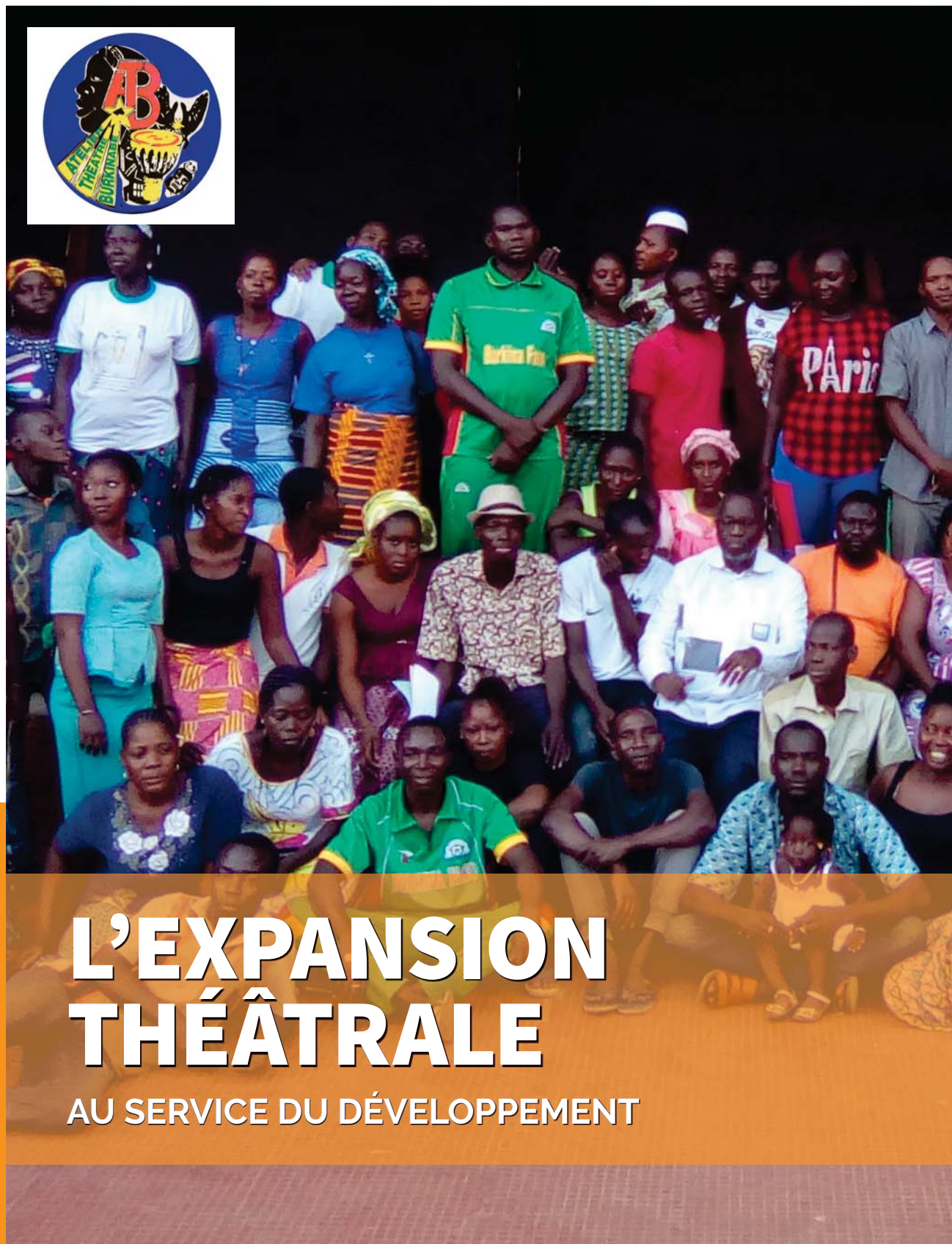


SAISON THÉÂTRALE 2016-2017

NUMÉRO 17

ENJEUX DE SCÈNE

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



L'EXPANSION THÉÂTRALE

AU SERVICE DU DÉVELOPPEMENT

SOMMAIRE

06 THÉÂTRE FORUM

Je veux savoir, Le financement de l'agriculture familiale, Le défi des femmes restauratrices de la rue...

28 LE CAPO 2017

Le Siège de l'ATB a accueilli du 21 au 25 février 2017 les compétitions scolaires entrant dans le cadre de l'édition 2017...

12 LA TOURNÉE AU LUXEMBOURG

Invités par Frère Des Hommes, les comédiens de l'ATB ont séjourné au Luxembourg du 05 au 17...

32 LA CASEO 2017

Le Concours Artistique des Scolaires et Etudiants de Ouagadougou (CASEO) a repris du service après neuf années de léthargie...

16 LES CHANTIERS DU THÉÂTRE

Après les leçons tirées d'une dizaine d'années de pratique de chantiers de théâtre communautaire...

36 LA VIE DE L'ESPACE ATB

L'Atelier-Théâtre burkinabè(ATB) a activement pris part aux activités de la 3^e édition de la Nuit des Lompolo 2016...

