

ENJEUX DE SCÈNE

REVUE D'INFORMATION ET DE RECHERCHE SUR LE THÉÂTRE POUR LE DÉVELOPPEMENT



Oui, mais...



Kaléidoscope

Dans ce numéro

- ETUDE : « SÉMIOLOGIE DE L'ESPACE THÉÂTRAL » P.34
- INTERVIEWS AVEC DR PRIVAT TAPSOBA ET DR ERIC BENON P.14
- ASSITA PETITJEAN TRAORÉ P.89

Table des matières



CONCOURS DE
THÉÂTRE
FORUM

DU 08 AU 12 MAI 2023

À L'ATB

18ÈME ÉDITION



Théâtre forum

Page 06

Des créations à l'initiative de l'ATB

Des créations à la demande des partenaires

Les tournées

En studio

Interview

Page 14

Dr Privat Roch TAPSOBA

Eric Babou Benon

Rencontre annuelle

Page 27

Bilan des activités du réseau

Mot introductif

Formation du mercredi 20 décembre

Activités des troupes partenaires

Zoom sur une troupe

Page 31

Bienvenue-Théâtre du Bazèga,

Un Théâtre Pour Servir

Distinction honorifique

Étude

Page 34

Introduction générale

La sémiologie appliquée aux arts du spectacle

La lecture de spectacle appliquée au domaine du théâtre

Lecture de l'espace de théâtre

Axe synchronique et morphologie de l'analyse de spectacle

Axe synchronique et morphologie de l'analyse de spectacle

Axe diachronique et syntaxique de l'analyse de spectacle

Lecture sémiologique de l'espace dans
"Gouverneur de la rosée"

Éléments de bibliographie

Événementiel

Page 69

Concours Artistique du primaire de Ouagadougou, CAPO

18e Édition du concours de théâtre forum, CTF

Pièces présentées pendant le CTF 2023

Cérémonie de distinction des baobabs du théâtre africain

Formation

Page 79

Le projet kaléidoscope

L'école de théâtre

Vie de l'ATB

Page 89

Enjeux de scène n°23
Revue d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement
Saison théâtrale 2022-2023
01 BP 2121 Ouagadougou - Burkina Faso - Tél : +226 25 34 03 09
récipissé : n°1266/CA-GI/OUA/P.F - copyright : ATB octobre 2024
f <https://web.facebook.com/ateliertheatreburkinabe>
proskom@atb.bf



Éditorial

Nous devons impérativement trouver des moyens de répondre aux exigences de notre époque, ainsi qu'à ses contraintes et préoccupations. Il est crucial de proposer des solutions à tout ce qui menace notre intégrité, notre vie, et notre existence. Les activités menées par l'ATB et ses partenaires au cours de la dernière saison s'inscrivent dans cette démarche de résilience face aux défis de notre époque.



L'activité théâtrale de l'ATB se concentre principalement sur les préoccupations du monde rural. Elle met en lumière la manière dont les paysans, à travers des techniques agricoles, par exemple, se prémunissent contre les effets néfastes des changements climatiques, et comment ces derniers forcent les populations à adapter leurs modes d'organisation, de production et de consommation à ce nouveau contexte. Les spectacles que l'ATB propose sont une traduction artistique de ce que vivent ces populations et de leur manière de réagir aux défis actuels.

En 2023, les efforts de l'ATB ont été axés sur le renforcement des capacités de création et de diffusion, ainsi que sur l'amélioration de la qualité des prestations. Ces questions, discutées lors des stages de vacances, ont guidé l'ensemble des actions entreprises tout au long de la saison.

Dans une optique d'autonomisation de l'ATB, l'équipe a progressivement été responsabilisée et formée pour prendre en charge toutes les étapes de la création des œuvres, depuis la phase de recherche jusqu'à l'enregistrement et les tournées. Le directeur a choisi, en accord avec le bureau, de se mettre en retrait afin de permettre à la troupe de fonctionner de manière autonome, même en son absence.

L'ATB se doit, par nécessité, de continuer à faire vivre la troupe et à maintenir sa place dans le paysage théâtral. Cette mission est impérative. En tant que compagnie théâtrale engagée dans le développement, l'ATB estime qu'il est de son devoir de s'aligner sur les efforts nationaux pour conquérir l'indépendance, l'autonomie et la souveraineté du peuple. Le combat culturel demande une énergie constante, car rien n'est acquis d'avance. De nombreux obstacles pourraient décourager une compagnie comme l'ATB, mais il faut une volonté de fer pour qu'elle ne disparaisse pas.

La vision de l'ATB est de "faire du théâtre un levier de changement social et transformer l'expérience en expertise". Ainsi, l'ATB s'efforce de proposer à ses partenaires et spectateurs des œuvres de qualité, reflétant la créativité de la troupe. Cette dernière refuse de se contenter de la répétition ou de la routine ; elle cherche constamment à innover pour accroître la créativité de ses productions.

Les acteurs du théâtre pour le développement sèment dans l'esprit des spectateurs des idées nouvelles, des attitudes innovantes et des dispositions à accepter que le changement est possible.

Nous évoluons dans un contexte culturel et socio-politique imprévisible, marqué par de nombreux bouleversements : avènements de régimes politiques, conflits sociaux sans fin. Ces situations nous imposent l'obligation de nous adapter et de trouver de nouvelles façons d'être et d'agir. L'année 2023, avec l'arrivée du MPSR 2, a apporté un nouvel état d'esprit, un patriotisme renouvelé et une détermination à reconquérir le territoire burkinabè et sa souveraineté. Ces préoccupations et mesures m'ont personnellement touché. Nous aussi, en tant qu'artistes, nous faisons partie de ce combat.

C'était d'ailleurs le thème principal de la dernière rencontre avec les troupes partenaires de l'ATB. Nous avons convenu que dans ce contexte de lutte pour la souveraineté du Burkina Faso, le théâtre a également un rôle essentiel à jouer. Les participants ont débattu longuement de ces questions et ont harmonisé leur compréhension de cette nouvelle réalité socio-politique.

Prosper Kompaoré

Directeur de l'ATB, avril 2024



Théâtre forum



Théâtre forum

Face à des réalités similaires, les peuples ne réagissent pas de la même manière. Certains sont écrasés, tétanisés, annihilés par les contradictions et les épreuves, et finissent par en mourir. D'autres, en revanche, adoptent une attitude de « Oui, mais ! » face aux contraintes.

Dans le théâtre forum, lorsqu'un problème d'oppression est posé, dans la partie dite de « reprise séquentielle », un spectateur monte sur scène pour tenter d'amener l'opprimé à réagir différemment en utilisant la technique du « Oui, mais ».

Dans un premier temps, il intériorise le problème, accepte la contradiction et dit « OUI ». Oui, cette contradiction, je l'accepte, je l'intègre. Cependant, l'opprimé ou l'opprimeur ne s'arrête pas à ce « OUI » initial. Il fait une contre-objection en ajoutant le « MAIS ». La contre-objection propose une réponse nouvelle, une autre question à résoudre ou encore une solution inédite à la difficulté évoquée.

Le « OUI, MAIS » théâtral illustre aussi la résilience. Il s'agit de prendre en compte la réalité du moment et de proposer une nouvelle manière d'agir pour surmonter la situation. Il ne s'agit pas d'ignorer la contradiction, mais bien de l'intégrer et de trouver une autre voie. C'est ainsi que, dans le théâtre forum, à force de « OUI, MAIS », on parvient peu à peu à contrecarrer l'oppression ; les oppresseurs finissent par lâcher prise et les opprimés accèdent à la liberté.

Dans ses pratiques de théâtre pour le développement, l'ATB s'efforce de donner la parole à toutes les objections et de mettre en lumière toutes les contraintes, en représentant par le jeu d'acteurs la profondeur et la complexité des difficultés rencontrées par les populations. Cette exploration va parfois jusqu'aux tréfonds des racines culturelles, rendant encore plus difficile la recherche de solutions. Une fois que les faits sont posés de manière suffisamment claire et précise, on entre dans la phase du « OUI, MAIS ».

Grâce à la pièce, puis grâce au jeu, les acteurs vont proposer des parades, soit pour répondre à l'objection, soit pour prévenir ce qui pourrait arriver. Cette attitude de parade ou de prévention est au cœur de la résilience. Il s'agit de dire : « Ok, nous faisons face à une difficulté, mais nous pouvons y apporter une réponse. » Par exemple, produire en quantité suffisante du compost pour l'agriculture à grande échelle est difficile, mais peut-être qu'en s'associant à plusieurs ou en utilisant un procédé innovant, il serait possible d'atteindre les quantités nécessaires et de garantir ainsi la sécurité alimentaire. Voilà comment le théâtre pour le développement contribue à résoudre les crises que traversent les populations.



Des créations à l'initiative de l'ATB

Les douleurs muettes



Sur une initiative propre de l'ATB, cette pièce parle d'un problème de société, les violences conjugales. Les acteurs démontrent par le jeu d'acteur, les différentes dimensions de ces formes d'oppression. Ils amènent les spectateurs, grâce à la technique du théâtre forum, à imaginer des solutions à cette problématique.

Formats radio, télé et scène

Sur une initiative propre de l'ATB, cette pièce parle d'un problème de société, les violences conjugales. Les acteurs démontrent par le jeu d'acteur, les différentes dimensions de ces formes d'oppression. Ils amènent les spectateurs, grâce à la technique du théâtre forum, à imaginer des solutions à cette problématique.

Stop à la stigmatisation



Le temps, d'une histoire, quelques formes de stigmatisation qui fracturent la société burkinabè sont mises à nu. De nature à perturber la cohésion sociale, à déclencher des situations de conflits internes ou intercommunautaires.

Formats radio et télé

La main dans le sac

Ici, ce sont la démocratie et la bonne gouvernance qui sont au cœur de l'intrigue pour montrer les dérapages fréquemment constatés dans la gestion de ces questions.

Formats radio et télé

La dernière nuit

extrait de « la parenthèse de vie ».

Le besoin de l'autre

THÈME : Le vivre ensemble

Simplex est un avocat, marié, qui vit avec sa femme dans la cour familiale. Il fait tout son possible pour maintenir la cohésion au sein de la famille. Cependant, il rencontre des difficultés avec sa femme, qui a du mal à accepter la présence de la femme de son petit frère dans la cour. Médard, son petit frère, désapprouve cette situation. La tension ne cesse de monter au sein de la cour, et Simplex se retrouve pris entre deux feux.

Des créations à la demande des partenaires

Les génies de la terre



adaptée pour une représentation sur scène, à la demande de DAKUPA. On connaissait les fertilisants chimiques et les fertilisants bio, à présent, voici qu'apparaît une nouvelle génération de fertilisants mystiques. Ils ramollissent les sols, fertilisent et arrosent les sols pendant que les humains dorment. Sinon, comment comprendre ce qui se passe dans le champ de Pascal ? C'est l'intrigue d'une pièce de théâtre sur la restauration des sols dégradés par les bonnes pratiques agroécologiques.

Au total durant l'année 2023, l'ATB a donné 20 représentations de la pièce « Les génies de la terre » devant 4366 spectateurs. Dans le public on pouvait compter les chefs de village ou leurs représentants, les chefs de quartier, un technicien de DAKUPA,

la représentante du comité exécutif de DAKUPA, des chefs catéchistes et des chefs religieux, le président du CVD et la présidente du groupement féminin.

Les pompiers de la paix



avec le soutien du FDCT. Cette pièce amène les spectateurs dans les coulisses de l'extrémisme violent, là où les coupables désignés à tort et indexés à leur insu, sont parfois les vraies victimes. Une invitation à ne pas juger, à ne pas condamner trop tôt, juste sur la base de rumeurs et de préjugés. La partie forum du spectacle est une réelle opportunité de prise de conscience, de débat et de réflexion sur la présence multiformes d'un extrémisme violent dans le quotidien des burkinabè.





Au total, l'ATB a donné 21 représentations de la pièce « Les pompiers de la paix » devant 8595 spectateurs. Cette tournée a été facilitée par l'association Manegdbzanga de Nomgana qui a bien voulu en être le point focal. Elle s'est beaucoup impliquée pour prendre les contacts dans les villages et organiser les représentations. Dans le public dans les villages parcourus, on pouvait relever la présence de personnalités dans le public. Chefs de villages ou leurs représentants, des responsables de gendarmerie, police ou chef de poste de CSPS, des représentants de l'action sociale, fondateurs, proviseurs, censeurs, animateurs de la vie scolaire, professeurs d'établissements

conseillers pédagogiques d'éducation, responsables d'associations de parents d'élèves, responsables de coopératives agricoles ou de troupes de théâtre, responsables et agents de la mairie, assistants culturels communaux, Le président de l'association Manegdbzanga.

Les tournées

La tournée de la pièce intitulée « Les Génies de la terre », jouée à Garango, a été l'occasion d'engager un dialogue fructueux avec les différentes populations pour lesquelles la troupe s'est produite. Elles ont suivi avec grand intérêt cette pièce qui traite de l'importance et des pratiques de l'agroécologie, ainsi que de la manière dont ce type d'agriculture permet aux populations de se prémunir contre les effets néfastes du changement climatique. Cette pièce a renforcé la capacité des populations à faire face à ces nouveaux défis.

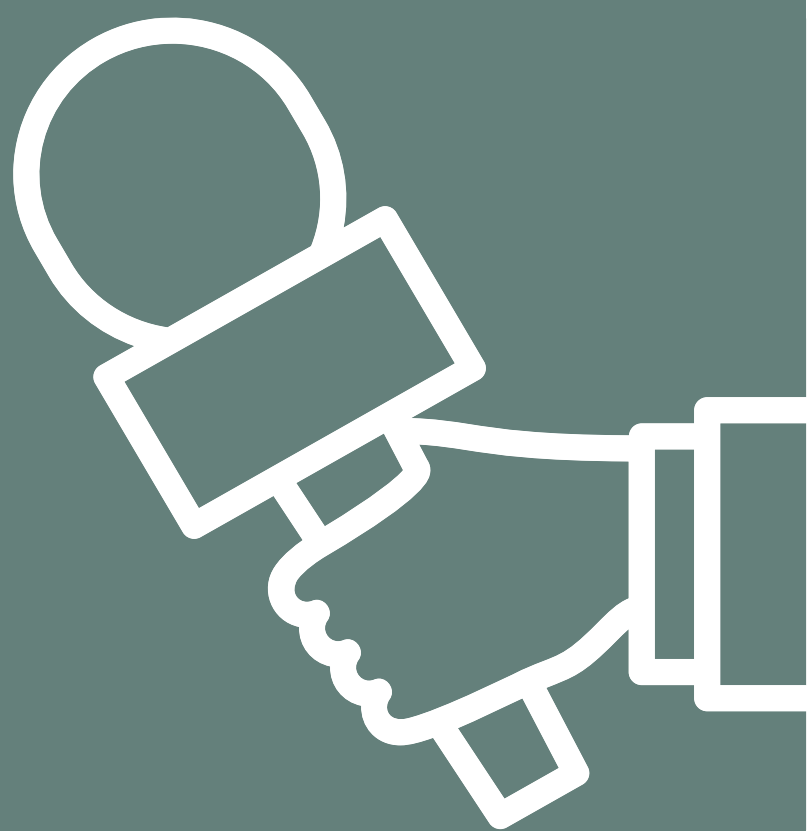
De même, la tournée de la pièce « Les Pompiers de la paix » a permis d'ouvrir un dialogue avec les populations de l'Oubritenga et du Kadiogo sur les problématiques de la cohésion sociale, de la paix, de la tolérance, et du respect des organisations féminines, qui peuvent jouer un rôle crucial dans la pacification des rapports sociaux. Cette pièce a contribué à déconstruire certains préjugés et idées reçues, incitant les populations à se prémunir contre les attitudes qui mènent à la division, à la fracture et aux conflits sociaux. La pièce intitulée « Les Pompiers de la paix » montre également que la quête de la paix est un devoir qui incombe à toutes les couches de la société.

En studio

Zama est un déplacé interne. Ancien président des jeunes dans son village, il collabore désormais avec les autorités pour organiser le retour des personnes déplacées internes (PDI) dans son village, qui a été sécurisé. Cependant, il se heurte à un autre déplacé, également nommé Zama, qui se sent à l'aise dans sa situation actuelle. De plus, certains PDI ne sont pas prêts à rentrer. Zama réalise alors que sa mission sera plus difficile que prévu.

- "la main dans le sac", sur le thème de la bonne gouvernance et la corruption
- "la dernière nuit", sur les thèmes des droits humains et de la peine de mort
- "les pompiers de la paix" sur le thème de la cohésion sociale et la paix.
- « Le retour des déplacés », sur le thème des déplacés internes





Interview

Dr Privat Roch TAPSOBA

Enseignant D'Art dramatique à l'Université Joseph KI-ZERBO de Ouagadougou, Département de Lettres Modernes.



Enjeux de scène (EDS) : *Pouvez- vous vous présenter aux lecteurs de Enjeux sur scène ? Merci de dire qui vous êtes, ce qui vous a conduit au théâtre et ce que vous y faites.*

Dr. Privat Roch Tapsoba (PRT) : Je dirai que j'ai été simplement et naturellement conduit au Théâtre par amour pour l'expression scénique car depuis son secondaire (premier et deuxième cycle), j'aimais être acteur dans les troupes. A l'Université de Ouaga où j'ai fait Lettres Modernes, j'ai bien aimé les cours de théâtre et particulièrement les TD d'expression vocale, de jeu d'acteurs, de mise en scène. Les quatre années de Lettres Modernes m'ont définitivement convaincu et rassuré que j'avais trouvé ce que je cherchais. J'ai eu la chance de poursuivre des Etudes en Théâtre, avec au finish un Diplôme d'Etudes Approfondies et un Doctorat en Etudes Cinématographiques et Théâtrales. J'ai alors été recruté à l'Université de Ouaga, en qualité d'Enseignant d'Art Dramatique.

Pour la petite histoire, j'ai été particulièrement heureux de pouvoir, pendant mon service de Service National de Développement à Badala (entre Dédougou et Nouna), de pouvoir monter, avec certains amis qui faisaient aussi du théâtre « une troupe » qui tous les samedis donnait un spectacle au camp pour égayer « la troupe ». Les samedis soirs au camp de Badala étaient attendus. Ce sont les moments inoubliables qui m'ont définitivement persuadé que le Théâtre devrait et doit être pratiqué partout.

Ce que je fais, j'enseigne, je participe à des jurys, je réponds aux sollicitations de metteurs en scène qui me demandent des conseils.

EDS : *Pouvez-vous nous dire ce que vous enseignez à vos étudiants en théâtre et pourquoi ?*

PRT : Pour les cours, il faut retenir cinq grands axes ;

- L'Histoire du théâtre : Histoire générale du théâtre grec à nos jours. Histoire du théâtre africain).
- La sociologie des Arts de la scène.
- Les grandes théories de mise scène.
- Les pratiques de mise en scène.
- Les expressions dramatiques nouvelles: les arts de la rue.

Tous ces axes participent, au niveau des curricula (programme de formation) en Lettres Modernes, à une logique de démarche pour, non seulement faire connaître le Théâtre en tant que Genre Littéraire mais surtout en tant que Art de la scène.

Au-delà de ce que j'enseigne théoriquement, je recommande fortement aux d'étudiants de suivre des représentations. Aux étudiants qui ont opté, comme spécialisation les Arts de la scène, il est fait obligation de s'intéresser à ce qui est fait par les troupes de Théâtre. C'est pourquoi beaucoup de structures ont vu défiler des étudiants, venus pour des enquêtes.

