler leur présence et notifier le lancement du chantier. Cela est suivi de la présentation de la troupe et de l'écoute des conseils donnés par les responsables consultés.

1.2.4.2. Le lancement du chantier

Il consiste en une réunion publique introductive qui expose les objectifs et les méthodes de travail du théâtre communautaire²²¹.

²²⁰ KOMPAORE Prosper, *Op. Cit.* p.177

²²¹ Il s'agit d'une explication précise et claire qui diffuse l'information juste auprès des populations pour que nul doute ne subsiste et qu'il ait un consensus autour des objectifs. Cela permet de lever les équivoques et les attentes vaines. En fait, les campagnes politiques ont développé dans de nombreux villages la méfiance. Des partis politiques de manière démagogique font des promesses sans lendemain et entraînent des divisions et des dissensions dans le village et au sein des familles.



Image 21. Cérémonie de lancement du chantier de théâtre communautaire à Koombi Natenga, un village de la commune de Garango le 19 mars 2019. À gauche, les animateurs-comédiens de l’A.T.B. expliquant le principe et les implications du chantier. On distingue Hypollite Compaoré en t-shirt bleu tenant le micro, derrière lui de gauche à la droite Aimé Yaméogo, Saidou Tiendrébeogo et Yssouf et pour finir Sanoussa, l’interprète-traducteur en langue bissa. À droite la population sortie nombreuse.²²²

Cette rencontre initiale situe le chantier comme n’ayant aucun caractère partisan et n’étant pas une action lucrative.

« La troupe ne vient pas faire travailler les gens pour leur donner de l’argent. Il s’agit d’instaurer un dialogue social par le jeu théâtral et de permettre à chacun de donner son avis sur la vie du village. Les propositions des uns et des autres permettront d’orienter l’action future des partenaires au développement. Il est important d’insister sur la dimension ludique et utile du chantier communautaire²²³»

Après cela, ils organisent la communauté en de sous-groupes d’ateliers. Ainsi la population est segmentée d’abord par sexe : les hommes d’un côté, les femmes d’un autre. Ensuite par âge : les enfants (désagrégés par sexe) d’un côté, les jeunes (désagrégé par sexe), les adultes (désagrégés par sexe) et éventuellement les personnes âgées (désagrégées par sexe).

²²² Crédit photo, Nongzanga Joséline YAMEOGO

²²³ KOMPAORE Prosper, *Op. Cit.*, p.178



Image 22 . Photographie du groupe des hommes prise lors du chantier de théâtre communautaire à Kombi Natenga dans la commune de Garango, le 24 mars 2019 à 9h. Nous avons à gauche les jeunes garçons et à droite les pères²²⁴



Image 23. Photographie du groupe des femmes prise lors du chantier de théâtre communautaire à Kombi Natenga le 24 mars 2019 à 14h. À gauche les mères et à droite les jeunes filles.

²²⁴Nous avons pris cette photographie au chantier de théâtre communautaire de Sig' Uvuumsé à Garango dans le Centre-Est du Burkina



Image 24 .Photographie du groupe des enfants à gauche les fillettes et à droite les garçonnets. Cette capture a été faite le 25 mars 2019 au chantier de théâtre communautaire à Kombi Natenga le 25 mars 2019 : la première à 14h et la deuxième à 9h.

Ce regroupement homogène par rapport au sexe et à l'âge s'explique par le fait que « *Les gens s'expriment d'autant plus volontiers qu'ils se sentent en confiance. Le critère de l'homogénéité crée ce climat*²²⁵ ». Le déroulement du travail au sein de chaque groupe ou sous-groupe se fait selon un emploi de temps convenu par tous les participants du groupe et selon un timing précis. « *Etant entendu que le chantier ne doit pas compromettre la vie normale des populations et qu'elles doivent poursuivre leurs activités, un horaire de travail est convenu par catégorie sociale.*²²⁶ »

Chaque groupe choisit ses heures de travail, en moyenne trois heures par jour, choisit des porte-paroles chargés d'assurer la mobilisation des membres et le bon fonctionnement du travail. Cette phase correspond à la mise en route de l'activité. Chaque catégorie sociale, en fonction de ses heures de travail, se rend sur les lieux du chantier. Il est recommandé quelques commodités telles des bancs ; à défaut, les participants s'asseyent là où ils peuvent pour participer au diagnostic théâtralisé.

²²⁵ *Idem*

²²⁵ KOMPAORE Prosper, entretien réalisé le 30 mars 2019 à Garango.

²²⁶ KOMPAORE Prosper, *Op. Cit.* p. 178

1.2.4.3. Le diagnostic théâtralisé

Les animateurs de chaque groupe en moyenne deux personnes par équipe commencent par des activités de mise en condition sous forme de chants, de jeux, de causerie à bâtons rompus. Les participants exécutent des chants populaires sur des pas de danse connus par plusieurs au sein des groupes.

Prosper Kompaoré explique ce recours par le fait que « *Chanter en groupe procure de l'énergie, apporte de l'adrénaline, rend heureux et réduit l'anxiété.*²²⁷ » Ces propos traduisent que le chant favorise un engagement énergétique, de l'empathie et réduit le stress. En effet, après les chants, les participants devenaient moins méfiants, plus loquaces et créatifs. Une sorte de coopération, un certain sentiment d'accordage physique et psychique naissaient.

C'est alors que les comédiens-animateurs du groupe présentent les enjeux de la séance. Ces enjeux consistent pour les participants de parler de la vie dans leur village et des problèmes qu'ils rencontrent. Les plus dégourdis et les leaders prennent généralement en premier la parole. Aussi revient-il aux comédiens-animateurs de veiller à ce que la parole ne soit pas monopolisée, de fait, par ceux-ci au risque de s'éloigner de l'objectif du théâtre communautaire. Grâce à des méthodes incitatives et des techniques d'encouragement, les comédiens-animateurs amènent les autres à s'exprimer.

Cette phase d'expression varie en fonction de la manière dont réagissent les participants ; elle peut être courte ou longue. De la verbalisation, les comédiens-animateurs passent de la phase où l'on dit les choses, à la phase où l'on montre. C'est là que l'expression théâtralisée commence à se faire jour. Il est demandé aux participants de mettre en scène les faits dont ils font le témoignage.

Généralement de manière spontanée ils se lèvent et essaient d'improviser une situation ou des scènes qu'ils vivent au quotidien et qui selon eux constituent un problème. À partir d'une scène ainsi présentée, les comédiens-animateurs engagent un débat pour amener le maximum de gens à entrer dans cette scène à la modifier, à en renforcer la gravité, et même de tenter d'en donner des issues de solution. Chaque séquence de jeu est précédée et suivie de débats, de discussions, d'explications.

Ainsi, les comédiens- animateurs font en sorte que le maximum de personnes présentes dans le groupe intervienne en prenant une part active dans la monstration des scènes à

²²⁷ KOMPAORE Prosper, entretien réalisé le 09 mars 2019 à Garango

problèmes. Cette phase de mise en images peut se poursuivre à partir d'autres séquences, d'autres situations évoquées par les uns et les autres dans la phase de verbalisation.

La participation de la population aux activités n'est pas continue ; d'un jour à l'autre ce ne sont pas les mêmes personnes qui reviennent. De ce fait, l'accent est mis sur la possibilité donnée à chacun de rejouer les mêmes situations, les mêmes scènes ou des scènes analogues.

Ainsi, chaque séance de travail donne à un grand nombre de personnes l'occasion de s'exprimer sur la vie de la localité par le jeu théâtral. À l'issue de chaque phase de monstration, des discussions sont ouvertes avec l'ensemble de la population pour permettre aux uns et aux autres d'apprécier et/ou de corriger et de donner leurs appréciations.

1.2.4.4. L'écriture des fables

L'écriture des fables consiste à tisser une intrigue dramatique qui respecte les règles élémentaires de construction théâtrale. Il s'agit d'une intrigue qui parte de quelques-unes des situations vécues, mais qui s'en éloigne suffisamment pour rester une histoire imaginaire ; une histoire qui puisse toucher les cœurs et interpeller la raison ; une histoire dans laquelle les personnages sont cohérents et vraisemblables aux yeux du public ; une pièce qui ouvre de manière subtile des perspectives de solutions laissées à l'appréciation du public.

Il arrive que les comédiens- animateurs demandent aux participants de modifier la façon jouée des images de la vie réelle dans le sens de leurs attentes, de leurs rêves. Il s'agit d'une phase de proposition de solutions par le jeu même si cela ne donne pas lieu à un débat. Chacun monte ainsi tour à tour sur scène et montre des solutions apportées aux problèmes joués.

Dans la mesure où il ne s'agit pas de comédiens de profession, les comédiens-animateurs allègent la part textuelle de chacun pour faciliter la mémorisation et donner la chance au plus grand nombre d'intervenir dans le spectacle soit au niveau des scènes de confrontation d'individus, soit au niveau des scènes de groupe. L'alternance scène de dialogue/ scène de groupe permet de faire participer le maximum de personnes.

Les scènes de groupe présentent des groupes de personnages agissant comme personnage unique disant et faisant les mêmes choses de la même manière, ou des groupes composites où chacun a son mot ou son jeu. Le groupe homogène peut agir ou parler ou chanter en chœur. Les comédiens- animateurs détectent les membres qui sont qualifiés pour jouer tel ou tel rôle : chanteur, danseur, comique, etc.

Les scènes de groupe renforcent la dynamique interne du récit et créent une variation rythmique. Cette phase de mise en scène est relativement fastidieuse parce que les animateurs vont se faire plus exigeant pour garantir un produit final acceptable au regard des normes du jeu théâtral : diction, jeu d'acteur, se tourner vers le public, respect du rythme, harmonie d'ensemble, utilisation adéquate des accessoires et éléments de décor, respect des entrées et des sorties.

Les acteurs animateurs entraînent les acteurs villageois à l'utilisation des accessoires. Ils répètent un grand nombre de fois les mêmes scènes pour développer les automatismes. Comme il ne s'agit pas de comédiens professionnels, il est fait en sorte que le discours épuise la part de la théâtralité. Les comédies-animateurs de l'A.T.B. dans l'accompagnement des populations optent pour une théâtralisation minimale.

1.2.4.5. Les répétitions générales

Elles consistent en des exercices de mémorisation de la totalité de la pièce sous la direction des comédiens-animateurs. Aussi pendant cette phase, l'accent est mis sur le texte qui doit être dit d'un trait sur l'enchaînement des dialogues des personnages, sur la durée du spectacle, sur les entrées et sorties sur scène. Elles fixent les retouches, optimisent les changements et l'habillage. Elles permettent de présenter les meilleures séquences du chantier lors de la restitution finale.

Parallèlement aux ateliers de théâtralisation des scènes de vie des populations, des activités d'animation se tiennent en soirée. Ces soirées se déroulent sous forme de scènes ouvertes où les différentes catégories sociales défilent pour des joutes oratoires, des histoires drôles, des contes, des blagues, des animations musicales et de danse. Elles se passent sur la place publique du village aux environs de 19h pour une durée de trois heures. Il est institué un concours oratoire.

Les différents groupes désignent des représentants qui chaque soir compétissent. Les critères d'évaluation portent sur le sujet de l'histoire, la morale véhiculée et la maîtrise de la technique narrative du conteur. Un jury constitué des membres de chaque groupe et quelques comédiens apprécient la prestation des uns des autres.

Le principe consiste à amener les populations à donner le meilleur d'elles-mêmes et de proposer des histoires drôles mais pleines de leçon de morale. Ce sont des cadres de révélation de talents oratoires et des occasions récréatives. Assis en demi-cercle, le public suit les prestataires installés en face sur un espace délimité pour la circonstance.

La démarche théâtre communautaire, contrairement au théâtre forum conventionnel ne vise pas d'abord à obtenir un produit théâtral qui serait comparable à celui d'une troupe professionnelle. En d'autres termes, il ne s'agit ni de faire des populations rurales, des comédiens de théâtre ni de monter une troupe théâtrale au niveau du village.

L'objectif est d'engager un processus de dialogue social dans le lequel, le théâtre est le moyen privilégié d'expression des populations. Peu d'importance est accordée au jeu, l'accent est plutôt mis sur la volonté du personnage d'exprimer une émotion. Somme toute, nous retenons, de ce point, que le théâtre communautaire transforme la communauté en acteur de son propre destin.

1.3. Processus de modélisation des organisations commerciales

Avant toute chose, soulignons que les usagers regroupent tout intervenant social qui utilise les techniques du jeu dramatique dans une perspective communicante. Dans un premier temps, nous présentons les contextes d'utilisation du théâtre de la participation, ensuite, les procédés de modélisation, puis la démarche de représentation et enfin le processus d'intervention. Donc ce point comprend quatre sous points que nous aborderons selon l'ordre annoncé.

1.3.1. Contexte d'utilisation de cette forme théâtrale

Les utilisateurs exploitent les techniques du jeu théâtral, essentiellement, lors des actions de promotion d'une marque et/ou de ventes de produits et/ou d'offres de services. Les promotions des ventes sont apparues en France en 1960 et se sont développées jusqu'à la fin des années 1980.

Cette discipline associée à la communication porte le nom de communication promotionnelle dans le sens où la promotion était utilisée en parallèle avec la publicité pour bâtir l'image de marque d'un produit. Aussi, la promotion était considérée comme un outil pour soutenir les ventes face à la concurrence.

C'est pour ce faire, donc, que des organisations font appel à des comédiens de la catégorie des utilisateurs comme sus-indiqués pour assurer l'animation d'événements/de cérémonies de promotion/vente. Ces formes d'interventions théâtralisées s'inscrivent dans une dimension de communication marketing.

Cette communication vise à valoriser le produit, à sensibiliser le public voire à vendre des produits séance tenante ou à enregistrer des promesses d'achat. Ces interventions théâtralisées

mettent en spectacle des jeux qui renvoient au vécu quotidien, mettent en scène les symptômes, les tensions, les conflits sous forme ludique, humoristique ou parodiques et proposent la marque, les produits ou les services de l'entreprise concernée comme référence pour y trouver solution.

Ainsi, un contexte managérial porte cette pratique qui présente le théâtre comme un outil au service de la communication commerciale, au service du management des clients et même de la gestion des ressources humaines à l'interne. Elles revêtissent plusieurs démarches.

1.3.2. Modélisation immersive et collective

Leur modélisation connaît plusieurs phases.

- La contextualisation qui consiste à la rencontre, à l'analyse des attentes et des besoins et à l'élaboration du cahier des charges ;
- Le recueil de données à partir d'interviews, de consultations de documents, l'observation plus ou moins participante de l'organisation d'une part et du public visé, d'autre part ;
- L'écriture du scénario avec élaboration de textes en tenant compte des données recueillies auprès des commanditaires et du public ;
- Mise en scène et répétitions avec filage en présence du commanditaire ;
- Représentation test ;
- Diffusion du spectacle en 15 à 20 minutes. La moyenne se situe autour de 30 à 35 minutes pour les troupes de théâtre. En effet, plus la pièce est longue, plus elle nécessite plus de trois comédiens, comporte un décor, des costumes, des techniciens-régies et plus la prestation est de qualité par conséquent couteuse.

Ces interventions s'appuient sur un argument communicationnel pour créer de meilleures conditions relationnelles, renouer le dialogue avec la clientèle, valoriser la marque, etc. Elles sont aussi d'ordre motivationnel parce qu'elles créent des conditions de cohésion pour impliquer, rendre enthousiaste les participants à un séminaire. Ces représentations ont des fonctions d'amorçage.

1.3.3. Démarche participative

Ces intervenants, tout comme au théâtre forum et communautaire, font réagir le public. C'est une démarche participative qui invite le public à réfléchir sur sa contribution à la construction collective. Cette esthétique met en œuvre une stratégie pédagogique de type

démocratique. Elle opte pour une procédure didactique émotionnelle et s'accorde aux préférences des spectateurs.

L'esthétique de la participation remplit une fonction pédagogique et fusionne avec le peuple pour qu'il s'épanouisse. Elle fait, en effet, du peuple l'instigateur et le juge des situations jouées ; éveille ainsi des émotions et s'adresse à l'homme par les sens. Le principe de cette esthétique s'inspire des travaux d'Antonin Artaud qui précisent que le spectateur cesse d'observer et participe au jeu théâtral.

De façon spontanée, le spectateur s'improvise acteur. Ce qui crée un effet participatif. Ainsi, le théâtre de la participation n'est pas une activité observable mais un théâtre-action. Il s'agit d'une médiation artistique par laquelle, les « spect'acteurs » s'inscrivent dans une démarche de réflexions et d'analyses sur les mécanismes sociétaux.

Ces acteurs d'un moment ne se focalisent pas sur la maîtrise des techniques théâtrales vu qu'ils n'ont pas de compétences requises. Ils se concentrent plus sur l'opportunité de débattre, d'échanger leurs idées et de participer à la transformation d'une réalité par le biais de la création théâtrale.

Pour Artaud, le théâtre recrée la vie. L'homme participe au processus de la création. Recréer, c'est créer une autre réalité à partir d'une réalité existante. Cette nouvelle réalité recrée relève d'un langage dont le signe se détache de son sens ordinaire connu. Ce fonctionnement pédagogique de l'esthétique de la participation dérive aussi de celle baolienne qui instaure l'interaction dans le jeu.

1.3.4. Processus d'intervention

Les démarches sont diverses. Les cérémonies auxquelles nous avons pris part, procèdent ainsi qu'il suit.

Tout d'abord, les intervenants captivent l'attention de la cible à partir de la musique, de la danse, de l'humour. En effet, les acteurs de cette communication font généralement appel à un artiste. Il peut être, par exemple, un disque joker, un animateur d'ambiance facile, d'un maître de cérémonie, un humoriste.

À l'aide d'appareils de sonorisation installés autour ou sur un podium dressé pour la circonstance sur un espace public et facile d'accès, l'artiste joue une musique à la mode qu'il alterne avec des acapelas ponctués d'invite à danser sur le podium.

Ainsi, il anime le temps que l'espace se remplisse de curieux, de riverains, de passants ou de personnes invitées pour la cérémonie. Cette animation peut durer un quart d'heure à trente minutes voire plus. La durée de l'animation musicale varie en fonction du temps d'arrivée sur les lieux et le début effectif de l'activité. Cela vise à rassembler un grand monde possible.

C'est une sorte de bande d'annonce. Quand vient le moment de lancer l'activité, le disque joker ou le maître de cérémonie déroule le protocole de l'activité. Il explique les raisons du rassemblement, présente les organisateurs ou leur représentant et communique le déroulé de l'activité.

Après cette introduction, il raconte une blague pour détendre l'atmosphère, fait venir sur scène un artiste musicien adulé par le public : l'artiste est invité en fonction de la caractéristique de la cible. De façon générale, la prestation se fait en play back avec la possibilité de rejouer une seconde fois le même titre ou d'autres titres. Ce passage musical détresse et met en place une convivialité générale prédisposant à la transmission du message. Le plus souvent, l'animateur procède par questions-réponses sous la forme de devinettes.

C'est une sorte de vérification de prérequis sur le produit, sur l'entreprise ou sur le service à proposer. Plusieurs schémas existent. Le premier consiste après la phase de questions-réponses à inviter les spectateurs à monter sur le podium pour une partie de démonstration. Cette phase est sanctionnée par des distributions de gadgets soit au plus courageux soit à celui qui s'illustre merveilleusement bien. Ce qui installe une sorte de compétition au sein des spectateurs et pousse plusieurs qui se bousculent sur le podium pour faire valoir leur connaissance, leur savoir-faire, etc.

Le deuxième consacre la présentation de l'entreprise, de ses domaines d'intervention, de ses acteurs, du produit, de ses bénéfices et de la catégorie sociale concernée. Cet exposé est marqué par des relances humoristiques voire de devinettes ou des allusions à des situations du quotidien.

Ces recours permettent d'enraciner concrètement le produit ou l'offre proposé dans un état de nécessité ou de besoin pour l'auditoire. Ce qui suscite des réactions émotionnelles : rires, applaudissements, silence ou des interpellations. Aussi ces schémas instaurent un désir de possession ou d'acquisition chez l'auditeur.

La fin de la deuxième phase est suivie d'une pause musicale, récitale ou de déclamation. Ces interventions artistiques réchauffent les auditeurs. Les prestataires sont généralement des

célébrités ou des personnes très bien connues. Cela a l'avantage de toucher émotionnellement la cible et associe le produit ou le service à l'image valorisante de la célébrité.

Nous notons des spectateurs qui accourent de tout côté pour danser avec le prestataire. Dans certains cas, celui-ci les rejoint pour faire le « show ». Cela donne à voir des moments de ferveur, d'intense folie. Ce qui introduit l'étape de la manipulation du produit.

Ce sont des phases de simulation où le spectateur réinvestit l'enseignement de la première étape dans une pratique à partir d'objets réels. C'est par exemple faire porter le préservatif à un pénis en bois. Ce peut être rentrer dans une voiture, s'installer confortablement, mettre sa ceinture de sécurité et y rester un moment à palper le volant, ressortir et inspecter les roues et autres.

Outre cette phase d'expérimentation pratique, il peut s'agir d'une projection d'une vidéo dans laquelle des consommateurs satisfaits livrent des témoignages sur les avantages du produit et/ou du service. À l'issue de cette manipulation, suit la vérification des acquis. Cette étape est marquée par un jeu-concours avec des cadeaux à remporter.

Ce peut être des questions -réponses pour s'assurer que le spectateur a retenu l'essentiel ou des situations au cours desquelles il devra pratiquer tout seul sans l'aide ni de l'animateur ni du reste de l'auditoire pour réaliser ce qui a été précédemment démontré. Le meilleur est récompensé par le produit ou le service. La fin de cette compétition donne lieu à la communication des différents points d'acquisition du produit ou des personnes de contact en cas de besoin. Puis tout comme le début, une célébrité musicale revient pour clore la séance.

Ensuite, la deuxième méthode consiste en une représentation de saynètes spécifiques au contexte de l'évènement/la cérémonie. La saynète est jouée par un petit nombre de comédiens (un à trois), sur un espace scénique restreint, comportant peu de décors et d'accessoires. Les pièces portent généralement sur des sujets managériaux qui relèvent de l'efficacité des produits que l'organisation propose ou de la qualité de ses interventions ou de la compétence de ses agents. Elles intègrent des formes interactives. Le public est relativement massif, trente à cents personnes.

Certains commanditaires que sont les organisations commerciales font appel par moment à une troupe de théâtre forum. Cette dernière produit des spectacles plus avérés relevant autant de la création artistique que la production événementielle qui véhicule les enjeux, défendent l'idéologie et valorise l'image de l'organisation commanditaire. Par ailleurs, on note les

prestations de clowns. Leurs interventions se font, généralement, en milieu hospitalier auprès de malades.

Il ya aussi des clowns qui interviennent lors des séminaires, des ateliers de formation pour dérider les participants et détendre l'atmosphère. Ces clowns sont assimilables au one-man show qui fait du comique en s'appuyant sur le travail du clown. Parmi les prestataires interrogés, leur intervention est motivée par la recherche de l'emploi. C'est donc une activité lucrative pour certains et une passion artistique pour d'autres qui veulent en faire comme d'une profession.

Ce chapitre a révélé les techniques de modélisation des spectacles de théâtre de B.T.B., de l'A.T.B. et des organisations commerciales. Les troupes théâtrales et les entreprises commerciales procèdent par immersion pour collecter les données sur la thématique en vue. Elles mettent en scène des représentations qui renvoient au vécu quotidien des participants sous forme ludique, humoristique. La modalité essentielle est la participation du public.

Ainsi, nous avons repoussé les champs d'intervention habituelle du théâtre au Burkina pour comparer la pratique des acteurs de théâtre à celle des acteurs commerciaux. Le théâtre étant extensif et pouvant toucher plusieurs domaines, des organisations commerciales l'utilisent pour des projets managériaux dans les dimensions de la communication/marketing. L'hétérogénéité des pratiques artistiques et commerciales donne lieu à une pluralité d'approches, d'où notre intérêt pour les techniques esthétiques. Nous allons analyser ces procédés dans le chapitre 2.

**CHAPITRE 2. LES TECHNIQUES DE MISE EN FORME
ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE FORUM ET COMMUNAUTAIRE
DU BURKINA FASO DE 2008 À 2020 ET DES SÉANCES DE
PROMOTION/VENTE DES ORGANISATIONS COMMERCIALES**

Au concept d'esthétique du théâtre de la participation correspondent plusieurs orientations ainsi que de multiples éléments qui interagissent distinctement. On désigne les outils conceptuels qui ont permis de penser ce théâtre.

D'une part, sa pratique prend appui sur les différentes théories du théâtre élaborées depuis l'Antiquité grecque par les philosophes, les écrivains, les esthéticiens et les artistes. D'autre part, elle est influencée par les pratiques traditionnelles et culturelles du Burkina.

Les deux permettent au théâtre forum et communautaire de se construire. Par ailleurs, les utilisateurs se servent de ces techniques théâtrales dans une perspective d'intervention sociale. Alors quels sont les conduits d'opérationnalisation de l'esthétique dans les représentations des théâtres forum et communautaire et dans les spectacles de communication par le théâtre ?

Pour répondre à cette question, nous organisons ce chapitre autour de trois points. Premièrement, nous verrons comment B.T.B. et l'A.T.B. se réapproprient-elles les théories de l'esthétique de théâtre de la participation. Deuxièmement, nous déterminons les expressions de la culture du Burkina intégrées dans ce théâtre. Troisièmement, nous analysons les techniques de mise en forme esthétique des utilisateurs du théâtre de la participation.

L'objectif de ce chapitre est de faire découvrir au croisement de ces modèles, les principales démarches esthétiques mises en œuvre dans la pratique et dans l'utilisation du théâtre de la participation au Burkina.

2.1. La réappropriation des esthétiques du théâtre de la participation

Ce point consacre une incursion dans les démarches esthétiques de B.T.B. et de l'A.T.B. L'analyse de l'assise esthétique de ces deux praticiennes s'organisera autour des techniques de réinvestissement de l'esthétique du théâtre de la participation. Nous notons divers procédés : la personnalisation des spectacles, leur dramatisation des spectacles et la communication du fait théâtral.

2.1.1. La personnalisation des spectacles

Ce procédé consiste à adapter les pièces à la personnalité des spectateurs, c'est-à-dire que le contenu des représentations tient compte des préoccupations du public. Aussi personnaliser les représentations de théâtre forum et communautaire revient-il à réinvestir les caractéristiques du public dans les spectacles. La personnalisation revêt diverses formes. On distingue la personnalisation par mimétisme, par distanciation et par vraisemblance. L'identification de chacune de ces formes suivra l'ordre ci-haut mentionné.

2.1.1.1. La personnalisation par mimétisme

Il faut entendre par le terme personnalisation par mimétisme une série de manifestations d'un même personnage sous différents aspects d'individu. En effet, le père de Puiré décide, un matin, de lui donner en mariage au vieux Zanré vivant dans le village de Passour-Tenga. Puiré prend acte de la décision sans aviser.

Elle assiste même sa famille dans les préparations du mariage en participant aux courses de l'organisation. Toutefois, elle partage son désaccord avec sa camarade qui lui suggère de s'enfuir du village. C'est alors que Puiré planifia de fuguer le lendemain mais au réveil, elle renonça et se pendit.

Cette scénarisation focalise l'action sur Zanré qui dans un premier instant se réduit à observer les événements. En se décidant à assister sa famille en participant aux préparatifs, dans un deuxième temps, elle participe à ce sort qui se lie contre elle. Ainsi d'actrice de son destin, elle se révèle être victime de traditions qui encouragent le mariage arrangé ou forcé.

De cette posture victimisante, elle exprime son ressentiment comme pour se libérer de ce poids. Ce qui la présente comme adjuvante de sa libération. Malheureusement, elle se retrouve adversaire de sa propre quête en se suicidant.

Ainsi, Zanré passe successivement de focalisateur-observateur, à assistant-participant ou assistant-témoin, d'acteurs à victimes, de protagoniste à antagoniste. Cette intrigue constitue une vérité sociale. Le mariage arrangé ou forcé est une pratique ancestrale qui perdure dans les

sociétés rurales au Burkina Faso. Plusieurs raisons le justifient : renforcer des liens d'amitié de longue date, désamorcer une tension sociale, trouver un foyer pour sa fille entre autres. L'existence de cette tradition traduit que les faits de cette pièce sont bien avérés.

L'annonce du mariage suscite diverses réactions de la part de la promise donc de la jeune fille. Certaines filles dès l'annonce expriment leur refus. D'autres, par contre, réagissent comme Zanré. On en distingue aussi qui consentissent. Généralement, celles qui refusent ouvertement s'exposent à des violences physiques ou des menaces d'exclusion familiales. Celles à l'image de Zanré tentent toujours des échappoires qui se terminent assez souvent par deux cas. Dans le premier cas, elles fuguent et sont rattrapées.

Dans le deuxième cas, malheureusement, la fin est dramatique voire tragique. La pièce illustre ce dernier cas en calquant les propriétés aspectuelles de l'intrigue sur celles de la vie réelle. Cette identification apparente avec des faits avérés et possibles traduit une adaptation subjective de la réalité sociale.

Cette approche réinvestit à la fois le principe mimétique d'Aristote et la logique réaliste. Cette narration mimétique questionne le public sur ses pratiques archaïques, aiguise sa conscience sur la souffrance possible et l'incite à prendre de la distance avec les traditions dangereuses.

2.1.1.2. La personnalisation par distanciation

Le principe de distanciation s'oppose à celui mimétique. Cette technique envisage une distance relative mise par le personnage et son jeu. Poaka dans la pièce sur le foncier rural, entre en conflit avec son frère Tenga qui refuse de lui céder un lopin des terres familiales sous prétexte qu'elle n'ya pas droit parce qu'elle est femme.

Abandonnée sur la scène par Tenga qui l'a quittée sans crier gare, Poaka se tourne vers le public et lui demande : « *vous! oui c'est à vous que je m'adresse. Qu'auriez-vous fait à ma place ?* » C'est là qu'on entend dans la salle, « *convoques-le à la police* » En réponse, Poaka dit : « *Bonne idée ! Mais avant, je vais le traduire chez le chef* ». Cette adresse directe au public brise l'illusion référentielle établi par le mimétisme.

Outre ce procédé, le monologue et l'aparté permettent, aussi, d'opérationnaliser la distanciation. Dans la pièce, « *L'eau c'est la vie* », Koom Naba, accusé de détournement de la caisse de gestion de la borne fontaine, prend à partie le public et à témoin dans un monologue. Alors, il s'écrit : « *vous êtes témoin que je n'ai utilisé cet argent à des fins personnelles. Comme*

c'est ainsi, je vais me dégager de la gestion de la caisse, et ce, dès ce soir. » Ce qui projette le spectateur dans l'action à laquelle il participe indirectement.

Le fait de choquer le spectateur en bouleversant les règles de la société permet, également, de distinguer le fictif de l'imaginaire de la réalité. C'est le cas de Djami dans la pièce « *Kibdo ou les enfants du désespoir* » qui contrairement aux mœurs en vigueur élèvent la voix contre son père adoptif qui la maltraitait en ces termes :

« C'est parce que je suis orpheline de père et de mère que vous me battez sans raison, que vous m'accablez de travail, que vous ne m'avez pas mise à l'école. Pourtant, moi aussi, j'ai des droits. Je mérite de l'amour, des cadeaux. Mais sachez qu'on ne saute pas le feu avec une queue²²⁸ ».

À la suite de ces propos, on entend dans la salle, « *c'est du théâtre !* ». Cette réaction détache le spectateur de l'impression de réalité et le rend conscient de la fiction qui se déroule. Le spectateur commence à penser à son propre compte. Il prend du recul vis-à-vis du jeu et commence une analyse critique de la situation qui se présente à sa vue.

L'esthétique de la distanciation est d'inspiration brechtienne. Pour Brecht, l'effet de la distanciation redonne la liberté intellectuelle au spectateur en réveillant son esprit critique et en lui permettant de voir la réalité comme la résultante d'une construction sociale. Le but de la pensée brechtienne est de raconter la fable et non de la vivre. Son esthétique vise la praxis. Brecht reproche l'adhésion du spectateur à une scène qui ne cherche qu'à faire illusion.

Cette adhésion réduit d'emblée les relations possibles entre la salle et la scène. Il bouleverse le jeu d'acteur, la dramaturgie, la mise en scène et la relation aux spectateurs. En fait, il veut que le spectateur distingue le fictif, l'imaginaire de la réalité pendant qu'il s'exerce à résoudre un problème social. Pour ce faire, il ne doit pas plonger dans une impression de réalité et doit être conscient de la fiction qui se déroule en sa présence.

Ainsi, dans sa poétique, le spectateur tout en continuant de penser à son propre compte, délègue ses pouvoirs à un personnage. Selon sa logique le spectateur ne doit pas se mettre à la place d'un personnage mais doit chercher à prendre position face à lui. Il lutte contre la catharsis et crée des effets de distanciation qui évince l'identification au personnage. Il définit le spectateur comme un voyeur dans une position passive, la représentation présentant un quatrième mur où la participation des spectateurs n'est nullement sollicitée. Le spectateur voit

²²⁸ Djami dans la pièce « *Kibdo ou les enfants du désespoir* » de B.T.B.

une représentation d'un monde sur laquelle il ne peut interagir²²⁹ Chez Brecht, le spectateur étudie le déroulement de l'intrigue, mais reste « passif ». Toutefois, son jeu doit être vrai. Cette procédure se heurte à la personnalisation par vraisemblance.

2.1.1.3. La personnalisation par vraisemblance

Ce procédé recrée le réel à partir de la construction de ce qui peut avoir lieu. Les spectacles personnalisés par vraisemblance présentent des faits qui contiennent une certaine vérité situationnelle. La pièce « *Smartphone* » montre des scolaires en mouvement d'humeurs qui s'organisent en petits groupes pour bruler des pneus sur la voie publique. Ce qui empêche l'ambulance de passer occasionnant la mort des malades qui avaient besoin urgemment d'évacuation. Les manifestants vandalisent aussi les bureaux de l'administration, saccagent le matériel et dérobent les cahiers d'absence.

Ils cassent les vitres des véhicules des enseignants et détruisent le matériel didactique. Ils incendient le commissariat et la mairie. Ce sont des projections imaginaires d'hypothèses fortement plausibles qui peuvent se consolider avec l'avènement des événements analogues dans la vraie vie où toutes les localités voisines sont en proie aux conséquences négatives de l'incivisme scolaire.

C'est une expérimentation fictive de cette possibilité en conformité avec une série infinie et illimitée d'autres situations similaires dans le monde. Aussi cette technique consiste -t-elle en une dénonciation de travers sociaux. Elle fonde le vraisemblable sur le vrai mais l'identification s'éloigne de la réalité tout en gardant quelques traits.

Des spectacles personnalisés par vraisemblance constituent une pédagogie de la morale. Ainsi, ce procédé fait circuler des faits, des possibilités chaotiques. Il se réapproprie l'approche aristotélicienne d'une part et intègre d'autre part, la logique classique.

Somme toute, les catégories de la personnalisation sont combinables dans un même spectacle. Ces distinctions catégorielles n'épuisent pas le champ de l'aspectualité théâtrale, elles tentent de les cartographier. Il est important de préciser que la frontière entre ces différentes catégories de personnalisation n'est pas toujours étanche. On note une certaine transversalité entre celles-ci, mais chaque dénomination est redevable à la prédominance d'une forme particulière de manifestation énonciative.

²²⁹ BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre, Op. Cit.*, p. 551. 24 *Ibid.*, p. 55

En définitive, les théâtres forum et communautaire présentent l'enquête de terrain comme une méthode pour faire émerger les perceptions des populations cibles. Cette approche s'appuie sur l'observation participante et l'entretien pour permettre aux praticiens de ce genre de rentrer en relation avec le public cible, la dimension spatio-temporelle, le contexte social, économique, politique, culturel ou environnemental. Les données ainsi collectées contribuent à personnaliser par mimétisme, par distanciation et par vraisemblance les spectacles de sorte à présenter un contenu en phase avec les attentes du public.

2.1.2. La dramatisation des représentations théâtrales

Il est question des techniques dramatiques de représentation des théâtre forum et communautaire au Burkina Faso. De façon générale, les praticiens mettent en avant l'interaction avec les spectateurs. Aussi le jeu se réalise-t-il sur la base de la simulation de faits dont l'apprentissage se réalise par expérimentation. Ainsi, ce point s'organise autour de deux axes qui sont d'abord, la dramaturgie relationnelle et ensuite, la simulation.

2.1.2.1. La dramaturgie relationnelle

La dramaturgie relationnelle consiste à réaliser les scènes de vie dans l'interaction avec les participants. L'interaction est une action d'influence réciproque entre plusieurs choses, phénomènes ou personnes. Cette action a un effet de changement qui participe à l'évolution du système. C'est un échange entre deux entités sociales. Les activités, proposées aux théâtres forum et communautaire, favorisent l'expression personnelle de manière spontanée. L'expression spontanée est empruntée au théâtre de l'Opprimé.

Aussi, l'esthétique de l'interaction repose sur le principe d'Augusto Boal qui soutient que l'on ne peut pas enseigner quelque chose à quelqu'un si on n'apprend pas de lui. Cette idée de transivité est très présente dans la démarche du théâtre de la participation. En effet, Boal a fortement influencé la pratique du théâtre de la participation.

Il a redéfini la fonction sociale du théâtre et a modifié la perception du spectateur. Ce dernier n'est plus passif, il est actif; participe et interagit avec les acteurs lors de la représentation théâtrale. Le spectateur n'est plus un récepteur émotif mais doit chercher à démêler le drame qui se joue devant lui. Cette imprégnation donnera lieu à l'utilisation du système joker.

Ce système fait tomber le « quatrième mur » qui sépare la salle des spectateurs et favorise une sorte d'identification par le public. Ce qui permet au public de se mettre dans la peau du personnage et d'interagir. Le système du joker fait la promotion de la participation active du

spectateur. La perspective boalienne est d'amener le spectateur à intervenir dans le jeu théâtral physiquement. Elle se développe par une intervention improvisée suite à une invite à prendre la parole soit pour juger les personnages à l'étape du tribunal, soit pour reprendre un rôle à la phase de la reprise séquentielle, soit pour partager son point de vue au moment du dialogue final, soit pour raconter des scènes problématiques de vie lors des ateliers du théâtre communautaire, soit pour prendre des engagements et interpeller les acteurs du développement local à la restitution des spectacles finaux.

Cette implication du spectateur se traduit par son investissement dans un rôle. Le jeu de rôle constitue le support des interactions. Tour à tour, les participants au chantier de théâtre communautaire racontent un moment de leur vie, le jouent, le mettent en scène et regardent de l'extérieur quand les autres (re)jouent ce moment de vie.

Cet exercice de récit de vie théâtralisé permet la décentration pour une meilleure perception de soi et des autres. Les spectateurs appréhendent les thématiques abordées par exploration et expérimentation en relation à eux et aux autres.

L'esthétique boalienne de l'interaction est construite autour de l'idée centrale de dominer la conflictualité dans la société. Pour lui, l'objet de la représentation théâtrale est un réseau de relations sociales conflictuelles entre des individus. L'individu est au cœur d'un processus social et politique. Les théories boaliennes sous-tendent un dessein de libérer le spectateur. Il s'agit d'un processus purificateur en trois étapes.

Dans la première étape, le protagoniste est sur le chemin du bonheur accompagné « empathiquement » par le spectateur. Mais survient un renversement plongeant le protagoniste dans le malheur. Le spectateur assiste à sa chute. Dans la deuxième étape, le protagoniste reconnaît avoir commis une erreur et le spectateur peut s'identifier à cette faute.

Enfin dans la troisième étape, le protagoniste subit les conséquences de sa faute et le spectateur terrorisé par le spectacle de la catastrophe se purifie de son *harmatia*. C'est la catharsis. Ce système purge la société des éléments antisociaux.

Cette démarche pédagogique s'appuie sur une analyse marxiste des rapports de force entre les catégories sociales. Elle a une volonté d'éduquer les populations rurales/paysannes, d'œuvrer pour leur prise de conscience pour leur offrir une vision du monde à même d'entamer un changement de conditions.

Pour modifier les structures inégalitaires de la société, Boal recommande d'associer le public au processus de changement. Il s'appuie sur ses conditions d'existence, sur sa situation

objective, les savoirs d'expérience à partir d'une étude dialogique sur la base d'interactions sociales. Là, ils s'exercent tous à discuter du problème, des solutions proposées et à s'accorder sur une action à poser. Pour ce faire, le spectateur doit être conscient de la part fictionnelle du spectacle.

En effet, l'espace de jeu se substitue à une salle de classe avec pour structure de base : la scène, l'aire de jeu, l'animateur de séance ou le joker, le protagoniste, l'antagoniste, le héros, le public ou le groupe.

Les étapes du théâtre forum et communautaire constituent des processus d'établissement de relation : la mise en train par l'animation ou échauffement, la préparation et l'établissement d'un climat de confiance, puis prise de parole spontanée pour la narration des scènes suivi de sa théâtralisation ou action des comédiens, ensuite montage d'une pièce à travers l'identification du thème, distribution des rôles, description de la scène, préparation du décor, et discussion générale sur le scénario. Par conséquent, le théâtre forum et communautaire se présente comme un support relationnel.

2.1.2.2. La simulation

La simulation consiste à une pratique pédagogique qui reproduit des techniques, des procédures en vue d'une formation. Elle consacre l'apprentissage de gestes, de mécanismes, de procédures. On distingue la simulation procédurale et par réalité virtuelle. La première permet l'apprentissage d'usages ou de procédures à l'aide de mannequin physique.

En effet, l'oktoré dans la pièce « *Menem* » explique comment porter et retirer le préservatif masculin. Dans un premier temps, il ouvre l'emballage du préservatif d'un côté, le retire avec les doigts, vérifie qu'il n'est pas à l'envers en soufflant, le place sur la pointe d'un pénis en polystyrène en érection, le déroule vers le bas avec une main et maintient serrée la pointe gonflée du préservatif.

Dans un deuxième temps, il retire le préservatif petit à petit par la base en tenant la pointe d'une main. Quand le préservatif est totalement retiré du pénis, il fait un nœud à la base, vérifie qu'il n'est pas déchiré et le jette aux ordures loin d'une zone publique. Ainsi, cette technique initie ceux qui ne savaient pas du tout mais améliore les acquis de ceux qui utilisaient mal. C'est aussi une sensibilisation qui allie réalisme et illusion référentielle.

Le spectacle sur la cohésion sociale en temps d'élections présente cinq parents d'élèves d'un même établissement réunis en assemblée pour prendre des décisions drastiques afin de gérer l'incivisme scolaire qui gangrène le système éducatif. Pendant deux heures (temps de la

fiction pas celui réel), ils discutent sur les causes, situent la part de responsabilité des différents acteurs du système éducatif et proposent des sanctions contre les inciviques.

Cette scène vise à inciter les parents d'élèves à accompagner les enseignants dans l'éducation des scolaires. Ainsi, la simulation comporte trois étapes : le briefing, la mise en situation et le débriefing. Elle consiste à une description de bonnes pratiques.

Quant à la deuxième simulation, celle par réalité virtuelle, consiste à travers une interface de projeter une séquence filmée d'un technicien qui explique le fonctionnement d'un appareil. C'est l'exemple de la pièce sur l'utilisation des pesticides qui donne à voir un agent du ministère de l'agriculture montrant le fonctionnement d'une pompe à eau. Dans un magasin de vente de divers types de pompe à eau, il explique la capacité de chacune et fait des observations sur l'intérêt d'utiliser tel ou tel modèle.

Cette simulation est utilisée pour des apprentissages complexes ou lorsqu'il est difficile d'apporter le matériel nécessaire sur scène. Somme toute, cette technique intègre des principes pédagogiques, favorise l'acquisition de compétences de base, telles que les habiletés visio-motrices et la représentation spatiale et développe l'automatisme essentielle à l'acquisition d'habiletés complexes. Elle permet la conceptualisation de la pratique à travers la mise en place d'un univers de référence.

Basée sur l'hypothèse qu'il faut reproduire le réel pour se l'approprier, la simulation offre un espace d'application d'une pratique, de démonstration, de mise en œuvre d'une mesure. Cette approche se fonde sur l'esthétique de la sincérité du jeu et résume la pensée de Constantin Stanislavski qui stipule que l'important dans un jeu c'est sa véracité.

Cette vision du jeu traduit son obsession principale qui était de jouer « juste » et « vrai ». Il estime que l'effet de sincérité et d'émotion impacte plus le public que celui d'actions mécaniques subordonnées aux volontés d'un metteur en scène. Il propose un jeu fin, léger, sensible et profondément humain et recommande l'exploitation des émotions transmises par le subconscient parce que selon lui seul le subconscient peut nous procurer l'inspiration dont nous avons besoin pour créer.

Il s'agit pour l'acteur du théâtre de la participation de jouer l'équilibre entre toutes les parts de lui-même. L'acteur n'est point une machine à la disposition du metteur en scène. Il ne doit non plus contrôler son corps/ses émotions de manière mécanique. L'imitation est le talent requis à l'acteur. C'est une façon de refuser la sensibilité du comédien. Il accorde de l'importance à la capacité d'intériorisation du spect'acteur.

Stanislavski œuvre pour une démécanisation des masques afin de mieux faire percevoir des sensations et des émotions. Cette démécanisation passe par la formation de l'acteur à travers la construction du personnage en cinq (5) exercices :

- les exercices musculaires qui travaillent sur le mouvement, les gestes et mimiques, la voix, le ton, le rythme,
- les exercices sensoriels qui consistent en une exploration de la mémoire des sens tels le goût, l'odeur,
- les exercices de mémoire qui font appel au passé de chacun pour le faire ressurgir
- les exercices d'imagination pour faire émerger des passés alternatifs
- les exercices d'émotion qui visent à réduire le fossé entre les émotions vécues par l'acteur et les émotions fictives de son personnage.

Ces exercices participent de la formation de l'acteur comédien. Ainsi, l'acteur placé au sein de la société concernée, s'imprègne des façons d'exprimer des émotions de son personnage. Cette conception technique du jeu d'acteur traduit la réalité de l'homme et de son milieu social. Elle révèle la vision de la population cible et s'adapte à ses désirs.

Cette approche interactive exploite les techniques de la mimésis et instaure une influence. La démarche de l'esthétique de la sincérité permet de comprendre les comportements de la communauté cible et d'interagir avec leurs normes subjectives. Ce qui évite la mécanisation du jeu et le rend proche du public. En fait, Stanislavski pense qu'un rôle qui est construit sur la vérité grandira, tandis que celui qui se repose sur des stéréotypes se desséchera.

2.1.3. La communication du fait théâtral

Le support matériel des spectacles des théâtres forum et communautaire présente deux aspects : le lieu d'expression de celui qui l'a créé et le cadre de réception sensible pour celui qui le perçoit. La scène de théâtre, l'espace de jeu, le temps, l'action, le système des éclairages, les costumes, les maquillages, la gestuelle, la mimique, la musique, le bruit, le silence, le rythme du spectacle, le décor, les accessoires, la fable, la mise en scène, la diction, le ton, l'accent inscrivent les marques d'une intention expressive du modalisateur.

Ces éléments représentent le dispositif qui met le spectateur en rapport avec une expression. Entre l'imaginaire du créateur et la substance (le corps, etc.) entre le créateur et le milieu social qui voit naître la forme, entre cette dernière et celui qui éprouve une émotion ou une jouissance à son contact s'établissent des relations.

L'objet théâtral constitue un objet qui relève d'un processus de communication pour le changement de comportement. Le fait théâtral fonctionne autour du même axe que la communication conversationnelle et satisfait à des contrats spécifiques.

2.1.3.1. Contrats spécifiques à la communication théâtrale

Le contrat de communication désigne le fait qu'un acte de communication se fait en suivant les règles de la communication. Il est la condition pour que les partenaires d'un acte de langage se comprennent et interagissent en co-construisant un sens. Dans son analyse du discours, P. Charadeau²³⁰ en fait un concept central définissant le contrat de communication comme l'ensemble des conditions dans lesquelles se réalise tout acte de communication (quelle que soit sa forme orale, écrite, monolocutive ou interlocutive).

Il est ce qui permet aux partenaires d'un échange langagier de se reconnaître l'un l'autre grâce aux traits identiques qui les définissent en tant que sujets de cet acte, de reconnaître les visées de l'acte qui les surdétermine, de s'entendre sur ce qui constitue l'objet thématique de l'échange et de considérer la pertinence des contraintes matérielles qui déterminent cet acte.

Le schéma de la communication de Kerbrat-Orecchioni, que nous présentons ci-dessous, illustre tous les phénomènes observables au cours d'un acte de communication, en l'occurrence celui théâtral.

²³⁰ CHARAUDEAU Patrick, *Rôles sociaux et rôles langagiers*, In *Modèles de l'interaction verbale*, sous la direction de D. Véronique et R. Vion, page 88-89, Publication de l'université de Provence, 1995.

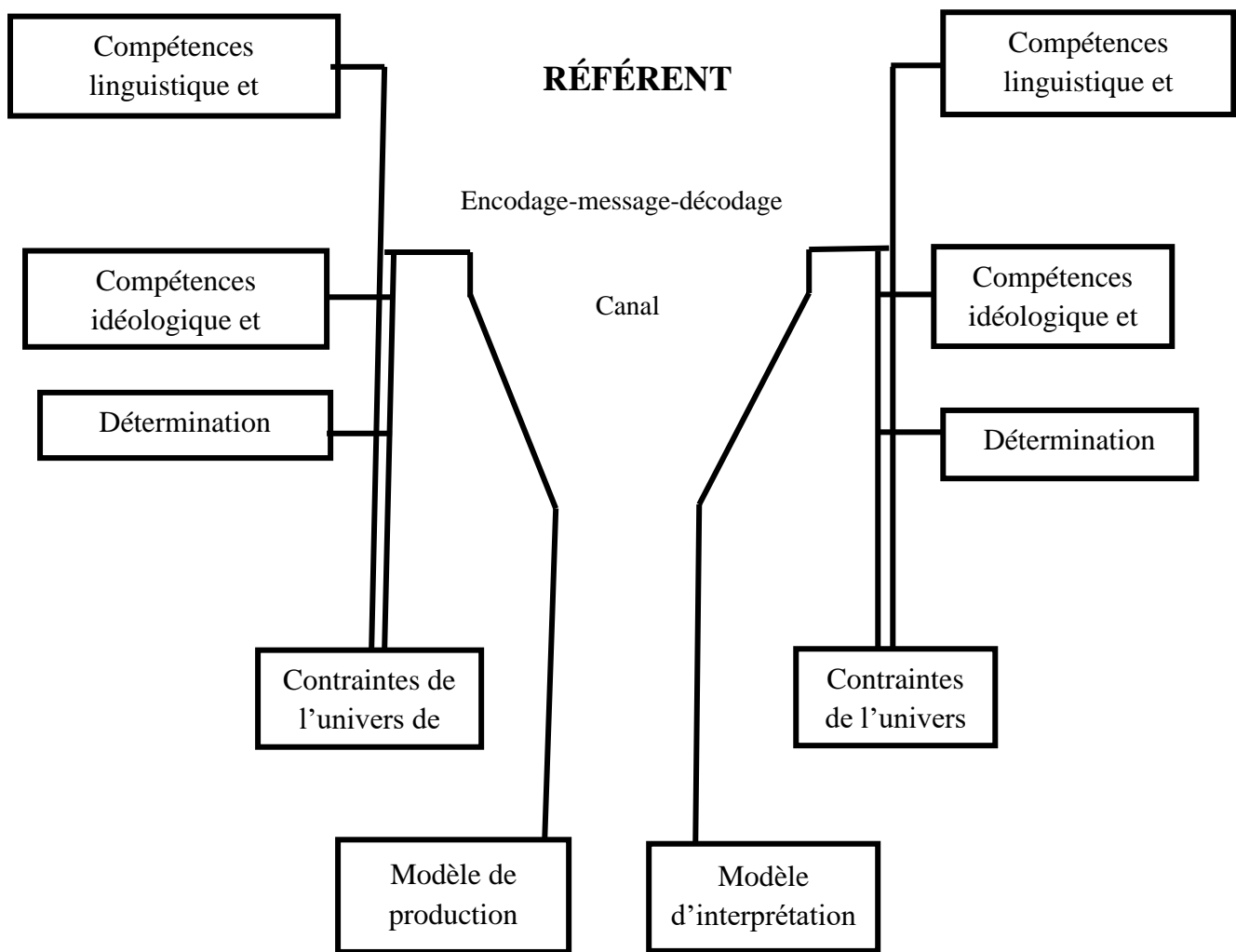


Fig. 10: Schéma de la communication selon Kerbrat-Orecchioni

Ce schéma comprend de part et d'autre les mêmes éléments et les mêmes facteurs signifiants. Ainsi, du côté de l'émetteur comme du côté du récepteur, nous trouvons de l'activité. Ce qui traduit que tout récepteur est un émetteur effectif ou en puissance. En effet, le schéma montre que la détermination des référents est importante dans la prise en compte de la question environnementale du sujet énonciateur et souligne sa dimension intersubjective.

Il se pose, aussi, la question pragmatique du rapport à autrui d'où la détermination de quatre contrats qui sous-tendent à la base la communication aux théâtres forum et communautaire. Ce sont : le contrat de récréation/divertissement, le contrat d'information et d'instruction, le contrat de conformisme/subversion et le contrat de reproduction et de dénonciation.

2.1.3.1.1. Le contrat de récréation/divertissement

Les théâtres forum et communautaire sont un prétexte pour communiquer. Aussi, l'une des conditions de réalisation de cet acte de communication est le divertissement. Le but principal de toute représentation théâtrale est d'émouvoir l'âme du spectateur par la force et l'évidence avec laquelle les diverses passions sont exprimées sur le théâtre et de la purger par ce moyen des mauvaises habitudes qui pourraient la faire tomber dans les mêmes inconvénients que ces passions tirent après soi .

Les spectacles de théâtre forum et communautaire réalisent une épuration des émotions négatives. Ce qui provoque chez le spectateur du plaisir qui naît du regard. L'effet cathartique se situe sur le plan esthétique. La force cathartique du théâtre repose sur le jeu, le « ludus », le rire. La représentation théâtrale provoque un retentissement émotionnel profond en rapport avec l'histoire personnelle du spectateur. Cette contamination émotionnelle provoque le coup de sang, l'emballement cardiaque, la chair de poule, l'excitation sensuelle ou l'enthousiasme euphorique.

Ces différentes expressions émotionnelles incitent à brider les passions démesurées. C'est un processus de purgation des passions débordantes. Le viol des jeunes filles confiées à des familles en ville pour être servantes, la maltraitance des orphelins, les bastonnades des épouses, le surcroît de travail des enfants suscitent de la pitié, de la compassion. La dramatisation suscite des émotions diverses à travers les gestes, les mots comiques de situation.

Les spectacles offrent une distraction au public. Ce qui lui permet de s'évader, de passer un bon moment, d'oublier les vicissitudes de la vie, de rire de leurs peines et de se défouler des tourments. Il s'agit ici de la fonction ludique, hédonique du théâtre. Le public se libère des pesanteurs du quotidien, vit des situations où les problèmes qui trouvent solutions.

En déclenchant le rire, l'acteur de théâtre dédramatise les situations les plus lourdes de tension. Le rire est bien souvent le signe d'une reprise en main de la raison sur la passion, c'est l'expression d'une capacité d'auto-observation, d'objectivation. Le rire favorise ainsi la prise de conscience des travers de la société. Les latins parlent de « castigare mores ridendo » qui signifie « corriger les mœurs en riant ».

Cet acte ludique répond à un besoin individuel et collectif de détente sociale, de décrispation ; une évasion temporaire de la coercition du sérieux de la vie . En effet, le jeu déclenche le rire, la bonne humeur et la régénération du tissu social, fait pleurer, suscite la pitié, la crainte, la terreur, l'angoisse, l'admiration et l'enthousiasme parmi tant d'autres émotions.

De ce fait, lorsque le spectateur est divertie, il est bien plus captivé par la pièce. Cela facilite la transmission de l'idéologie du spectacle. Le but est alors d'unir des individus divergents au travers de la célèbre devise « Plaire et Instruire ».

2.1.3.1.2. Le contrat d'information et d'instruction

Les théâtres forum et communautaire constituent une école où le spectateur s'informe sur les conditions humaines. Ils sont alors transmetteurs de connaissances et permettent d'instruire les spectateurs. La communication est, en fait, l'enjeu de la représentation théâtrale. Elle se réalise de façon interactive et a pour finalité de provoquer un changement de savoirs, de croyances, de savoirs, d'attitudes, d'opinions ou de comportements.

Le jeu, à travers le divertissement, favorise une perméabilité au changement. C'est l'exemple du spectacle qui suscite une révolte, un rejet de la fatalité, de la misère, de l'injustice et de la souffrance. Ce spectacle constitue le lieu d'une mobilisation sociale en vue de « changer la vie ». Pour cela, le jeu procède par explication rationnelle sur les origines, les symptômes, le fonctionnement et les conséquences. C'est une mise en exergue de la dimension cognitive qui précise une information juste et vraie, claire et précise.

Les spectacles de théâtre forum et communautaire sont porteurs de message. En effet, ils constituent un canal d'expression qui livre des informations sur des thèmes précis. Aussi, de 2008 à 2020, les pièces ont traité de la planification sensible au genre, de la redevabilité aux populations, des rôles des officiers publics et de la participation citoyenne. En effet, le début des années 2000 fut marqué d'un contexte sociopolitique empreint de l'atteinte des objectifs du millénaire pour le développement.

En outre, le Burkina à cette période s'inscrivait dans une dynamique d'autonomisation des collectivités territoriales. Sa population était en grande partie composée de citoyens dont la caractéristique essentielle demeure, la sous éducation. Aussi pour faciliter la compréhension des populations et l'intégration des problématiques de la communalisation intégration dans leur vécu quotidien, les organismes internationaux tels l'Organisation des Nations Unies, le Programme des Nations Unies pour le Développement, l'Organisation Mondiale de la Santé, l'United Nations International Children Emergency Fund, les Organismes Non Gouvernementaux, les projets, les représentants de la société civile et les départements ministériels parmi tant d'autres ont mis sur pied un système d'information et de sensibilisation à travers le théâtre de la participation.

Le but est d'amener les populations à s'impliquer dans la prise en charge de leurs communes. Ces représentations théâtrales ont une valeur documentaire explicative. La thématique du genre est centrée sur les relations hommes-femmes et vise à résoudre les inégalités des conditions de vie, à réduire les différences dans les possibilités d'accéder aux services collectifs et de satisfaire des besoins essentiels comme alimentation, logement, santé, éducation, etc. à équilibrer les rapports de pouvoir entre les deux sexes en réduisant les inégalités de capacités dans les équipements et infrastructures, les actifs financiers, le capital-temps.

Ces différences dans les moyens disponibles traduisent des inégalités de chance. C'est le cas de la marginalisation des veuves, l'asymétrie des droits et obligations du mariage. Cette pesanteur socioculturelle est une forme d'exclusion qui ne favorise pas une approche genre. Il est aussi fait cas des différences dans les possibilités de prendre des décisions de manière autonome et de participer aux prises de décision collective.

C'est une stratégie pour briser les inégalités, donner plus d'espace aux femmes, leur permettre d'accéder aux opportunités de développement, de bénéficier des mêmes conditions pour avoir un accès égal aux mêmes ressources (vie quotidienne, familiale, marché de l'emploi, formation professionnelle, responsabilités politiques, etc.). Cette communication vise à corriger les inégalités de départ pour arriver à l'équivalence des chances entre hommes et femmes en tenant compte de leurs besoins et intérêts spécifiques.

Les sujets sur la redevabilité visent à informer les populations sur l'obligation qu'ont les administrateurs de la fonction publique à rendre compte de leurs actions. Pour ce faire, elles doivent s'impliquer dans la gouvernance locale en prenant des responsabilités, en se réunissant au sein d'organisations associatives, en ayant des comportements civiques.

Aussi doivent-elles savoir des informations sur la sauvegarde des vies en cas de catastrophe naturelles/conflits, sur la réduction de la souffrance, le respect de leurs droits, la réduction de la pauvreté, sur les réalisations faites avec les ressources du contribuable pour le contribuable.

C'est une campagne d'information sur l'existence du type d'aide fournie par l'Etat et les modalités d'accès à cette aide. Ces sensibilisations transmettent des informations sur l'existence d'un comité de traitement de plaintes et incitent les populations au suivi-évaluation des actions des administrateurs de la fonction publique.

Connaitre les rôles des gouvernants locaux s'inscrit dans la logique du renforcement d'un environnement favorable au développement. Cela favorise les interactions publiques, sociales et mobilise les citoyens de telle sorte qu'ils participent effectivement aux activités politiques et sociales. Les populations se sont organisées en société civile.

Ce qui leur donne l'opportunité de développer leurs capacités et d'améliorer leurs conditions de vie, d'interagir avec les esprits entrepreneurs. Toute chose qui favorise la participation citoyenne. Le recours à cette approche rend la démocratie inclusive et participative. Elle favorise l'ouverture des initiatives et l'implication de la communauté. Elle aide les institutions étatiques à nouer des relations fructueuses avec les populations.

Ce qui rehausse la qualité de vie à l'échelle locale parce qu'elle explique les décisions qui sont durables et équitables. Toute chose qui aide les gouvernants locaux à atteindre les objectifs du développement et à réaliser des activités au profit des populations. Cela favorise des dispositions publiques, ouvertes et interactives, les concertations et assure une compréhension des besoins et aspirations des communautés. Elle rehausse le vivre-ensemble, enrichit le partenariat et responsabilise les communautés.

Alors, informer est une fonction essentielle des spectacles de théâtre forum et communautaire. Les questions de droit, de civisme, d'injustices, d'oppressions, de regard sur la gestion des gouvernants locaux, de l'implication des populations dans les actions de développement de la commune sont autant de sujets parmi tant d'autres vécus comme des fatalités et qui apparaissent susceptibles d'être changés.

La sensibilisation apporte le déclic nécessaire à une autre vision de la vie, du sens de la responsabilité citoyenne, etc. Les représentations amènent le spectateur à porter un autre regard sur le monde qui l'entoure. La dimension informationnelle relève aussi d'un aspect révélateur. Les représentations théâtrales offrent une image révélatrice du cadre de vie des spectateurs. Elles évoquent de vastes fresques, explorent l'essence de la société à travers ses pratiques. Les scènes expriment l'affrontement des populations et de leurs conditions de vie. Les sketches au théâtre communautaire mettent au jour des femmes qui accouchent à domicile parce que soit leur village ne dispose pas de maternité soit parce qu'il manque de personnel en quantité pour couvrir les sollicitations des populations, soit parce que la maternité est éloignée du domicile et la route qui la relie au village est impraticable.

On note aussi des scènes sur la prostitution des femmes des expatriés. Partis longtemps et laissant une jeune épouse d'une vingtaine d'années, les migrants à leur retour constatent des

femmes enceintes, des enfants laissés à eux-mêmes. Il y a également des intrigues qui dénoncent les intérêts égoïstes insoupçonnés des chefs coutumiers qui sont souvent à la base des affrontements au village.