20 LE RÉSEAU DES PRATICIENS

Conférence de rentrée théâtrale 2016 - 2017, Rencontre des troupes partenaires, Bilan du CTF 2016...

43 LA BOUTIQUE DÉCOUVERTE

Des oeuvres d'auteurs du domaine de l'art et de la culture...

26 LES FORMATIONS

La création de chaque nouvelle pièce de théâtre est en elle-même une occasion de formation pour les acteurs.

30 LABEL QUALITÉ 2017

Présentation des troupes bénéficiaires

LA RÉCEPTION THÉÂTRALE AU BURKINA FASO : CAS PARTICULIER DU THÉÂTRE DE SENSIBILISATION

49



EDITORIAL



Après une si longue attente, votre revue théâtrale sur le théâtre pour le développement vous revient avec ce nouveau numéro riche des activités menées par l'ATB durant l'année 2016-2017. Certains se posent sans doute la question de savoir pourquoi mettre tant d'effort à produire d'année en année des numéros de la revue « Enjeux de scène ». D'abord pourquoi, et ensuite pour qui et enfin comment ?

La réponse au pourquoi, nous l'avions déjà exprimé dans certains numéros précédents. En effet, il nous semble relever du devoir de redevabilité à l'égard de nos partenaires, de nos spectateurs, des amateurs africains ou non du théâtre pour le développement de restituer aussi régulièrement que possible un certain aspect de ce type de théâtre si peu connu et si mal expliqué. Un théâtre qui doit faire face à des préjugés et malentendus visant à contester la théâtralité de cette approche et la dimension artistique de ses productions. Déjà mal servi par la critique artistique écrite et audiovisuelle, le théâtre et particulièrement le théâtre pour le

développement en Afrique est quasiment inconnu dans le paysage théâtral mondial. Nous praticiens convaincus de ce type d'expression dramatique, savons à quel point une telle situation ne rend pas justice à un genre théâtral qui constitue en fait l'essentiel de la vie théâtrale dans les pays africains en général et au Burkina Faso en particulier. L'ATB en tant que structure de référence en matière de théâtre pour le développement a contribué largement à la diffusion au plan national et international de ce type de théâtre à travers les festivals et compétitions théâtrales, les formations nationales et internationales en théâtre forum et théâtre d'intervention sociale dans plus d'une quinzaine de pays africains, des projets et programmes de création et de diffusion théâtrales au Burkina Faso, en Afrique et hors d'Afrique. Rendre compte de la vitalité de ce théâtre pratiqué par plus d'une cinquantaine de compagnies théâtrales n'est donc que justice.

La revue « Enjeux de scène » en tant que production littéraire est une contribution importante à la littérature théâtrale du Burkina Faso. Elle se présente comme un espace de découverte des réalisations menées par l'Atelier Théâtre Burkinabè (ATB) et des troupes partenaires agissant dans le même domaine. Les chercheurs universitaires dans le domaine des études théâtrales y trouvent des informations précieuses sur la réalité vécue des actions théâtrales menées durant une année. Les amis et amoureux du théâtre burkinabè lisent avec grand intérêt les parutions de la revue pour y découvrir les réflexions et analyses leur permettant de mieux connaître et apprécier les efforts fournis par les artistes de théâtre. Les partenaires des compagnies théâtrales, bailleurs de fonds, autorités en charge de la culture, et autres dépositaires d'enjeux « stakeholders » trouvent dans ces publications des données précises susceptibles de renforcer leur partenariat et d'ouvrir des perspectives nouvelles en vue d'un plus grand impact du théâtre dans notre pays.

La question du comment renvoie à la collecte des données, à la mise en forme des éléments recueillis, à la dimension analytique des écrits, à la pertinence et à l'intérêt des illustrations photographiques et des graphiques. Cela est rendu possible grâce à une méthodologie de capitalisation systématique des réalisations théâtrales de l'ATB, Savoir-faire technique de l'agence en charge de la mise en forme des données brutes et des rapports, et à la richesse et à la diversité des sujets d'analyse en profondeur traités à chaque publication. Ainsi pour cette édition, le lecteur aura-t-il le plaisir de découvrir les différentes activités menées par l'ATB durant l'année 2016-2017 :

- La tournée de représentations de théâtre forum de la pièce « je veux savoir » dans le cadre du partenariat ATB/FDH
- Les autres campagnes de sensibilisation par le théâtre forum
- Les 4 chantiers de théâtre communautaires dans le Gourma et dans le Boulgou
- Le mémorable chantier de théâtre communautaire mené au Luxembourg avec l'appui de FDH

- Le Concours de théâtre forum CTF 2017
- Le Concours artistique du primaire de Ouagadougou – CAPO 2017
- Le Concours artistique des scolaires et étudiants de Ouagadougou – CASEO 2017
- Le lancement du programme de labellisation 2017 avec l'appui de FDH

Enfin le volet étude est alimenté par

- Le condensé d'une conférence donnée à Carthage (Tunisie) par le directeur de l'ATB sur le thème de la réception du théâtre pour le développement.
- Le condensé d'un exposé d'une conférence donnée à Abidjan sur le thème des migrations et de la diversité culturelle
- Le condensé d'une conférence donnée à Ouagadougou sur le thème de l'accueil dans les traditions du Burkina Faso.