C'est alors l'occasion pour moi de dire Merci à toutes les personnes, toutes les troupes qui ont aidé à parfaire la formation de ces étudiants. Comme dans toute relation humaine, il y a certainement eu certains comportements d'étudiants et peut-être de moi, enseignant qui les ai envoyés, qui n'ont pas plu, je demande alors à tous de faire amende favorable et d'être fiers de la précieuse collaboration.

Comment le concept de la résilience parle au secteur du théâtre et résonne avec l'expression théâtrale aujourd'hui, au Burkina Faso. Merci d'illustrer vos propos avec des faits concrets.

Lors de mon intervention à la 4ème édition des Universités d'été de l'Association culturelle Sylvie CHALAYE, en 2022, j'étais arrivé à la conclusion suivante :

« Toutes les expériences présentées aujourd'hui par les troupes de théâtre-forum permettent d'affirmer que le théâtre burkinabè participe fortement à la résilience car ce théâtre-là invite et permet à toutes les communautés et à tous de :

- se battre malgré les obstacles ;
- se relever malgré les chutes ;
- rebondir malgré les échecs ;
- travailler malgré les fatigues ;
- sourire malgré les soucis ;
- vivre malgré les vicissitudes de la vie ».



En partant de cette conclusion et pour être plus concret, j'ai posé mon regard d'historien pour considérer comment le théâtre a lancé des alertes pour prévenir et comment le théâtre participe à la résilience. Il faut cependant noter que le théâtre en tant que spectacle est un art de la participation. Il faut absolument aller suivre un spectacle. C'est pourquoi le théâtre invite (parfois il convoque). Il faut que le Public réponde pour venir voir, vivre et agir ou réagir.

De ce que nous avons vécu et pour être plus concret, nous pouvons retenir ceci :



Dans le domaine de la Prévention

Lors du Concours de Théâtre Forum en 2016, 10 troupes étaient en compétition et les spectacles donnés ont eu comme thématique la recherche de la cohésion sociale, l'insertion des marginalisés, les risques de dérives communautaires, l'urgence de lutter contre les exclusions et la radicalisation des jeunes.

Lors du Concours de Théâtre Forum en 2019, 10 troupes étaient en compétition et la quasi-totalité des troupes est revenue sur les risques des dérives communautaires qui insidieusement minent la société et ébranlent le vivre ensemble.



Pour la participation à la résilience.

Depuis 2019, le comédien Alain HEMA séjourne sur des sites de déplacés internes pour des soirées de contes des terroirs et toutes les ethnies sont réunies pour traiter de la tolérance, de l'Acceptation de l'autre, de la différence ethnique comme richesse communautaire.

En 2022, la troupe Bienvenue Théâtre de Kombissiri a organisé un camp d'instruction civique et par le théâtre, il a été question de donner aux jeunes enfants les fondamentaux des valeurs de la vie en communauté.

Depuis 2022, l'Association CHALAYE Sylvie va à la rencontre des déplacés internes dans les écoles périphériques de Ouaga pour des spectacle d'insertion sociale.

En poussant des recherches sur la pratique du théâtre dans la ville de Ouaga, nous avons été agréablement surpris de constater que l'Institut Goethe (Centre Culturel Allemand) propose et diffuse du théâtre de sensibilisation autour des thématiques les conflits, les violences, les douleurs de la vie. La troupe de l'Espoir de Hyppolite OUANGRAWA sillonne les communes pour un théâtre forum, tourné vers la sensibilisation pour meilleur vivre ensemble au Burkina Faso et en 2023, nous avons été impressionné par un comédien de la troupe qui disait :

« faire du théâtre aujourd'hui, c'est parler, c'est se parler. Se parler, c'est se comprendre ou essayer de se comprendre. Se comprendre, c'est le chemin de la paix. Nous, nous allons jouer et laisser les gens agir »

Nous avons là quelques exemples qui sont édifiants. Les Hommes du théâtre de façon permanente à aider à bâtir un Burkina Faso meilleur. Il faut s'intéresser, aller au théâtre pour les découvrir.

***EDS :** Un mot sur l'apport du « théâtre pour le développement » dans le contexte actuel du Burkina Faso.*

PRT : Je vais partir d'une conception simple qui consiste à dire que le « développement » présuppose une prise de conscience, un éveil de conscience sur un aspect particulier, spécifique de la vie de l'homme. C'est pourquoi on peut parler de Développement économique, de développement culturel, de développement social, de développement humain, etc.

Le théâtre pour le développement est résolument tourné vers l'éveil de conscience de l'homme, de la communauté pour aider à réussir une vie harmonieuse, communautaire et intégrée sur les pans économique, culturel, humain, social. Ce genre de théâtre est porté par le Théâtre-débat, le théâtre-forum.

Aujourd'hui au Burkina Faso et malgré le contexte sécuritaire difficile, des troupes de théâtre de l'intérieur qui pratiquent le théâtre-forum se battent pour maintenir la cohésion sociale, la nécessité du vivre ensemble.

Pour ne pas remonter trop loin, je fais remarquer qu'à la finale du Concours du Théâtre Forum de l'ATB en 2019 dix (10) provinces étaient représentées (Bougouriba, Gourma, Kourwéogo, Lourum, Noubiel, Oubritenga, Sahel, Sanmatenga, Yatenga, Zandona).

En 2022, malgré les difficultés accrues au niveau sécuritaire, le Concours du Théâtre Forum au contenu innovant a permis aux troupes d'enregistrer, sous forme audiovisuel, le spectacle avec le public réel. A la finale de ce concours 2022, les provinces ont été : le Bazéga, le Mouhoun, le Passoré, le Séno, le Yatenga. Je pense que la pratique du théâtre dans les quatre dernières provinces citées permet de mesurer comment le théâtre pour le développement apporte plus que sa pierre dans la recherche d'un Burkina Faso meilleur aujourd'hui en 2024.

A cette pratique, il faut adjoindre le travail de réflexion critique mené par des structures comme l'Atelier Théâtre Burkinabè, l'Espace Culturel Gambidi, l'Association CHALAYE Sylvie.



***EDS :** Vous avez souvent été président du jury du Concours Artistique du Primaire de Ouagadougou(CAPO) et du Concours du Théâtre Forum (CTF). Qu'est-ce qui garde votre motivation intacte pour ces deux événements ? Pourquoi avez-vous toujours pensé que ça valait la peine d'y prendre part, d'apporter votre contribution ?*

PRT : La première réponse la plus simple est que tout ce qui touche au Théâtre, aux arts de la scène ou aux arts vivants m'intéresse. Le spectacle est art de partage : ceux qui sont sur la scène vous donnent ce qu'ils ont de mieux à donner ; ceux qui sont dans les tribunes reçoivent et ont des émotions. Cette interconnexion est fantastique. C'est ma motivation primaire.

La deuxième motivation est que le CAPO tout comme le CTF, donnent l'occasion à des acteurs de vivre leur foi en quelque chose et cette disposition que je retrouve chez ces acteurs est source d'inspiration.

La troisième motivation est que je trouve que les Journées de spectacle pour le CAPO et les soirées de spectacle du CTF sont des moments merveilleux de voir une Salle vibrer, communiquer des émotions et des sentiments qui sont beaux à suivre, à vivre.

Participer au CAPO ou au CTF, c'est vivre autrement. C'est en cela que certains sont surpris de me voir « chanter », « rythmer la musique », « danser ».

Après toutes ces émotions et motivations, il me paraît important de pouvoir échanger et expliquer aux artistes, aux producteurs de spectacles certaines règles, pour conseiller pour de meilleurs spectacles.

***EDS :** Enfin, un rêve pour le théâtre au Burkina Faso ?*

PRT : Je vais rêver en reprenant ces propos du dramaturge Bernard DORT (in Le Pouvoir du théâtre, p55) :

« Je réaffirme avec une conviction absolue que le théâtre peut-être un moment fondamental pour le Burkina Faso (nous avons adapté).Mais il faut accepter courageusement une politique pour le théâtre. Les hommes pour cette politique existent. Les idées ne manquent pas et cela permettra une recherche de style et de méthodologies théâtrales communautaires».

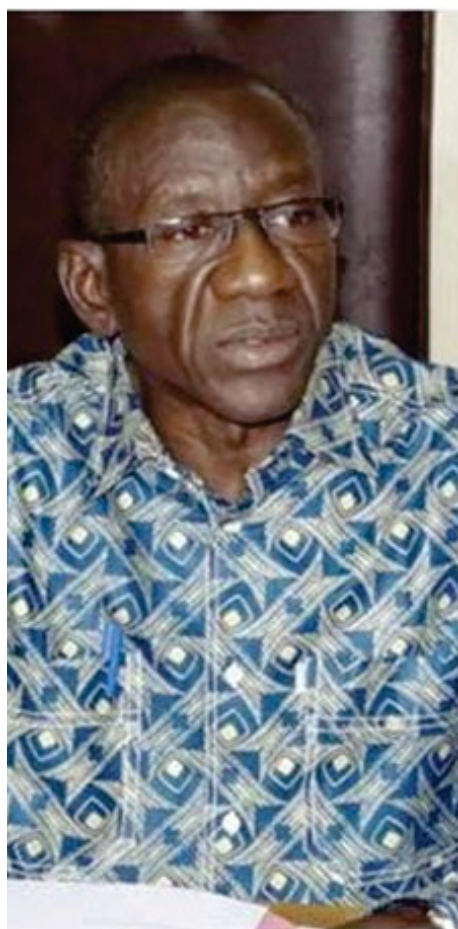
Le théâtre est l'étalon de tous les arts du spectacle. Je rêve qu'on lui donne tous les moyens pour mériter son appellation et jouer pleinement son rôle.

Merci et Bon vent à Enjeux de scène qui doit être plus connu car tout ce qui se fait autour du Théâtre doit être diffusé et connu.



Dr Eric Babou Benon

Enseignant-chercheur, Eric Babou Benon (EBB) a fait l'essentiel de sa carrière professionnelle à l'Université Joseph Ki-Zerbo, où il a assuré des enseignements de critique et de théâtre essentiellement.



Si le théâtre est un outil si puissant, c'est bien parce qu'il s'agit après tout d'un art. Une performance théâtrale réussie, n'est jamais le fait du hasard. C'est un parcours bien maîtrisé où interviennent plusieurs éléments. C'est un art vivant qui permet une adaptabilité extraordinaire.

Dans un contexte de crise comme celui que traverse le Burkina Faso en ce moment, continuer à créer, à écrire, à mettre en scène et à proposer des spectacles participe à l'animation de la vie culturelle. Ces moments d'expression et d'animation culturelles humanisent la société. L'offre culturelle aide les populations à se construire, à faire face, à résister, y compris dans des situations extrêmement douloureuses.

La période du confinement pendant la COVID est un exemple récent. Il en est de même des zones de grande insécurité, dans lesquelles l'activité culturelle peine à survivre.

***EDS : Comment vous êtes arrivé
au théâtre ?***

EBB : L'aventure a commencé lorsque j'étais élève à l'Ecole Normale de Ouagadougou, l'actuel Lycée Bogodogo. A partir du second cycle, nous avions des activités d'animation culturelle, dont le théâtre. Ce fut ma toute première expérience et je me souviens d'avoir joué dans une pièce qu'on avait créée à l'époque. Le théâtre était pour nous un outil au service de notre militantisme ; on l'utilisait dans le cadre de nos activités syndicales. Le choix des pièces que nous jouions , était fonction de leur portée politique. C'étaient des textes très engagés. On pratiquait ainsi un théâtre engagé, un théâtre d'éveil de conscience, théâtre de combat. Nous nous tournions surtout vers du théâtre d'auteurs africains.

Après mon bac j'ai poursuivi mes études au département de Lettres Modernes. Mes enseignants, parmi lesquels Ki Jean-Claude, Prosper Kompaoré et Jean-Pierre Guingané m'ont amené à m'intéresser de façon plus approfondie au théâtre. Le répertoire des œuvres au programme m'a ouvert à d'autres genres, du théâtre grec au théâtre contemporain. A la fin de mes études, je suis devenu à mon tour enseignant auprès de ces aînés.

On peut observer une certaine évolution dans la manière dont les différentes promotions d'étudiants appréhendent le théâtre. Chez les premières promotions d'étudiants au département, je pense à quelqu'un comme Lamko Koulsy, aujourd'hui un dramaturge reconnu au niveau international, nombreux étaient sensibles à une esthétique brechtienne du théâtre. C'est un théâtre essentiellement politique en réaction au contexte des pays africains. La création artistique, de manière générale est perçue comme un outil de conscientisation, un outil de développement.

La dimension politique du théâtre a été très perceptible au niveau des premières promotions d'étudiants. Par la suite, on a pu voir d'autres ambitions, d'autres aspirations tendant à faire du texte et du spectacle des créations où on arrive à concilier la dimension ludique, ainsi que la dimension esthétique avec des considérations moins politiques, plus sociales. Dans la dimension sociale, on retrouve les questions qui concernent l'actualité. Le théâtre va amener les publics à s'intéresser aux préoccupations qui concernent leur environnement immédiat, leur quotidien. Les thèmes politiques sont relégués au second plan pour un théâtre davantage ancré sur les mutations socioéconomiques.

Aujourd'hui on assiste à une approche davantage articulée sur les questions de communication. En effet, la communication sociale est devenue un enjeu important et le théâtre essaye de trouver sa place dans un ensemble où les enjeux sont de plus en plus problématiques. On sait, par exemple, à quel point les réseaux sociaux sont devenus un défi qui met à jour l'importance des communications directes comme celles que permet le théâtre. Les communications virtuelles car privées ont tendance à déshumaniser la vie sociale. Là où il n'est plus possible de communiquer que par les médias de masse ou les réseaux sociaux, on ressent véritablement une sorte de nostalgie, un vrai besoin de communication humaine.

***EDS :** La dimension esthétique du théâtre ne risque-t-elle pas d'être sacrifiée au profit de son côté utilitaire ?*

EBB : Ayant été plusieurs fois membre du jury du GPNAL dans la catégorie Littérature, notamment les écritures théâtrales, j'ai pu constater cette évolution. Je me rappelle que les premiers textes que nous recevions relevaient en grande partie d'une dramaturgie classique. Les thèmes bien que variés étaient systématiquement traités dans le respect stricte d'une structure classique.

C'est justement au niveau de la structure des textes de théâtre que l'évolution des écritures théâtrales est perceptible. Nous sommes passés des formes classiques, lisibles pour le grand public, à des formes de moins en moins lisibles, minimalistes, très épurées, caractérisées par une grande liberté formelle.

Ces nouveaux genres s'inscrivent dans la tendance des écritures post-dramatiques, un genre avant-gardiste qui s'est beaucoup développé en Europe. Les auteurs d'œuvres dramatiques n'écrivent plus uniquement pour la scène. Le texte de théâtre est un objet, une partition utilisé à différentes fins. Le contrat de lecture est plus complexe. En soit, c'est passionnant pour les amateurs de théâtre, pour les enseignants et les étudiants en particulier. Toutefois, le risque de perdre le grand public est réel. Les adeptes de ces nouveaux genres ont à cœur de respecter la liberté d'interprétation du lecteur.

Mais le lecteur et le spectateur n'attendent-ils pas des dramaturges que ces derniers proposent des portes d'entrée et clés de lectures plus accessibles ?!

***EDS :** Le théâtre a toujours eu vocation à être populaire.*

EBB : Le théâtre est un genre très complexe. Le volume moyen des livrets de théâtre est réduit et donne l'illusion qu'écrire pour le théâtre est facile. Rien n'est moins vrai. Les exigences de formation aux codes de l'écriture théâtrale sont réelles, on ne s'improvise pas dramaturge. C'est important de connaître les codes d'écriture, quitte à les transgresser. La prise de liberté totale revient à prendre le risque d'écrire dans une langue et un langage inaccessibles au grand public.

L'improvisation théâtrale utilisée pour les créations collectives des pièces de théâtre forum est une technique de création artistique. On improvise toujours à partir d'un canevas. L'improvisation permet de libérer une créativité qui n'est pas trop encadrée.

*EDS : Mise en scène d'un texte ?
Spectacle mis en texte ?*

EBB : On peut passer du texte à un spectacle, mais on peut aussi passer d'un spectacle à un texte. Le spectacle devient donc le moment d'écriture d'un texte oral, d'un texte visuel. Un texte peut être écrit pour la scène explicitement.

N'oublions pas qu'à la base, le théâtre a été d'abord spectaculaire avant d'être écrit. L'écriture a servi à garder les traces de l'éphémère. A partir des mythes et des légendes, on pouvait improviser un spectacle théâtral et ensuite, le spectacle était retranscrit pour pouvoir être utilisé par d'autres metteurs en scène. Il n'y a pas d'opposition à faire entre texte et spectacle. Le texte et le spectacle sont les deux rives d'un même fleuve. L'un permet l'existence de l'autre. Certes aujourd'hui on peut enregistrer les spectacles, en faire des captures. Mais pendant longtemps, il n'y avait que l'écriture qui permettait de garder une trace.

Un spectacle théâtral est unique. Il peut être joué plusieurs fois, mais chaque représentation est une nouvelle écriture influencée par le contexte, le public, la scène, et la maîtrise du jeu d'acteur... Un spectacle, c'est « ici et maintenant » et ensuite c'est fini. Le prochain sera différent, une nouvelle écriture. Le texte lui garde sa constance et donne des possibilités infinies d'interprétations, de lectures, de mise en scène pour des publics, des espaces divers et variés. Une pièce de théâtre, qu'elle soit écrite ou jouée, peut ne pas rencontrer son public aujourd'hui et le trouver demain.



***EDS :** L'auteur d'un texte de pièce de théâtre écrit-il pour un lecteur ou pour un metteur en scène ?*

EBB : Avant d'écrire pour le théâtre, il faut connaître le théâtre, le langage théâtral, en théorie et en pratique. Il faut avoir lu des pièces de théâtres et assisté à des représentations théâtrales ; C'est un minimum.

Idéalement, il faut avoir une culture générale de quelques œuvres de référence. On ne peut pas écrire pour le théâtre en ignorant tout du théâtre. Il y a des choix à faire en ce qui concerne le profil des lecteurs et des spectateurs visés. Si la plupart des auteurs pensent savoir à qui le texte est destiné, public jeunes, des villes, des campagnes, universitaires, etc... il en existe qui écrivent pour un public virtuel, imaginaire, qui n'existe pas encore. Un tel choix entraîne une écriture qui casse les codes du théâtre classique. En refusant de s'inscrire dans la continuité des structures traditionnelles et de la structure, tout court, ils empruntent une trajectoire de rupture. Face à de tels textes, il faut une capacité d'adaptation des publics. En général, les auteurs de ces œuvres attendent une plus grande collaboration du lecteur pour apprécier ces textes.

Dans l'histoire du théâtre ce genre d'écriture à contre-courant des structures conventionnelles existe. L'objectif de ces dramaturgies nouvelles est de choquer, de révolter, de brouiller les pistes.

***EDS :** L'offre culturelle étrangère véhiculée par les médias est-elle une menace pour l'offre culturelle locale?*

EBB : La culture de masse véhiculée par les média de masse, côtoie la culture populaire qui, elle, est issue de la création traditionnelle et ancrée dans les pratiques locales. L'art africain a toujours eu une influence extraordinaire. La réalité contemporaine est au métissage des arts. Aucune culture ne peut vivre recroquevillée sur elle-même, de sorte que lorsqu'on sait tirer parti des apports extérieurs, ils enrichissent la créativité locale.

Le genre de théâtre que pratique l'ATB a pris le parti d'aller au contact des populations, de leur donner la parole et de faire émerger des solutions endogènes qui conviennent à leur contexte. C'est un théâtre mis au service de la communication sociale. Vu les réalités sociales, le taux d'alphabétisation relativement faible, le fait d'avoir pensé à utiliser le théâtre de cette façon et dans les langues locales comme moyen de diagnostic mais aussi de thérapie est une démarche très pertinente. Mais c'est aussi une démarche qui demande des moyens importants. Il faut en effet mobiliser de la ressource humaine, la former, lui donner les moyens de se déplacer vers les populations, d'y séjourner.