Les spectacles contribuent à rendre possible le dévoilement, l'émergence ou l'élargissement des registres expressifs et communicatifs de chacun d'entre eux. Ils incarnent des problématiques existentielles. Ainsi, les spectacles servent de révélateur qui posent des questions sur les réalités sociales. Ce qu'illustre la pièce sur « *Pag raobo* » à travers Barga, candidat aux élections municipales et adversaire politique de la candidate Bingué.

Barga profère à longueur de journée et à qui veut l'entendre des insultes ignominieuses à l'endroit de Bingué. Il la calomnie auprès de son mari et la traite de femmes au pagne léger et l'accuse d'être porteuse du VIH/SIDA afin que son époux Michel la répudie et que la société la juge incompétente pour occuper le poste de Maire.

En fait, Bingué assiste à des réunions tardives, consacre son temps à conquérir l'électorat donc est très souvent absente du domicile conjugal. Le spectacle révèle des comportements qui empêchent l'engagement des femmes en politique. En somme, les pièces reflètent l'image de la société. Ces révélations constituent une sorte d'exorcisation des travers en vue d'améliorer les comportements. Les dénonciations illustrent une morale. Ainsi, les théâtres forum et communautaire sont éducatifs.

Une fois, l'information livrée, le public se retrouve ainsi instruit sur le sujet en question. C'est un cadre d'éducation non formelle où l'on se sert de la dramatisation pour inculquer des valeurs morales et civiques. Les problèmes de civisme sont au cœur des pièces. Les spectacles mettent en scène le ridicule, l'ignorance, la naïveté de certains personnages à ne pas prendre pour exemple vu le sort qui leur est réservé.

La coutume est exposée sans déformation dans sa dimension malsaine et rétrograde. Ce sont le cas des mariages précoces et/ou forcés, la discrimination éducative, le lévirat, l'excision entre autres. C'est une mise en cause de l'ordre oppressif établi : les femmes infériorisées, des jeunes garçons qui ne sont pas impliqués dans les sphères de décisions, des hommes investis de tout pouvoir.

Les représentations théâtrales mettent en avant une critique des mœurs avec exposé de pratiques dangereuses. Elles dépeignent, aussi, le manque de solidarité entre les populations. Les pièces visent à modifier la société en dénonçant les faits. C'est pour cela, elles instruisent à travers l'élaboration de plusieurs sujets. Les spectacles présentent aussi des situations

difficiles et font prendre conscience des difficultés de la vie. Les sketches de théâtre communautaire sur la migration corroborent ce fait.

En effet, il est donné à voir des migrants traqués par la police des frontières qui les bastonnent au sang et les jettent souvent aux chiens de chasse. Les provisions d'aliments et d'eau s'épuisent et ils sont confrontés à la faim et à la soif dans le Sahara arabe. Quelques-uns meurent sur la traversée en mer.

Ceux qui arrivent à destination sont désillusionnés : sans papier, ils sont tracassés tout le temps par les contrôles policiers ; ils n'ont pas où dormir. Il est difficile de se trouver un travail décent. Ceux qui s'en sortent reviennent au village sans grand-chose. Ce récit émouvant enseigne ce qui brise le silence du mythe du migrant. C'est une éducation par expérimentation.

Sur le plan de la connaissance, les représentations expliquent la cause de certaines maladies et donnent les méthodes préventives ou conduite à tenir en cas d'infection. Il y a des scènes explicatives des comportements à risque en lien avec les maladies diarrhéiques, le paludisme, les Infections Sexuellement Transmissibles (IST), la tuberculose, la covid 19 et des démonstrations sur comment les prévenir.

On note entre autres le lavage des mains avant et après chaque repas, boire de l'eau potable, bien cuire les aliments avant de les manger, bien laver à l'eau et au savon les fruits et légumes crus dans la pièce *L'incroyable Lokré*.

Le spectacle *Menem* traite du port du préservatif avant tout rapport à risque, la non fréquentation des filles de joie, la nécessité de ne pas fréquenter plusieurs partenaires sexuels. Les recommandations de dormir sous des MILDA, ne pas garder de l'eau sale dans les concessions ou à proximité, consulter rapidement un agent de santé dès l'apparition de fièvre, d'un mal de tête, de maux de ventre et de vomissements dans la pièce *Palu*.

Ces dramatisations portent l'édification de l'opinion. Les représentations théâtrales sont des canaux de discernement, de moralisation. Le raisonnement explicatif se poursuit en incitant les spectateurs à l'action. La dimension incitative se présente sous la forme d'une consigne, d'un ordre donné, d'un conseil insistant avec en prime ou intérêt matériel, sanitaire, moral ou économique à la clé. Elle s'enracine dans la réalité des spectateurs à travers son mimétisme.

2.1.3.1.3. Le contrat de conformisme et de subversion

Le théâtre de la participation oscille entre conformisme et subversion. En effet, il pose les problèmes fondamentaux de la société. Ainsi, ce théâtre se veut multi fonctionnel. Le caractère

subversif de ce théâtre est inhérent à la dramaturgie elle-même qui implique le public en amont, la brisure de la relation scène/salle, la recreation du modèle à partir de l'anti-modèle, etc.

Les thèmes abordés viennent bousculer les conceptions traditionnelles et les modes de vie des populations. Bien souvent, les spectacles remettent en cause des valeurs fortement ancrées dans les traditions et ne respectent pas la hiérarchisation sociale, puisqu'ils donnent la parole à des enfants qui pouvaient sur la scène insulter les aînés ou à des femmes qui pouvaient se dresser contre leur époux.

Prosper Kompaoré se défend de mettre en place des mécanismes de protection du spect'acteur en recherchant la théâtralité du théâtre dans son expérience :

« Le principal atout de la théâtralisation c'est la distance utile que cette théâtralisation instaure entre l'acteur et le personnage. Le jeu est une protection utile dans une société bien souvent répressive et où les prétentions de rébellion ou d'innovation surtout quand elles sont le fait de personnes socialement opprimées : femmes, jeunes, couches sociales défavorisées apparaissent comme des transgressions de l'ordre social. De telles idées exprimées sérieusement dans la réalité pourraient provoquer des risques pour l'audacieux, par contre l'usage social reconnaît que le couvert du jeu autorise des propos ou des comportements atypiques (parenté à plaisanterie, effronterie et blasphème tolérés des griots, inversions ludiques diverses dans les rites.)²³¹ »

En effet, le théâtre-forum instaure le « feed-back immédiat » comme une stratégie d'implication directe du spectateur dans l'action. En prenant la scène et la parole, le spectateur-acteur exprime plus ou moins sincèrement et sous le couvert du jeu, sa projection du futur idéal sur le présent insatisfaisant.

Ce « feed-back », cette réponse instantanée du spectateur permet de déceler les points de blocage, les plages grises des préjugés, et les impasses des idées fausses. Le jeu organisé sous la direction du joker et avec la complicité des acteurs-auteurs permettra de dénoncer ces erreurs en développant la logique de l'absurde ou au contraire d'explorer théâtralement les voies nouvelles de la libération ou de la connaissance.²³²

Mais tout se passe comme si le jeu théâtralisé constituait une modélisation de la critique ou de l'hérésie qui les rendent socialement acceptables. Alors que les mêmes critiques

²³¹KOMPAORE Prosper, *Enjeux de scène* disponible sur <https://atb.digital-publication.com/enjeuxdes.../index.html...>, consulté le 20 mars 2021 à 10h

²³² KOMPAORE Prosper, « *Le théâtre d'intervention sociale en Afrique* », in : *Théâtres africains*, Paris, Silex, 1990, p.154.

formulées dans un débat direct pourraient attirer des foudres sur l'impertinent.²³³ En opposition à cette veine dénonciatrice qui s'affirme comme tel, l'on voit apparaître dans le théâtre communautaire un certain conformisme qui se refuse à interroger nécessairement l'établi. Ce théâtre se fait miroir de la société et facilite les mutations. Il est peinture de mœurs et distrait utilement. Il évoque les dysfonctionnements sociaux et interroge les valeurs en usage.

En définitive, il faut considérer que l'ensemble de ces pratiques proposent des innovations au plan esthétique qui peuvent se réclamer d'une certaine subversion. Et c'est sans ambages que P. Kompaoré s'écrit :

« [...] pour être efficace, ce n'est pas un costume ou un rire ou un mot qu'il faudrait changer ; c'est toute la conception même de la théâtralisation. Peut-être lorsqu'on aura détruit les salles de théâtre, brisé toutes les planches de scène, rangé tous les textes de théâtre, on pourra espérer faire du théâtre authentiquement voltaïque !²³⁴ »

2.1.3.1.4. Le contrat de reproduction/dénonciation

Il s'agit de dénoncer et de mettre en scène des situations d'injustice pour aider les communautés à reprendre leur destinée en main. Les théâtres forum et communautaire insufflent un élan de remise en question de par leur provocation et leur vocation à guérir les mœurs de la société, par la parodie et l'usage de quiproquos.

Le spectacle montre des scènes où l'on perçoit les classes sociales inégalitaires sans réelle composition notamment par le jeu du personnage. Les spectateurs se retrouvent face à une situation à laquelle ils sont habitués ; ils sont captivés par la scène. Ainsi, il dénonce les passions abusives, les crimes et les injustices de toute nature, l'absurdité cruelle de la condition humaine. Le spectacle théâtral utilise plusieurs moyens pour dénoncer, contester et critiquer.

La dramatisation présente des actions qui se constituent comme une source d'expérience et d'expérimentation personnelle, collective et socioculturelle. L'imitation et la représentation des faits sociaux permettent l'expression des réalités sociales. Ayant un fort composant émotionnel les spectacles entraînent les spectateurs à imiter ou à interpréter les personnages sur scène.

²³³ KOMPAORE Prosper, « *Impact socioculturel du théâtre-forum* » Communication, Ouagadougou, octobre 1993

²³⁴ KOMPAORE Prosper, *Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977, p.37

Aussi un spectateur apprend, soit en interprétant ou en personnifiant un personnage, soit en observant de ce qui est montré. C'est dans cette perspective que les théâtres forum et communautaire participent au processus éducatif et formatif des spectateurs.

Les représentations théâtrales développent leur personnalité :

- Exercice de prise de parole en public,
- Développement du goût des responsabilités,
- L'impulsion d'un désir de changement,
- L'amorce de solutions par rapport aux situations individuelles,
- Le passage d'une situation subie à une situation où on devient acteur de sa propre vie,
- La discussion sur un problème auquel on est confronté,
- S'exprimer avec ses propres mots et prendre conscience de son oppression,
- Se forger une volonté de s'en sortir,
- S'impliquer personnellement dans un projet collectif.

La dramatisation développe, ainsi, une série de capacités et de compétences sur un plan personnel, groupal mais aussi socioculturel. Les représentations sont, alors, des ressources aptes à procurer un apprentissage. À travers le transfert d'attitudes, de connaissances et de procédures au sein de différentes situations ou rôles, les représentations des théâtres forum et communautaire constituent des espaces de pédagogie sociale au service de l'épanouissement, du développement et de l'autonomie progressive des personnes et des communautés.

Les séances d'animation du théâtre communautaire et de représentations du théâtre forum revêtent des visées pédagogiques. Les séances de formation visent une sensibilisation du public sur des thématiques variées. Différents modules sont assurés à chaque représentation. Ce qui lie jeu de rôle et apprentissage.

Les spectacles dispensent des formations sur les modes d'utilisation des pesticides. Ils expliquent comment mettre l'insecticide dans le pulvérisateur, montre quel dosage faire avec les autres produits à mélanger pour obtenir ce qu'il veut. Ils montrent quelles précautions prendre pour ne pas exposer la santé de l'utilisateur.

Celui qui démontre se déguise avec un imperméable, des gants, des bottes, un masque, des lunettes et un casque. Les conséquences d'une mauvaise utilisation sont aussi décrites : problèmes gastriques, problèmes dermatologiques, infections respiratoires, problèmes ophtalmologiques. Les spectacles instruisent, également, les populations sur l'utilisation du préservatif, des latrines, des Moustiquaires Imprégnées à Longue Durée d'Action (MILDA), les mesures sécuritaires en cas d'attaques terroristes, le port du masque, etc.

Les objectifs pédagogiques sont clairement définis :

- Susciter de l'intérêt pour les actions de développement local,
- Amener les populations à s'impliquer dans la gestion locale,
- Concourir à leur formation sur les dangers des pesticides,
- Amener à adopter des mesures d'hygiène et d'assainissement,
- Leur donner la possibilité de prendre la parole en public.

Ce propos s'inscrit dans une approche éducative. La didactique et l'andragogie sont les deux versants de l'enseignement des masses auxquels, les praticiens ont recours. Elles permettent d'envisager les théâtres forum et communautaire sous l'angle du jeu dramatique et ce qu'il apporte en techniques à exploiter pour insuffler le changement.

L'éducation théâtrale est envisagée à travers la pédagogie ; l'accompagnement se fonde sur une approche communicative. Cette approche intégrée prend en compte les aspects de la vie des spectateurs liés à la formation. De ce fait, les spectacles sont basés sur les réalités du public. Le support théâtral induit une réactivité/proactivité des spectateurs.

Finalement, ce théâtre n'a pas d'ambition artistique ou créatrice, les sketches sont des supports servant l'action de sensibilisation, de formation, d'enseignement. Il privilégie les échanges. Tout est situation de débats, de discussion, d'explications, d'éclaircissements, d'enseignements.

En somme, quatre contrats spécifiques définissent la communication du théâtre de la participation. Ce théâtre informe, forme, éveille des consciences et facilite une prise de parole. L'expression théâtrale recourt au langage du signe, du symbole. Elle s'inscrit dans une

démarche intuitive, suggestive, ludique et esthétique. Il permet une facile transmission de messages et d'idéologie. Les théâtres forum et communautaire sont par conséquent perçus à la fois comme divertissement, œuvre esthétique et métalangage pour parler de la vie réelle.

Entre réel et fiction, ce théâtre se présente comme une métaphore du réel et interpelle les consciences. C'est un lieu de communication sociale. Par sa dimension interactive, le théâtre favorise une catalyse sociale pour un développement participatif. Toutefois, elles développent une esthétique qui s'appuie aussi sur des éléments de la culture locale. Ce qui ne manque pas de provoquer des effets sur les spectateurs.

La littérature sur la naissance et l'évolution de cette pratique au Burkina Faso souligne que les théâtres forum et communautaire relèvent d'un usage instrumental. En conclusion cette instrumentation subordonne les théâtres forum et communautaire à une utilité sociale, morale et politique. Les représentations harmonisent savamment diverses situations de communication.

C'est pourquoi ce sont des critères autres que théâtraux qui fondent la valeur des représentations. Cette instrumentation justifie le recours à cette pratique par les commanditaires. Ainsi les théâtres forum et communautaire ne sont pas du théâtre pour du théâtre mais du théâtre pour la société, d'où le recours à la fois au langage verbal et non verbal.

2.1.3.2. Le langage verbal

Le langage verbal aux théâtres forum et communautaire est essentiellement oral. Il utilise la voix. La voix occupe une place dans l'élaboration de la forme dramatique aux théâtres forum et communautaire. Elle peut être parlée ou chantée. La voix parlée la plus utilisée dans ces spectacles est celle du comédien. Le spectacle se passant dans un espace scénique ouvert, toutes les interactions acteurs-publics s'entrecroisent.

Aussi, il est utilisé des haut-parleurs branchés sur des microphones montés sur pieds sur la scène pour amplifier la voix des acteurs. On distingue plusieurs diffuseurs : le poste radiophonique, la voix artificielle. Depuis un poste radiophonique, la voix pré-enregistrée d'un comédien absent sur scène raconte une fable parallèle à l'intrigue en cours.

Ce récit se fait en dehors de la scène mais participe de l'action sur scène. C'est le cas de la voix radiophonique qui sensibilise sur la nécessité pour les parents d'établir des certificats de naissance pour les enfants. Cette voix montrait les difficultés auxquelles font face les élèves sans certificat de naissance en classe de CM2. Un brillant élève n'a pas pu se présenter à l'examen du Certificat d'Etudes Primaires (CEP) par manque de ce document qui pourtant est facile à établir.

Après les commentaires sur la mésaventure de ce dernier, la voix explique comment s'y prendre pour l'établir. Cette diffusion est intervenue au moment où un personnage enseignant essayait de convaincre Boanga, le père d'un de ses meilleurs élèves d'entreprendre des démarches pour le lui en trouver avant le délai de dépôt des dossiers pour le CEP. Cette voix, en un laps de temps réduit, a renchéri les propos de l'enseignant avec plusieurs exemples et a emporté l'adhésion de Boanga qui a pris l'engagement de fournir le certificat de naissance le plutôt.

La voix artificielle est une voix qui s'associe à la machine, détournée par des moyens électroniques. Elle relève d'un décor vocal. Certains spectacles font état de téléphones. Les propos tenus par un comédien/personnage au téléphone participent d'une esthétique de la dispersion : ils interrompent les répliques, s'immiscent à l'intérieur des répliques d'autres personnages et se situent sur le même plan que d'autres discours qui n'ont pas toujours un lien avec ceux en cours. Par exemple, Bènoaga en pleine conversation au cabaret sur les facilités culturelles. En effet, leur sujet de conversation portait sur les pesticides utilisés pour détruire les herbes et faciliter la bonne croissance des plants.

Pendant que chacun se réjouissait des quantités de récoltes obtenues, Bènoaga reçoit un appel téléphonique qui l'informe que plusieurs jeunes garçons dont son fils ont fait des crises respiratoires et sont admis au centre de santé pour des soins. Ainsi, cette voix a interrompu le cours de la conversation sur les bienfaits des pesticides pour planter le décor sur des maladies. Ainsi dévoyé, le discours s'est déporté sur l'origine de ce mal qui agit comme une épidémie. C'est dans une autre scène, que le spectateur se rendra compte que les malades sont victimes d'une exposition aux pesticides ; puis s'en suivront des scènes qui montrent qu'il faut se protéger pour ne pas inhaler le gaz.

La « voix off » ne provient pas des comédiens en scène ; elle est dissociée d'un corps identifiable. Sa source ne peut être vue des spectateurs. Cette voix participe d'une esthétique généralisée de l'étrangeté et de la dissociation de l'action et de la parole, de l'image et du son. Toutefois, elle peut servir de personnage en apparaissant comme une présence auditive puis en se matérialisant en un personnage identifiable. Il s'agit de la voix de la conscience morale, de la voix des pensées.

C'est généralement une voix qui fait ressurgit des enseignements auxquels, le personnage sur scène tout pensif avait refusé de se soumettre. Pour les migrants, c'est la voix de la mère qui les défendait de mettre en œuvre le projet d'exil. C'est la voix de l'épouse qui menaçait de

le quitter s'il l'abandonnait pour partir sous d'autres cieux. C'est la voix de l'ami qui lui confiait ses dernières paroles. Ce sont des souvenirs qui assaillent l'esprit du personnage sur scène.

La voix varie au cours de l'expression du personnage. On distingue des facteurs objectifs qui sont la continuité/discontinuité du flux verbal, les césures et les pauses : longueur, place, fonction ; la vitesse de l'élocution par rapport à la norme culturelle et individuelle de l'auditeur ; l'accentuation, la mise en relief, l'effacement de la voix. Ces éléments présentent des propriétés pertinentes pour le spectacle des théâtres forum et communautaire.

Par moment, les acteurs utilisent des accents étrangers. Ils parlent à haute voix pour se faire entendre du public. Nous avons relevé des hésitations, des mises en exergue ou construction d'une armature rhétorique. Parfois, ils font une alternance entre la parole proférée et le chant. L'acteur peut aussi changer de sexe en modifiant en direct sa voix originale de quelques demi-tons soit en la rendant plus forte, plus chaude ou plus faible.

Quant à la voix chantée, elle est soit une composition musicale jouée, soit des chants exécutés par les acteurs eux-mêmes sur la scène, dans les coulisses, par des figurants ou des chanteurs. Ces chansons donnent des informations sonores qui servent le propos de la pièce tout en appuyant son paysage visuel. On parle, alors de musique de scène qui peut être omniprésente et servir de trame de fond à toute l'action dramaturgique ou être peu présente.

En effet, elle permet de décrire les événements non représentés sur scène. Elle est utilisée pour assurer les transitions dans une pièce/ le changement d'actes, de tableau, etc. Des indications sonores sont utiles à la compréhension du spectacle. Le son joue un rôle important au théâtre et permet de donner vie au spectacle. En plus du langage verbal, les théâtres forum et communautaire sont médiatisés par un comédien qui lui donne vie à travers son physique et son jeu : le langage non verbal.

2.1.3.3. Le langage non verbal

Il regroupe, d'une part, les expressions du visage, la façon de se tenir, la façon de parler, les mouvements de la tête, des yeux, des mains. Ce que corrobore le schéma ci-dessous :



Fig. 11. Schéma des éléments de la communication non verbale

D'autre part, le langage non verbal est véhiculé par le décor, les costumes, les éclairages, le jeu dramatique parmi tant d'autres. Le décor des théâtres forum et communautaire se caractérise par son naturalisme. L'esthétique naturalisme use sur le plan musical et sonore de compositions capables de reproduire le réel du point de vue conceptuel.

En effet, tout au long de la représentation, la musicalité n'est présente que par l'intermédiaire d'instruments traditionnels, des refrains harmonisés menés par des personnages. Cette situation s'emboîte parfaitement dans le processus d'identification présent dans le naturalisme. Et comme autre effet sonore, les cris des oiseaux, des ânes, etc. La combinaison de ces deux effets restitue l'atmosphère sonore d'un espace rural. Les costumes traduisent l'univers social réel dans lequel se déroule l'action. Ils caractérisent le milieu social, le style et les préférences individuelles et/ou collectives des populations concernées.

Le phénomène d'identification est très accentué. Le jeu fonctionne sur la base du principe de la vraisemblance. Les acteurs reproduisent les situations décrites au plus près de leur réalité. Le jeu est de telle sorte que les personnages paraissent vrais et naturels que les spectateurs ne manquent pas de trouver des équivalents. Cet effet de ressemblance facilite l'intervention du public dans la phase forum.

La diction de l'acteur est rendue vraisemblable, soumise à la mimésis et aux manières de parler du milieu où se situe l'action. Elle essaie au mieux qu'elle puisse de produire des effets de réel en copiant des manières authentiques de parler. Ces éléments non verbaux appuient la parole et structurent le message aux théâtres forum et communautaire.

Ainsi, divers signes opérationnalisent le processus de communication théâtrale. Ce que corrobore A. Ubersfeld quand elle déclare: « (...) *la performance théâtrale est constituée par un ensemble de signes (...) ces signes s'inscrivent dans un procès de communication dont ils constituent le message* ²³⁵» Aussi, il est similaire aux échanges au quotidien. Il n'utilise pas un seul langage comme vecteur.

Le processus met en place des conditions de réalisations spécifiques à ce type de théâtre. Ces caractéristiques constituent les moyens mis en œuvre pour établir la communication théâtrale. Cette modélisation traduit une pratique théâtrale médiatisée ou instrumentée. Aussi ces techniques de mise en forme théâtrale des données sociales envisagent-elles les théâtres forum et communautaire comme un instrument : l'intention première étant de communiquer.

2.2. L'ancrage dans les pratiques traditionnelles et culturelles du Burkina

Les théâtres forum et communautaire prennent forme dans les expressions de la culture du public cible. Ces expressions comprennent la dimension festive, le recours au chant, l'appui sur le conte traditionnel, l'analogie au tribunal coutumier, la pratique des langues locales et les références aux pratiques religieuses. Elles traduisent les us, les coutumes, les valeurs, les modes de vie développés par les communautés et font partie intégrante de l'identité culturelle et traditionnelle de la communauté locale.

C'est une incorporation du savoir-faire et des techniques de transmissions des valeurs fondamentales de ces localités. L'objet de ce point est de présenter les éléments de la culture présents dans les spectacles de théâtre forum et communautaire. Nous montrons les usages faits de ces ressources.

2.2.1. La dimension festive

Les théâtres forum et communautaire relèvent de la fête parce qu'ils suscitent une effervescence collective. La préparation des groupes lors des ateliers-crédation du théâtre communautaire, l'organisation de la restitution des sketches prédisposent à la fête : un rassemblement massif d'individus vêtus de leurs beaux habits, coiffés de belles parures.

²³⁵ UBERSFELD Anne, *L'école du spectateur*, Paris, Editions sociales, p. 37

L'espace de restitution est aménagé, les acteurs disposent leurs costumes dans les coulisses, le décor de la scène se met en place. Les spectateurs s'installent progressivement. La musique bat son plein. On s'y éclate en danse. Les villages voisins accourent.

Tout est confondu : acteurs et spectateurs sont unis par le même sentiment d'appartenance à la communauté sociale. Plus d'individualité, tout le monde se fond dans la grande matrice. Le marché circonstanciel de vente de friandise, la disposition des sièges, la fixation de la scène, le décor, les costumes, les activités et les divers rites fixent l'imaginaire festif.

C'est pourquoi Jacques Scherer affirmait qu'en Afrique, le théâtre est une fête conviviale. Le rassemblement se fait autour d'une parole instituée. Les autorités coutumières prennent la parole pour proclamer le début de la fête avec leurs bénédictions.

Assimilé à la fête, ce moment de commémoration collective reproduit les hiérarchies sociales en usage. Les autorités coutumières, religieuses, politiques, les enseignants, les acteurs du partenaire terrain, les responsables de l'A.T.B. leurs amis et connaissances venus pour l'occasion sont installés sur des sièges confortables. Les premiers venus des populations s'asseyent sur le reste des sièges. Les autres occupent des sièges de fortune. La fin de la séance de restitution est un moment de ripaille.

Un repas communautaire est partagé. Ainsi la séance de restitution de théâtre communautaire concourt à la cohésion sociale en rassemblant toutes les composantes sociales. Ainsi tout comme les rituels festifs traditionnels du Burkina marquent le passage des saisons, les moments du calendrier agricole et les périodes de la vie sociale au Burkina, les spectacles de théâtre forum et communautaire sont liés à la vision du nouveau monde envisagé par le jeu.

2.2.2. Le recours au chant

Avant le début de la représentation, une série d'animations musicales sur fond de danse se fait sur le site du spectacle afin de happer les spectateurs réticents ou qui tardent à se joindre à la manifestation sociale. Ainsi, l'animation musicale peut durer une demi-heure. Des sonorités à la mode sont jouées par le régisseur de son. La scène se remplit de badauds qui accourent de partout pour se trémousser sur la piste. Les comédiens de la troupe se joignent à cette ambiance qui prend une dimension extraordinaire. L'animation est au centre de ces deux approches théâtrales.

Outre l'animation musicale et de danse au début des spectacles, on note aussi le recours au chant lors des ateliers-crédation des sketches tout au long du chantier de théâtre communautaire. Les participants exécutent des chants populaires sur des pas de danse connus

par plusieurs au sein des groupes avant, pendant et à la fin des séances. Prosper Kompaoré explique ce recours par le fait que chanter en groupe procure de l'énergie, apporte de l'adrénaline, rend heureux et réduit l'anxiété. Ces propos traduisent que le chant favorise un engagement énergétique, de l'empathie et réduit le stress.

En effet, après les chants, les participants devenaient moins méfiants, plus loquaces et créatifs. Au fil du temps ponctué de chants, on notait un sentiment d'unicité et le plaisir dans la narration des récits de vie. Ainsi, ce rituel de chants favorise la relaxation corporelle, multiplie le potentiel énergétique des participants, suscite le plaisir d'apprendre et favorise l'attention.

On retrouve le chant ou la musique à l'intérieur des spectacles. On assiste à un savant dosage de la musique, de la danse et du langage dans les théâtres forum et communautaire. Des comédiens entonnent à la flûte peule des chants, quelques-uns les accompagnent du tambourin, d'autres avec unealebasse maracas rythment la chanson.

Le chant est généralement suivi de séquences de danse. Lorsqu'une femme veut exprimer quelque chose à son homme, surtout s'il s'agit de quelque chose ayant un caractère intime ou sentimental, elle utilisera de préférence le langage chanté ; le chant des femmes à la meule, ou au lavoir.

Les chants de la douleur lors du suicide, après la bastonnade, le viol, la calomnie. Ils sont des sanglots. Des personnages brimés, opprimés chantent leur désarroi, leur ras-le-bol. Ce sont des formes de purgation pour ces personnages. Aussi les paroles narrent-elles des faits qui ne seront pas joués sur scène mais qui font partie du lot d'oppression subie. On retrouve le chant, également, à des occasions heureuses, de réjouissances vécues sur scène. Ce sont par exemple des cérémonies de réception d'une école, d'une maternité, d'une borne fontaine. La traversée du désert par les migrants est aussi ponctuée de chants.

Le chant marque aussi le changement de scènes/d'actes/de séquence. Cette exploitation favorise l'appropriation du message diffusé en offrant un cadre agréable d'apprentissage qui rompt avec le temps et le quotidien. L'aspect comique, drôle crée un cadre ludique, joyeux qui conforte le spectateur.

Ce qui, entre autres éléments, permet au public d'oser monter sur scène et de prendre la parole au moment du forum. Il développe la confiance, baisse la garde et favorise l'engagement. Le chant permet d'appivoiser la capacité du public à créer un monde adapté à leurs besoins et réalités actuels et avec lequel, il sera en harmonie. Somme toute la musique, le chant et la danse

amènent à une structuration des apprentissages, à une bonne construction psychique et à des interactions positives.

2.2.3. L'appui sur le conte traditionnel

Le conte traditionnel constitue une source d'adaptation des théâtres forum et communautaire. Notre analyse s'appuie sur la thématique, la structure, le style. Les thèmes abordés révèlent des valeurs auxquelles la société tient : la cohésion sociale, la justice, la reconnaissance, la bonté, l'amour, le civisme, etc. La cohésion sociale résulte des questions de foncier, d'agriculteur et d'éleveurs, de fréquentations de centres commerciaux soulevés par les pièces.

Les tensions sociales sont reflétées. Le refus d'octroyer des terres cultivables aux femmes et les conflits opposant agriculteurs et éleveurs sont les plus traités. La justice évoque les problèmes de pouvoir, de gestion de la cité. Les spectacles se mettent au service de l'Etat pour sensibiliser les populations sur la nécessité de payer les impôts/les taxes, d'assurer la veille citoyenne, de bien entretenir les biens publics.

Ces valeurs constituent le fondement de la morale sociale véhiculée à la fin des pièces, laquelle morale indique au spectateur comment vivre et se conduire pour son bonheur personnel et celui de la société entière. Comme on le voit dans les contes, les théâtres forum et communautaire transposent les spectateurs dans un univers où l'objectif essentiel est d'éduquer et de former. Ils constituent un moyen d'éducation de masse.

Sur le plan moral, les spectacles, à l'instar du conte, dictent des règles de conduite personnelle dans la vie et l'intégration harmonieuse dans la société. Ils éclairent les spectateurs. S'ils instruisent, ils divertissent aussi. Le principe éducatif des genres est celui de la pédagogie moderne. Pour intéresser, ils amusent, éveillent la curiosité et provoquent de l'intérêt.

Sur le plan émotionnel, ils provoquent l'identification du spectateur avec le personnage, d'où la purgation des souffrances, des douleurs passées. Tout comme le conte, ces théâtres sont un outil pédagogique. L'univers des représentations constitue un système d'enseignement de valeurs idéologiques. Cette pratique théâtrale s'inscrit dans une communauté et est marquée par les valeurs qui la caractérisent. Issus de la société, les spectacles, tout comme le conte, sont faits par le peuple pour le peuple.

Pour le cas du théâtre communautaire, il n'a pas d'auteur et appartient à la collectivité. La communication orale y est privilégiée. C'est un jeu spectaculaire qui a besoin d'un narrateur et d'un auditoire actif. Aussi le joker joue le rôle de narrateur et les spectateurs servent

d'auditoire. Le joker comme le conteur échange avec l'auditoire pour le faire participer à la construction des pensées communes locales. Il se fait accompagner par les spectateurs qui collaborent à l'ambiance. Les représentations de théâtre forum ont lieu généralement la nuit, le soir ou l'après-midi. Ces temps correspondent au moment des veillées de contes traditionnels.

Les séances de restitution du chantier de théâtre communautaire ressemblent à une soirée de conte. Ce sont des moments de fête et de détente communautaire. Tout comme le conte, les théâtres forum et communautaire engagent des représentations sur la place du village. La pièce au théâtre forum est généralement une intrigue courte.

Ce sont des intrigues qui reflètent l'image d'une Afrique travailleuse, ingénieuse, imaginative, tolérante, généreuse, accueillante, vivante, festive et ouverte. Sa dramatisation tout comme le récit du conte engage scéniquement des personnages fictifs dont les aventures se situent dans un cadre irréel. Les personnages du conte traditionnel sont du même type que ceux des représentations : l'épousé violentée, l'enfant laissé à lui-même, l'orphelin maltraitée, entre autres.

Quant à la structure, les représentations de théâtre forum sont organisées sur le même modèle que le conte traditionnel. Il sépare les événements de sorte qu'il y ait une exposition, un conflit, des péripéties et un dénouement et la situation. En effet, Paaga, balaie sa cour tout en fredonnant un air joyeux quand soudain arrive son fils Mamoudou en pleure. Il a été expulsé de la salle de cours parce qu'il manque son certificat de naissance dans le dossier d'examen du Certificat d'Etudes Primaires (CEP).

Informé, son père Boanga va à l'état civil pour en faire la demande mais là, il ne trouve pas gain de cause. Aussi est-il redirigé vers le tribunal pour établir un jugement supplétif. Pour ce faire, il lui est requis une carte d'identité qu'il ne détient pas non plus. Cette introduction plante le décor de l'action conflictuelle à venir. Le conflit naît au moment où Boanga commence les démarches pour obtenir le certificat de naissance. De la mairie au tribunal, le père sera confronté à la lourdeur administrative et n'obtiendra le jugement supplétif qu'au lendemain du dépôt des dossiers pour le CEP.

La situation de départ expose un problème à résoudre. L'intrigue se noue à ce niveau. Mais des difficultés apparaîtront tout au long du processus. La quête se réalisera mais de façon dramatique. Aussi le théâtre forum se déroule comme une séance de contes : une séance d'ouverture, une formule introductive, un récit entrecoupé de chants, une formule finale.

Les représentations théâtrales s'ouvrent par une danse suivie d'une formule introductive qui explique le principe du théâtre forum. Avant l'explication du déroulement de la représentation, le joker annonce : « *des joueurs vont s'amuser sur scène tout à l'heure* », « *nous allons jouer ici* », « *Nous allons vous présenter un jeu* ²³⁶ ».

La dramatisation alterne dialogue, monologue, aparté et chants. La fin du spectacle est soulignée par le joker qui introduit la phase du tribunal. Les formules finales sont généralement : « *ainsi se termine notre fait divers* », « *ainsi marque la fin de l'histoire* », « *Et c'est ainsi que notre anecdote prend fin* ²³⁷ ». Les spectacles s'expriment de façon déguisée en utilisant un monde fictif et un détour des événements ou des réalités de la société. Ils décrivent la société en se camouflant dans un univers comique, humoristique et/ou dramatique. Ce détour renvoie toujours aux réalités sociales.

Quand par exemple, le fou met en garde les parents qui confient leurs enfants à des familles en ville pour servir de servantes contre les maltraitances dont ces enfants sont objet. Cela reflète la voix des opprimés et livre une critique sociale. C'est une expression déguisée en réaction contre l'oppression sociale et les violences inhérentes.

À l'instar du conte traditionnel, ce théâtre utilise la satire pour tenir en éveil les esprits ignorants, conscientiser les imprudents, dénoncer les comportements asociaux et injustes, prévenir les malheurs communautaires et individuels. Si les théâtres forum et communautaire s'inspirent de la technique du conte traditionnel, ils intègrent aussi le processus du tribunal coutumier.

2.2.4. L'analogie au tribunal coutumier

La phase de tribunal au théâtre forum trouve son analogie dans le tribunal coutumier. Ce dernier constitue une institution judiciaire populaire rattachée à la chefferie. Le chef du village, étant l'autorité morale de cette instance, se trouve au sommet de ce système. Ce tribunal est constitué du procureur qui interroge les mis en cause, le président qui donne le verdict final et les jurés qui participent au jugement et cherchent des solutions pour que la société se perpétue dans l'harmonie et la cohésion sociale.

La phase de tribunal au théâtre forum fonctionne à la manière du tribunal coutumier. Le joker cumule les rôles de chef du village, de procureur et de président. Les spectateurs sont à la fois accusateurs, jurés, témoins et visiteurs. Tout comme au tribunal coutumier, le tribunal au

²³⁶ Ce sont des exemples de formules introductives utilisés lors des représentations des spectacles de théâtre forum par la troupe B.T.B.

²³⁷ Nous avons là quelques exemples de formules finales utilisés lors des spectacles de théâtre forum.

théâtre forum ne donne pas forcément raison, il met l'accent sur la recherche de la vérité, de la bonne conduite. Tous les deux sont basés sur la recherche du consensus.

En effet, les spectateurs, dans un premier temps, se plaignent du comportement d'un personnage donné. Ils donnent une argumentation des faits qu'ils reprochent au personnage mis en cause. L'accusé à son tour se défend. Mais comme au théâtre forum, la culpabilité du personnage est de fait, l'accusateur triomphe et l'accusé plaide coupable. À la fin, le mis en cause reconnaît sa mauvaise conduite et accepte les solutions proposées par le spectateur dans son rôle de juré.

En fait, les rôles d'accusateur et de juré sont assurés simultanément par le spectateur. On ne note pas de décalage temporel. Il donne son argumentaire et fait les recommandations en même temps. Cependant, les témoins assistent passivement, ils n'interviennent pas de façon formelle.

À la fin de la confrontation, le joker reformule les interventions et pose des questions aux jurés dans leur grand ensemble. Ceux-ci à l'unanimité valident les solutions proposées. Ainsi les deux parties s'accordent sur une base et une morale est tirée. Les deux sont situées sur ce qu'il faut faire. La vérité est alors dite. Tout le monde est situé sur le bon comportement. Tous les problèmes sociaux trouvent solutions au tribunal du théâtre forum comme au tribunal coutumier.

Si comme le tribunal coutumier celui au théâtre forum est un cadre de recherche de vérité et de cohésion sociale, il apparaît aussi comme un creuset de l'art oratoire. L'accusateur et l'accusé ne bénéficient pas de l'assistance d'un avocat comme dans le tribunal républicain. Ils font prévaloir eux-mêmes leur argumentaire. Aussi ont-ils recours à la logique du discours et à l'art de la persuasion.

2.2.5. La pratique des langues locales

Les représentations des théâtres forum et communautaire se font dans la langue des localités d'accueil. Ce sont le mooré pour les zones de B.T.B. et le bissa pour Garango terrain d'observation du théâtre communautaire dans la présente étude. Toutefois, nous notons des expressions empruntées au français et réintégrées dans ces langues locales : ékolé (école), semèn (semaine), poizonnon (empoisonné), concombré (concombre), papa woo (papa), maman woo (maman). Les deux langues locales se colorent au contact de concepts français comme la démocratie, le sida, l'essence, les PTME, la reproduction, le paludisme, le choléra, la pilule, le norplan, le dispensaire, la mairie, la pompe.

Le sous-titrage des pièces est fait en français : « *Maam pipi boumbou* » sous-titré le « *Droit d'exister* », « *Koom la viim (l'eau c'est la vie)* ». Certains titres sont en français directs : « *Halte à l'excision* », « *Le paludisme* », « *Incroyable lockre* », « *Justice pour Sabine* », « *la gestion durable des terres* »

Certains personnages portent des noms français : Clarisse, Béatrice, Honorine, Michel, Paul. D'autres portent des noms arabes : Karim, Mamoudou, Hamado, Rachid. Les noms des pays restent inchangés : Libye, Italie, Espagne, Gambie, Guinée. Ainsi, on constate une intrusion massive des manifestations lexicales françaises manifestant des réalités africaines : bébé, jeune, quartier, intoxication alimentaire, seringue.

On note la présence de phrases entières en français : « *Faut pas le laisser* », « *il faut assumer tes responsabilités* ». Les représentations théâtrales empruntent au français les mots dont elles ont besoin. Les pièces sont en fait comme des miroirs des sociétés bénéficiaires qui intègre des principes étrangers.

C'est une intercommunication. Les praticiens s'adressent à un public précis à partir des mêmes codes de référence. Ils utilisent les langues locales et livrent les messages avec des effets de style qui résonnent de toute leur puissance et brillent de toute leur splendeur.

2.2.6. Les références aux pratiques religieuses

Le fétichisme et le maraboutage sont présents dans les représentations des théâtre forum et communautaire. Ces pratiques sont au cœur des départs des migrants. Les spectacles des jeunes portant sur la migration montrent des jeunes qui au début du projet de partir à la recherche d'un mieux-être consultent des charlatans, des devins, des marabouts.

Ils les interrogent sur la traversée, les difficultés auxquelles ils seront éventuellement confrontés et cherchent à s'assurer sur la finalité du voyage. Ces jeunes croient en des êtres surnaturels auprès de qui, ils implorant protection, assistance, soutien, bénédictions. Leur sort dépend de l'avis des ancêtres. Ils y fondent leur détermination et leur bravoure. La pratique divinatoire est une source de motivation pour ces jeunes.

Dans les spectacles de théâtre forum, il est fréquent de voir des invocations faites aux mânes des ancêtres. C'est le cas de Pinsi qui face à l'état inquiétant de la santé de son fils se met à prier : « *Que les ancêtres le protègent, que les aïeux veillent sur lui...* » Les divinités occupent une place importante dans la vie traditionnelle des personnages en spectacle aux théâtres forum et communautaire.

Les fétiches et les vertus prémonitoires ont un pouvoir et peuvent influencer sur les personnages. Ces pratiques révèlent le caractère animiste des personnages en question. Leur société est fondée sur la divination nécessaire pour comprendre le monde réel et invisible. Les discours des personnages évoquent leurs pratiques religieuses. Pinsi avant de boire la bière de mil, la verse d'abord à terre en murmurant des paroles à l'endroit de ses ancêtres puis porte la calebasse à sa bouche.

Les procédés de fusion à travers le dialogue entre les vivants et les morts. Ce qui s'interprète comme une réponse à l'attente de la croyance (animisme et culte des ancêtres) selon laquelle le mort continue de vivre dans un autre espace accessible au vivant. Le procédé de la prosopopée (qui consiste à faire parler ou jouer quelqu'un que l'on évoque, qui est absent, mort ou inanimé), participent tous de cette volonté de fusion.

Cette pratique théâtrale s'inspire des cultures burkinabè dans le choix des matériaux de base à la création et dans la transmission au public. Le recours à l'expression théâtralisée par la fête, le chant, le conte, le tribunal coutumier, les proverbes, les langues locales, les pratiques religieuses est une ouverture sur l'utilisation des techniques traditionnelles africaines de production de jeux et de spectacles.

2.3. Les démarches esthétiques des utilisateurs du théâtre de la participation

2.3.1. Le jeu théâtralisé

L'espace de l'art représente un lieu de liberté et de gratuité ; celui de la vie concrète est pragmatique et requiert de l'efficacité. Aussi il est requis des techniques pleines de sensations conciliables à une visée utilitariste. L'art, en l'occurrence le théâtre de la participation, favorise une interaction. Ce qui fait que le public au-delà des barrières sociologiques de sexe, d'âge, de fonction, de statut social, d'appartenance groupale entre en intimité avec le personnage.

Ainsi, les publicistes et les marketeurs, pour ne citer que ceux-ci, font usage d'un langage artistique médiatisé par l'image scénique. Ce langage s'inspire du réel, du fantasme ou d'une alchimie du réel et de la fiction et du rêve. Toutefois, l'on observe les procédés de simulacre. En effet, les usagers de ce théâtre optent un jeu de théâtre minimum. Ils restent très proche de la réalité eu égard au fait que c'est une propagande qui vise à inciter le public à la consommation d'un bien, à l'achat d'un produit.

Contrairement aux praticiens qui transmettent des messages pour changer des comportements préjudiciables au bien-être collectif à travers la prise de responsabilité individuelle, les usagers ajustent le discours publicitaire au public. Ce qui détermine les options

de mises en scène et met en perspective des services après achat du produit. Pour cela, le sketch n'est pas performé par des comédiens spécialistes. Il est le plus souvent joué par des comédiens de circonstance.

Ce sont généralement des acteurs qui sont habilités à se produire devant un public avec quelques traits d'humour. Ces derniers mettent en avant le regard du commanditaire comme une dimension du jeu. Le promoteur structure l'intrigue, impose une chronologie dans la succession des faits et demande au performer d'intervenir scéniquement en y mettant de l'humour.

L'important est la crédibilité du message diffusé. Par conséquent, le comédien d'une circonstance s'exprime dans un langage accessible au public et présente des éléments qui accrochent le public. Il se focalise sur la création d'un univers évasif de manière onirique ou fantasmagique. Les usagers prennent ainsi appui sur les caractéristiques culturelles de la cible où la dimension participation est inscrite dans la réception du message diffusé théâtralement. Ils explorent donc diverses méthodes d'implication du spectateur dans la propagande.

Ces techniques sont proches du théâtre de l'opprimé : des acteurs professionnels ou non présentent un sketch et par la suite posent des questions au public et l'invitent à donner son avis et à intervenir concrètement pour pratiquer la simulation faite au préalable pour corriger un comportement répréhensible.

Tout comme dans le cas des praticiens, nous notons une approche participative. Au commencement, la démarche est anthropologisée : l'agence de communication ou les artistes font un sondage pour se faire une idée des caractéristiques du public cible et s'appuient sur les données collectées pour créer le spectacle de base. Cela vise à emporter l'adhésion de l'auditeur. Ce qui le rend pragmatique. Toute fois quelles sont les modalités pragmatiques qui s'opérationnalisent dans les spectacles des théâtres forum et communautaire ?

2.3.2. Le principe de plaisir

Ces interventions servent des objectifs cadrés mais recouvrent aussi des intentions ludiques. Elles font passer de moments conviviaux au public même si le sujet porte sur des faits d'une certaine gravité sociale. Les interventions théâtralisées apparaissent comme des alibis ludiques pour dynamiser la clientèle. Le plaisir éprouvé à assister à une représentation se dilue dans l'enthousiasme.

L'effet miroir à travers le mimésis théâtral produit une distanciation qui favorise l'adhésion à l'idéologie commerciale de l'organisation commanditaire. En outre, la catharsis

provoquée par le ludisme permet de dédramatiser d'accueillir favorablement la solution que propose le commanditaire.

C'est un appel au jeu théâtralisé qui suscite des émotions chez l'auditeur. Cette intégration de l'art théâtral dans le processus de publicité et/ou de marketing relève de l'esthétique de la communication sociale. L'émotion occupe une place importante dans cette communication. Anne -Marie Gautier le traduit en ces termes :

« Une chose est sûre, une pub, pour marquer les esprits, doit avoir un engagement émotionnel. Une publicité 100 % rationnelle n'aura pas l'efficacité d'une pub qui va créer une émotion. Parce que les émotions sont des ancrages mémoriels. Quand j'ai une émotion par rapport à une pub, je vais m'en souvenir plus longtemps et ça va permettre à la marque de se différencier de ses concurrents. Alors, l'humour, ça marche toujours. Comme les bébés ou les animaux. Mais il n'y a pas que ça. Il faut chercher l'enjeu émotionnel. »

L'appel à l'émotion prédispose l'auditeur à adhérer au message diffusé. Aussi pour raviver de fortes d'émotion, les acteurs de ce type de communication font de plus en plus recours à la théâtralité. Nous l'avons vu plus haut, le théâtre est très proche des pratiques sociales et emporte facilement le spectateur.

Le théâtre de la participation 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 de la participation 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.

Dans ce chapitre, nous avons analysé les procédés esthétiques des spectacles de théâtre de la participation suivant les trois catégories envisagées par Patrice Pavis. Il s'agit de la perspective normative, descriptive et l'angle de la production et de la réception. Suivant cette approche, nous avons retracé le processus de modélisation des représentations dans le but de retrouver des normes esthétiques propres à notre temps.

Mais d'abord, notons qu'il n'existe pas une esthétique au XXI^e siècle mais une diversité de codes. Ensuite, le théâtre de la participation ne répond pas à un seul mode d'encodage. La pratique s'adapte aux besoins pour lesquels la pièce est créée. Pour ce faire, les acteurs de théâtre et les organisations commerciales combinent plusieurs techniques.

Néanmoins, il se dégage une certaine méthode propre à la démarche du théâtre de la participation. Nous avons relevé :

- une immersion avant toute création qu'elle soit l'œuvre des acteurs de théâtre ou des organisations commerciales ;

- un réinvestissement des théories du théâtre de la participation. Certains producteurs de spectacle ont connaissance des théories et les exploitent. D'autres, par contre, n'en ont pas conscience. Ils appliquent intuitivement et/ou par expérience des normes.

- le principe de réalité à partir des fonctions de miroir, de catharsis et de distanciation des spectacles ;

- le principe de plaisir : le théâtre se présente comme un vecteur humour ;

- la fabrication d'une culture collective développant le sentiment d'appartenance commune et de motivation pour l'agir ensemble ;

- un ancrage dans les pratiques traditionnelles et culturelles ;

- une dimension interactive et participative inspirée du théâtre forum d'Augusto Boal ;

- un cadre festif ;

- Etc.

Ce qui a nous conduit à la classification des pratiques selon que ce soit du théâtre forum, du théâtre communautaire ou des séances de promotion/vente. Cette recherche de critères définitoires des techniques esthétiques du théâtre de la participation correspond à l'angle descriptive de Patrice Pavis.

Pour ce qui est de la catégorie de la production-réception, il faut retenir que les esthétiques de cette forme de théâtre envisagent la pratique comme une expérience sociale qui revêt une dimension créative et spectaculaire. Le spectacle qu'il soit produit par les troupes ou par les organisations commerciales constitue une expérience collective et oriente des émotions aux spectateurs. L'utilisation de cet outil théâtre a prévalu en Afrique traditionnelle sous les formes d'animations événementielles/cérémonielles. C'est s'inscrivant dans cette lancée que les organisations commerciales et les troupes exploitent les esthétiques du théâtre en Afrique.

Aussi les spectacles entretiennent-ils une dimension de proximité avec un public qui partage des réalités et des valeurs communes. Ils visent à répondre à leurs attentes collectives. Ainsi, nous avons énuméré les procédés esthétiques qui régissent la pratique du théâtre de la

participation avec ces trois types d'esthétiques envisagées par Patrice Pavis : l'aspect normatif, la classification, le critère du goût.

Cette approche a permis d'explorer les spectacles de théâtre de la participation à travers les différentes unités de sens. Tout en considérant les différents éléments significatifs d'un spectacle, nous n'occultons pas les accessoires même si de façon générale, les scènes de ce théâtre sont dépouillées. Ce côté production-réception établit un rapport entre le fonctionnement de la production artistique et la réception. Ce qui nous a conduit à l'analyse des modalités pragmatiques dans le chapitre 3.

Nous tenterons de saisir ce qui se passe entre les spectacles de théâtre et leur réception. Nous analyserons comment le langage théâtral produit du sens et constitue un moyen pour influencer sur le spectateur.

**CHAPITRE 3 : LES MODALITÉS PRAGMATIQUES DES
SPECTACLES DU THÉÂTRE FORUM ET COMMUNAUTAIRE
DE 2008 À 2020 ET DES SÉANCES DE PROMOTION/VENTE DES
ORGANISATIONS COMMERCIALES**

Analyser les modalités pragmatiques de la communication théâtrale, c'est porter la réflexion sur l'énonciation des discours produits dans un cadre théâtral. En effet, notre analyse vise à décrire l'usage des énoncés visant à agir sur les interlocuteurs. Cette approche nous permettra de prendre en compte le contexte de l'énonciation pour déterminer le sens des énoncés.

Pour mieux appréhender le mécanisme de fonctionnement de ce projet énonciatif, il est nécessaire de s'appesantir sur la polyphonie énonciative sous ses multiples facettes, en la situant dans le vaste domaine de la diplomatique pour aboutir à la circonscription des outils pragmatiques des œuvres du corpus ainsi qu'à la précision de l'aboutissement des différentes quêtes et contrats implicites.

Autrement dit, il s'agit de passer en revue l'ensemble des procédés énonciatifs que les praticiens et les utilisateurs déploient dans les discours de la communication par le théâtre en vue d'atteindre l'objectif principal : faire adhérer l'auditoire au message diffusé.

Dans ce chapitre, nous rendons compte, dans un premier volet, du processus de construction et de fonctionnement de la signification à l'intérieur des représentations des théâtres forum et communautaire et des spectacles d'animations de promotion/vente. L'objectif est de faire émerger la structuration des unités de sens à travers l'évidence sensible.

Le deuxième analyse les caractéristiques des instances énonciatives. Il s'agit d'examiner l'énonciateur du discours théâtral ou du cadre communicatif pour ce qui concerne les organisations commerciales.

Le troisième aborde les techniques de mise en voie à travers l'étude du dispositif énonciatif qui correspond ici à une stratégie énonciative en l'occurrence, celle de l'optimisation des actions entreprises par les personnages.

3.1. Construction du sens dans les représentations de théâtre forum et communautaire

Les représentations des théâtres forum et communautaire constituent des systèmes signifiants qui orientent et organisent une communication d'intervention sociale. Ce sont des phénomènes cognitifs qui engagent une certaine signification par l'intermédiaire des techniques d'esthétisation théâtrale reconstituant le réel. Analyser le sens dans les spectacles de théâtre forum et communautaire, c'est rendre compte de l'élaboration et de l'organisation des éléments signifiants.

En effet, le but de ce point est de comprendre le fonctionnement des spectacles de théâtre forum et communautaire et les principes de son organisation. Cette démarche se fonde sur la logique peircienne à travers la lecture des signes utilisés, de signaux regroupés en signifiants auxquels s'associent des signifiés.

Pour rendre compte des opérations de signification, nous examinons, d'abord, les éléments signifiants. Puis, nous analysons l'ordonnement logique des unités de sens dans les spectacles des théâtres forum et communautaire. Pour finir, nous classifions les catégories des signes utilisés à l'aide d'une grille.

3.1.1. Les éléments signifiants

Ce point présente les unités signifiantes de la représentation théâtrale qui constituent son dispositif de signification. En effet, le sens s'élabore à partir de signifiants multiples et circule dans des matériaux hétérogènes : la mise en scène et le discours.

3.1.1.1. La mise en scène : une triade théâtrale ?

Le processus de la mise en scène se décrit comme la production de plusieurs triades. Le dramaturge/le metteur en scène produit une première triade, TM, dans la mesure où il a une lecture particulière des données sociales ou des Termes de Référence des commanditaires. Il a les goûts et les attentes du public relativement aux données sociales soit la triade TS. En tant qu'il est assujéti à des normes sociales concernant les théâtres forum et communautaire, il a la représentation instituée telle qu'elle lui a été léguée par la pratique de ce genre soit la triade TI.

Enfin, il a sa propre conception de la mise en scène qu'il fera des données sociales soit la triade TR. Cette dernière triade est produite avec en point de mire les trois triades précédentes. Le metteur en scène se présente comme une instance centrale dans la production du sens. Il est l'interface obligée entre la représentation et le public.

La mise en scène médiatise entre un objet et un interprète. La médiatisation se fait sous la dépendance de l'objet et de son interprétant. Ainsi, elle représente un fait triadique, c'est-à-

dire, qu'elle fait référence à trois choses. Sur la scène se matérialise la rencontre entre un dramaturge, un personnage et le public/spectateur. Le dramaturge crée un spectacle pour le public. C'est une relation qui nécessite un réinvestissement théâtral.

Ainsi, le spectacle unit le dramaturge au public au moyen du réinvestissement : le dramaturge collecte des données sociales qu'il met en spectacle au profit d'un public. Le public et le spectacle sont unis par la mise en scène. Aussi nous distinguons trois types de relations quand nous considérons successivement ces trois instances.

D'abord, nous notons une relation monadique dans la mesure où chaque instance est identique à elle-même sans similitude aux autres. Cela traduit que l'instance de collectes de données sociales ne présente pas les mêmes caractères que la mise en spectacle et le public. Toutefois, le dramaturge prend en compte, les données sociales dans la mise en spectacle d'un côté ; d'un autre, la mise en spectacle tient compte du public.

Par contre le dramaturge et le public ne se ressemblent sous aucun rapport, alors dans chacun de ces trois cas, nous notons une relation dyadique. En revanche, nous avons une relation authentiquement triadique, dans la mesure où le spectacle est obtenu par l'union entre le public et la mise en scène. Les trois instances sont unies dans l'une d'elles.

Aussi le spectateur perçoit dans le spectacle, une référence à son quotidien. Cette perception produit la présence dans son esprit de sa réalité sociale. La détermination de son esprit unit la référence sociale et la réalité sociale. Ce qui montre que la référence sociale, la réalité sociale et la détermination de l'esprit du spectateur font trois en un.

Par ce fait, la mise en scène des théâtres forum et communautaire constitue une triade dyadiquement dégénérée. Il s'agit, en fait de trois dyades : mise en spectacle/spectacle ; spectacle/public ; public/mise en spectacle. En enracinant les pièces de théâtre forum dans l'environnement du public, B.T.B. manifeste le désir de rendre les spectacles conformes aux attentes des commanditaires et du public.

La troupe fait ainsi du théâtre une école de formation, de vertu entre autres. Le jeu des acteurs tient compte des canons du théâtre de l'opprimé. Le théâtre communautaire relève aussi de ce modèle : fable, spectacle et public sont liés.

Dès lors, la représentation est inférée à partir de la fable car celle-ci la contrôle étroitement, le public étant ciblé. Cette triade authentique rend compte de la modélisation des représentations des théâtres forum et communautaire. Nous notons une dualité dans la mise en scène, deux éléments sont liés indépendamment du troisième qui les pense. Il s'agit de la fable

et de la mise en scène qui ne tiennent véritablement pas compte du public. Toute illustration faite sur le théâtre communautaire.

En rappel, les participants jouent des scènes de vie quotidienne sans se soucier des spectacles. Le but est de rire de leurs peines, de prendre conscience de leur part de responsabilité dans les difficultés que les participants rencontrent, de s'engager à faire autrement et solliciter l'appui des institutions habilitées. Il s'agit de l'instance monadique face à la dyade TR où la mise en scène est liée à la représentation pour laquelle les comédien-animateurs en ont une conception propre et la dyade TM où la fable est interprétée par le metteur en scène d'une façon spécifique.

Ce premier cas illustre la triade théâtrale dégénérée au premier degré. Le deuxième cas, la triade théâtrale est dégénérée au deuxième degré. Cela implique que les trois instances sont monadiques. La mise en scène ne dépend plus en ce moment de la fable et échappe à la contrainte que peut exercer le public. C'est le cas des pièces qui choquent les spectateurs. En fait, les spectacles se dégagent de la tradition et instaurent des nouvelles formes.

Ces représentations de théâtre forum prennent la distance par rapport aux données sociales mais sont orientées par le public. Ces mises en scènes traduisent un désir didactique. Nous y notons une sorte de militantisme du sens. La mise en scène fige une interprétation des données sociales qui constituent la fable. La fable représente l'élément monadique par rapport à la dyade TR et celle TS où les goûts et les attentes du public sont pris en compte. Ce cas de figure rend compte des improvisations qui se déroulent lors des reprises séquentielles.

Somme toute, dans la tiercéité au deuxième degré, l'un des éléments de la triade permet à l'esprit de faire le rapprochement entre les deux autres. La mise en scène glisse d'une triade à l'autre selon un mode de liaison à la fable/données sociales et au public. Pour amener le contenu des pièces à la compréhension des spectateurs, le dramaturge/le metteur en scène fait passer le sens à travers le discours des personnages.

3.1.1.2. Les formes de discours

Les théâtres forum et communautaire emploient trois formes de discours pour représenter l'action dramatique. Il s'agit du dialogue, du monologue et de l'aparté. En effet, il est escompté une maximisation de l'impact des messages à transmettre. Pour ce faire, des messages-clés qui privilégient un seul message central sont énoncés à travers des textes clairs et percutants. Aussi le dialogue favorise-t-il ces échanges brefs.

Il permet de créer une scène conflictuelle où les passions se déchainent comme dans la pièce « *les pesticides* » dans laquelle Fiinsi, qui a pulvérisé les bordures de la rivière avec de l'herbicide pour empêcher les animaux de détruire ses plants, reçoit des paroles injurieuses de la part de Noaga dont l'enfant souffre d'intoxication alimentaire pour avoir bu dans un flacon ayant servi à stoker l'herbicide de Fiinsi et dont les animaux sont tous morts pour avoir mangé les herbes pulvérisées. À travers l'échange d'insultes, les deux expriment leur ressentiment par le biais de dialogue.

Outre le conflit, le dialogue représente un débat comme dans la pièce « *D fa aya yé*²³⁸ » sur le confiage d'enfants. Lédi, le père de Songré en affrontant le fou révèle sur un ton de colère, les motivations (qu'il aurait préférées dissimuler) qui l'ont poussé à confier Songré dans une famille pour servir de servante.

En révélant ses vraies motivations qui sont qu'il a une dette et voudrait la rembourser avec le salaire gagné par Songré, Lédi espère convaincre le fou sur la légitimité de son point de vue. Cette confession a davantage renforcé le conflit en permettant au fou de comprendre pourquoi malgré la profondeur de ses arguments, Lédi persistait à renvoyer Songré qui a fugué dans sa famille d'accueil pour maltraitance et viol.

Songré dans une adresse indirecte au public exprime ses douleurs inédites. Elle raconte dans les détails toutes les atrocités qu'elle a subi et dont elle n'a pas le courage d'en parler. Après un échange avec son père qui menaçait de la bannir de sa famille si elle ne retournait pas dans la famille d'accueil, Songré en larmes, éclates-en ces mots :

« Vous ! oui vous ! dites -moi qu'auriez-vous fait à ma place ? D'un côté, Paul, le mari de ma patronne rentre nuitamment dans la cuisine qui me servait de dortoir, me ligotait et abusait de moi. Puis il me menaçait de ne rien dire à sa femme, sinon il me battrait à mort. Sa femme me traitait tous les jours de villageoise. Elle ne me permettait pas de suivre la télévision, pourtant ses enfants le faisaient. Elle a jeté de l'eau bouillante sur moi parce qu'elle ne retrouvait pas la tasse de thé. Voyez les brûlures sur mon dos ! Que dire des enfants qui crachaient sur moi, salissaient la maison exprès pour me donner du travail à faire et à refaire. De l'autre côté, mon père qui refuse de m'écouter et de comprendre que je risque la mort si j'y retourne. Que faire ? accepter d'être bannie ou retourner pour mourir ? Je vais m'enfuir de chez mon père.²³⁹ »

Après avoir exprimé sa mélancolie, Songré prend une décision à la fin de la scène. Ainsi, à partir du monologue, le public fut renseigné sur les difficultés que connaissent les enfants

²³⁸ Le titre est en langue mooré et signifie en français : nous sommes tous pareils.