Ça demande des moyens financiers et un investissement humain important. Mais l'impact social démontre que c'est nécessaire.

EDS : Un rêve pour le théâtre au Burkina Faso ?

EBB : Ayant eu l'occasion de séjourner dans un contexte où les infrastructures culturelles sont des espaces de reliance sociale, je pense que nous avons un grand défi concernant les infrastructures culturelles de façon générale et de théâtre en particulier. Dans les villages, il y a des lieux multifonctionnels dédiés à la formation et à la représentation de spectacles. Avec la pression du foncier, ces lieux ont hélas tendance à se rétrécir. Il faudrait un effort pour avoir des infrastructures culturelles dignes de ce nom. L'existence d'une salle ou d'une scène peut inspirer l'écriture d'un texte ou une mise en scène. On peut écrire pour une scène, encore faut-il en avoir.

Aujourd'hui, le manque de salle amène les spectateurs à regarder les spectacles à la maison, sur des écrans. Il n'y a plus cette communion entre une scène et un public.

Ce serait bien de poursuivre l'effort de professionnalisation du secteur théâtral. Il y a parfois beaucoup trop d'amateurisme. On le ressent chez les étudiants. Ils ont l'impression que c'est facile et le préjugé de l'artiste dilettante reste perceptible. Il faut une formation, un encadrement.

On fait la différence entre théâtre d'auteur ou professionnel, et théâtre amateur, oubliant que le théâtre ne peut pas se résumer aux noms des grands auteurs.

Le théâtre forum est ainsi victime des préjugés dont sont victimes les populations à la base. Etant donné que c'est un genre pratiqué par des acteurs qui s'expriment souvent en langues nationales, injustement considérées comme des langues de seconde zone.

Le texte verbal est la dimension la moins importante du théâtre. Le théâtre c'est d'abord du non verbal. L'écrivain de théâtre a conscience de faire une pré-mise en scène. Le langage visuel doit prendre le pas sur le langage verbal. Le décor, la gestuelle, le jeu d'acteur, la lumière, etc. sont au cœur de la création théâtrale. Certains auteurs ont produit des œuvres qui sont en fait de vastes didascalies. Il faut davantage mettre en scène le langage non verbal. Les Africains sont certes friands de narrations. Mais, n'oublions pas que si la bouche parle, le corps parle encore mieux que la bouche.



Rencontre annuelle des troupes partenaires

Bilan des activités du réseau



16

Troupes



399

Représentations



86712

Spectateurs



Au total 16 troupes ont pris part à la rencontre annuelle des troupes partenaires le mardi 19 décembre 2023 dans l'enceinte de la salle de travail de l'espace ATB.

Atelier-théâtre burkinabè (ATB); Baraka groupe culture cascades Banfora; Tin-toodi yaaba de Pama; CTS Solidarité de Dédougou ; Troupe Badouga de Munyu Banfora; Génération consciente de Guiè; ARCAN de Ouahigouya; Da Mar de Batié; Raad-nééré de La Todin; UJFRAD de Diébougou; Compagnie théâtrale du Kourwéogo Boussé; Bienvenue théâtre du Bazèga Kombissiri; Sandbondo de Kaya; Bassy de Ziniaré; Espoir de Gourcy; Académie théâtre du Sahel Dori.

Les activités de la plupart des troupes ne se limitent pas aux représentations théâtrales ; bon nombre d'entre elles à l'instar de l'ATB organisent en outre des évènementiels qui mobilisent du public (CAPO, Concours de théâtre forum CTF) des activités de formation centrées sur les thématiques de résilience, de cohésion sociale et de paix, etc. Au niveau des représentations théâtrales, au total, les 16 troupes représentées ont donné 399 représentations pour un public estimé à 86712 spectateurs.

Mot introductif

Dans son mot introductif, le directeur de l'ATB a souligné l'importance de la présence de toutes ces compagnies théâtrales, particulièrement dans un contexte marqué par de nombreux défis. Il a démontré que l'action de sensibilisation menée par les troupes constitue une manière efficace de lutter contre le terrorisme, en offrant au public des pièces qui cultivent diverses formes de résilience. Ces œuvres désarment, dans les esprits et les comportements, les germes nocifs de la division, des exclusions et des comportements qui portent atteinte à la cohésion sociale et à la paix.

Le directeur de l'ATB a également relevé qu'en dépit d'une relative morosité, le contexte de cette année est plus propice à l'espoir qu'en 2022. Les résultats des prestations théâtrales ont augmenté, tant en nombre de représentations qu'en nombre de spectateurs, par rapport à l'année précédente.

Il a invité les troupes membres du réseau des praticiens de théâtre à s'armer de courage et de créativité, en se préparant pour la prochaine échéance du Concours de théâtre forum ainsi que pour la cérémonie des Baobabs, à laquelle l'ensemble du réseau est partie prenante. Il a ainsi demandé aux troupes partenaires d'engager une réflexion prospective pour adapter cette cérémonie au nouveau contexte à venir, en lien avec la résurrection de la nuit des Lompolo, organisée par le ministère de la Culture en collaboration avec la FENATHEB.



Formation du mercredi 20 décembre

Le mercredi 20 décembre a été consacré à la formation. Dans un premier temps, le directeur de l'ATB a donné un cours sur l'élaboration des messages de sensibilisation, en précisant les conditions d'efficacité des messages théâtraux et la nécessité d'ouvrir des portes pour que les reprises séquentielles mènent à des changements.

Après près de deux heures de travaux en groupe, les participants se sont réunis en plénière pour partager les résultats de leurs échanges. Au-delà des propositions de scénarii émises par les différents groupes, tous ont souligné l'intérêt majeur de ce type de rencontre, qui favorise les échanges entre artistes venus d'horizons divers. Cela contribue à un brassage culturel et à la connaissance mutuelle, tout en développant un esprit de famille et de solidarité entre les artistes de théâtre. La rencontre de formation et d'échange, réunissant environ 40 participants, s'est terminée par une séance photo de groupe, avant que chacun ne se prépare pour la soirée des Baobabs.

Activités des troupes partenaires

N°	Troupe	Localités	Représentations	Public
1.	Atelier-théâtre burkinabè (ATB)	Ouagadougou	40	6060
2.	Baraka groupe culture cascades	Banfora	49	9858
3.	Tin-toodi yaaba	Pama	4	722
4.	CTS Solidarité	Dédougou	43	5893
5.	Troupe Badouga de Munyu	Banfora	7	920
6.	Génération consciente de Guiè	Guiè	20	6506
7.	ARCAN	Ouahigouya	73	12817
8.	Da Mar	Batié	10	1686
9.	Raad-nééré de La Todin	La-Todin	8	1043
10.	UJFRAD	Diébougou	13	4979
11.	Compagnie théâtrale du Kourwéogo	Boussé	12	1603
12.	Bienvenue théâtre du Bazèga	Kombissiri	53	16574
13.	Sandbondo de Kaya	Kaya	4	1131
14.	Bassy de Ziniaré	Ziniaré	12	7400
15.	Espoir de Gourcy	Gourcy	7	3000
16.	Académie théâtre du Sahel	Dori	44	6520
Total			399	86712

ZOOM sur une troupe partenaire de l'ATB



Bienvenue-Théâtre du Bazèga, Un Théâtre Pour Servir

Comptable et gestionnaire de ressources humaines de formation, Mahamoudou Bonkongou et ses camarades créent la troupe BIENVENUE-THÉÂTRE du BAZÈGA. La troupe est créée en 1999 à Kombissiri et reconnue officiellement selon le récépissé N° 99_002/MATS/PBZG/HC du 02 février 1999. Elle s'illustre dans la région du Centre-Sud à travers ses réalisations culturelles. Ces actions attirent un large public sur les différentes places publiques ou lieux de rassemblement. C'est ce que montrent les statistiques de la troupe depuis 1999 à ce jour.

BTB met en scène des dramaturgies classiques ainsi que des productions d'auteurs africains, des créations collectives et/ou des séances de théâtre forum. La troupe innove en explorant une culture africaine nouvelle qui concilie authenticité et ouverture sur le monde. Elle valorise à la fois l'univers théâtral et le merveilleux à travers des chants, des contes, des légendes, des épopées, des mythes, des danses, des cultes et les messages des tam-tams parleurs qu'elle thématise.

Dans son répertoire, BTB présente une panoplie de créations artistiques sur des thèmes variés, notamment : l'hygiène, la corruption, le ver de Guinée, les médicaments de la rue,



la scolarisation des filles, les IST & VIH/SIDA, la vie associative, la décentralisation, l'environnement, l'exploitation des enfants, la bonne gouvernance, la gestion durable des terres et l'extrémisme violent. Depuis sa création, Bienvenue-Théâtre du Bazèga participe à diverses activités culturelles au niveau national, avec plus d'une vingtaine d'événements. Il s'agit notamment du Grand Prix National des Arts et des Lettres (GPNAL) en 2002 et 2008, de la Semaine Nationale de la Culture (SNC) en 2006 et 2008, du Festival International du Théâtre pour le Développement en 2000, 2002, 2004, 2006, 2008, 2010, 2011, 2013 et 2015,

et du concours de théâtre forum (CTF) de 2000 à 2024. Aguerrie, la troupe initie le Prix des Arts Scolaires (PAS), une compétition inter-établissements depuis 2007, qui met en valeur le savoir-faire artistique en milieu scolaire. La 17ème édition s'est d'ailleurs déroulée du 12 au 19 mars 2024.

Distinction honorifique

Année	Intitulé	Evènement
2022	BAOBAB D'OR DU THEATRE AFRICAIN	MCCAT/ATB2022
2021	Label qualité en création et management du théâtre pour le développement	Label qualité 2021
2019	Chevalier de l'Ordre de Mérite Burkinabè	28 décembre 2019
2017	Label qualité en création et management du théâtre pour le développement	Label qualité 2017
2014	LOMPOLO de la Meilleure troupe de sensibilisation	LOMPOLO 2014
2012	Chevalier de l'Ordre de Mérite Burkinabè	11 décembre 2012



A person stands on a stage, illuminated by a spotlight. In the background, a wooden bench is visible. The scene is dimly lit, with the spotlight creating a bright area on the floor and the person's figure. The overall color palette is warm and monochromatic, with shades of brown and orange.

Étude

Sémiologie de l'espace théâtral

Prosper Kompaoré



Introduction générale

Le spectateur ordinaire va au théâtre pour consommer de l'image et du son harmonieusement combinés pour donner une certaine satisfaction.

Le premier acte est un acte de perception immédiate : c'est la consommation primaire

Le spectateur un peu plus averti va tenter de lire le spectacle : c'est la consommation avancée.

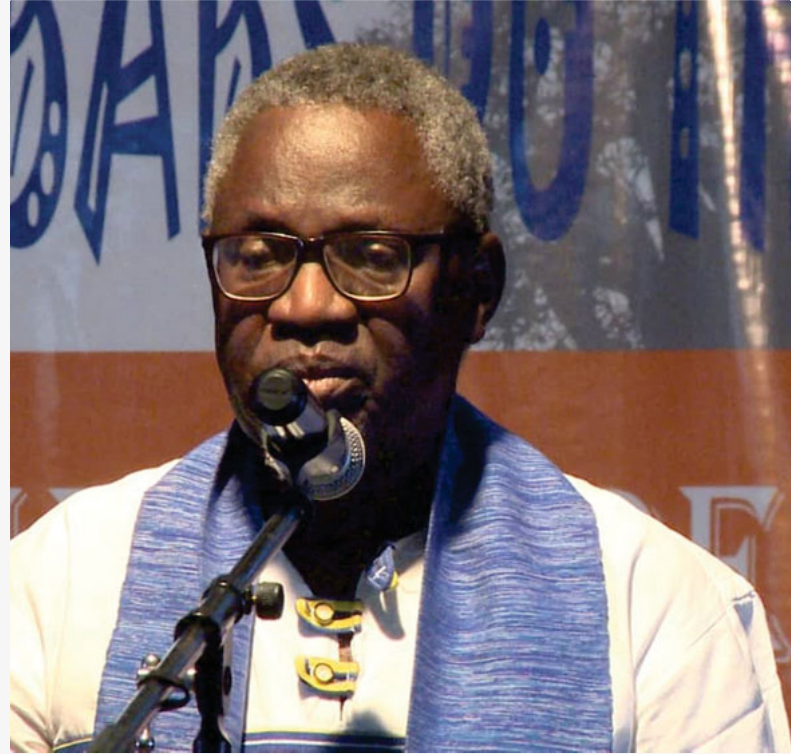
Parler de lecture de spectacle, c'est affirmer que le spectacle est une donnée complexe, un langage codé qu'il importe d'apprendre à décoder. En maîtrisant des outils de lecture il faut préciser ce que l'on entend par lire, et par spectacle.

D'une certaine manière, l'expression « lecture de spectacle » peut paraître inappropriée. " Regarder un spectacle " semble mieux convenir que " lire un spectacle " qui renvoie à une opération de décodage d'un texte. Lorsque je tiens entre les mains un ouvrage, je le regarde, j'admire sa forme, sa constitution ; par contre lorsque j'ouvre le même ouvrage je suis confronté à la nécessité de lire le contenu, de le comprendre.

De ce fait, regarder ou tenir un bel ouvrage en anglais, en chinois ou en arabe, n'apporte pas la même satisfaction que d'en lire et comprendre le contenu si je ne sais pas comment décoder ou lire l'anglais, le chinois ou l'arabe !

Mais le problème est encore plus complexe.

En effet, l'expression « lecture de spectacle » semble renvoyer à une opération automatique et univoque, par laquelle, le « lecteur » disposerait d'une clé de lecture imparable, unique lui permettant d'affecter un sens unique à chacun des signes de la représentation. Le théâtre étant perçu dans ce cas comme un produit à sens unique, dont il suffirait de connaître la grammaire et le lexique pour accéder à la substantifique moelle. Ainsi l'on aurait les lettrés du théâtre et les analphabètes du théâtre. Une telle perception est décalée par rapport au phénomène de la consommation du spectacle. Dans la représentation théâtrale, le spectateur n'est pas exclusivement objectif et extérieur, il partage avec l'acteur des idées et des émotions, il participe aussi par la nature de sa réception à la construction d'un sens subjectif, multiple, personnel et collectif. La connivence théâtrale crée l'empathie. Au delà de la dénotation des signes, c'est leur connotation qui fondent la profondeur de l'émotion.



Trois étapes vont marquer notre approche de la sémiologie de l'espace théâtral :

- La sémiologie appliquée aux arts du spectacle
- La lecture de spectacle appliquée au domaine du théâtre
- Une étude de cas portant sur la lecture de l'espace scénique dans « Gouverneur de la rosée »

La sémiologie appliquée aux arts du spectacle

Pendant longtemps le spectacle a été évacué du champ des études sémiologiques à caractère littéraires et scientifiques. Il fut considéré comme relevant des pratiques sociales. La lecture de spectacle en tant que discipline est tout à fait récente. Bien sûr l'analyse du spectacle ne date pas du structuralisme et de la sémiologie.

Tout spectateur commentant un spectacle en fait ipso facto une analyse, dès lors qu'il relève, nomme, privilégie et utilise tel ou tel élément, établit des liens entre eux, approfondit l'un aux dépens de l'autre. Diderot (De la poésie dramatique, 1758), et Lessing (La dramaturgie de Hambourg, 1767), font des descriptions de jeu d'acteur et des effets scéniques. Brecht propose des analyses dramaturgiques sur le théâtre de son époque ou sur ses mises en scène entre 1940 - 1950 (cf. « Petit organon pour le théâtre »).

Roland Barthes et Bernard Dort (1960-1980) prolongent cette forme d'analyse idéologique et esthétique de la mise en scène. Depuis les années 90 de nouvelles critiques « la nouvelle critique » proposent des lectures de spectacles selon d'autres grilles de lecture essentiellement sémiologique.

Le pari de l'analyse de spectacle est de naviguer entre 3 pôles :

- Description minutieuse mais fragmentaire/ théorie générale,
- Identification de signifiants multiples et multiformes /signifiés multiples et polysémiques
- Partir d'une approche phénoménologie /pour tenter d'atteindre une épistémologie de la création théâtrale ;

Les années 60 à 70 voient se développer l'analyse structurale du récit appliquée aux domaines littéraires et artistiques les plus divers : contes, bande dessinée, cinéma, arts plastiques.

Le théâtre, texte et mise en scène, n'échappe pas à cette systématisation. Et les premiers traités visent à vérifier l'hypothèse d'un signe théâtral.

L'approche de la sémiologie du théâtre pose des problèmes méthodologiques graves :

- De quoi faut-il rendre compte ?
- Du spectacle vécu, c'est à dire sous l'angle de la subjectivité d'un spectateur? (Ce qu'on a aimé ou pas aimé)
- De la mise en scène, du travail de création d'un metteur en scène, d'un auteur ou d'un acteur ?
- Du " Phénomène spectacle " que l'on disséquait froidement avec des outils méthodologiques qui ne lui sont pas propres.

Pendant longtemps donc on a tâtonné dans plusieurs directions différentes.

- Il y eut ce qu'on a appelé l'analyse dramaturgique à la manière de Diderot.
- Autre analyse - à la manière de Roland Barthes, qui se révèle plus une interprétation idéologique.
- Il y eut aussi les analyses journalistiques = description ponctuelle de certains temps forts de spectacle, compte rendu de mise en emballage de tout le spectacle conformément à certaines normes du show-business.

Les instruments de l'analyse de spectacle

La description verbale

La verbalisation passe la plupart du temps par une description plus ou moins approfondie des actions scéniques. A cela s'ajoute d'autres principes de la description qui valent également pour le spectacle :

- Les marqueurs temporels
- Les organisateurs spatiaux
- Les unités de sens en rapport avec des catégories préexistantes.

L'aspectualisation/ vectorisation

Met les divers éléments en relation à la fois temporelle (chronologique), et spatiale (topologique).

L'orientation narrative et évaluative : jugement de valeur que nous faisons ; fonction prescriptive.

La prise de notes

Prendre des notes brèves en cours de spectacle, sans que cela ne brise le charme ; les actions principales, la chronologie de certains faits, la qualification de certains actes, la notation des types de réaction du public, etc. Les dessins : schémas, croquis, vecteurs des mouvements, dessins, scénographies, (esquisses). Conserve ainsi une valeur gestuelle et kinésique qui fournira plus tard de précieuses informations.

Les questionnaires

- Le questionnaire de Anne Ubersfeld
- Le questionnaire de André Helbo
- Le questionnaire de Patrice Pavis

Les documents annexes

Les programmes sont un document qui contient toutes les informations utiles pour le spectateur, et les médias sur un spectacle donné : la fiche technique du spectacle, ces reportages journalistiques ne sont pas des lectures au sens où nous allons l'entendre.

Les notes des metteurs en scène (cahiers de régie).

Ces notes permettent de lire l'intention du metteur en scène, mais pas du tout la lecture du spectacle lui-même.