²³⁹ Adresse de Songré dans le spectacle « *D fa ya yé* » de B.T.B.

confiés en ville. Aussi il a permis à Songré après cette expression lyrique de faire un choix qui est difficile. La troisième forme de discours mise en avant dans les représentations des théâtres forum et communautaire est l'aparté.

Dans la pièce « *Pag raobo* », Koté, un personnage archaïque rend visite à son voisin Buudu. Il le trouve aidant sa femme à finaliser le rapport de l'association des femmes dont elle est présidente. Koté prend Buudu à part pour l'informer des rumeurs colportées sur sa femme. Par ce procédé qui exclut la femme de Buudu de la conversation quand bien même elle serait présente sur scène, koté actualise la convention de la confiance, du secret.

De cette façon, la femme dont l'engagement politique est visé, n'a pas les moyens de réagir sur ce qui se dit sur son compte. Elle est accusée de mœurs légères et de comportements dépravés :

« Buudu, tu es un bon voisin et moi je ne peux pas entendre de pareilles choses et ne pas t'en informer. Figure-toi qu'il se rapporte que ta femme ici présente se laisse tripoter par les hommes de son parti politique. Et ce n'est pas tout. Il semble aussi que ses réunions tardives sont des parties de jambes à l'air. Voisin, ouvre l'œil sur la conduite de ta femme. Tu es prévenu. ²⁴⁰ »

Tout compte fait, le dialogue, le monologue et l'aparté permettent de mettre en scène un affrontement théâtral. Dans le tableau ci-dessous, nous proposons la répartition des dialogues, des monologues et de l'aparté dans les pièces des théâtres forum et communautaire.

Séquence du théâtre forum	Formes de discours au théâtre forum	Séquence du théâtre communautaire	Formes de discours au théâtre communautaire
Situation oppressive	Dialogue	Situation initiale	Dialogue
Désir de mettre fin à l'oppression	Monologue-aparté	Nœud	Dialogue
Opportunité de changer	Dialogue	Dénouement	Dialogue-monologue-aparté
Obstacles	Dialogue	Péripéties	Dialogue-monologue-aparté
Fin dramatique	Monologue-Dialogue	Solutions	Dialogue

Tableau 2. Mise en œuvre des formes de dialogues dans les représentations de théâtre forum et communautaire

Ce tableau décrit les formes de discours utilisées à chaque étape du scénario des

²⁴⁰ Ce sont les propos de Koté, un voisin colporteur dans le spectacle « *Pag raobo* » de B.T.B.

représentations théâtrales. Les pièces de théâtre forum commencent par une situation oppressive. Un personnage rend la vie difficile à un autre. Les scènes d'oppression sont représentées par des discours dialogiques. Ce sont, de façon générale, des affrontements, des conflits, des débats. L'interaction est manifeste.

Au fil des scènes qui représentent l'oppression, l'opprimé nourrit le désir de changer de situation. Ce désir se développe sur scène à partir de monologue et/ou d'aparté. C'est un secret qu'il entretient au fond de lui-même, une sorte de confiance qu'il fait à un tiers pour bénéficier de soutien.

Ainsi le monologue et l'aparté apparaissent appropriés pour développer ces actions. Des opportunités de changements se présentent dès lors qu'il partage son idée. Ces situations sont vécues par des dialogues. Les adjuvants s'entretiendront avec l'opprimé et l'oppresser pour décanter la situation. Malheureusement, des obstacles surgiront. Ils vont se développer par le biais d'échanger dialogiques soit en procédant par intimidation, par menace, avertissement, etc. Pour finir, la fin est dramatique. Deux possibilités se présentent. Certaines pièces se terminent par des dialogues et d'autres par des monologues.

Quant au théâtre communautaire, les participants débute le spectacle par une exposition de la difficulté qui pose problème dans leur vie. C'est par exemple le défaut de maternité qui oblige des femmes à faire un accouchement à domicile.

Pendant la séance d'accouchement, les matrones conversent : « *apportez de l'eau tiède* », « *Dans un seau ou dans une bassine* », « *Tenez-lui les mains* », « *pourquoi l'enfant ne présente pas sa tête ?* », « *Toute l'eau est l'eau. Ça devient inquiétant* », « *Elle se fane. Elle respire faiblement.* ²⁴¹ » L'accouchement connaît des complications.

L'action se noue. Et les dialogues se poursuivent : « *Le bébé est là* », « *Vite, quelque chose, on est en train de la perdre* », « *pleurs, cris, lamentations* ²⁴² ». Le dénouement est triste : la femme meurt. Les plus âgées discutent : « *Mais pourquoi ?* », « *C'est la troisième femme qui meurt des suites de couche ce mois* ²⁴³ ».

À côté, un monologue : « *aurait-elle trompé son mari ? Les dieux seraient-ils en colère contre notre village ? Toutes les jeunes femmes futures mères meurent en essayant de donner*

²⁴¹ Extrait des conversations des matrones pendant une scène de séance d'accouchement représentée au chantier de théâtre communautaire à Kombi Natenga à Garango.

²⁴² *Idem.*

²⁴³ *Idem.*

*naissance. Il faudrait que le chef voit ce problème*²⁴⁴». Deux autres se prennent à part : « *tu sais ? Poko, je crois que ces vieilles ont mal fait l'accouchement. Elles sont fatiguées. Leur âge et leur ignorance expliquent ce qui nous arrive depuis quelques temps. Il nous faudrait une maternité avec des accoucheuses qualifiées.* »²⁴⁵ Alors commencent les réunions de femmes pour discuter du sujet.

Ainsi, la mise en scène et les formes de discours ont permis d'appréhender l'expérience spectaculaire. Cette expérience s'organise autour d'éléments signifiants qui permettent de faire émerger le sens dans un mouvement d'abstraction généralisante. L'analyse de ces éléments signifiants révèle les conditions de mise en œuvre de l'intentionnalité des représentations des théâtres forum et communautaire.

Aussi la représentation est-elle considérée comme un signe peircien. Les catégories phénoménologiques montrent les relations que les éléments signifiants entretiennent entre eux, d'où l'analyse de leur ordonnancement logique.

3.1.2. Ordonnancement logique

Il s'agit ici d'assembler les unités signifiantes pour restituer le sens des représentations théâtrales. L'analyse consiste à une construction catégorisante. Pour ce faire, nous mettons en relation les différents éléments signifiants des spectacles des théâtres forum et communautaire, les contextes déterminant leur sens et la systémique des échanges qui génère un vécu collectif.

Il décrit sept contextes : spatial, temporel, physique et sensoriel, les positions respectives des acteurs, le contexte relationnel immédiat, culturel, expressif des identités²⁴⁶. À partir de cette liste, nous identifions trois classes de contextes qui correspondent aux trois catégories peirciennes : contexte des normes culturelles, contexte spatio-temporel et contexte émotionnel.

3.1.2.1. Contexte des normes culturelles, statuts et rôles identitaires

Le public regroupe des individus avec une identité sociale. En référence au statut des spectateurs, B.T.B. et l'A.T.B. confèrent aux personnages des rôles sociaux. Ce sont des personnages en prisme avec les réalités socioculturelles des populations cibles. Nous distinguons : des femmes infériorisées, des hommes autoritaires, des jeunes garçons aspirant à des changements sociaux, des jeunes filles victimes et des enfants peu épanouis.

²⁴⁴ *Idem.*

²⁴⁵ *Idem.*

²⁴⁶ ARINO Marc, *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*, *Eidôlon* N° 77, mars 2007 sur [Eidôlon N° 77, mars 2007 : L'Apocalypse selon Michel Tremblay \(fabula.org\)](#) publiée le 3 Août 2007 par Bérenger Boulay (source : Decitre-Vigilibris), page consultée le 02/02/2019.

3.1.2.1.1. Des femmes infériorisées

Ce sont des femmes sous la domination des hommes, sous l'influence des pesanteurs socioculturelles. Ce sont également des femmes victimes d'excision, de lévirat, etc. Du fait de leur statut social de subordination, les femmes ont un accès limité aux services sociaux de base comme la santé, l'éducation, la formation et l'information. Elles sont confrontées d'une manière générale à la malnutrition, aux grossesses multiples et rapprochées, aux maladies infectieuses.

Le coût social du surcroît de travail des femmes se répercute sur leur état de santé. La pauvreté et le manque d'infrastructures sanitaires sont les premières causes de la faible fréquentation des services de santé et de l'accès aux médicaments. Elles ont le plus souvent recours à la médecine traditionnelle, à la pharmacopée et au médicament de la rue en cas de maladie.

Le taux de prévalence contraceptive moderne est faible. L'accès à des sources d'eau potable est faible. Elles sont les plus grandes utilisatrices d'eau mais ne sont pas associées au choix de l'emplacement des points d'eau, à leur gestion et entretien. Elles ne sont pas propriétaires terriennes, détiennent seulement des droits d'usage précaire sur les terres qu'elles exploitent. Elles n'ont pas de garantie sur les terres qu'elles exploitent.

Les crédits ne sont pas toujours accessibles aux femmes parce qu'elles ne disposent pas de garanties qui conditionnent l'octroi. Les institutions de crédits spécifiques aux femmes octroient de petits crédits qui ne permettent pas aux femmes de réaliser de gros investissements.

Elles sont aussi confrontées aux taux d'intérêts relativement élevés, les périodes d'octroi qui ne permettent pas toujours d'utiliser le crédit de manière efficace. Les femmes ne disposant pas suffisamment de temps impliquent précocement les fillettes dans les activités domestiques comme les corvées d'eau, la garde des enfants.

Par ailleurs, ce sont des femmes qui n'ont pas toujours des opportunités de formation professionnelle ou des offres de travail. Leur panel d'activités professionnelles est restreint. Ce sont généralement des ménagères et des nourrices. Elles font face à des difficultés de mobilité qui les obligent à se consacrer aux tâches domestiques et à l'éducation des enfants. L'éloignement des centres de formation et des rares emplois offerts, l'absence ou la mauvaise circulation d'information, l'isolement ou l'absence de structure de gardes des enfants freinent l'évolution de ces femmes.

Somme toute, ce sont des femmes qui n'ont pas la part belle dans la société. Elles sont infériorisées, maltraitées et violentées. Confinées dans des rôles secondaires, elles apparaissent

sous des froques de personnes dépendantes, non responsables de leur destin, incapables de décision pouvant influencer la vie sociale. Elles sont toujours à l'ombre d'un homme et n'a de valeur qu'à cause des rapports avec son époux et ses enfants. Ainsi, le personnage femme est associé aux structures symboliques et à la périphérie tandis que l'homme est associé au centre où se passent les choses.

3.1.2.1.2. Des hommes autoritaires

Ce sont des hommes qui ont une image forte dans la société rurale. Ils sont les piliers de la communauté. Ils détiennent la puissance paternelle, jouent le rôle de patriarche de la famille. Ce sont des références des ménages dans lesquels, ils assurent le commandement. C'est de leur responsabilité de garantir la stabilité, le bonheur, la paix et l'ordre dans la famille.

Pour ce faire, ils incarnent l'autorité. Mais ce principe est archaïque et dangereux dans la mesure où les personnages masculins rabaissent la femme, la maltraite physiquement, la trahit en multipliant des errements sexuels, exploitent avec cruauté les enfants. Ce sont des chefs de famille peu exemplaires, qui n'écoutent pas les préoccupations des membres de leur famille et qui n'associent pas la femme dans la prise de décision.

Ce sont des hommes qui pour la plupart ont maille à partir avec leurs activités. Il s'agit des problèmes de gestion du poulailler, des porcs, des ânes et autres. Les maladies malmènent leur élevage, impactent leur productivité et affectent leur rentabilité. Confrontés à l'ignorance et à la pauvreté, ce sont des hommes affaiblis économiquement qui demandent des appuis financiers, des formations en entretien de l'élevage domestique.

Ce sont aussi des hommes en quête d'encadrement. Beaucoup de chefs de famille se rabattent très souvent sur les maigres revenus de leurs épouses. Somme toute ce sont des personnages masculins tyrans qui évoquent la tradition pour légitimer leurs brutalités et abus d'autorité.

3.1.2.1.3. Des jeunes garçons aspirant à des changements sociaux

Ce sont des jeunes garçons, qui sont globalement, dans une position de « cadets sociaux » et qui sont exclus des principaux lieux de prise de parole et de décision. Ils occupent une position défavorable dans les hiérarchies du pouvoir. Les ressorts de la domination amorcent des tensions sociales. On distingue des jeunes qui ne trouvant rien de commun avec les anciens aspirent à changer les pratiques sociales. Ils veulent s'autonomiser : avoir leur propre champ, entreprendre des Activités Génératrices de Revenus à leur propre compte, choisir eux-mêmes leurs épouses.

Ils remettent en question les valeurs admises par la société et cultivent un dégoût pour le dogmatisme. Ce sont des personnages juvéniles qui adoptent un mode de vie, un style vestimentaire et un langage incompréhensible qui ne correspondent pas aux pratiques en vigueur. Ils fument la cigarette à longueur de journée, portent de gros pantalons, mettent les casquettes à l'envers, marchent en attrapant leurs couilles, laissent pousser les cheveux et les tressent comme des femmes, ne parlent plus leur dialecte.

Ce qui entraîne des tensions familiales. Nous y voyons des jeunes dépravés mais aussi des jeunes exposés à l'influence nocive de leur milieu, véritable école du vice. On note aussi des jeunes préoccupés par la question de l'emploi et qui finissent par migrer vers d'autres localités. Ces jeunes victimes d'idéalisme sont touchées par l'insatisfaction, la frustration, la mélancolie lorsque le désenchantement provoqué par une confrontation avec les réalités sociales s'opère.

Ainsi, ce sont des jeunes désespérés qui malgré tout, investissent l'espace public sous de multiples formes à travers des initiatives de créations d'associations pour la mise en place d'activités économiques locales. Ils développent multiples stratégies d'inscription dans l'espace public en recherchant des formations professionnelles pour se réintégrer. Conscients qu'ils sont acteurs de leur propre construction et de l'édification de leur cadre de vie, ils s'impliquent dans les processus de changement sociopolitique.

Somme toute, c'est une jeunesse émue et débordée d'un côté et de l'autre, un personnage collectif de jeune qui incarne les craintes et les espoirs de la société sous le signe d'une menace pour la stabilité sociale.

3.1.2.1.4. Des jeunes filles victimes

Les filles, quant à elles, sont victimes d'une discrimination éducative. Elles ne sont pas toujours scolarisées et quand elles sont inscrites à l'école, c'est difficile pour elles de réussir à tenir jusqu'au secondaire voire à l'université. Leur réussite scolaire peine à cause du poids de la tradition. On note aussi les abandons scolaires pour raison de surcroît de charges domestiques, de mariage précoce et/ou forcé, harcèlement sexuel, éloignement des écoles, difficultés financières.

Déscolarisées, les filles sont confiées à des familles vivant en ville pour servir d'aide-ménagère. Entre quatorze et quinze ans, célibataires pour certaines, fiancées ou mères pour d'autres, elles font toutes les tâches ménagères dans leur famille d'accueil : lessive, cuisine, vaisselle, garde d'enfants, etc. pour gagner de l'argent et supporter les parents et/ou pour

préparer leur mariage. Là, elles sont confrontées à des situations difficiles. Sous payées, victimes de viols et/ou de tentatives de viols, maltraitées, surexploitées ; certaines s'adonnent à la prostitution.

D'autres retournent chez leurs parents avec des grossesses. Revenues au village, ces personnages racontent leur misère et luttent pour que leurs jeunes sœurs ne connaissent pas le même sort. Outre cela, elles cherchent à fréquenter des centres d'alphabétisation, à se former et à apprendre un métier en vue de s'autonomiser.

3.1.2.1.5. Des enfants peu épanouis

Ce sont généralement des enfants qui sont privés de leur enfance. Ils se plaignent de ne pas avoir accès à l'eau potable, de ne pouvoir pas aller régulièrement à l'école, d'être obligés de se mettre au travail domestique comme la corvée de bois, la corvée d'eau, la lessive, la garde de leurs jeunes frères/sœurs, la vaisselle, la garde des animaux, de participer aux travaux champêtres, de manquer assez souvent de nourriture, de ne pouvoir pas manger à leur faim, de ne pas bénéficier d'un suivi-encadrement scolaire et d'être laissés à eux-mêmes.

Ce sont des personnages enfants mécontents des maigres revenus de leurs parents qui les obligent à combiner la fréquentation de l'école avec un travail. Surplombés par le surcroit de travail, ce sont des enfants qui dorment en classe lors des séances de cours, des enfants qui ne font pas les exercices de maison, des enfants qui réussissent difficilement à l'école, des enfants qui abandonnent l'école et vont à la recherche de petits boulots.

On trouve aussi des enfants qui se révoltent contre les tâches qui affectent leur développement personnel et s'interfèrent avec leur scolarité, qui les privent d'aller à l'école, qui les oblige à quitter l'école prématurément. Ils réclament un environnement plus protecteur, de meilleures conditions d'études comme disposer de lampes à pétrole ou de plaques solaires pour étudier les soirs, manger à leur faim et régulièrement, un allègement du temps de travail domestique, une bonne planification qui va favoriser l'apprentissage du coran et le suivi de l'école, une réduction des tâches ménagères, un aménagement de point d'eau potable à proximité des familles et à l'école, etc.

Il ya aussi des enfants qui rêvent d'une école pas très loin des concessions, d'un accès facile à la scolarité, de l'éradication des violences sur le chemin de l'école, de posséder des certificats de naissance, d'avoir des parents sensibilisés sur l'impact négatif du surcroit de travail sur les enfants et sur les répercussions sur le rendement scolaire, de voir leurs parents avec de bons revenus pour subvenir à leurs besoins fondamentaux.

Ces rôles prennent un sens par rapport à leur relation avec les autres. Les femmes sont inférieures par rapport aux hommes ; ceux-ci exercent leur autorité sur les femmes, les jeunes garçons, les jeunes filles et les enfants. Les jeunes sont les cadets des hommes. Les filles subissent une discrimination en comparaison aux garçons. Les enfants ne sont pas épanouis comparativement au reste de la société. Ce contexte fait référence aux normes, règles et rôles identitaires collectivement partagées. Il induit de façon référentielle que ce qui est dit individuellement fait sens par rapport à ces normes sociales.

3.1.2.2. Contexte spatio-temporel

Ce contexte correspond au cadre immédiat dans lequel la représentation a lieu. Les théâtres forum et communautaire s'inscrivent dans la vie sociale comme nous l'avons vu dans le contexte des normes culturelles et les représentations se font dans les endroits d'interactions des communautés.

Ce sont des espaces ouverts, des lieux susceptibles d'accueillir un public composite, des lieux qui garantissent le caractère populaire de la manifestation théâtrale. Le caractère dynamique et les dimensions compressibles et extensibles militent en faveur de ce type d'espace. C'est par exemple la place du village, la cour de l'école, le marché, le terrain de football, les espaces verts, la cour du centre social, la cour de l'église, etc. Les spectacles sont joués à l'air libre.

L'accès est ouvert à tous. L'espace est composé de trois zones. La première est réservée au public qui s'assoit en demi-cercle face ou autour de la scène. Les enfants sont installés au premier plan assis à même le sol ; le deuxième rang est occupé par ceux qui peuvent avoir un siège ou sont venus avec les leurs.

Ceux-ci s'installent en demi-cercle autour de l'espace scénique. Les personnes âgées, les invités ou les personnalités occupent la partie centrale du demi-cercle. Au troisième rang se presse la foule debout à l'arrière ou assis sur des sièges de fortune, des engins à deux roues, des branches d'arbres, etc.

La deuxième zone est celle des acteurs. Elle correspond à l'aire de jeu. Son aménagement est sommaire, parfois quasi-inexistant. Parfois, il consiste en une plantation de rideau de fond ou de paravents servant à créer les coulisses, des nattes étendues à même le sol. Souvent il se réduit à un cercle de cendre de bois brûlé répandue sur le sol nu.

Les frontières de l'aire de jeu ainsi marquées, la complicité s'établit entre le public et les acteurs, les premiers étant priés de respecter la règle du jeu et d'accepter que l'espace, au moins

pendant un moment, appartienne aux comédiens. Pacte au demeurant fragile, puisque l'espace scénique ici ne crée aucune sécurité.

Très facilement violable, il se reconstruit tout au long de la manifestation, se rétrécit sous le poids du public, s'élargit lorsqu'après avoir figé l'action sur scène, l'animateur sollicite un peu d'air et de place pour le jeu. La troisième zone fait office de coulisses situées à l'arrière de la scène. Elles désignent les loges où se déguisent les acteurs. Ils y disposent leur objet de jeu. C'est là où sont les techniciens de son, d'éclairage.

Au théâtre communautaire, les animateurs des différents groupes s'y placent pour s'assurer que les comédiens d'un jour se rappellent leur moment d'intervention, pour veiller au respect des lieux d'entrées et de sortie des comédiens sur scène.

Tout compte fait, les représentations théâtrales ont lieu dans les espaces sociaux. Cette nappe spatiale concerne l'univers scénique mais aussi dramatique. L'espace dramatique permet d'esquisser une vision globale des spectacles. Il est le lieu de la fiction et est constitué par les personnages et leurs actions. L'espace fictionnel existe à travers l'évocation faite par les personnages.

Ce sont des espaces virtuels. Nous pouvons citer Ouagadougou, Libye, la Guinée, le Gabon, la Côte d'Ivoire, le Ghana, le Maroc, l'Espagne, le Sahara, la borne fontaine, la prison, l'océan Atlantique, la mairie, le champ, la cuisine, la chambre à coucher, la maternité, le jardin, le marché, le cimetière, la salle de classe, la cour de la récréation, la rue, le commissariat, l'hôpital, etc.

Cet espace fictif est démultiplié. L'espace ici est caractérisé par une mise en abîme gigantesque. On note sa bipolarisation : l'espace réel et l'espace de la fiction. L'espace réel sert de lieu de rêve qui est exprimé par le suggéré langagier.

Cette configuration spatiale a une portée phénoménologique dans l'interaction. Par exemple, le joker, l'animateur du théâtre forum est celui qui prend l'initiative de l'échange, qui énonce les normes, les règles et qui reformulent ce qui est dit. Il est l'officiant dont les premières incantations sont comme l'ouverture du jeu.

Il présente le genre théâtral avant la représentation proprement dite et a pour mission d'aider les spectateurs à devenir, comme le dit Augusto Boal, des « spect-acteurs » à même d'exprimer leurs points de vue et de monter sur scène pour remplacer un personnage. Il a non seulement une très bonne connaissance de la thématique abordée, mais aussi une réelle capacité d'animation. Il assure l'animation du jeu théâtral au théâtre forum.

À la fois animateur et guide, il facilite les interactions entre la salle et la scène. À chaque intervention du public, l'animateur propose ensuite à la ou les personnes qui sont intervenue(s) de venir sur scène pour jouer sa proposition. En fin de scène, c'est de nouveau lui qui synthétise, interroge-les ressentis, suggère l'analyse des interventions.

C'est lui qui oriente la discussion la relance quand le dialogue commence à piétiner entre les protagonistes. Le joker **fait le lien entre les spectateurs et les acteurs** et fait en sorte que le débat se déroule sur scène, et non dans la salle. Pour cela, son seul moyen est de questionner (et non d'affirmer) et son seul pouvoir est d'interrompre l'action. L'animateur de la séance de restitution du chantier de théâtre communautaire est un médiateur-intermédiaire du discours entre les participants et les spectateurs.

Le contexte spatial fait également, référence à la structuration du décor. Le décor est minimaliste du fait de la réduction considérable de ses composantes à travers, l'attribution de multiples fonctions à un objet scénique. Les créations s'éloignent des artifices et donnent le plein pouvoir au comédien.

De ce fait, certaines composantes matérielles de la scène se retrouvent absentes ou présentes mais en faible quantité. La scène débute et se termine pratiquement par le même fond. Son aménagement est sommaire, parfois quasi-inexistant.

Parfois, il consiste en une plantation de rideau de fond ou de paravents servant à créer les coulisses, des nattes étendues à même le sol. Souvent il se réduit à un cercle de cendre de bois brûlé répandue sur le sol nu. Le lieu scénique devient dynamique à travers le jeu de l'acteur associé à l'objet symbole qui invite à la réflexion. Le lieu scénique du spectacle de théâtre forum est assez dégagé.

S'inscrivant dans la vie sociale le théâtre forum se joue dans des espaces ouverts : la place du village, la cour de l'école, le marché, le terrain de football, les espaces verts, la cour du centre social, la cour de l'église, etc. Joués à l'air libre, la lumière est absente dans ces spectacles. L'éclairage dans cette création semble moins significatif et livre de ce fait très peu d'indice pour son interprétation.

La lumière ne crée ni d'effets spéciaux ni ne répartit la scène ni ne matérialise un espace ou un objet ou pour la dramatisation d'un lieu. Elle se limite à éclairer la scène quand les spectacles se déroulent dans la soirée, au moment où le soleil commence à perdre un peu de sa force et si la lune n'est pas claire. Toutefois, cette absence de lumière, pourrait signifier

l'enclavement de l'espace où prend place l'action. Tout compte fait, la scène se caractérise par un décor sobre.

En effet, toute relation s'inscrit dans le temps. Aux théâtres forum et communautaire, on note le temps chronologique et le temps vécu. Les représentations sont l'occasion pour les spectateurs de partager un temps et un espace communs avec les personnages. Le temps des personnages est celui mis par ceux-ci pour dire leurs répliques. C'est le temps de la scène, celui du déroulement de l'intrigue, de l'action. Des indices permettent alors de se rendre compte de l'écoulement de ce temps : l'alternance jour/nuit, les mois, les années. Par exemple,

« ça fait six mois que nous sommes ici, (...) », « Quatre jours maintenant que nous sommes sans nouvelles de Tipoko », « ça fait trente minutes que tu ne cesses de remuer ta tête, (...) », « deux mois que nous passons ici tous les jours sans gain de cause », « cinq ans que mon mari est parti », « hier, tu as fait la même chose, aujourd'hui, pareil, c'est sûr que demain, tu le referas », « une année de mariage et toujours pas d'enfants », « dix minutes que tu es silencieux ²⁴⁷ » etc.

Mais le temps des spectateurs n'est pas celui des personnages. Ce temps est consacré à la représentation théâtrale. C'est la durée possible d'un spectacle : entre quarante et quarante-cinq minutes (spectacle, reprise séquentielle et forum) pour le théâtre forum, quatre à six heures (restitution des sketches de toutes les catégories sociales, interpellations et formulation des engagements) pour le théâtre communautaire. Les représentations de théâtre forum ont lieu la journée ou le soir ou la nuit tandis que celles de théâtre communautaire se déroulent assez souvent dans la matinée.

Les deux temps ne se superposent pas. C'est la raison pour laquelle le temps de la représentation est quantifié, neutralisé de sorte que les deux temps coïncident. C'est un temps accordé pour un vécu collectif. Les représentations des théâtres forum et communautaire positionnent les personnages les uns par rapport aux autres dans un cadre spatio-temporel.

3.1.2.3. Contexte émotionnel

Le contexte émotionnel repose sur l'ensemble des éléments sensibles qui suscitent de l'émotion. En effet, plusieurs moyens sont exploités pour susciter des émotions : l'incarnation de l'intrigue à travers la personnalisation des spectacles, la mise en scène et le discours provoquent un retentissement émotionnel profond en rapport avec l'histoire personnelle du

²⁴⁷ Nous avons, là, quelques indices temporels utilisés dans les théâtres forum et communautaire.

spectateur ou avec le vécu collectif du public. L'interprétation donne à voir des spectacles vivants, dynamiques qui exploitent l'expression corporelle, les mimiques, les gestes, la voix.

Toutefois, le discours constitue le matériau de base pour susciter l'émotion : la narration marquée de suffocation, de pleurs, de soupirs, la description des faits dans les détails avec démonstration, le lexique de la douleur, de l'effroi, de la peine, de la souffrance, du rejet, du mépris.

Ainsi, l'expression corporelle, les mimiques, les gestes, le ton de la voix, la monstration des traces visibles de blessures renforcent l'effet du discours. Le langage théâtral utilise la force de la suggestion, l'empathie émotionnelle, l'effet de diffusion par imprégnation répétitive et progressive du message ou de la sensation qui s'infiltré au plus profond du spectateur.

Ce qui communique diverses émotions en fonction des thèmes : la gêne face à l'absurdité, la révolte face à l'oppression, l'indignation face aux atrocités, l'amusement ou l'hilarité face au comique de situation, l'attendrissement, la compassion ou la pitié face à la souffrance. Ces différentes expressions émotionnelles se prolongent par des commentaires, des discussions.

La mise en scène exploite les ressources du lieu scénique et de la scénographie pour raviver les émotions. Dans le cas des scènes de viol des jeunes filles confiées à des familles en ville pour être servantes, de la maltraitance des orphelins, de violences faites aux épouses, d'abus d'autorité des hommes, du surcroît de travail des enfants, de la mort violente des migrants lors de leur traversée, par exemple, les espaces scéniques sont réduits.

Ce qui donne l'impression du huit clos intensifiant le sentiment d'un drame. Ce choix scénographique condense l'essentiel de la tonalité ou du sens à transmettre : une fille promise en mariage à un vieux se donne la mort par pendaison et plonge tout le monde dans le regret et la tristesse. Une excision qui se complique par une forte hémorragie angoisse tout le monde.

Les décors, les costumes et accessoires créent une ambiance propice aux émotions envisagées. Un plateau vide sur fond de rideau noir foncé figure le dénouement, l'abandon dans un univers lugubre, sale. C'est le cas des servantes dans les familles d'accueil et/ou des orphelins rejetés qui dorment dans des dégagements des habitations ou dans des pièces servant de magasin, dans des poulaillers aménagés pour les abriter. Les costumes font rire par moment. Les déguisements des travestis, le comique de situation à travers l'humour déclenchent l'hilarité. Aussi l'accompagnement musical, la bande sonore et/ ou le chant dramatisent le jeu : les lamentations, les jérémiades.

Ainsi, la mise en scène, le jeu dramatique et le discours ont un pouvoir émotionnel qui crée une illusion d'une force émotive se déteignant sur le spectateur. Ces différentes expressions émotionnelles incitent, aussi, à brider les passions démesurées. C'est un processus de purgation qui provoque un emballement collectif. Cette contamination émotionnelle provoque l'emballement cardiaque, l'excitation sensuelle ou l'enthousiasme euphorique. Ce qui produit un effet de contagion.

La réception émotive y est collective et intense. Les représentations des théâtres forum et communautaire font circuler des émotions en chaîne : une chaîne de personnages qui rient, pleurent, etc. Cela attache l'esprit des spectateurs. La proximité entre spectateurs dans la salle joue un rôle essentiel dans la production de l'émoi collectif.

Ainsi, des spectateurs peuvent rire ou pleurer auprès de personnages. De ce fait, les émotions aux théâtres forum et communautaire constituent un mode de relation à autrui. Par conséquent, l'émotion est considérée dans une dimension relationnelle et situationnelle. Elle est un fait social tributaire du contexte d'énonciation.

Le contexte émotionnel est, alors, comme un processus qui permet de faire un lien entre les représentations et la sensation. Le processus d'émergence émotionnelle s'intègre dans l'évolution des différents contextes en interaction avec l'environnement du spectateur. C'est donc par le ressenti que le public des manifestations des unités significatives des théâtres forum et communautaire que le spectateur partage plus ou moins directement les émotions transmises.

L'émotion joue un rôle important dans la construction du sens. Elle permet de communiquer avec le public et de lui exprimer la présence et les besoins des autres membres de la communauté avec qui, il est en relation quotidienne. Il permet d'appréhender la réalité de l'autre et de réajuster ses comportements.

Somme toute le partage émotionnel est au centre des représentations des théâtres forum et communautaire. Sa construction se fait au travers des interactions entre les praticiens et les populations depuis le collectage des données sociales jusqu'aux représentations qui mettent en jeu une intersubjectivité affective. Les acteurs en médiatisant le ressenti permet de connaître les émotions vécues dans les situations illustrées aux uns et aux autres.

Cette transmission se fait grâce à un accordage affectif avec imitation du comportement expressif. En utilisant des modalités d'expression verbale et non verbale, les acteurs reflètent l'état émotionnel à travers une sorte de miroir du vécu émotionnel. À travers cet accordage affectif, les spectateurs découvrent et ou prennent conscience des états émotionnels que vivent les personnes avec qui ils interagissent dans des situations similaires de communication. Ce qui

visé à guider les interactions sociales. Elles s'adaptent au contexte et aux normes sociales du public.

3.1.3. Grille catégorielle de l'ordonnement logique

L'ordonnement logique restitue le sens généré par les éléments signifiants et les contextes. Nous dressons un catalogue des catégories phanéroscopiques, mettons au jour les caractéristiques de chaque catégorie et montrons les relations qu'elles entretiennent entre elles à l'aide du tableau ci-dessous :

Emotions, sentiments ressentis (1) : Priméité	Actions, interactions, expériences, confrontation (2) : Secondéité	Normes culturelles, rôles identitaires (3) : Tiercéité
Joie, plaisir, satisfaction, contentement Approbation, communion d'idées	←Eclats de voix joyeuses, ovations bruyantes mêlées de cris, pleurs de plaisirs questions-réponses, commentaires libres, purgation, catharsis, réception identifiée	←Affinités, proximités avec l'opprimé qui se libère, prend la parole, argumentations de défense/revendication/révolte de l'opprimé
Indignation Rejet, compassion, hostile	←Insultes, cris, pleurs de douleurs, sifflets, interpellations du public, discussions, commentaire, jeu de spectateur sur scène, propos désobligeants	←Actes odieux de violence, d'abus d'autorité, oppression, situations dramatiques, révoltantes, scènes choquantes
Émerveillement, admiration, empathie	←Silence attentif, regards concentrés, souffles coupés	←Anti-héros rejette les lois oppressives, les normes convenues

Tableau 3. Grille catégorielle du processus logique d'émergence du sens

Ce tableau reflète une grille catégorielle des analyses qui relèvent du processus logique d'émergence du sens. C'est une opération de va- et- vient continu entre le matériau et la catégorie en train de se faire. Cette approche présente les indices des spectacles et des contextes que recèlent le matériau et les effets produits par tous les éléments signifiants. C'est une mise en ordre du sens à la cohérence. Nous dégageons le sens en faisant des liens entre la catégorie émergente et ses propriétés avec chacune des dimensions différentes.

Dans la classification de Peirce, les notions de propriétés et de dimensions des catégories sont représentées par des classes de signes. Il ressort de ce tableau que dans une représentation des théâtres forum et communautaire, lorsque l'oppression est forte, il y'a une appropriation,

récupération du jeu, de la scène par le public. Cela est traduit la catégorie 3, la tiercéité. En fait, c'est une proposition générale qui se prend comme une norme.

Ce principe englobe les activités réactionnelles intersubjectives de la secondéité à cette idée partagée par le public et les personnages comme la résolution du conflit qui peut être assimilée à des propriétés de rôles identitaires. Cette propriété dégage une dimension affective de l'ordre de la priméité de la part des spectateurs.

Ainsi, l'ordonnancement logique des catégories s'emboîte les unes dans les autres à partir des relations de subordination qu'elles entretiennent entre elles. La priméité, la secondéité et la tiercéité s'organisent selon une architecture logique : la tiercéité (les normes culturelles) présuppose la secondéité (les actions expérientielles) qui présuppose la priméité (les émotions).

La priméité est donc la première catégorie suivie de la secondéité et enfin la tiercéité. Ainsi les deux dernières sont subordonnées à la première. Nous explicitons ce qui fait sens dans l'expérience spectaculaire à travers les éléments signifiants et les contextes déterminant les relations qu'ils entretiennent entre eux.

Ce procédé traduit que le sens relève d'une co-construction. En effet, les spectacles ne donnent pas de solutions préfabriquées aux spectateurs. Elles focalisent les conséquences d'un fait social tout en suggérant la nécessité de revoir les éléments causaux en vue d'améliorer les conditions de vie. Cette structuration favorise une interaction entre acteurs et spectateurs. Ce sont ces derniers qui au cours des échanges attribuent un sens aux actions.

Aussi la connaissance qu'ils acquièrent par les spectacles est construite à travers la simulation de processus lors des représentations. Cet apprentissage expérientiel est réalisé au cours de circonstances reproduites par les pièces. Par ce fait, les spectateurs sont co-créateurs de l'univers dont il fait l'expérience par apprentissage au théâtre. Ainsi cette dynamique évolutive de création de sens favorise la mise en place d'un environnement signifiant. Cet environnement comprend un contexte figuratif à trois niveaux.

D'abord, les rôles sociaux incarnés par les comédiens de théâtre forum reflètent l'identité sociale du spectateur. Cette identité est mise en lien avec les relations que les différents membres de la société entretiennent entre eux. Cette présentation de leur personnalité est susceptible d'exercer sur eux une sorte de contrainte extérieure et/ou intérieure.

Quand par exemple, des pièces traitent des croyances communes à la société entière, des actions qui s'envisagent de façon collective dans une communauté, comme la pratique de l'excision, les mariages précoces, la non-scolarisation des jeunes, le lévirat, le confiage des

enfants, la migration, le jeu théâtral déclenche une conscience collective. Aussi cette préfiguration favorise le questionnement des faits sociaux lors des interactions.

Ce premier niveau pose le fondement d'une prise de conscience qui va au-delà de l'espace théâtral fictionnel. Ensuite, cette préfiguration contextuelle actualise des souvenirs d'antécédents familiaux en lien avec les pratiques soulignés. Ce qui peut favoriser des partages d'expériences et/ou des témoignages sur des enjeux de tels faits dans la société.

Ce qui configure une interprétation subjective sur la base de connaissances préalables rassemblées à la faveur de souvenirs. Ainsi la configuration favorise des échanges enrichissants sur les thèmes traités et participe d'une construction du sens par les spectateurs eux-mêmes.

Enfin, le deuxième niveau configuratif met en avant l'intervention des spectateurs. Ils constituent des repères performés. Ces repères du troisième niveau redéfinissent les faits sociaux mis en exergue dans les spectacles moyennant l'accord explicite ou tacite du public. Cette figuration favorise des initiatives collectives de révision des repères, des pratiques sociales.

Ce qui débouche à la prise de décision collective ou l'engagement collectif d'aménager des points d'eau, de construire des logements pour les enseignants, les agents de santé, d'assurer un suivi-encadrement des scolaires à domicile, etc. Ce qui advient à la figuration résulte de l'interaction au niveau de la configuration. La figuration comprend l'ensemble de ce qui se dit et se fait pendant l'interaction.

Tous les autres éléments explicitement ou non évoqués influencent les propos, les comportements et les interprétations des uns et des autres pendant l'interaction. Les échanges interactifs permettent aux comédiens de vérifier si les spectateurs ont compris ou non ce dont il s'est agi. Ce qui crée un contexte propice de transformabilité.

Somme toute, les éléments intériorisés dans la préfiguration et les représentations du cadre social dans la configuration établissent les repères de signification pendant l'interaction. Ce niveau d'exploitation des éléments des deux précédentes étapes correspond à la figuration. Les définitions actées, performées des objets, des identités, de la situation constituent les choix figuratifs qui actualisent la relation intersubjective. Ce qui surdétermine les éléments socialement préfigurés et configurés. Aussi poursuivons-nous l'appréhension du sens en examinant les mécanismes inférentiels des énoncés discursifs dans le deuxième point.

3.2. La structuration du discours produit aux théâtres forum et communautaire

Nous nous focalisons sur la structuration des énoncés, c'est-à-dire la façon dont l'émetteur s'implique dans la production et implique ses destinataires. C'est une étude sur les techniques de mise en voie du discours produit dans les représentations des théâtres forum et communautaire. L'objectif est de dégager les propriétés de la communication de ce théâtre et de révéler ses mécanismes inférentiels. Ainsi ce volet comprend deux axes : le premier présente les caractéristiques des instances énonciatives et le deuxième les techniques de mise en voie.

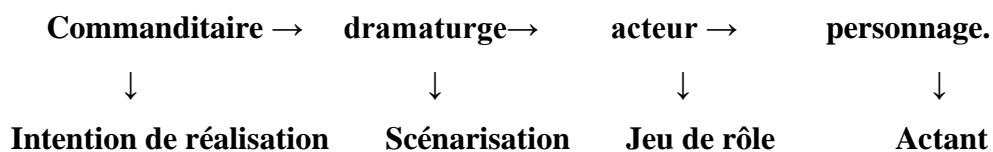
3.2.1. Les caractéristiques des instances énonciatives

Nous analysons les instances énonciatives qui assument la responsabilité de l'énonciation aux théâtres forum et communautaire. Cet axe porte sur les agents producteurs des énoncés dits au théâtre. Dans un premier temps, nous présentons les énonciateurs et dans un deuxième temps, leur positionnement dans le contexte énonciatif et dans un troisième temps, les marques de la locution théâtrale.

3.2.1.1. Emboîtement des instances énonciatives

La communication aux théâtres forum et communautaire est caractérisée par un emboîtement d'instances énonciatives. On note une chaîne d'émetteurs et de récepteurs. Ce sont le commanditaire, le dramaturge, l'acteur et le personnage au théâtre forum. Au théâtre communautaire, on distingue, une communauté, un comédien-animateur, un participant et un personnage.

Dans le premier cas, le commanditaire qui veut faire une réalisation²⁴⁸ pour une localité ou qui a besoin que les habitants d'un village participe à une action s'adresse à un dramaturge qui par le biais d'un acteur dans un rôle de personnage communique avec le public. On peut avoir cette illustration graphique :



Dans le deuxième cas, une communauté fait part de ses difficultés à un comédien-animateur qui à son tour entraîne les participants aux échanges à s'exprimer publiquement à partir d'un jeu de rôle dans un sketch. Cette communication s'élabore comme suit :

²⁴⁸ La réalisation s'entend ici comme passer un message de sensibilisation (sensibiliser sur des thématiques sociales et/ou politiques) ou construire un édifice (école, centre de santé, latrines, borne fontaine) pour la population ou comme faire des dons (offrir des moustiquaires imprégnées, distribuer des masques).

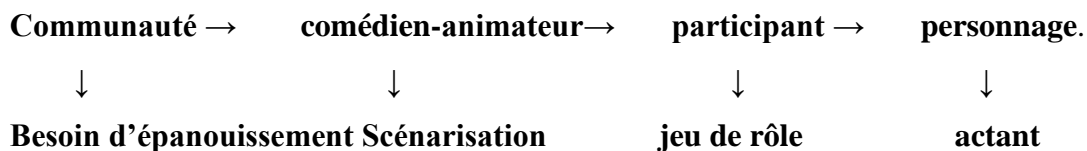


Figure 11. Représentation schématique de l'énonciation collective au théâtre

Ainsi, les représentations des théâtres forum et communautaire sont d'une énonciation collective/d'une co-production. Les intervenants de la chaîne de production sont tous considérés comme énonciateurs. En effet, le commanditaire/ la communauté participe à la production des énoncés, le dramaturge/comédien-animateur procède à la conception et à la mise en scène de l'intrigue dramatique, les acteurs/participants construisent le jeu et les personnages incarnent un rôle.

Autrement dit, les personnages expriment les émotions produites par un acteur/participant qui figure une situation mise en œuvre par un dramaturge/comédien-animateur qui la structure. L'énoncé est, par ce fait, celui qu'un présentateur attribue ou prête au personnage. Ce pôle d'émission s'adresse à un pôle de réception composée aussi de quatre énonciataires que sont le public, le personnage, l'acteur/participant, le dramaturge/comédien-animateur.

Nous illustrons ce circuit réceptif comme suit : le commanditaire/la communauté s'adresse en réalité au public/spectateur ; le personnage au personnage ; le dramaturge/comédien-animateur à l'acteur/participant et l'acteur au personnage.

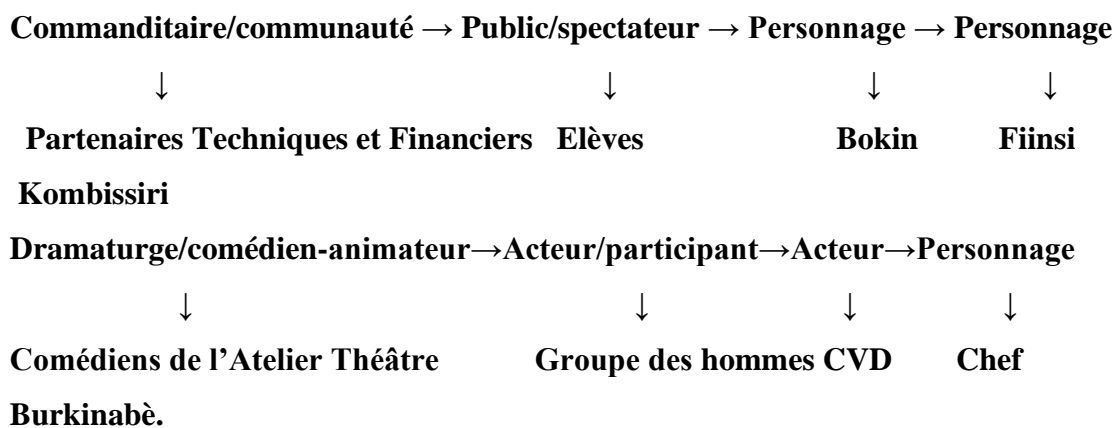


Figure 12. Représentation schématique du circuit de réception des spectacles de théâtre de la participation

En effet, le personnage est un énonciateur fictif et ne réalise sa communication qu'à l'intérieur de la trame fictive. Cette communication personnage-personnage est donc fictive. Les échanges entre le commanditaire/la communauté et le public sont implicites et simultanés. Ils ont lieu en même temps que les conversations des personnages. Cette communication réelle se passe par la fiction. L'échange entre le dramaturge/le comédien et l'acteur/participant est

réel et explicite. La dernière communication qui met en relation l'acteur et le personnage est unidirectionnelle.

Le public/spectateur constitue le véritable récepteur des différents énoncés produits dans le cadre des théâtres forum et communautaire. Nous distinguons, en fait, deux catégories de récepteurs. La première catégorie désigne le récepteur direct que constitue le personnage. C'est à lui que s'adresse explicitement l'allocuteur scénique. Malgré qu'il soit le récepteur direct, il constitue un destinataire additionnel. Il est mandaté pour réaliser et transmettre le message.

La deuxième catégorie, elle indique le récepteur indirect qu'est le public/spectateur. Ce dernier n'est pas intégré dans la relation d'allocution. Il fonctionne comme un témoin de l'échange entre les personnages. C'est un récepteur extra-scénique. Toutefois, le commanditaire/la communauté, le dramaturge/comédien-animateur et l'acteur/participant tiennent compte de lui, de son image, de sa réalité socio-culturelle, de son champ d'action pour encoder et produire les énoncés. Ainsi, ce circuit communicationnel indique une polyphonie énonciative.

3.2.1.2. Dédoublement de schémas énonciatifs

Nous notons une double prolifération du langage verbal en des situations et temps distincts. L'une est assumée par les personnages et l'autre par les comédiens/acteurs. Il s'agit d'un dédoublement de schémas énonciatifs. Les connexions entre comédiens et public et entre personnages se croisent, se superposent et définissent des positionnements énonciatifs multiples pour une même personne physique.

Nous mettons, ici, en évidence cette polyvalence à travers des schémas établis par A. Ubersfeld dans un premier temps. Dans un second temps, nous soulignons la position variable d'une personne spectateur.

Le comédien dans sa pratique s'adresse au spectateur avec comme témoins les autres comédiens et les autres spectateurs. Ce serait alors, tout d'abord, le schéma :

Je-comédien... .. Tu-spectateur

Ils-comédiens et spectateurs

Cette relation, selon A. Ubersfeld, serait réciproque, même si la voix du spectateur reste implicite, et l'on aurait donc en outre :

Je-spectateur... .. Tu-comédien

Ils-autres spectateurs

Nous notons par ailleurs d'autres positionnements pour le spectateur

Je-personnage... ... Tu-autre personnage

Il-spectateur

Le spectateur devient un témoin. Ce qui donne ce nouveau schéma

Je-spectateur-personnage... ... Tu-personnage

Il-autre personnage

Là, le spectateur s'est identifié à un personnage. Notons, par ailleurs :

Je-spectateur... ... Tu-autre spectateur

Il-comédien-personnage

Dans ce cas, la relation s'établit entre spectateurs. Cette modélisation révèle une énonciation polyphonique aux théâtres forum et communautaire. La perspective polyphonique du fait théâtral révèle la décomposition d'un contexte pluriel de jeu.

Cette plurivocité va des dialogues à l'aparté en passant par les monologues. Les dialogues sont les plus représentatifs. Il s'agit pour nous de souligner la diversité des actants discursifs. On note une série de manifestations d'un même être discursif sous des jours autres ou des aspectualisations d'individu : « [...] *Je ne mettrai pas ma fille à l'école [...]* », « [...] *Le chef (il) n'a jamais scolarisé ses filles. [...]* », « [...] *Dans ce village, nous n'envoyons pas nos filles à l'école [...]* », « [...] *On n'y mettra pas nos filles [...]* ».

Cette manipulation énonciative est un mimétisme du personnage de l'énonciateur qui passe successivement de focalisateur-observateur, à assistant-participant ou assistant-témoin, d'acteurs à victimes, de protagoniste à antagoniste en empruntant des individus linguistiques protéiformes notamment les formes pronominales « il », « je » et « nous » ou le « on » inclusif. Il ne s'agit pas simplement de passer d'un « je » à un « il » à « nous » ou à « on » mais aussi d'un « il » à un « je ». Il s'agit, dans ce cas, de l'énonciation des personnages entre eux. Le sujet assume son énoncé, nous notons alors une identification entre le sujet de l'énoncé et le « je » de l'énonciation.

Toutefois, lorsque l'énoncé du sujet parlant fait partie d'un monde distinct de lui, alors, l'énonciation identifie le « je » à d'autres « je » dans le temps et l'espace. Cette identification peut être partielle ou totale. C'est le cas des discours didactiques. Par exemple, les scènes de simulation sur le port du préservatif masculin où le comédien fait la démonstration en ces termes :

« Lorsque je vais avec ma chérie, je tiens le préservatif masculin par les doigts. J'ouvre l'emballage d'un côté comme ça. Je le retire, vérifie qu'il n'est pas à l'envers en soufflant, le place sur

la pointe de mon pénis bien en érection comme ce machin (pénis en polystyrène). Puis je le déroule vers le bas avec une main et maintient serrée la pointe gonflée du préservatif²⁴⁹. »

Le « je », ici, renvoie ici au « je » du partenaire technique qui sensibilise sur la nécessité d'utiliser le préservatif comme moyen de lutte contre les maladies sexuellement transmissibles et les grossesses non désirées. Ce « je » tend à un « il » formel de l'énoncé. C'est un marqueur de distance qui renvoie à l'énonciateur à l'objet communiqué. C'est une énonciation subtile qui traduit que ce qui est communiqué est une prise en charge énonciative par l'actant scénique.

L'énonciation aux théâtres forum et communautaire est identifiée à un flux basé sur la subjectivité de l'énonciateur. Les sujets d'énonciations extra-scéniques (commanditaires/communauté/acteurs/participants) sont niés et remis à un « il » que constitue le personnage sur scène. Ainsi, il ya un renversement du pôle du sujet. L'énoncé est donné comme émis par l'énonciateur scénique et destiné à être assumé par les spectateurs. C'est de la mimésis transparente qui efface totalement le sujet émetteur au profit de l'actant. Par conséquent, la communication de ce théâtre manifeste la volonté de l'énonciateur producteur (dramaturge) du spectacle.

Il établit clairement que l'énonciation théâtrale est un rapport entre le sujet parlant scénique et le spectateur. Le spectacle est alors médiateur de cette volonté et le discours offre une tentative de saisie de cette communication aux spectateurs. Des indices indiquent la présence des locuteurs et le rapport fait aux spectateurs.

3.2.1.3. Marques de locution

Les marques de locution participent à la construction de la sphère relationnelle qui structure l'interaction. Ce point illustre par différents exemples la variété de formules dont use le locuteur pour s'adresser, directement ou indirectement, implicitement ou explicitement à une ou plusieurs personnes. Elles sont pourvues d'une valeur déictique.

Ces marques de la présence du destinataire se retrouvent dans le dialogue, le monologue et l'aparté. On distingue les références aux pronoms personnels, aux pronoms indéfinis, aux adjectifs possessifs, aux temps des verbes, aux compléments circonstanciels de lieu et de temps.

Quelques illustrations à travers les énoncés suivants : « **Tu n'iras pas à l'école. C'est Rabi, ton frère qui sera scolarisé. Ta place est auprès d'un homme.** », « **Cette année, beaucoup**

²⁴⁹ Extrait de la séance de démonstration du port du préservatif dans le spectacle sur les grossesses non désirées et les maladies sexuellement transmissibles telles que le sida.

de jeunes sont allés en Italie. Ici à Sig n'vuusé, on compte des personnes vieillissantes, des enfants et des femmes. », « Ta fille est rentrée de Ouagadougou avec de la vaisselle, du linge et de l'argent. Son expérience a suscité la vague de confiage en cours. » « La délégation de ta belle famille est rassemblée sous les manguiers. On t'attend maintenant pour les formalités des fiançailles. ²⁵⁰»

Ainsi le discours s'installe aux théâtres forum et communautaire au moyen de marques d'allocution dont usent les partenaires discursifs dans le circuit des échanges. Nous nous sommes aussi intéressée aux modalisateurs indiquant des jugements ou des sentiments de la part de l'émetteur. Nous distinguons :

- les modalisateurs de vérité traduisent l'expression du doute à travers sa certitude ou son incertitude. Ce qui illustrent ces extraits : « [...] ce fou **s' imagine** que je vais prendre au sérieux ses délires. [...] » « [...] Son discours **paraît** pourtant convainquant. Il a l'air très informé. Je **pense** qu'il **sait** des choses que nous **ignorons**. [...] ²⁵¹»
- les modalisateurs exprimant la volonté, le souhait de l'énonciateur. Ce que montrent les énoncés suivants : « [...] Père, je **souhaite** partir en Lybie à la fin de la saison. [...] **Pourvu que** tout se passe bien pour toi. [...] ²⁵² » « [...] Il serait souhaitable que DAKUPA forme les filles déscolarisées. [...] ²⁵³»
- les modalisateurs de la nécessité expriment la nécessité qu'un fait présenté se réalise. « [...] Il est **indispensable** que les parents d'élèves soutiennent nos efforts d'éducation. [...] » « [...] Cela **devrait forcément** mal finir, à voir ses actions, son comportement. [...] » « [...] Tu **dois** renoncer à ce projet. C'est suicidaire. [...] ²⁵⁴ »
- les modalisateurs de l'appréciation formulent un avis, un jugement. On note : « [...] Elle correspond **parfaitement** à la servante que nous recherchons : venue directement du village, ayant un niveau quelques connaissances scolaires. [...] » « [...] Cette femme est **assez courageuse** [...]. » « [...] Son mari n'est pas **suffisamment** autoritaire. C'est **un lâche**. [...] ²⁵⁵»
- et les modalisateurs de l'affectif expriment une réaction émotionnelle. « [...] Les propos du fou sont très **émouvants**. [...] » « [...] On ne peut ressentir que de la **joie**, de la **fierté**

²⁵⁰ Ces illustrations sont tirées des spectacles des théâtres forum et communautaire de notre corpus d'étude.

²⁵¹ Ce sont des propos tenus par le père de Songré dans le spectacle « *D fa ya yé* » de B.T.B.

²⁵² Cet extrait est fait du sketch de théâtre communautaire sur l'immigration présentés par le groupe des jeunes garçons de Kombi Natenga à Garango.

²⁵³ Ce propos est aussi extrait d'un sketch de théâtre communautaire présenté par le groupe des jeunes filles de Sig' n'vuusé à Garango sur la formation professionnalisante.

²⁵⁴ Propos tirés du spectacle « *Smartphone* » de B.T.B.

²⁵⁵ Propos tirés du spectacle « *D fa ya yé* » de B.T.B.

à la vue des investissements des fils des autres revenus de l'aventure. [...] ²⁵⁶ » « [...] Le comportement de cette femme est à **craindre**. [...] ²⁵⁷ »

Ces indices d'énonciation ou déictiques sont des unités linguistiques inséparables de la situation d'énonciation. Ces marques instituent une relation avec l'énoncé antérieur avec le monde et avec le sujet simultanément. D'autres marques de locution renseignent sur le but des énoncés des personnages, clarifient leurs intentions et précisent ce qui est visé lors de leur accomplissement.

Nous distinguons cinq directions prises par les différents actes langagiers énoncés dans les scripts du théâtre forum. Premièrement, on note des énoncés qui représentent la situation en lien avec la thématique. C'est une sorte de peinture sur les pratiques en cours dans la localité. Ce sont des propos qui décrivent la réalité des actions.

En illustration, nous citons la notification qui encadre les propos que doit tenir Fiinsi (le personnage jardinier qui pour protéger son jardin des animaux qui le saccagent, pulvérise les herbes à la périphérie de la rivière) « *Fiinsi tout heureux se vante au cabaret pour l'initiative qu'il a prise de protéger son jardin des animaux saccageurs en pulvérisant les bordures de la rivière avec des herbicides. Il relate comment il s'y est pris.* ²⁵⁸ » Non seulement cette notification représente l'intention du jardinier qui est d'empêcher les animaux d'accéder à son jardin mais aussi montre son accomplissement.

Cette modélisation assertive informe sur l'état du locuteur et donne à constater les pratiques auxquelles ont recours les travailleurs de la terre pour protéger leur investissement. Elle a donné naissance à cet énoncé tenu par Fiinsi « *Je vous informe que j'ai pulvérisé les alentours de mon jardin avec de l'herbicide. Tant pis pour les animaux saccageurs [...]* ²⁵⁹ ». Cet énoncé s'adresse aux éleveurs qui laissent leurs animaux sans surveillance dont Noaga dont l'enfant fait praire les animaux justement aux alentours de la rivière en question.

Ce qui ne manque pas de susciter une réaction vive en ces termes : « *Je t'invite à revoir ton attitude [...]* ²⁶⁰ ». Ces propos visent à inciter Fiinsi à ne plus pulvériser les bordures de la rivière avec de l'herbicide au regard de la dangerosité de ce pesticide. Ainsi, deuxièmement, M. Bonkougou a orienté une production d'un énoncé directif.

²⁵⁶ Cet extrait est fait du sketch de théâtre communautaire sur l'immigration présentés par le groupe des jeunes garçons de Kombi Natenga à Garango.

²⁵⁷ Propos tirés du spectacle « *D fa ya yé* » de B.T.B.

²⁵⁸ Fiinsi dans le spectacle sur les pesticides de B.T.B.

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ Noaga dans le spectacle sur les pesticides de B.T.B.

En effet dans la notification qui encadre cette énonciation, nous lisons : « *Noaga commande* Fiinsi de mettre fin à ces agissements dangereux à plusieurs titres : tuer les animaux herbivores, infecter l'eau de rivière, empoisonner les poissons, engager la vie des hommes qui viendraient à manger les poissons empoisonnés, ou à boire l'eau infectée.²⁶¹ »

Troisièmement, une indication donne à voir Mamoudou, fils de Noaga et berger, qui **promet** à sa mère de ne plus se servir des bidons vides ayant servi à stoker les herbicides comme gourde pour transporter son eau de boisson. La notification dit : « *Mamoudou s'engage* à ne plus toucher ni utiliser les flacons vides d'herbicides comme contenant d'eau²⁶² ».

Ce qui produit l'énoncé : « *Maman, maintenant que je sais que c'est dangereux pour ma santé, je te promets de ne plus m'en servir comme récipient d'eau de boisson*²⁶³ ». Cet acte promissif montre une sorte de prestation de serment qui engage l'interlocuteur à faire attention aux objets qu'il utilise.

Suite à la garantie donnée par son fils, Piinga toute joyeuse s'écrit : « *Tu es un fils comme j'aime*²⁶⁴ ». Ainsi, quatrièmement, nous nous retrouvons face à un acte expressif qui traduit la joie de la mère d'avoir pu convaincre son fils sur la dangerosité de l'herbicide. Ce comportement illustre le sentiment de la génitrice.

Pour le produire, la notification notifie : « *La réaction de Mamoudou après l'argumentaire de sa mère suscite la fierté de cette dernière qui l'exprime par la joie*²⁶⁵ ». Visiblement, il s'agit ici d'une expression de gratitude vis-à-vis de la réceptivité de l'interlocuteur. Pour finir, cinquièmement, l'infirmier **affirme** que Mamoudou souffre d'une intoxication alimentaire : « *Mamoudou a été empoisonné*²⁶⁶ ».

Ce diagnostic a amené les parents (Noaga et Pinga) à investigué pour savoir comment il a été empoisonné. Les enquêtes les remontent à l'eau empoisonnée de la rivière conservée dans le flacon ayant servi à stoker l'herbicide. La base de l'énonciation dérive de l'orientation suivante : « *L'infirmier postule l'hypothèse d'un empoisonnement et fait remarquer que l'eau ingérée par Mamoudou est la cause de son mal gastrique.*²⁶⁷ »

²⁶¹ Notification de mise en scène de Bonkougou Mahamadi pour la pièce sur les pesticides.

²⁶² *Idem*

²⁶³ Propos de Mamoudou dans la pièce sur les pesticides.

²⁶⁴ Propos de Piinga, mère de Mamoudou dans la pièce sur les pesticides.

²⁶⁵ Notification de mise en scène de Bonkougou Mahamadi pour la même pièce.

²⁶⁶ Assertion de l'infirmier dans la même pièce.

²⁶⁷ Notification de mise en scène de Bonkougou Mahamadi pour la même pièce.

Somme toute, les notifications sur les énoncés à produire par les personnages permettent d'appréhender l'objectif de la pièce. Aussi les énoncés visent-ils à agir sur l'interlocuteur. Ainsi quatre des cinq types d'actes langagiers produits au théâtre forum incitent à l'action. Ce sont comme nous l'avons montré la première, la deuxième, la troisième et la cinquième notification.

La quatrième est simplement expressive. Elle ne vise pas à susciter une action. Elle traduit simplement une émotion. Tout compte fait, l'énonciation aux théâtres forum et communautaire se caractérise par l'emboîtement des instances énonciatives, le dédoublement de schémas énonciatifs et les marques de locution dénotent un mécanisme inférentiel.

3.3. Les techniques de mise en voie

Il s'agit, ici, des stratégies de production de discours dans les représentations des théâtres forum et communautaire. Nous distinguons le décalage énonciatif contextuel, la (dé) multiplication des échanges et l'universalisation énonciative.

3.3.1. Le décalage énonciatif contextuel

Il s'agit d'un phénomène discursif envahi par des dires d'autrui : le surgissement de propos pour faire du buzz, faire parler de soi, être les premiers à avoir dit ou appris quelque chose qui est de l'ordre de l'événement discursif. Cela dans la mesure où c'est par le discours d'autrui que les inter actants en prennent connaissance.