La sémiologie du théâtre

Il est légitime de considérer des auteurs comme Brecht ou Artaud comme des précurseurs de la sémiologie théâtrale. Ce dernier a d'ailleurs formulé sans répit ce vœu d'un langage type de la scène. « Il faut trouver des moyens nouveaux pour noter ce langage, soit que ces moyens s'apparentent à ceux de la transcription musicale, soit qu'on fasse usage d'une manière de langage chiffré » (in A. Artaud Le théâtre et son double, Gallimard 1964, p.143)



La sémiologie se crée en cherchant à valider l'intuition (qui doit beaucoup à la linguistique) que le théâtre est un langage. On peut considérer comme acquis le fait que l'art, et en particulier le théâtre, est un système modelant secondaire, c'est à dire utilisant la langue naturelle comme matériau. En termes hjelmsleviens ou barthésiens, ce langage est une sémiotique de connotation, « dont le plan de l'expression est lui-même constitué par un système de signification ou sémiotique dénotative ». Ex : sur scène, le personnage mange du riz : Dénotation : il consomme un plat de riz ; Connotation : il s'empiffre sur le dos du peuple. Référence : « les uns mangent, les autres regardent, ainsi naissent les révolutions. » (in « Les voix du silence »)

La sémiotique se développe en deux disciplines : la sémiologie de la communication et la sémiologie de la signification.

Le théâtre n'est pas seulement un jeu de signaux faciles à interpréter (théâtre didactique), mais surtout un ensemble d'indices à interpréter.

La sémiologie de la communication

Consisterait à analyser comment le message théâtral est transmis au moyen de signaux regroupés en signifiants auxquels s'associent des signifiés.

Il s'agit alors de voir/vérifier si le spectateur a reçu/compris le message (le message est-il bien reçu ?) Selon Georges Mounin (introduction à la sémiologie, 1970), dans la communication théâtrale : **« ... un émetteur (de messages) communique avec un récepteur de ces messages, si celui-ci peut répondre au premier par le même canal, dans le même code ou dans un code qui peut traduire intégralement les messages du premier code... Il n'y a pas de communication de ce type au théâtre si l'on exclut le code très pauvre intellectuellement des réponses ritualisées, quelques réponses codées (le bis, etc.), que sont les manifestations de la salle en réaction au spectacle »**

La sémiologie de la signification

Elle fait appel

- A une typologie des signes,
- Aux mécanismes dénotatifs et connotatifs du théâtre



Connotation et dénotation

Par-delà la dénotation le signe théâtral aurait certainement de significations secondes pour les spectateurs qu'ils lient directement aux valeurs morales et idéologiques suivies au sein du groupe auquel appartiennent et les acteurs et les spectateurs. Bougatyrev a remarqué la capacité du signifié d'aller au-delà du sens premier.

Qu'est-ce que c'est le costume théâtral ou bien le décor ? ces deux ingrédients de la représentation théâtrale ne sont pas en réalité des signes qui reflètent un objet matériel mais des signes qui reflètent d'autres signes à être expliqués par le spectateur. Ainsi un uniforme de guerre ne reflète pas un objet réel mais peut faire allusion à des qualités comme le courage, la virilité et la bravoure. Aussi une demeure bourgeoise peut exprimer l'opulence, l'hypocrisie ou le mauvais goût.

La dialectique de la dénotation/connotation gouverne tout phénomène théâtral ; le décor et le corps de l'acteur, ses mouvements et sa parole caractérisent et se caractérisent souvent à travers un réseau de signification premières et secondaires. L'utilisation d'un nombre limité de signifiants pour faire naître un nombre illimité d'unités signifiantes peut être considérée comme la pierre angulaire de l'économie sémiotique de la représentation théâtrale. Cette grande capacité maïeutique des signifiants théâtraux revient dans une grande partie à leur capacité connotative. Ceci explique aussi la polysémie du signe théâtral ; le signifiant peut avoir un nombre illimité de sens. Ainsi un costume peut refléter des caractéristiques sociales, économiques,

psychologiques et morales...) Cette ambiguïté significative serait d'une grande utilité au niveau de la réactivation et la dynamisation de la représentation théâtrale parce qu'elle ouvre la porte grand ouverte à la méditation et à l'intuition.



La connotation n'est pas naturellement, en ce qui concerne la sémiotisation théâtrale, la seule chose qui peut nous aider à comprendre la représentation théâtrale. La capacité du spectateur à décoder le spectacle revient en une grande partie aux valeurs extra scène c'est-à-dire valeurs culturelles traitées dans la représentation

Tout système sémiologique peut être constitué de plusieurs sous-systèmes.

Par exemple, le théâtre réunit divers systèmes signifiants : linguistiques, musicaux, gestuels, visuels, scénographiques, matériels, lumière, jeu d'acteur, etc.

Avec la sémiologie, une tentative de valider une approche scientifique du spectacle est entreprise. On affine les outils méthodologiques tels que la lecture du spectacle ne sera plus soumise à la subjectivité, mais va se rapprocher de l'objectivité scientifique.

La sémiotique s'inscrit dans la « dénonciation de l'empirisme spontanéiste et intuitif qui régnait jusqu'à présent dans la perception des significations. La tâche d'une sémiotique théâtrale est moins d'isoler les signes que de construire avec eux des ensembles signifiants et de montrer comment ils s'organisent.

« Sera appelée « sémiotique » tout effort consécutif à cette prise de conscience et visant à repérer, nommer, dénombrer, hiérarchiser d'une façon systématique et objective les unités de signification et leur organisation en ensembles de toutes dimensions » (Anne Hénault : Les enjeux de la sémiotique).

Dans cette perspective, nous avons plusieurs directions, plusieurs outils. **Voici les 4 étapes de l'approche sémiologique du spectacle :**

- Nommer - identifier - classer
- Compter - chiffrer - élaborer des statistiques
- Comparer - classifier - convergences /divergences (paradigmes ; syntagmes)
- Nommer - identifier - classer

On recherche la validité et non la vérité

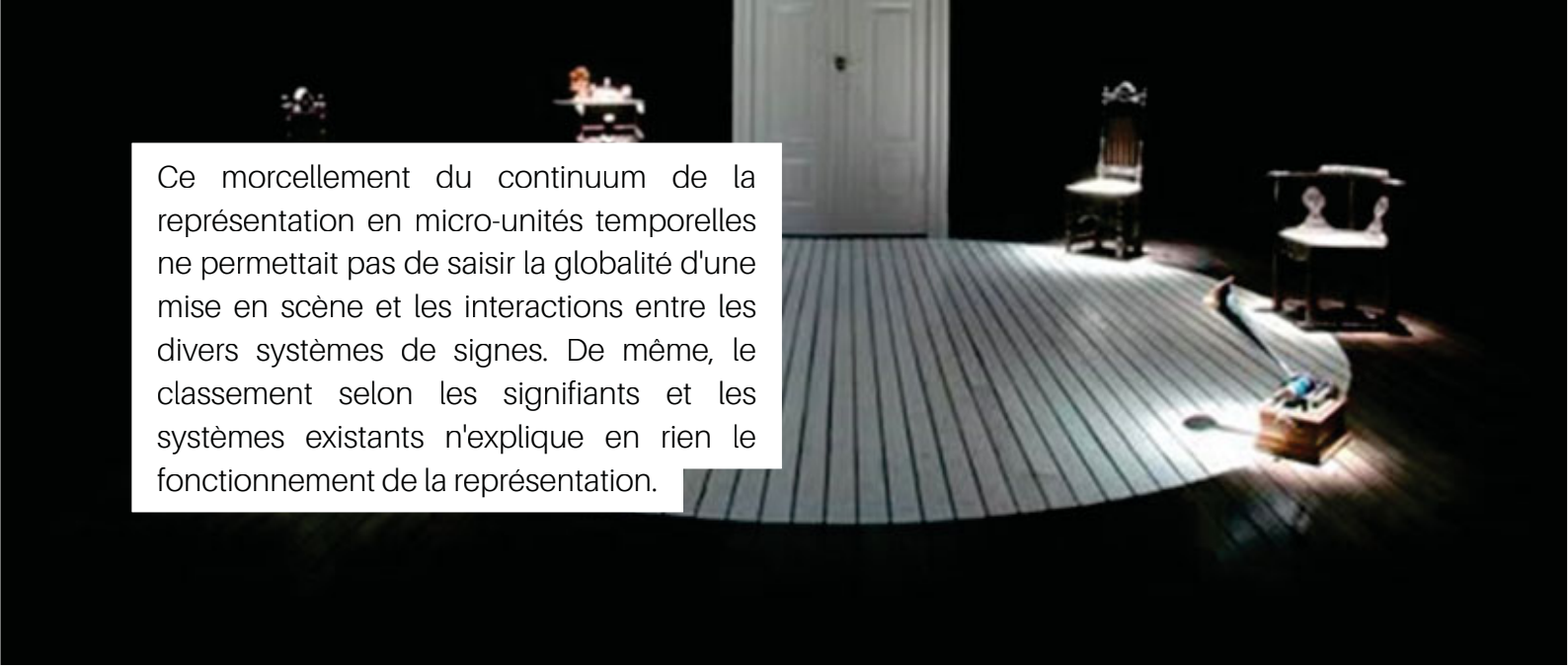
On identifie des faits, que l'on examine et à partir desquels on tire des conclusions. Raisons d'une telle démarche.

1. Cela contribue à donner une certaine crédibilité : démarche objective et scientifique
2. De tous temps les arts du spectacle font appel à des éléments techniques et scientifiques. Ex : Meyerhold se sert des découvertes de la mécanique pour former ses acteurs à la biomécanique

Selon Patrice Pavis, La sémiologie théâtrale, une des branches de la sémiologie générale ou science des signes, est une méthode d'analyse du texte et/ou de la représentation, attentive à leur organisation formelle, à la dynamique et à l'instauration des processus de signification par l'entreprise conjuguée des praticiens du théâtre et des spectateurs.

Le désir d'analyser le théâtre comme un langage à part entière (vieux rêve artaudien), l'analyse structurale de la représentation en tant que système des systèmes des signes, à savoir comme mise en scène, la volonté de ne plus céder aux exigences logocentriques qui faisaient du texte dramatique le pivot stable de la représentation.

Influencés par le découpage linguistique, les sémiologues se sont tous mis en quête d'unités minimales qui devaient servir à décrire les marques distinctives d'un spectacle et « découvrir des critères de plus en plus fins de la distinctivité » (Benveniste).



Ce morcellement du continuum de la représentation en micro-unités temporelles ne permettait pas de saisir la globalité d'une mise en scène et les interactions entre les divers systèmes de signes. De même, le classement selon les signifiants et les systèmes existants n'explique en rien le fonctionnement de la représentation.

Les trois signes fondamentaux

Selon Charles Sander Peirce, l'on peut distinguer trois signes fondamentaux dans la sémiologie.

- L'icône
- L'indice
- Le symbole

L'icône

Un signe est iconique lorsqu'il y a une analogie « physique » entre le signifiant et son dénotatum. La gestuelle, le décor, les objets, le corps et la voix de l'acteur. L'icône littérale est la copie conforme du réel – happening, marcher peut être littéral, courir est souvent mimétique. L'icône mimétique est l'imitation du réel. (Donnez des exemples d'icônes mimétiques au théâtre). L'on peut aussi distinguer

- Les icônes visuelles (décors, objets, acteurs)
- Des icônes verbales (représentation verbale de l'image visuelle).

Le degré d'iconicité d'une mise en scène, rend compte de la proportion des notations du discours (dialogue) concrétisées dans la représentation.

L'icône se base dans son fonctionnement sur la similitude. Elle exprime son sujet à travers une certaine identification entre le signifiant et le signifié. Il s'agit à vrai dire d'un concept général puisque toute similitude entre le signe et son sujet peut être nécessairement suffisant pour parler d'une relation iconique. Ainsi toute chose soit elle un individu, un objet ou une situation peut être une icône à une autre chose tant qu'il y a une relation de similitude et de ressemblance et tant que cette même chose a été utilisée comme un signe. Tardivement il a présenté trois types d'icônes : l'image, le diagramme et la métaphore.

L'icône théâtrale se définira donc non pas tant comme un signe dont signifiant et signifié sont analogues, mais comme un signe dont le référent est actualisé sur scène : le rapport entre signifiant et référent est motivé. Anne Ubbersfeld distingue icône homothétique et icône hétérothétique. Icône homothétique : le signifiant est identique au référent standard du signifié. Icône hétérothétique : les signifiants ont un rapport lointain avec le référent standard du signifié.

Mais malgré cette tripartition, Peirce lui-même a déclaré que dans le théâtre nulle chose ne peut être totalement icône, index ou symbole. Elle peut être les trois à la fois.

Mais le théâtre reste pour autant le domaine de l'icône. La relation iconique la plus rudimentaire est la relation acteur/personnage. Le premier théoricien qui s'est inspiré des travaux sémiologiques de Peirce est Kott qui a fait de l'icône élémentaire du théâtre la similitude entre le corps de l'acteur et sa voix. Mais il serait une faute de cerner la similitude dans l'image « optique » ainsi si le théâtre se base sur la ressemblance, il serait donc nécessaire de parler d'une ressemblance auditive ; Patrice Pavis a montré que le langage de l'acteur fonctionne comme une icône quand ce dernier parle. Ce que dit l'acteur devient de ce fait une représentation d'une chose qui existe déjà.

Il y a aussi une autre ressemblance que les rhéteurs appellent la topographie quand il y a une similitude entre la représentation langagière qui se base sur la description et la scène décrite.

L'indice ou index

Un signe est considéré comme indexique ou indiciel si son signifiant est contiguë à son signifié ou en constitue un exemple Ex : la fumée, indice du feu de brousse ; différent du rond de fumée, langage codé chez les indiens. Le théâtre utilise des déictiques (signes qui orientent l'attention) pour ancrer (préciser le sens de) l'énoncé à la scène, c'est à dire pour actualiser le sens de la situation. L'index a une relation directe avec ses sujets ; cette relation se réalise généralement par le phénomène de contiguïté. Ainsi le cognement à la porte indique qu'il y a quelqu'un à l'extérieur.

Les deixis comme les pronoms, les adverbes sont des index. Exemple de procédés indexiques (verbaux ou scéniques), déictiques (regards, masques, jeu de clown, accents, etc.). Les indices peuvent être à la fois linguistiques : les shifters comme les pronoms : je et tu ; et scéniques : le regard d'un acteur se portant sur un objet de la scène ou un personnage ; les gestes ; un refrain musical signalant un thème ; les masques ; l'accent d'un personnage signalant une origine sociale ou régionale, etc. Le théâtre épique brechtien utilise l'index verbal ou gestuel ; on peut envisager une étude de la fonction indicielle au théâtre et montrer les variantes possibles depuis l'iconicité totale (théâtre d'énoncés ou dramatique). Jusqu'à l'indexation maximum (théâtre de l'énonciation ou épique, c'est à dire se désignant sans cesse lui-même)

Le symbole

Pour le symbole au contraire, le référent n'est pas actualisé, et la relation est arbitraire et non motivée. Un signe qui ne présente ni analogie ni contiguïté, mais qui offre uniquement un lien conventionnel entre son signifiant et ses dénotata, et qui détermine une classe intensionnelle (axe paradigmatique) pour son designatum, est un symbole (H. Helbo)

Plusieurs types de symboles

A- La métonymie est une forme de symbole en ce sens qu'elle représente le tout par la partie, le contenu par le contenant ;

B- La métaphore est un signe qui consiste à substituer un signifiant par un autre dont la charge culturelle ou émotionnelle, personnelle ou collective est plus forte.

C'est aussi un procédé rhétorique qui consiste à remplacer un mot/idée par un autre selon un principe de ressemblance ou d'équivalence.

Elle fait référence au code pour substituer au terme du message, un terme équivalent. La métaphore est filée lorsqu'on prolonge l'image et qu'on en déduit de nouvelles fonctions.

La métaphore est une comparaison dans laquelle les termes comparatifs sont occultés.

La métonymie, au contraire, emploie un mot ou un objet, pour désigner une idée, un objet ou une propriété qui se trouvent dans un rapport existentiel avec la référence habituelle de ce même mot. La référence du signe métonymique est une référence à ce qui lui est spatialement (existentiellement) proche ; c'est une référence du message au contexte de ce message.

La métonymie peut porter sur :

·Les objets : le sceptre pour la royauté, l'arc pour le chasseur, laalebasse pour l'accueil, etc.

- Les attitudes : la ride pour le sentiment, se prosterner, toiser du regard
- Le Symbole
- Les mouvements : le déplacement du décor évoquant le voyage ou la mer ; les déplacements en rond ;
- Les costumes : le vêtement pour l'origine sociale ; la couleur, la coupe, la matière
- Le langage : l'accent pour l'ancrage sociologique, etc.



Certains symboles sont créés à partir de conventions arbitraires : codes culturels, codes théâtraux ; ex : les côtés « cour » et « jardin » du théâtre classique ; Le symbolisme des couleurs au théâtre, les objets et supports symboles. Selon le caractère plus ou moins symbolique du théâtre, on aura des représentations plus ou moins codifiées. Aujourd'hui l'usage en matière de mise en scène consiste à créer des symboles spécifiques à la pièce ou à l'auteur/metteur en scène.

Énoncé - discours - énonciation

La représentation théâtrale perçue comme message, il convient de décortiquer les caractéristiques de l'énoncé théâtral, de l'énonciation et du discours théâtral proprement dit. L'énoncé c'est le phénomène théâtral, le spectacle pris dans sa globalité, ce qui est dit et montré.

L'énonciation, c'est la manière dont sera exprimé et reçu le spectacle ; les conditions d'émission du message : contexte, modalités de jeu scénique, mise en scène, scénographie, etc.

Le discours est la manière dont est organisé le texte dit par l'acteur. Ce discours obéit à des normes d'écriture spécifiques. Problèmes de genres dramatiques, style, découpage séquentiel, syntaxe, lexique, rythme et prosodie. Le discours recouvre l'ensemble des procédés rhétoriques utilisés par l'auteur. La lecture de spectacle peut s'intéresser au théâtre comme énoncé : le jeu d'acteur par exemple peut être pris comme un énoncé. Louis GUERIN in « Revue générale » n° 23 dit : « l'énoncé c'est la performance ».

L'énoncé, « est une suite de phrases émises entre 2 blancs sémantiques, 2 arrêts de la communication ». Le discours, " c'est l'énoncé considéré du point de vue du mécanisme discursif qui le conditionne ".

L'énonciation c'est «la mise en fonctionnement " de la langue par un acte individuel d'utilisation » Émile Benveniste
Énonciation : action du jeu ; Énonciation : jeu bouclé.



La lecture de spectacle appliquée au domaine du théâtre

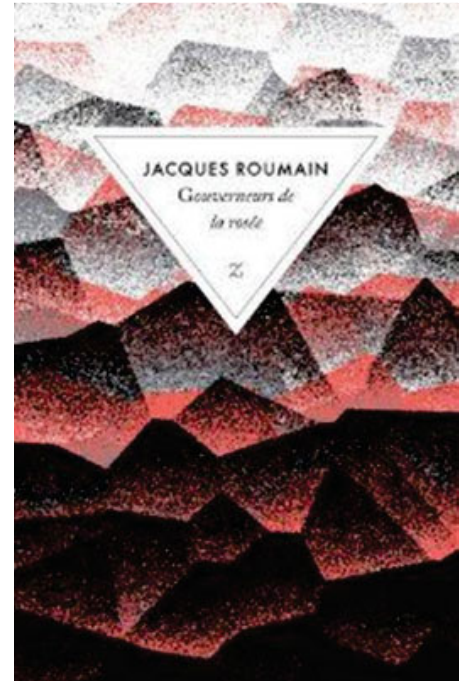
Connotation et dénotation

Le spectacle lui-même est complexe dans sa définition.

Tout ce qui est donné à voir dans un contexte public, et qui est agencé dans le but d'impressionner par la beauté, par la richesse, par le caractère émouvant de la représentation

- Le spectacle peut être objectif : il présente les signes extérieurs du spectacle sans être produit intentionnellement ;
- Le spectacle subjectif est celui qui est produit volontairement et intentionnellement par le ou les acteurs de la représentation

Le spectacle est généralement un événement que l'on vit au présent : précaire, éphémère, événementiel. Au spectacle c'est l'émotion qui est d'abord sollicitée (subjectivité), ensuite la compréhension (rationalité). On est moins préoccupé par la cohérence que par des stimuli sensoriels et émotionnels partagés avec d'autres spectateurs.



Fondamentalement, le spectacle émerge toutes les fois qu'une situation de présentation se produit mettant en présence

- Des acteurs,
- Des spectateurs contemporains, spatialisés, ou désynchronisés,
- Une action (action dramatique, événementiel)
- Des moyens de représentation : régie
- Un espace/temps de représentation.

L'intention de montrer peut-être le fait de l'acteur (agissant sous le magistère du metteur en scène). La densité et la complexité de l'acte théâtral tient aussi au fait que le spectateur, le public par la manière dont il perçoit et reçoit l'acte théâtral crée son propre spectacle ; ainsi d'un spectateur à l'autre, d'un public à l'autre on n'a pas toujours affaire au même ressenti de spectacle !

La notion de spectacle recouvre un large éventail de formes de représentations regroupées sous les vocables d'arts vivants, d'arts de la scène ou d'arts du spectacle :

- Arts lyriques (musique : chanté, instrumental, choral, moderne, traditionnelle),
- Arts chorégraphiques (danse : moderne, traditionnel, contemporain, créativité individuelle, les ballets époques, cultures, de tous les genres etc.)
- Arts dramatiques (théâtre, mime, pantomime, ballet, comédie musicale, théâtre musical, marionnettes (de tous les formats), tous les genres, toutes les esthétiques, etc.),
- Arts audiovisuels (le cinéma, les productions télévisuelles et radiophoniques, (en direct ou en différé), spectacles multimédia, les productions multimédia sur internet, et toutes ses déclinaisons)

Lorsqu'elles sont produites sur scène toutes ces disciplines sont des formes de spectacle artistique. Le spectacle artistique réalisé est contemporain du spectateur/consommateur ; il est produit en même temps qu'il est consommé : il s'agit d'un produit chaud. Dans le cas des arts audiovisuels (cinéma, télévision), il peut y avoir une désynchronisation et une délocalisation entre le moment de la création et celui de la consommation : le film auquel assiste le public a déjà été créé par le réalisateur depuis longtemps : il s'agit d'un produit froid. L'évolution des technologies permettent de consommer « à chaud » certains spectacles audiovisuels « en direct » ou « à froid » certains spectacles vivants, « les rediffusions », les retransmissions en différé, et les produits enregistrés sur supports audiovisuels et lus en différé à domicile, sur Internet, sur les réseaux sociaux ou sur les plateformes numériques. Bien entendu ces variations dans les modes de consommation et de réception vont entraîner des variations dans les systèmes de lecture.

Connotation et dénotation

La notion de spectacle recouvre un large éventail de formes de représentations regroupées sous les vocables d'arts vivants, d'arts de la scène ou d'arts du spectacle :

- Arts lyriques (musique : chanté, instrumental, choral, moderne, traditionnelle),
- Arts chorégraphiques (danse : moderne, traditionnel, contemporain, créativité individuelle, les ballets époques, cultures, de tous les genres etc.)
- Arts dramatiques (théâtre, mime, pantomime, ballet, comédie musicale, théâtre musical, marionnettes (de tous les formats), tous les genres, toutes les esthétiques, etc.),
- Arts audiovisuels (le cinéma, les productions télévisuelles et radiophoniques, (en direct ou en différé), spectacles multimédia, les productions multimédia sur internet, et toutes ses déclinaisons)

Lorsqu'elles sont produites sur scène toutes ces disciplines sont des formes de spectacle artistique. Le spectacle artistique réalisé est contemporain du spectateur/consommateur ; il est produit en même temps qu'il est consommé : il s'agit d'un produit chaud. Dans le cas des arts audiovisuels (cinéma, télévision), il peut y avoir une désynchronisation et une délocalisation entre le moment de la création et celui de la consommation : le film auquel assiste le public a déjà été créé par le réalisateur depuis longtemps : il s'agit d'un produit froid. L'évolution des technologies permettent de consommer « à chaud » certains spectacles audiovisuels « en direct » ou « à froid »

certaines spectacles vivants, « les rediffusions », les retransmissions en différé, et les produits enregistrés sur supports audiovisuels et lus en différé à domicile, sur Internet, sur les réseaux sociaux ou sur les plateformes numériques. Bien entendu ces variations dans les modes de consommation et de réception vont entraîner des variations dans les systèmes de lecture.

Représentation et théâtrale

Le fait marquant dans l'étude des diverses formes de spectacle est la place de la représentation publique dans les arts du spectacle et en particulier du théâtre. En effet dans ces types de représentations, la germination des signes s'exprime à travers des éléments de théâtralité que l'on retrouve aussi bien dans le théâtre que dans d'autres formes d'expression telles que la musique, la danse, le cinéma, les spectacles sociaux etc.

La théâtralité peut être intrinsèque (le mécanisme de construction et de présentation des signes,) Ou extrinsèque (l'intention manifeste de donner à voir). La société moderne est en particulier une société où l'affichage social devient un procédé de reconnaissance et d'affirmation sociale. Erving Goffman, « La présentation de soi », les costumes, le comportement, les rapports interpersonnels, les langages. Comme dirait E. Mounier, on se dépêche d'avoir pour s'empêcher d'être.

Depuis Aristote on a coutume de considérer le théâtre comme une imitation du réel : la mimésis. Il est vrai que le théâtre utilise des signes naturels : le corps, la voix, la mimique des acteurs, l'espace, les objets etc. Au cours de la représentation, de la substantialisation du texte en images scéniques, on passe d'un système digital et symbolique (le texte) à un système analogique et iconique (l'aspect visuel de la mise en scène).

C'est ce phénomène de désymbolisation et d'iconisation du texte qui conduit souvent à la thèse de l'imitation de la réalité par le théâtre. Au lieu de ne voir dans la mise en scène et l'iconisation qu'un signifiant imitant la réalité et soumis au signifié du texte, il faudrait considérer le théâtre comme un système signifiant, émancipé d'une réalité qui fonctionnerait comme signifié, comme « art indépendant et autonome » (cf. A. Artaud). La mise en scène opère au moyen de signes : icônes, indices ou symboles (voir plus loin). Cela ne peut fonctionner que grâce à la convention théâtrale. Cette convention lie les acteurs de la représentation et le spectateur. Ce dernier conviendra de considérer l'espace scénique comme le lieu de l'action, l'acteur comme le personnage, les planches de la scène comme le monde. C'est à l'acteur que reviendra l'initiative de cette transmutation d'éléments de la réalité en champ sémiologique où tout a une valeur de signe.

Lecture de l'espace de théâtre

L'espace est une des dimensions les plus importantes de la représentation théâtrale. On le retrouve, dans l'aménagement de l'architecture théâtrale, sous la plume du dramaturge, dans la vision des metteurs en scène et des scénographes, dans l'occupation faite par l'acteur, dans la perception et la réception du spectateur.

En effet l'auteur dramatique, le metteur en scène, le scénographe, le décorateur, l'acteur et le spectateur y investissent toute leur imagination pour faire émerger des cadres de vie, des lieux de travail, des milieux sociaux, professionnels, religieux, des espaces temps géographiques, topographiques, historiques, des lieux chargés de mémoire, de sentiments et d'émotion, des expressions architecturales, des options esthétiques etc.

Comme le dit Anne Ubersfeld, il n'y a pas de théâtre sans acteur et il n'y a pas d'acteur sans espace. En effet l'illocution de l'acte théâtral suppose son inscription dans un espace-temps déterminant.

Le dramaturge peut indiquer de manière explicite le cadre spatial de l'action ; il peut aussi suggérer de manière implicite le lieu de l'action.

Il y a des espaces dramatiques déterminés par le profil des personnages (un fonctionnaire nous fait penser à bureau de travail ; une dolotiène nous fait penser à cabaret) ou par la nature des actions et de l'intrigue dramatique (un conflit familial nous amène à imaginer une cour ou une maison familiale).

L'espace théâtral occupe une place déterminante dans la lecture de spectacle. En effet il structure en amont et en aval la mise en scène de la représentation théâtrale à travers l'espace dramatique et l'espace scénique.

Le théâtre est avant tout un art de l'espace, un art qui s'inscrit dans le temps et dans l'espace du réel de la vie et de la scène et dans le temps et l'espace de la fiction de l'intrigue dramatique. Sans espace, il n'y a pas de représentation théâtrale. Le théâtre s'inscrit, à la fois, dans l'espace profane de la vie et dans l'espace sacré de la représentation, « l'espace de jeu c'est l'espace de fiction creusé dans la réalité » Hélène Deschamps et Jacques Rivette : théâtre, amour, cinéma. L'Harmattan, 2001. Espace théâtral= espace dramatique (fiction) + espace scénique (lieu matériel de la représentation).

Le lieu théâtral et le lieu scénique



L'espace de théâtre (le théâtre), est un lieu géographique et topographique ; un lieu théâtral occupant une place importante dans l'aménagement de la cité, du village, etc.

C'est un espace visible, matérialisé. L'histoire de la scénographie occidentale montre l'évolution des formes architecturales, en matière de construction d'espaces de représentation. L'espace de théâtre peut être un espace circonstanciel, lié à des événements, des marchés, des fêtes ou des rituels : temporel. Cet espace peut même être un lieu ordinaire, quotidien, investi temporairement par une représentation théâtralisée.

Les espaces théâtraux peuvent être des espaces construits architecturés de manière définitive selon différentes esthétiques : Des amphithéâtres aux mansions du théâtre médiéval, des scènes à l'Italienne, à la scène élisabéthaine, des tréteaux aux scènes classiques, et aux espaces polyvalents modernes. Le lieu scénique c'est l'espace spécifiquement aménagé pour une représentation théâtrale. Le lieu scénique englobe :

- La scène et ses démembrements,
- La salle et ses démembrements.
- Les espaces préexistants.

La scénographie du lieu scénique reflète les choix esthétiques d'une époque, d'une culture, ou d'un metteur en scène. Depuis Serlio l'architecture théâtrale construite a évolué jusqu'aux espaces contemporains.

L'espace de la représentation dans le théâtre classique, est une réplique de la hiérarchie sociale. Le lieu théâtral est un espace à forte connotation sociologique. Le théâtre à l'Italienne présente deux grandes parties : d'un côté la salle, d'un autre la scène ; la salle et la scène constituent l'espace théâtral.

Chacun de ces deux lieux est hiérarchisé. Dans la salle, le point focal, « l'œil du prince », se trouve au point de convergence des regards de toute la salle orientés vers la scène. « L'œil du prince », c'est la position idéale pour avoir la meilleure vue de la perspective scénique. Cette place est occupée par le roi prince ou tout autre monarque, en tout cas, par l'homme le plus important de la soirée (places VIP). A cet endroit le noble devient le point de mire de toute la salle.

L'architecture moderne des salles de théâtre a réduit les écarts entre les spectateurs, pour des besoins de démocratie. La plupart des salles modernes à caractère officiel sont construites sous forme d'amphithéâtre. Citer les exemples de salles en Afrique.

Il subsiste cependant des discriminations basées sur les moyens financiers.

A côté de l'espace central ouvert à la classe moyenne, des loges plus coûteuses sont de facto le refuge de la classe bourgeoise, des puissants du jour. Les bas-côtés ou strapontins sont réservés aux personnes plus démunies. Il existe des amphithéâtres grecs, les salles polyvalentes, les salles circulaires où l'espace du public entoure l'espace scénique de manière circulaire ou sur les $\frac{3}{4}$. Cette scène peut être surélevée ou disposée en bas dans ce cas de figure, la disposition des spectateurs peut varier.

Aujourd'hui, l'espace du public est un espace éclaté et cela n'est pas fortuit. La scène architecturée comme lieu théâtral est la cage de scène. La scène est un espace aménagé ou construit, qui est en soi-même connoté. Dans la scénographie classique, la scène est orientée en fonction de l'axe côté jardin (le peuple), côté cour (la royauté) qui donne une connotation soit positive ou négative. Un plan=une rue plus une fausse rue plus une costière.

Selon Anne Ubersfeld l'espace théâtral inclut des regardants et des regardés, des écoutants et des écoutés.

Le lieu / l'espace scénique

La scénographie est l'art de construire et/ou d'aménager un espace dramatique à partir d'un lieu scénique. On peut avoir un décor construit, aménagé, peint ou suggéré. On peut également avoir un décor construit avec des matériels mais non construit (cube, arbre, châssis) de manière réaliste ou symboliste. La scénographie moderne utilise beaucoup l'éclairage pour suggérer un espace, le découper, lui donner des significations différentes grâce à l'intensité de la lumière et à la diversité de la couleur. Outre le décor et la lumière, la scénographie s'appuie aussi sur les accessoires, les objets divers, les costumes, le son, etc.

L'espace scénique peut être modelé à l'infini : les formes de l'espace théâtral. L'espace scénique c'est la matérialisation du lieu de la représentation (espace physique et concret sur lequel évoluent les acteurs). L'espace scénique est aménagé selon une scénographie convenue entre un scénographe et un metteur en scène. Il peut être aménagé d'une certaine manière.



L'espace dramatique

Les lieux du drame : L'espace dramatique c'est le lieu fictionnel où est sensé se dérouler l'action dramatique : ex. Un palais, une chambre, une plage, une forêt, une place publique.
Ce renvoi à des fonctions d'usage de l'espace (une chambre, un cabaret, une cour d'école, etc.

Les marqueurs de l'espace

Les espaces dramatiques peuvent être marqués par :

- Les accessoires et le décor,
- Le jeu d'acteur, et le texte
- Les supports techniques de représentation : lumière, son.

Ces différents marqueurs vont contribuer à transformer l'espace scénique en espace dramatique, à créer des atmosphères, des ambiances (onirique, angoissant, euphorique, terrifiant), des colorations particulières de l'intrigue dramatique.

Axe synchronique et morphologique de l'analyse de spectacle

- L'étude du degré d'aperture de l'espace théâtral
- L'étude de la morphologie des espaces

Le degré d'aperture de l'espace théâtral

On peut s'intéresser à l'espace sous différents angles : le degré d'ouverture (d'aperture) de l'espace de représentation : l'ouverture, c'est l'existence ou non de marqueurs de territorialité (portes, fenêtres, entrées, sorties, limites diverses), c'est aussi le niveau de fréquentation / occupation de l'espace par les personnages et/ou les objets

La mise en évidence du degré d'aperture de l'espace théâtral peut être un moyen de montrer l'évolution ou non de l'espace du point de vue de l'amplitude ou de l'ouverture de cet espace. Le concept de degré d'aperture est emprunté à la linguistique, qui détermine l'ouverture plus ou moins grande des sons émis dans tel ou tel phonème (a fermé pattes, a ouvert pâtes ; o fermé beau, o ouvert bol, etc.)

Dans le cas de l'espace théâtral, il peut s'agir de l'espace dramatique (celui indiqué ou suggéré dans la pièce écrite la cour de récréation, le palais, la chambre) ; ou de l'espace scénique (le décor de la salle à manger sur la scène ; l'aménagement de la prison ; le décor d'une grande forêt etc.)

Le degré d'aperture peut être celui de l'espace dramatique ou de l'espace scénique. Etant entendu que le même lieu peut être rendu par des espaces dramatiques et scéniques avec des degrés d'aperture différents voire contradictoires. Ainsi la chambre à coucher est au plan dramatique un lieu clos, et au plan scénique elle peut se trouver dans un espace ouvert, vide ! Les connotations deviennent très différentes.

Les degrés d'aperture de l'espace dramatique ou scénique peuvent être répartis de la manière suivante :

1. Les espaces très clos

L'espace très fermé est un espace d'intimité ou de réclusion (chambre à coucher, prison, grotte, caveau etc.) : Le nombre d'occupants est très limité, l'espace est sans ouverture, sans accès à l'extérieur : on y entre mais on n'en sort pas. (Cf. « Huis clos » de J.P. Sartre). Espace fatal, de mort, intimité oppressante, cocon de sécurité, nid d'amour. Lieux fermés de tous les côtés, relativement restreint, connote contradictoirement : la prison, le refuge, l'intimité, le manque de liberté.

2. Les espaces clos

L'espace fermé est un espace privé, où ne pénètrent que des personnes autorisées. C'est un espace délimité des 4 côtés. Ex : lieu de repos, de retraite, de travail, de vie privée ; etc. On peut entrer et sortir de l'espace fermé : chambre, salle de classe, palais. Lieux fermés avec des ouvertures pouvant être ouvertes ou fermées temporairement, fenêtres, portes, lieux accueillant un très petit nombre de personnes, connotent contradictoirement des espaces euphoriques ou dysphoriques à la manière de l'espace très clos avec une prévalence de la connotation euphorique (refuge, intimité, nid d'amour, lieu de travail, etc.).



3. Les espaces semi-ouvert

Les espaces semi-ouverts sont des espaces soit délimités sur les côtés mais ouverts par le haut, soit fermés par le haut et non délimités par les côtés : ex : cour d'école, un cabaret, un marché, une cour, un hangar, etc. Ce sont les lieux d'expression de la vie sociale, des transactions sociales, des rites, etc. Les espaces semi ouverts peuvent être connotés euphoriquement ou dysphoriquement. Les espaces semi ouverts accueillent un nombre important de protagonistes impliqués dans le même type d'activité. Lieux généralement fermés en haut et sur les côtés (toit, plafonds, mur latéraux) les entrées sont pourvues ou non de fermetures (portes ou fenêtres) mais restent ouverts ; les espaces semi-ouvert accueillent un plus grand nombre de personnes ayant des statuts différents ; les entrées et les sorties sont fréquentes. Les espaces semi-ouvert connotent une dimension sociale, publique, accessible. EX : hall, salons, grande cour familiale ou de travail ou d'école, les marchés, les lieux publics etc.

4. Les espaces ouverts

Les espaces ouverts sont des lieux publics ou des lieux d'accès public pouvant rassembler des foules (un marché, une église, une mosquée, etc.) Lieu délimité ou non, mais où tout le monde peut entrer et sortir de divers côtés. Lieu de convergence de population. Ils peuvent avoir des connotations euphoriques ou dysphoriques. L'espace très ouvert : espace sans délimitation matérielle, un espace ouvert sur la nature, le cosmos, l'horizon : la mer, la forêt, le désert, l'étendue d'une rue ou d'une ville. Espaces ouverts/ très ouverts, sont des espaces de socialisation, lieux où se joue la vie du groupe. Lieux sans clôture matérialisée, accessible à un grand nombre de personne, à une foule. Les espaces ouverts connotent des lieux publics, espace de rencontre ou de confrontation, espace de liberté ou de diversité.

5. Les espaces ouverts

L'espace très ouvert, espace sans limite qui se projette sur un horizon infini. Cet espace rejoint la nature (la mer, la forêt, les dunes de sable, les grandes étendues, etc.) Cela offre une vue panoramique de la nature. Il inscrit l'action de l'homme par rapport à l'ordre des choses. C'est l'homme face à l'infini, c'est le destin fini de l'individu face au dessein infini de la nature. Les espaces très ouverts nous amènent à voir un champ de bataille, une scène de foule, la solitude de l'individu face à l'infini de l'univers, etc. Lieu sans limite directe, ouvert sur l'horizon, contact avec la nature : les espaces très ouverts connotent l'immensité de la nature, l'ouverture à l'histoire, à la vie sociale dans sa grande dimension ; contrairement les espaces très ouverts peuvent aussi renvoyer à l'infiniment grand de la nature et l'infiniment petit de l'humain, un sentiment de solitude dans l'encombrement de l'immensité.

Ex : les grandes places publiques, les grandes étendues comme la plage, les océans, les grandes forêts, les champs de bataille, le désert, les grandes villes et les grandes voies publiques, circulation et parades.