Nous distinguons aux théâtres forum et communautaire un événement discursif producteur d'autres discours, commentaires et qui devient ce dont on parle. Cette émulation à la façon des colporteurs a entre autres pour conséquence directe la production d'un fake news.

La continuité de l'information médiatisée combinée à sa disponibilité via le colporteur produit à son tour des commentaires, des partages sous forme de diffusion, de vulgarisation. Ainsi, la réactivité, qui est surtout émotionnelle, motivée par le ressenti face à l'actualité et non fondée sur une réflexion organisée et mûrement pensée, est devenue l'une des principales modalités interactionnelles.

Ce type de prise de parole/ d'énonciation tend ainsi à en susciter de nouvelles prises de parole, qui la commentent et s'y ajoutent comme autant d'ajustements successifs du dire. C'est une production d'énoncés nombreux dont l'objet unique est de venir réguler l'absence de contextualisation commune du dire initial. Phénomène issu d'un ensemble de points de vue non convergents et non distancés, le décalage énonciatif contextuel entraîne en retour des prises de positions non consensuelles avec d'autant plus d'évidence qu'il est produit dans un système clos.

Le système est clos dans la mesure où il est constitué par une énonciation non testée au préalable dans une interaction régulatrice et réalisée dans un énoncé oral qui en demeure l'unique trace. Comme nous venons de le voir, le décalage contextuel est co-dépendante des rumeurs et du colportage et, par conséquent, des trois éléments qui les caractérisent fondamentalement : à savoir qu'elles sont différées (mais imaginées comme simultanées) ; qu'elles se trouvent délocalisées : le lieu d'énonciation et le lieu de réception ne coïncident pas. Cette absence de face à face génère une décontextualisation du locuteur/énonciateur par rapport au(x) destinataire(s).

En effet, le colporteur transporte les messages d'un lieu à un autre en continu et même en différé choisi. Enfin, troisième caractéristique de ces communications : elles se font sur un mimétisme de l'oral et de l'oralité qui repose sur le présent d'énonciation, avec la constance d'une adresse directe, entraînant une brièveté des messages, la présence renforcée de l'implicite, du présupposé et une certaine forme d'incitation/d'obligation à la réactivité, la rapidité d'une réponse pour laquelle l'on pourra dire qu'elle se fait dans une presque instantanéité.

Ce procédé énonciatif mime la conversation ordinaire orale. C'est un matériau manipulable dans la mesure où il suscite les échanges, les discussions, favorise l'appropriation de copie, de troncation, de reprise, de transformation, de commentaires. Cette technique discursive est liée à l'histoire des sociétés, à leurs modes de communication et à l'évolution de leurs supports de communication et à leur environnement.

Elle pousse les interlocuteurs en présence à la réactivité spontanée dans l'instant pour y donner leur propre avis, c'est-à-dire pour y affirmer verbalement l'aspect sous lequel ils voient les choses. L'énoncé s'ancre dans un présent énonciatif et devient aspectuel.

Cet événement discursif a lieu bien souvent lors des scènes à débat. L'immédiateté constante, la multiplication des messages nous confronte en même temps à une décontextualisation totale de ces messages dont le contexte n'est, la plupart du temps à proprement parler, que (co-) textuel, car constitué de dire, s'inscrivant en réactions à d'autres dire, écrits (commentaires et ressentis pour la plupart, de faits advenus).

3.3.2. La (dé) multiplication des échanges

L'énoncé décalé fait l'objet d'un réinvestissement de discours courts et nombreux en partie signe d'une réappropriation et démultiplication relationnelle ; les échanges brefs,

instantanés se démultiplient et démultiplient les interlocuteurs. Ce qui crée un réseau social : les messages qui en découlent semblent signifier un développement relationnel.

Toutefois, la nature des liens sociaux est ainsi également plus diverse. Toutes ces nouvelles modalités d'interactions en différé ont globalement transformé la socialisation. Les représentations que nous imaginons communes en raison d'un présent énonciatif sont en réalité différentes.

Ainsi par exemple, diffuser un message rapporté sans avoir vérifié l'exactitude et la véracité peut être trompeur. Lors d'un échange, deux personnes pensant et imaginant le monde de manière radicalement différente sans même s'en douter, peuvent s'entendre sur un point précis, presque de détail, une petite remarque, et s'imaginer sur la même longueur d'onde, voire les meilleurs amis du monde.

La concision et le côté éphémère de l'échange peuvent masquer ce décalage contextuel. Mais un échange plus développé peut en revanche le révéler et produire des échanges musclés, comme cela se manifeste souvent dans les commentaires successifs.

Le décalage contextuel peut également être lié à d'autres éléments comme l'environnement, l'humeur, la température, les activités pratiquées... Il se problématise dès lors qu'apparaît une forme d'inadéquation ou de non coïncidence entre deux points de vue ou plus.

Si le décalage contextuel est révélé, cette inadéquation est elle-même productrice de négociation de sens, qui se fait sur la base d'une recherche de mise en adéquation, en coïncidence entre le dit et le contexte entre l'acte illocutoire de l'énonciateur et la compréhension que l'on a soi-même d'un dit. L'analyse s'appuie sur des scènes constituées par l'ensemble des réactions suscitées, des prises de parole et des ajustements.

Parmi ces réactions s'y trouvent des commentaires déformant des propos. Ils révèlent un brouillage sémantique reposant sur certains mots employés, en fonction des personnes énonciatrices des différents propos. Autrement dit, la fonction, le rôle social, la représentativité sociale dont sont investies sur le plan idéologique et/ou imaginaire les personnages réagissant au colportage, constituent autant de contextualisations que de points de vue. On peut ainsi parler de « dissémination énonciative ».

Ainsi, lorsque l'on observe quelques spectacles dont des scènes proposent un ensemble trié d'énonciations suscitées par le colportage, on remarque d'abord une certaine formalisation du fait que chaque énoncé déroulant une interprétation personnalisée est identifiable comme un

contexte de lecture fermé, clos aux propos tenus : le réseau de commentaires, de confusions diverses, de malentendus sur ce qui serait à comprendre et ce qui est compris, est une illustration du décalage contextuel. Sur le versant discursif, la plupart de ces prises de parole se justifient elles-mêmes et de fait, en raison d'une incompréhension réelle ou supposée, de la parole initiale.

D'une manière générale, tous les phénomènes de décalages contextuels sont une mise en œuvre d'une stratégie qui correspond à des brouillages de points de vue, à des appropriations subjectives et partielles de propos d'autrui, à des citations tronquées, à des inductions de lectures erronées. L'objectif premier du colporteur est de manipuler la parole d'autrui à des fins de valorisation de la sienne propre qui, néanmoins, s'avance comme porteuse de la parole d'autrui.

Il s'agit donc d'un phénomène généralisé de parasitage du propos initial. Enfin, ce brouillage énonciatif, typiquement lié au brouillage contextuel, intervient également directement dans la lisibilité des discours colportés où, finalement, on ne sait plus qui prend la parole. La mise en abyme de la parole d'autrui, décontextualisée puis recontextualisée par une nouvelle subjectivité, dans une autre scène, est, pour ainsi dire, d'une productivité infinie. Somme toute le décalage contextuel est inhérent aux communications rapportées.

3.3.3. L'universalisation énonciative

Ce champ couvre l'éventail des positions qui jalonnent un continuum borné d'un côté, par la parole singulière et, de l'autre, par des processus de socialisation. Nous mettons ici en avant la dynamique de construction et de spécification de soi à travers le retravail des formes sociales et culturelles par lesquelles, les énonciateurs expriment leurs rapports entre eux, leur rapport au monde et leur rapport au langage.

Ce qui engage le spectateur à conceptualiser un univers viable à travers l'exemplification et la valorisation. Elle s'articule autour du processus de singularisation et des procédures générales de production du sens. Elle prend appui sur les composantes socio-historiques retraçant les usages dans une variété de scénographies sociales. Ce procédé permet de projeter la vision d'une société.

Cette technique standardise les références sociales et met en avant la classification et l'instauration d'une cohérence locale. Elle se prête à une exploitation idéologique, à la naturalisation et à l'ordre social établi et procède à des distinctions morales, culturelles et politiques. Elle met au départ les usages sociaux, projette les valeurs, montre que les styles de vie sont en mesure de composer des formes cognitives, narratives ou tensives.

Cette technique traduit la possibilité de la rupture et de la réouverture spectaculaire du champ des variables comportementales ou axiologiques. Elle draine vers les spectateurs et subsume tous les éléments qui sapent les bases des conformismes, des discours de légitimation de l'ordre établi et de la distinction masquant les conflits socio-historiques.

La mise en voix apparaît comme englobant, elle ne constitue pas un domaine unifié dont les visées et les méthodes font l'objet d'un consensus. Le théâtre est le champ d'une multiplicité de voix interagissant entre elles. Après avoir montré que la multiplicité des voix dans les spectacles des théâtres forum et communautaire s'inscrit dans une logique d'action à travers un itinéraire relationnel, nous avons mis en exergue d'autres mécanismes énonciatifs qui ont concouru à l'atteinte des résultats de la communication théâtrale.

Il s'est agi d'établir une significativité pragmatique entre l'être des énonciateurs et les formations discursives dans lesquelles, ils puisent leurs discours. L'instance énonciative se dilue dans une communauté discursive ; on l'a vu du discours rapporté aux discours circulants à la pluralisation interne de l'énonciation. Il s'agit du contour plus ou moins stabilisé de la personne ou du non-sujet d'énonciation et son unité productrice d'effets d'identité.

L'analyse faite dans ce chapitre nous a permis de savoir que le langage théâtral est un signe à partir duquel, l'acteur crée et construit un monde. En effet, le discours produit au théâtre crée des langages fictifs et des sociétés fictives. Le dramaturge marque les énoncés pour les rendre opératoires. Ainsi les actes de langage liés à la représentation scénique qui implique les spectateurs sont directifs. Ces actes illocutoires sont accompagnés d'actes expressifs qui persuadent les populations à monter sur scène. Ce qui vise à les amener à changer de comportement. Au niveau perlocutoire, les populations adhèrent à cette invitation mais le changement se constate en différé.

Pour ce qui concerne les actes de langage liés au metteur en scène, trois effets perlocutoires sont recherchés. Ce sont pousser en première position les spectateurs à incarner des rôles sur scène. En deuxième niveau, il s'agit de les amener à accepter de changer de comportement. Pour finir, le troisième niveau est le constat du changement réel. C'est pourquoi, au niveau illocutoire, les actes directifs sont dominants dans la stratégie de persuasion et de conviction du metteur en scène.

Les techniques discursives au théâtre constituent donc des multicode à partir desquels les producteurs de spectacles signifient leur communication. Le dispositif énonciatif est modélé par des compétences artistiques doublées de stratégie communicationnelle. En analysant les

spectacles, nous avons observé le comportement langagier du théâtre de la participation. Les acteurs font usage des langues locales et de la langue nationale.

Cet usage joue un rôle sociolinguistique important. Il permet à chaque spectateur de définir son identité et de faire sens avec ce qui est dit. La sociologie des langages qui se dégage de cette cohabitation est toutefois à considérer comme le reflet fidèle d'une réalité. La communication théâtrale est une conversation qui calque la vie. À travers le langage, les pièces rendent compte des relations humaines.

Au terme de cette incursion dans les techniques de modélisation, les procédés esthétiques et les modalités pragmatiques des spectacles des théâtres forum et communautaire du Burkina Faso, il nous est possible d'élaborer une grille de modélisation et d'évaluation du théâtre de la participation. Partant de l'observation de la pratique des troupes du corpus principal et conforté par l'analyse comparative, nous affirmons que c'est un outil efficace pour une communication d'intervention sociale. Nous analyserons les conditions de son efficacité dans la troisième partie.

**PARTIE III. GRILLE DE MODÉLISATION D'UN THÉÂTRE
DE LA PARTICIPATION EFFICACE**

INTRODUCTION PARTIELLE

Si la première partie a caractérisé l'esthétique et l'évolution de l'esthétique théâtrale, la deuxième, l'analyse des mécanismes esthétiques et pragmatiques des théâtres de la participation à l'aune des pratiques de B.T.B. de l'A.T.B. et des utilisateurs, la troisième s'intéressera à l'esquisse d'un critérium du théâtre la participation du Burkina Faso. Autrement dit cette troisième et dernière partie s'est mise en place en partant et en se basant sur les résultats de la deuxième.

En effet, le travail d'analyse mené jusqu'à présent a pour but de montrer les modalités efficaces d'un spectacle pertinent. Ainsi après avoir montré l'opérationnalisation des outils esthétiques et des modalités pragmatiques, il convient d'insister sur les conditions d'efficacité de la pratique et de l'utilisation de l'outil théâtre, d'une part.

D'autre part, il est judicieux de s'attarder sur les avantages de sa pratique et de son utilisation sur le plan social et dans l'entreprise commerciale. Par ailleurs, il est nécessaire de proposer de nouvelles perspectives pour cet outil dans un contexte de mondialisation.

Ainsi trois chapitres constituent cette troisième partie. Le premier chapitre porte sur la grille d'une modélisation efficace. Elle renseigne les éléments pertinents pour une communication théâtrale réussie. Le deuxième présente les effets d'une codification esthétique et pragmatique réussie. Pour finir, le troisième pose la nécessité pour les praticiens d'envisager de nouvelles perspectives.

**CHAPITRE 1. LES CONDITIONS D'EFFICACITÉ DES
THÉÂTRES DE LA PARTICIPATION**

Les spectacles de théâtre de la participation au Burkina Faso impactent les spectateurs. Notre étude sur sa modélisation et ses procédés esthétiques a révélé des modalités pertinentes. Ce qui nous a amené à conclure à l'efficacité de la communication théâtrale. En nous basant sur la pratique des troupes de théâtre et des utilisateurs de cet outil, nous relevons les éléments de sa praxis.

Ce chapitre se consacre à une analyse des conditions de l'efficacité des spectacles de théâtre de la participation. Il s'agira de montrer les éléments pertinents de son encodage et l'intérêt d'utiliser un tel média. Les éléments de cet encodage doivent nous permettre de définir à la fin du chapitre une codification pragmatique.

Nous proposons dans un premier temps une grille de modélisation efficace. Dans un deuxième temps, les éléments pertinents pour une communication pragmatique.

1.1. Les modalités d'une modélisation efficace

Plusieurs éléments caractérisent l'efficacité du théâtre de la participation. D'abord, nous distinguons une étude diagnostique de la localité cible ; ensuite, une esthétisation hybride, puis une instrumentation des spectacles de théâtre de la participation et pour finir une communication publicitaire.

1.1.1. Etude diagnostique de la localité cible

Les praticiens des théâtres forum et communautaire et les utilisateurs du théâtre de la participation font de la connaissance du milieu la quintessence des représentations théâtrales. Elle se réalise par une étude diagnostique du milieu et/ou de la cible. Cela permet d'analyser le fait social et de déterminer le goût, les croyances, les opinions, les habitudes, les façons de parler, les désirs, les motivations du public cible. La culture d'un individu est sa mémoire, l'ensemble de ses acquis personnels, sur le plan de la connaissance et qui stimule son activité créatrice.

Mais cette même culture de l'individu s'enracine dans un substrat fait de l'accumulation des connaissances et des manières d'être du peuple auquel cet individu appartient : la tradition. La culture d'un individu est de ce fait à la fois une et plurielle. Saisir sa culture permet de présager ses réactions face à une situation donnée, cela au regard du substrat social et environnemental, autant l'on ne peut guère prévoir celles-ci avec exactitude parce qu'il est doté d'un libre arbitre qui peut l'amener à improviser, à échapper au déterminisme social.

C'est d'ailleurs en cela qu'il est perfectible. La culture est évolutive du fait du dynamisme inhérent à toute société puisque les civilisations s'interpénètrent. Même si elle fonde l'identité d'un peuple dont elle assoit la tradition. Autant la culture façonne l'individu auquel elle impose ses impératifs au niveau du subconscient, du conscient et de l'inconscient collectif, et qu'elle organise ; autant elle est façonnable par l'homme.

L'homme peut modeler, inventer, créer sa culture, l'organiser, l'intégrer dans l'espace et le temps, en faire un outil de sa représentation, de son pouvoir sur la nature des choses. En effet pour tout préalable, connaître l'identité de la cible permet de valoriser sa culture à travers les spectacles. C'est aussi le fondement d'un argumentaire pour convaincre et faire adhérer au message. Le deuxième axe montre les attentes du public.

1.1.2. Les attentes des spectateurs

Nous faisons ici le point de résultats d'enquêtes menées à Kombissiri et à Garango lors de représentations théâtrales effectuées par B.T.B. et l'A.T.B. Nous analysons les réponses collectées. En rappel, la question était de savoir les véritables motivations qui poussent les

spectateurs à aller au spectacle. Ce point regroupe les paramètres relatifs aux critères du désir de théâtre. Aussi avons-nous regroupé ces données en six points : le besoin de divertissement, l'incitation sociale, le désir d'information, la nécessité de la sensibilisation, le choix de l'espace et du temps de la représentation, l'horizon d'attente de la vraisemblance.

1.1.2.1. Le besoin de divertissement

Pour la plupart des personnes interrogées, ce qui les motive, c'est l'opportunité de se détendre, de se divertir :

« Les spectacles sont comiques. Les gestes et les manières de parler et de faire des comédiens m'amuse. » nous a confié une jeune épouse. À sa suite, d'autres femmes déclarent : *« Nous rions beaucoup au théâtre. Les comédiens sont drôles. On y voit d'hilarantes scènes parfois grotesques parfois ridicules. Ça fait plaisir d'y être. »*²⁶⁸

Les femmes adulent ces temps de représentation qui leur permettent de se distraire, d'oublier un moment le poids de la vie, de rire de leurs peines et de se défouler des tourments de la vie. Il s'agit ici de la fonction ludique, hédonique du théâtre.

Le public va au théâtre, d'abord, pour se libérer de la pesanteur du quotidien, pour vivre ou voir des situations susceptibles de leur procurer des moments de joie, de rire ou même d'évasion, des situations où les problèmes trouvent solutions. Les spectacles offrent une distraction au public. Ce qui lui permet de s'évader, de passer un bon moment, d'oublier les vicissitudes de la vie.

C'est aussi le fait d'avoir un moment où ils peuvent avec une communauté, avec l'ensemble du village passer un bon moment. Pour les spectateurs *« Aller au théâtre est une sorte de récréation. On y voit tout le monde. Tout le monde rit avec tout le monde. Nous partageons des émotions communes. On débat de ce qu'on nous a fait voir. Le chef même s'assoit avec nous. »*²⁶⁹ Ainsi, les théâtres forum et communautaire rassemblent toute la société autour d'un même centre d'intérêt.

1.1.2.2. L'incitation sociale

Le spectateur va au spectacle parce qu'il recherche un cadre de rencontre et de convivialité pour une intégration sociale. Ce que ponctue ce témoignage : *« Les représentations de théâtre nous permettent de voir des gens qu'on n'a pas vu il y a longtemps. On s'échange*

²⁶⁸ Réponse des femmes A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, N, M à la question sur leurs motivations en allant au théâtre extraite des résultats de l'enquête sur les attentes du public du théâtre de la participation.

²⁶⁹ Réponse des spectateurs 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 sans distinction de genre sur les raisons qui les motivent à aller au théâtre.

*les nouvelles. On s'informe.*²⁷⁰ » Le spectacle constitue, ainsi, une opportunité de rencontres pour les populations.

D'un côté, les ateliers-crédation renforcent le lien social. C'est un espace de socialisation qui permet de sortir de l'exclusion. Ils sont comme des relais-sociaux. Les participants parlent ouvertement de leur expérience, ne se sentent pas stigmatisés, acquièrent l'estime des autres et satisfont leurs besoins d'appartenance à une communauté et d'accomplissement personnel.

De l'autre, les soirées-contes attirent les populations, les rassemblent autour d'un même objectif de partage de connaissance et de divertissement collectif. Ce que corroborent les propos d'Antoine Lopez : « *la culture : on la reçoit et on la partage, en cela, c'est un vecteur de « lien social* ». Les soirées-contes apportent une valeur ajoutée aux relations interpersonnelles nouées entre les participants lors des ateliers-crédations.

Le lieu de représentation devient un lieu de rendez-vous. Les jeunes garçons profitent pour s'entretenir avec des filles qu'ils ont certainement longtemps épié du regard. « *Les représentations nous facilitent le contact avec les filles. Dans ces lieux, elles se laissent aborder et nous offrent des temps de causeries. Ça permet de tisser des liens qui peuvent évoluer plus tard.*²⁷¹ » nous confie un jeune du village de Kombi Natenga dans la commune de Garango. Comme le milieu rural est fortement compartimenté, les interactions entre les classes d'âge et entre sexes différents sont codifiées. Par conséquent, les occasions de rencontre et de dialogue avec les membres de la communauté d'un autre compartiment ne sont pas fréquentes.

Lorsqu'elles se présentent, elles sont normalisées, formalisées et donnent peu d'espace à la liberté d'interaction. Le lieu de la représentation est un espace ouvert où hommes, femmes, jeunes et vieux, aussi bien chefs et subalternes se retrouvent côte à côte. Des femmes mariées dans des villages voisins et n'ayant pas rendu visite à leurs parents originaires du lieu où se tient la représentation saisissent l'occasion pour voir les leurs. Des jeunes filles promises en mariage sans leur consentement se réunissent à cette occasion et planifient des actions pour se soustraire de cette pesanteur culturelle. Dans ce cas, la représentation devient un prétexte.

Le moment de spectacle serait particulièrement significatif dans le processus de resocialisation pour ceux qui ont vécu une rupture du lien social avec un relâchement des normes sociales ou leur transgression. Les relations se restaurent. Le temps du trajet, des ateliers-théâtre rapprochent les uns et les autres. Le théâtre communautaire est considéré

²⁷⁰ Témoignage des spectateurs 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 interrogés sur l'engouement des populations au théâtre de la participation.

²⁷¹ Réaction d'un jeune garçon de Kombi Natenga sur son intérêt pour le théâtre communautaire.

comme médiateur d'un public dans le dialogue qu'ils entretiennent. Ce média incite le public à vivre une nouvelle pratique, une expérience concrète par laquelle l'individu affronte les autres et rompt ainsi son isolement. Ainsi, l'espace des ateliers-théâtre, l'aire de jeu sont comme des espaces de sociabilité pour les participants. Pour Françoise Nouhen, c'est un moyen de sortir de l'exclusion et d'échange d'idées enrichissantes.

En effet, les membres de la communauté y trouvent un terrain d'intégration favorable pour les personnes en rupture sociale. Ce théâtre fait disparaître la hiérarchie traditionnelle établie par une communication verticale par le biais de l'interaction. Le lieu de théâtre est un lieu de convergence pour célébrer les valeurs sociales et engager un processus d'intégration et de dialogue social.

Le théâtre constitue un cadre de rencontre et de convivialité pour une intégration sociale. La fin des représentations, quant à elle, favorise la socialisation grâce aux discussions avec les animateurs-formateurs, la famille, les amis. Ainsi le lien social se noue en sortant du spectacle. Les participants se parlent d'un sujet qui les rassemble : le spectacle vu.

Somme toute, la préparation et la représentation théâtrale permettent aux populations de se confronter aux principes du vivre ensemble. Pour finir, les représentations théâtrales constituent une métaphore du vivre-ensemble et favorisent le lien de filiation et le lien interpersonnel.

Les ateliers au théâtre communautaire aident à lever certaines inhibitions, optimisent la créativité, permettent d'oublier le stress de la vie quotidienne et apprennent à vivre ensemble. Il aide aussi la personne qui le pratique à s'installer dans une connaissance de soi féconde et évolutive. Il est source d'informations.

1.1.2.3. Le désir d'information

Sur un certain nombre de questions de la vie quotidienne, les populations sont à la recherche de réponse pour lesquelles elles n'ont pas toujours accès à l'information nécessaire, à la documentation pertinente requise. Non seulement, elles veulent apprendre mais aussi veulent avoir une occasion d'en discuter pour mieux comprendre.

Le spectacle est donc un moment pour apprendre, se former, découvrir et s'informer : « *Au théâtre, nous apprenons que les personnes vivant avec le VIH/SIDA ne sont pas dangereuses et que l'on peut vivre harmonieusement avec elles.* ²⁷² »

Diverses informations sont véhiculées par les spectacles de théâtre forum : « *J'ai appris au théâtre qu'une femme enceinte qui ne fait pas de visites prénatales et qui ne suit pas les prescriptions médicales risque un accouchement prématuré et peut même mourir.* ²⁷³ » Les spectacles ouvrent les esprits en proposant des situations proches du vécu et des solutions qui déclenchent des processus de prise de conscience.

Les spectacles des théâtres forum et communautaire sont porteurs de message. En effet, ils constituent un canal d'expression qui livre des informations sur des thèmes précis. Aussi, de 2008 à 2020, les pièces ont traité de la planification sensible au genre, de la redevabilité aux populations, des rôles des officiers publics et de la participation citoyenne.

En effet, le début des années 2000 fut marqué d'un contexte sociopolitique empreint de l'atteinte des objectifs du millénaire pour le développement. En clair, le Burkina à cette période s'inscrivait dans une dynamique d'autonomisation des collectivités territoriales. Sa population était en grande partie composée de citoyens dont la caractéristique essentielle demeure la sous éducation.

Aussi pour faciliter la compréhension des populations et l'intégration des problématiques de la communalisation intégrale dans leur vécu quotidien, les organismes internationaux tels l'Organisation des Nations Unies, le Programme des Nations Unies pour le Développement, l'Organisation Mondiale de la Santé, l'United Nations International Children Emergency Fund, les Organismes Non Gouvernementaux, les projets, les représentants de la société civile et les départements ministériels parmi tant d'autres ont mis sur pied un système d'information et de sensibilisation à travers le théâtre de la participation.

Le but est d'amener les populations à s'impliquer dans la prise en charge de leurs communes. Ces représentations théâtrales ont une valeur documentaire explicative. La thématique du genre est centrée sur les relations hommes-femmes et vise à résoudre les inégalités des conditions de vie, à réduire les différences dans les possibilités d'accéder aux services collectifs et de satisfaire des besoins essentiels comme alimentation, logement, santé,

²⁷² Témoignage du spectateur 21 à l'issue du spectacle sur les maladies sexuellement transmissibles à Gaorghin/Kombissiri le 20 mai 2011.

²⁷³ Propos du spectateur 22 à l'issue du spectacle sur les suivis prénataux le 15 mars 2014 à Tuili/Kombissiri.

éducation, etc. à équilibrer les rapports de pouvoir entre les deux sexes en réduisant les inégalités de capacités dans les équipements et infrastructures, les actifs financiers, le capital-temps. Ces différences dans les moyens disponibles traduisent des inégalités de chance. C'est le cas de la marginalisation des veuves, l'asymétrie des droits et obligations du mariage. Cette pesanteur socioculturelle est une forme d'exclusion qui ne favorise pas une approche genre.

Il est aussi fait cas des différences dans les possibilités de prendre des décisions de manière autonome et de participer aux prises de décision collective. C'est une stratégie pour briser les inégalités, donner plus d'espace aux femmes, leur permettre d'accéder aux opportunités de développement, de bénéficier des mêmes conditions pour avoir un accès égal aux mêmes ressources (vie quotidienne, familiale, marché de l'emploi, formation professionnelle, responsabilités politiques, etc.). Cette communication vise à corriger les inégalités de départ pour arriver à l'équivalence des chances entre hommes et femmes en tenant compte de leurs besoins et intérêts spécifiques.

Les sujets sur la redevabilité visent à informer les populations sur l'obligation qu'ont les administrateurs de la fonction publique à rendre compte de leurs actions. Pour ce faire, elles doivent s'impliquer dans la gouvernance locale en prenant des responsabilités, en se réunissant au sein d'organisations associatives, en ayant des comportements civiques.

Aussi doivent-elles savoir des informations sur la sauvegarde des vies en cas de catastrophes naturelles/conflits, sur la réduction de la souffrance, le respect de leurs droits, la réduction de la pauvreté, sur les réalisations faites avec les ressources du contribuable pour le contribuable.

C'est une campagne d'information sur l'existence du type d'aide fournie par l'Etat et les modalités d'accès à cette aide. Ces sensibilisations transmettent des informations sur l'existence d'un comité de traitement de plaintes et incitent les populations au suivi-évaluation des actions des administrateurs de la fonction publique. Connaître les rôles des gouvernants locaux s'inscrit dans la logique du renforcement d'un environnement favorable au développement.

Cela favorise les interactions publiques, sociales et mobilise les citoyens de telle sorte qu'ils participent effectivement aux activités politiques et sociales. Les populations se sont organisées en société civile. Ce qui leur donne l'opportunité de développer leurs capacités et d'améliorer leurs conditions de vie, d'interagir avec les esprits entrepreneurs.

Toute chose qui favorise la participation citoyenne. Le recours à cette approche rend la démocratie inclusive et participative. Elle favorise l'ouverture des initiatives et l'implication de

la communauté. Elle aide les institutions étatiques à nouer des relations fructueuses avec les populations.

Ce qui rehausse la qualité de vie à l'échelle locale parce qu'elle explique les décisions qui sont durables et équitables. Toute chose qui aide les gouvernants locaux à atteindre les objectifs du développement et à réaliser des activités au profit des populations. Cela favorise des dispositions publiques, ouvertes et interactives, les concertations et assure une compréhension des besoins et aspirations des communautés. Elle rehausse le vivre-ensemble, enrichit le partenariat et responsabilise les communautés.

1.1.2.4. La nécessité de la sensibilisation

Les questions de droit, de civisme, d'injustices, d'oppressions, de regard sur la gestion des gouvernants locaux, de l'implication des populations dans les actions de développement de la commune sont autant de sujets parmi tant d'autres vécus comme des fatalités et qui apparaissent susceptibles d'être changés.

Aussi s'avère-t-il nécessaire de sensibiliser les populations sur la question du genre : « *Le spectacle nous a permis de savoir qu'une femme aussi peut gérer une mairie.* ²⁷⁴ » Une parente d'élève renchérit à ce propos : « *C'est nous les mères qui sont toujours avec les enfants, donc nous donner la parole pour parler des difficultés et nous prodiguer des conseils sur comment bien aider nos enfants est une bonne chose.* ²⁷⁵ »

Aussi, la participation des populations est-elle indispensable pour le bon déroulement de la communalisation intégrale : « *Ce spectacle nous éclaire sur les contributions qu'on nous demande. Maintenant que nous avons compris, on va soutenir les conseillers municipaux et les conseillers villageois de développement. Nous paierons les taxes tant que nous pouvons.* ²⁷⁶ »

La sensibilisation apporte le déclic nécessaire à une autre vision de la vie, du sens de la responsabilité citoyenne, etc. Les représentations amènent le spectateur à porter un autre regard sur le monde qui l'entoure.

La dramatisation présente des actions qui se constituent comme une source d'expérience et d'expérimentation personnelle, collective et socioculturelle. L'imitation et la représentation des faits sociaux permettent l'expression des réalités sociales. Ayant un fort composant émotionnel les spectacles entraînent les spectateurs à imiter ou à interpréter les personnages sur

²⁷⁴ Réaction du spectateur 23 à l'issue du spectacle sur « *Pag raobo* », le 20 juillet 2008, Gaana, Kombissiri.

²⁷⁵ Commentaire du spectateur 24 à l'issue du même spectacle.

²⁷⁶ Lecture du spectateur 25 au sortir du spectacle sur la démocratie locale, le 08 mai 2012 à Gomtoaga/Kombissiri.

scène. Aussi un spectateur apprend, soit en interprétant ou en personnifiant un personnage, soit en observant ce qui est montré.

C'est dans cette perspective que les théâtres forum et communautaire participent au processus éducatif et formatif des spectateurs. Les représentations théâtrales développent leur personnalité : exercice de prise de parole en public, développement du goût des responsabilités, l'impulsion d'un désir de changement, l'amorce de solutions par rapport aux situations individuelles, le passage d'une situation subie à une situation où on devient acteur de sa propre vie, la discussion sur un problème auquel on est confronté, s'exprimer avec ses propres mots et prendre conscience de son oppression, se forger une volonté de s'en sortir, s'impliquer personnellement dans un projet collectif.

La dramatisation développe, ainsi, une série de capacités et de compétences sur un plan personnel, groupal mais aussi socioculturel. Les représentations sont, alors, des ressources aptes à procurer un apprentissage. À travers le transfert d'attitudes, de connaissances et de procédures au sein de différentes situations ou rôles, les représentations des théâtres forum et communautaire constituent des espaces de pédagogie sociale au service de l'épanouissement, du développement et de l'autonomie progressive des personnes et des communautés.

Les séances d'animation du théâtre communautaire et de représentations du théâtre forum revêtent des visées pédagogiques. Les séances de formation visent une sensibilisation du public sur des thématiques variées. Différents modules sont assurés à chaque représentation. Ce qui lie jeu de rôle et apprentissage. Les spectacles dispensent des formations sur les modes d'utilisation des pesticides. Ils expliquent comment mettre l'insecticide dans le pulvérisateur, montrent quel dosage faire avec les autres produits à mélanger pour obtenir ce qu'il faut.

Ils montrent quelles précautions prendre pour ne pas exposer la santé de l'utilisateur. Celui qui démontre se déguise avec un imperméable, des gants, des bottes, un masque, des lunettes et un casque. Les conséquences d'une mauvaise utilisation sont aussi décrites : problèmes gastriques, problèmes dermatologiques, infections respiratoires, problèmes ophtalmologiques. Les spectacles instruisent, également, les populations sur l'utilisation du préservatif, des latrines, des Moustiquaires Imprégnées à Longue Durée d'Action (MILDA), les mesures sécuritaires en cas d'attaques terroristes, le port du masque, etc.

Les objectifs pédagogiques sont clairement définis : susciter de l'intérêt pour les actions de développement local, amener les populations à s'impliquer dans la gestion locale, concourir à leur formation sur les dangers des pesticides, amener à adopter des mesures d'hygiène et

d'assainissement, leur donner la possibilité de prendre la parole en public. Ce propos s'inscrit dans une approche éducative.

La didactique et l'andragogie sont les deux versants de l'enseignement des masses auxquels, les praticiens ont recours. Elles permettent d'envisager les théâtres forum et communautaire sous l'angle du jeu dramatique et ce qu'il apporte en techniques à exploiter pour insuffler le changement.

L'éducation théâtrale est envisagée à travers la pédagogie ; l'accompagnement se fonde sur une approche communicative. Cette approche intégrée prend en compte les aspects de la vie des spectateurs liés à la formation. De ce fait, les spectacles sont basés sur les réalités du public. Le support théâtral induit une réactivité/proactivité des spectateurs. Finalement, ce théâtre n'a pas d'ambition artistique ou créatrice, les sketches sont des supports servant l'action de sensibilisation, de formation, d'enseignement. Il privilégie les échanges. Tout est situation de débats, de discussion, d'explications, d'éclaircissements, d'enseignements.

1.1.2.5. Le choix de l'espace et du temps de la représentation

L'espace et le temps de la représentation sont aussi des raisons qui peuvent expliquer l'attractivité de l'espace théâtre dans le village. Le choix du moment et du lieu de la représentation détermine fortement la fréquentation du lieu de spectacle. Ce que corroborent ces propos :

« L'heure du spectacle est aussi raisonnable. Ça nous permet de finir nos activités au marché ou à la maison et de tranquillement prendre part au spectacle. Les comédiens commencent le jeu au moment où nous n'avons rien à faire donc les parents nous autorisent à y aller. ²⁷⁷ »

Le temps tient compte des contraintes socioculturelles et économiques par rapport au type d'activités menées par les différents segments de la population : les femmes, les enfants, les jeunes, les personnes âgées, les responsables, etc. « *Comme c'est jour de marché, c'est facile pour moi d'y prendre part. Je dépose ma petite table à côté et je suis le spectacle. J'ai même vendu après le spectacle. ²⁷⁸* » Ce que renchérit un participant aux ateliers de théâtre communautaire :

²⁷⁷ Témoignage des spectateurs 26, 27, 28, 29, 30 sur l'attractivité de l'espace théâtral dans le village.

²⁷⁸ Témoignage du spectateur 31 sur le même sujet.

« 9h-13h et 15h-18h me conviennent. C'est d'ailleurs nous²⁷⁹ qui avons préconisé ce timing au regard de notre disponibilité. Je m'occupe du ménage le matin et rejoins le lieu de travail. Une fois de retour le soir, il n'y a plus grand-chose à faire. Les hommes et les enfants de leur côté vaquent aussi à leurs activités avant et après les séances de groupe. Par exemple, mon mari s'occupe des animaux le matin. Ma fille nettoie la cour, fait la vaisselle, remplit les fûts d'eau. Son frère aide son père à sortir les animaux, à leur donner à manger et à boire.²⁸⁰ »

Ainsi, le choix du jour et de l'heure constitue un enjeu stratégique pour une forte mobilisation. Le degré de confort de l'espace est un facteur non négligeable dans la prise de décision d'aller ou non au théâtre : un cadre agréable, des sièges pour s'asseoir, un lieu suffisamment ombragé, les qualités de visibilité, d'éclairage et de sonorisation. *« Le terrain n'est pas loin des concessions. C'est facile d'accès et puis l'espace est grand. Chacun peut trouver une place. Je suis venue avec mon tabouret.²⁸¹ »*

La beauté esthétique du décor, l'aspect inattendu de l'aménagement du lieu théâtral, des accessoires utilisés, des costumes, des acteurs sont autant d'éléments qui éblouissent le regard du public et suscitent une certaine fascination. Ces paramètres déterminent les motivations du public. La culture, les circonstances et les aspects matériels de la représentation s'enracinent dans la pertinence des thèmes des spectacles.

1.1.2.6. L'horizon d'attente de la vraisemblance

Les notions de fidélité, de vraisemblance et de congruence sont des facteurs qui peuvent aussi motiver le spectateur à participer aux représentations théâtrales :

« Les comédiens font exactement la même chose que nous ici. On défèque au champ, à côté des rivières. Et nous buvons cette même eau. La dernière fois, mon enfant se plaignait de maux de ventre et l'infirmier a dit de ne plus boire l'eau de la rivière. C'est ce qui s'est passé sur scène tout à l'heure.²⁸² »

Le spectateur y voit une sorte de miroir qui lui renvoie l'image de la société.

« C'est la même chose qui est arrivé à la fille de mon voisin : il a confié sa benjamine à une famille en ville. L'enfant est revenu maigre et malade. Elle nous a raconté que la famille d'accueil ne lui donnait pas assez à manger et qu'elle était maltraitée.²⁸³ »

²⁷⁹ Le nous est mis ici pour les participants au chantier de théâtre communautaire.

²⁸⁰ Commentaire d'un participant au théâtre communautaire sur ses motivations.

²⁸¹ Témoignage du spectateur 32 sur les raisons de leur participation au théâtre forum

²⁸² Réaction du spectateur 33, 34, 35, 36 sur le même sujet.

²⁸³ Commentaire du spectateur 37 après le spectacle sur « *D fa ya yé* » le 10 juillet 2016 à Toanga/ Kombissiri.

Préoccupé par la vraisemblance de ce qui lui est présenté, le spectateur s'attend à ce que les questions abordées par les spectacles touchent à sa réalité quotidienne. Aussi le rendu scénique ne doit-il pas être en décalage avec son vécu.

Outre cette question de la vraisemblance, l'horizon d'attente ouvre sur l'affirmation des valeurs. Cette problématique peut faciliter une grande participation des populations rurales. « *Les jeunes aujourd'hui ne respectent plus les vieux. Voyez comment le garçon répond à son père. J'ai aimé le recadrement fait par ce dernier. C'est comme ça on éduque un enfant.*²⁸⁴ » Elles adhèrent aussi aux situations où sont magnifiées le respect, l'honnêteté, l'intégrité, le civisme, les personnages historiques. Elles apprécient la valorisation des expressions traditionnelles tels le chant, le proverbe et le conte.

1.1.2.7. Un théâtre humoristique et pluridisciplinaire

Au plan esthétique, d'autres caractéristiques nous paraissent assez récurrentes, telles que l'humour et la pluridisciplinarité²⁸⁵. Nous avons constaté que ces éléments sont au cœur de la plupart des spectacles de théâtre de la participation et même du théâtre africain en général.

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.*²⁸⁶ » Dans les pièces de théâtre de la participation, 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 en est l'illustration parfaite.

Ce théâtre 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 malalade* ». De la même façon, nous avons remarqué que de nombreuses pièces de théâtre de la participation 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.

²⁸⁴ Commentaire des spectateurs 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45 sur l'intérêt qu'ils portent au théâtre de la participation à l'issue du spectacle, « *Smartphone* », le 28 juillet 2017 à Kombissiri.

²⁸⁵ Le théâtre cumule plusieurs disciplines : théâtre, chant, danse, musique.

²⁸⁶ FIANGOR Rogo Koffi M. *Le théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturelles*, Paris, Hannattan, 2002, p. 200

« 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. ²⁸⁷»

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

Ce genre de satire sociale est beaucoup apprécié du 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 (00')* Le goût de rire est nettement une ligne de partage entre la culture savante et la culture populaire. ²⁸⁸»

Le théâtre de la participation 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 ce théâtre quand il 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 de la participation.

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*

²⁸⁷KORNBLUM Géraldine. « *Néo-théâtre à l'africaine* », L'Humanité, 25 janvier 2000, p. 27

²⁸⁸LEBRETON David, *Le théâtre du monde : lecture de Jean Duvignaud*. Coll. « Lectures ». Québec : Presses de l'Université Laval, 2004, p. 72 -75

*de nous le stress accablant, les agressions que nous subissons constamment au cours de notre vie.*²⁸⁹ »

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 »*²⁹⁰.

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. »*²⁹¹ 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 castigares mores riendo, corriger les mœurs en riant. »*²⁹²

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. 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 adoucisseur 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. »*²⁹³

Henri Bergson, dans *Le rire*, va 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 :

²⁸⁹ BORNECQUE Pierre Henry, *Les procédés comiques au théâtre*, Paris, Panthéon, 1995, p. 325

²⁹⁰ Collectif, *Le rire interdit*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 11-12

²⁹¹ LE BRETON David, *Op. Cit.*, p. 85-86

²⁹² KOMPAORE Prosper. « Expression artistique et communication pour le développement », *Enjeux de scène*, N°5, avril-juin 2004, p.27.

²⁹³ LE BRETON David, *Op. Cit.*, p. 74

« 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.²⁹⁴ »

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, nous avons relevé ceux étant les plus utilisés dans les pièces de théâtre de la participation : 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, 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 personnages²⁹⁵ »* Parmi ces procédés comiques, les gestes de la colère, tels que les soufflets, les gifles et les coups sont fréquemment utilisés par les troupes de théâtre de la participation. Les scènes de bataille provoquent toujours beaucoup d'excitation et de rire chez le public africain. Ces scènes de bataille peuvent être associées 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 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.²⁹⁶ »

²⁹⁴ BERGSON Henry, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige / PUF, 2007, p. 6

²⁹⁵ BORNECQUE Pierre Henry, *Op. cit.*, p. 99

²⁹⁶ *ibid.*, p. 99-100

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*²⁹⁷»

Le comique du langage est aussi habituellement utilisé dans de nombreuses pièces de théâtre de la participation. Il s'agit d'un « *comique propre à la langue, créé par elle seule, et parfois intraduisible dans une autre*²⁹⁸» 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.

L'utilisation d'un langage grossier provoque généralement des réactions très vives chez le public. 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. »²⁹⁹

Comme nous l'avons souligné précédemment, le théâtre de la participation présente habituellement des personnages facilement reconnaissables dans la société comme le chef du village, le sot du village, le féticheur, l'enseignant, l'agent de santé, le fou, etc. 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 sur les pesticides, le personnage qui pulvérise son jardin et les abords du marigot

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 171

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 115

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 127

et qui ne se préoccupe pas des risques que courent les bergers et leur troupeau, pourtant le sachant mortel se nomme *Finsi*, associé dans la langue locale à un individu qu'il faut redresser en rabotant. C'est en quelque sorte une personne têtue, sujet à des actions fortement dépréciables.

En plus de l'humour, nous avons remarqué l'intégration fréquente de chants, de danses et de musique dans les spectacles de théâtre de la participation. Ceux-ci peuvent être présents soit immédiatement avant, pendant ou après la représentation. Pierre Lavoie remarque 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.³⁰⁰ »

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.³⁰¹»

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.

Ce qui explique, certainement, pourquoi le théâtre de la participation 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 expriment la dimension sociale par ces moyens.

1.2. Une esthétisation hybride

L'hybridité est la caractéristique principale des représentations de théâtre de la participation au Burkina. Elle est synthétique parce qu'elle est un croisement d'identités

³⁰⁰ LAVOIE Pierre, « *Si l'Afrique m'était contée...* ». *Revue Jeu*, N° 39, 1986, p. 58

³⁰¹ MABOUNGOU Zab. Heya ... *Dansel*, Montréal, Éditions du C/DIHCA, 2005, p. 23

reconnaissables. C'est ce que Joseph Paré appelle le mélange des genres ou la force intégratrice des éléments culturels du Burkina dans les spectacles constitués à partir d'un double héritage esthétique. L'esthétisation hybride se distingue par la symbiose de deux pratiques : les théories du théâtre occidental et le recours aux éléments et pratiques de la culture du Burkina.

On note la présence de proverbes, l'exploitation de la structure du conte, le recours à des modes de fonctionnement social comme la palabre qui contribue à la mise en discours. Les théories du théâtre en Occident servent de référence : la mimésis, la vraisemblance, la distanciation, le symbolisme dans les autres, etc.

Le théâtre de la participation du Burkina se donne ainsi des traits esthétiques qui le caractérisent et qui le spécifient. Il s'agit en fait, ici d'une appropriation par les praticiens du Burkina Faso de techniques de mise en scène et de mise en discours déjà connues et pratiquées. Ainsi les théâtres forum et communautaire s'actualisent à partir de stratégies discursives multiformes visant à faire adhérer le spectateur. Ce caractère hybride éclaire sur les mentalités, les idéologies et les conceptions de la cible afin de construire du sens et élabore un parcours spectateur.

Ce parcours désigne le cheminement typique emprunté par un spectateur pendant l'une de ses interactions au cours de la représentation. Cette proactivité suscite la participation des spectateurs, le motive à s'exprimer et le galvanise à participer aux discussions. Dès lors que le spectateur se sent impliqué, pris en compte, il adhère au message.

Cette mise en forme hybride permet de réinventer ou de redécouvrir la situation sociale. Ce qui fait du théâtre de la participation une stratégie de communication mobilisant un appareil conceptuel qui fait prévaloir des notions d'intervention sociale, de médiation symbolique et de communication sociale.

Ainsi, divers signes opérationnalisent le processus de communication théâtrale. Elle est similaire aux échanges au quotidien. Le processus met en place des conditions de réalisations spécifiques à ce type de théâtre.

1.3. Une instrumentation des spectacles du théâtre de la participation

Le théâtre de la participation devient un espace-temps performatif du point de vue social. Il contribue à la transformation des participations. Une information intentionnelle est instituée par les énonciateurs. En effet, les représentations théâtrales offrent une image révélatrice du cadre de vie des spectateurs. Elles évoquent de vastes fresques, explorent l'essence de la société

à travers ses pratiques. Les scènes expriment l'affrontement des populations et de leurs conditions de vie.

Les sketches au théâtre communautaire mettent au jour des femmes qui accouchent à domicile parce que soit leur village ne dispose pas de maternité soit parce qu'il manque de personnel en quantité pour couvrir les sollicitations des populations, soit parce que la maternité est éloignée du domicile et la route qui la relie au village est impraticable.

On note aussi des scènes sur la prostitution des femmes des expatriés. Partis longtemps et laissant une jeune épouse d'une vingtaine d'années, les migrants à leur retour constatent des femmes enceintes, des enfants laissés à eux-mêmes. Il y a également des intrigues qui dénoncent les intérêts égoïstes insoupçonnés des chefs coutumiers qui sont souvent à la base des affrontements au village. Les spectacles contribuent à rendre possible le dévoilement, l'émergence ou l'élargissement des registres expressifs et communicatifs de chacun d'entre eux. Ils incarnent des problématiques existentielles.

Ainsi, les spectacles servent de révélateur qui posent des questions sur les réalités sociales. Ce qu'illustre la pièce sur « *Pag raobo* » à travers Barga, candidat aux élections municipales et adversaire politique de la candidate Bingué. Barga profère à longueur de journée et à qui veut l'entendre des insultes ignominieuses à l'endroit de Bingué. Il la calomnie auprès de son mari et la traite de femmes au pagne léger et l'accuse d'être porteuse du VIH/SIDA afin que son époux Michel la répudie et que la société la juge incompétente pour occuper le poste de Maire.

En fait, Bingué assiste à des réunions tardives, consacre son temps à conquérir l'électorat donc est très souvent absente du domicile conjugal. Le spectacle révèle des comportements qui empêchent l'engagement des femmes en politique. En somme, les pièces reflètent l'image de la société. Ces révélations constituent une sorte d'exorcisation des travers en vue d'améliorer les comportements. Les dénonciations illustrent une morale. Ainsi, les théâtres forum et communautaire sont éducatifs.

C'est, par ailleurs, un cadre d'éducation non formelle où l'on se sert de la dramatisation pour inculquer des valeurs morales et civiques. Les problèmes de civisme sont au cœur des pièces. Les spectacles mettent en scène le ridicule, l'ignorance, la naïveté de certains personnages à ne pas prendre pour exemple vu le sort qui leur est réservé. La coutume est exposée sans déformation dans sa dimensions malsaine et rétrograde.

Ce sont le cas des mariages précoces et/ou forcés, la discrimination éducative, le lévirat, l'excision entre autres. C'est une mise en cause de l'ordre oppressif établi : les femmes infériorisées, des jeunes garçons qui ne sont pas impliqués dans les sphères de décisions, des hommes investis de tout pouvoir.

Les représentations théâtrales mettent en avant une critique des mœurs avec exposé de pratiques dangereuses. Elles dépeignent, aussi, le manque de solidarité entre les populations. Les pièces visent à modifier la société en dénonçant les faits. C'est pour cela, elles instruisent à travers l'élaboration de plusieurs sujets. Les spectacles présentent aussi des situations difficiles et font prendre conscience des difficultés de la vie.

Les sketches de théâtre communautaire sur la migration corroborent ce fait. En effet, il est donné à voir des migrants traqués par la police des frontières qui les bastonnent au sang et les jettent souvent aux chiens de chasse. Les provisions d'aliments et d'eau s'épuisent et ils sont confrontés à la faim et à la soif dans le Sahara arabe.

Quelques-uns meurent sur la traversée en mer. Ceux qui arrivent à destination sont désillusionnés : sans papier, ils sont tracassés tout le temps par les contrôles policiers ; ils n'ont pas où dormir. Il est difficile de se trouver un travail décent. Ceux qui s'en sortent reviennent au village sans grand-chose. Ce récit émouvant enseigne ceux qui brisent le silence du mythe du migrant. C'est une éducation par expérimentation.

Sur le plan de la connaissance, les représentations expliquent la cause de certaines maladies et donnent les méthodes préventives ou conduite à tenir en cas d'infection. Il y a des scènes explicatives des comportements à risque en lien avec les maladies diarrhéiques, le paludisme, les Infections Sexuellement Transmissibles (IST), la tuberculose, la covid 19 et des démonstrations sur comment les prévenir.

On note entre autres le lavage des mains avant et après chaque repas, boire de l'eau potable, bien cuire les aliments avant de les manger, bien laver à l'eau et au savon les fruits et légumes crus dans la pièce *L'incroyable Lokré*. Le spectacle *Menem* traite du port du préservatif avant tout rapport à risque, la non fréquentation des filles de joie, la nécessité de ne pas fréquenter plusieurs partenaires sexuels.

Les recommandations de dormir sous des MILDA, ne pas garder de l'eau sale dans les concessions ou à proximité, consulter rapidement un agent de santé dès l'apparition de fièvre, de mal de tête, de maux de ventre et de vomissements dans la pièce *Palu*. Ces dramatisations

portent l'édification de l'opinion. Les représentations théâtrales sont des canaux de discernement, de moralisation.

1.4. Une communication publicitaire

La réception des spectacles par les populations de Bazèga et de Garango commence avant la représentation et fait l'objet de plusieurs formes de cadrage. Nous avons pu distinguer trois temps qui concourent à préparer les spectateurs à la réception des représentations proprement dites, primo, la préparation des spectateurs avant leur arrivée sur le lieu de la représentation, secundo, leur installation et tertio, l'aire de jeu et son ambiance comme prélude au spectacle.

1.4.1. La préparation des spectateurs avant leur arrivée sur le lieu de la représentation

B.T.B. et l'A.T.B. appréhendent les théâtres forum et communautaire comme un objet de communication. Aussi conçoivent-ils les représentations comme un contrat que les comédiens établissent avec les spectateurs. Par conséquent, les acteurs doivent susciter le désir des spectateurs pour sa consommation, d'où une communication sur la diffusion des spectacles, une campagne d'information et de mobilisation des spectateurs. Il s'agit d'une publicité sur la campagne de sensibilisation par le théâtre forum et sur la tenue d'un chantier de théâtre communautaire.

En effet, des campagnes d'information et de publicité sont réalisées à travers la radio, la télévision, la presse écrite, les réseaux sociaux, des affiches, des banderoles, des lettres, des invitations, le bouche à oreille, etc. La préparation varie en fonction du profil du public et du type de spectacles proposés. Pour le théâtre forum, les membres de B.T.B. interrogés indiquent qu'ils leur semblent très pertinent d'expliquer par avance aux populations en quoi consistera le spectacle.

C'est une sorte de marketing pour attirer le maximum de spectateurs possibles. Cette préparation fait partie de la mobilisation. Des ateliers préparatoires, des communiqués au marché par la technique du crieur public, les mails envoyés aux autorités administratives, les commissionnaires envoyés auprès des autorités religieuses et coutumières, les affiches, le bouche à oreille, des spots publicitaires radiodiffusés sont entre autres des techniques préparatoires. Quelques jours avant la représentation, des stratégies sont mises en place pour parler du grand jour et motiver les populations à sortir massivement.

Pour les chantiers de théâtre communautaire, des correspondances sont adressées aux autorités locales pour faire un descriptif de l'activité, donner un déroulé du processus et les

inviter à la séance de restitution. Une délégation de l'A.T.B. devance les autres membres de la troupe pour informer le roi/le chef coutumier et les différentes organisations sociales de leur arrivée et organisent la venue du reste de l'équipe. La diffusion de dossier d'information et d'invitation accompagne cette démarche.

En plus de cela, les associations partenaires de l'A.T.B. préparent le terrain à travers des rencontres avec les populations et les incitent à s'y impliquer. Elles évoquent beaucoup en amont les séances d'ateliers théâtre que la population sera amenée à faire avec la troupe. Elles font même des campagnes de mobilisation pour leur expliquer l'intérêt de participer. Elles communiquent le calendrier, puis procèdent à des rappels. Le fait d'annoncer trop l'activité suscite de l'impatience.

Le jour même du début du chantier, les membres de l'association se rendent sur le lieu du rassemblement avant l'arrivée de la troupe et confirment la tenue effective du chantier et annonce l'arrivée des acteurs-animateurs du chantier. La principale information dont disposent les populations est bien souvent la pratique de théâtrale ainsi qu'éventuellement la tenue de soirée culturelle tout le long du chantier.

Cela suscite de la curiosité, du désir, etc. Cette étape est centrée sur les techniques de mobilisation du public. Elle consiste aussi à un sondage sur l'intérêt des populations à fréquenter le lieu choisi pour la représentation, leur avis sur son confort et son emplacement par rapport à un grand rassemblement.

1.4.2. L'installation du public

L'installation consiste en une mise en place du public. La représentation étant une interaction entre acteurs-comédiens et spectateurs, on note un rituel d'installation en deux temps. Dans un premier temps, les acteurs-comédiens se préparent dans un vestibule. C'est le lieu de salutation, d'échanges d'informations sociétales. C'est un lieu de préparation au spectacle, un espace de mise en condition.

Ce temps se prolonge souvent avec l'ouverture des portes. C'est le deuxième temps de l'installation. Le public remplit progressivement l'espace de manière plus ou moins protocolaire : quelques places privilégiées et la place des autres. Les enfants sont installés au premier plan assis à même le sol ; le deuxième rang est occupé par ceux qui peuvent avoir un siège ou sont venus avec les leurs. Ceux-ci s'installent en demi-cercle autour de l'espace scénique.

Les personnes âgées, les autorités religieuses, coutumières et administratives, les représentants des partenaires techniques et financiers, les invités, les amis et les connaissances venus soutenir l'activité occupent la partie centrale du demi-cercle. Enfin au troisième rang se presse la foule debout à l'arrière ou assis sur des sièges de fortune, des engins à deux roues, des branches d'arbres, etc. Les spectateurs n'ont pas de ticket d'entrée. Ce sont des entrées libres et gratuites en plein air.

Pendant ce temps d'accueil et d'installation se joue une animation musicale, de danse voire de jeux. Ce temps concerne aussi les conditions matérielles d'ajustement de costumes, de dépôt d'accessoires de jeux, etc. Il est une sorte d'introduction au spectacle lui-même où est expliqué ce qu'il y a d'important à savoir pour saisir ce qui se déroulera sur scène. Ainsi avant le théâtre forum, l'intrigue est rappelée tout en expliquant qu'il s'agit d'un jeu théâtral en trois phases.

Aussi avant les ateliers théâtre, il est expliqué à chaque catégorie sociale le processus et le déroulé de la séance. Il est donc rappelé le processus du théâtre communautaire. C'est pareil lors de la séance de restitution où il est repris le principe de la restitution, un aperçu des thématiques, etc. L'enjeu, ici, est de créer des conditions et circonstances favorables à la réception.

Les codes du théâtre ainsi que les règles de conduite sont également exposés : « *on applaudit les personnages de comportements appréciables et on hue les autres* », « *on met les téléphones sur mode silence* », « *on ne court pas sur la scène* », « *on reste assis tout au long de la représentation*³⁰² ». Ce temps d'accueil est plus court et davantage centré sur l'explicitation du comportement attendu pour ce qui est du théâtre communautaire. Il s'agit entre autres « *on ne bavarde pas avec son voisin* », « *on ne crie pas sur un enfant perturbateur*³⁰³ ».

Les collaborateurs de l'A.T.B. organisent ce temps d'accueil avant que les acteurs-comédiens ne commencent le lancement du chantier de théâtre communautaire. Il en est ainsi également avant le début des ateliers théâtre et avant le début de la restitution. Un temps d'accueil est aussi systématiquement organisé par les comédiens de B.T.B. avant chaque représentation. Cet accueil semble être spécifique aux théâtres forum et communautaire. Ce temps d'accueil a pour fonction d'assurer les meilleures conditions pour le déroulement du spectacle et mobilise plusieurs personnes.

³⁰² Ce sont là quelques illustrations des codes de conduite au théâtre.

³⁰³ Ces exemples sont utilisés avant la séance de restitution du chantier de théâtre communautaire.

1.4.3. L'aire de jeu et son ambiance comme prélude au spectacle

L'atmosphère de l'aire de jeu avant que le spectacle ne commence installe une ambiance qui préfigure le spectacle lui-même : le décor est en place. La musique d'animation s'arrête, les animateurs disparaissent dans les coulisses ou se mettent en place sur la scène, les préposés à la police de salle demande le silence.

Pour le spectacle de théâtre forum qui peut se jouer la nuit, la lumière tamisée baisse progressivement et le noir annonce le début du spectacle. Pour le théâtre communautaire qui se joue à ciel ouvert, le signal sera le contraste entre le fort éclairage de la scène et l'éclairage de plus en plus diffus de la salle.

Ce contraste permet de mettre en évidence le cadre de la scène vers lequel tous les regards se tournent. L'intensité de la lumière agit comme un moyen d'indexation de l'espace/temps du spectacle. La transition est douce, les acteurs sont déjà sur scène, la musique est présente, les voix se mettent à chuchoter et le silence se fait.

L'ambiance varie en fonction du nombre de personnes présentes. Lors des séances d'ateliers-théâtre, les spectateurs sont moins nombreux alors que dans les représentations destinées aux restitutions, les effectifs sont très élevés. Le ratio d'adulte par enfant est aussi beaucoup plus important dans les spectacles de théâtre forum et les séances de restitution. Le temps qui précède la représentation participe à la réception qui en sera faite par les indications qui sont données sur le spectacle ou le comportement à adopter et par la mise en ambiance qu'il induit.

La réception en amont intègre à la fois la dimension de la perception et celle de la consommation théâtrale. La perception selon Anne-Marie Gourdon est presque préprogrammée par le statut de sa venue et par la compagnie. La réaction des spectateurs constitue une réponse à de nombreux stimuli théâtraux et extra-théâtraux, sociologiques et anthropologiques.

Ainsi des facteurs influenceraient la perception des spectateurs : les conditions techniques, les aspects psychophysiologiques et psychologiques et les aspects sociologiques. Il s'agit de l'ensemble des techniques de mobilisation et de communication pour le public. C'est une sorte de cadrage de la réception du spectacle à venir à travers la création des conditions et des circonstances favorables à la réception. Ainsi plusieurs facteurs affectent l'attitude des spectateurs pendant le spectacle.

**CHAPITRE 2. LES EFFETS D'UNE CODIFICATION
ESTHÉTIQUE ET PRAGMATIQUE**

Ce chapitre met l'accent sur les effets immédiats des spectacles sur les spectateurs. Il porte sur les manifestations des spectateurs au cours des représentations théâtrales. L'analyse donne une place importante aux conséquences immédiates des représentations des théâtres forum et communautaire.

Une des particularités du public des théâtres forum et communautaire est une forte extériorisation des réactions au moment même où elles sont vécues. Afin de cerner l'expérience que vivent les populations au cours d'une représentation théâtrale, l'analyse met l'accent sur ce qu'expriment les corps des spectateurs au travers des indices verbaux et non verbaux observables en situation.

De la sorte, l'attention a porté, d'une part, sur les commentaires qui pouvaient être émis par les spectateurs au cours des représentations. D'autre part, elle s'est concentrée sur les indices non verbaux observables : regards, gestes, mimiques, attitudes et mouvements corporels qui ont également permis de saisir certains processus non exprimés verbalement.

Ainsi nous analysons dans un premier temps les réactions verbalisées, dans un second temps celles non verbalisées, dans un troisième temps, le bénéfice social, dans un quatrième temps, la formation cognitive, dans un cinquième temps, la plus-value économique et pour finir dans un sixième temps les réalisations matérielles.

2.1. Les expressions verbales

Ce sont des réactions verbales clairement formulées. Le public, par exemple, interpelle les personnages pendant une scène à travers des onomatopées qui marquent l'impatience face à une situation où les choses traînent à se faire. C'est le cas de Raogo dans la pièce sur la coupe de bois qui se retrouve dans de problèmes financiers. Face à cette situation, il nourrit l'idée de couper le bois et de le revendre mais ne le fait pas. Il ressasse l'idée pendant longtemps en monologue.

Et à ce moment, nous entendons dans la salle : « *humm* », « *ah ça bien* », « *Basta* », « *Euh* ». Nous distinguons des onomatopées qui expriment de la rage, l'agacement, le mépris, l'injure. Ce dédain se note surtout lors des scènes d'oppression. Béatrice est victime de fesses accusations par les concurrents masculins à la municipalité.

Aussi la traitent-ils de femmes aux mœurs légères. Ce qui suscite diverses réactions entre autres « *tchurrr* ». L'étonnement est traduit par « *abaaah* », « *Kiééééé* ». Il se note à la vue de la simulation du port du préservatif, de l'accouchement à domicile par les participantes au théâtre communautaire de Sigum n'vumsé.

Quant à la désolation, on l'observe à travers les interjections « *olalaaa* », « *wendé* » qui dénotent d'une situation mélancolique. C'est la situation de Sabine victime d'exacerbation. Ces expressions sont essentiellement contextuelles et illustrent de façon sonore les ressentis du public. Elles vont des traits d'humour, des onomatopées, des idiolectes/sociolectes à des formes de réactions spontanées.

Souvent au beau milieu de la représentation théâtrale, des spectateurs élèvent la voix pour fustiger certains mauvais comportements, recadrer une attitude, pour soutenir les propos d'un personnage acteur sur la scène ou pour donner son avis de façon plus ou moins bruyante. Cette participation spontanée sont entre autres « *ne va pas par-là* », « *dis-lui* », « *attention, il arrive !* », « *Il ment.* » « *Ne te laisse pas faire, il cherche à t'embrouiller* », « *Trop méchant* », « *C'est de la sorcellerie* », « *ce n'est pas vrai*³⁰⁴», etc.

Ce sont des réactions qu'on peut considérer comme naïves, inconscientes dans la mesure où elles montrent jusqu'à quel point le spectateur est entièrement captivé par le spectacle en oublie le caractère tout à fait fictionnel participe au jeu en commentant certaines actions, en soufflant des idées au personnage qui semble dubitatif par moment, en critiquant des attitudes.

³⁰⁴ Quelques exemples de langage verbal spontané qu'on peut enregistrer au théâtre de la participation.

Il s'agit là d'une expression verbale intrusive. Face à certaines situations, le jeu d'acteur invite, aussi, le spectateur, de manière plus ou moins directe à répondre à des questions explicites ou implicites. La question typique posée par le joker est celle-ci :

« quel est votre avis sur le comportement de tel personnage ». « Pensez-vous que ce personnage aie agit comme vous le souhaitez » ? « Ce personnage a t-il commis des actes que vous n'approuvez pas et que vous condamnez ? » « Ce personnage est –il une victime ou un oppresseur faut-il le condamner le corriger ou l'acclamer ? » « Faut-il faire ? » « Faut-il ne pas faire ? » « Est-ce que c'est vrai ? » « Est-ce que c'est faux ? » « Vous êtes d'accord avec lui ? » « Qu'auriez-vous fait si vous étiez à la place de ce personnage ? » « Que pensez-vous du comportement/de l'attitude de ce personnage ? » « Que lui aurez- vous dit si vous l'avez en face de vous ? » « Comment aurez-vous fait ? ³⁰⁵ » Etc.

Le public a la latitude de répondre de façon audible et bruyante, de formuler des *oui*, des *non*, des *c'est vrai* ou des phrases entières pour argumenter. En guise d'illustration, à Tayalo, une spectatrice s'indigne en ces termes : « *Ce monsieur n'est pas bien car il abat les arbres et ne laisse pas sa femme participer aux réunions.* ³⁰⁶ » Cette indignation est partagée par une autre qui trouve : « *la femme doit aussi prendre part aux réunions pour contribuer au développement du village* ³⁰⁷ ».

Ces réactions sont plus ou moins fortes. Il ne s'agit pas de réactions individuelles mais collectives, publiques. Les réactions collectives se traduisent par une forme de communion, d'expression collective de sentiments ou d'émotions générés par le spectacle : joie, admiration, indignation, excitation, émerveillement, réaction de masse. Cette réaction collective paraît contagieuse. Ces expressions traduisent le niveau de compréhension ou d'intérêt pour le spectacle.

Dans le cas de certains spectacles interactifs, l'intervention verbale du spectateur est sollicitée et constitue une étape du spectacle. C'est le cas du théâtre forum dont la première, la deuxième et la troisième partie donne la parole au spectateur. La première phase engage une interaction verbale entre le public et les comédiens : « *Comment allez-vous ? Et vos familles respectives ? Vos activités ?* ». L'interaction à cette étape prend la forme souvent d'une salutation de masse à laquelle le public répond : « *Nous allons bien, nos familles aussi. Nous*

³⁰⁵ Ces questions du joker visent à instaurer un échange avec le public à la phase forum du théâtre forum.

³⁰⁶ Analyse du spectateur 46 pendant le forum du spectacle sur la participation féminine à la gestion locale des communes le 15 novembre 2012 à Kombissiri.

³⁰⁷ Analyse du spectateur 47 pendant le forum du spectacle sur la participation féminine à la gestion locale des communes le 15 novembre 2012 à Kombissiri.

sommes contents de vivre. Soyez les bienvenus. Merci de la visite ». C'est une bande de tissus de dialogue qui se tisse.

La deuxième partie, quant à elle, permet au spectateur de monter sur la scène et éventuellement de prendre la place d'un personnage (souvent celle de l'opprimé) afin de rejouer la séquence révoltante de manière à proposer une autre manière de faire. Ce qui donne lieu à des dialogues entre le spectateur improvisé acteur et le personnage incriminé pour son comportement répréhensible.

Le public s'investit dans les échanges. La troisième partie consacre le forum, phase pendant laquelle, le public, les partenaires techniques et financiers et les comédiens discutent sur le thème joué, d'où ces extraits : « *Le bois, c'est de l'argent. Des dolotières, des restauratrices, des menuisiers en sollicitent fréquemment. Vu l'opportunité d'enrichissement, je coupe les arbres pour vendre le bois. C'est mon activité.* ³⁰⁸ »

À sa suite : « *Nous savons que c'est interdit mais comme on n'a pas d'autres activités, c'est pourquoi on se cache pour faire* ³⁰⁹ ». Toute chose que condamne les représentants des CVD et les groupements de gestion forestière : « *Nous condamnons le non-respect de la réglementation de la coupe du bois. Nous demandons aux populations de dénoncer ces pratiques. Nous les exhortons surtout à préserver les arbres.* ³¹⁰ » En effet, les arbres sont porteurs de bénéfices pour les hommes. Le représentant du service de l'environnement l'évoque : « *l'arbre nous donne de l'oxygène et absorbe le gaz carbonique que nous rejetons ; ses feuilles et ses racines sont utilisées dans les pharmacopées. Il apporte la pluie.* ³¹¹ »

Ce message est soutenu par ses collègues du service de l'environnement qui demandent aux spectateurs de ne pas suivre l'exemple du personnage de la pièce Raogo qui coupe les arbres sans autorisation et à tout moment :

« Ne faites pas comme Raogo. Pour couper les arbres, il vous faut une autorisation délivrée par le service de l'environnement qui vous précise quel type d'arbre coupé et à quel moment. Les arbres sont utiles pour nos vies et méritent d'être protégés. » ³¹²

³⁰⁸ Propos du spectateur 48 sur les raisons de la coupe du bois de chauffe dans le village de Kawilga le 20 mai 2014.

³⁰⁹ Renchérissment du spectateur 49 le même jour.

³¹⁰ Réponses des spectateurs 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59 et 60 représentants les CVD et les groupements de gestion forestière suite au même spectacle.

³¹¹ Evocation du spectateur 61, membre du service de l'environnement lors de la phase des échanges sur le même sujet.

³¹² Renchérissment des autres membres du service de l'environnement. Ils portent l'anonymat 62, 63, 64, 65, 66

À la question, comment remédier à l'appauvrissement des sols ? une spectatrice propose : « *Il faut construire des diguettes pour lutter contre l'érosion des sols et l'usage des engrais organique*³¹³ ». Quant à cette spectatrice, elle recommande : « *Nous devons planter des arbres pour barrer les eaux de ruissellement*³¹⁴ ».

Quant à la question comment remédier à l'eau de ruissellement qui traverse un champ ? Un monsieur dit : « *Il faut construire une diguette à partir des cailloux, de la terre et des feuilles et du bois au besoin*³¹⁵ ». Quant à comment construire une diguette ? un autre déclare : « *on peut le faire avec la terre, la paille et les cailloux ou les feuilles*³¹⁶ »

Sur que pensez-vous de l'utilisation des pesticides, ce spectateur-ci répond :

*« L'utilisation des herbicides semble être une facilité mais une facilité qui nous tue à petit feu ; les pesticides dégradent les sols, empoisonnent les eaux, tuent les animaux aquatiques et nous donnent des maladies (fièvre typhoïde, ulcère etc.) Quelle situation est préférable entre la situation d'un paysan en abondance et la situation d'un paysan affamé ? Celle de l'abondance bien sûr ! Or, s'il n'y a pas une adaptation des paysans aux bonnes pratiques de gestion et protection des ressources naturelles ; il n'y aura pas d'abondance*³¹⁷ ».

Ainsi, les expressions verbales regroupent les interventions intrusives sur scène, les expressions de participation en termes de réactions aux sollicitations des personnages pendant le jeu, les questions-réponses à la phase forum, les dialogues lors de la reprise séquentielle, les engagements que prennent les autorités locales suite aux interpellations des participants au chantier de théâtre communautaire.

2.2. Les expressions non verbales

Elles sont les plus récurrentes et les plus significatives. Nous nous intéressons au silence, aux réactions spontanées, les expressions exclamatoires et le rire.

2.2.1. Le silence attentif

C'est la marque de l'intérêt, de l'attention portée par le public sur ce que les acteurs font et disent sur la scène, ce silence est une forme d'écoute. Certains silences ont parfois des résonnances inattendues. On distingue le silence normal du silence de concentration ou silence profond. Ce silence a diverses formes : regards concentrés, souffles coupés, etc. Au moment où sur la scène se déroule quelque chose d'une grande intensité dramatique, les murmures

³¹³ Spectateur 67 le 20 juin 2016 à Gounghin/Kombissiri

³¹⁴ Spectateur 68, *idem*

³¹⁵ Spectateur 69, *idem*

³¹⁶ Spectateur 70, *idem*

³¹⁷ Spectateur 71, *idem*

s'estompent. Le public a comme le souffle coupé, les regards tournés sur la scène. Ces temps de silence sont des temps d'intense communion.

En général, ce type de silence a une durée courte parce que difficile à tenir longtemps. Mais malgré sa brièveté et parfois son caractère furtif et apnéique, ce silence atteint intimement l'acteur sur la scène ; dans ces cas on parle d'une syntonie entre acteur et spectateur. Cette forme d'empathie par le silence attentif est l'un des moments de grâce de la représentation théâtrale.

Il y a d'autres formes de réactions silencieuses qui expriment l'acceptation ou le refus de ce qui est dit et de ce qui est donné à voir. Ces réactions silences peuvent être trahies par la concentration du regard, par la moue et la mimique, par l'expression du visage. Eventuellement l'on peut noter une certaine forme de connivence entre spectateurs qui s'entregardent, qui échangent des sourires, qui échangent des clins d'œil, qui parfois chuchotent à mi-voix. La qualité, l'intensité ou les multiples occurrences de ces réactions discrètes peuvent traduire l'impact que la représentation produit sur le spectateur, sur le public.

Pour l'analyste, le sémiologue de spectacle, il n'est pas sans intérêt de disposer d'un moyen de notation de ces réactions afin de pouvoir anticiper la manière dont le spectacle pourrait éventuellement retentir au-delà du temps du spectacle. Parce que ces réactions discrètes sont souvent les plus profondes, celles que le spectateur emportera avec lui et qui vont continuer à jouer dans sa conscience, dans son subconscient et éventuellement déboucher sur des décisions, des changements de comportement.

2.2.2. Les réactions spontanées/exclamatoires

Elles sont généralement incontrôlées, imprévues, contagieuses. Ce sont par exemple des rires, des cris multiformes (admiration, réprobation, indignation, étonnement, etc.) Ce sont des comportements compulsifs, des pleurs, certains commentaires libres. Ils peuvent perturber, déconcerter le jeu d'acteur. Le fait de rester ou partir est aussi une réaction spontanée significative. Avec les enfants, ce type de réaction est automatique. Tous ces éléments sont des indices intéressants.

Quant aux expressions exclamatoires et aux soupirs, ils traduisent la surprise, le contentement, la satisfaction, l'énervement ou la colère sans qu'un mot ne soit prononcé. Ces exclamations spontanées ou instinctives trahissent plus que toute autre expression, l'émotion qui traverse le public. Les acteurs sont conscients de l'importance de ce type d'exclamations.

Les spectateurs accordent une grande importance à la capacité de l'acteur à provoquer ce type de réactions spontanées.

Les cris expriment généralement le rejet ou l'opposition des spectateurs face à certains actes odieux que veulent commettre certains personnages. À titre illustratif, dans la pièce, « *Kidbo* », on note des cris qui fusent de partout dans la salle lorsque la mère adoptive de l'orpheline se mit à la rouer sérieusement de coups tout simplement parce qu'elle n'a pas pu terminer la lessive du fait d'une blessure à la main causée par la fermeture d'une ceinture alors qu'elle lavait les habits. Outre cela, les gestes et les attitudes sont aussi sollicités.

2.2.3. Les gestes et les attitudes

Le spectateur réagit physiquement à ce qu'il voit. Il réagit par exemple en tapant des mains. L'applaudissement est généralement la manifestation d'une approbation, d'une admiration pour ce qui a été fait ou dit, ou pour la manière dont la chose a été faite ou dite. C'est une réaction de masse encore plus explicite que les autres signes. En principe le théâtre ne se prête pas à trop d'applaudissements parce que cela risquerait de briser le flux de la représentation, c'est pourquoi ces applaudissements lorsqu'ils ont lieu se font d'une manière ritualisée et canalisée, exemple des « rappels » en fin de spectacle.

Les applaudissements constituent pour les acteurs de véritables bouffées d'oxygène qui renforcent leur intensité de jeu. Les applaudissements traduisent souvent un appui, une aide des spectateurs pour soutenir un opprimé. Face à des propos désobligeants d'un oppresseur vis-à-vis d'un opprimé, le public de façon mécanique encourage l'opprimé par des salves d'applaudissements afin que ce dernier se réveille pour lutter contre son bourreau. On assiste très souvent à cet état de fait lors des représentations de théâtre forum.

À l'opposé des applaudissements il ya les réactions de rejet ou de désapprobation pour ce qui est fait et dit ou pour la manière dont cela est dit ou fait. Les sifflets, les cris de désapprobation, les insultes, les commentaires négatifs en sont les principaux signes. Ce type de réactions crée une sorte de mouvement de salle.

Lorsque ces mouvements vont dans le sens de ce qui est prévu et recherché ils deviennent des indicateurs de réussite, de succès : c'est le cas du théâtre forum où l'on crée volontairement des situations révoltantes pour provoquer les spectateurs. À l'inverse les manifestations publiques de rejet non souhaitées ou préméditées sont des signes explicites d'échec.

Dans le théâtre conventionnel, se lever et sortir en cours de spectacle est perçu comme une forme d'impolitesse, traduisant un manque d'intérêt pour la pièce. Lors des représentations

de théâtre communautaire, le public est en grande partie debout, mobile, les déplacements des spectateurs n'ont pas le même sens que dans les représentations conventionnelles.

Lorsque certaines situations sont présentées de manière crue, violente, blasphématoire ou sacrilège, ou lorsque le langage ou la langue de la représentation absconse ou incompréhensible aux yeux du public, celui-ci peut réagir de manière violente comme s'il se sentait directement agressé dans ses valeurs profondes par le discours de la représentation théâtrale.

2.2.4. Le rire

Le rire est en général l'aboutissement d'un certain type de réaction exclamatoire. Le rire en plus de se traduire par une cascade plus ou moins longue d'éclats de voix joyeuses dont la couleur traduira soit le plaisir, la satisfaction, une certaine forme de lecture amusée ou goguenarde d'une situation donnée est une explosion d'une exclamation de joie ou de contentement. Rire est l'un des bonheurs recherchés par le public des théâtres forum et communautaire. C'est pourquoi les spectacles ou les situations comiques sont prisés par les spectateurs.

Le rire est une forme de remède, un moyen de catharsis individuelle ou collective. La détente musculaire et nerveuse provoquée par le rire dispose le spectateur à vivre le spectacle comme un moment heureux. Le rire stimule l'intelligence, agrmente le vivre ensemble parce que le rire est contagieux et épanouit psychologiquement l'individu en développant en lui une vision positive du monde.

Les rires participent à la fête théâtrale. Au théâtre forum, le rire occupe une place de choix que ce soit dans la composition de la pièce-prétexte ou dans le forum. Les rires sont souvent déclenchés par certains comportements de certains personnages qui portent en eux l'art de faire rire, ce que les sémiologues appellent le comique naturel. Ces manifestations permettent d'évaluer l'appréciation du spectacle par le public. Le spectateur extériorise pour la plupart du temps volontairement ses émotions et son ressenti.

Toutefois, il arrive que les exclamations lui échappent et trahissent des sentiments qu'il aurait voulu garder : agacement, excitation, lassitude et toutes ces sensations et impressions qu'il n'est pas considéré comme correct d'exprimer publiquement. La réception du spectacle implique à la fois une attitude extérieure et une attitude intérieure. Les spectacles sont consommés avec décontraction, relâchement corporel et surtout avec la participation du public. L'aire de représentation est un espace agité. On note de plus en plus de convivialité sur l'espace de représentation.

2.2.5. Le regard

L'attitude fondamentale du spectateur est celle du regard. Il embrasse du regard la salle et la scène. C'est un regard global qui le rend à la fois conscient de sa présence en tant que spectateur parmi d'autres et témoin d'un univers auquel il est étranger. Par un regard particulier, il observe des personnages impliqués dans des situations, des dialogues, des actions et des conflits dramatiques plus ou moins émouvants dont il est par principe exclus. Ainsi le regard du spectateur est à la fois globalisant et particulier. Ce dualisme du regard du public explique l'ambivalence de la réception théâtrale. Une réception en mode alternativement « distancié et identifié ».

La communauté des regardants peut voir, sentir, apercevoir, ressentir, observer, analyser et vibrer. L'espace-temps du jeu se construit avec la complicité des acteurs et des spectateurs, un temps et des lieux autres et transitoires. Le spectateur a la possibilité de faire intrusion dans cet espace-temps et de réagir à ce qui se passe éventuellement même d'infléchir le cours du récit.

2.2.6. Les larmes

Nous avons parlé des exclamations, des soupirs qui sont déjà des manifestations de sensibilité, mais au-delà, il n'est pas rare de voir le spectateur essuyer au coin de l'œil une goutte de larme, même de pleurer parfois ostensiblement pendant le déroulement d'une scène captivante, dramatique, émouvant.

Les moments de fortes concentrations ou de silence s'observent à travers des moments de fortes émotions, de compassion vis-à-vis du drame des personnages opprimés de la pièce. Il arrive très souvent que des personnes très émotives face à la souffrance d'un personnage opprimé détournent leur regard de la scène ou tout simplement versent des larmes oubliant parfois qu'ils sont au théâtre. C'est ce que Bernard Dort appelle le pouvoir du théâtre³¹⁸

Il ya ceux pour qui les larmes sont une forme de faiblesse, mais il y a aussi ceux qui ne se gênent pas pour pleurer : pleurer de douleur, pleurer d'émotions, pleurer de plaisir aussi lorsque les choses se passent bien et que les bons sentiments et les bonnes dispositions triomphent. Les larmes qui coulent sont tout un discours et doivent être analysées au cas par cas en fonction des pièces.

³¹⁸ DORT Bernard, *Les pouvoirs du théâtre*, Théâtre, Editions Seuil, Paris, 1986

Somme toute, nous avons relevé quelques réactions des spectateurs que nous avons pu observer pendant les spectacles des théâtres forum et communautaire pratiqués par B.T.B. et l'A.T.B. Les réactions des spectateurs pendant les représentations traduisent l'intensité émotionnelle que suscitent les acteurs sur scène. Parmi les indicateurs qui marquent la participation du public, nous retiendrons les applaudissements, les cris, les rires et les moments de fortes concentrations, c'est-à-dire de silence.

Nous pouvons donc affirmer que les attitudes et les réactions du public sont des indices qui permettent de mesurer le degré d'impactabilité du message théâtral au public. L'acteur a besoin de ces interventions sollicitées ou spontanées et les attend pour sentir le public et pour maintenir en permanence le contact.

Aussi ces réactions résultent-elles de la complicité entre les acteurs et les spectateurs. Ainsi, l'acteur et le spectateur se partagent une part égale dans les réactions produites pendant le spectacle d'où la coopération interprétative. Ce qui permet de déboucher sur le sens voulu et construit par l'acteur.

Toutefois la compréhension de la signification co-construite est une interprétation critique. Cela s'opérationnalise grâce à la prise en compte des besoins et des attentes du spectateur dans la modélisation du spectacle. Par conséquent, les représentations se présentent comme une continuité sociale en expansion. Ces éléments de réception observés pendant les spectacles mettent en avant les capacités de persuasion qui optimise l'impact du théâtre de la participation sur le public.

2.3. Le bénéfice social

Ce travail d'enquête porte sur le bénéfice social des spectacles. Nous structurons ce volet autour des transformations constatées après les représentations.

2.3.1. La prise de parole en public

Les théâtres forum et communautaire donnent l'opportunité aux spectateurs de s'exprimer en public. La prise de parole en public dans les communes rurales en étude ici n'est pas donnée à tous. Le contexte social et politique rural est une redoutable machine à mouler les actes et les paroles. Ce qui pousse certains spectateurs à la réticence. En effet, un protocole social régit la prise de parole en public : la hiérarchie par l'âge, le sexe ou la situation sociale (chef, responsable, fonction sociale dominante).

Les spectateurs imprégnés de ces valeurs traditionnelles attendent que les personnes autorisées selon l'ordre protocolaire prennent la parole. Les femmes par peur des représailles

qui pourraient s'abattre sur elle suite à leur prise de position se gardent de parler en public. En fait, l'affirmation personnelle ne correspond pas avec une certaine forme d'éducation qui voudrait que les femmes ne se lèvent pas en public pour parler sans autorisation préalable de leurs époux.

Aussi le joker fait-il un travail de persuasion pour amener les uns et les autres à accepter l'idée qu'au théâtre forum, on n'a pas besoin d'attendre que la hiérarchie s'exprime d'abord. Le joker pour débloquer ce fait, invite la hiérarchie à autoriser tous ceux qui veulent prendre la parole à le faire.

C'est après coup qu'il informe le public : « *les autorités présentes seront très heureuses que les gens s'expriment librement* », « *les hommes, les maris seraient très heureux que leurs femmes prennent la parole* », « *les aînés seront très heureux que les jeunes également puissent s'exprimer librement* ». Cette mise au point brise les barrières, délie les langues libérant ainsi l'expression et donne à voir, des spectateurs qui prennent la parole et participent à la phase de tribunal, à la reprise séquentielle et à l'étape du forum au théâtre forum.

Pour ce qui est du théâtre communautaire, les animateurs-comédiens de l'A.T.B. usent d'approche andragogique pour amener les participants à s'exprimer lors des ateliers théâtre et à jouer des sketches. Cette technique consiste à placer le participant au centre de l'atelier et à le motiver à partager ses expériences de vie. Pour ce faire, les comédiens de l'A.T.B. tiennent les propos suivants :

« vous êtes des braves gens qui font face à des difficultés. Et nous sommes venus pour vous aider à les résoudre. Tout d'abord, sachez que vous seuls pouvez venir à bout de vos problèmes : vous en avez les moyens et les potentialités. Il vous manque juste la méthode, la technique et peut être un appui extérieur. Aussi, pour vous aider à vous en sortir, nous attendons que vous nous disiez ce qui pose problème à votre épanouissement collectif. Quels sont les problèmes que connaît ce village ? Qui pour nous raconter les situations compliquées que vous vivez ici ?³¹⁹ »

Ces propos emprunts d'espoir pour des lendemains meilleurs incitent les participants à s'ouvrir. C'est alors que les premiers intervenants prennent la parole et procèdent à la narration des situations problématiques.

Ainsi, cette approche introduit les participants sur la nécessité de s'exprimer à travers diverses motivations. Alors la prise de parole en public par les spectateurs est un résultat aussi

³¹⁹ C'est un exemple d'approche parmi tant d'autres. Nous avons juste sélectionné un propos pour illustrer l'approche.

fort appréciable que d'amener des spectateurs à monter sur scène pour reprendre des séquences révoltantes.

2.3.2. L'intervention scénique

C'est l'un des moments les plus cruciaux des théâtres forum et communautaire. Amener le public à monter sur scène constitue un grand dépassement de leur personne. Nous avons reçu pour réponse : « *habiter un personnage à problèmes, un personnage victime, un personnage maudit peut attirer un sort funeste dans la vraie vie.* ³²⁰ »

Le public vit la reprise séquentielle comme un dédoublement de personnalité : jouer un personnage avec le nom, les caractéristiques sociales, les accessoires et costumes typiques du personnage est un défi inquiétant pour certains. Le joker se reprend à plusieurs reprises avant de convaincre les spectateurs à franchir le pas.

Il explique aux spectateurs que c'est un jeu et qu'aucune malédiction ne planerait sur eux dans la vraie vie. Par conséquent, ils n'ont pas à craindre de situations pénibles après le jeu vu qu'ils redeviendront eux-mêmes une fois qu'ils quittent l'espace scénique. Cette mise en confiance achève de transformer le spectateur en acteur. Ce qui donne à voir des acteurs sur scène pour reprendre le rôle scénique, fictif du personnage à comportement reprehensible.

Au théâtre communautaire, certains participants perçoivent le théâtre comme un jeu d'enfants et refusent par conséquent de s'infantiliser. Ils s'expriment lors des ateliers, participent à l'écriture de la fable et franchissent difficilement le cap de la montée sur scène. Face à cette situation, les animateurs-comédiens expliquent aux participants :

« Ce n'est pas de l'infantilisation. C'est une remise en situation qui vous permettra de projeter votre vécu et d'y voir comme dans un miroir. C'est seulement ainsi que vous pourrez déceler ce qui pose problème et savoir quoi faire, comment faire et avec qui pour le résoudre. Comme c'est votre vie, vous êtes mieux placés pour la reproduire. Et puis vous comprendrez pourquoi ça n'a pas marché la première fois que vous l'avez fait. » ³²¹

Les animateurs continuent en demandant à quelques-uns de s'exécuter pour que les autres voient concrètement de quoi ils parlent. Généralement, cette première tentative est suivie d'une hilarité générale. Même l'acteur-montreur rit de sa maladresse, de ses façons d'imiter un personnage ou de sa façon de se rejouer.

³²⁰ Spectateur 72 le 09 mars 2018 à Gomtoéga/Kombissiri

³²¹ Comédiens-animateurs de l'A.T.B. sur la nécessité du théâtre communautaire

Les animateurs-comédiens se saisissent de cette occasion pour exhorter les autres participants à monter sur scène soit pour mieux rendre l'essai, soit pour corroborer le jeu, soit pour faire autrement. Ce qui motive les uns et les autres animés par l'esprit de bien rendre scéniquement le réel afin de résoudre le problème à intervenir à leur tour.

Ainsi, les participants ayant compris que le recours scénique constitue un moyen pour eux de participer aux prises de décisions les concernant s'engagent dans une sorte de compétition pour présenter le meilleur rendu possible. Ces moments constituent des instants de réflexion collective.

2.3.3. Des moments de réflexion collective

Les représentations des théâtres forum et communautaire représentent des moments de raisonnement. Au théâtre forum, les spectateurs analysent le comportement d'un personnage à caractéristique sociale dont l'attitude est révoltante. Ils le jugent, classifient son attitude et lui recommandent des comportements plus acceptables pleins d'humanisme et de valeurs sociales. Pour cela, le spectateur indique la ou les scènes à reprendre, justifie son choix et explique les raisons de ce choix.

Après cet argumentaire, le joker soumet la proposition à l'avis du reste de la communauté. Elle réfléchit collectivement et chacun organise un plaidoyer pour mettre en cause la situation oppressive dans le spectacle anti-modèle. La technique de jeu se déploie autour de joute oratoire où le spect-acteur challenge l'acteur. L'objectif ici c'est de changer le personnage au comportement répréhensible et de l'amener à adopter des valeurs du bon sens, de la raison. Les arguments diversifient en fonction du thème. Ils peuvent se fonder sur la coutume, le droit, la loi, la religion, l'expérience personnelle même du spect-acteur.

Au théâtre communautaire, la communauté s'exerce ensemble à identifier ce qui pose problème à l'essor de la cité et à résoudre collectivement ce fait problématique. Les thèmes analysés et traités, théâtralement, reflètent les besoins prioritaires du village. Les priorités des catégories sociales varient d'une localité à une autre. Les thèmes se diversifient selon le sexe et l'âge. Les plus récurrents sont les rapports hommes/femmes, chefferie/autorités administratives (mairie, préfecture), jeunes/vieux, tradition/modernité, le mariage forcé, l'excision, la question du lotissement des terres.

Ils regroupent des sujets éclatés autour des questions d'abandon de veuves, de la surcharge du travail des femmes, les droits bafoués des femmes, l'interdiction pour les femmes de mener des activités rémunératrices, l'irresponsabilité des hommes envers les femmes dans

le foyer, les hommes féodaux, l'abandon des femmes par leurs maris qui vont à l'aventure pour plusieurs années.

Par ailleurs, il est également soulevé des préoccupations³²² relatives à l'entretien des pistes rurales, à l'absence de collègue d'enseignement dans les communes rurales, au nombre peu élevé des salles de classe face au nombre pléthorique des élèves. Les préoccupations des plus jeunes tournent autour de conditions favorables pour les études³²³ : ils justifient les échecs scolaires par la surcharge des travaux comme la garde des troupeaux aux heures de cours, le manque de pétrole pour réviser les leçons à domicile.

Ainsi, les participants développent un regard critique sur les croyances sociales, les us, les coutumes et les traditions et s'impliquent à trouver des solutions. Ces moments favorisent donc un contact direct entre les comédiens et le public qui vit en live les mouvements de l'acteur : il l'entend, il éprouve la même oppression que lui. Cela se traduit par des vives réactions des spectateurs vis-à-vis des mêmes oppressions vécues :

« Le théâtre forum concerne essentiellement 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 théâtralement les gestes et les actes libérateurs de la vie concrète et réelle.³²⁴ »

Les théâtres forum et communautaire ne proposent pas de solutions mais impliquent le public et l'amènent à trouver lui-même les solutions à ses propres problèmes ou oppressions. Ils mobilisent la société. En effet,

« La mobilisation sociale est une politique de développement qui consiste à aller vers les populations dans le but de traiter des thèmes qui touchent leurs conditions de vie et de les inciter à en chercher les solutions. Elle est une politique de communication

³²² L'équipement médical des dispensaires, l'abus sexuel des jeunes filles partis travailler dans les ménages en milieu urbain et les corvées de trop dont elles sont victimes, le trafic des enfants, le mariage forcé, les grossesses non désirées, le bannissement des filles mères par les parents, la maltraitance des orphelines par les parents adoptifs, leur privation du droit à la parole, la non scolarisation des filles, l'interdiction aux jeunes épouses à prendre part au cours d'alphabétisation, la dispersion des associations des jeunes sont décriés

³²³ Les questions de santé (le test de dépistage du paludisme, du VIH/Sida), le manque de moulin à grain pour les femmes, la difficulté d'accès au centre de formation professionnelle, à la fréquentation des cours du soir, les corvées d'eau pour les écoliers, la déscolarisation des écoliers par les parents, la participation à la vie citoyenne, l'organisation d'un marché, la construction d'un barrage pour les cultures maraichères, les problèmes d'infrastructure (l'accès difficile des champs en saison pluvieuse), les problèmes de mobilisation pour les actions de développement, les problèmes de terre, le problème du vol des animaux domestiques et de la volaille, le manque de projets villageois, l'oisiveté des jeunes après les récoltes, le mariage imposé aux jeunes sans revenue, les causes et conséquences de l'émigration, l'absence de cadre de rencontre entre jeunes, le problème de déforestation, la nécessité de s'inscrire dans une mutuelle de santé ne sont pas en reste.

³²⁴ KOMPAORE Prosper, *Théâtres africains*, Editions Silex Paris, 1990, p.147

qui cherche le dialogue entre les intervenants et les populations dans le but d'amener ces dernières à adhérer aux actions entreprises et à s'engager à participer activement à leurs réalisations.³²⁵ »

Cela passe par la prise de conscience de l'implication de sa personne dans la vie communautaire.

2.3.4. La prise de conscience de l'implication de soi dans la vie communautaire

La reprise de la séquence révoltante vise, en plus, de donner la parole au public et de le faire intervenir sur scène pour refaire le jeu à faire prendre conscience au spectateur de la nécessité de s'impliquer dans la vie de la communauté. Chaque partie énonce ses arguments de sorte à ce que le plus convaincant, le plus pertinent et le plus judicieux triomphe.

Le spectateur propose des éléments pour corriger les erreurs relevées dans le comportement ou l'attitude ou les paroles du personnage opprimé et déploie un argumentaire qui fait en sorte que le personnage oppresseur se revoit, admette qu'il a mal agi et accepte de faire autrement. Les spectateurs mettent en avant leurs talents d'orateur et font preuve d'esprit de finesse, de ruse, de tactique et de stratégie. Il s'investit corps et verbe pour briser les chaînes de l'oppression. Ce qui lui fait se rendre compte que le changement est possible à condition qu'il s'implique bien. Aussi retient-il que les solutions ne sont ni données ni faciles.

Au théâtre communautaire, les populations sont non seulement actrices dans les scènes problématiques et s'impliquent dans leur résolution tout au long du chantier mais aussi s'engagent lors de la séance de restitution à assumer leur part de responsabilité pour favoriser la mise en place ou l'encadrement des actions de développement local. Certains aspects des questions dégagées pendant le jeu relèvent de la compétence des populations et/ou dépendent de leur implication d'où la formulation des engagements par les participants au chantier au nom de toute la communauté.

À titre d'exemple, nous citons quelques engagements pris à l'issue du chantier de théâtre communautaire de Lour-gogo en 2009. « *Nous prenons l'engagement de nous organiser pour constituer une association en vue de faire faire valoir notre projet de réalisation du pont et de barrage auprès des acteurs locaux de développement.* ³²⁶ » ont déclaré les jeunes à l'issue de leur sketch qui a porté essentiellement sur la lutte pour réaliser un pont et un barrage afin de

³²⁵ MANDE Hamadou, *le théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso : l'exemple du théâtre-débat avec le théâtre de la fraternité*, mémoire de maîtrise, 1994, p.14

³²⁶ Déclaration des jeunes de Lour-gogo lors du chantier de théâtre communautaire de Lour-gogo en 2009.

désenclaver le village et mettre fin à l'exode des jeunes. Les femmes, elles se sont engagées à s'organiser au sein de groupement pour se donner des conseils et pour avoir la permission des hommes afin de prendre part aux activités de développement. Pour finir, elles ont entrepris des démarches pour créer des marché-yaar.

Ces engagements font suite à un spectacle sur les difficultés quotidiennes des femmes : ignorance et immaturité pour certaines et manque de ressources financières et violences conjugales pour les autres. Les filles quant à elles, pensent s'organiser en association pour se donner des conseils de bonne conduite afin de mériter la confiance des parents. En fait, elles ont joué des scènes sur les difficultés que rencontrent les orphelines confiées à des proches de la famille, la non-scolarisation et la déscolarisation des jeunes filles et les attitudes de mœurs légères adoptées par quelques-unes d'entre elles.

Pour finir, les hommes ont proposé de faire des réunions afin de créer une structure et mettre en place des stratégies de résolution de certains problèmes majeurs tels que faciliter l'accès des enfants aux centres de formation professionnelle et à l'école ; sensibiliser la population sur la situation des veuves et des orphelins ; entreprendre des démarches auprès du partenaire terrain DAKUPA pour faire partir de cette association et travailler à la réalisation d'une retenue d'eau.

L'implication du public se poursuit à travers la mise en place d'un comité local de suivi de la mise en œuvre des engagements pris à l'issue de la restitution finale du chantier de théâtre communautaire. Ce comité comprend les représentants au nombre de deux par groupe (hommes, femmes, jeunes hommes, jeunes filles, enfants) et des représentants des autorités administratives (conseillers, délégué CVD) et éventuellement coutumières (chefs traditionnels). Ces travaux commencent généralement à l'issue des travaux champêtres.

Les représentants des différents groupes organisent des concertations pour ranimer la flamme allumée pendant le chantier. Ce n'est qu'à la fin de la formulation de ces engagements, signe que les participants vont s'impliquer pour améliorer leur condition de vie que les acteurs locaux de développement interpellés ou sollicités pour accompagner les initiatives des populations s'expriment quant à la possibilité et à la nature du soutien dont ils peuvent faire montre.

Dans le cas de Lour-gogo en 2009, DAKUPA était le principal partenaire interpellé. Aussi l'association à son tour s'est-elle engagée à garantir un bon accueil des représentants de la communauté, à étudier avec eux, les possibilités d'appui pour réaliser les différents projets issus

du chantier, à les aider à rechercher des soutiens pour l'aménagement d'une retenue d'eau, la construction d'un pont, à rechercher des fonds pour réaliser un marché, à appuyer techniquement les jeunes garçons, les filles, les femmes et les hommes à la mise en place d'associations.

Ainsi, les propositions de changement pour lever les obstacles rencontrés dans la pièce et solutionner les problèmes sont diverses. Ce qui permet au public de réaliser qu'il existe une diversité de points de vue, d'approches, de techniques de résolutions d'un seul et même problème. Cela permet de faire un choix efficient et efficace en âme et conscience des implications d'une part et d'autre part d'engager les populations à participer aux actions de développement local.

Par ailleurs le comité local de suivi des résolutions du chantier constitue l'interlocuteur de l'A.T.B. et des pouvoirs décentralisés et des ONG partenaires pour le programme de développement local. Les partenaires terrain sollicités/ interpellés accompagnent le comité de suivi dans la réalisation des actions. L'A.T.B. de son côté organise une mission de suivi-évaluation pour s'assurer de l'effectivité du démarrage des actions.

Il convient d'un planning de suivi et fixe des objectifs à atteindre avec le comité local. Ce procédé met en avant la nécessité pour les populations de s'impliquer dans les actions de développement. Leurs initiatives révèlent leur capacité à faire autrement, à changer l'attitude oppressive en faveur d'un bien être individuel et collectif et leur sens d'analyse critique.

2.4. La formation cognitive

Il est question de l'impact des théâtres forum et communautaire. Les indicateurs de l'impact sont tributaires des objectifs poursuivis par ce genre théâtral. Il s'agit des traces laissées dans l'esprit des spectateurs, les nouvelles prédispositions de la société en un mot les transformations sociales sensibles.

2.4.1. L'acquisition de connaissances

Les données issues de l'enquête sont réappropriées et réintégrées dans les spectacles. Les personnes qui prennent une part active aux séances des théâtres forum et communautaire constatent un élargissement de leur vision, de leur imagination, de leurs horizons. En effet, la représentation est un moment de socialisation intense au cours duquel chacun est appelé à imaginer un au-delà de son vécu personnel, à ouvrir son esprit à des points de vue différents du sien, à des horizons insoupçonnés dessinés par les conséquences des actes posés sur la scène.

En rappel, les représentations des théâtres forum et communautaire abordent des thèmes d'intérêt social. Ce sont entre autres des questions sanitaires, d'hygiène, de gouvernance locale, des droits de l'enfant et la participation communautaire au système éducatif, du genre, de la préservation et de la valorisation des ressources naturelles.

2.4.2. La culture de l'esprit de tolérance

Les représentations rassemblent différentes couches sociales, brisent les dissensions sociales et favorisent la convivialité. Nous avons été témoin de deux communautés en conflit à Garango. La communauté des autochtones réclame la terre aux étrangers qui y sont installés depuis plusieurs années sur leur propriété.

Selon les témoignages de quelques anciens de la deuxième communauté, les étrangers sont attributaires des parcelles pour deux raisons. La première, les patriarches des autochtones leur en ont fait don ; la deuxième, la mairie après lotissement des terres les a désignés comme propriétaires. Par conséquent, ils se considèrent comme propriétaires des lieux même s'ils n'y sont pas originaires et ne comptent pas quitter.

Cette situation a divisé le village. Les autochtones ne fréquentent plus le marché animé essentiellement par les étrangers. Les jeunes se préparent pour un affrontement armé et se promènent avec des armes blanches. Les panneaux de délimitation de la commune fixés par la mairie ont été arrachés à trois reprises par les autochtones qui ne se reconnaissent pas dans cette répartition territoriale.

Ainsi, les deux communautés étaient visiblement en froid. Les médiations de la préfecture et de la mairie furent sans succès. Il était très difficile pour DAKUPA, partenaire terrain dans cette localité de soutenir les initiatives de développement. L'O.N.G. fit appel à l'A.T.B. pour tenter de désamorcer la tension et de rassembler les deux communautés.

L'A.T. B lança le début du chantier du théâtre communautaire sous les manguiers, verger appartenant à un étranger mais situé sur le sol des autochtones. À la cérémonie, le public sorti massif. Il était essentiellement constitué de curieux venus s'informer. Certains pensaient que c'était encore l'administration publique qui venait pour le conflit latent. Après le lancement du chantier de théâtre communautaire, les comédiens occupèrent des locaux délaissés d'un groupement et en firent un logement pour la durée de l'activité.

Au fil du chantier, les jeunes de la communauté des autochtones peu nombreux mais désireux de participer aux ateliers traversaient la localité occupée par les étrangers pour s'y

rendre. Certains participaient aux séances des ateliers théâtre avec des armes blanches. La participation fut très timide dans les groupes de jeunes garçons et des hommes les premiers jours. Mais après le troisième et le quatrième jour, les langues se délièrent. Les participants des deux communautés acceptèrent même de jouer côte à côte la même scène sur un même espace. C'est ainsi qu'ils collaborèrent et réussirent brillamment leur sketch.

La tension se brisa et les différents antagonistes se parlèrent de nouveau. Le groupe des hommes a monté un spectacle sur la cause des différends. Le chantier a permis aux deux communautés de discuter et d'arriver sur un accord. Il fut pris l'engagement de constituer une délégation pour rencontrer le maire et lui signifier l'entente retrouvée et lui demander d'implanter un panneau indiquant la commune.

Ainsi, le chantier de théâtre communautaire a fait en sorte que les participants en conflit s'accordent sur un tracé territorial et recommencent une vie communautaire à l'espace de village et non d'entités. Aussi la tolérance et la cohésion sociale sont des conséquences positives de l'après représentation.

Somme toute, ce théâtre a favorisé une perception positive du village auquel les deux communautés appartiennent. Ce sentiment positif constitue un ressort de changement social. Ce qui a transformé les deux communautés en allié potentiel pour des actions de changement de développement.

2.4.3. L'émergence d'une conscience collective

Les campagnes de sensibilisation par le théâtre forum et les chantiers de théâtre communautaire impulsent une dynamique nouvelle dans les localités bénéficiaires. Elles « *provoquent un débat social et font émerger une masse critique de personnes ayant le même point de vue.* ³²⁷ » En effet les représentations ouvrent de nouvelles perspectives d'un développement local et suscite le désir de faire autrement ce que l'on a l'habitude de faire. Le diagnostic théâtralisé à Lour-gogo dépeint une société où les jeunes garçons souffraient d'une certaine inorganisation, d'un découragement lié à l'inexistence d'activités génératrices de revenus, de l'absence de perspectives d'auto-émancipation à l'exception de l'exode vers les villes à l'intérieur du Burkina Faso et l'Italie.

³²⁷ KOMPAORE Prosper, *Op. Cit.* p. 87

Les hommes, quant à eux, étaient tiraillés par des divisions inter claniques et autres qui compromettent sérieusement la réalisation des projets d'intérêts communs.³²⁸ Mais à l'issue du chantier, les participants ont mieux compris la philosophie et les méthodes de travail de DAKUPA, partenaire terrain de l'A.T.B. dans cette zone.

Aussi ont-ils manifesté à travers les engagements pris, la volonté commune de s'organiser en association pour bénéficier de l'expertise et de l'appui financier de cette ONG qui ne soutient que des organisations collectives. Des réactions collectées après les séances d'atelier-théâtre permettent de noter l'ouverture d'esprit des participants.

Ce que ponctuent les propos suivants :

« Le chantier a ouvert nos yeux sur bien de questions de la vie de notre village. Par exemple, nous avons appris que nous et nous seuls devons développer notre village. Le développement ne tombera pas du ciel. Nous devons mettre en place des idées, nous organiser et ensuite demander de l'aide. Nous devons nous lever et nous battre et non attendre qu'on nous donne ce dont nous avons besoin. ³²⁹ »

Cette émergence de conscience collective constitue une retombée de l'impact social du théâtre de la participation. Outre cela, nous notons une auto-implication dans la vie communautaire. La pratique de ce théâtre fait découvrir aux participants leurs capacités d'expression. Il est question de dialogue, d'échanges entre différentes catégories socioprofessionnelles. Ce qui structure davantage leur personnalité.

2.5. Plus-value économique

Le théâtre de la participation n'est pas une activité économiquement rentable. Les entrées sont libres et gratuites. Ce sont des activités commanditées donc financées par une structure. Aussi l'impact économique n'est pas l'objectif premier des représentations théâtrales. Toutefois, elles génèrent une plus-value économique directe et indirecte. Nous notons de petits commerces qui se développent en marge du chantier. Les femmes s'improvisent vendeuses de friandises : cacahuètes, tourteaux d'arachide, beignets, galettes, etc. Des commerçantes de la localité d'accueil ou de villages voisins présentent des jus, de l'eau glacée. Certaines proposent à manger aux participants pendant les pauses.

D'autres exposent des articles de la région : miel naturel, pagnes tissés, accessoires de beauté pour les femmes, etc. Elles font des recettes insoupçonnées. Elles nous ont confiée faire

³²⁸ Témoignages reçus lors du diagnostic théâtralisé à Lour-gogo le 27 mai 2009.

³²⁹ Réponse des spectateurs 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81 et 82 sur l'impact du chantier de théâtre communautaire le 03 mars 2018.

des recettes journalières minimales de cinq mille francs (5000 F) CFA et maximales de quinze mille francs (15000 F) CFA pour une estimation approximative de deux cent dix mille francs (210000 F) CFA encaissée à la fin du chantier. Ce montant est sans compter les achats d'objets de souvenirs que feront les animateurs-comédiens de l'A.T.B. Cela tourne autour de trente mille francs (30000 F) CFA environs. C'est une somme variable en fonction des localités et des propositions. Les populations s'enrichissent à cette occasion.

Par ailleurs, de façon indirecte, les sensibilisations participent à l'évolution économique et infrastructurel du village. Nous avons noté la rénovation de salles de classe restreinte de sorte à accueillir des effectifs plus grands, la mise en place d'un point d'eau potable à l'école pour les élèves. Ces indicateurs révèlent une incidence économique réelle, directe, immédiate et indirecte sur les populations. Ces résultats ont été possibles grâce aux compétences des praticiens.

2.6. Les réalisations matérielles

Les théâtres forum et communautaire viennent généralement après quand les autres outils de communication n'ont pas marché. Donc il est difficile de dire que c'est le théâtre seul qui a favorisé la réalisation des infrastructures. En fait, les troupes de théâtre de la communication sont en même temps des agents de communication. B.T.B. réalise du publi-reportage, fait des causeries débats, des approches de porte à porte. Elle est à la fois praticienne et utilisatrice. Elle est d'abord et essentiellement troupe de théâtre mais ne fait pas du théâtre pour du théâtre. Elle l'utilise pour communiquer. C'est le cas aussi de l'A.T.B. L'action théâtrale a facilité la réalisation de quelques actions dans le Bazèga.

Thématique	Pièces jouées	Nombre de représentations	Action réalisée
Education de la fille	<i>Si je savais</i>	208	Un lycée dans le village de Gana
Leadership féminin	<i>Pag Raobo</i>	18	Deux moulins à grain pour les femmes du village de Gana
Leadership féminin	<i>Pag Raobo</i>	36	Un complexe multifonctionnel pour les femmes de Tuili
Leadership féminin	<i>Pag Raobo</i>		Une maternité dans le CSPS de Tuili

Tableau 4. Quelques réalisations matérielles favorisées par les tournées de sensibilisation

Somme toute, l'objectif de ce chapitre était de montrer à travers l'étude sur les effets perlocutoires des spectacles des théâtres forum et communautaire, l'intérêt que les populations ont vis-à-vis de ces genres théâtraux.

Ces théâtres sont bénéfiques à divers niveaux pour la société. L'essentiel se trouve dans les expressions verbales, non verbales, la prise de parole en public, l'intervention scénique, des moments de réflexion collective, la prise de conscience de l'implication de soi dans la vie communautaire, la formation cognitive, la plus-value économique et les réalisations matérielles.

Ce qui contribue à faire du théâtre de la participation un pertinent outil de communication sociale. Sa pratique constitue un moyen efficace pour traiter des problématiques existentielles propres aux communautés rurales et relatives aux champs d'action des opérateurs sociaux de développement. Ces derniers, ne lésinent, d'ailleurs pas sur les moyens nécessaires pour convoquer cet outil.

Cet intérêt des investisseurs sociaux attire des individus qui ne sont pas forcément des acteurs de théâtre. Ces derniers de par leur cupidité mettent en péril la pratique du théâtre de la participation au Burkina Faso, d'où notre questionnement sur son avenir. Le troisième et dernier chapitre de cette troisième partie met l'accent sur ce point.

CHAPITRE 3. L'AVENIR DU THÉÂTRE DE LA PARTICIPATION

Au Burkina Faso, le théâtre de la participation se présente comme le moyen de communication le plus efficace pour les organismes de développement local. Cette pratique 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 local apprécient ce moyen de communication. Les populations, aussi, manifestent un engouement réel.

Toutefois, sa pratique serait en péril. En effet, ce domaine est envahi par des individus qui n'ont pas toujours les qualifications nécessaires pour le pratiquer d'où d'importantes menaces.

Avant de traiter des menaces, nous abordons les avantages de son utilisation et les perspectives envisageables pour faire face à l'émergence de nouvelles réalités.

Trois parties constituent ce chapitre. Primo, les avantages de l'utilisation du théâtre de la participation, secundo, les dangers qui menacent sa survie et tertio, les perspectives de nouveaux horizons.

3.1. Les avantages de l'utilisation sociale du théâtre de la participation

Le théâtre de la participation se met au service de son public. Il est essentiellement à vocation sociale, communautaire, culturelle et politique. Ce théâtre présente des atouts. Comme Fabienne Roy le souligne dans son mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre³³⁰ : il aborde les sujets les plus tabous et s'adresse à un public diversifié.

En plus, il permet un retour immédiat sur la cible. C'est un outil qui est utilisé dans une stratégie de communication répétitive, il est jumelé à d'autres moyens. Ainsi, il se présente comme le bon médium de diffusion de messages auprès des populations vivant dans les localités les plus reculées.

3.1.1. Un bon médium

Les théâtres forum et communautaire favorisent un contact direct, une interaction avec les populations, l'écoute des besoins de la communauté et le retour immédiat du message. Ce qui permet d'évaluer leur impact immédiat.

Cette pratique focalise l'attention de la communauté autour d'une émotion collective et favorise ainsi la cohésion sociale. « *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.* »³³¹

Nous convenons avec Prosper Kompaoré 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.* »³³²

En outre, le théâtre de la participation crée une proximité avec les spectateurs. En tant qu'événement de masse, il 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 de ce théâtre. Le théâtre forum intègre une réponse instantanée du spectateur en l'incitant à intervenir dans l'action. Cela permet de déceler immédiatement les blocages, les incompréhensions et les préjugés afin d'évaluer l'impact et les

³³⁰ ROY Fabienne, *Op. Cit.* pp. 82-95

³³¹ 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

³³² KOMPAORE Prosper, *Enjeux de scène*, revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement, N° 1 avril-Juin 2003. Burkina Faso : Éditions ATB, p 22-23

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.

Ainsi, les théâtres forum et communautaire se présentent comme le bon médium dans les pays de l'Afrique noire francophone caractérisée par la sous-scolarisation et l'analphabétisme.

3.1.2 Une communication organique

Les pièces des théâtres forum et communautaire ont une approche éducative. Elles mettent en évidence des problématiques spécifiques au développement social et communautaire. L'objectif est d'engager des discussions sur des questions sociales cruciales et de fournir les informations nécessaires à une bonne réflexion.

Pour ce faire, le spectateur est cerné sur le plan émotionnel parce qu'après les rires et/ou les pleurs, il a tendance à s'identifier aux personnages de la représentation théâtrale soit pour se retrouver par empathie, soit au contraire pour s'en démarquer.

Il s'agit, en fait, de la purgation des passions par le moyen de la représentation dramatique qui vise un effet de catharsis. Pour 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.* ³³³»

Partant de cela, les spectacles du théâtre forum créent un sentiment d'insatisfaction chez le public. Ce qui stimule sa volonté de compléter et d'accomplir une action. Ainsi, les pièces se fondent sur des problèmes réels et concrets pour inciter le public à passer à l'action, à agir pour changer.

Toutefois, ce n'est pas suffisant de prendre conscience de sa situation pour se développer. C'est pourquoi après l'éveil de conscience, l'A.T.B. amène les participants au chantier de théâtre communautaire à s'organiser pour traduire en actes leur volonté d'améliorer leurs conditions de vie. Ce que corrobore les engagements que prend chaque catégorie sociale après son intervention scénique.

³³³ BOAL Augusto, *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspero, 1977, p. 185-186

Le théâtre forum, aussi encourage les spectateurs 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.* ³³⁴»

En somme, c'est une communication organique qui met en avant l'émotion, l'action, les besoins vitaux et le divertissement sain « *toucher à la fibre qui transforme le jeu en enjeu, le ludique en vital.* ³³⁵ »

3.1.3 Une communication pour un public diversifié

Le public des théâtres de la participation est très varié. Il est composé de spectateurs de différents milieux sociaux. L'hétérogénéité caractérise ce public dans certains cas. En effet, « *C'est le public des grands jours de marché* ³³⁶» Les spectateurs viennent de divers horizons et ne partagent pas forcément les mêmes réalités de vie, les mêmes motivations.

Dans d'autres cas, le public est homogène. Il partage les mêmes difficultés et vivent le problème posé dans le spectacle. Ce qui facilite le dialogue, les échanges. Ce public est généralement actif parce qu'il connaît le sujet avant sa représentation. Il s'ouvre fortement au débat.

Outre cela, le théâtre de la participation regroupe des spectateurs analphabètes tout comme des personnes instruites. Le deuxième groupe comprend dans un premier temps les fonctionnaires de la localité concernée par le spectacle de sensibilisation que sont les instituteurs, les enseignants des lycées et écoles, les agents de santé, le personnel de la police, des eaux et forêts, de la gendarmerie, les agents communaux, le personnel des directions régionales et provinciales, etc. Ces spectateurs recherchent généralement du plaisir, de la distraction. Dans un deuxième temps, nous comptons les scolaires, les secondaires et les étudiants. C'est un public de curieux qui recherchent assez souvent des informations.

Le premier groupe est composé de spectateurs qui ne parlent pas couramment le français. Ils sont les plus nombreux et c'est d'ailleurs les plus concernés par les sujets des pièces des théâtres de la participation. Ainsi, le public de ce genre théâtral regroupe divers types de spectateurs. Prosper Kompaoré³³⁷ en distingue cinq (5) catégories qui sont :

³³⁴ *Ibid.*, p. 186

³³⁵ *Ibid.*, p. 25

³³⁶ KOULSY Lamko, *Op. Cit.* p.97

³³⁷ KOMPAORE Prosper, *Op.cit.* p.24-25

- **Les cibles primaires** appelés le grand public ou public indistinct. Elles sont directement visées par l'action théâtrale, par la radio, la télévision. Elles sont généralement segmentées selon l'âge, la profession, la zone géographique, le statut socioprofessionnel, le sexe, etc. Ce sont par exemple les jeunes, les femmes.
- **Les cibles secondaires** sont les parents ou les hommes. Ils sont importants pour le succès de l'action. Ils sont souvent inattendus, inespérés mais impactent le résultat de la sensibilisation.
- **Les cibles intermédiaires** regroupent les associations, les ONG et les commanditaires des spectacles de théâtre de la participation. La mise en œuvre de la représentation dramaturgique dépend de ces organisations, de ces décideurs, de ces leaders d'opinions, de ces acteurs de développement local. Ils sont impliqués dans la stratégie de communication et peuvent même être affectés par le résultat.
- **Les dépositaires d'enjeux** sont les bailleurs de fonds. Ce sont les autorités publiques, les autorités morales, religieuses, coutumières, les médias, les partenaires de la société civile et les politiques.
- **Les acteurs de terrain** regroupent les animateurs, les artistes et les réalisateurs de campagne de sensibilisation.

Ce caractère hétéroclite du public constitue un véritable atout pour les acteurs de développement local. Le responsable de l'ONG Plan International à Gaoua, 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* ³³⁸ »

Ce que Jean-Pierre Guingané ponctue : « *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.* ³³⁹ » En effet, le caractère diversifié du public est un facteur clé de son efficacité.

3.1.4. Une communication des sujets tabous

Le théâtre de la participation traite de sujets assez sensibles : la sexualité, l'excision, la sorcellerie, le mariage forcé, le lévirat, l'accès des femmes à la terre, le confiage des enfants,

³³⁸ BALIMA Serge Théophile et FRERE Marie-Soleil, *Op. Cit.* p. 257

³³⁹ *Ibid.*, p. 257

etc. Les spectacles des théâtres forum et communautaire font dans la dérision pour dissiper le malaise, la gêne.

En effet, « *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.*³⁴⁰ » Ils permettent d'aborder avec humour les thèmes les plus tabous.

3.1.5. Une stratégie de communication répétitive

Le théâtre de la participation 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. Les participants au chantier de théâtre communautaire répètent les séquences plusieurs fois à chaque séance d'atelier théâtre.

En plus, les pièces sont jouées plusieurs fois lors des campagnes de sensibilisation. Les troupes de théâtre de la participation tournent en boucle dans les localités concernées. Elles passent et repassent dans les villages, les quartiers, les communes avec la pièce. Elles considèrent que le spectateur finit par apprendre l'enseignement dispensé par les spectacles s'ils sont repris plusieurs fois. Jouer et rejouer seraient une des clés du succès.

Toutefois, pour être très pertinent, le théâtre de la participation est utilisé comme un support dans une stratégie de communication qui allie d'autres approches, d'autres médias par exemple la radio, les causeries communautaires, les sensibilisations porte-à-porte, etc.

En effet, les spectacles approfondissent des messages déjà entendus par les médias sus cités et/ou servent d'introduction à des interventions radiophoniques ou autres. Le responsable de l'ONG Plan International à Gaoua estime : « *la radio assure un bon soubassement. Elle rend certains sujets familiers aux auditeurs de sorte que lorsque la troupe arrive dans le village, les gens disposent de certaines informations*³⁴¹ »

3.1.6. Une grande popularité

Le théâtre de la participation connaît un engouement de la part des populations. 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.

³⁴⁰ DE NORAY Marie-Laure, *Op. Cit.* p. 135 137

³⁴¹ BALIMA Serge Théophile et FRERE Marie-Soleil, *Op. Cit.* p.258

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.³⁴² 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. »³⁴³

Ces quelques statistiques confirment l'intérêt des populations pour le théâtre de la participation. Aussi de nombreuses troupes se sont-elles créées dans les vingt dernières années. Ce qu'illustre la cartographie des théâtres forum et communautaire au Burkina Faso.

3.1.6.1. La géographie du théâtre forum au Burkina Faso

Au Burkina Faso, le théâtre forum se réalise dans toutes les régions du pays. Initié en 1978 par l'A.T.B., les premières actions théâtrales se firent à Ouagadougou dans la capitale. Avec le temps, la troupe se déplaça dans les autres localités en vue de sensibiliser les environs et les périphéries dans le but de leur « *inculquer les principes de base du théâtre d'intervention sociale pour qu'elles puissent produire des spectacles adaptés à leur environnement, dans les langues locales que ne maîtrisent pas les troupes de Ouagadougou.* »³⁴⁴

En plus de cette ouverture sur toute l'étendue du territoire, l'A.T.B. entreprit la création de troupes spécialisées en théâtre forum. Ces troupes filles³⁴⁵ ou troupes locales étaient quatre (4). Ce sont la troupe de l'espoir d'Hyppolite Wangrawa, la troupe, les rosiers de N'Gom, la troupe Marbayassa d'Issa Sinaré et une troupe de filles. En 1994, ces troupes se réunirent au sein d'une Fédération Nationale de théâtre forum. En 2000, elle comptait plus de quarante

³⁴² KOMPAORE Prosper, *Op. Cit.* p. 15

³⁴³ KOMPAORE Prosper, *Op. Cit.* p. 56

³⁴⁴ FRERE Marie-Soleil et MINOUNGOU Etienne « *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, édition Colophon, 2004, p.52

³⁴⁵ C'est une appellation affectueuse des troupes dérivées de l'A.T.B. Elle désigne celles formées par les soins de Prosper Kompaoré. Disséminées dans les régions, les provinces et les communes du Burkina Faso, ces troupes sont des relais de l'A.T.B., la troupe mère auprès des populations de leurs localités. Ce sont des troupes de proximité qui sont bien évidemment autonomes. Elles transmettent le bilan de leurs activités à la structure mère, ici l'A.T.B.

troupes. Ce chiffre évolua en 2008 pour un total de cinquante-deux troupes³⁴⁶. Celles-ci se regroupent au sein d'un réseau de praticiens du théâtre pour le développement créé par l'A.T.B.

De nos jours toutes les provinces comptent au moins une troupe de théâtre. Ce qu'illustre la carte ci-dessous du Burkina Faso. Les points bleus indiquent les provinces où sont présentes des troupes de théâtre. Ces zones ont au moins une fois accueilli une représentation de théâtre forum.