Espace et action dramatique

L'espace théâtral qu'il soit fermé ou ouvert... peut être en réalité

- Un espace uniforme (entièrement ouvert ou fermé et représentant le même espace de fiction) cf. Les pièces avec unité de lieu ;
- Un espace fragmenté (composite présentant à la fois des espaces fermés et ouverts ou représentant plusieurs espaces dramatiques différents) ? cf. Pièces en tableau ;
- Un espace troué (un espace principal qui laisse entrevoir, ou deviner par ses ouvertures, d'autres espaces): cf. Théâtre dans le théâtre, ou par exemple dans « l'œil du cyclone » le village, les autres cellules, le tribunal. Dans la pièce de Jean Genet « Les Nègres » on a plusieurs espaces enchâssés.

On peut considérer que l'espace dramatique principal est l'espace diégétique, c'est-à-dire l'espace dans lequel se déroule l'action principale (diégèse) ; mais cet espace diégétique peut être miné par d'autres espaces dits espaces extra diégétiques. Ces espaces extra diégétiques, peuvent renvoyer à des lieux où se sont déroulées des actions : renvoi au passé, (analepse), où se déroulent concomitamment avec l'action principale, des actions secondaires : présent ; où vont se dérouler des actions qui ont trait ou non à la diégèse: projection dans le futur, (prolepse). On parlera d'espace analeptique extradiégétique quand l'action évoquée est antérieure à l'action principale qui a lieu ; et d'espace proleptique extradiégétique quand l'action évoquée n'a pas encore eu lieu.

Lorsque la courbe présente une vectorisation qui va vers l'ouverture, on a affaire à une pièce qui se « socialise » (problèmes sociaux). Mais quand la courbe tend vers la fermeture on a affaire à une pièce qui se « psychologise », s'intériorise ou s'individualise. Toutefois dans une pièce, un auteur peut décider qu'une vectorisation très marquée par l'ouverture exprimera un processus de socialisation. Toute hypothèse d'interprétation devra être vérifiée par le contenu de l'intrigue dramatique.

Morphologie de l'espace scénique

L'espace scénique dans la représentation théâtrale est investi par le jeu des acteurs, la plantation du décor, le dispositif des accessoires, et le travail de la lumière. Ces différentes interventions occupent l'espace selon des axes préférentiels :

- Horizontalité vs verticalité
- Latéralité vs profondeur de champ
- Intériorité vs extériorité
- Vide vs plein
- Rectangulaire vs circulaire

Horizontalité vs verticalité

Horizontalité

L'horizontalité correspond à l'orientation côté cour vers côté jardin et vice versa. L'occupation de l'axe horizontal permet de mettre en lumière très souvent la distance sociale ou psychologique qui sépare les personnages. Les apparitions ou les sorties latérales sont parfois connotées positivement ou négativement selon qu'elles se font côté cour ou côté jardin. L'occupation de l'horizontalité traduit souvent la distance interpersonnelle (proxémique) des rapports entre les protagonistes. La distance entre les personnages est révélatrice de la distance ou de la connivence psychologique ou dramatique.

La verticalité

La verticalité correspond à l'investissement d'un axe vertical par le décor, les accessoires ou le jeu des acteurs. L'occupation de la verticalité renvoie au symbole de l'ascension sociale ou dramatique, ou au contraire de la déchéance et de la chute. A titre d'illustration on a les montées des escaliers, le fait de grimper sur tout support, l'occupation des positions dominantes, ou au contraire la descente des marches, l'enfoncement sous le niveau du plateau de scène, ou dans un trou. Dans certains cas la descente aux enfers ou dans les trous se fera de manière stylisée ou symbolique. Monter ou descendre des escaliers, des échelles, des tables, ou descendre sous la scène. L'axe de la verticalité peut être traduit aussi par la position statique de l'acteur : debout, assis, couché ou à genoux. Les mises en scène évitent en général de laisser tous les acteurs debout en permanence. Les actions de surface ont lieu à la surface de la scène, à même le sol ou le tapis, et les actions de profondeurs nécessitent des trous, des supports creux, barriques ou autres supports dans lesquels l'acteur se réfugie comme dans un gouffre, dans une grotte, ou dans le sein maternel, une bulle.

Latéralité vs profondeur

La latéralité renvoie à l'occupation des côtés, des coulisses ou des premiers plans de la scène.

Il s'agit d'investir soit l'avant-scène ou le fond de scène. La position liminale est celle qui investit l'avant-scène, la « surface » de l'espace scénique

La profondeur de champ

Au 17^e siècle, l'occupation de la profondeur de champ ou de l'axe latéral était la marque d'un certain statut au plan théâtral et au plan social. Dans le théâtre classique, les héros, les jeunes premiers jouaient généralement en avant-scène, les acteurs de second plan en milieu de scène, et les figurants et autres comparses généralement en fond de scène. Les « monstres sacrés » jouaient en avant-scène, sous les feux de la rampe. (Cabotinage) Aujourd'hui, jouer en avant-scène, pourrait traduire la solitude, l'aparté ou le monologue. Par ailleurs, dans les formes de théâtre de participation ou d'interpellation, théâtre forum, les acteurs peuvent jouer en avant-scène pour interpeller le public, casser la distance entre la scène et les spectateurs qu'ils sollicitent constamment.

Avant-scène : espace des héros, espace de contact avec le public, monologue, confidence, aparté.

Le milieu de scène renvoie à un univers théâtral, propice à une certaine intimité scénique.

Le fond de scène exprime l'effacement (personnage secondaire et groupe), ou une distance ou un éloignement psychologique, minimisation des personnages.

Ce type d'étude peut permettre de comparer deux mises en scènes. Le jeu en avant-scène, traduirait, par exemple, un rapport au public plus prononcé ; (théâtre épique de type brechtien, théâtre d'interpellation, théâtre forum).

Le jeu en milieu de scène traduirait, un conflit dramatique (rapport égalitaire entre protagonistes) ou une certaine intimité (théâtre classique).

Le fond de scène marquera la distance, matérielle, puis consécutivement, psychologique, dramatique. La scène du balcon ; ROMEO ET JULIETTE DE W. SHAKESPEARE Adaptation au cinéma : WEST SIDE STORY.

Intérieur vs extérieur

L'intériorité ou l'extériorité, peut dénoter un certain climat, un certain état d'esprit ou un certain statut social des personnages. L'intériorité ou l'extériorité peuvent connoter des aspects relevant de la psychanalyse, de la sociologie : espace de virilité ou de féminité. Grâce à la lumière on peut modifier les connotations de l'intériorité ou de l'extériorité (sécurité, oppression, intimité, angoisse etc.)

L'extérieur c'est le lieu du rêve, de l'imagination, de la conquête, du contact avec les autres, avec la nature.

L'intérieur marque la rétrocession, la réflexion, l'introversion, c'est un lieu qui renvoie à l'intimité, la solitude, la crainte, la sécurité, le refuge. L'intérieur se joue souvent sur les marges ; l'extérieur occupe souvent le centre.



Vide vs plein

Il s'agit ici de s'attarder sur le degré d'occupation de l'espace scénique.

La dramaturgie moderne depuis la deuxième moitié du XXème siècle a navigué entre les deux formes d'occupation de l'espace scénique :

- L'espace encombré (cf. « les chaises » de Ionesco,
- Et l'espace vide (cf. « En attendant Godot » de Beckett.

On a ainsi des espaces nus/vides et des espaces pleins/saturés ou encombrés. Entre ces deux extrêmes, il y a une gamme variée de niveaux d'occupation de l'espace scénique. Le niveau d'occupation est largement un choix de mise en scène. La mise en scène contemporaine, hormis les cas de nécessité économique ou de contrainte dramatique de la pièce, se sert du paramètre vide vs plein pour mener une réflexion sur l'être et l'avoir. L'espace vide, ou espace nu caractérise la dramaturgie du « théâtre pauvre » où l'on choisit d'utiliser le minimum d'objets pour ramener l'attention du spectateur à l'essentiel du spectacle : le corps et la voix de l'acteur. Le théâtre contemporain a une prédilection pour ce type de théâtre pauvre, pour plusieurs raisons :

- L'espace nu est un espace flexible, facile à construire, à transporter ; cet espace permet de privilégier le texte, et le jeu de l'acteur.
- Cet espace renvoie à une recherche esthétique sur la corporéité (Grotowski) c'est-à-dire sur le corps comme instance signifiante
- L'espace vide/pauvre est aussi un espace relativement plus économique, plus facile à déplacer en tournée.

L'espace plein ou encombré

A l'inverse, l'espace plein ou encombré prend appui sur les objets et les accessoires pour signifier. Les accessoires étant des objets praticables, et les objets non praticables font partie du décor. Les objets créent du sens de manière iconique (dénotation), ou symbolique/indicielle (connotation) L'encombrement de l'espace par les objets peut être interprété comme une métaphorisation de l'invasion de l'espace humain par la matière.

Circulaire vs rectangulaire

Les formes architecturales de l'espace théâtral sont en rapport avec la typologie des spectacles et les options de mise en scène en matière de rapport entre acteurs et spectateurs. Trois grands types de rapport acteur/spectateurs :

- Les rapports frontaux à caractère exclusif
- Les rapports inclusifs
- Les rapports insulaires.

Les rapports frontaux à caractère exclusif sont basés sur la distance objective entre la salle et la scène, sur l'effet d'illusion scénique : contemplation à distance et fascination.

Les rapports inclusifs sont ceux qui se tissent entre acteurs et spectateurs dans des représentations données sur des scènes circulaires ou semi circulaires. Dans ce cas de figure la scène est accessible au public, les acteurs jouent à proximité des spectateurs qui peuvent les toucher, les sentir, leur parler : possibilité d'interaction. Jindrich Honzl parle du « théâtre de l'environnement ».

Les rapports insulaires renvoient aux scénographies éclatées où l'espace scénique est « dispersé par fragment » au milieu de l'espace public lui-même soumis à des modifications constantes. Le spectateur est tour à tour près de l'action et éloigné de l'action suivante ; son regard est périphérique, et par moment il est invité lui-même à se déplacer pour prendre d'autres places (expériences multiples de Ariane Mnouckine et du théâtre du soleil.)

Est-il de type frontal, on parlera d'espace rectangulaire. La cage de scène ; propice à l'illusion théâtrale ; l'univers scénique, univers sacralisé ; coulisses sont une retraite pour la métamorphose ; ex: amphithéâtre des théâtres à l'italienne; un théâtre à caractère spectaculaire.



L'espace circulaire ou le théâtre en rond



C'est un espace de connivence entre acteurs et spectateurs ; un espace qui implique le public. Le théâtre en rond s'inspire des espaces de représentation traditionnelle en Afrique, en Asie, ou en Europe : l'espace du conte par exemple privilégie les rapports englobant/englobé (insulaire). Depuis la deuxième moitié du 20ème siècle des courants esthétiques modernes privilégient des recherches de dramaturgie en rond.

Certaines scénographies modernes utilisent des espaces éclatés avec l'action disséminée dans le public. Dans le théâtre frontal, le spectateur est fasciné par l'illusion ; dans le théâtre en rond le spectateur est un témoin intéressé par la fabrication d'une œuvre d'art devant ses yeux : changement à vue.

Axe diachronique et syntaxique de l'analyse de spectacle

La rhétorique de l'espace théâtral

Parler de la rhétorique de l'espace théâtral, c'est indiquer que le fonctionnement de l'espace théâtral, son évolution dans le temps, son investissement, correspondent à une écriture de mise en scène. C'est pourquoi nous pouvons parler de rhétorique, c'est-à-dire d'un discours sur l'espace vu sous un angle diachronique. Il s'agit de considérer ce que devient l'espace théâtral dans le temps de la représentation. Les espaces sont parfois des indexes, des contextes de vie.

L'espace de représentation est un espace ambigu puisqu'il est à la fois un espace vrai, concret, mais en même temps un espace de dénégarion c'est-à-dire que toute chose, action, qui se déroule sur cet espace, est marquée du signe – (moins) donc est irréel. Cette qualité de l'espace théâtral aura des conséquences, dont se serviront les metteurs en scène. Le théâtre dans le théâtre sera un des moyens de jouer sur cette ambivalence de la situation dramatique.

Dans l'analyse de la rhétorique de l'espace théâtral on peut s'intéresser globalement à l'ensemble des signes de la représentation, ou de manière spécifique à l'un ou l'autre de ces signes. Il convient de ne pas perdre de vue que dans la mise en scène, tous les niveaux de signes peuvent être interdépendants, et que les changements observés d'un côté rejaillissent sur les autres signes. L'espace théâtral est par excellence le lieu d'une construction collective de sens par le dramaturge, le metteur en scène, les techniciens de la scène, l'acteur, le spectateur. Il est à la fois une convention sociale, culturelle et esthétique dont la valeur est largement éphémère. La lecture de l'espace de représentation fait appel à la combinatoire des signes produits dans l'espace et le temps. Une infinie diversité de lecture suggérée par la pregnance des signes multiples :

- La scénographie, les formes, les couleurs
- Le décor
- Le jeu d'acteur
- Les costumes, les objets et les accessoires
- Le discours des personnages
- L'éclairage (localisation, intensité, couleur)
- Le son

Il existe trois grands procédés de traitement de l'espace théâtral.

- Le recentrement scénique (convergence des espaces vers un espace dominant unique)
- La dénucléarisation scénique (éclatement ou fragmentation de l'espace)
- La mise en abyme théâtrale (le théâtre dans le théâtre)

La rhétorique de l'espace théâtral

Le recentrement scénique, ce procédé consiste à faire en sorte que toutes les actions se déroulent dans un seul et même espace dramatique : unité de lieu (cf. Classique).

Le recentrement est rendu possible grâce à certains mécanismes tels que :

La convergence des fils de l'intrigue qui consiste à faire en sorte que toutes les actions aient un point commun (c'est-à-dire le nœud)

La convergence des interactions/ configuration des personnages (ce mécanisme est en quelque sorte une conséquence du premier) : pas d'électron libre.

La systémique des interactions. Les rapports inter personnages sont systématiques, il y a des conséquences qui résultent de ces rapports.

Le recentrement scénique se traduit par le recours à un espace unique : l'espace diégétique.

Toutes les actions extra scéniques (diégétiques, ou extra diégétiques) sont rapportées dans l'espace scénique/dramatique (les récits, les témoignages). Il s'établit ainsi des rapports intrinsèques entre les différents lieux du drame. L'espace recentré est un espace surdéterminé. Un signe se superpose à un autre et laisse une trace du signe antérieur sur le signe suivant. Les espaces recentrés créent souvent ces phénomènes de surdétermination : OXYMORE.

Dans la dramaturgie moderne le recentrement est indice d'introspection, de monologue où les personnages évoquent d'autres lieux sans les montrer. L'économie des moyens dans le recentrement joue parfois en sa faveur dans les options dramaturgiques des auteurs ou des metteurs en scène.

Dénucléarisation / éclatement scénique

Ici, l'espace scénique et/ou dramatique est éclaté en plusieurs noyaux (nucléus) plusieurs sous espaces diégétiques. On parle aussi d'éclatement ou de fragmentation de l'espace (P. Pavis).

La dénucléarisation permet de décentrer ou de délocaliser les différents centres d'intérêt de l'intrigue dramatique. Construction poly-centrée.

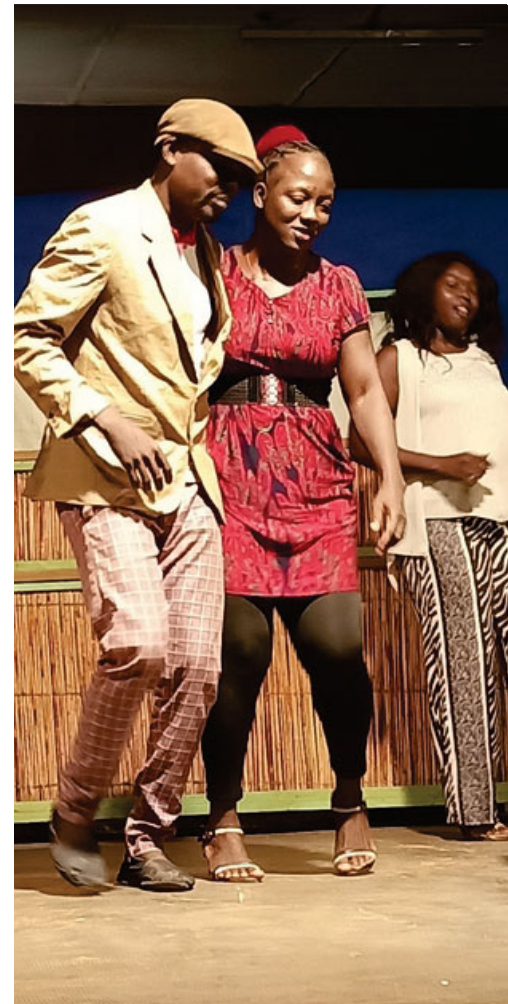
Ex : la chambre, la prison, le bar

Les centres de l'intrigue dramatique sont autonomes.

Vue panoramique de l'espace global de l'intrigue. Dans les pièces en tableau, c'est le spectateur qui fait le lien et se fait une idée du sens de l'espace global. Ex : B. Brecht « Grand peur et misères du IIIème Reich » Ce procédé est un moyen d'éviter les phénomènes de surdétermination. Il peut permettre de marquer la relativisation, la diversification, la comparaison d'un espace par rapport à un autre, ça peut être comme une sorte de volonté de rendre compte de la diversité du monde, de créer des effets de contrastes, de surenchères, d'insert (dans un groupe, un zoom sur une personne).

Il existe deux formes de dénucléarisation.

- La dénucléarisation successive
- La dénucléarisation simultanée



Dénucléarisation successive

Successive elle consiste à présenter tour à tour dans un même espace scénique, plusieurs espaces dramatiques. Les espaces dramatiques changent mais le lieu scénique demeure identique avec ou sans changement de décor. Ici on peut utiliser un procédé de fondu enchaîné (le changement se fait à vue sans interruption du jeu) ou celui de fondu en noir (la scène est plongée dans le noir afin de procéder au changement de décor). On note également le recours au procédé du « Cut », (changement qui consiste à bloquer une action et à relancer l'action suivante dans un décor censé être différent sans avoir eu à faire de changement de décor.)

Ici on peut utiliser un procédé de fondu-enchaîné (basculer d'un éclairage qui structure une scène B vers un nouvel éclairage qui structure une nouvelle scène B ; transition douce, ou celui de fondu en noir (la scène est plongée dans le noir afin de procéder au changement de décor ; descendre, ferme les rideaux ; bruitages : jingle, roulement de tambour, musique.).

On note également le changement qui consiste à bloquer une action et à relancer l'action suivante dans un décor censé être différent sans avoir eu à faire de changement de décor : le cut brutal peut créer un effet de rythme alerte.

La dénucléarisation simultanée

Elle consiste à présenter dans le même temps des actions différentes se déroulant dans des lieux différents. Elle peut être une simultanéité totale lorsqu'il y a une concomitance des actions. Le spectateur assiste soit à la totalité de l'action dénucléarisée, « Deus ex machina » soit à l'un ou l'autre des pôles de l'action, point de vue humain (ex : « 1789 » de Ariane Mnouchkine avec le théâtre du soleil).

On peut avoir une dénucléarisation simultanée mais alternative.

brutal peut créer un effet de rythme alerte.

La mise en abyme spatiale

Cette notion est un concept qu'on retrouve souvent dans l'analyse structurale du récit. C'est un procédé qui consiste à présenter successivement des actions/intrigues différentes enchâssées les unes dans les autres. Cela permet de donner plus de profondeur au récit : c'est le théâtre dans le théâtre. C'est un procédé assez fréquent, souvent utilisé comme une métaphore : dans la pièce « Hamlet » la représentation de la scène du crime est une mise en abyme du crime perpétré par le roi. On peut distinguer la mise en abyme ponctuelle, et la mise en abyme structurelle.