Figure 13. Carte des 45 provinces du Burkina présentant la répartition des troupes de théâtre forum par province

3.1.6.2. Les zones d'action du théâtre communautaire

C'est en 2005, que l'A.T.B. a développé cette nouvelle approche théâtrale. Le premier chantier fut conduit à Loumbila le mois d'Aout de cette même année. Et depuis ce temps, la troupe conduit des chantiers de théâtre communautaire régulièrement. On note au moins deux chantiers par an pour un total de quarante-sept (47) chantiers répartis sur une grande partie du territoire national. En effet, l'A.T.B. entreprit de vulgariser cette pratique théâtrale

Aussi s'agit-il de faire en sorte qu'ils adoptent l'outil théâtre comme moyen de communication participatif. De plus, cela permet de former des troupes provinciales qui vont multiplier l'action de l'A.T.B. Ainsi, on assiste à une démultiplication des villages cibles. De 2006 à 2020, l'équipe de l'A.T.B. a réalisé quarante-six (46) chantiers dans quarante-quatre

³⁴⁶ Livret de présentation de l'ATB, Ouagadougou, avril 2008, pp31-32

(44) villages du Burkina Faso en raison deux chantiers en moyenne par an. La carte des provinces ci-dessous précise les zones où des chantiers de théâtre communautaire ont été réalisés depuis 2005 à nos jours.

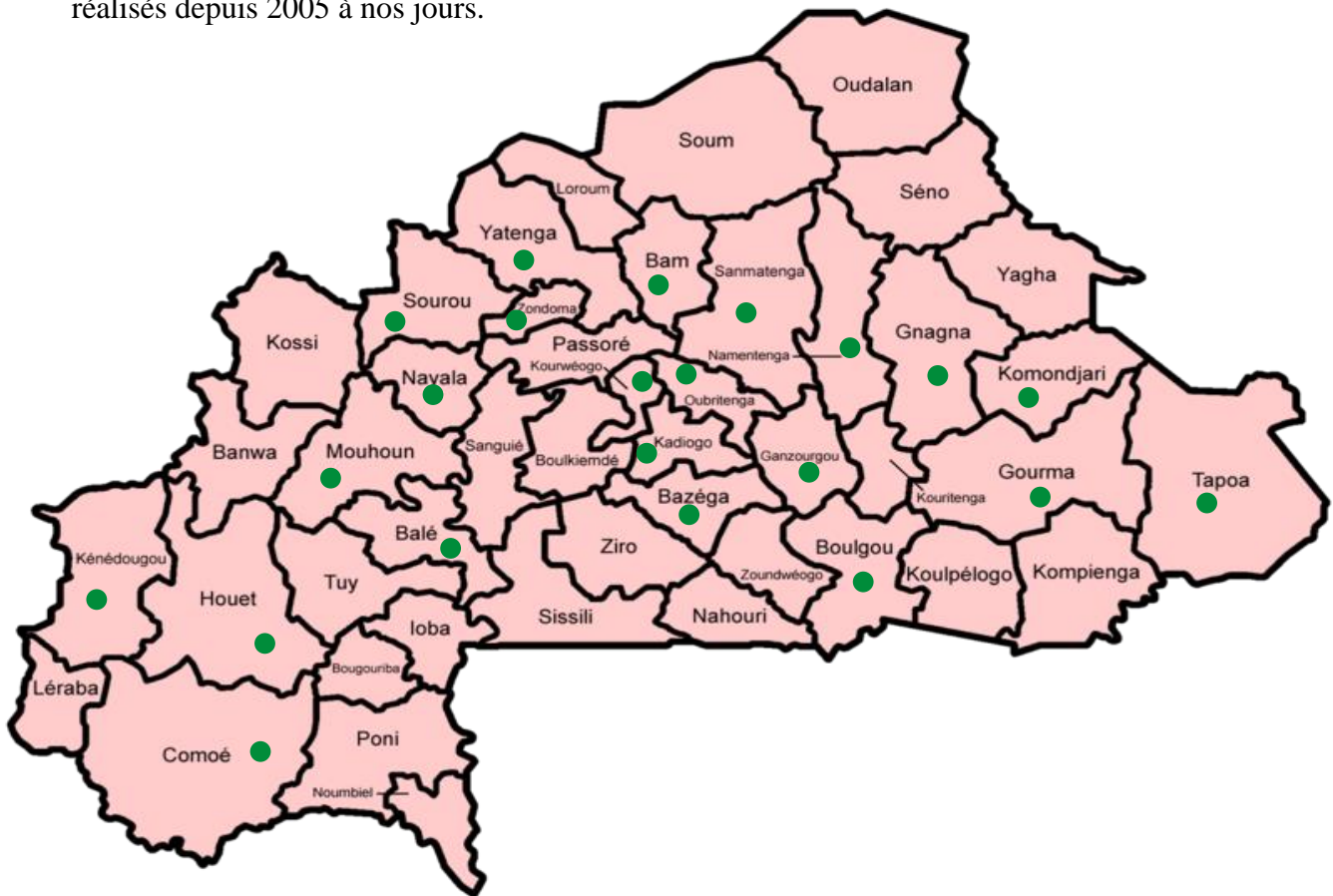


Figure 14. Carte des 45 provinces du Burkina présentant les localités ayant accueilli des chantiers de théâtre communautaire

3.1.6.3. Aperçu des localités ayant bénéficié des deux pratiques

Nous notons que des localités ont abrité, à la fois, des campagnes de sensibilisation par le théâtre forum et des activités de chantiers de théâtre communautaire. En effet, la pratique d'un genre n'exclut pas celle de l'autre. Les deux sont, d'ailleurs, complémentaires tant dans les démarches que dans les procédés. Pour corroborer ce propos, nous soulignons qu'avant le début des chantiers communautaires, les comédiens de l'A.T.B. jouent une pièce de théâtre forum dans la localité bénéficiaire avant de procéder aux activités du chantier à proprement dit.

Aussi face à l'évolution des problématiques sociales, de nouvelles approches sont-elles nécessaires, d'où la vulgarisation de la pratique du théâtre communautaire un peu partout au Burkina Faso. À la question de savoir si le théâtre communautaire intervient là où le théâtre forum s'est révélé inefficace, Prosper Kompaoré³⁴⁷ répond par la négative. Il soutient que la

³⁴⁷ Entretien réalisé avec Prosper Kompaoré le 20 juillet 2017 à 9h au sein de l'Atelier Théâtre Burkina

mise en œuvre du théâtre communautaire répond à son désir d'innover dans la pratique théâtrale et de faire mieux correspondre les tentatives de résolution des problématiques existentielles et de développement par des outils nouveaux issus des réalités des populations et qui prennent en considération les codes sociaux.

La carte ci-dessous donne un aperçu des localités ayant bénéficié des activités des théâtres forum et communautaire au Burkina Faso. Les points bleus désignent le théâtre forum et ceux verts le théâtre communautaire.

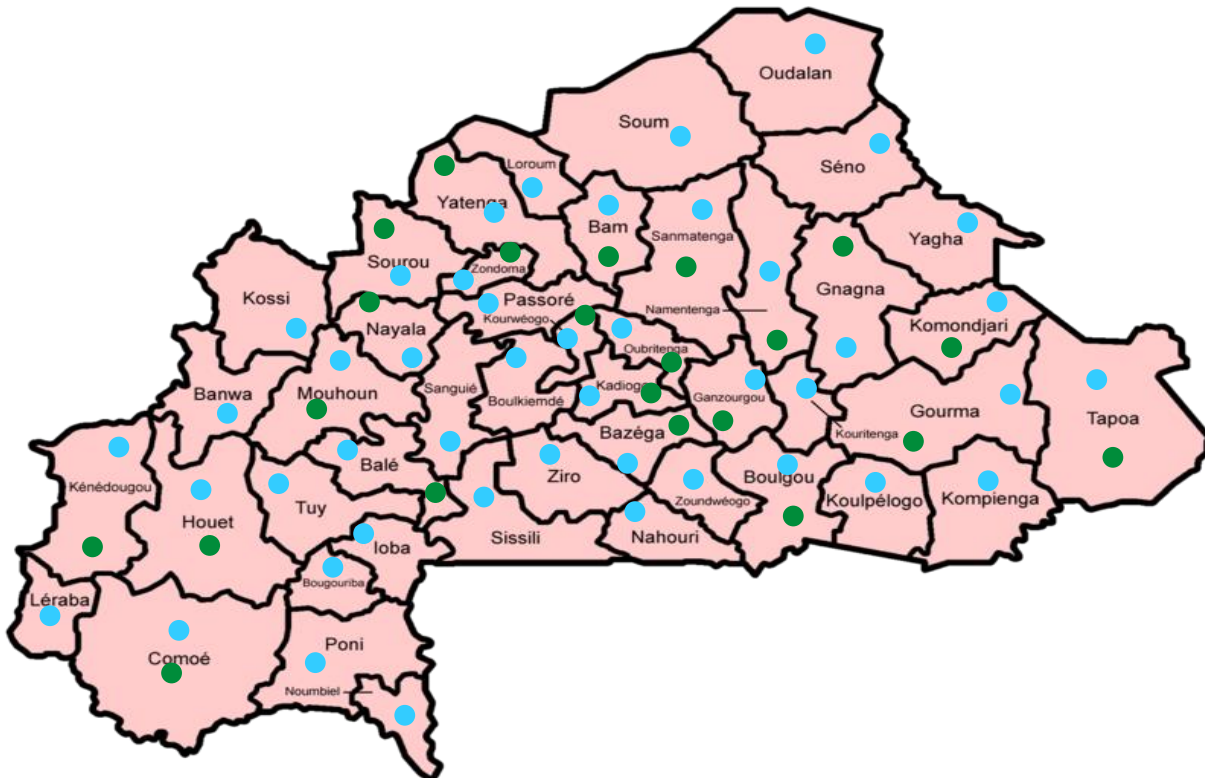


Figure 17. Carte des 45 provinces du Burkina Faso montrant les localités ayant bénéficié à la fois des activités de théâtre forum et communautaire.

Ainsi, l'analyse des zones bénéficiaires des campagnes de sensibilisation par le théâtre forum et des activités des chantiers de théâtre communautaire montre l'importance de cette pratique au Burkina Faso. Tout le territoire national connaît des activités de théâtre forum. Quarante-quatre (44) villages pour le moment ont bénéficié de chantiers de théâtre communautaire. Ceci dénote du dynamisme du genre théâtral et de la densité des troupes existantes. Cela traduit, également, l'intérêt des populations pour ces pratiques.

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

ressenti³⁴⁸, 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 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.

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

Les théâtres forum et communautaire donnent à voir des spectacles traitant de sujets proches des populations et de leurs préoccupations. Ils sont inspirés de la réalité sociale et présentent des situations très réelles et d'actualité.

En effet, comme Prosper Kompaoré le stipule « *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.*³⁴⁹ »

« 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 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. »³⁵⁰

Toutefois, il ne s'agit pas d'une simple copie de la quotidienneté. Ces théâtres exposent « *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.*³⁵¹ »

Outre cet ancrage social, ces théâtres forum et communautaire se fondent sur la tradition orale. Ce que corrobore Rogo Koffi M. Fiangor quand il déclare :

« Le théâtre-forum (...) 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. »³⁵²

³⁴⁸ FRERE Marie-Soleil et MINOUNGOU Etienne, *Op. Cit.* p. 51

³⁴⁹ KOMPAORE Prosper, *Op. Cit.* p. 14

³⁵⁰ Institut Culturel Africain, *Op. Cit.* p. 19

³⁵¹ Congrès international de sociologie. « *Le théâtre reflet et outil des mutations sociales au Mali* ». In *Théâtre et changements sociaux*, Tunis, Sahar, 1995, p. 51

³⁵² FIANGOR Rogo Koffi M. *Op. Cit.* p. 183

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 désignait les assemblées où étaient débattues quantités 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 forum, agit de la même façon que ces assemblées traditionnelles. Cela pourrait bien expliquer pourquoi le public burkinabè est à l'aise avec ce type d'échange. Par ailleurs, lors de ces réunions, les participants qui le souhaitaient 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 indispensable.* ³⁵³ » Le griot bouffon s'illustrait 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.* ³⁵⁴ »

Le joker dans le théâtre forum serait en quelque sorte le cousin du griot traditionnel. Nous constatons 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 de la participation.

3.2. L'intérêt de l'initiative du théâtre d'entreprise

C'est une orientation vers les organisations à travers le théâtre d'entreprise très pratiqué en France. Le théâtre s'inscrit depuis l'Antiquité grecque dans une perspective morale et sociale. Aussi l'utilisation du média ou vecteur théâtre en communication des organisations prévaut depuis le XX^e siècle sous les formes d'animations événementielles/cérémonielles à la faveur de relations publiques variées. Nous distinguons les conventions, les anniversaires, les assemblées générales, etc.

Toutefois, son usage ne se réduit pas à celui marketing comme nous l'avons montré dans le précédent chapitre de cette deuxième partie. Sa pratique était interne dès les années 1980

³⁵³ 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

³⁵⁴ KIBALABALA N'sele, *Le "griot" le porteur de la parole en Afrique*, Revue Jeu, N° 39, 1986, p.63

associée aux projets managériaux. Elle s'inscrivait autant dans la perspective de la communication interne qu'externe.

Cette pratique comporte bien de bénéfices pour l'entreprise qui s'en sert. Aussi en deux points, nous traiterons de l'intérêt de recourir à l'outil théâtre à l'intérieur comme à l'extérieur d'une organisation. La communication par le théâtre de la participation au sein d'une entreprise participe d'un échange ascendant, d'une résolution de conflit, de la négociation, de l'expression, de l'écoute, du dialogue, des échanges commerciaux.

Aussi le théâtre en entreprise est assimilé à une technique managériale. Il est un outil susceptible de favoriser le dialogue, le débat/la réflexion en posant le problème sous forme humoristique. Il présente dès lors une dimension motivationnelle susceptible de favoriser l'adhésion. La pratique rend possible la réflexion au profit d'une prise de conscience, d'une transformation qui amène le public au changement souhaité. Le théâtre peut accompagner le changement mais il ne modifie pas les régulations sociales reposant en partie sur les dimensions identitaires et culturelles.

De plus, il s'appuie sur une médiation humaine et interroge le cadre relationnel et la nature des relations qui construisent l'organisation. Il apparaît révélateur et vecteur de changement, de motivation. La réponse aux problèmes dans un milieu de travail s'inscrit dans un processus d'intervention et dans une stratégie d'accès aux ressources.

3.3. Les menaces

Plusieurs actions mettent en péril la pratique du théâtre de la participation au Burkina Faso. Des acteurs de divers domaines s'improvisent comédiens de théâtre et se regroupent en compagnies. Ces initiatives non professionnelles mettent en jeu l'hypothèse d'efficacité des spectacles de théâtre.

Dans ce point, nous analysons les facteurs qui discréditent la qualité de cette pratique et les conséquences qui en résultent. Deux points organisent cette réflexion. Ils sont intitulés : « *Discrédit sur la pratique du théâtre de la participation* » et « *Désintérêt des commanditaires* ». Nous les examinerons à tour de rôle.

3.3.1. Discrédit sur la pratique du théâtre de la participation

Le domaine du théâtre de la participation est envahi par des non-praticiens à travers l'émergence d'utilisateurs de cet outil. Ils font des utilisations ponctuelles, circonstanciées. Ils saisissent une occasion d'exercer mais ne sont pas performants. Ces présences influencent la

qualité des spectacles, raréfient la demande des commanditaires, menacent la survie des troupes. Feu Jean-Pierre Guingané expliquait :

« beaucoup de compagnies de théâtre 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. ³⁵⁵»

Ces groupes de circonstance des spectacles appelés « théâtre forum » ne respectent pas les principes de 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 niaiseries³⁵⁶* », ce qui met en péril sa crédibilité. Notamment, une des difficultés semble être le parfait alliage entre l'intervention sociale et la qualité artistique.

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 se transforme en conférence. Or, c'est la qualité artistique qui garantit la bonne transmission et la bonne réception du message.

Prosper Kompaoré estime en effet, que « *si le contenu est consistant, mais l'esthétique pauvre et désastreuse, l'on aura peu de chance d'intéresser véritablement l'auditoire; le public apprécie le contenu parce qu'il a apprécié la forme. ³⁵⁷*» 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 que les créations de théâtre-action ne sont pas de l'art. Selon lui,

« 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

³⁵⁵ FRERE Marie-Soleil et MINOUNGOU Etienne, *Op. Cit.*, p.55

³⁵⁶ KOMPAORE Prosper, *Op. Cit.* N° 5, 2004, p. 16.

³⁵⁷ KOMPAORE Prosper, *Op. Cit.* N° 3, 2003, p. 14.

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.³⁵⁸»

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 de la participation 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 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.³⁵⁹ »

Ces hommes de théâtre reprochent au théâtre d'intervention d'être trop simple 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 du jeu de l'acteur. C'est ce qui se produit dans les prestations de l'A.T.B. et de B.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. Les représentations de mauvaise qualité pourraient évidemment décourager certains partenaires et les inciter à se tourner vers un autre moyen de communication.

3.3.2. Désintéressement des commanditaires

Des partenaires financiers confrontés à des troupes mal organisées et dont le résultat serait navrant se découragent. Ils en arrivent même pour certains à ne plus soutenir ce genre de projet.

³⁵⁸ BIOT Paul, *Le Théâtre-Action de 1985 à 1995*, Paris : Éditions du Cerisier, 1996, p. 23

³⁵⁹ BARRY Alcenay Saidou. « Une guerre des théâtres au Burkina ? ». L'Observateur Paalga, N° 6901, 7 juin 2007

Ainsi, les fonds sont redirigés vers d'autres outils de communication : les Nouvelles Technologies de l'Information.

La technologie apparaît comme un outil d'éducation plus efficace que le théâtre. Ce sont des moyens de communication spontanée. Ils admettent des plages publicitaires qui font la promotion du commanditaire du sketch. Ainsi plusieurs choses se font en une même circonstance. La technologie se présente dès lors comme un outil lucratif pour rejoindre rapidement et en grand nombre les populations.

Cet intérêt pour les Nouvelles Technologies de l'Information provoque la diminution du financement accordé au théâtre de la participation. De toute évidence le théâtre pourrait perdre sinon perd de la vigueur. Le désintérêt des partenaires financiers pourrait provoquer son effondrement. Toutefois, il est difficile d'envisager sa disparition totale en Afrique, au Burkina Faso.

En fait, de nombreux villages au Burkina Faso sont encore aujourd'hui isolés et n'ont pas un bon accès à la connexion internet. Ce contexte est favorable à la survie du théâtre de la participation. Cette forme de théâtre a besoin de circonstances particulières pour se développer. Elle est

« par principe articulé sur des événements, des crises, des situations précises et parfois circonstancielles 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. ³⁶⁰»

Le style de vie communautaire des Africains fait que le public rural apprécie les aspects collectif, traditionnel et populaire du théâtre. Les populations sont favorables au rassemblement devant un spectacle de fête, de danse et de chant.

Aussi, les problèmes socio-politiques, les conditions socio-économiques indiquent un besoin de formes de théâtre agissant comme outil de vulgarisation des connaissances auprès des populations. Ce contexte de développement conforte l'idée que ce théâtre existera toujours. Cependant, il convient d'envisager des perspectives pour faire face aux menaces.

³⁶⁰ CLAUDE Amey, JOLULY Ebstein et IVEMEL Philippe (dir. pub !). *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, tome 1. Lausanne : L'Age d'homme, 1983, p. 49

3.4. Perspectives de résistance aux menaces

3.4.1. Une professionnalisation de la filière théâtre de la participation

La problématique essentielle ici est liée à la question de la rémunération. Marie-José Hourantier observait :

« On note dans la plupart des troupes qu'il n'y a pas de professionnalisme au sens strict du terme. Certains acteurs ont de petits emplois pour survivre, d'autres attendent un gagne-pain. Seules les troupes officielles (celles de l'INA et du Ballet National) sont constituées de professionnels car ils perçoivent une rémunération mensuelle. Les autres n'ont pas un cadre sécurisant et reçoivent çà et là quelques subsides à la fin des spectacles. Souleymane Koly insiste bien sur le fait que le professionnalisme pourrait entraîner une saturation au plan théâtral et une oisiveté mentale et qui auraient toutes deux des conséquences désastreuses sur la qualité des spectacles ... Zadi Zaourou quant à lui cherche à former des militants politiques, des gens capables de susciter une interrogation autour d'eux... Enfin le désintérêt des pouvoirs publics, l'inertie de la politique culturelle ne favorisent aucune vocation. ³⁶¹»

Souleymane Koly abondait dans le même sens, à cette période-là :

« On m'a demandé si les artistes de notre troupe étaient des professionnels. Mais qu'est-ce qu'un professionnel ? Si un professionnel est quelqu'un qui vit de son métier, je dis qu'en Afrique, il n'y a pas de professionnels. En Afrique, personne ne peut vivre de son art surtout dans le théâtre. Si l'on se place sur le plan de la qualité pour estimer qu'un artiste est ou non professionnel, alors je dis que nos artistes n'ont rien à envier à qui que ce soit. Pourtant nous travaillons tous dans la journée. Il y a des maçons, il y a des mécaniciens, il y a des employés de bureau, il y a tout. ³⁶²»

Il faut noter que les gains des comédiens de théâtre de la participation sont maigres : ils parviennent à peine à satisfaire leurs besoins et à prendre en charge leur famille. Nous constatons l'absence d'une véritable professionnalisation de ce secteur et celui de la culture en général. Le métier n'est pas reconnu par l'administration. Aucun cadre statutaire et juridique n'est aménagé pour garantir un barème salarial et les avantages attachés.

Cependant, il faut dire qu'il y a eu des tentatives de professionnalisation des acteurs de théâtre, musiciens et danseurs traditionnels. Il y a eu des théâtres et ballets nationaux, des troupes artistiques de la radio, etc. La problématique du statut du comédien (sa reconnaissance officielle et son intégration dans un système organisé au plan national) n'est toujours pas résolue au Burkina Faso.

³⁶¹ HOURANTIER M.-J. *Op. Cit.* p.221-222

³⁶² KOLY Souleymane, interview, *Le Monde à la carte*, novembre 1989, p.18 M.-J. Hourantier (cite l'article de Koffi Kwahulé in *Fraternité matin* du 28 oct. 1980.), *Du rituel au théâtre-rituel*, p.223.

Pourtant, une professionnalisation de la filière théâtre de la participation pourrait donner une plus-value aux praticiens. En effet, la provenance des artistes n'assure pas une pérennité aux troupes. Ce sont généralement des personnes en quête d'emploi. En attendant d'avoir le métier espéré, elles font un passage au théâtre. Et le théâtre se présente comme un lieu de transit.

Par conséquent, le groupe se refait tout le temps suite à des départs. Professionnaliser la filière permettra de retenir des comédiens plus longtemps au moins le temps d'une carrière. Ce qui leur garantirait des revenus pour leur survie. La conséquence serait d'apporter au comédien une dimension plus responsable en société.

3.4.2. De la prise en charge totale des activités théâtrales

Le théâtre apparaît alors comme un simple loisir, un luxe non rentable. Il est rare de voir le public se bousculer pour payer des tickets d'entrée au théâtre. Il n'est pas bon acheteur de spectacles de théâtre quel que soit la qualité artistique. Il est difficile dans ces cas de figure de faire fortune.

Le théâtre en particulier et l'art en général ne constitue pas une priorité des domaines d'intervention des politiques de développement.

« Le manque d'intérêt de certains milieux pour le théâtre notamment dans le milieu de certains décideurs, (décideurs politiques ou bailleurs de fonds) tient en partie au fait que l'on ne perçoit pas toujours clairement en quoi le fait de jouer peut contribuer à relever les défis économiques des pays en développement.³⁶³ »

Ainsi, on se retrouve dans un cercle concentrique où le théâtre est peu financé. Il ne peut pourtant pas se développer sans appui financier. C'est pourquoi le théâtre n'influe pas de façon directe et visible sur le développement. Même s'il est vrai que l'impact économique n'est pas l'objectif premier d'une représentation théâtrale, la réussite d'une campagne de sensibilisation ou d'information peut générer une plus-value économique directe ou indirecte.

L'apport à l'amélioration d'un certain nombre de paramètres de développement se répercute sur l'évolution économique : santé, éducation, sécurité, sens civique, bonne gouvernance, droits de l'Homme. Chacun de ces indicateurs peut avoir une incidence réelle et directe sur le niveau de production ou de consommation et même sur l'évolution de la vie économique. Des subventions rendront les prestations moins coûteuses, permettront de

³⁶³ KOMPAORE Prosper, *Op.cit.* p.21

supporter les charges de faire vivre la troupe et d'assurer une longévité et une protection à la nature même du genre.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de notre analyse qui a porté sur le sujet : « *Esthétique et pragmatique dans la communication théâtrale : modélisation des spectacles des théâtres forum et communautaire du Burkina Faso de 2008 à 2020* », il nous semble nécessaire de rappeler les grandes articulations du travail. Partant d'un certain nombre de constats enrichis par nos différentes lectures et confortés par notre expérience de la pratique du théâtre de la participation au Burkina Faso, nous estimions que cet outil est un moyen efficace de communication d'intervention sociale.

Les modalités de la fabrique des théâtres forum et communautaire du Burkina, leurs configurations dramaturgiques et discursives sont constitutives de la pertinence de ces deux formes de théâtre social engagé. Cette modélisation des spectacles devait nous permettre au terme de notre étude de conclure à une communication théâtrale pragmatique.

Au plan méthodologique, l'application de la sémiotique et de certains aspects de la théorie productivo-réceptive nous y ont fortement aidée. Cependant, nous ne pouvons présenter l'esquisse d'une critériologie du théâtre de la participation du Burkina sans au préalable opérer un certain nombre de synthèses indispensables à la conceptualisation des notions clés de notre travail.

Il s'agissait notamment de l'esthétique théâtrale, de la pragmatique, de la communication théâtrale, du théâtre de la participation, des théâtres forum et communautaire et de la modélisation de spectacles. Par ailleurs, au regard du corpus principal qui comprenait dix spectacles de théâtre forum et vingt chantiers de théâtre communautaire et le corpus secondaire, cinquante séances de communication promotion/vente, une lecture univoque s'avérait réductrice. Une lecture linéaire qui aurait pour assise unique une logique discursive devenait insuffisante de rendre compte des dimensions esthétiques et pragmatiques des théâtres de la participation.

C'est pourquoi, cet objet a, également, convoqué une autre logique, celle comparatiste. En plus de cela, le corpus a été appréhendé comme une stratégie de communication. Mais avant d'en arriver là, les spectacles ont été analysés à travers le prisme de la production et de la réception. C'est donc un conglomérat de modalités d'analyse que nous avons essayé de mettre sur pied dans le cadre de cette étude. Il est à rappeler que c'est la nature de l'objet et la base de données qui a nécessité la mobilisation d'un tel ensemble épistémologique.

Ce travail a requis initialement la constitution et l'analyse d'une base de données. Cette première démarche fut enrichie d'abord d'enquêtes par observation participante, ensuite

d'investigations par questionnaires mêlées d'entretiens et enfin de participation observatrice. Cela a abouti à une structuration générale du travail fondée sur trois parties. Chacune des parties comprenait trois chapitres.

En rappel, la première partie a porté sur les caractéristiques et l'évolution de l'esthétique théâtrale. Le chapitre 1 intitulé « *Esthétique du théâtre en Occident : Histoire, courants esthétiques et formes de théâtre* » a présenté les caractéristiques de l'esthétique théâtrale et décrit son évolution. Nous avons fait un tour d'horizons sur le théâtre en Occident à travers les différents courants qui ont marqué son histoire et les différents paradigmes du théâtre au XX^e siècle. De l'Antiquité grecque au XX^e siècle, en passant par l'époque républicaine, le théâtre à l'italienne, élisabéthain, le Moyen Âge, le XVII^e siècle, le XVIII^e siècle et le XIX^e siècle.

L'Antiquité porte les marques de l'origine religieuse et du caractère sacré du théâtre qui avait lieu dans un espace circulaire. En son temps, les représentations intégraient la danse, la musique sans cloisonner les genres artistiques. Le travestissement ponctuait le jeu réservé aux hommes seuls. À l'époque républicaine, les représentations étaient assimilées au culte des dieux. Ce théâtre avait pour cadre la rue et les personnages étaient maquillés. Toutefois, le chant, la musique et la danse accompagnaient toujours le texte. Les accessoires étaient les plus nombreux. Un mur de scène protégeait les spectateurs du soleil.

Le théâtre à l'italienne réorganise l'espace réservé aux spectateurs. De forme cubique, la scène délimite une frontière entre le public et la représentation. La coupure renforce le quatrième mur. Ce théâtre est la synthèse des différentes formes de théâtre : théâtre de cours, amphithéâtre, hémicycle, espaces à ciel ouvert. Le théâtre élisabéthain remonte au Moyen Âge avec un décor inexistant, des accessoires utiles à l'action et à la compréhension de la scène.

La pluralité des lieux scéniques permet le changement de lieu et de séquence. Sa particularité réside dans la proximité avec le public. Au Moyen Âge, le théâtre se jouait sur la place de village, dans la rue. Il n'y avait pas d'espaces spécifiques de théâtre. Au cours des XIV^e et XV^e siècles, les spectacles deviennent payants. Le XVII^e siècle voit s'amorcer le métier de comédien avec des exigences sur les différents genres dramatiques. Le XVIII^e siècle se défait des règles du XVII^e siècle. Le XIX^e siècle, quant à lui, abandonne définitivement ces règles et voit l'apparition de diverses tendances. Ce qui donne naissance à différentes esthétiques.

L'aristotélisme se base sur les principes de la mimésis et de la catharsis, le vraisemblable, l'avéré, le persuasif, l'idéalisation et l'identification. La renaissance qui a entraîné la création du drame sacré. Après le Moyen Âge, l'esthétique théâtrale passe par le développement des

spectacles ambulants. L'expressivité mimique et corporelle, la plasticité et l'agilité de ses praticiens améliorent le jeu scénique. Le classicisme réactualise la pensée grecque avec les règles de plaire pour instruire, de respect de l'ordre et des règles de sobriété, d'élégance, de style raffiné, l'idéal de l'Honnête Homme et le phénomène littéraire

Le chapitre 2 a porté sur les « *Caractéristiques des esthétiques du théâtre en Afrique* ». En effet, le théâtre a pris son envol sous la colonisation dans certains pays africains grâce à la mission évangélisatrice et l'école de William Ponty. Le théâtre servait des fins de propagande religieuse.

L'école William Ponty retraçait la vie authentique africaine. Les pièces de cette école se pliaient au modèle français et étaient jouées sur des scènes à l'italienne d'une part. Elles étaient marquées d'une folklorisation. C'était une sorte de transplantation du théâtre traditionnel. Ainsi le théâtre africain sur le modèle français a commencé avec la création de la pièce de Bernard B. Dadié, *Les villes à Bingerville à Abidjan*.

Au Burkina Faso, l'origine du théâtre se situe entre 1955 et 1957 avec la création de la troupe théâtrale de Banfora. Une tradition théâtrale s'installe dans les années 1970-1980. Ce qui a fait prendre l'envol du théâtre Burkinabè en 1983. L'esthétique du théâtre en Afrique tenait compte des acquis de la société traditionnelle et du colonialisme. Après surgit un malaise esthétique qui suscite un retour au théâtre dit traditionnel. La griotique inspirée de l'art du griot mandingue.

Puis le kotéba qui se rapprochait de l'expression dramatique se déroule comme une consultation de guérisseur traditionnel. Ensuite, le théâtre rituel s'inspire des rituels traditionnels africains. De plus, la palabre jouée pratiquée au Burkina fait la promotion d'une dramaturgie africaine inspirée des réalités culturelles de la Haute Volta d'une part et à l'objectif de l'éducation d'autre part. Cette esthétique fait du théâtre un vecteur de communication. Enfin, le concert party se situe entre le concert musical, le théâtre et le bal masqué.

Le chapitre 3. traite des « *Esthétiques du théâtre de la participation* ». Apparue au début du XX^e siècle en Europe principalement en Russie et en Allemagne, le théâtre de la participation est influencé par la philosophie marxiste. Il participe aux luttes sociopolitiques. L'agit. -prop. était un moyen de communication.

Il fut le précurseur du théâtre d'intervention en France en 1968 qui circule dans plusieurs pays du monde, du théâtre de l'opprimé au Brésil, du théâtre pour le développement en Afrique,

du théâtre action en Belgique, du théâtre utile au Mali et du théâtre de la participation au Burkina Faso.

Le théâtre de l'opprimé se rapproche du théâtre pauvre et vise la libération des conditions de spectateur pour devenir acteur. Au Burkina, le théâtre de la participation ou théâtre de la sensibilisation se situe entre 1970 et 1978 où les réalités climatiques avaient suscité un besoin de communication avec les populations rurales/agricoles.

Plusieurs formes de ce théâtre existaient au Burkina Faso : le théâtre forum qui participe de la lutte contre les différentes formes d'oppression humaine, de l'émergence de la parole, du réveil de l'esprit critique. C'est un outil pour changer le monde. Le théâtre communautaire qui se réfère à une pratique théâtrale implique toute une communauté. Il agit comme un catalyseur pour lancer comme une évolution au sein de la communauté.

Il s'agit de mettre en perspective la souffrance imposée par les rapports de domination, de libérer la parole créatrice pour contester cette domination. Le théâtre débat exploite une causerie avec le public à la fin d'une représentation théâtrale ; le théâtre procès remplace le débat par un procès où le jury est le public.

La deuxième partie a abordé les théâtres forum et communautaire au Burkina Faso à l'aune de la pratique de B.T.B. et de l'A.T.B. et des utilisateurs du théâtre de la participation. Dans le premier chapitre, nous avons présenté les caractéristiques des deux troupes en étude à partir de l'historique de leur création, leur mode de fonctionnement d'une part. Nous avons, d'autre part, décrit les démarches du théâtre forum à travers les méthodes de B.T.B. et d'autre part le processus de création des représentations de théâtre communautaire par la démarche de l'A.T.B.

De la réflexion sur les travaux d'Augusto Boal sur le théâtre de l'opprimé en passant par les enseignements de Prosper Kompaoré sur le théâtre forum, B.T.B. a ancré sa pratique sur les réalités sociales de son environnement d'intervention à savoir Kombissiri. Pour ce qui est du théâtre communautaire, Prosper Kompaoré, l'initiateur et le seul pratiquant s'inspire des démarches du théâtre communautaire argentin pour amener les populations concernées à s'exprimer sur les préoccupations sociales. Les représentations des spectacles des théâtres forum et communautaire se présentent, alors, comme des occasions au cours desquelles se produisent des échanges significatifs.

Aussi ces techniques de représentation placent les théâtres forum et communautaire entre l'anthropologie et la communication. Cette corrélation fait du théâtre de la participation un

dispositif essentiellement communicationnel. Ce qui le rapproche des stratégies de communication d'intervention sociale et de la médiation symbolique. Les deux troupes enracinent leurs démarches dans les réalités socioculturelles des populations concernées et ont recours au jeu de rôle. Il importe alors de centrer notre attention sur leurs techniques de mise en forme esthétique.

Le deuxième chapitre a montré que les théâtres forum et communautaire reposent, fondamentalement, sur les esthétiques de théâtre occidental. Nous avons constaté la primauté du discours sur l'action. En effet, la pluralité thématique a pour revers, une dramaturgie à prédominance discursive. Le caractère englobant des théâtres forum et communautaire ne lui permet pas d'emblée un traitement approfondi des nombreux thèmes abordés. Les spectacles se portent sur les préoccupations immédiates des populations pour susciter une prise de conscience de leurs réalités.

Ainsi, ils portent des traces sociales. Toutefois, il recourt davantage à l'exposition des clichés les plus marquants. La structure anachronique use de procédé elliptique pour passer d'un thème au suivant. L'espace scénique est caractérisé par une mise en abîme gigantesque. Il est démultiplié.

Le spectacle commence et se termine par une situation événementielle. Les œuvres empruntent, aussi, certains aspects à la culture burkinabè dans la mesure où elles laissent une large place à l'improvisation et à la création collective. Cela s'explique en partie par la méthode de collectage et d'écriture. Les troupes enquêtent dans les sociétés et créent des spectacles qui tiennent compte des coutumes et les usages jugés les plus significatifs.

La méthode d'écriture employée enracine les spectacles dans la tradition. Le fait de personnaliser les spectacles permet de valoriser la culture dont elle est issue, par exemple les populations ne se sentent pas agressés ; les références culturelles sont comprises par le public appartenant à la même culture. Ce théâtre se développe essentiellement dans les milieux ruraux en plein air dans des espaces ouverts. Les langues locales sont utilisées pour favoriser la compréhension des messages.

Plusieurs éléments montrent la présence des éléments culturels dans la pratique : la dimension festive, le recours au chant, l'appui sur le conte traditionnel, l'analogie au tribunal coutumier, la pratique des langues locales et des références aux pratiques religieuses. C'est une sorte d'acculturation de la pratique des théâtres forum et communautaire qui combine les esthétiques occidentales et africaines.

Ainsi, les théâtres forum et communautaire présentent des esthétiques variées. Ces procédés favorisent une communication théâtrale. Ils révèlent des principes de structuration et constituent une base expressive. Ce qui instaure une approche spécifique et définit une poétique de cette pratique. Cette poéticité confère au spectateur le soin et la responsabilité de déterminer, de forger le sens des représentations et de tirer de l'expérience théâtrale une idée-théâtre qui vaut pour la collectivité sur un sujet traité.

Le spectateur investit de sa propre subjectivité le jeu de langage. Cette expérience subjective met en avant une sensibilité expérientielle. Ces techniques esthétiques participent à la construction d'un sens dont nous examinons les modalités pragmatiques au chapitre trois.

Le troisième chapitre, quant à lui, a scruté les modalités pragmatiques dans les spectacles des théâtres forum et communautaire de 2008 à 2020. Nous avons analysé la structuration du sens et la mise en discours. Il ressort que le sens est co-construit, de façon évolutive, autour d'unités signifiantes dont la mise en scène et le discours. La co-construction se base sur le continuum de signes triadiques répartis dans trois catégories phanéroscopiques. Aussi la signification est-elle englobante.

L'énonciation aux théâtres forum et communautaire se caractérise par une polyphonie. Les énonciateurs sont liés à la valeur illocutoire et perlocutoire qui imprègnent les propos des personnages. À chaque projet énonciatif correspond une technique de mise en forme de la voix. Ce qui ouvre à une pragmatization discursive à travers des procédés de persuasion.

Ces procédés constituent des stratégies discursives qui infléchissent à l'avantage des énonciateurs les mécanismes d'interprétation des récepteurs renforçant par ce fait le caractère argumentatif des spectacles. La stratégie énonciative est de ce point de vue guidée par une sélectivité à la mesure de la finalité escomptée. La visée illocutoire ultime est l'ajustement, le changement du monde infernal et aliénant selon la directive des mots d'espérance. Car, à la formule dire c'est faire, on pourrait ajouter que dire, c'est être.

Autrement dit, si le faire transforme ou régit l'être, le dire fait l'être. Ce chapitre a révélé le pouvoir de la parole au travers du dispositif énonciatif des représentations de théâtre. Ces éclaircissements autorisent à épiloguer sur les éventuelles accointances perlocutoires du discours théâtral par le biais de la réception des représentations des théâtres forum et communautaire dans la troisième partie.

La partie III a analysé les modalités d'une modélisation efficace. Le premier chapitre qui a porté sur la grille d'une modélisation efficace renseigne sur les éléments pertinents pour une

communication théâtrale réussie. Au préalable s'impose une étude diagnostique de la localité. Ce qui permet d'identifier les goûts, les croyances, les habitudes, les opinions, les motivations, les attentes qui vont du besoin de divertissement à la faculté de mobilisation sociale au désir d'informations, à la nécessité de sensibiliser. Le choix de l'espace et du temps motive aussi la participation des spectateurs tout comme l'horizon d'attente de la vraisemblable.

Ce qui permet de mettre en théâtre un spectacle humoristique et pluridisciplinaire, une esthétisation hybride et une communication performative. Les conditions pré-réceptives à partir d'une communication publicitaire, une préparation des spectateurs avant leur arrivée sur le lieu de la représentation, l'installation du public, l'aire de jeu et son ambiance comme prélude au spectacle.

Le chapitre 2 révèle les effets d'une codification esthétique et pragmatique réussie. Il porte sur les manifestations des spectateurs au cours des représentations théâtrales. L'analyse donne une place importante aux conséquences immédiates des représentations des théâtres forum et communautaire.

Une des particularités du public des théâtres forum et communautaire est une forte extériorisation des réactions au moment même où elles sont vécues. Afin de cerner l'expérience que vivent les populations au cours d'une représentation théâtrale, l'analyse met l'accent sur ce qu'expriment les corps des spectateurs au travers des indices verbaux et non verbaux observables en situation.

De la sorte, l'attention a porté, d'une part, sur les commentaires qui pouvaient être émis par les spectateurs au cours des représentations. D'autre part, elle s'est concentrée sur les indices non verbaux observables : regards, gestes, mimiques, attitudes et mouvements corporels qui ont également permis de saisir certains processus non exprimés verbalement.

Ainsi nous analysons dans un premier temps les réactions verbalisées, dans un second temps celles non verbalisées, dans un troisième temps, le bénéfice social, dans un quatrième temps, la formation cognitive, dans un cinquième temps, la plus-value économique et pour finir dans un sixième temps les réalisations matérielles.

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. Les populations, aussi, manifestent un engouement réel. Toutefois, sa pratique serait en péril pour plusieurs raisons. Aussi nous envisageons la prospection de nouveaux horizons.

En conclusion, nous retenons à la suite de Koulsy Lamko³⁶⁴ qu'un théâtre de la participation efficace satisfait les critères suivants :

- Adoption et adaptation des principes du « *théâtre de l'opprimé* » et notamment ceux du théâtre forum comme méthode de création et de représentation ; le but étant de permettre que les rapports sociaux conflictuels, effectifs ou latents soient examinés et que le spectateur trouve au forum des pistes de réflexion et d'action ;
- La problématique doit être clairement explicitée par l'intrigue ; chaque séquence comporte une situation problématique susceptible de susciter un forum. Et pour ce faire une préférence est accordée aux situations qui concentrent tout sur l'image ;
- Les personnages qui sont des figures sociales (femme, enfant, maire, enseignant, infirmier, etc.) peuvent être complexes, ambigus ; ce sont des prototypes vraisemblables tirés de l'imaginaire ou du réel ;
- La pièce doit révéler les oppositions de classes sociales ou de groupes sociaux dont les personnages individués sont les représentants ;
- Dans tous les cas, le principe de clarté et de lisibilité doit primer. La fable est généralement simple et facile à raconter comme une histoire ;
- La langue et le niveau de langue doivent être accessibles au groupe cible. Les langues nationales traditionnelles, moré, dioula, fulfudé sont préférées ;
- Le public doit être concerné par le thème traité lequel doit mettre en lumière un problème concret de la vie de ce public. Il est appelé à débattre du problème évoqué, à jouer sur la scène pour proposer des solutions au problème ; un meneur de jeu, le joker sert de lien entre les acteurs et les spectateurs ;
- La durée de la pièce peut varier de quinze (15) à trente (30) minutes. La durée du forum est de 30 minutes parfois très extensible.

Outre ces éléments, il convient de noter que les formes de ce théâtre sont affiliées à des courants occidentaux antérieurs (aristotélisme, naturalisme, réalisme, le théâtre du théâtre pauvre, nu) d'une part et participent d'autre part de l'animation des expériences esthétiques africaines. Le principe fondamental étant la participation, cette dernière pour se concrétiser

³⁶⁴ LAMKO Koulsy, *Emergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone*, thèse, Université de Limoges, pp398-399.

utilise tour à tour les effets de l'identification et de la distanciation. Ce théâtre ne se contente pas d'imitations serviles, il analyse les besoins du public et répond à cet horizon d'attente.

Aussi les formes du théâtre de la participation participent-elles d'une ouverture sur l'interculturalité, consacrent une rupture remarquable d'avec les formes conventionnelles et s'enracinent dans la tradition. Ce qui contribue à l'esquisse d'un critérium de théâtre de la participation efficace. Le rapport entre les spectacles du corpus (théâtre forum, communautaire, séances de communication commerciale) et les autres formes conventionnelles (traditionnelles africaines ou occidentales) révèle les éléments pertinents pour réussir une communication théâtrale qui impacte.

En rappel, les analyses se sont étendues aux domaines essentiels du phénomène théâtral en l'occurrence la production du matériau textuel, l'espace théâtral et sa mise en mouvement, la réception du public et son horizon d'attente. Nous avons arpenté le champ du questionnement de long en large et avons fait ressortir les éléments qui nous paraissent les plus déterminants dans la caractérisation de la pertinence. Nous distinguons les mêmes éléments que Koulsy Lamko³⁶⁵:

- La mosaïque générique avec ses formes théâtrales ou extra-théâtrales (texte, rituel, danse, musique, chant, conte, mythe, légende, récit de vie, masque, projection, palabre, débats, etc.) garantit l'aspect ludique tout en créant les effets d'identification nécessaire à l'émotion ou au contraire les effets de rupture et de démonstration nécessaires à la distance critique. Elle enracine le théâtre dans la vie présente des hommes et des femmes qui y prennent part comme un rituel initiatique et comme une célébration de leur mémoire.

- Le « texte-tissu » au statut hybride est fait d'écrit et d'oral, de récit et d'éclatement du dialogue, de tragique et de comique, d'un kaléidoscope de voix narratives ou dialoguées, d'intervention informelles, etc. Il appartient au mode poétique qui associe et dissocie tout à la fois, l'épique et le dramatique, le lyrique et le conversationnel. L'improvisation (qui implique le spectateur) demeure sa source de création privilégiée.

- L'éclatement de la scène classique avec pour corollaire l'investissement possible de tout espace vide. La confusion entre l'espace scénique et l'espace public ; ce qui transforme le spectateur en spectateur et crée un rapport de communion plutôt que d'opposition dialectique. L'effet circulaire autant que les phénomènes festifs aident à renforcer cette communion.

³⁶⁵ LAMKO Koulsy, *Op. Cit.* Pp 413-414.

L'espace théâtral variable pendant la représentation change de configuration en permanence et fait du théâtre de la participation un théâtre en chantier.

- Le meneur de la manifestation est un maïeuticien. Il sert de lien entre la salle et la scène et rétablit le lien entre le présent immédiat et le temps mythique qui inscrit l'événement dans une compréhension plus étendue. Il aide à créer la distance critique nécessaire à la réflexion et à l'édification de ce monde nouveau.

- Le jeu du comédien et sa gestuelle sont à la fois distanciée et ostentatoire. Il rassemble les ressources du corps et de la voix.

- Les objectifs idéologiques d'insertion ou de réinsertion du spectateur par le théâtre dans un monde construit ou à construire avec pour corollaire un didactisme politique ou moral affiché.

- Le théâtre de la participation est un théâtre action qui sollicite la participation du spectateur en amont, in situ et en aval du phénomène créatif. Ce public est invité à quitter son cocon de passivité pour réfléchir et agir afin de se transformer et transformer son monde : une espèce de catharsis constructive.

- Le théâtre de la participation est un théâtre populaire qui vise et prend en compte l'horizon d'attente du public auquel il se destine. Il enjambe les habituelles oppositions de classes vers un partage des responsabilités, des goûts et des plaisirs. Le « je » participant est appelé à se joindre au « nous » constructif et collectif.

- Le théâtre de la participation est un « théâtre des possibles », ce type de théâtre où selon les mots de Sarrazac :

« [...] coexistent et s'ajoutent les contraires, où tout est placé sous le signe de la polyphonie- [et où] ...de l'éclatement du dialogue, de la choralité peut surgir la voix rhapsodique, « voix du questionnement, voix du doute, de la palinodie, voix de la multiplication des possibles, voix erratique qui embraye, débraye, se perd, erre tout en commentant et problématisant³⁶⁶ »

Nous soulignons à la fin de cette esquisse que les formes de théâtre de la participation ne se laissent pas enfermer dans des critères. Aussi loin de nous, l'idée de figer la pratique du théâtre de la participation en fixant des critères. C'est juste une énonciation d'indices qui fondent une communication efficace. Suivant ces indices, plusieurs modèles peuvent servir de base de communication. Il est aussi possible de combiner les approcher puis de les adapter au public.

³⁶⁶ SARRAZAC J.-P., « Rhapsodies », in *Poétique du drame moderne et contemporain*, p. 106-107

Au terme de notre étude de critères définitoires de l'efficacité du théâtre de la participation, nous présentons l'apport de notre recherche. Elle enrichit les réflexions sur l'esthétique du théâtre en général et de l'esthétique du théâtre de la participation au Burkina Faso en particulier. Elle comble le vide des monographies en matière d'analyse de la pratique et des spectacles de théâtre. Nous pouvons aussi dire que c'est une valeur ajoutée dans la pratique et l'utilisation du théâtre d'intervention sociale.

Somme toute, cette thèse nous a permis de réfléchir à la fois sur les possibilités de transformation des spectateurs politiquement, socialement et de penser les politiques de développement sous les aspects esthétique et pragmatique. Nous retenons que si les spectacles des théâtres forum et communautaire sont bien encodés, ils peuvent impacter la vie quotidienne des populations et contribuer au développement des nations. Toutefois, le détournement de la pratique par des acteurs non spécialisés risquerait fort bien de mettre en péril le théâtre de la participation au Burkina Faso. Ce détournement, en plus, de décrédibiliser la pratique combien pertinente, rame à contre-courant des objectifs de développement social, économique, politique.

L'analyse a débouché sur des perspectives d'études ultérieures. C'est l'utilisation du théâtre dans les entreprises au Burkina Faso. Une telle étude permettra de pousser les frontières des champs d'intervention habituelle du théâtre au Burkina et de prospecter le champ de la communication d'entreprise à travers le théâtre de la participation. Au cours de la thèse, nous nous sommes rendue compte que la pratique est déjà en vigueur en France et fait des résultats concluants en management des ressources humaines, en marketing commercial comme nous l'avons montré dans la dynamique comparatiste.

Nous envisageons, également, d'analyser l'utilisation des techniques dramaturgiques dans la communication religieuse, notamment sa pratique dans les églises universelles. Nous avons déjà commencé l'étude dans le sens des effets perlocutoires sur l'audience au Burkina Faso mais voulons l'approfondir dans la perspective d'une comparaison avec sa pratique en Afrique noire francophone et au Brésil éventuellement.

Outre cela, nous souhaitons :

- étendre dans des études ultérieures l'analyse sur les autres moyens de communication sociale tels le cinéma, la télévision, la radio et les réseaux sociaux ;
- faire une étude comparative de la pratique du théâtre de la participation au Burkina et celle dans les autres pays de l'Afrique noire francophone ;
- analyser la pratique du théâtre de l'opprimé au Brésil dans une perspective d'examen d'enjeux politiques.

ANNEXES

L'entretien visait à rassembler des informations sur le processus de modélisation, les mécanismes esthétiques et les modalités pragmatiques dans la communication des théâtres forum et communautaire. Le guide d'entretien regroupe des questions formulées sur la base de thématiques prédéfinies. L'entrevue était structurée autour de six (6) rubriques essentielles que nous présentons ci-dessous :

Rubrique 1. Définition des théâtres forum et communautaire

Il était demandé aux répondants de décrire les objectifs, les incidences et le cadre de réalisation de ce théâtre. Il s'agit, en fait, de présenter la pratique des théâtres forum et communautaire au Burkina Faso, en Afrique et dans le monde et d'expliquer ce en quoi, elle consistait.

Rubrique 2. Modélisation des théâtres forum et communautaire

Cette deuxième rubrique regroupait des questions sur la démarche de création des spectacles. Les personnes interviewées décrivaient le processus de conception du message, le contexte et les procédés de création du spectacle, les techniques d'encodage, les phases et le mode de représentation.

Rubrique 3. Mise en œuvre des théories esthétiques

Elle portait sur la théâtralité, c'est-à-dire les techniques de réinvestissement des théories du théâtre occidental d'intervention sociale, des expériences esthétiques africaines et de la spécificité de la pratique au Burkina Faso.

Rubrique 4. Public cible

Nous nous sommes intéressée, ici, à la composition sociale, professionnelle, aux critères de choix du public, à ce qui le motive à prendre part aux représentations des théâtres forum et communautaire et à ses attentes.

Rubrique 5. Conditions de production des spectacles des théâtres forum et communautaire

Il s'est agi de savoir si les productions théâtrales étaient des initiatives personnelles des troupes de théâtre ou le produit d'un partenariat, d'une subvention ou d'une commande.

Rubrique 6. Intérêt des commanditaires

Cette rubrique a recherché les raisons qui expliquent l'intérêt des commanditaires pour cette forme de communication théâtrale, les enjeux pour leurs actions.

Rubrique 6. Légitimité des praticiens

Nous avons interrogé la formation intellectuelle, les compétences des acteurs en théâtre et en communication participative.

Ainsi, l'entretien s'est déroulé en séquences délimitées. Nous avons établi un système organisé de thèmes avec des questions ouvertes. Le caractère souple des interviews nous permettait de poser de nouvelles questions ou de rebondir chaque fois que de besoin. Ce qui a donné lieu à un guide d'entretien évolutif qui permettait d'intégrer de nouveaux sujets au fur et à mesure. Les annexes ci-dessous illustrent le déroulement des différents entretiens.

Annexe 1. Guide d'entretien avec les praticiens : Responsables de troupes et comédiens

Thème : Modélisation des spectacles de théâtre forum et communautaire au Burkina Faso

Sous-thème 1 : Données personnelles

Sous-thème 2 : Données sur la troupe

Sous-thème 3 : Présentation des théâtres forum et communautaire

Sous-thème 4 : Modélisation des théâtres forum et communautaire

Sous-thème 5 : Théories esthétiques

Sous-thème 6 : Public cible

Sous-thème 7 : Conditions de production des spectacles des théâtres forum et communautaire

Sous-thème 8 : Légitimité des praticiens

Sous-thème 9 : Lecture critique de votre pratique

N.B. Ce guide est enrichi au fil des échanges.

Annexe 2. Guide d'entretien avec les théoriciens : enseignants d'arts dramatiques

Thème : Mécanismes esthétiques et modalités pragmatiques des spectacles des théâtres forum et communautaire au Burkina Faso

Sous-thème 1 : Données personnelles

Sous-thème 2 : Définition du théâtre de la participation

Sous-thème 3 : Présentation du processus de modélisation

Sous-thème 4 : Mécanismes esthétiques

Sous-thème 5 : Présentation de la pratique au Burkina Faso

Sous-thème 6 : Examen des contraintes théoriques et pratiques

Sous-thème 7 : Modalités pragmatiques

Sous-thème 8 : Lecture critique de la pratique du Burkina Faso

N.B. Ce guide est enrichi au fil des échanges.

Annexe 3. Guide d'entretien avec les partenaires techniques et financiers : Représentant des commanditaires (organismes internationaux, ministères, etc.)

Thème : Raisons de leur intérêt pour l'outil théâtre

Sous-thème 1 : Données personnelles

Sous-thème 2 : Données sur la structure

Sous-thème 3 : Description de la nature du partenariat

Sous-thème 4 : Raisons de leur intérêt pour l'outil théâtre

Sous-thème 5 : Éléments de pertinence de cet outil

N.B. Ce guide est enrichi au fil des échanges.

Somme toute, nous avons choisi des profils diversifiés. La plupart des interviewés représentent une catégorie des personnes emblématiques des théâtres forum et communautaire au Burkina Faso et en Afrique francophone. Leurs avis/commentaires/analyses ont illustré la pratique au Burkina Faso. Nous avons échangé avec :

- Les responsables de troupes des théâtres forum et communautaire. Ce sont des praticiens de ces formes de théâtre de la participation. Ils prennent une part active dans la modélisation esthétique et pragmatique de ces spectacles. Leurs expériences sont déterminantes dans le processus d'élaboration d'un modèle de théâtre de la participation au Burkina Faso. Ils totalisent plusieurs années de pratique, maîtrisent la technique de ces théâtres, ont le sens de la réalité et sont les mieux indiqués pour retracer le processus qu'ils appliquent régulièrement.

Ce sont les opérateurs de choix artistiques et esthétiques transférables sur toute la société. Les responsables de troupe et les comédiens intervenant dans ce domaine sont directement concernés par la problématique et sont en contact direct avec les populations.

- Avec les enseignants d'arts dramatiques. Ils sont les experts, les spécialistes du théâtre de la participation. Ils connaissent les théories théâtrales, les principes de leur mise en œuvre et l'ensemble des mécanismes nécessaires pour une recherche anthropologique et l'ensemble des procédés employés pour la transformation sociale.

Ils se préoccupent de la connaissance abstraite et spéculative dans le domaine des arts dramatiques et élaborent des enseignements pour la formation des étudiants/stagiaires en théâtre dans les universités, les instituts et les centres de formation en arts dramatiques. Ils assurent ainsi la construction intellectuelle, méthodique, organisée et synthétique des théories théâtrales.

Ce sont des techniciens. Les enseignants d'arts dramatiques encadrent la pratique du théâtre. Ils constituent le jury de labélisation des troupes de théâtre forum qu'organise annuellement l'A.T.B. Ils ont indiqué à cet effet l'ensemble des procédés méthodiques employés pour produire le théâtre de la participation.

Ce qui représente le canevas/la grille d'évaluation des troupes en compétition. Ils développent des analyses intéressantes sur la mise en œuvre du théâtre de la participation et leurs explications rendent compte de la pratique en vigueur au Burkina. Ce sont des garants des normes de conceptualisation. Ils assurent le développement des compétences dans une perspective communicationnelle. Les praticiens ont recours à eux pour conceptualiser et matérialiser les acquis/ les compétences professionnelles.

- et avec les commanditaires de ces spectacles. Ils sont les partenaires techniques et financiers. Le commanditaire et les praticiens entretiennent un rapport de forces complexe qui

tient autant du jeu social que de l'enjeu artistique dans le choix de la forme et du fond de la communication participative. Ces relations ne sont pas les mêmes que celles d'un créateur et d'un mécène. Les partenaires techniques et financiers influencent directement la production destinée à la population cible.

Ce sont les experts/techniciens des thèmes abordés. Ils choisissent le sujet et fixent les modalités et les conditions de production de la pièce. Ils déterminent l'angle d'intervention, précisent le cadre et la localité de leur action et finance les dépenses pour l'exécution. Ils mettent en place la prise en compte sociale et communicationnelle. Le statut de partenaire renvoie à un fait qui dépasse l'encadrement spécialisé et la documentation des praticiens sur les termes de référence. Ils se retrouvent dans des productions commandées.

Nous avons privilégié les enseignants d'arts dramatiques, les praticiens et les partenaires techniques et financiers parce que la pratique du théâtre de la participation ne peut se comprendre isolement. Les différentes réactions des praticiens appointés, des partenaires qui taquent les muses et les théoriciens qui encadrent la pratique permettent de calibrer les avis des uns et des autres, de rééquilibrer les diverses opinions et de concevoir le modèle du processus de conception et de représentation des spectacles de théâtre forum et communautaire.

Les données collectées lors des différents entretiens ont permis d'approfondir les corrélations et de déterminer les variables pertinentes pour nos travaux. Cela nous a permis de qualifier les différents aspects du processus de création des théâtres forum et communautaire. Cette étude qualitative s'inscrit dans une perspective interprétative et constructiviste de notre travail. Elle a été complétée par une recherche quantitative.

Annexe 4 : Questionnaire

L'objectif était de rassembler des données sur les techniques de modélisation, les mécanismes esthétiques et les modalités pragmatiques dans la communication des théâtres forum et communautaire des troupes théâtrales et des utilisateurs de cet outil théâtre, de les comparer à celles de B.T.B. et de l'A.T.B. et d'analyser la pertinence/l'efficacité de la communication par ces théâtres de façon générale au Burkina Faso.

Les troupes des théâtres forum et communautaire constituent à la fois une référence géographique et une catégorie sociale. Il s'agit d'un milieu géographiquement vaste et sociologiquement complexe pour une recherche-modèle d'où la nécessité d'un échantillon. Les critères de sélection de l'échantillon ont été dictés par les exigences de délimitation du thème, les objectifs de la recherche, la méthode et les moyens disponibles pour la recherche. Ainsi ont été examinés l'un après l'autre, le fait d'être une troupe de théâtre de la participation d'une part. D'autre part le fait d'utiliser le théâtre de la participation comme moyen de communication.

- Le fait d'être une troupe de théâtre de la participation implique d'interagir avec des populations dans le but de les transformer. Ce qui désigne trois réalités.
- 1. Un espace géographiquement situé dans le milieu rural. Cet espace appelé milieu rural, la loi n° 055-2004/AN portant Code Général des Collectivités Territoriales au Burkina Faso (C.G.C.T.) l'a matérialisé sur le plan administratif en trois cent deux (302) communes rurales, couvrant huit mille (8000) villages. Sous cet angle, la présente recherche porte sur le territoire rural, ces huit mille (8000) villages désignés comme le lit privilégié de la pauvreté au Burkina excluant la catégorie marginalisée des villes qui constituerait une autre catégorie différente de la paysannerie : le prolétariat ou le sous-prolétariat. Ils sont aussi qualifiés de zone où existent des problèmes de communication interne, où subsistent des difficultés d'accompagnement de l'Etat dans son processus de développement local.
- 2. Une population avec un besoin réel de communication pour le changement de comportement. Les transformations qui découlent de la décentralisation confrontent les populations à de véritables problématiques sociales de développement durable et d'épanouissement individuel. En effet, la communalisation intégrale du pays suscite des rejets des sociétés traditionnelles, des bouleversements de l'organisation sociale, des perturbations de la dynamique des systèmes agraires, de violentes oppositions, des controverses, des discussions animées, des affrontements et des résistances. Aussi des actions de communication participative sont-elles requises pour la mise en place des

politiques et des programmes de développement social et économique susceptible de contribuer efficacement à la lutte contre la pauvreté et au développement économique de la collectivité territoriale.

3. Des comédiens avec les compétences requises. Il s'agit d'acteurs de théâtre qui ont subi des formations en techniques de recherche sociologique et en techniques de communication participative. Ces comédiens sont dotés de compétences en collectes de données sur les comportements des populations cibles, sur leurs raisonnements et les limites culturelles qui empêcheraient l'évolution et l'efficacité des informations et des connaissances à leur transmettre. Ils sont qualifiés dans l'exploitation des données d'enquête et l'analyse des réalités sociales. Cela traduit qu'ils sont à même d'organiser ces informations et de se réappropriier les codes du théâtre d'intervention pour donner un sens aux données recueillies de sorte à créer l'illusion de vie réelle. Ils sont capables de solliciter la prise de conscience des populations cibles à travers le vécu sur scène de ces tranches de vie qui rendent perceptible la réalité.

La considération de ces trois aspects permet d'avoir un critère d'uniformité dans l'échantillon. Par rapport à cela, une attention a été accordée aux éléments plus caractéristiques de praticiens de théâtre de la participation: comme l'instruction (les comédiens de théâtre de participation étant généralement des personnes peu ou pas instruites, un niveau d'instruction/de formation scolaire ou en communication pourrait être l'indice qu'on est en face d'un artiste de théâtre d'auteur), l'expérience professionnelle (l'exercice de plusieurs activités en plus de son statut de comédien pourrait indiquer un autre type de praticiens que le comédien de théâtre de participation (l'amateur ou l'intermittent)), l'origine sociale/ le lieu de résidence (l'indice d'une appartenance sociale/habitation, caractéristique d'un membre de la localité ou d'un résident reconverti en agent de sensibilisation), l'implication régulière dans la communication participative.

Etant donné qu'être une troupe de théâtre de la participation traduit une vie artistique et théâtrale dynamique, nous avons introduit comme élément de sondage au deuxième degré la vivacité de la troupe. Cela présente un autre avantage, celui de distinguer les troupes de théâtre de la participation des troupes qui utilisent circonstanciellement le théâtre de la participation. Par ce fait, être une troupe régulièrement constituée fait partie des variables.

- Le fait d'utiliser le théâtre de la participation comme moyen de communication traduit que des particuliers ou des artistes de théâtre d'auteurs mettent leur savoir-faire au service de structures qui pilotent des projets de communication. L'aspect théâtre participatif implique une certaine maîtrise du jeu d'acteur qui inclut la connaissance des techniques interactives. En principe, assurer une communication de masse suppose une mise en œuvre d'une esthétique de la communication.

Cette problématique s'inscrit dans une dynamique sociologique. L'émetteur investit l'environnement du récepteur et s'emploie à y pratiquer ou à transposer des façons de faire de son univers dans la situation de communication. Tout compte fait, cette pratique sert de canal de promotion, de vulgarisation et de démonstration de l'efficacité d'un article. Il s'agit là de l'esthétisation de la communication.

L'esthétique de la communication s'entend, ici, comme le théâtre véhiculé par la stratégie de communication pour le changement de comportements en faveur de l'adoption d'un produit, d'un service ou d'un bien. Elle présente les conditions de l'émergence du théâtre de la participation dans un processus de communication. De cette approche, le théâtre sollicite le sens et s'adresse à la sensibilité. En effet, il se présente comme l'élément fondamental d'une communication qui se veut efficace et pertinente. Cette pratique théâtrale modifie notre rapport à la réalité communicationnelle et l'adapte aux besoins du public cible et aux sollicitations de la structure promotrice.

Il s'agit d'humoristes, de slameurs, de conteurs, de musiciens, d'interprètes qui théâtralistent une situation et la présentent comme prétexte pour aborder un sujet de sensibilisation de masse. Ces personnes sont souvent sollicitées par des agences de communication pour favoriser le marketing, la publicité et la commercialisation d'un produit.

Aussi nous sommes nous adressée aux artistes qui utilisent le théâtre comme un moyen de communication. Nous nous sommes intéressée à la façon dont ils intègrent le théâtre participatif dans leur démarche de communication. L'usage du théâtre dans le processus de communication est l'indice premier.

Le deuxième concerne le déploiement des techniques d'esthétisation ; le recours à l'interaction, à une pièce maîtresse pour déclencher la participation, à la réappropriation des codes théâtraux pour rendre la réalité perceptible par le public, la production d'esthétique de théâtre de la participation.

Cela montre que dans les localités urbaines, le théâtre de la participation est exploité. Le théâtre étant un médiateur, sa pratique permet au public d'adopter un produit. Ce qui nous a amenée à préciser « artistes qui utilisent le théâtre de la participation comme moyen de communication » et « troupes de théâtre de la participation ».

Les deux mettent en œuvre des formes, des postures, des procédés et des pratiques théâtrales adaptées à une communication aux réalités mouvantes du monde. Ces deux aspects intéressent l'exigence de comparaison qu'imposent d'une part l'objectif de trouver une similitude ou une différence dans les différents procédés, d'autre part le besoin de montrer la pertinence et l'efficacité de ces démarches dans le contexte de communication. Ces critères de sélection des échantillons exigent, par ailleurs, une combinaison de plusieurs techniques d'échantillonnage.

L'enquête est caractérisée par la recherche expérimentale et a utilisé le sondage par questionnaire écrit selon le modèle suivant.

Interviewés : praticiens et utilisateurs du théâtre de la participation

Thème : Modélisation des spectacles des théâtres forum et communautaire au Burkina

Faso : mécanismes esthétiques et modalités pragmatiques

Sous-thème 1 : Données personnelles

Nom :

Prénom (s) :

Age :

Sexe : Homme Femme

Statut : (Vous pouvez cocher plusieurs réponses)

Comédiens de théâtre Slameurs Conteurs Musiciens Humoriste interprètes

Autres : à préciser

Fonction : (Vous pouvez cocher plusieurs réponses)

Comédiens à temps plein Comédiens à temps partiel Amateurs Intermittents Praticiens

Utilisateurs Particuliers Artistes de théâtre d'auteur Enseignant d'art dramatiques

Formateur de comédiens

Autres à préciser.....

Situation matrimoniale

Célibataire En couple Marié Divorcé Veuf Veuve Monogame Polygame

Epouse de monogame Epouse de polygame

Nombre d'enfants vivants en bas âge Adulte

Niveau d'instruction :

a) Lit et écrit couramment le français

b) Lit et écrit couramment le mooré le bissa le peulh le gulmancéma

c) Autres langues : à préciser

d) Lit et écrit couramment en français et dans sa langue maternelle

e) A étudié au –delà du CEP en deçà du CEP

f) Autres : à préciser

g) Ne sait ni lire ni écrire

Compétences professionnelles (Vous pouvez cocher plusieurs réponses)

a) A subi des formations en jeu d'acteurs en mise en scène Préciser le nombre.....

b) A subi des formations en technique de recherche sociologique Préciser le nombre....

c) A subi des formations en techniques de communication participative Préciser le nombre

d) Autres à préciser.....

Structure d'appartenance (Vous pouvez cocher plusieurs réponses)

- a) Est membre permanent d'une troupe de théâtre () membre non permanent d'une troupe de théâtre ()
- b) Est rattaché à une ONG () à un ministère () à une association () autres : à préciser
- c) Est de la fonction publique () d'une activité libérale () du secteur informel ()
- d) Cumul deux emplois () lesquels ?
- e) Est un particulier ()
- f) Sans Emploi () Autres : à préciser.....

Parcours professionnel (Vous pouvez cocher plusieurs réponses)

- a) Depuis combien de temps évoluez-vous dans la structure ? 1 an () 5ans () 10 ans () 15 ans () 20 ans () 25 ans () 30 ans () 35 ans () et plus
- b) Depuis vos débuts à de nos jours, à combien de créations avez-vous participé ? 1 à 10 () 11 à 20 () 50 et plus
- c) Depuis vos débuts à de nos jours, à combien de représentations ? 1 à 10 () 11 à 20 () 50 et plus
- d) Depuis vos débuts à de nos jours, à combien de tournées de sensibilisation 1 à 10 () 11 à 20 () 50 et plus
- e) Combien de représentations faisiez-vous dans les premières années ?.....
- f) Combien faites-vous de représentations par année ?.....

Sous-thème 2 : Données sur la troupe

Nom de la troupe :

Ville :

Date de création de la troupe

Personne responsable :

Structure de la troupe

1. Combien de membres ? Comédiens ? Auteurs ? Metteur en scène ?
Techniciens ?
2. Combien d'hommes et de femmes forment la troupe ?
3. Quelle est la provenance des artistes ? Etudiants : Amateurs Professionnels
Autres à préciser.....
4. Les comédiens sont-ils rémunérés ou bénévoles ?
5. Quel est le statut de vos membres permanent ? non permanent ? Intermittent ?
6. Qui sont vos partenaires financiers ? Techniques ? ONG Organismes internationaux
 Ministères Services Autres à préciser.....
7. Nombre de pièces depuis la création
8. Combien de représentations dans les premières années ?
9. Combien de tournées par an ?
10. Depuis vos débuts, combien de pièces de théâtre avez-vous créées ou produites
1 à 10 11 à 20 50 et plus

Sous-thème 3 : Présentation du théâtre de la participation

1. Qu'est- ce que le théâtre de participation ?

.....
.....
.....
.....
.....

2. Quel genre de théâtre de la participation pratiquez-vous ? Pourquoi ? En quoi consiste-t-il ?

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

3. Quels sont vos objectifs ?

.....
.....
.....
.....
.....

4. Quel est votre public cible ?

.....
.....
.....

.....
.....
5. Comment déterminez-vous la
cible ?.....

.....
.....
6. Quelle est l'incidence sur le
public

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Sous-thème 4 : Démarche de la troupe interrogée

1. Quel est votre processus de modélisation ?

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

2. Quelle est votre démarche ? Comment procédez-vous ? Quel est le contexte de conception de ce spectacle de théâtre ? Quels sont les procédés de création ? Les techniques d'encodage ?

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

3. Avez-vous connaissance de théoriciens de ce genre théâtral ? Lesquels ?

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

4. Appliquez-vous leur théorie ? En quoi consiste-t-elle ? (De quelles manières les théories esthétiques sont mises en œuvre dans ce spectacle) ?.....

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

5. Quelles sont les incidences sur le public ?

.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....

6. Faits-vous des suivis évaluation ? Si oui, de quelles manières ?

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

7. Quels sont les résultats ?.....

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Sous-thème 5 : Représentation du théâtre de participation

1. Comment assurez-vous la représentation de ce genre théâtral ?/ Quelle démarche adoptez-vous ?

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

2. Quel est le mode de représentation de vos pièces ?

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

3. Comment intégrez-vous le théâtre de participation dans votre démarche de communication ?

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Sous-thème 6 : Lecture critique de votre pratique

1. Quelle analyse faites-vous de votre démarche ?

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

2. Quel est l'intérêt de votre pratique ?

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

3. Quelles sont les contraintes théoriques et pratiques de ce genre théâtral ?

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

16. Quel est le processus d'écriture et de création que vous privilégiez ? Écriture collective ?
auteur ?improvisation ?.....

.....
.....

17. Que pensez-vous du théâtre d'intervention sociale (théâtre forum/théâtre
communautaire)?.....

.....

.....
.....
.....

En somme, le questionnaire a été adressé aux praticiens et aux utilisateurs des théâtres forum et communautaire au Burkina Faso. Le questionnaire était subdivisé en six (6) sous-thèmes suivant les différentes opérations qui ont été faites. La première partie (questionnaires A et B) vise à classer les différents répondants dans des catégories qui consentent la comparaison. Les quatre autres (C à F) regardent le processus de modélisation, les mécanismes esthétiques et les modalités pragmatiques.

- Questionnaire A a porté sur les données personnelles en lien avec l'identification ;
- Questionnaire B a concerné l'identification des troupes interrogées
- Questionnaire C s'est intéressé à la présentation de la pratique du théâtre de la participation au Burkina Faso
- Questionnaire D a examiné le processus de modélisation ;
- Questionnaire E a consisté à recueillir les éléments sur les techniques de représentation ;
- Questionnaire F a regroupé les éléments de communicabilité et la lecture critique de la pratique.

Les données collectées, à partir de ces questionnaires, ont conduit à la construction de l'indice de pratique et de l'indice de ressemblance de théâtre de la participation.

Annexe 5. Grille d'observation des séances d'animation et de communication de promotion/vente

Cette grille d'observation avait pour objectif de noter le déroulement des séances d'animation et de communication de promotion/vente. Elle est constituée d'une liste d'items que nous nous sommes fixée d'observer de façon systématique. Elle nous a permis d'être attentif à tous les aspects des séances de communication vente par le théâtre. Elle nous a aidé à comparer la pratique des praticiens et celle des utilisateurs d'une part et de relever les indices/critères d'une communication efficace par le théâtre.

Constituée de symboles, la légende de la grille permet de noter rapidement les observations faites. Voici quelques-uns de ces symboles : ++ a recours à la dramatisation Le fait avec facilité, +- Le fait avec aide, -- Ne le fait pas Notre grille énumère un ensemble de critères, d'indices dont nous notons la présence ou l'absence. Elle aboutit à l'élaboration d'un modèle de communication efficace par le théâtre de la participation. C'est un outil efficace pour investiguer les raisons d'une communication efficace par le théâtre et pour identifier les critères pertinents. Ces notes permettent également d'améliorer la fabrique des théâtres forum et communautaire.

La grille permet aussi d'évaluer la réappropriation des théories théâtrales sert quant à elle à observer le déploiement des mécanismes esthétiques. Nous avons ciblé les critères par domaine (le jeu, le décor, le langage, etc.) Cet outil d'observation permet de mieux comprendre la modélisation de la communication des utilisateurs. Nous avons tenu compte de consignes qui suivent Nous avons multiplié les séances d'animation afin d'obtenir un portrait représentatif. Elle a été conçue de façon à pouvoir conserver sur une même feuille des observations faites à des dates différentes. Les critères sont choisis en fonction des approches des utilisateurs.

Tout compte fait, nous avons défini l'ensemble des critères qui à priori permettent de comparer de manière objective la pratique des praticiens et celle des utilisateurs, d'élaborer un modèle de communication efficace.

Nom de la structure.....

Lieu de prestation.....

Public cible.....

Raison/motifs de la communication.....

Aménagement de l'espace : Scène/podium

Salle/ Public

Appareils de sonorisation : micro () amplificateur ()

Décor :

Autres

Déroulement de la séance :

Phase d'animation : musique () danse () humour ()

Représentation de saynète ()

Prise de parole public ()

Echanges ()

Simulation ()

Interactivité ()

Jeux de rôles ()

Enonciation de discours : dialogue () Monologue ()

Enoncé : Intention ()

Informatif ()

Exhaustif ()

Assertif ()

Performatif ()

Mécanismes esthétiques : saynète de récit vraisemblable ()

Jeu symbolique ()

Scène pauvre/nu ()

Abondance d'accessoires ()

Logique interactive/participative ()

Visée mimétique/ Cathartique ()

Modélisation : Immersive ()

Questionnaire ()

Démarche : Proposition de solution ()

Exercice collectif de résolution ()

Réactions du public : Expressions verbales ()

Expressions non verbales ()Exemples :

Durée de la séance : 15 min () 30 min () 45 min () 1h () 1h 15min ()

Autres à préciser :

Moment de la séance : Matin () Après-midi () Soir ()

Annexe 6. Liste des troupes de théâtre forum au Burkina

N°	Nom de la troupe	Province
1	ARCAN de Ouahigouya	Yatenga
2	Académie théâtre du Sahel	Séno
3	Troupe Jeunesse espoir de Gourcy	Zoncoma
4	Compagnie théâtrale de la Solidarité de Dédougou	Mouhoun
5	Troupe Da Maar de Batié	Noumbiel
6	Compagnie théâtrale du Kourwéogo	Boussé
7	Théâtre la génération consciente de Guiè	Oubritenga
8	Troupe Bassy de Ziniaré	Oubritenga
9	Troupe Tin Todi-yaba de Pama	Gourma
10	UJFRAD de Diébougou	Bougouriba
11	Fadéhouéré de Lolonioro	Bougouriba
12	Buud Nooma de Kaya	Sanmatenga
13	Troupe Tintaani de Diapaga	Tapoa
14	Troupe Naba Oubri de Ziniaré	Oubritenga
15	Atelier Théâtre de Lrum/Titao	Lorum
16	Atelier Théâtre Burkinabè	Kadiogo
17	Troupe Sandbondo de Kaya	Sanmatenga
18	Bienvenue Théâtre du Bazèga	Bazèga
19	Raad-Nééré de La- Todin	Passoré
20	Compagnie Faso théâtre de Nouna	Kossi
21	Troupe Théâtre le progrès de Ouaga	Kadiogo
22	Compagnie théâtrale la parole de Ouaga	Kadiogo
23	Compagnie le Roseau de Ouaga	Kadiogo
24	Compagnie de l'espoir de Ouaga	Kadiogo
25	Ensemble Badenya de Bobo Dioulasso	Houet
26	Oikwé Bunga de Pô	Nahouri
27	Le miroir de Tougan	Sourou
28	Le théâtre du progrès	Kadiogo
29	Le théâtre de l'espoir	Kadiogo
30	Le théâtre la parole	Kadiogo
31	Groupe Culture de Banfora	Comoé

32	Troupe Salg Taaba de Manga	Zoundweogo
33	Zak-la Zilemdé de Manga	Zoundweogo
34	Doukoé Bouga de Pô	Nahouri

Annexe 7. Liste des localités ayant bénéficié des chantiers de théâtre communautaire

Date	Village	Participants aux ateliers de création	Participants aux séances d'animation	Total participation
07-14/04/06	Lilbouré	1338	1700	3038
18-29/12/06	Pindga	436	200	636
18-29/12/06	Sakuilga	1806	600	2406
24/10-03/11/07	Lilbouré	862	950	1812
25/04-01/05/09	Lourgogo	1600	1450	3050
12-22/12/09	Yamba	2450	2300	4750
26-31/01/10	Zigla	254	1200	1454
23-28/02/10 et 19-23/03/10	Gana	4424	1600	6024
24/04-03/05/10	Lilbouré	1593	2550	4143
07-17/12/10	Minissia	1251	4450	5701
07-17/01/11	Tuili	1709	3325	5034
20-27/01/11	Toula	1596	1800	3396
20-30/11/11	Toanga	1008	2850	3858
20-30/01/12	Kingria	1014	2000	3014
15-25/02/12	Zaptenga	1309	1850	3159
17-24/03/12	Bazoulé	1155	1375	2530
20-28/04/12	Guié	4028	21500	25528
27/10-05/11/12	Sabtenga	1640	2400	4040
10-19/11/12	Tantiaka	2494	5800	8294
25/03-05/04/13	Pagou	4258	4700	8958
11-20/04/13	Tibga	2612	1400	4012
15-23/02/14	Nagré	1677	9000	10677
01-09/02/14	Pakala	3466	26350	29210
04-11/04/14	Loumbila	3163	5100	8566

10-19/02/15	Zigla- Koulpélé	2208	8150	11313
05-14/03/15	Sandikpendga	1529	4000	6208
26/03-04/04/15	Torla	2806	1250	2779
05-15/05/15	Tambiiga	1586	1700	4506
17-24/02/16	Sanogho	3717	2050	3636
13-19/03/16	Ganyela	2184	12800	16517
30/03-06/04/16	Tangaré	2812	3541	5725
19-27/04/16	Pokiamanga	1710	7700	10512
30/01-08/02/17	Magourou	3558	3850	5560
01-10/03/17	Kompiebiiga	2850	5259	8817
22-31/03/17	Komtoega	1955	3891	5846
06-15/05/17	Kondouagou	2795	4819	7614
29/01-07/02/18	Boussouma	3376	13050	16426
25/02-06/03/18	Koulga	3059	6385	9474
15-24/03/18	Dega	3874	6650	10524
28/03-07/04/18	Madeni	1580	2017	3597
15-23/01/19	Kombi- Natenga	3500	5100	8600
28/02-07/03/19	Sighin- Voussé	2400	3200	5600
19-27/03/19	Daguilma	945	1360	2305
22-29/05/19	Koubri	589	970	1559
02-19/02/20	Silmiougou	2847	4715	7562
27/02-06/03/20	Goulanda	3534	7200	10734
TOTAL		102557	216107	318704

ANNEXE 8. Fiche descriptive du film

Titre du film : Sur les traces de deux troupes des théâtres forum et communautaire au Burkina Faso

Genre : Film documentaire

Durée : 26minutes

Idée originale : Nongzanga Joséline YAMEOGO

Caméra : Nongzanga Joséline YAMEOGO et archives B.T.B.

Réalisatrice : Nongzanga Joséline YAMEOGO

Conception : Nongzanga Joséline YAMEOGO

Voix off : Nongzanga Joséline YAMEOGO

Commentaires : Nongzanga Joséline YAMEOGO

Montage : Saidou TIEMTORE

Personnages : Populations de Kombissiri et villages environnants

Populations de Garango et villages environnants

Comédiens de B.T.B. et A.T.B.

Interviews : Sophie TRAORE, coordonnatrice des activités terrain/DAKUPA/GARANGO

Aboubacar NEYA, animateur Labo-citoyennetés /Kombissiri

Mahamadi BONKOUNGOU, responsable B.T.B.

Saidou TIENDREBEOGO, comédien-animateur, A.T.B.

Année : Avril 2021

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages sur les études théâtrales

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de poche, 2002

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Folio, 2002

ASLAN Odette, *L'art du théâtre*, Paris, Seghers, 1963

BANHAM Martin, *A History of theatre in Africa*, 2004, p. XV, Cambridge, Cambridge University Press

BARTHES Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Points 2002

BATY Gaston, *Le masque et l'encensoir. Introduction à une esthétique du théâtre*, Paris, Aujourd'hui, 1976

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, 2006,

BIOT Paul, *Le Théâtre-Action de 1985 à 1995*, Paris : Éditions du Cerisier, 1996

BIOT Paul, *Le Théâtre-Action de 1985 à 1995*, Paris : Éditions du Cerisier, 1996

BOAL Augusto dans *L'arc en ciel du désir*, Paris, La découverte, 2002

BOAL Augusto, « *Jeux pour acteurs et non acteurs : Pratique du théâtre de l'opprimé* » Editions La Découverte, Paris, 1997

BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non acteurs*, Paris, La découverte/Maspero, 1983

BOAL Augusto, *L'arc-en-ciel du désir, du théâtre expérimental à la thérapie*, Paris, La Découverte, 2002

BOAL Augusto, *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspero, 1977

BOAL Augusto, *Méthode Boal de théâtre et de thérapie ; l'arc-en-ciel du désir*, Paris, Ramsay, 1990

BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La découverte/Poche, 1996

BORIE Monique, *Mythes et théâtre d'aujourd'hui : une quête impossible ?* Paris, Nizet, 1981

BORNECQUE Pierre Henry, *Les procédés comiques au théâtre*, Paris, Panthéon, 1995

BOURGAUX (J.), *Possessions et simulacres aux sources de la théâtralité*, Paris, Epi, 1973

BOURQUI Claude, *La commedia dell'arte, introduction au théâtre professionnel italien entre le 16ème et le 18ème siècles*, Liège, Sedes, 1999

BRECHT Bertholt, *Ecrits sur le théâtre*, Tome 1, Paris, 1972

- BRECHT Bertholt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, Editeur, 1970, collection Travaux 4
- BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre I*, Paris, L'Arche, 1963
- BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre II*, Paris, L'Arche, 1979
- BROOK Peter, *L'espace vide*, Paris, Seuil, 1977
- BROOK Peter, *Points de suspension, 44 ans d'expérience théâtrale*, Paris Seuil, 1992
- CHALAYE Sylvie, *L'Afrique Noire et son théâtre au tournant du 20ème siècle*, Rennes, PUR, 2001
- CHALAYE Sylvie, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Edition Presses Universitaires de Rennes, 2004
- CHEVRIER Jacques, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin
- CLAUDE Amey, JOLULY Ebstein et IVEMEL Philippe (dir. pub !). *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, tome 1. Lausanne : L'Age d'homme, 1983
- CORNEVIN Robert, *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le livre africain, 1970
- CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Tome 1 et 2. Paris : Larousse-Bordas, 1988
- CORVIN Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Tome 1 et 2. Paris : Larousse-Bordas, 1988
- DE MARINIS Marco, « *Cognitive Processes in Performance Comprehension: Frames Theory and Theatrical Competence* », Altro Polo. Performance: from Product to process, T. Fitzpatrick, éd. University of Sidney, 1989
- DE NORAY Marie-Laure de « *Mali : du koteba traditionnel au théâtre utile* ». Magazine
- DESCOTES Maurice, *Le Public de Théâtre et son Histoire*, PUF, 1964
- DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier Flammarion, 1967
- DORT Bernard *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, 1979
- DORT Bernard, *Les pouvoirs du théâtre*, Théâtre, Editions Seuil, Paris, 1986
- DORT Bernard, *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967
- DORT Bernard, *Théâtre réel*, Edition du Seuil, coll. Pierres Vives, Paris, 1971

DOUXAMI Christine, *Le théâtre noir brésilien. Un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, l'harmattan, 2015, Paris

DUVIGNAUD Jean, *Le théâtre*, Paris, Larousse, 1976

FIANGOR M. Rogo Koffi, *Le théâtre africain francophone. Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, Edition l'Harmattan, 2002

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*, Éditions de Minuit Paris, 1973

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne 2. Les relations en public*, Éditions de Minuit, Paris, 1973

GOUHIER Henri, *L'essence du théâtre*, Mayenne, 2002

GOURDON A-M., *Théâtre, public et perception*, CNRS, Paris, 1982

GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Editions l'Âge d'homme, Lausanne, Collection La cité, 1971

HEGEL, *Introduction à l'esthétique*, Aubier Montaigne, Paris, 1964

HOURANTIER M.J., *Du rituel au théâtre- rituel, contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, l'Harmattan, 1984

HUBERT Marie-Claude, *Le théâtre*, Armand Colin, 2008

HUBERT Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008

HUISMAN Denis, *L'esthétique*, PUF, Paris, 1998

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978

JOUVET Louis, *Le comédien désincarné*, Flammarion, Paris, 1954

JOUVET Louis, *Réflexions sur le comédien*, Librairie théâtrale, Paris, 1952

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

KOMPAORE Prosper, *Enjeux de scène*, n° spécial FITD mars 2010, p.89-90

KOMPAORE Prosper. *Faire du théâtre pour développer*. Burkina Faso : Éditions ATB, 1998

KOMPAORE Prosper. *Programme du FITD*, février 2008

KORNBLUM Géraldine. « Néo-théâtre à l'africaine », L'Humanité, 25 janvier 2000

KOWZAN Tadeuz, *Littératures et spectacles*, La Haye, Mouton, 1975

- KWAHULE Koffi, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, l'Harmattan, Paris, 1996
- LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Colin, 1972
- LEBRETON David, *Le théâtre du monde : lecture de Jean Duvignaud*. Coll. « Lectures ». Québec : Presses de l'Université Laval, 2004
- LEIRIS Michel, *La possession et ses aspects théâtraux chez les éthiopiens de Gondar*, Paris Plon, 1952.
- LESCOURET Marie Anne, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Flammarion, 2002
- LIKING W., HOURANTIER M-J., SCHERER, J. *Du rituel à la scène chez les Bassas du Cameroun*, Nizet, Paris, 1979
- LIKING Werewer et HOURANTIER Marie-José, *Introduction à Une Nouvelle Terre*, NEA - Abidjan 1980
- LOTMAN Y., *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973
- MARÉCHAL M., *La mise en théâtre*, 10/18, Paris, 1974
- MEDEHOUEGNON Pierre, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest. Des origines à nos jours (Histoire et analyse)*, Cotonou, 2010
- MEYERHOLD V., *Le théâtre théâtral*, Gallimard, Paris, 1963
- MORENO J., *Théâtre de la spontanéité*, Epi, Paris, 1984
- MOUSSINAC Léon, *Le théâtre, des origines à nos jours*, Amiot-Dumont, Paris, 1957
- NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Nathan Université, Paris, 2000
- NGANDU NKASHAMA Pius, *Théâtres et scènes de spectacle (Études sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, l'Harmattan, Paris, 1993
- NIETZSCHE, *Naissance de la tragédie*, Le livre de poche, Paris, 2000
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Edition Dunod, 1992
- PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles, théâtre, mime, danse, cinéma*, Editions Armand Colin, 3^e édition 2016
- PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène*, Septentrion, Paris, 2000
- PEZIN Patrick, *Le livre des exercices, à l'usage des acteurs*, L'entretemps, Paris, 1999
- PISCATOR E., *Le théâtre politique*, L'Arche, Paris, 1972

- RICARD Alain, EBRAHIM Hussein, *Théâtre swahili et nationalisme tanzanien*, Paris, Karthala, 1998
- RICARD Alain, *L'invention du théâtre, le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1986
- ROHEIM G., *Magie et schizophrénie*, Anthropos, Paris, 1974
- ROLLAND Romain, *Le théâtre du peuple*, Albin Michel, Paris, 1903
- ROUBINE Jean Jacques, *L'art du comédien*, PUF, Paris, 1985
- ROUBINE Jean Jacques, *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, PUF, Paris, 1980
- RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Nathan, Paris, 2001
- SCHERER Jacques, « Esthétique théâtrale », in : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de M. Corvin, Larousse-Bordas, Paris, 1998
- SCHERER Jacques, *Le théâtre en Afrique noire francophone*, PUF, Paris, 1992
- SERREAU G., *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, Paris, 1966
- STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 1986
- STRASBREG L., *Le travail à l'Actor's studio*, Gallimard, Paris, 1969
- SZABO Dusan, *Traité de mise en scène, Méthodes des actions scéniques paradoxales*, l'Harmattan, Paris, 2002
- TRAORE Bakary, *Le théâtre en Afrique noire francophone*, Présence africaine, Paris, 1958
- TRAORÉ Bakary, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958.
- UBERSFELD Anne, *L'Ecole du spectateur*, Editions Sociales, Paris, 1982
- UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre I*, Éditions sociales, Paris, 1978
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Hachette, Paris, 1980
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III, Le dialogue au théâtre*, Belin, Paris, 2000
- UMBERTO Eco, *Lector in Fabula*, Grasset, 1985
- VEINSTEIN André, *La mise en scène et sa condition esthétique*, Paris, Librairie théâtrale, 1992. (3^e éd.)

II. Ouvrages sur la sémiologie/sémiotique

ARON Paul et al. *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002

BAGAYOKO Adama, *Kolokèlen*, Ed. Z, Italie, 1995

BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Tel quel, Paris, 1966

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus, Essai critiques III*, Points, Paris, 1992

BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1970

BASTIDE René, *Le rêve, la transe et la folie*, Flammarion, Paris, 1972

BAUDRILLARD J., *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968

BELINGA Eno, *Littérature et musique populaire en Afrique*, Cujas, Toulouse, 1965

BRUNEL, *La critique littéraire*, PUF, Paris, 2001

CALVET Louis-Jean, *La tradition orale*, PUF, Paris, 1984

CAMARA Sory, *Gens de la parole, Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, ACCT/Karthala/Saec, Paris, 1992

CHEVREL Yves, *La littérature comparée*, PUF, Paris, 1997

COT Jean Pierre, *A l'épreuve du pouvoir, le tiers-mondisme pourquoi faire ?* Seuil, Paris, 1987

De SAUSSURE Ferdinand, *Approches sémiologiques dans les sciences humaines*, Dijon, Edition Payot Lausanne, 1993

DELAGE J.-P., *Maladies mentales et thérapies traditionnelles en Afrique noire*, Ed. Universitaire, Paris, 1976

DIAWARA Gaoussou, *Panorama critique du théâtre malien*, Sankoré, Dakar, 1981

DORFLES G., *Mythes et rites d'aujourd'hui*, Klincksieck, Paris, 1975

DORT Bernard, *Lecture de Brecht*, Seuil, Paris, 1960

DUCHATEL Eric, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Armand Colin, Paris, 1998

DURAND Régis, *Sémiologie de la représentation*, Editions Complexe, Bruxelles 1975

HENault Anne, *Les enjeux de la sémiotique*, Presses Universitaires, Paris, 1979

KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, France Editions, 1992

MAINGUENEAU Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette Supérieur, 1987, p.18

MARTINET J., *Clefs pour la sémiologie*, Seghers, Paris, 1975

MOUNIN Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Edition de Minuit, 1970, p.7

PARE Joseph, *Ecriture et discours dans le roman francophone post-colonial*, Editions Kraal, 1997

PAVIS Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Presses Université du Québec, Montréal, 1976

REBOUL Anne et MOESCHLER Jacques, *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*. Paris : Armand Colin, 1998, p. 76

REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991, p. 102

TOUSSAINT B., *Qu'est-ce-que la sémiologie*, Col. « Regards », Toulouse, 1978

III. Ouvrages sur la critique littéraire/sociologie

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

BÉART Charles, *Recherche des éléments d'une sociologie des peuples africains à partir de leurs jeux*, Présence Africaine, Paris, 1960

DUVIGNAUD Jean, *Les ombres collectives*, PUF, Paris, 1973

DUVIGNAUD Jean, *Sociologie de l'art*, PUF, Paris, 1984

DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre*, PUF, Paris, 1965

DUVIGNAUD Jean, *Spectacle et société*, Denoël-Gontier, Paris, 1971

MANGUELLE, Daniel Etounga, *L'Afrique a-t-elle besoin d'un programme d'ajustement culturel ?* Ivry, Éditions Nouvelles du Sud, 1993

MAQUET J., *Les civilisations noires*, Marabout, Paris, 1981

MAUSS Marcel, *Les fonctions sociales du sacré*, Éditions de Minuit, Paris, 1968

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1960

MIRCÉA Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Gallimard, Paris, 1949

SANOÛ Salaka, *La littérature burkinabè : l'histoire, les hommes, les œuvres*, Presses Universitaires de Limoges, Septembre 2000, p.39

SOYINKA Wole, *Les Bacchantes d'Euripide, rites de communion*, Silex, Paris, 1989

THOMAS L. V., *La terre africaine et ses religions*, Larousse, Paris, 1974

TODOROV T. *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977

IV. Mémoires et thèses de doctorat

✓ Mémoires

BONKOUNGOU Mahamadi, *La Communication interne, outil de management des Ressources Humaines : cas de la mairie de Kombissiri*, mémoire de BTS, Communication et Gestion des Ressources Humaines, Ecole en Direct, 2019

DUCHET Claude et GAILLARD F., « Introduction to sociocriticism », *Substance*, n°15, 1976 ; Duhamel Marion, « Le joker selon Marbayassa » réflexion sur le meneur de jeu au théâtre forum du Burkina Faso, mémoire de DEA, La Sorbonne Paris, 1998

ELOMOU Essako Paulin, *Esthétique de la création théâtrale camerounaise de 1990 à 2010*, mémoire de master en Arts du spectacle et en cinématographie à l'université de Yaoundé, 2014

FORTIN BAILLARGEON Annie, *Théâtre et changement humain : Agir sur l'isolement social par une approche inspirée du théâtre d'intervention*, mémoire de maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal, 2009

LAMKO Koulsy, *L'atelier Théâtre Burkinabé et le théâtre-forum, une expérience de revalorisation des éléments théâtraux du patrimoine traditionnel*, mémoire de maîtrise, Ouagadougou, 1998

LARCHER Anne, *Introduction au théâtre d'intervention*, mémoire de maîtrise en littérature et arts de la scène et de l'écran, Université Laval, Québec, Canada

MANDE Hamadou, *le théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso : l'exemple du théâtre-débat avec le théâtre de la fraternité*, mémoire de maîtrise, 1994

NGAROUNOUM Sade, *De quelques aspects de la question du Public dans les Arts du Spectacle*, mémoire de maîtrise, Ouagadougou, 1998.

ROY Fabienne, *Les caractéristiques et l'évolution du théâtre pour le développement en Afrique noire francophone : le cas du Burkina Faso*, mémoire de maitrise, Université du Québec, Montréal, mai 2009 330

SOWIE Moussa Théophile, *Théâtre forum et éducation des masses au Burkina Faso*, mémoire de DEA, Université Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1986

TIAHO Lamoussa, *Les grands traits de l'esthétique négro-africaine dans la carte d'identité de Jean Marie Adiaffi*, mémoire de DEA, Université de Ouagadougou

TIENDREBEOGO Pingdewindé Issiaka, *Quelques traits esthétiques de l'écriture dramatique de Jean Pierre Guingané*, Mémoire de D.E.A, Université Ouaga I Pr Joseph KI-ZERBO, juin 2015

YAMÉOGO N. Joséline, *Analyse sémiotique d'une représentation théâtrale. La sémiotique peircienne appliquée au spectacle de théâtre Le Dernier refuge de Prosper Kompaoré*, mémoire de DEA, université de Ouagadougou, 2016

✓ Thèses de doctorat

AGBE-CAKPO Simon, *La problématique du théâtre populaire en Afrique contemporaine*, thèse de doctorat 3ème cycle, La Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1995

ALANGBA R., *Analyse descriptive de la gestualité en pays baoulé*, Paris, thèse doctorat 3ème cycle, 1978

APEDO-AMAH Togota Ayayi, *Peintures sociales et théâtre populaire en Afrique noire*, thèse de doctorat 3ème cycle, Paris, La Sorbonne, 1977

BADA D., *Du spectacle populaire au théâtre populaire. Essai de contribution à l'esthétique du théâtre négro-africain (le cas du Bénin)*, thèse de doctorat 3ème cycle, Paris, 1987

BALDO Suliman Ali, *Dramaturgie du théâtre négro-africain d'expression française (des indépendances à nos jours)*, thèse de doctorat 3ème cycle, Dijon, 1982

BEKATE Meyong, *L'aspect théâtral des cérémonies d'initiation dans la société buhu du groupe africain fang (pahouin)*, thèse de doctorat 3ème cycle, Paris La Sorbonne, 1977

BIAHOUILA L. *Théâtre et communication : Problème de langues au Congo*, thèse de doctorat 3ème cycle, Paris, La Sorbonne, 1984.

BERTIN Eric, *Pour une sémiotique du champ stratégique de la communication*, thèse de doctorat, Université de Bourgogne, 2010

DAN INNA Chaibou, *Théâtre, histoire et politique en Afrique Francophone de 1960 à nos jours*, thèse de doctorat 3ème cycle, Bordeaux, 1985

DIAKHATÉ Ousmane, *Culture traditionnelle et influences européennes dans le théâtre négro-africain moderne*, thèse de doctorat 3ème cycle, Montpellier, 1984

DOHO Gilbert, *L'espace dans le théâtre négro-africain : les rites cérémoniels du Cameroun*, thèse de doctorat 3ème cycle, Lyon, 1983

GUINGANE Jean Pierre, *Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso*, thèse de doctorat d'Etat, Bordeaux 1987.

KI Jean- Claude, *Le théâtre dans le développement socio-culturel en Haute Volta*, Thèse de 3ème cycle, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Institut d'Etudes Théâtrales, 1978,

KOMPAORÉ Prosper, *Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta*, thèse de doctorat 3ème cycle, La Sorbonne, Paris, 1977.

KOUDJO Bienvenu, *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*, thèse de doctorat 3ème cycle, La Sorbonne Paris, 1976.

LAMKO Koulsy, *Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone*. Thèse : Université de Limoges, 2003

LELAY Maëline, *Le théâtre en français et en swahili au Katanga en République Démocratique du Congo*, thèse de doctorat unique, Paris 13, 2011

MBWANGI MBWANGI Julien, *Le théâtre africain et ses caractéristiques Analyse de quelques critères définitoires à travers le théâtre urbain kikongophone*, thèse de doctorat, Université Libre de Bruxelles, Faculté de philosophie et de lettres, 2015

NIDZGORSKY GORDIER A., *Théâtre populaire de marionnettes en Afrique Noire*, Paris, thèse de doctorat, 3ème cycle, 1976

RICARD Alain, *Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert*, thèse de doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Tome 1 et 2, Bordeaux III, 1981

TAPSOBA Privat Roch, *Théâtre et action culturelle au Burkina Faso, Regard sur les formes d'animation*, thèse de 3è Cycle, Paris VIII, 1986

TIENDRÉBÉOGO P. Issiaka, « *L'impact du théâtre d'intervention sociale sur le développement du Burkina Faso* »

TOURÉ Aboubakar, *Le théâtre Negro-Africain : paradoxe ou vérité esthétique? (le cas ivoirien 1932-1972)*, thèse de doctorat 3ème cycle, Paris, 1979

ZOHAR O. *Le sens du sacré dans la société du théâtre comme source d'inspiration collective et universelle*, thèse de doctorat 3ème cycle, Paris, 1981

V. Webographie

ARINO Marc, *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*, *Eidôlon* N° 77, mars 2007 sur [Eidôlon N° 77, mars 2007 : L'Apocalypse selon Michel Tremblay \(fabula.org\)](#) publiée le 3 Août 2007 par Bérenger Boulay (source : Decitre-Vigilibris), page consultée le 02/02/2019

BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Editions La Découverte & Syros, 1996, 4ème page de couverture En ligne sur gps.gf/blog/le-theatre-forum-formidable-catalyseur-du-pouvoir-dagir/ repris sur <https://www.theatredelopprime.com> depuis le 15/03/2021 et consulté le 30 juin 2021 à 20H45

[BODY M. Jacques, Rythme et temporalité dans le théâtre de Giraudoux, Cahiers de l'AIEF, 1982/34/pp. 223-236 disponible sur https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1982_num_34_1_2393, page consultée le 01 juin 2018 à 09H](#)

[BOURDIN Dominique, Logique, sémiotique, pragmatisme et métaphysique, Note sur la pensée de Charles S. Peirce, dans la revue française de psychanalyse 2005/3 \(Vol. 69\) pp. 733 à 747 disponible sur https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2005-3-page-733.htm, page consultée le 16 juillet 2019 à 14h.](#)

BRUZY Claude, BURZLAFF Werner, ROBERT Marty, RETHORE Joëlle, *La sémiotique phanéroscopique de Charles S. Peirce* in *Langages*, 14e année, n°58, 1980. pp. 29-59 en ligne sur <https://document.in/bruzy-claude-burzlaff-werner-marty-robert-rethore-joelle-la-semiotique.html>

CAILLON Jean Pierre, *Le théâtre au Burkina Faso*, disponible sur <http://jeanpierrecailon.unblog.fr/2010/07/31/le-theatre-au-burkina-faso/>, page consultée le 30 novembre 2019 à 8H.

[DAVID Gilbert David et JACQUES Hélène, Liminaire. Devenir de l'esthétique théâtrale revue Tangence, numéro 88, automne 2008, P. 5-14, disponible sur https://id.erudit.org/iderudit/029749ar, page consultée le 28 octobre 2018 à 21h.](#)

DESMEDT Everaert Nicole, « *La sémiotique de Peirce* » dans Louis Hébert (dir.) *Signo* (en ligne), Rimouski (Québec) disponible sur <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>, page consultée le 20 janvier 2021 à 10h.

DESROSIERS Michelet, [Pourquoi communiquer? – Association Haitienne des Etudiants en Communication Sociale \(wordpress.com\)](#), mis en ligne le 11 octobre 2010, disponible sur <https://ahecs.wordpress.com> et consulté le 01 juin 2021 à 10h.

HAILLON F. Fred, *Une linguistique de l'histoire : l'Analyse du discours à la française* Disponible sur https://www.academia.edu/3222140/Une_linguistique_de_l_histoire_lAnalyse_du_discours_%C3%A0_la_fran%C3%A7aise_ADF_ consulté le 01 mai 2021 à 6h.

Institut International du théâtre, Centre burkinabé, 2004, sous « *Histoire récente du théâtre* ». http://www.iti-worldwid.org/amt/countries/p_BURKJNA_FASO.html, consulté le 02 octobre septembre 2018

KOMPAORE Prosper à l'occasion des quarante ans de l'A.T.B. par Justine Bonkougou sur <https://lefaso.net/spip.php?article83956> du 14 juin 2018

KOMPAORE Prosper, *Enjeux de scène* disponible sur <https://atb.digital-publication.com/enjeuxdes.../.../index.html...> consulté le 20 mars 2021 à 10h

KOMPAORÉ Prosper, *Le théâtre communautaire*, mis en ligne en 2011, disponible sur <http://atb.bf/site/nos-activites/le-theatre-communautaire/> et consulté le 02 avril 2019 à 22h.

LEPAGE Danielle, *Le théâtre d'intervention: étude anthropologique de la pratique théâtrale dans les organisations au Québec*, mémoire de maîtrise, 1999, Université Laval en ligne sur <http://hdl.handle.net/20.500.11794/41272>

MAZOUER Charles, *Théâtre et musique au XVIIIe siècle*, Littératures classiques, 1994, 21, pp. 5-28 disponible sur https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1994-num_21_1_1766 consultée le 24 janvier 2021 à 11h32.

Musique, peinture et théâtre en France au XIXe siècle, « Histoire du Québec », disponible sur <https://histoire-du-quebec.ca/musique-theatre-france-apres-1870/>, page consultée le 19 mai 2020 à 10H.

NOEL Anne-Sophie in *L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle* disponible sur agon.ens-lyon.fr/docannexe/file/2054dramaturgie_et_poetique_de_l_objet_hybride_eschyle.pdt in revue des arts de la scène consulté le 20 mai 2019 à 22h20

PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale- Chapitre XIX. De l'importance du rythme dans le travail de la mise en scène*-Presse universitaire du Septentrion disponible sur <https://books.openedition.org/septentrion/13743> page consultée le 24 janvier 2021 à 11h50.

PIGOT Bernard, *L'acteur de théâtre : fragilité et responsabilité*, Autres temps, 1993/37/pp. 59-63 disponible sur https://www.persee.fr/doc/chris_0753-2776_1993_num-37_1_1564 page consultée le 10 décembre 2018 à 12H.

PIRANDELLO Luigi, *La voix du théâtre face à la machine qui parle*, diffusé le 30/08/2016 sur <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1991-n9-annuaire02644/1037329ar/>, page consultée le 23 mars 2019 à 20 H.

TLERCELIN Claudine, *C.S. Peirce et le pragmatisme* sur <https://books.openedition.org/cdf/1985?lang=fr>, page consultée le 25 février 2018 à 17H.

TORRES Miguel-Ange, *Sémio-pragmatique et recherches sur la réception : quel spectateur et quelles pratiques discursives décrit-on ?* disponible sur <http://www.bibliothèques.univtoulouse.fr/.../recherches> ? le 15 juin 2020 à 18h.

UNESCO, *Histoire générale de l'Afrique* : Chapitre en ligne, sous « Chapitre 20 : Les arts et la société depuis 1935 » de Vansina, 1. www.unesco.org/culture/afica/hlmlfr/chapitr820/chapitre14.htm. Page consultée le 10 septembre 2008

VI. Articles

AYAYI TOGOATA Apédo-Amah, « *La dramatisation festive du théâtre populaire togolais* », Notre librairie, littérature togolaise, N°131, juillet-septembre 1997

BARRY Alcenay Saidou. « *Une guerre des théâtres au Burkina ?* ». L'Observateur Paalga, N° 6901, 7 juin 2007

BERARD Stéphanie, *Du rituel au théâtre caribéen contemporain*, 2006 in Notre Librairie Revue des littératures du Sud, Théâtres contemporains du Sud, N°162,1990-2006

BOEHRINGER Sandra, Bornand Sandra et DEGORCE Alice, *Jouer avec le genre dans les arts de la parole*, Cahiers de littérature orale, 11 octobre 2017

CHALAYE Sylvie, *Correspondances officielles*, Paris le 28 mars 2016

CHARAUDEAU Patrick, *Rôles sociaux et rôles langagiers*, In *Modèles de l'interaction verbale*, sous la direction de D. Véronique et R. Vion, Publication de l'université de Provence, 1995.

CHAVIS David M. *Mobilizing for Community Capacity Building*, Présentation au LAREHS, Université du Québec à Montréal, 28 avril 2000 in *La santé des communautés : perspectives pour la contribution de la santé publique au développement social et au développement des communautés*, Institut National de Santé Publique, Québec, avril 2002

CHINWEIZU Onwuchekwa Jemie and IHECHUKWU Madubuike, *Toward the decolonization of African literature*, 1980, vol.1 African fiction and poetry and their critics, Enungu, Fourth Dimension Publishing Co.

Congrès international de sociologie « *Le théâtre reflet et outil des mutations sociales au Mali* ». In *Théâtre et changements sociaux*, Tunis, Sahar, 1995

D'ABY Amon F.J. « *Des origines du théâtre de Bingerville* » in *Notre librairie n° 86*, Paris, 1987

DABILGOU W. Antoine. *Atelier théâtre burkinabé : Le théâtre communautaire, la grande innovation pour 2006*, juin 2006, WW\I.I.faso.net, tiré le 8 juillet 2008. 99 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

DAKOUO Yves, « *Écriture et modélisation musicale* ». Université de Ouagadougou. *Cahiers du CERLESH* : 2007, p.115-134.

DAKOUO Yves, « *Transitions linguistiques et esthétique littéraire* » In *Coexistence of languages in West Africa*, 2000, pp.1-16.

DOUXAMI Christine, « *Développement, arts de la scène et panafricanisme contemporain ?* » dans la revue *Registres*, hors série 5, numéro dirigé par Daniel Urrutiager, Paris 3, 2018 pp. 44-57

DOUXAMI Christine, « *Abdias Nascimento et Solano Trindade : deux conceptions pionnières du théâtre noir brésilien* », *Cahiers du Brésil Contemporains*, n° 49-50, Paris, 2000, pp. 49-68

DOUXAMI Christine, « *L'outrage et ses vertus dans le théâtre de lutte contre le racisme* » in J.-M. Lachaud, O. Neveux (dir.), *Une esthétique de l'outrage ?* Paris, Editions L'Harmattan, série Arts Vivants, 2012, pp. 161-171.

DOUXAMI Christine, « *La religion afro-brésilienne comme critère d'authenticité du théâtre noir ?* », in *Anais do V congresso da ABRACE*, Belo Horizonte, 2008, 7 p.

DOUXAMI Christine, « *Le Brésil en couleurs ou en Noirs et Blancs* », in Afrocentrisme. *L'histoire des Africains entre Egypte et Amériques*, F.X. Fauvelle, J.P. Chrétien, C.H. perrot (org.), Paris, Karthala, 2000, pp. 353-369.

DOUXAMI Christine, « *Le Festival International de Théâtre et de marionnettes de Ouagadougou sous le regard de son fondateur* », *Africultures* n° 73, L'Harmattan, Paris, 2008, pp. 72-82.

DOUXAMI Christine, « *Le théâtre contemporain bahianais* », *Revue Coulisse*, N° 35, Besançon, April 2007, pp. 233-256.

DOUXAMI Christine, « *Quel théâtre pour quelle minorité ?* », in BRASSEUR Patrice, *Théâtre des minorités*, L'Harmattan, Paris, 2008, pp. 149-161.

DOUXAMI Christine, *La différence, quelle différence ? Le même et l'Autre à la lumière des arts de la scène en Afrique*, in *Conceição/Conception Review*, PPG em Artes da Cena da UNICAMP, dans le dossier « Epistemologies : transversalities in Performing arts ». v. 6, n. 2, jul./dez. 2017, édition bilingue, São Paulo, p. 73-89

FREIXE Guy, « *L'acteur et le cercle : jouer à 360°* », in *La Scène circulaire aujourd'hui*, ouvrage dirigé par Romain Fohr et Guy Freixe, coll. « Ex Machina », L'Entretemps, Montpellier, 2014, p. p. 88-96.

FREIXE Guy, « *L'École de l'improvisation de Jacques Copeau : une nouvelle pédagogie du jeu de l'acteur* », in *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française*, numéro spécial « Copeau, contradictions fertiles », sous la direction de Marco Consolini et Raphaëlle Doyon, éd. La Comédie Française-L'avant-scène théâtre, septembre 2014, p. 58-63.

FREIXE Guy, « *L'école de l'improvisation: de Jacques Copeau à Ariane Mnouchkine* », in *Les processus d'improvisation dans la création et la formation artistiques*, sous la direction Romain Fohr et Guy Freixe, *Tétrade*, n°3, revue des arts de la scène du CRAE, UPJV Amiens, 2016

FRERE Marie-Soleil et MINOUNGOU Etienne « *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, édition Colophon, 2004

GUINGANE Jean-Pierre in *La pratique des communications sociales au Burkina Faso, Etude de cas 2 : le théâtre*

GUINGANÉ Jean-Pierre, *La pratique des communications sociales au Burkina Faso, Etude de cas 2 : le théâtre*, Ministère de la Communication et de la Culture et Agence Canadienne (ACDI), avril 2000

GUINGANE Jean-Pierre, *Théâtre et développement économique en Afrique*, Burkina Faso, Université de Ouagadougou

Institut Culturel Africain. *Quel théâtre pour le développement en Afrique ?* Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1985

KAMATE Banhouman, *Les crises sociopolitiques ivoiriennes dans les spectacles théâtraux de Sidiki Bakaba (1972-2010)*, Revue scientifique semestrielle de l'Institut Régional d'Enseignement Supérieur et de Recherche en Développement Culturel IRES-RDEC Lomé-Togo, Décembre 2014, N° 003, pp 109-125

KAMATE Banhouman. « *Monoko-Zohi : Une épi-sation spectaculaire de Sidiki Bakaba* », Jeu d'écriture et guerres de sociétés, Aout 2014, vol. 9, pp 6-24

KAMATE Banhouman. *La transfrontalité dans le théâtre de Sidiki Bakaba*, Humanités Gabonaises, 2015, N° 6, pp 131- 151

KAMATE Banhouman. *Réalités et enjeux de l'animation culturelle en Côte d'Ivoire*, Communication en question, Juin/Juillet 2014, N° 3, pp 156-180

KAMATE Banhouman. *Visages de femme dans le théâtre de Sidiki Bakaba : Cinq figures scéniques pour transformer l'humanité*, Nodus Sciendi, Mars-Avril 2014, volume 5, pp 4 -24

KAMATE, Banhouman. *Spectacles Sidikiens et Quête de la Paix en Côte d'Ivoire*, Littératures et civilisations, Décembre 2015, N° 3, pp 14-28

KESTELOOT Lilyan, *Les formes théâtrales dans la vie africaine in Le théâtre négro-africain*, Actes du colloque d'Abidjan, Ecoles des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 Avril, Paris, Présence africaine

KOMPAORE Prosper, « *Impact socioculturel du théâtre-forum* » Communication, Ouagadougou, octobre 1993

KOMPAORE Prosper, « *Le théâtre d'intervention sociale en Afrique* », in : *Théâtres africains*, Paris, Silex, 1990

KOMPAORÉ Prosper, « *Le théâtre d'intervention sociale en Afrique* » in *Théâtre africain*, Théâtres africains, Paris, Silex, 1990.

KOMPAORÉ Prosper, *Enjeux de scène*, revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement, N°14, décembre 2014

KOMPAORE Prosper, *Enjeux de scène*, revue trimestrielle d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement, N° 1 avril-Juin 2003. Burkina Faso : Éditions ATB

KOMPAORÉ Prosper, *Faire du théâtre pour développer*, Editions ATB, Ouagadougou, 1998

KOMPAORÉ Prosper, *Impact socio culturel du théâtre forum*, Communication, Ouagadougou, octobre, 1993.