La mise en abyme ponctuelle

La mise en abyme ponctuelle est une forme d'évasion ponctuelle de la diégèse pour se retrouver dans le passé ou dans une autre situation, l'action mise en abyme est de courte durée, puis on revient au cours normal de la diégèse. Ex : Aparté, évasion par l'imagination (ex : G. Shéhadé « Le voyage », rêve court dont on revient pour reprendre le cours normal du récit. Flash-back, ou de flash forward (souvenir ou anticipation), à l'issue du flash-back ou du flash forward on doit revenir au récit principal : boucler la boucle.

La mise en abyme structurelle

Le récit secondaire est enchâssé dans la narration du récit principal. Dans la mise en abyme structurelle, l'essentiel du récit est constitué par le flash-back, ou le flash forward. Tout ce qui relève du rêve est souvent traité sous forme de mise en abyme. Il y a les rêves prémonitoires qui sont des projections proleptiques. Il y a les rêves souvenirs qui sont des régressions analeptiques qui rappellent des événements passés.

Lecture sémiologique de l'espace dans "Gouverneur de la rosée"

La pièce de théâtre « Gouverneur de la rosée » est une adaptation théâtrale du roman de Jacques Roumain de Haïti, par le dramaturge sénégalais Abdou Anta Ka. Le spectacle faisant l'objet de la présente étude est une mise en scène de Prosper Kompaoré avec les comédiens de la troupe Atelier théâtre burkinabè (ATB) jouée dans l'espace ATB en juin 2018 à l'occasion du 40ème anniversaire de l'ATB.

Au nombre des points qui retiennent le plus l'attention du spectateur, le traitement de l'espace scénique dans ce spectacle est particulièrement éloquent. En effet, le jeu de bascule entre l'espace réel de la salle de spectacle et l'espace fictionnel des différents lieux scéniques correspond à un traitement brechtien de l'espace de représentation.



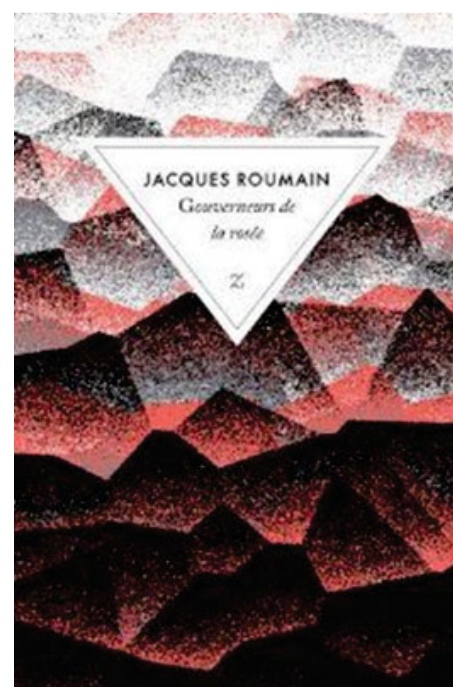
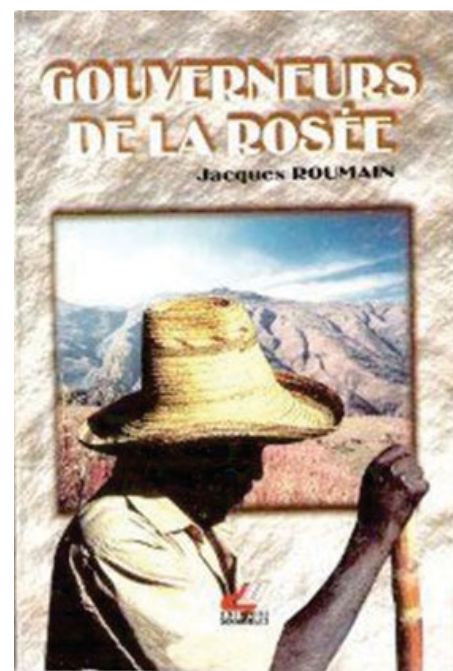
En effet, cette pièce de 2h18 se déroule devant un décor marqué par une grande toile de fond impressionnante représentant un paysage montagneux, une terre rouge ocre, quelques zones boisées dans le lointain.

En avant-scène, le décor change au gré des différents moments de l'action dramatique. Cet avant-scène est encadré côté cour par le domicile de Bienaimé, Délira et Manuel, espace euphorique du retour, espace dysphorique de la mort et de la veillée funèbre, et côté Jardin par la maison de Larivoire où interviendra la rencontre cruciale entre Délira porteuse du message de Manuel et les parents de Gervilis Gervilen.

En milieu de scène fortement surdéterminé, la dénucléarisation permet de faire vivre des espaces publics dans des lieux semi-ouverts, la grande cour pour l'accueil de Manuel, le maquis de Florentine la vorace, le champ de culture, le grand coumbite pour le creusement du canal.

En fond de scène sont présentés différents espaces réels ou irréels où apparaissent les prêtresses vaudous, les génies de la nature, les travailleurs de Cuba en grève, la colline du Pouvoir d'où Hilarion et Florentine narguent les paysans et les incitent à quitter leurs terres ; les lieux pleins de menace de la rencontre avec Gervilen Gervilis et Anaïse, le Guet-apens fatal avec Manuel, mais aussi le coin de nature pour les amoureux et pour la prière de Délira.

Enfin l'espace extra scénique est marqué par la présence des narrateurs témoins dans la salle de spectacle au-devant des spectateurs. Ainsi le spectacle est fait d'un va et vient régulier entre l'espace scénique où se déroule l'intrigue dramatique de la diégèse et l'espace extra-scénique à caractère brechtien où les 6 témoins et le musicien griot commentent, racontent, expliquent ce qui se passe établissant ainsi une connexion avec le public et suscitant par endroit une interaction avec les spectateurs.



La prégnance du traitement de l'espace justifie notre choix d'analyser de près la rhétorique de l'espace vue sous l'angle de l'évolution du degré d'aperture de l'espace scénique. Nous avons retenu de nous focaliser sur l'espace Scénique, étant entendu que l'espace dramatique, c'est-à-dire l'espace de la fiction racontée par l'auteur dramatique et interprétée par le metteur en scène n'est pas toujours une copie conforme de l'espace scénique. L'espace scénique est l'occurrence de la dimension spatiale d'une scène.

C'est l'espace ou le lieu matérialisé sur la scène avec la diversité de ses dénotations et connotations. Le degré d'aperture peut être celui de l'espace dramatique ou de l'espace scénique. Etant entendu que le même lieu peut être rendu par des espaces dramatiques et scéniques avec des degrés d'aperture différents voire contradictoires. Ainsi la chambre à coucher est au plan dramatique un lieu clos, et au plan scénique elle peut se trouver dans un espace ouvert, vide ! la chambre à coucher n'a pas nécessairement besoin de murs et de portes ou de toitures ; une natte, un lit, une table peuvent suffire à iconiser, indexer ou symboliser le lieu où l'on dort, où l'on se retire, où l'on interagit en famille, etc. Les connotations deviennent très différentes.

Les degrés d'aperture de l'espace dramatique ou scénique peuvent être répartis de la manière suivante et reçoivent une graduation conventionnelle :

1. Les espaces très clos

Lieux fermés de tous les côtés, relativement restreint, connote contradictoirement : la prison, le refuge, l'intimité, le manque de liberté. Aperture : 2

2. Les espaces clos

Lieux fermés avec des ouvertures pouvant être ouvertes ou fermées temporairement, fenêtres, portes, lieux accueillant un très petit nombre de personnes, connote contradictoirement des espaces euphoriques ou dysphoriques à la manière de l'espace très clos avec une prévalence de la connotation euphorique (refuge, intimité, nid d'amour, lieu de travail, etc.). Aperture : 4

3. Les espaces semi-ouvert

Lieux généralement fermés en haut et sur les côtés (toit, plafonds, mur latéraux) les entrées sont pourvues ou non de fermetures (portes ou fenêtres) mais restent ouverts ; les espaces semi-ouvert accueillent un plus grand nombre de personnes ayant des statuts différents ; les entrées et les sorties sont fréquentes. Les espaces semi-ouvert connote une dimension sociale, publique, accessible. EX : hall, salons, grande cour familiale ou de travail ou d'école, les marchés, les lieux publics etc. Aperture : 6

4. Les espaces ouverts

Lieux sans clôture matérialisée, accessible à un grand nombre de personnes, à une foule. Les espaces ouverts connotent des lieux publics, espace de rencontre ou de confrontation, espace de liberté ou de diversité. Aperture : 8

5. Les espaces très ouverts

Lieu sans limite directe, ouvert sur l'horizon, contact avec la nature : les espaces très ouverts connotent l'immensité de la nature, l'ouverture à l'histoire, à la vie sociale dans sa grande dimension ; contradictoirement les espaces très ouverts peuvent aussi renvoyer à l'infiniment grand de la nature et l'infiniment petit de l'humain, un sentiment de solitude dans l'encombrement de l'immensité. Ex : les grandes places publiques, les grandes étendues comme la plage, les océans, les grandes forêts, les champs de bataille, le désert, les grandes villes et les grandes voies publiques, circulation et parades. Aperture : 10

6. Les espaces extra-scéniques très ouverts

Peuvent être diégétiques ou plus souvent extra diégétiques (ex : les narrateurs, les témoins, le commentateur) Aperture 0

Éléments de bibliographie

- Corvin Michel « à propos de Bob Wilson » : Cahiers Renaud-Barrault, n° 77, 1971
- Corvin Michel, Molière et ses metteurs en scène PUL Lyon, 1985 ;
- Ertel Évelyne « Éléments pour une sémiologie du théâtre », Travail théâtral, n°8 28-29, 1977.
- Helbo André : sémiologie de la représentation, éd. Complexe 1975
- Issacharoff M. le Spectacle du discours : José Corti, Paris, 1985 ;
- Pavis Patrice : l'analyse des spectacles, Nathan, 1996
- Pavis Patrice : problèmes de sémiologie théâtrale, les PUQ 1976
- Pavis Patrice Dictionnaire du théâtre, Éditions sociales, Paris, 1987 ;
- Ubersfeld Anne l'Ecole du spectateur, Éditions sociales, Paris, 1981 :
- Ubersfeld Anne Lire le théâtre, 1977
- Ubersfeld Anne : « l'école du spectateur », éd. Sociales 1981



Événementiel



Concours Artistique du Primaire de Ouagadougou – CAPO

Du 20 au 25 février, le CAPO, Concours Artistique du Primaire de Ouagadougou, a tenu son pari annuel, avec Tapsoba Sylvie et Ouédraogo Zénabo à la tête du comité d'organisation. Une fois encore, les établissements primaires ont exprimé leur intérêt pour cet événement pionnier dans son genre. Toutefois, le CAPO 2023 a été quelque peu victime de son succès, avec notamment, des difficultés à contenir le public. Cette situation interpelle l'ATB à réfléchir sur la façon d'améliorer la gestion de cette activité majeure pour la troupe.

Au terme des compétitions, le jury a proclamé les résultats. Les premières places sont occupées comme suit :

Théâtre : Cours Moderne André Marie

Ballet : Groupe scolaire Saint Viateur

Récital : Petits poucets de gounghin

Play-back : Petits poucets 1200 lgtms

Art vestimentaire : Cours moderne André Marie

Tableau vivant : Samandin C





18e Édition du concours de théâtre forum CTF

La 18e édition du concours de théâtre forum s'est déroulée du 08 au 13 mai 2023 à l'Atelier Théâtre Burkinabè. La devanture de l'espace ATB a été investie par des tréteaux sur lesquels se produisaient chaque soir les troupes théâtrales en compétition ou en animation. Les passants habituels de la rue bordant l'ATB se sont transformés en spectateurs amusés et vivement intéressés par les représentations données en mooré, en Dioula, en français sur des thématiques pertinentes en rapport avec les réalités du moment.



Le jury, présidé par le Dr. Calixte Kaboré, a désigné la troupe UJFRAD de Diébougou pour la première place de cette 18ème édition.

Pour les autres prix, le palmarès était :

Meilleur Jocker : TRAORE Ousmane Taporoa de la troupe UJFRAD de Diébougou

Mention spéciale au joker Rasmané

La présidence du comité d'organisation a été assurée par Kambou Yéri Merline. Au total, 12 troupes ont pris part à la compétition et trois autres troupes non participantes ont animé la scène. La plupart des pièces ont porté sur le thème de la cohésion sociale. On a pu constater une grande volonté d'innover le théâtre forum, avec différentes tentatives. Peut-être un prochain thème de réflexion pour la CONGO de la troupe Bassy de Ziniaré

Meilleure actrice : TIOYE Bini dans le rôle de Mha Djebara de la troupe UJFRAD de Diébougou

Meilleur acteur : OUEDRAOGO Moumouni dans le rôle de Laalé de la troupe Bassy de Ziniaré



Pièces présentées pendant le CTF 2023

N°	Troupe / Activité / Province	Titre	Thème
1.	Compagnie Théâtrale de la Solidarité de Dédougou (province du Mouhoun)	Demain sera meilleur	la cohésion sociale et la gestion des conflits avec les PDI
2.	Bienvenue Théâtre du Bazéga	Déposer les armes ou périr	l'extrémisme violent / veille citoyenne
3.	Génération consciente de Guiè (Province de l'Oubritenga)	Les larmes d'une déplacée	la cohésion sociale Eviter de donner des informations aux terroristes
4.	Théâtre de l'Espoir (Province du Kadiogo) (Animation)	Paludisme	Paludisme
5.	Troupe Da Maar de Batié (Province du Noumbiel)	Paix : prunelle de mon œil	Conflits agriculteurs/-Eleveurs
6.	Troupe Tin'Todi-yaba de Pama (Province du Gourma)	Les larmes de la Veuve Potani	Violences faites aux jeunes filles à travers leur non scolarisation
7.	Troupe Yam-Wékré de Donsin (province d'Oubritenga)	Misères de Femmes	Violences faites aux femmes dans les foyers
8.	Troupe Espoir de Gourcy (province du Zondama)	Merde, A demain !	la cohésion sociale
9.	Troupe Bassy de Ziniaré (province d'Oubritenga)	La révolte populaire	Le terrorisme ; le devoir de résistance face aux pressions des terroristes
10.	Troupe Théâtrale le Progrès (Animation)	L'accueil des PDI	Cohésion sociale
11.	UJFRAD de Diébougou (Province du Kadiogo)	Dina ou religion	la cohésion sociale et la paix ; la dénonciation de la collaboration avec les terroristes
12.	Troupe ARCANde Ouahigouya (Province du Yatenga)	Sabsgo ou l'apaisement des cœurs	la cohésion sociale ; la force de la tradition pour la cohésion sociale ; métaphore de la termitière et de la fourmilière
13.	Troupe de l'Association Pengwendé pour la culture et le Développement de Fada N'Gourma	La gangrène de Burkimtenga	la cohésion sociale ; le conflit foncier dans les villages

**Au total les 12 troupes du CTF 2023,
et la cérémonie de clôture
se sont produits devant 3850 spectateurs.**

Cérémonie de distinction des BAOBABS du théâtre africain



Cérémonie de remise des distinctions des Baobabs du théâtre africain ce jour 20 décembre 2023 à l'espace ATB.

Ils étaient 30 artistes comédiens, administrateurs, régisseurs et créateurs à se partager 10 baobabs d'or, 12 baobabs d'argent et 8 baobabs de bronze du théâtre africain au terme des délibérations du jury de l'Académie du théâtre pour le développement.

Cérémonie sobre et détendue qui a commencé par la présentation d'une nouvelle création théâtrale de l'ATB "LE BESOIN DE L'AUTRE", avant de laisser la place aux prises de parole du Président de la FENATHEB M. Paul Zoungrana, du représentant des troupes partenaires membres du Réseau des praticiens du théâtre pour le développement et du Directeur de l'ATB.

L'animation chorégraphique a été assurée par les élèves de l'École de théâtre de l'ATB, et l'intermède humoristique par le duo comique Soum et Bill.

Des personnalités du monde universitaire et des sommités du monde du théâtre ont honoré de leur présence la cérémonie placée sous la présidence de M. le Ministre d'Etat, ministre de la communication, de la culture, des arts et du tourisme représenté par le Conseiller Dramane KONATE.



Dans son intervention, le directeur de l'ATB a remercié le ministre de tutelle pour son accompagnement et son soutien financier, il a également souligné la contribution décisive de FRERES DES HOMMES LUXEMBOURG à la bonne tenue de cette deuxième édition des BAOBABS DU THÉÂTRE AFRICAIN.

Parmi les lauréats il a mis en évidence la participation honorable des artistes burkinabè de la Diaspora avec 2 Baobabs d'or (Etienne Minoungou et Assita Petitjean Traoré), et un baobab d'argent (Ouédraogo Roukiata); ainsi que l'attribution de 3 baobabs d'or du théâtre africain à des troupes et artistes éminents de théâtre africains (Luis Marquès et Hortense de Meaka de Côte d'Ivoire et Attidokpo Mario du Togo). Un Rituel d'engagement des lauréats a mis fin à la cérémonie dans une bonne ambiance générale.

Au total on peut noter pour cette deuxième édition des Baobabs une participation quantitative acceptable et une participation qualitative satisfaisante ; médiatisation assurée par plusieurs chaînes de télé, radio et sur la page Facebook de l'ATB, et sur la plateforme numérique « téléthéâtre ATB. Tv»

Le nombre total des distinctions se décline comme suit :

- 5 Baobabs d'or Burkinabè
- 2 baobabs d'or de la diaspora burkinabè
- 3 baobabs d'or de troupes africaines (2 de Côte d'Ivoire, 1 du Togo)
- 11 baobabs d'argent burkinabè
- 1 baobab d'argent de la diaspora burkinabè
- 8 baobabs de bronze burkinabè

Au total 14 femmes et 16 hommes ont été jugés dignes d'être distingués baobab du théâtre africain.

Parmi les lauréats de la seconde édition des Baobabs d'or du théâtre africain, Mario ATTIDOKPO, responsable d'une troupe partenaire de l'ATB au Togo.

Koffi Mawoutor ATTIDOKPO à l'état civil, Mario ATTIDOKPO est avant tout Enseignant de Didactique, d'Arts vivants et d'Animation et milieu professionnel à l'INJS, à la FLLA et à l'INSE de l'Université de Lomé au Togo. Il est aussi artiste comédien, conteur, chanteur, compositeur, maître de danses et chorégraphe, dramaturge, metteur en scène.

Il est le fondateur et Directeur artistique de l'Ensemble Culturel les Griots Noirs du Togo et du Festival International de Conte du Togo FESCONTE. Concepteur et initiateur de la Journée Mondiale de la Calebasse JMCA, il est également le coordinateur Afrique de la commission formation du Réseau des Auteurs et Conteurs pour la Tradition Orale RACTO. Il est aussi le coordinateur Zone Afrique de l'Ouest Francophone et Lusophone de African Tales. Il est le 1er Vice-président de la Fédération Togolaise des Cinéastes FETOCI.

L'Ensemble Culturel les Griots Noirs du Togo dont Mario ATTIDOKPO est le Fondateur et Directeur artistique, est un abreuvoir artisticoculturel de formations, de créations, de diffusions et de promotion en matière d'arts vivants (Théâtre, conte, danse, chant, musique, poésie, slam...), en cinéma et en arts plastiques.



Parmi les lauréats de la seconde édition des Baobabs d'or du théâtre africain, Mario ATTIDOKPO, responsable d'une troupe partenaire de l'ATB au Togo.



Les Griots Noirs du Togo ont déjà à leur actif plus de 200 créations et représentations artistiques au Togo, en Afrique et en Europe.

J'ai commencé à tutoyer le Théâtre à 9 ans dans une école évangélique et dans une chorale de jeunes. J'aimais déjà jouer dans des spectacles de théâtre dans lesquels les problèmes d'actualité sont abordés.

Après avoir foulé plusieurs planches dans certaines troupes de théâtre scolaires, privées, universitaires et professionnelles, j'ai créé l'Ensemble Culturel les Griots Noirs du Togo en 1998 afin d'assurer des formations, des créations et des diffusions des spectacles de théâtre qui abordent des problématiques qui touchent directement les communautés, question de mettre nos créations et représentations théâtrales au service du développement.

Et depuis, que j'ai commencé à écrire des pièces de théâtre, j'aborde très souvent les thèmes qui touchent le quotidien de nos communautés.

En 1998, j'ai pris part au Festival International de Théâtre pour le Développement FITD et j'ai trouvé davantage de réponses à des questions que je me posais sur le théâtre comme un levier de développement.

J'ai connu l'ATB en 1998 lorsque dans le cadre de l'édition 1998 du Festival International de Théâtre pour le Développement FITD. Depuis cette année jusqu'à nos jours, j'ai gardé de très bonnes relations de partages et d'échanges d'expériences artistoculturelles avec le staff de l'ATB. L'ATB est un partenaire technicostratégique de l'Ensemble Culturel les Griots Noirs du Togo et nous avons déjà pris part à plusieurs éditions du Festival International de Théâtre pour le Développement.

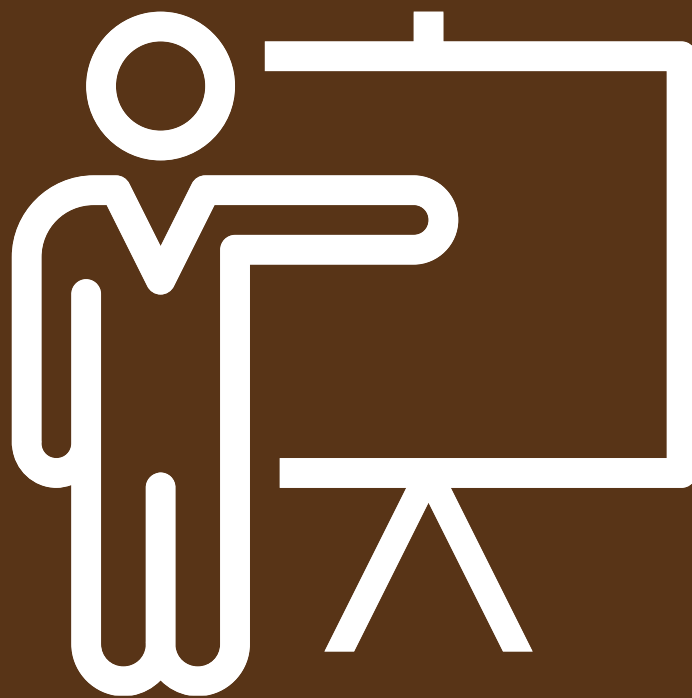
C'est avec un agréable plaisir et un honneur pour moi d'avoir reçu le Baobab d'Or du Théâtre Africain 2023. Cette distinction artistoculturelle majeure est pour moi et ma structure, une reconnaissance pour ma vision, mon engagement, la qualité et la pérennité de mes activités, actions et œuvres en matière du théâtre qui, pour moi, est un outil, un levier fondamental au service du développement inclusif et durable.

En effet, le 20 décembre 2023 lorsque cette distinction m'a été décernée à Ouagadougou au Burkina Faso sur les planches mythiques de l'Espace Atelier Théâtre Burkinabè (ATB), j'ai compris que lorsque l'on porte des visions bonnes et nobles, elles traversent les frontières et résistent au temps.

C'est donc un immense honneur et une reconnaissance de ma vision, de mon engagement et de ma détermination à former des enfants, des jeunes et d'adultes togolais et d'ailleurs, à créer, à diffuser et à promouvoir des œuvres théâtrales, et depuis plus de 25 ans.

Ce Baobab d'Or du Théâtre Africain est naturellement pour moi un nouveau stimulus pour persévérer dans son engagement et ma détermination pour relever de nouveaux défis artistoculturels.





Formation

Le projet Kaléidoscope

Le projet Kaléidoscope soumis par l'Atelier théâtre burkinabè à l'appel à projet du FDCT a eu l'honneur et le privilège d'être retenu dans le cadre du programme PAIC/GC du Fonds de développement culturel et artistique (FDCT) avec l'appui de l'Union européenne. Cet appui de grande importance a permis de former des metteurs en scène, des régisseurs, des scénographes et des comédiens confirmés, puis de créer des pièces de sensibilisation sur des thèmes pertinents en rapport avec le contexte national du Burkina Faso.

Cette initiative est une suite logique d'une longue quête de renforcement des capacités des artistes membres de la troupe ATB d'une part et des troupes partenaires du théâtre pour le développement d'autre part.

C'est dans cet esprit qu'il a été soumis au Fonds de développement culturel et touristique FDCT, le projet Kaléidoscope « Atelier d'incubation pour la création, la mise en scène et la production de 3 pièces sur la cohésion sociale et la paix ». Il était destiné à former des artistes dans les différents corps de métier techniques et artistiques, et à créer des pièces de sensibilisation sur des thèmes pertinents en rapport avec notre contexte national à en assurer les représentations publiques, l'enregistrement audiovisuel et la diffusion sur plusieurs médias.

Grâce à cet appui de grande importance, le projet Kaléidoscope a pu être réalisé.

Acte 1

L'acte 1 a consisté pour le directeur de l'ATB à décliner et faire intérioriser les objectifs du projet, à assurer la formation interne des comédiens de l'ATB, par le cadrage de leurs responsabilités dans le processus, la compréhension de leurs missions en tant que metteurs en scène, régisseurs et scénographes ; la sélection des thématiques de création de pièces, l'élaboration des canevas des trois pièces de théâtre.



PROJET KALEIDOSCOPE POUR LA COHÉSION SOCIALE ET LA PAIX

Incubation pour la création
la mise en scène, et la production
de 3 pièces théâtrales



- Formation des formateurs
- Formation des membres du réseau des troupes partenaires de l'ATB en mise en scène, scénographie et régie
- Création de pièces théâtrales
- Représentations des pièces théâtrales
- Enregistrements audiovisuels des pièces de théâtre
- Cérémonie de remise d'attestation
- Diffusion des œuvres théâtrales enregistrées à la télévision et sur Télé-théâtre ATB

Acte 2

L'acte 2 a consisté à rassembler à Ouagadougou à l'ATB des artistes comédiens de onze compagnies théâtrales issues de onze provinces du Burkina Faso.

Les troupes suivantes ont répondu favorablement à l'invitation de l'atelier théâtre burkinabè :

1. Académie Théâtre du Sahel
2. Arcan de Ouahigouya
3. Atelier Théâtre Burkinabè ATB
4. Bassy de Ziniaré
5. Bienvenue théâtre du Bazega
6. Compagnie théâtrale du Kourwéogo
7. Da Mar de Batié
8. Émergence de Gorom-Gorom
9. Espoir de Gourcy
10. Raad-nééré de La Todin
11. Solidarité de Dédougou
12. UJFRAD de Diébougou

Les participants à cet acte 2 du projet Kaléidoscope ont eu la chance de bénéficier de l'expertise d'artistes professionnels dans le domaine de la mise en scène avec Monsieur Ildevert MEDA, dans le domaine de la régie son et lumière avec Monsieur Bamogo Jacob et dans le domaine de la scénographie avec Monsieur Papa Kouyaté.

Cette formation a permis dans un premier temps à l'ensemble des artistes présents de bénéficier de connaissances de base sur ces différents concepts et pratiques et dans un deuxième temps aux comédiens de l'ATB responsables de la mise en scène, de la régie et de la scénographie de mieux appliquer ces connaissances théoriques dans chacun de leurs 3 groupes respectifs.

Le deuxième volet de l'acte 2 a été consacré à la création des pièces de sensibilisation. Une consigne particulière leur a été donnée par la direction de l'ATB : rechercher l'innovation, la qualité de l'écriture dramatique, la précision dans le travail de mise en scène, de régie et de scénographie.

- Le groupe 1 a décidé de travailler sur le thème du vivre ensemble et de la cohésion sociale
- Le groupe deux a travaillé sur le thème de la lutte contre la drogue, l'alcool et les stupéfiants d'une part et les différentes pratiques d'incivisme, de violence, de libertinage et d'irresponsabilité parentale.
- Le groupe 3 a choisi de travailler sur les droits des femmes.

Acte 3

L'acte 3 a été consacré à la finalisation des mises en scène, à la fixation des dialogues, aux répétitions générales, à la finalisation des mises en scène et direction d'acteurs, à l'élaboration des plans de régie son et lumière et aux recherches de scénographie, décor et costume.

Au terme de ce processus de répétitions générales nous voilà à la fin de l'acte 3, avec les représentations publiques de chacune des trois créations suivies par les enregistrements audio et vidéo des 3 créations et enfin, la cérémonie de remise des attestations qui nous réunit aujourd'hui.

"Vivre Ensemble" : Une exploration profonde de la cohésion sociale, soulignant l'importance de l'unité et de la solidarité dans ces temps difficiles.

"L'épreuve des Femmes" : Une pièce poignante sur les droits des femmes, mettant en lumière les défis auxquels elles sont confrontées et leur force indomptable.

"Jeunesse en Danger" : Une réflexion sur les dangers de l'incivisme, de la drogue, et de la violence en milieu scolaire,

Les résultats atteints vont bien au-delà de ce qui était espéré :

12 troupes théâtrales mobilisées sur 6 troupes initialement espérés

3 pièces théâtrales créées sur trois thématiques : « Vivre ensemble » sur la cohésion sociale, « L'épreuve des femmes » sur les droits des femmes, « Jeunesse en danger » sur la lutte contre l'incivisme, la drogue et la violence en milieu scolaire

6 metteurs en scène formés et confirmés

3 régisseurs sons et lumière formés et confirmés

5 scénographes formés et confirmés

26 artistes comédiens formés et confirmés

3 représentations théâtrales données pour un public d'environ 300 personnes

3 enregistrements audio pour des diffusions radiophoniques

3 enregistrements vidéo pour des diffusions télévisuelles.



Acte 3

L'acte 4 a été réservé à la diffusion des œuvres enregistrées à la radio et à la télévision et sur Internet sur la plateforme numérique « Télé-théâtre ATB »

L'ATB remercie tout particulièrement tous ceux grâce à qui ce projet a pu être mené à bien. Au premier plan, le ministère de la Culture et le Fonds de développement culturel et touristique FDCT grâce au financement duquel cette activité a pu voir le jour dans le cadre du PAIC/GC avec l'appui de l'Union européenne ; dans un deuxième temps l'ATB exprime ses remerciements aux formateurs experts qui ont accepté de partager leur savoir et leurs savoirs faire avec nos apprenants.

Enfin, un grand merci à l'ensemble des médias et des organes qui ont accepté de nous accompagner en assurant la couverture médiatique de cette activité et en prenant l'engagement de nous accompagner pour la diffusion à la radio et à la télévision des œuvres enregistrées.

La tâche qui revient à l'ATB en tant que groupe artistique leader, relève de sa vision: renforcer les capacités et les compétences techniques et artistiques des membres de l'ATB et des troupes partenaires, afin de renforcer la qualité, l'innovation et l'attractivité des créations théâtrales et ainsi garantir l'impact, la crédibilité et la pérennité des activités théâtrales.

Nous souhaitons également dire un grand merci à toutes les compagnies théâtrales sœurs dont beaucoup ont suivi les représentations en live et sur Internet.

Merci au grand public, aux établissements d'enseignement secondaire et supérieur qui ont répondu présent à nos invitations.

Maintenant « The show must go on ! ». Il revient à chacun de retour dans sa localité de mettre en application les formations reçues et de diffuser autant que possible les nouvelles créations théâtrales dans vos provinces respectives.

Les résultats atteints vont bien au-delà de ce qui était espéré :

- 12 troupes théâtrales mobilisées sur 6 troupes initialement espérés
- 3 pièces théâtrales créées sur trois thématiques : « Vivre ensemble » sur la cohésion sociale, « L'épreuve des femmes » sur les droits des femmes, « Jeunesse en danger » sur la lutte contre l'incivisme, la drogue et la violence en milieu scolaire
- 6 metteurs en scène formés et confirmés
- 3 régisseurs son et lumière formés et confirmés
- 5 scénographes formés et confirmés
- 26 artistes comédiens formés et confirmés
- 3 représentations théâtrales données pour un public d'environ 650 personnes
- 3 enregistrements audio pour des diffusions radiophoniques
- 3 enregistrements vidéo pour des diffusions télévisuelles

La totalité des pièces créées à l'occasion du projet Kaléidoscope a été diffusée comme prévu sur plusieurs médias

Au total, 4 stations de télévision, 4 stations de radiodiffusion, et une plateforme numérique « Télé-théâtre ATB » ont permis de donner au total 129 diffusions dont 33 à la télévision, 36 à la radio et 60 sur Internet. L'ensemble de ces diffusions ont touché environ 755 000 personnes.

L'ATB remercie tout particulièrement tous ceux grâce à qui ce projet a pu être mené à bien. Au premier plan, le ministère de la Culture et le Fonds de développement culturel et touristique FDCT grâce au financement duquel cette activité a pu voir le jour dans le cadre du PAIC/GC avec l'appui de l'Union européenne ; dans un deuxième les remerciements vont à l'endroit des formateurs experts qui ont accepté de partager leur savoir et leurs savoirs faire avec nos apprenants ; Ildevert Méda pour le jeu d'acteur, Jacob Bamogo pour la régie et Papa Kouyaté pour la scénographie.

Merci au grand public, aux établissements d'enseignement secondaire et supérieur qui ont répondu présent aux invitations de l'ATB pour représentations. Le projet Kaléidoscope a refermé ses portes le 20 avril 2023, en présence des médias et des organes qui ont accepté accompagner le projet.



Le 45e stage de vacances de l'ATB



Du 20 au 30 août 2023 s'est tenue dans l'enceinte de l'ATB le quarante cinquième stage de vacances de l'ATB. Les principaux objectifs de cette session de formation et de création étaient :

- La formation en techniques de jeu d'acteur
- La création de trois pièces de théâtre originales décidées par l'ATB
- La création d'une pièce de sensibilisation sur la production et l'utilisation de la fumure organique
- La finalisation de la pièce « Les douleurs muettes » sur les violences faites aux femmes
- L'élaboration du programme annuel de l'ATB : activités et événementiels pour la saison théâtrale 2023-2024 ;

Les activités de création, de recherche et de répétition

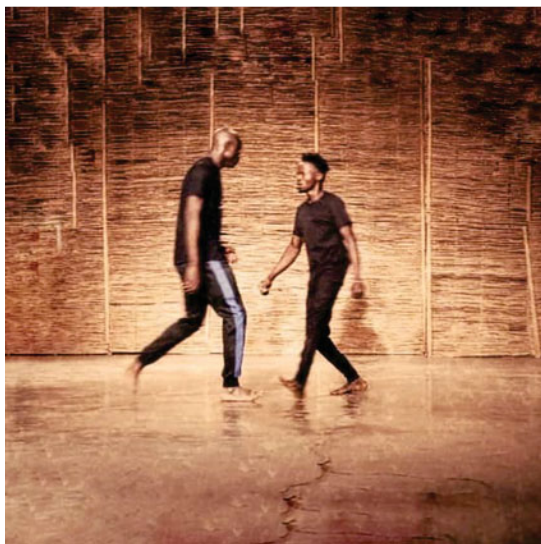
Ce volet a permis à l'ATB de prolonger ses activités de recherche théâtrale en vue d'innover et de renforcer l'impact de ses créations théâtrales.

Le book club



L'école de théâtre





Vie de l'ATB

Que sont-ils devenus ?



Assita Petitjean Traoré

De 1998 à 2020, Assita a été membre de l'ATB. Elle est aujourd'hui animatrice périscolaire et comédienne de théâtre et de cinéma en France.

Je suis arrivée au théâtre en septembre 1997 grâce à un casting organisé par l'ATB, dont j'ai eu connaissance par le biais d'une promotion dans mon collège. Au départ, j'étais réticente, car j'étais très timide et manquais de confiance en moi ; je ne me voyais pas faire du théâtre. Cependant, il a réussi à me convaincre en disant que le théâtre était le bon remède à mes maux. J'ai donc pris mon courage à deux mains, je suis allée à l'audition et j'ai été retenue.

Je continue de faire du théâtre car c'est le seul métier qui me donne la joie de vivre. C'est mon loisir préféré et c'est le seul moment où j'oublie vraiment tout pendant deux heures. Dans cet espace, je suis une autre personne, dans un autre univers, où je m'éclate sans soucis.

Avant tout, le théâtre m'a permis de m'affirmer, d'avoir confiance en moi et de mieux gérer mes émotions, tout en devenant plus attentive et attentionnée. Le théâtre m'a également permis, comme vous l'avez mentionné précédemment, de faire des voyages nationaux et internationaux.



« Nounous, est-ce que parfois tu rames ? »

Pour moi, le théâtre est un outil incontournable pour le développement de tout pays, notamment le théâtre forum et le théâtre communautaire, qui impliquent les habitants d'un village, d'une ville ou d'une région dans le développement de leur localité en les amenant à réfléchir sur leur vécu quotidien. Le théâtre favorise la liberté d'expression, le dialogue et l'éveil de conscience, et constitue un excellent moyen de développement pour le pays dans une ambiance conviviale.

Lors d'une tournée de théâtre forum dans l'Est du Burkina Faso, à Fada, nous devions jouer dans un village enclavé. En chemin, nous sommes restés coincés dans le sable pendant environ trois heures, et nous étions inquiets pour la mobilisation du public. À notre grande surprise, tout le village nous attendait. Il était déjà plus de 19 heures. Non seulement ils nous ont aidés à installer le matériel, mais ils ont également participé aux forums, nous ont offert des cadeaux et, au retour, ils nous ont escortés jusqu'à la sortie du village. Cet accueil m'a beaucoup marquée. Le théâtre permet de dire certaines choses qui sont tabous et qui amènent quand même le public à réfléchir à l'ampleur du problème évoqué.

Le théâtre permet une interaction, il ouvre un débat, un dialogue pour trouver des solutions ou pour comprendre quelque chose. Mon rêve pour le théâtre au Burkina Faso est qu'il devienne un grand outil de communication, qu'il ait une grande visibilité et que les autorités gouvernementales assistent aux représentations théâtrales, en leur accordant l'importance qu'elles méritent, tout comme cela se fait pour le cinéma.



Directeur de publication
Prosper KOMPAORÉ

Secrétaire de rédaction
Modeste TADANI

Contributeurs
**Eric Benon, Privat Tapsoba, Mario Attipkodo, Assita Petitjean Traoré,
Mahamadou Bonkounou**

Collecte & exploitations documentaire, conseil éditorial
Yennenga KOMPAORÉ

Conception et réalisation
Atelier Performances • atelier.performances@gmail.com



**La revue enjeux de scène est soutenue par
Frères des Hommes Luxembourg**

Enjeux de scène n°23

Revue d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement
Saison théâtrale 2022-2023

01 BP 2121 Ouagadougou - Burkina Faso - Tél : +226 25 34 03 09
récipissé : n°1266/CA-GI/OUA/P.F - copyright : ATB octobre 2024

 <https://web.facebook.com/ateliertheatreburkinabe>
 proskom@atb.bf



© ATB • Octobre 2024