KOMPAORE Prosper. « *Expression artistique et communication pour le développement* », *Enjeux de scène*, N°5, avril-juin 2004

KOMPAORÉ, Prosper, « Le théâtre d'intervention sociale en Afrique », in *Théâtre africain, Théâtres africains ?* Paris, Silex, 1990

LABOU Tamsi Sony, *Donner du souffle au temps et polariser l'espace* 1983 in *Recherche Pédagogie et culture*, n° 61, janvier-février-mars, 1983

LAMKO Koulsy, *Théâtre du sud : l'épineuse question du répertoire* 2006 in *Notre Librairie*,

LAVOIE Pierre, « *Si l'Afrique m'était contée...* ». *Revue Jeu*, N°39, 1986

MALACORT Dominique. « *Expérience théâtre social Nord/Sud* ». *Revue Jeu*, N°. 113,2004

NATASA Raschi, « *Un théâtre utile* ». *Africultures*, N°. 56, juillet-septembre 2003

NGANDU Nkashama Pius, *Le théâtre : vers une dramaturgie fonctionnelle* in *Notre Librairie*, N° 63 janvier-mars 1982, Paris, Clef

OMOTOSSO Kolé, *Concepts of history and theatre in Africa*, 2004 in *A history of a theatre in Africa* cambridge Cambridge University Press

Revue des littératures du Sud/ théâtres contemporains du Sud, 1990-2006 n°162, juin-aout

RICHARD Claudine (coordonnée par), *Théâtre africain, Théâtres africains ?* Actes du colloque sur le théâtre africain, Bamako 14-18 novembre 1988, Paris : Silex, 1990

SURIAM Suzie « *Théâtre africain et théâtre québécois : un essai de rapprochement* ». *Annuaire théâtral*, N°31, 2002

TARNAGDA Boukary et YAMÉOGO N. Joséline, *Esthétique et pragmatique des discours des personnages d'Amoro de Jacques Prosper Bazié* in *Hommage posthume à Jacques Prosper Bazié le poète du Kraal*, Editions Céprodif, pp 13-136

VAN GRAAN Mike, « *Culture et développement* » in *L'art et la culture aujourd'hui : Perspectives africaines*, édition 2011

VOLT Pierre « *L'insolite est-il une catégorie dramaturgique* » in *l'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Paris Klincksieck, 1994

YAMÉOGO N. Joséline, *Modélisation du théâtre d'intervention au Burkina Faso. Cas de Bienvenu théâtre de Bazèga et de l'Atelier Théâtre du Burkina : enjeux esthétiques et implications significatives pour le développement durable*, février 2021 in *Construire le sens et bâtir les sociétés. Itinéraires sémiotiques*, Editions Connaissances et savoirs, pp 139-160

YAMÉOGO N. Joséline, *Pragmatique dans les spectacles de théâtre forum : Processus de création et procédés d'esthétisation de la troupe Bienvenue Théâtre du Bazèga*, février 2021 in *Arts et développement en Afrique*, Presses Universitaires du Burkina, pp 311-334

YAMÉOGO N. Joséline, *Esthétique et dramatisation de la violence dans Amoro de Jacques Prosper Bazié : expression et typologie* in *Revue Scientifique des Sciences du Langage, Lettres et Communication AKOFENA*, mars 2020, N°1, Editeur ©L3DL-CI, Université Félix Houphouët Boigny, pp 647-662

ZONGO Martin, *Etat des lieux du théâtre burkinabè et fondements des Lompolo*, discours de la nuit des Lompolo 2013 à la salle des banquets de Ouaga 2000

INDEX DES AUTEURS

A

Aboubakar Touré, 100
Adama Bagayoko, 103
Aimé Césaire, 74
Albert Camus, 73
Alpha Ousmane Barry, 12
Amey Claude, JOLULY Ebstein et Philippe Ivemel, 153
André Antoine, 66, 70
André Helbo, 24
Anne Ubersfeld, 24
Annie Baillargeon Fortin, 22
Antonin Artaud, 53, 66, 2
Aristote, 65, 67, 69, 72, 128, 130, 9
Armand Gatti, 73
Arthur Miller, 73
Augusto Boal, 16, 98, 109, 113, 126, 128, 130, 132, 133, 142, 179, 12, 45, 61, 137, 160, 222
Austin, 12, 13, 32
Ayayi Togoata Apédo-Amah, 113, 114
Azé Kokovivina, 114

B

Bakary Traoré, 93
Balima Serge Théophile et Marie-Soleil frère, 140
Banham, 88
Baumgarten, 8
Beaumarchais, 51
Bergson Henry, 98
Bernard B. Dadié, 94, 159
Bernard Dort, 118
Bertolt Brecht, 66, 73
Biet et Triau, 121
Biot Paul, 127, 151
Bonkougou Mahamadi, 156
Breton David, 96, 97, 98
Bruzy Claude, 28
Burzlaff Werner, 28

C

Calame Griaule, 85
Catherine Kerbrat-Orecchioni, 23
Catherine Naugrette, 10
Charles Sanders Peirce, xv, xvii, 14, 28
Charles W. Morris, 11
Chinweizu Onwuchekwa and Ihechukwu, 87,88
Claude SAVONNET, 157
Constantin Stanislavski, 66, 15
Conteh-Morgan, 92

D

d'Azé kokovivina, 113
Dario Fo, 73
David Mamet, 75

Ducrot, 32

E

Edouard Henri Naville, 65
Edward Albee, 75
Emile Benveniste, 13
Eric Bertin, 23
Eugène Ionesco, 53, 74

F

Fernando Arrabal, 74
Fodéba Kéita, 97, 98
Franca Rame, 73
Frère Marie-Soleil et Etienne Minoungou, 179

G

Georges Mounin, 24
Georges Schéhadié, 74
Gérald Tchicaya U Tam'Si, 74

H

Hamadou Mandé, 124
Henri Bergson, 98
Henry de Montherlant, 73
Hernandez, 83, 84

I

Issiaka P. Tiendrébéogo, 6,22

J

J. Réthoré, 28
Jacques Audiberti, 74
Jacques Chevrier, 101
Jacques Scherer, 9, 66, 93, 94, 100, 34
Jean Anouilh, 53, 73
Jean Claude Ki, 93
Jean Cocteau, 53, 74
Jean Genet, 74
Jean Giraudoux, 53, 74
Jean Pierre Guingané, 4, 93, 95, 96, 98, 99, 135,138, 146, 205
Jean-Paul Sartre, 73
Jerzy Grotowski, 77
José Sanchis Sinisterra, 74
Julien Mbwangi Mbwangi, 87

K

Kadima Nzuji, 83
Kerbrat-Orecchioni, ix, 17
Kesteloot, 89

Kornblum Géraldine, 96
Koulsy Lamko, 4, 16, 85, 86, 103, 104, 108, 109, 115, 179,
205, 206, 235

L

Labou Tansi, 83, 85
Lavoie Pierre, 100

M

Mabougou, Zab, 100
Maëline Lelay, 22
Malacort Dominique, 128
Marco De Marinis, 33
Marguerite Duras, 53, 76
Marie Claude Hubert, 9, 66
Marie-José Hourantier, 110, 153
Marivaux, 51
Martine de Rougemont, 9
Marty Robert, 28
Matéi Visniec, 75
Meyerhold, 66
Michel Corvin, 4
Michel Le Net, 2
Michel Tremblay, 75
Mishima Yukio, 75
Moeschler, 13
Monique Borie, 9
Murray Schisgal, 75

N

Nathalie Sarraute, 76
Nelson Rodrigues, 75
Ngandu Nkashama, 91
Ngugi wa Thiong'o, 83, 85
Noray, Marie-Laure de., 104, 128, 138

O

Omotosso, 86

P

P.Ngandu Nkashama, 115
Patrice Pavis, 9, 24
Patrick CHARAUDEAU, 12
Paul ARON, 14
Paul Claudel, 70, 74

Paul Grice, xv, 12, 31
Pavis, 9, 202
Peter Ukpokodu, 65
Philippe Dauchez, 127, 140
Pierre Bornecque, 97, 98, 99
Pierre Médéhouegnon, 97, 98, 99, 135, 140
Pius Ngandu Nkashama, 114
Platon, 9, 65
Plaute et Térence, 56, 96
Prosper Kompaoré, 4, 7, 18, 36, 98, 99, 112, 141, 178,
179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190,
191, 19, 25, 35, 97, 98, 123, 134, 135, 136, 140, 142,
145, 146, 150, 151, 155, 160

R

R. Pignarre, 68
Réthoré Joëlle, 28
Richard Claudine, 135, 136, 141
Robert Pignarre, 70
Roland Barthes, 14

S

Salaka Sanou, 99
Samuel Beckett, 53, 74
Sony Labou Tani, 74
Souleymane Koly, 154
Sperber, 13
Stawomir Mrozek, 74
Suriam Suzie, 94
Sylvie Chalaye, 4

T

Tchedji, Gilles Arsène, 135
Tony Kushner, 75
Traoré Bakary, 102, 148

W

Werewere Liking, 110
William James, 11
Wilson, 13
Wolé Soyinka, 74
Wolfgang Iser, 32

Z

Zadi Zaourou, 154

INDEX THÉMATIQUE

A
actes de langage, 7, 8, 20
acteurs de développement, 2, 113
actions de développement, 2, 96, 108, 111, 113, 114, 160, 165, 231, 232, 261, 262, 263, 264
allocuteur scénique, 211
aparté, 121, 148, 175, 193, 194, 195, 212, 214, 239
aspects vériconditionnels, 9

B
besoin de divertissement, 227
brouillage contextuel, 219

C
captations de vidéos, 16
circuit communicationnel, 211
co-énonciateur, 20
colportage, 217, 219
communauté discursive, 220
communication d'intervention sociale, 16, 96, 191, 297, 300
communication des théâtres forum et communautaire, 7, 17
communication publicitaire, 225, 243, 302, 351
communication théâtrale, 3, 4, 8, 9, 16, 17, 19, 20, 24, 26, 31, 99, 155, 170, 189, 220, 223, 241, 272, 273, 297, 301, 302, 304, 349
conditions de réalisation, 16, 23, 157
conditions de son efficacité, 3
configurations dramaturgiques et discursives, 27, 297
constituants théâtraux, 6
contexte émotionnel, 197, 204, 206
critériologie, 297
critériologique, 6

D
décalage contextuel, 217, 218, 219, 220
décalage énonciatif, 217, 351
dédoublage de schémas énonciatifs, 212, 216
démarche esthétique, 4

démultiplication relationnelle, 218
déroulement du théâtre communautaire, 16
des références aux pratiques religieuses, 301
désir d'information, 226, 229, 351
destinataire additionnel, 211
dialogue, 17, 33, 55, 93, 115, 123, 130, 139, 143, 144, 152, 175, 177, 185, 193, 194, 195, 203, 214, 228, 240, 251, 261, 267, 272, 291, 292, 305, 306, 323, 332
dissémination énonciative, 219
drame élisabéthain, 47

E
emboitement des instances énonciatives,, 216
énonciateur fictif, 211
énonciateur scénique, 213
énonciateurs, 19, 209, 210, 220, 241, 302
énonciation collective, 210
énonciation polyphonique, 17, 212
entreprises commerciales, 2, 24, 25, 26
esthétique, xv, 3, 4, 5, 6, 13, 16, 17, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 29, 46, 47, 48, 49, 50, 55, 56, 57, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 76, 77, 79, 84, 86, 87, 89, 95, 100, 130, 146, 147, 149, 151, 152, 154, 155, 157, 164, 166, 167, 169, 184, 185, 186, 187, 188, 222, 223, 234, 235, 240, 277, 287, 297, 298, 299, 300, 303, 328, 330, 331, 333, 336, 337, 347, 348, 350
esthétisation hybride, 225, 240, 302, 351
étude diagnostique, 225, 226, 302
expressions artistiques, 2
expressions non verbales, 252, 351
expressions verbales, 249, 252, 351

F
fait social, 206, 208, 226
film documentaire, 16

G
grille catégorielle, 207
grille d'évaluation de l'impact, 26

I
illusion théâtrale, 9, 126

incitation sociale, 226, 227, 351
indices d'énonciation, 215
instance énonciative, 220
instrumentation des spectacles de théâtre
de la participation, 225
intégration sociale, 227, 228

L

l'acteur-montreur, 259
l'adhésion du public, 5
l'analogie au tribunal coutumier, 170, 301
l'analyse du discours, 8, 20
l'Antiquité grecque, 146, 291, 298
l'appui sur le conte traditionnel, 170, 301
l'avéré, 46, 299
l'efficacité de la démarche de théâtre de la participation, 16
l'énonciation, 8, 10, 11, 19, 20, 26, 189, 209, 213, 216, 220
l'énonciation théâtrale, 8, 11, 20, 213
l'esthétique, xv, 4, 5, 17, 20, 26, 29, 46, 48, 50, 51, 57, 95, 147, 222, 298
l'esthétique de la réception, 17, 21
L'esthétique moderne, 49, 50, 347
L'esthétique naturaliste, 49
l'esthétique théâtrale, 4, 5, 26, 29, 57, 298
L'horizon d'attente, 21, 234, 351
l'identification, 46, 111, 112, 149, 150, 153, 173, 299, 304
l'impact du théâtre forum sur le développement, 16
l'impact du théâtre sur le public, 21
l'impact économique, 267, 295
L'installation du public, 245, 351
l'interaction, 11, 128, 151, 152, 156, 186, 202, 209, 214, 228
l'obligation pour la population de leur demander des comptes, 15
La « griotique », 69
la catharsis, 47, 48, 50, 55, 149, 152, 187, 274, 299
la cohésion du groupe, 237
la comédie, ix, 29, 40, 41, 52, 236, 237, 255, 279
la communication conversationnelle, 155
la communication théâtrale, 3, 26, 170, 297
la dimension festive, 170, 301

la distanciation, 57, 148, 149, 241, 304
la dramaturgie relationnelle, 151
la grille d'une modélisation, 302
la mimésis, 57, 155, 170, 213, 241, 299
La palabre jouée, 77, 299, 348
la participation active du public, 270, 303
la participation citoyenne au niveau des compétences transférées, 15
la participation des spectateurs, 11, 149, 241, 302
la personnalisation, 147, 150, 204
La personnalisation par distanciation, 148, 349
La personnalisation par vraisemblance, 150, 349
la planification et de la budgétisation sensible au genre, 15
la poétique, 5, 86
la polyphonie, 20, 190, 306
la pratique des langues locales, 170, 301
la réception d'une production artistique, 5
La réception des spectacles, 243
la redevabilité aux populations, 15, 159, 229
La salle à l'italienne, 36
La scène à l'italienne, 37
la sémiologie de la communication, 19, 20
la sémiologie de la représentation, 18
la signification du signe, 18
la simulation, 151, 153, 154, 187, 208, 250
La simulation, 153, 349
la situation de communication, 11, 19
la situation de communication, 11
la structuration actantielle, 112, 126
la vraisemblance, 48, 170, 226, 234, 241, 351
l'acte illocutoire, 8, 219
l'acte perlocutoire, 8
langage verbal, 11, 19, 166, 168, 212
L'aristotélisme, 46, 299, 347
Le cabaret-théâtre, 42
le comique, 205, 238, 255
Le concert party, 78, 299, 348
le contrat d'information et d'instruction, 157
le contrat de conformisme/subversion, 157
le contrat de récréation/divertissement, 157

le contrat de reproduction et de dénonciation, 157
 Le dispositif énonciatif, 189
 Le fait théâtral, 155
 le jeu dramatique, 2, 22, 169, 205
 Le kotéba, 70, 71, 72, 299, 348
 le langage non verbal, 168, 169
 Le langage verbal, 166, 349
 le moyen de communication, 270, 303
 le persuasif, 46, 299
 le processus de création, 19, 129, 300
 le processus sémiotique peircien, 18
 le réalisme, 7, 46, 49, 50
 le recours au chant, 170, 172, 301
 Le regard, 256, 352
 le rire, 72, 157, 158, 235, 236, 237, 238, 252, 255
 le sens, 4, 8, 18, 19, 29, 42, 64, 85, 95, 143, 182, 191, 193, 196, 206, 207, 208, 239, 254, 257, 284, 293, 301, 302
 le silence, 53, 155, 162, 243, 246, 253
 le symbolisme, 33, 46, 241
 Le symbolisme, 49, 347
 Le théâtre à l'italienne, 36, 37, 298, 347
 le théâtre action, 299
 le théâtre africain, 62, 65, 235, 272, 273, 278, 299, 333, 338, 339
 Le théâtre cirque, 43
 le théâtre conventionnel, 255
 le théâtre d'art, 55
 le théâtre d'auteur, 89
 Le théâtre d'intervention, 2, 86, 87, 89, 163, 279, 338
 le théâtre d'agit-prop., 82
 le théâtre de l'opprimé, 81, 82, 95, 300
 le théâtre de la participation, 23, 24, 299
 le théâtre débat, 63, 89
 le théâtre d'intervention sociale, 284, 287
 Le théâtre élisabéthain, 38, 298, 347
 le théâtre forum, 14, 24, 25, 63, 85, 90, 92, 95, 96, 105, 120, 128, 132, 153, 161, 164, 165, 166, 168, 170, 172, 173, 174, 175, 191, 203, 204, 227, 232, 233, 241, 242, 244, 245, 266, 279, 282, 283, 300, 301, 335
 le théâtre militant, 83
 le théâtre pauvre, 55

le théâtre pour le développement, 286, 299
 le théâtre procès, 89, 95
 Le théâtre procès, 95, 300, 348
 Le théâtre rituel, 299
 Le théâtre traditionnel, 62, 286
 le théâtre utile, 84
 Le théâtre-débats, 94
 Le théâtre-procès, 95
 Le travestissement, 127, 298
 le vraisemblable, 46
 les commanditaires, 129, 166
 les conditions de perception du spectacle, 21
 Les créations théâtrales, 64, 65
 Les larmes, 256, 257, 352
 les références aux pratiques religieuses, 170
 les rôles des acteurs, 15
 l'intervention sociale, 287
 lois conversationnelles, 20

M

marques d'allocution, 214
 marques de locution, 214, 215, 216
 mécanismes de la pragmatique énonciative, 17
 mécanismes inférentiels, 7, 19, 209
 mise en abyme, 219
 mise en discours, 241, 302
 mise en scène, 5, 6, 14, 29, 37, 48, 49, 51, 55, 57, 84, 90, 128, 134, 143, 149, 155, 191, 192, 193, 196, 204, 205, 210, 241, 288, 298, 302, 312, 329, 331, 332, 350
 modèles esthétiques, 6
 modélisation, xv, 3, 4, 12, 25, 26, 99, 100, 101, 112, 129, 164, 170, 185, 192, 212, 215, 223, 224, 225, 257, 297, 302, 310, 314, 351
 modélisation des spectacles, 3, 25, 26, 99, 297
 monologue, 9, 121, 148, 175, 193, 194, 195, 196, 214, 239, 250
 Moyen Âge, 38, 39, 40, 298, 299, 347

P

partenaires discursifs, 214

partenaires techniques et financiers, x, 16,
23, 24, 25, 245, 251, 309
participation citoyenne, 15, 126, 159, 160,
229, 231
performances, xvii, 8
personnalisation par mimétisme, 147, 349
perspective polyphonique, 212
phénomène théâtral, 6, 304
polyphonie énonciative, 190, 211
positionnements énonciatifs, 212
pragmatique, iv, vi, xv, 3, 4, 7, 8, 9, 16, 17,
19, 20, 24, 25, 26, 27, 99, 100, 157, 186,
187, 220, 223, 285, 297, 303
pragmatique du discours, 17
pratique scénique, 6
principes de l'art théâtral., 5
prise de conscience de l'implication de soi
dans la vie communautaire, 262, 352
processus de représentation du théâtre
forum, 16
productivo-réceptive, xv, 297

R

réactions verbales, 249
récepteur direct, 211
récepteur extra-scénique, 211
récepteur indirect, 211
réflexion collective, 224, 259, 260, 352
représentation théâtrale, 4, 21, 29, 57, 77,
151, 152, 157, 158, 191, 204, 229, 248,
250, 253, 255, 272, 273, 274, 295, 300,
303

S

séances de communication, xv, 16, 22, 99,
101, 297, 304
sémiologie théâtrale, 17, 335
sémiotique de la communication théâtrale,
17
sensibilisation, 2, 3, 13, 14, 22, 23, 25, 65,
77, 82, 86, 92, 95, 96, 116, 118, 130,
132, 153, 159, 160, 165, 166, 180, 181,
210, 226, 230, 231, 232, 233, 244, 266,
267, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278,
279, 282, 283, 287, 288, 295, 300, 351
situation d'énonciation, 9, 10, 20, 215

spectacle de théâtre, viii, 3, 4, 50, 87, 90,
108, 111, 126, 168, 203, 246, 315
sphère théâtrale., 6

T

techniques esthétiques, 17, 26, 99, 301
techniques interactives et participatives, 2
techniques théâtrales, 99, 146, 186
théâtralisation de la communication, 16
théâtre africain, vi, 66, 69, 70, 235, 239,
285, 329, 333, 338
théâtre communautaire, viii, ix, x, xv, 2, 3,
13, 14, 16, 22, 23, 24, 25, 92, 93, 129,
132, 134, 137, 138, 139, 140, 142, 144,
152, 161, 162, 164, 165, 171, 172, 174,
176, 180, 192, 195, 196, 202, 203, 204,
210, 228, 229, 232, 233, 241, 243, 244,
245, 246, 250, 252, 255, 258, 259, 260,
262, 263, 265, 266, 281, 282, 283, 297,
300, 320, 348, 349, 352
théâtre d'intervention sociale, 2, 3, 16, 65,
77, 81, 82, 86, 87, 89, 94, 96, 163, 261,
279, 318, 335, 338, 348
théâtre de la participation, xv, 4, 12, 16,
17, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 59, 67, 84, 89,
94, 95, 96, 99, 100, 146, 147, 151, 154,
159, 163, 166, 178, 180, 185, 186, 224,
225, 226, 230, 235, 236, 237, 238, 239,
240, 241, 257, 266, 267, 270, 271, 279,
286, 289, 292, 293, 297, 299, 300, 303,
304, 305, 306, 308, 310, 311, 337, 349,
350, 351, 352, 353
théâtre de l'opprimé, 77, 83, 84, 86, 87, 89,
91, 126, 131, 187, 192, 274, 299, 300,
303, 328, 348
théâtre des journées agricoles, 2, 86
théâtre d'intervention, 2, 3, 16, 24, 65, 77,
81, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 94, 96, 130,
131, 132, 235, 261, 272, 279, 284, 286,
287, 288, 290, 299, 318, 335, 348
théâtre en Afrique, 29, 59, 60, 299
théâtre en Occident, 29, 31, 32, 298, 346
théâtre ethnographique, 64
théâtre folklorique, 64
théâtre pontin, 60, 64
théâtre pour le développement, 13, 62, 70,
77, 83, 84, 96, 105, 131, 134, 188, 236,

238, 240, 272, 273, 274, 275, 276, 277,
278, 279, 280, 283, 284, 285, 286, 287,
288, 289, 290, 335

théâtre rural, 13, 77, 130

théâtre social, 53, 65, 84, 297, 347

théâtre traditionnel, 61, 68, 284, 286, 299,
348

théâtre utile, 62, 70, 71, 72, 84, 96, 275,
276, 299

théâtre-action, 83, 84, 185, 287, 306

théâtres forum et communautaire, iv, xv, 2,
3, 6, 8, 9, 11, 12, 14, 17, 18, 19, 23, 25,
26, 29, 59, 81, 98, 99, 146, 151, 155,
157, 190, 279, 297, 310, 325

U

universalisation énonciative, 17, 217, 220,
351

utilisateurs du théâtre de la participation,
146

V

valeurs illocutoires et perlocutoires, 8, 16
vraisemblable, 46, 48, 150, 170, 299, 302,
323

TABLE DES RÉFÉRENCES

<i>[...] ces conceptions sont nées de la conjugaison d'un certain nombre de faits, d'une part les deux grands conflits mondiaux et de l'autre, la réévaluation de la mise en scène par André Antoine</i>	<i>65</i>
<i>[...] Le théâtre de l'opprimé est un système d'exercices physiques de jeu esthétiques, de techniques d'images et d'improvisations spéciales, dont le but est de sauvegarder, développer et redimensionner cette vocation humaine, en faisant de l'activité théâtrale un outil efficace pour la compréhension et la recherche de solutions à des problèmes sociaux et personnels</i>	<i>123</i>
<i>« (...) la performance théâtrale est constituée par un ensemble de signes (...) ces signes s'inscrivent dans un procès de communication dont ils constituent le message</i>	<i>222</i>
<i>« (...) toute collectivité est incapable de fonctionner sans se donner des valeurs, un absolu, sans faire l'expérience du sacré. Et privée de cette dimension, la société risque de s'engager dans l'expérience de la folie.</i>	<i>106</i>
<i>« [...] pour être efficace, ce n'est pas un costume ou un rire ou un mot qu'il faudrait changer ; c'est toute la conception même de la théâtralisation. Peut-être lorsqu'on aura détruit les salles de théâtre, brisé toutes les planches de scène, rangé tous les textes de théâtre, on pourra espérer faire du théâtre authentiquement voltaïque !</i>	<i>215</i>
<i>« 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</i>	<i>89</i>
<i>« C'est la même chose qui est arrivé à la fille de mon voisin : il a confié sa benjamine à une famille en ville. L'enfant est revenu maigre et malade. Elle nous a raconté que la famille d'accueil ne lui donnait pas assez à manger et qu'elle était maltraitée.</i>	<i>284</i>
<i>« Ce spectacle nous éclaire sur les contributions qu'on nous demande. Maintenant que nous avons compris, on va soutenir les conseillers municipaux et les conseillers villageois de développement. Nous paierons les taxes tant que nous pouvons.</i>	<i>281</i>
<i>« 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</i>	<i>336</i>
<i>« Comme c'est jour de marché, c'est facile pour moi d'y prendre part. Je dépose ma petite table à côté et je suis le spectacle. J'ai même vendu après le spectacle.</i>	<i>283</i>
<i>« 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 les spectacles qu'il se proposait désormais de réaliser avec les partenaires qu'il approcherait ou qui le solliciterait</i>	<i>174</i>
<i>« complexe structuré de tous les facteurs cognitifs, psychologiques ou autres (intellectuels, idéologiques, affectifs, matériels) qui influencent le comportement, notamment cognitif, du spectateur de théâtre, ce qui lui fournit une compétence spécifique et le rend ainsi capable de faire ce qui est requis de lui du point de vue de la réception</i>	<i>33</i>
<i>« Dans un premier temps, elle représente une esthétique de la mise en scène. Puis elle désigne l'ensemble des réflexions théoriques concernant le phénomène théâtral qu'il s'agisse du texte ou de la scène. Son champ d'application est donc très étendu : il comprendre tous les éléments constitutifs du théâtre, tel qu'il a été</i>	

<i>redéfini en tant pratique artistique au début du XX^e siècle : le lieu, l'architecture, le texte, la mise en scène, le décor, l'acteur, la lumière, le costume</i>	10
« <i>D'une certaine façon, c'est l'esthétique qui permet de penser la crise de l'art et peut être la dépasser. A l'esthétique revient alors de théoriser sur la vie et la mort de l'art</i>	9
« <i>En partant de l'idée que parler, c'est d'une certaine manière, agir sur l'auditeur, la pragmatique nous offre en quelque sorte les outils nous permettant de mieux observer la façon dont un orateur exerce de l'autorité sur ses auditeurs au moyen de son discours</i>	13
« <i>est presque préprogrammée par le statut de sa venue et par la compagnie. La réaction des spectateurs constitue une réponse à de nombreux stimuli théâtraux et extra-théâtraux, sociologiques et anthropologiques</i>	297
« <i>faire découvrir le théâtre jusque dans les coins les plus reculés du pays et de faire prendre conscience aux populations, de leur identité culturelle</i>	94
« <i>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 d'une collectivité villageoise souvent analphabète.</i> »	4
« <i>inculquer les principes de base du théâtre d'intervention sociale pour qu'elles puissent produire des spectacles adaptés à leur environnement, dans les langues locales que ne maîtrisent pas les troupes de Ouagadougou</i>	328
« <i>L'ensemble des implicatures inférables, soit à partir de règles conversationnelles (implicature conversationnelle), soit à partir du sens des mots (implicature conventionnelle) ". Aussi la pragmatique radicale accorde-t-elle un rôle important aux processus inférentiels déductifs dans la compréhension des énoncés. Les travaux de Sperber et Wilson, dans le cadre de la théorie de la pertinence, s'inscrivent dans cette lignée</i>	13
« <i>la culture : on la reçoit et on la partage, en cela, c'est un vecteur de « lien social</i>	277
« <i>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</i>	323
« <i>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</i>	96
« <i>La troupe ne vient pas faire travailler les gens pour leur donner de l'argent. Il s'agit d'instaurer un dialogue social par le jeu théâtral et de permettre à chacun de donner son avis sur la vie du village. Les propositions des uns et des autres permettront d'orienter l'action future des partenaires au développement. Il est important d'insister sur la dimension ludique et utile du chantier communautaire</i>	183
« <i>Le chantier a ouvert nos yeux sur bien de questions de la vie de notre village. Par exemple, nous avons appris que nous et nous seuls devons développer notre village. Le développement ne tombera pas du ciel. Nous devons mettre en place des idées, nous organiser et ensuite demander de l'aide. Nous devons lever et nous battre et non attendre qu'on nous donne ce dont nous avons besoin</i>	318
« <i>Le constat qui ressort de cette analyse est que de 1987 à 2014, une troupe théâtrale est créée chaque année sauf en 2011 où on a assisté à la naissance de deux troupes théâtrales</i> ».....	6
« <i>Le principal atout de la théâtralisation c'est la distance utile que cette théâtralisation instaure entre l'acteur et le personnage. Le jeu est une protection utile dans une société bien souvent répressive et où les prétentions de rébellion ou d'innovation surtout quand elles sont le fait de personnes socialement opprimées : femmes,</i>	

- jeunes, couches sociales défavorisées apparaissent comme des transgressions de l'ordre social. De telles idées exprimées sérieusement dans la réalité pourraient provoquer des risques pour l'audacieux, par contre l'usage social reconnaît que le couvert du jeu autorise des propos ou des comportements atypiques (parenté à plaisanterie, effronterie et blasphème tolérés des griots, inversions ludiques diverses dans les rites.) 214*
- « *Le théâtre (retrouva alors) sa véritable fonction en collant à la réalité, tout en libérant l'imagination et le rêve, en mettant en scène la vie vécue ou rêvée, la vie élaborée ou la vie souhaitée 93*
- « *Le théâtre burkinabè a connu un cheminement remarquable caractérisé par des bonds qualitatifs et quantitatifs à certaines étapes de son évolution. Animé par des précurseurs à l'orée des indépendances avec pour principal porte-étendard Lompolo Koné, il a enregistré un progrès significatif à partir des années 1970 avec l'avènement des pères du théâtre moderne burkinabè comme feu Jean-Pierre Guingané, Feu Amadou Achille Bourou et Prosper Kompaoré 95*
- « *les élèves s'employaient pendant les vacances à interroger les vieillards, les sages du village pour recueillir les légendes et les traditions. Au retour à l'école, à deux ou trois, ils discutaient sur le choix du thème le plus scénique, le plus transposable en langue française et, fait, le sujet « le plus proche du goût européen..... 90*
- « *les plus anciens textes théoriques occidentaux traitant du théâtre sont l'œuvre de philosophes 64*
- « *l'esthétique théâtrale renvoie à l'étude des principes et lois générales ou particulières qui régissent la représentation des œuvres dramatiques, et concourent à la production du pathétique et du beau 10*
- « *n'exercent pas d'autres activités que le théâtre qui peut leur rapporter, selon Prosper Kompaoré, environ Six cent mille francs (600000 F) CFA par an..... 178*
- « *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. » Les artistes se refusèrent à satisfaire le goût du folklore des Européens. « 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 92*
- « *provoquent un débat social et fait émerger une masse critique de personnes ayant le même point de vue 317*
- « *toucher à la fibre qui transforme le jeu en enjeu, le ludique en vita 325*
- « *traquer les pratiques culturelles indigènes jusque dans leur dernier retranchement ; de briser la personnalité des populations autochtones afin de mieux les charrier dans les voies de l'acculturation..... 90*
- « *Vous ! oui vous ! dites -moi qu'auriez-vous fait à ma place ? D'un côté, Paul, le mari de ma patronne rentre nuitamment dans la cuisine qui me servait de dortoir, me ligotait et abusait de moi. Puis il me menaçait de ne rien à sa femme sinon il me battrait à mort. Sa femme me traitait tous les jours de villageoise. Elle ne me permettait pas de suivre la télévision, pourtant ses enfants le faisaient. Elle a jeté de l'eau bouillante sur moi parce qu'elle ne retrouvait pas la tasse de thé. Voyez les brûlures sur mon dos! Que dire des enfants qui crachaient sur moi, salissaient la maison expresse pour me donner du travail à faire et faire. De l'autre côté, mon père qui refuse de m'écouter et de comprendre que je risque la mort si j'y retourne. Que faire accepter d'être bannie ou retourner pour mourir ? Je vais m'enfuir de chez mon père. 240*
- 9h-13h et 15h-18h me convient. C'est d'ailleurs nous (les populations) qui avons préconisé ce timing au regard de notre disponibilité. Je m'occupe du ménage le matin et rejoins le lieu de travail. Une fois de retour le soir, il n'y a plus grand-chose à faire. Les hommes et les enfants de leur côté vaquent aussi à leurs activités avant et après les séances de groupe. Par exemple, mon mari s'occupe des animaux le matin. Ma fille nettoie la cour, fait la vaisselle, remplit les fûts d'eau. Son frère aide son père à sortir les animaux, à leur donner à manger et à boire. 284*

Afrique toute entière, l'âme exquise et fraîche d'un peuple merveilleusement élégant dans ses gestes et ses pas où le corps possède encore cette légèreté de lignes, où toute musique est rythmée et toute parole devient mélodie	94
<i>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</i>	<i>289</i>
<i>Au théâtre, nous apprenons que les personnes vivant avec le VIH/SIDA ne sont pas dangereuses et que l'on peut vivre harmonieusement avec elles.</i>	<i>279</i>
<i>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</i>	<i>290</i>
<i>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.</i>	<i>174</i>
<i>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</i>	<i>335</i>
<i>Bien avant la représentation proprement dite, le concert party, en guise de publicité, ameute le public en donnant un avant-goût du spectacle dans la rue : quelques comédiens grimés s'adonnent à des pitreries et font des blagues dans un microphone juché sur le toit ou la plateforme arrière d'un véhicule. Ils sont suivis par une foule de badauds. Le soir venu, en attendant que la salle se remplisse, l'orchestre du concert-band joue des airs à la mode, et ceux qui le désirent parmi le public chantent et dansent. La représentation elle-même est agrémentée de morceaux de musique et de chansons</i>	<i>109</i>
<i>Buudu, tu es un bon voisin et moi je ne peux pas entendre de pareilles choses et ne pas t'en informer. Figure-toi qu'il se rapporte que ta femme ici présente se laisse tripoter par les hommes de son parti politique. Et ce n'est pas tout. Il semble aussi que ses réunions tardives sont des parties de jambes à l'air. Voisin, ouvres l'œil sur la conduite de ta femme. Tu es prévenu.</i>	<i>241</i>
<i>C'est nous les mères qui sont toujours avec les enfants, donc nous donner la parole pour parler des difficultés et nous prodiguer des conseils sur comment bien aider nos enfants est une bonne chose</i>	<i>281</i>
<i>C'est parce que je suis orpheline de père et de mère que vous me battez sans raison, que vous m'accablez de travail, que vous ne m'avez pas mise à l'école. Pourtant, moi aussi, j'ai des droits. Je mérite de l'amour, des cadeaux. Mais sachez qu'on ne saute pas le feu avec une queue</i>	<i>199</i>
<i>C'était positif. J'avais des inquiétudes. Je sais que c'est quelqu'un qui ne parle pas beaucoup, il est avare en parole.....</i>	<i>105</i>
<i>Ce n'est pas de l'infantilisation. C'est une remise en situation qui vous permettra de projeter votre vécu et d'y voir comme dans un miroir. C'est seulement ainsi que vous pourrez déceler ce qui pose problème et savoir quoi faire, comment faire et avec qui pour le résoudre. Comme c'est votre vie, vous êtes mieux placés pour la reproduire. Et puis vous comprendrez pourquoi ça n'a pas marché la première fois que vous l'avez fait. ...</i>	<i>310</i>
<i>Celui qui n'a pas de passé ne peut prétendre exister aujourd'hui et rêver un avenir quelconque</i>	<i>93</i>
<i>Cet acte ludique répond à un besoin individuel et collectif de détente sociale, de décripation ; une évasion temporaire de la coercition du sérieux de la vie.....</i>	<i>208</i>

<i>Chanter en groupe procure de l'énergie, apporte de l'adrénaline, rend heureux et réduit l'anxiété</i>	186, 224
<i>Chanter en groupe procure de l'énergie, apporte de l'adrénaline, rend heureux et réduit l'anxiété.</i>	186, 224
<i>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</i>	91
<i>comique propre à la langue, créé par elle seule, et parfois intraduisible dans une autre</i>	289
<i>comme éléments indispensables, la danse, la musique et le chant, accrochés par-ci par-là, pour faire couleur locale. La dégradation (devenant) alors endogène. Elle ne (provenait) plus de l'extérieur</i>	91
<i>de briser la glace et d'établir une connexion entre acteurs animateurs et populations</i>	182
<i>De manière générale le rire est un adoucisseur 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</i>	287
<i>dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire</i>	66
<i>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</i>	173
<i>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</i>	287
<i>En tous les cas, la cérémonie occidentale du spectacle dramatique nous apparaît très éloignée des productions authentiques que l'Afrique noire peut fournir en matière de spectacles dramatiques. C'est pour cela que l'art du théâtre que la colonisation nous a imposé et que par la suite nous avons adopté nous apparaît comme un véritable paradoxe esthétique en ce sens qu'il est en rupture complète d'avec toute l'esthétique dramatique négro-africaine, qu'il ne libère pas la véritable expression de notre génie dramatique et que par conséquent, il est ressenti comme un véritable malaise aussi bien chez les artistes que chez le public</i>	97
<i>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</i>	288
<i>Etant entendu que le chantier ne doit pas compromettre la vie normale des doivent populations et qu'elles poursuivre leurs activités, un horaire de travail est convenu par catégorie sociale.</i>	185
<i>forme participative totale du théâtre-forum. ». Il renchérit en ces termes : « Si le théâtre forum reconnaît au spectateur la capacité d'être acteur à son tour, c'est que dit Boal, pourquoi ne pas aller jusqu'au bout de cette logique et transformer l'acteur en acteur de son propre destin, faire en sorte que la communauté s'approprie l'outil théâtre ?</i>	175
<i>habiter un personnage à problèmes, un personnage victime, un personnage maudit peut attirer un sort funeste dans la vraie vie</i>	310
<i>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</i>	285
<i>Il est certain que si l'on se réfère au cadre rigide de la scène à l'italienne, avec ses décors peints et la ségrégation rigoureuse des acteurs et des spectateurs qui caractérisent encore très souvent les</i>	

<i>représentations dramatiques en Occident, on peut répondre qu'effectivement le théâtre n'existait pas dans l'Afrique d'autrefois. En revanche, si l'on pense aux spectacles de la Grèce antique ou aux célébrations liturgiques du Moyen Age, dont le caractère est essentiellement religieux, on voit clairement que l'Afrique a connu et pratiqué le théâtre depuis ses origines</i>	97
<i>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</i>	328
<i>il s'agissait de se servir du théâtre comme outil de communication pour amener les agriculteurs et les éleveurs à changer certaines de leurs mentalités et de leurs habitudes, afin d'obtenir de meilleurs rendements économiques et un mieux-être dans leur vie familiale et sociale</i>	130
<i>Ils ont entre 20 et 40 ans et sont acteurs, metteurs en scène et dramaturges, et veulent vivre de leur profession. Ils ont en 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</i>	336
<i>J'ai appris au théâtre qu'une femme enceinte qui ne fait pas de visites prénatales et qui ne suit pas les prescriptions médicales risque un accouchement prématuré et peut même mourir</i>	279
<i>Je suis à tes pieds, chef. Tu es l'astre sans lequel le jour ne paraît pas. La terre entière dors pendant ta colère lorsque tu lui donnes le dos. Regarde tous ces musiciens à tes pieds, tous ces danseurs qui te célèbrent. O roi, grand roi, dougoutigui, viens te joindre à la joie de ton peuple</i>	102
<i>L'analyse de discours est l'étude de ce pour quoi le langage est utilisé. Elle veut montrer et interpréter les régularités linguistiques et les buts de discours</i>	32
<i>L'heure du spectacle est aussi raisonnable. Ça nous permet de finir nos activités au marché ou à la maison et de tranquillement prendre part au spectacle. Les comédiens commencent le jeu au moment où nous n'avons rien à faire donc les parents nous autorisent à y aller.</i>	283
<i>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.....</i>	324
<i>La mobilisation sociale est une politique de développement qui consiste à aller vers les populations dans le but de traiter des thèmes qui touchent leurs conditions de vie et de les inciter à en chercher les solutions. Elle est une politique de communication qui cherche le dialogue entre les intervenants et les populations dans le but d'amener ces dernières à adhérer aux actions entreprises et à s'engager à participer activement à leurs réalisations</i>	313
<i>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</i>	122
<i>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.....</i>	323
<i>la sémiotique de PEIRCE- ou doctrine quasi-nécessaire ou formelle des signes, ou encore logique - est fondée sur un postulat appelé « protocole mathématique » selon lequel tout système est et ne peut qu'être triadique. En substance, la démonstration du caractère nécessaire de la triadicité est la suivante : on ne peut penser le</i>	

<i>nombre « un » sans concevoir en même temps sa limite (appelée « deux »). Or la conception du « un » et du « deux » comme deux entités séparées (l'unité et la dualité) implique un « troisième » d'une autre nature : un terme médiateur qui, en les pensant comme différents, les modifie.</i>	28
<i>La vie africaine demeure essentiellement cornnLunautaire. 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 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.....</i>	332
<i>La vie poignante et belle infiniment, la profonde et mystérieuse Afrique qui donne en un soir, par ses danses, ses chants, ses poèmes, par le choix merveilleusement sûr des couleurs, de ses coutumes, grâce à l'élégance inimitable de ses jeunes gens et jeunes filles, une idée de la perfection et de l'originalité de sa culture</i>	94
<i>Le but principal de toute représentation théâtrale est d'émouvoir l'âme du spectateur par la force et l'évidence avec laquelle les diverses passions sont exprimées sur le théâtre et de la purger par ce moyen des mauvaises habitudes qui pourraient la faire tomber dans les mêmes inconvénients que ces passions tirent après soi.....</i>	208
<i>Le grand mérite du théâtre de l'opprimé est de créer le doute, de ne pas donner de certitude (et celle-ci doit venir, au mieux, après le doute, jamais avant). Si tu donnes la certitude avant le doute, tu ne réponds à aucune nécessité. Le théâtre politique d'avant était univoque, il donnait les bonnes réponses. Ce que nous essayons de faire aujourd'hui, c'est de poser les bonnes questions, la meilleure d'entre elles étant à mon sens : quelle question voulez-vous vous poser ?</i>	127
<i>Le langage théâtral utilise la force de la suggestion, l'empathie émotionnelle, l'effet de diffusion par imprégnation répétitive et progressive du message ou de la sensation qui s'infiltré au plus profond du spectateur.....</i>	252
<i>Le manque d'intérêt de certains milieux pour le théâtre notamment dans le milieu de certains décideurs, (décideurs politiques ou bailleurs de fonds) tient en partie au fait que l'on ne perçoit pas toujours clairement en quoi le fait de jouer peut contribuer à relever les défis économiques des pays en développement.....</i>	339
<i>Le mot esthétique a été créé par Baumgarten à partir de la distinction traditionnelle entre les noeta, faits d'intelligence, et les aistheta faits de sensibilité. [...]. Baumgarten utilise cette distinction dans une perspective leibnizienne ; il voit alors dans les aistheta de vraies connaissances, mais « sensibles » ; les images de l'art en feraient partie par leur caractère concret et sensible ; et une « science philosophique » en est possible lorsque le philosophe réfléchit sur l'art.....</i>	9
<i>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..</i>	326
<i>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.....</i>	332
<i>Le public reconnaît dans le jeu des acteurs sa propre image. A son tour, il s'empare du jeu pour la restituer dans un comportement social consécutif à la représentation. De telles interférences déterminent les formes mêmes de la scénographie, aussi bien dans la narration du récit, que dans les signes gestuels. L'apparition des ombres, des spectres et des revenants sert justement de paradigme dans l'abolition de la rupture matérielle et des limites de visualisation</i>	110
<i>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</i>	289

<i>Le rire est la culture populaire, il imprègne la sociabilité et les nombreuses festivités (00') Le goût de rire est nettement une ligne de partage entre la culture savante et la culture populaire</i>	286
<i>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</i>	327
<i>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.</i>	333
<i>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 castigares mores riendo, corriger les mœurs en riant.</i>	287
<i>Le spectacle nous a permis de savoir qu'une femme aussi peut gérer une mairie.</i>	281
<i>Le terrain n'est pas loin des concessions. C'est facile d'accès et puis l'espace est grand. Chacun peut trouver une place. Je suis venue avec mon tabouret.</i>	284
<i>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.....</i>	17, 129
<i>Le théâtre d'intervention sociale est une pratique très développée en Afrique de l'Ouest qui a beaucoup évolué ces dernières années et il est urgent de lui consacrer une thèse afin d'étudier autant l'évolution historique de cette pratique, que ces incidences sur les populations africaines. Le Burkina Faso a été partie prenante de cette pratique socio-artistique qui s'est inventée sur son territoire sous l'impulsion d'artistes et intellectuels militants comme Jean Pierre Guingané, Prosper Kompaoré ou Koulsy Lamko.</i>	4
<i>Le théâtre forum concerne essentiellement 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 théâtralement les gestes et les actes libérateurs de la vie concrète et réelle.....</i>	312
<i>Le théâtre forum est un choix pragmatique qui colle aux besoins d'une grande partie du public africain en matière de théâtre. (...) (Il) devient, vu avec le regard de la tradition, le prolongement de l'arbre à palabre où s'engagent les dialogues qui favorisent la recherche du compromis et des consensus indispensables à la mise en route du processus de développement</i>	vi
<i>Le théâtre n'est pas supérieur à l'action. C'est une phase préliminaire. Il ne peut se substituer à elle</i>	325
<i>Le théâtre-forum est un choix pragmatique qui colle aux besoins d'une grande partie du public africain en matière de théâtre. (...) (Il) 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</i>	332
<i>Les comédiens font exactement la même chose que nous ici. On défèque au champ, à côté des rivières. Et nous buvons cette même eau. La dernière fois, mon enfant se plaignait de maux de ventre et l'infirmier a dit de ne plus boire l'eau de la rivière. C'est ce qui s'est passé sur scène tout à l'heure</i>	284
<i>les gens de la parole, au sens originel d'action</i>	98
<i>Les gens s'expriment d'autant plus volontiers qu'ils se sentent en confiance. Le critère de l'homogénéité crée ce climat</i>	185
<i>Les indépendances de 1960 ont produit un double effet sur les activités théâtrales dans les nouveaux Etats francophones d'Afrique de l'Ouest ; d'une part, elles ont favorisé la création ou la multiplication de troupes</i>	

<i>modernes et de ballets traditionnels dans le prolongement des initiatives coloniales des années 1950, d'autre part, elles ont libéré l'inspiration et la plume de plusieurs africains.....</i>	94
<i>Les jeunes aujourd'hui ne respectent plus les vieux. Voyez comment le garçon répond à son père. J'ai aimé le recadrement fait par ce dernier. C'est comme ça on éduque un enfant.</i>	285
<i>Les lois de composition et de fonctionnement du texte et de la scène. Elles intègrent le système théâtral plus vaste : genre, théorie de la littérature, système des beaux-arts, philosophie de la connaissance</i>	10
<i>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.....</i>	176
<i>Les représentations de théâtre nous permettent de voir des gens qu'on n'a pas vu il y'a longtemps. On s'échange les nouvelles. On s'informe.....</i>	277
<i>Les représentations nous facilitent le contact avec les filles. Dans ces lieux, elles se laissent aborder et nous offrent des temps de causeries. Ça permet de tisser des liens qui peuvent évoluer plus tard.</i>	277
<i>Les rites initiatiques guident l'homme en quête, vers des états d'expression de son tempérament profond. Ils font passer dans le domaine de l'émotion cet idéal que vise tout homme attiré par les mystères de l'être. Et l'âme africaine a souvent besoin de cette expérience émotive du contact avec ses dieux.</i>	106
<i>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</i>	92
<i>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.....</i>	93
<i>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, de biographes et de philologues, d'acrobates, d'animateurs de veillées, d'imitateurs.</i>	98
<i>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</i>	288
<i>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.....</i>	91
<i>mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation</i>	14
<i>Mon enfant souffre de malédiction. Il est l'objet de la convoitise du diable. Avant sa naissance un devin m'a dit que l'enfant que je porte, s'il naît, aura beaucoup de problèmes. On m'a dit qu'il ne faut pas qu'il épouse une belle femme. » Au moment où le malade tente une prise de parole timide, elle le rabroue en lui disant qu'il est fatigué ; puis elle se met à éponger une goutte de sueur imaginaire sur le visage du malade, à le cajoler</i>	105
<i>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</i>	287

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. 93

Nous prenons l'engagement de nous organiser pour constituer une association en vue faire faire valoir notre projet de réalisation du pont et de barrage auprès des acteurs locaux de développement 313

On m'a demandé si les artistes de notre troupe étaient des professionnels. Mais qu'est-ce qu'un professionnel ? Si un professionnel est quelqu'un qui vit de son métier, je dis qu'en Afrique, il n'y a pas de professionnels. En Afrique, personne ne peut vivre de son art surtout dans le théâtre. Si l'on se place sur le plan de la qualité pour estimer qu'un artiste est ou non professionnel, alors je dis que nos artistes n'ont rien à envier à qui que ce soit. Pourtant nous travaillons tous dans la journée. Il y a des maçons, il y a des mécaniciens, il y a des employés de bureau, il y a tout. 338

On note dans la plupart des troupes qu'il n'y a pas de professionnalisme au sens strict du terme. Certains acteurs ont de petits emplois pour survivre, d'autres attendent un gagne pain. Seules les troupes officielles (celles de l'INA et du Ballet National) sont constituées de professionnels car ils perçoivent une rémunération mensuelle. Les autres n'ont pas un cadre sécurisant et reçoivent çà et là quelques subsides à la fin des spectacles. Souleymane Koly insiste bien sur le fait que le professionnalisme pourrait entraîner une saturation au plan théâtral et une oisiveté mentale et qui auraient toutes deux des conséquences désastreuses sur la qualité des spectacles ... Zadi Zaourou quant à lui cherche à former des militants politiques, des gens capables de susciter une interrogation autour d'eux... Enfin le désintérêt des pouvoirs publics, l'inertie de la politique culturelle ne favorisent aucune vocation 338

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 337

par-delà leur vocation d'amuseur, un rôle de moralisateur indispensable. 333

Pas de costumes de cérémonie mais des boubous, des togas 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 286

personnages typiques des sociétés rurales - le sorcier, le guérisseur, le griot et plus tard le fonctionnaire parvenu ou le Blanc 91

Pour comprendre cette situation, il faut se demander : qui parle à qui, quand et où, pour dire quoi et avec quelle intention 15

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. » 288

Pour les premières expérimentations, le choix des localités a été le fait de l'A.T.B. Mais depuis 2010, l'A.T.B. s'adresse à son réseau de troupes partenaires et demande à celles qui collaborent avec des partenaires terrains, par exemple des ONG ou des Projets susceptibles d'appuyer des initiatives de développement local de procéder à un sondage pour savoir ceux qui seraient intéressés à une démarche communautaire pour amener les populations à diagnostiquer les problèmes de développement afin de les aider dans l'élaboration de leur plan d'action 181

Quand le protagoniste-patient vit une scène dans sa propre vie, il essaie d'y concrétiser ses désirs déclarés, que ce soit l'amour ou la haine, l'attaque ou la fuite, la construction ou la destruction. Mais quand il revit la même scène dans un espace esthétique (théâtral ou thérapeutique) son désir devient dichotomique : il veut simultanément montrer la scène et se montrer en scène. En montrant comment la scène a été vécue, il cherche encore une fois la concrétisation de ses désirs, tels qu'ils se sont épanouis ou frustrés. En montrant en scène

<i>une action, il cherche à procéder à la concrétisation de ce désir... En vivant la scène, il essaie de concrétiser un désir ; en la revivant, il le réifie. Son désir, parce qu'esthétique, se transforme en objet observable, et par lui-même et par les autres. Le désir, devenu chose observable, pourra être analysé, et qui sait, transformé</i>	105
que l'on ne peut pas enseigner quelque chose à quelqu'un si on n'apprend pas de lui	201
<i>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</i>	174
<i>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.....</i>	290
<i>S'attaque aux mœurs traditionnelles de leur société. Ainsi, les dramaturges se font le souci d'aider à changer ce qui ne va pas de l'héritage socio-culturel légué par les ancêtres d'une part et, d'autre part, de s'impliquer dans les recherches de solutions engagées à plusieurs niveaux, par les intellectuels et hommes politiques du Continent, pour résoudre les problèmes de développement dans le nouveau contexte des indépendances. Ce théâtre, favorable aux réformes sociales à partir de la transformation de l'héritage culturel ancestral a fait recette en Côte d'Ivoire et au Burkina Faso</i>	96
<i>se substituer à l'institution théâtrale importée pour permettre, à l'intérieur d'un cadre approprié de se réconcilier avec le génie propre</i>	98
<i>si le contenu est consistant, mais l'esthétique pauvre et désastreuse, l'on aura peu de chance d'intéresser véritablement l'auditoire; le public apprécie le contenu parce qu'il a apprécié la forme</i>	335
<i>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.</i>	326
<i>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.</i>	122
<i>synonyme de théâtre mal joué, comique ou plus exactement burlesque à force de niaiserie</i>	335
<i>Tout commence par un cérémonial qui tente de mettre les patients en confiance. Puis on nomme un dougoutigui , chef de village, choisi parmi les malades particulièrement complexés à qui on redonne une espèce d'autorité, de confiance en lui. Puis une espèce de tribunal est mis sur pied, cela tenant compte de la personnalité des malades et aussi selon leurs envies" (femme de chef, paysan, vieux sage etc.) Les jeux sont inventés ayant pour but d'évoquer les maladies dont souffrent les personnes engagées dans l'action. Bien des gens étant convaincus d'être victimes de maléfices et autres maladies surnaturelles, les jeux constituent des occasions de démystification... On arrive à faire jaillir de ces corps une prise de conscience étonnante</i>	100
<i>Toute pratique artistique s'inscrit dans l'imaginaire social d'un groupe. Les arts fondent la culture d'une société, générateurs et réceptacles à la fois du dynamisme interne et de ce fait, leur pratique n'est jamais innocente... En Afrique noire traditionnelle, mis à part l'esthétique, les arts poursuivent un objectif de fonctionnalité pratique et indéniable. C'est ainsi que les arts du spectacle sont intimement liés aux temps forts de la vie de l'individu et de la communauté</i>	111
<i>un ensemble d'éléments qui interviennent dans un acte de communication : l'expéditeur, le destinataire, le message, le lieu et le moment où l'acte a lieu, etc. La théorie de la communication indique que, dans l'acte de communication, un expéditeur est responsable de l'envoi d'un message à un ou plusieurs destinataires. Ce message est diffusé par un canal et peut être compris lorsque l'expéditeur et le destinataire partagent un code. Il est également important que le destinataire connaisse le référent du message afin de comprendre ce qu'il est</i>	15

<i>un remède inoffensif pour éloigner de nous le stress accablant, les agressions que nous subissons constamment au cours de notre vie.....</i>	287
<i>Une chose est sûre, une pub, pour marquer les esprits, doit avoir un engagement émotionnel. Une publicité 100 % rationnelle n'aura pas l'efficacité d'une pub qui va créer une émotion. Parce que les émotions sont des ancrages mémoriels. Quand j'ai une émotion par rapport à une pub, je vais m'en souvenir plus longtemps et ça va permettre à la marque de se différencier de ses concurrents. Alors, l'humour, ça marche toujours. Comme les bébés ou les animaux. Mais il n'y a pas que ça. Il faut chercher l'enjeu émotionnel</i>	232
<i>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.....</i>	332
<i>Une réflexion sur les grands problèmes du théâtre, tels qu'ils ont été vécus et exposés par des créateurs des philosophes ou des écrivains</i>	10
<i>une science générale qui étudie tous les systèmes de communications</i>	24
<i>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</i>	90
<i>vous êtes des braves gens qui font face à des difficultés. Et nous sommes venus pour vous aider à les résoudre. Tout d'abord, sachez que vous seuls pouvez venir à bout de vos problèmes : vous en avez les moyens et les potentialités. Il vous manque juste la méthode, la technique et peut être un appui extérieur. Aussi, pour vous aider à vous en sortir, nous attendons que vous nous disiez ce qui pose problème à votre épanouissement collectif. Quels sont les problèmes que connaît ce village ? Qui pour nous raconter les situations compliquées que vous vivez ici ?</i>	309

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES IMAGES, DES FIGURES, DES TABLEAUX ET DES ANNEXES.....	vii
SIGLES ET ACRONYMES	x
RESUMÉ.....	xiii
ABSTRACT	xv
SOMMAIRE.....	xvii
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
PARTIE I. CARACTÉRISTIQUES ET ÉVOLUTION DE L’ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE ..	40
CHAPITRE 1. ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE EN OCCIDENT : HISTOIRE, COURANTS	
ESTHÉTIQUES ET FORMES DE THÉÂTRE	42
1.1. Origines du théâtre en Occident	43
1.1.1. Les périodes historiques.....	44
1.1.1.1. L’Antiquité.....	44
1.1.1.2. L’époque républicaine.....	47
1.1.1.3. Le Moyen-Âge et la renaissance en France	49
1.1.1.4. Le XVIIe siècle.....	50
1.1.1.5. Le XVIII^e siècle.....	51
1.1.1.6. Le XIX^e siècle ou le refus des « cages ».....	51
1.1.1.7. Le XX^e siècle.....	52
1.1.2. Les particularités architecturales	53
1.1.2.1. La sphère grecque.....	53
1.1.2.2. Le théâtre antique romain.....	54
1.1.2.3. Les tréteaux médiévaux	56
1.1.2.4. Le théâtre élisabéthain	56
1.1.2.5. Le théâtre à l’italienne	58
1.1.2.6. Le théâtre hors des théâtres.....	60
1.1.2.6.1. Le cabaret-théâtre	60
1.1.2.6.2. Le théâtre cirque.....	61
1.2. Evolution des théories esthétiques	63
1.2.1. Les origines de l’esthétique théâtrale	64
1.2.2. Les stades d’évolution de l’esthétique théâtrale	65
1.2.2.1. L’aristotélisme	65
1.2.2.2. L’esthétique de la renaissance	66
1.2.2.3. Le classicisme	67
1.2.2.4. L’esthétique du théâtre bourgeois.....	68
1.2.2.5. Le symbolisme.....	69

1.2.2.6. L'esthétique moderne.....	69
1.3. Les différents paradigmes théâtraux en Occident.....	71
1.3.1. Sur le plan dramatique	71
1.3.1.1. Le théâtre philosophique	71
1.3.1.2. Le théâtre poétique.....	72
1.3.1.3. Le théâtre de l'absurde ou l'anti-théâtre	72
1.3.1.4. Le théâtre social renouvelé	73
1.3.1.5. Le théâtre de tout.....	73
1.3.2. Sur le plan scénique.....	74
1.3.2.1. Le théâtre d'art.....	74
1.3.2.2. Le théâtre de la cruauté	75
1.3.2.3. Le théâtre pauvre	75
1.3.2.4. Le théâtre et la vie.....	76
CHAPITRE 2. CARACTÉRISTIQUES DES ESTHÉTIQUES DU THÉÂTRE EN	
AFRIQUE FRANCOPHONE	78
2.1. Le théâtre en Afrique francophone.....	79
2.1.1. Les caractéristiques du théâtre traditionnel africain	80
2.1.1.1. Définitions du terme tradition	80
2.1.1.2. Compréhension de la notion théâtre.....	82
2.1.1.3. Critériologie du théâtre traditionnel africain	84
2.1.2.1. Caractéristiques du théâtre de type occidental.....	86
2.1.2.2. La mission évangéliste	89
2.1.2.3. L'école William Ponty.....	90
2.2. Émergence du théâtre au Burkina Faso.....	92
2.3. Expériences esthétiques du théâtre en Afrique noire francophone	98
2.3.1. La griotique.....	98
2.3.2. Le kotéba	99
2.3.3 Le théâtre rituel	106
2.3.4. La palabre jouée	108
2.3.5. Le concert party.....	109
CHAPITRE 3. ESTHÉTIQUES DU THÉÂTRE DE LA PARTICIPATION	113
3.1. Cadrage définitionnel des notions clés du « théâtre de la participation ».....	116
3.1.1. Du théâtre de la participation	116
3.1.2. De l'intervention sociale.....	118
3.1.3. Du développement local	119
3.2. Découverte du théâtre d'intervention sociale au travers d'un rappel historique.....	121

3.2.1. Parcours historique du théâtre d'intervention sociale.....	121
3.2.2. Le théâtre de l'opprimé.....	123
3.2.3. Le théâtre forum.....	125
3.2.4. Le théâtre communautaire	128
3.3. Emergence du théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso	130
CHAPITRE 3. ESTHETIQUES DU THEATRE DE LA PARTICIPATION.....	133
3.3.1. Le théâtre-débat.....	133
3.3.2. Le théâtre procès	134
PARTIE II. MÉCANISMES ESTHÉTIQUE ET PRAGMATIQUE DES SPECTACLES DE	
THÉÂTRE FORUM ET COMMUNAUTAIRE DU BURKINA FASO DE 2008 À 2020 ET DES	
SÉANCES DE PROMOTION/VENTE DES ORGANISATIONS COMMERCIALES	138
CHAPITRE 1. TECHNIQUES DE MODÉLISATION DES SPECTACLES DES THÉÂTRES	
FORUM ET COMMUNAUTAIRE DU BURKINA FASO DE 2008 À 2020 ET DES SÉANCES	
DE PROMOTION/VENTE DES ORGANISATIONS COMMERCIALES.....	140
1.1. Les techniques de modélisation du théâtre forum.....	141
1.1.1. Présentation de Bienvenue Théâtre du Bazèga.....	141
1.1.1.1. Structure.....	141
1.1.1.2. Fonctionnement	145
1.1.2. De la présentation de Kombissiri	148
1.1.3. Processus de création du théâtre forum	151
1.1.3.1. L'identification du problème.....	151
1.1.3.2. La conception du script.....	153
1.1.3.2.1. La structuration actantielle	153
1.1.3.2.2. Les détails scénographiques	159
1.1.3.2.2.1. Les positions des personnages.....	159
2.2.2. <i>Les aires de jeu</i>	165
3.2.3. Le titre	168
3.3. La mise en théâtre	170
3.3.1. La construction du personnage	170
3.3.2. Le filage	171
3.3.3. La représentation test.....	172
1.2. Processus de création de l'A.T.B.....	172
1.2.1. Portrait de l'A.T.B.....	173
1.2.2. Structure et fonctionnement	176
1.2.3. De la description de Garango	180
1.2.4. Démarche du théâtre communautaire.....	181

1.2.4.1. La prise de contact.....	181
1.2.4.2. Le lancement du chantier.....	182
1.2.4.3. Le diagnostic théâtralisé.....	186
1.2.4.4. L'écriture des fables.....	187
1.2.4.5. Les répétitions générales.....	188
1.3. Processus de modélisation des organisations commerciales.....	189
1.3.1. Contexte d'utilisation de cette forme théâtrale.....	189
1.3.2. Modélisation immersive et collective.....	190
1.3.3. Démarche participative.....	190
1.3.4. Processus d'intervention.....	191
CHAPITRE 2. LES TECHNIQUES DE MISE EN FORME ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE FORUM ET COMMUNAUTAIRE DU BURKINA FASO DE 2008 À 2020 ET DES SÉANCES DE PROMOTION/VENTE DES ORGANISATIONS COMMERCIALES.....	195
2.1. La réappropriation des esthétiques du théâtre de la participation.....	197
2.1.1. La personnalisation des spectacles.....	197
2.1.1.1. La personnalisation par mimétisme.....	197
2.1.1.2. La personnalisation par distanciation.....	198
2.1.1.3. La personnalisation par vraisemblance.....	200
2.1.2. La dramatisation des représentations théâtrales.....	201
2.1.2.1. La dramaturgie relationnelle.....	201
2.1.2.2. La simulation.....	203
2.1.3. La communication du fait théâtral.....	205
2.1.3.1. Contrats spécifiques à la communication théâtrale.....	206
2.1.3.1.1. Le contrat de récréation/divertissement.....	208
2.1.3.1.2. Le contrat d'information et d'instruction.....	209
2.1.3.1.3. Le contrat de conformisme et de subversion.....	213
2.1.3.1.4. Le contrat de reproduction/dénonciation.....	215
2.1.3.2. Le langage verbal.....	218
2.1.3.3. Le langage non verbal.....	220
2.2. L'ancrage dans les pratiques traditionnelles et culturelles du Burkina.....	222
2.2.1. La dimension festive.....	222
2.2.2. Le recours au chant.....	223
2.2.3. L'appui sur le conte traditionnel.....	225
2.2.4. L'analogie au tribunal coutumier.....	227
2.2.5. La pratique des langues locales.....	228
2.2.6. Les références aux pratiques religieuses.....	229

2.3. Les démarches esthétiques des utilisateurs du théâtre de la participation	230
2.3.1. Le jeu théâtralisé	230
2.3.2. Le principe de plaisir.....	231
CHAPITRE 3 : LES MODALITÉS PRAGMATIQUES DES SPECTACLES DU THÉÂTRE FORUM ET COMMUNAUTAIRE DE 2008 À 2020 ET DES SÉANCES DE PROMOTION/VENTE DES ORGANISATIONS COMMERCIALES	235
3.1. Construction du sens dans les représentations de théâtre forum et communautaire	237
3.1.1. Les éléments signifiants.....	237
3.1.1.1. La mise en scène : une triade théâtrale ?.....	237
3.1.1.2. Les formes de discours	239
3.1.2. Ordonnancement logique.....	243
3.1.2.1. Contexte des normes culturelles, statuts et rôles identitaires	243
3.1.2.1.1. Des femmes infériorisées	244
3.1.2.1.2. Des hommes autoritaires.....	245
3.1.2.1.3. Des jeunes garçons aspirant à des changements sociaux	245
3.1.2.1.4. Des jeunes filles victimes	246
3.1.2.1.5. Des enfants peu épanouis	247
3.1.2.2. Contexte spatio-temporel.....	248
Chapitre 2 : Revue de la littérature	250
3.1.2.3. Contexte émotionnel.....	251
3.1.3. Grille catégorielle de l'ordonnancement logique.....	254
3.2. La structuration du discours produit aux théâtres forum et communautaire.....	257
3.2.1. Les caractéristiques des instances énonciatives	257
3.2.1.1. Emboîtement des instances énonciatives	257
3.2.1.2. Dédoublage de schémas énonciatifs.....	259
3.2.1.3. Marques de locution	261
3.3. Les techniques de mise en voie	265
3.3.1. Le décalage énonciatif contextuel.....	265
3.3.2. La (dé) multiplication des échanges	266
3.3.3. L'universalisation énonciative.....	268
PARTIE III. GRILLE DE MODÉLISATION D'UN THÉÂTRE DE LA PARTICIPATION EFFICACE	271
CHAPITRE 1. LES CONDITIONS D'EFFICACITÉ DES THÉÂTRES DE LA PARTICIPATION.....	273
1.1. Les modalités d'une modélisation efficace	275
1.1.1. Etude diagnostique de la localité cible.....	275

1.1.2. Les attentes des spectateurs	275
1.1.2.1. Le besoin de divertissement	276
1.1.2.2. L'incitation sociale.....	276
1.1.2.3. Le désir d'information	278
1.1.2.4. La nécessité de la sensibilisation	281
1.1.2.5. Le choix de l'espace et du temps de la représentation	283
1.1.2.6. L'horizon d'attente de la vraisemblance	284
1.1.2.7. Un théâtre humoristique et pluridisciplinaire	285
1.2. Une esthétisation hybride	290
1.3. Une instrumentation des spectacles du théâtre de la participation	291
1.4. Une communication publicitaire	294
1.4.1. La préparation des spectateurs avant leur arrivée sur le lieu de la représentation ..	294
1.4.2. L'installation du public.....	295
1.4.3. L'aire de jeu et son ambiance comme prélude au spectacle	297
CHAPITRE 2. LES EFFETS D'UNE CODIFICATION ESTHÉTIQUE ET PRAGMATIQUE	
.....	298
2.1. Les expressions verbales	300
2.2. Les expressions non verbales.....	303
2.2.1. Le silence attentif.....	303
2.2.2. Les réactions spontanées/exclamatoires	304
2.2.3. Les gestes et les attitudes.....	305
2.2.4. Le rire	306
2.2.5. Le regard	307
2.2.6. Les larmes	307
2.3. Le bénéfice social.....	308
2.3.1. La prise de parole en public	308
2.3.2. L'intervention scénique.....	310
2.3.3. Des moments de réflexion collective	311
2.3.4. La prise de conscience de l'implication de soi dans la vie communautaire.....	313
2.4. La formation cognitive.....	315
2.4.1. L'acquisition de connaissances.....	315
2.4.2. La culture de l'esprit de tolérance	316
2.4.3. L'émergence d'une conscience collective	317
2.5. Plus-value économique.....	318
2.6. Les réalisations matérielles.....	319
CHAPITRE 3. L'AVENIR DU THÉÂTRE DE LA PARTICIPATION	321

3.1. Les avantages de l'utilisation sociale du théâtre de la participation.....	323
3.1.2 Une communication organique	324
3.1.3 Une communication pour un public diversifié.....	325
3.1.4. Une communication des sujets tabous	326
3.1.5. Une stratégie de communication répétitive	327
3.1.6. Une grande popularité	327
3.1.6.1. La géographie du théâtre forum au Burkina Faso	328
3.1.6.2. Les zones d'action du théâtre communautaire	329
3.1.6.3. Aperçu des localités ayant bénéficié des deux pratiques.....	330
3.1.7. Un théâtre « miroir de la société » et en continuité avec la tradition.....	332
3.2. L'intérêt de l'initiative du théâtre d'entreprise.....	333
3.3. Les menaces.....	334
3.3.1. Discrédit sur la pratique du théâtre de la participation	334
3.3.2. Désintéressement des commanditaires	336
3.4. Perspectives de résistance aux menaces	338
3.4.1. Une professionnalisation de la filière théâtre de la participation.....	338
3.4.2. De la prise en charge totale des activités théâtrales.....	339
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	341
ANNEXES	353
Annexe 1. Guide d'entretien avec les praticiens : Responsables de troupes et comédiens	356
Annexe 2. Guide d'entretien avec les théoriciens : enseignants d'arts dramatiques.....	357
Annexe 3. Guide d'entretien avec les partenaires techniques et financiers : Représentant des commanditaires (organismes internationaux, ministères, etc.).....	358
Annexe 4 : Questionnaire.....	361
Annexe 5. Grille d'observation des séances d'animation et de communication de promotion/vente.....	377
Annexe 6. Liste des troupes de théâtre forum au Burkina	380
Annexe 7. Liste des localités ayant bénéficié des chantiers de théâtre communautaire	382
ANNEXE 8. Fiche descriptive du film.....	384
BIBLIOGRAPHIE	385
I. Ouvrages sur les études théâtrales	386
II. Ouvrages sur la sémiologie/sémiotique.....	391
III. Ouvrages sur la critique littéraire/sociologie	392
IV. Mémoires et thèses de doctorat.....	393
V. Webographie.....	396
INDEX DES AUTEURS	403

INDEX THÉMATIQUE	406
TABLE DES RÉFÉRENCES	412
TABLE DES MATIÈRES	425