Chers lecteurs, chers amis du théâtre burkinabè, la matière une fois encore est abondante et vous laisse le loisir de prendre votre temps pour découvrir tranquillement les différentes dimensions de la production littéraire et théâtrale de l'ATB. Nous vous souhaitons une bonne lecture, et espérons encore recevoir vos retours soit directement :

- Tél. : +226 70 20 63 95
- 01 BP 2121 Ouagadougou 01
- Email : proskom@atb.bf



THÉÂTRE FORUM

LE DEVOIR DE REDEVABILITÉ AU CŒUR DE LA CRÉATION ARTISTIQUE.



JE VEUX SAVOIR

Prologue : l'aveugle Ruudga chante un chant d'aveugle en compagnie de son guide Andga ; le griot aveugle est un sage

«Je veux savoir» a été jouée dans le cadre de la mise en place des élus municipaux dans des localités du Boulgou et du Gourma. L'objectif était de faire bouger les lignes au niveau de la perception des populations sur la question de la redevabilité.



Scène 1 : Fin de séance du Conseil municipal, le maire encourage le percepteur.

Il est au bord du découragement parce que les commerçants ne veulent pas payer les taxes et s'en prennent à lui. Le percepteur entre dans son bureau pour faire ses comptes. Le premier conseiller interpelle monsieur le maire et lui parle de son mécontentement au sujet des débats de la réunion du conseil municipal ; en effet il aurait préféré que l'on donne le terrain aux jeunes plutôt qu'aux femmes qui veulent disposer d'un centre de miellerie : « ce qui est décidé est décidé » répond le maire, il enjoint le Conseiller d'informer les

femmes qu'elles sont attributaires du terrain, sinon il le ferait lui-même. Il entre dans son bureau. Resté sur place le premier conseiller énervé, éconduit la présidente du groupement féminin qui était venue aux nouvelles de leur dossier foncier.

Scène 2 : A l'atelier du mécanicien Kombi-Naaba.

Le Premier Conseiller Sidpayété vient voir le mécanicien qui est président des jeunes ; il est partagé entre l'obligation d'avouer que les femmes sont attributaires, et la crainte de déplaire à ses amis. Finalement il lui annonce que leur dossier de terrain est en très bonne voie, moyennant quoi il reçoit une commission. Arrive le griot aveugle et son guide ; il demande au mécanicien de passer chez lui pour prendre le vélo de sa fille qui se trouve être la présidente du groupement de femmes. Le mécanicien fait l'éloge de la fille de l'aveugle. Arrive le percepteur pour la perception des taxes ; Kombi-naaba qui ne comprend pas l'intérêt des impôts refuse de payer, l'aveugle tente de le conscientiser et parvient à le convaincre de payer ses impôts.



Scène 3 : A la mièlerie

Les femmes du groupement sont en pleine activité de préparation du miel pour répondre aux commandes. Arrive la présidente du groupement, Geneviève, elle donne des consignes pour une action plus professionnelle ; Joly, l'une des femmes du groupement fait le compte rendu des réactions et propositions des clients, et la présidente ordonne d'intégrer ces nouvelles pratiques. Elle fait le point des ventes réalisées. Le percepteur vient prendre les taxes, la présidente se met en règle malgré les objections de quelques membres du groupement qui ne comprennent pas la nécessité de payer les taxes. Le premier Conseiller, mari de la femme Joly, arrive sur ces entrefaites, et chasse sa femme du groupement. Une altercation s'élève entre le Conseiller et la présidente du groupement. Joly préfère regagner son domicile malgré les encouragements de la présidente, parce qu'elle ne veut pas perdre son foyer. Deux femmes du groupement encouragent la présidente et l'incitent à persister pour aller voir le maire pour suivre le dossier du terrain du groupement. Elles



décident d'aller en forte délégation pour voir le maire et pour éviter les manœuvres du premier Conseiller.

Scène 4 : Chez le Premier Conseiller SIDPAYETE

Joly vient trouver son mari à domicile, celui-ci est remonté contre sa femme. Joly se plaint du comportement de son mari au groupement, il lui a mis la honte devant tout le monde. Le conseiller furieux met en garde sa femme contre les agissements de la présidente du groupement, il ordonne à sa femme de lui amener de l'eau pour se laver. Joly sort, puis revient en trombe pour annoncer l'arrivée d'un groupe de jeunes décidés à en finir avec lui ; au-devant de ces jeunes le malabar Dobson : Le conseiller Sidpayété prend la tagente. Les jeunes émeutiers font irruption dans la cour de Sidpayété sous la conduite de Kombi-naaba ; ils profèrent des menaces à l'endroit du conseiller absent, et s'en vont. Le mari penaud revient, et sa femme en profite pour le tourner en ridicule.

Scène 5 : Chez le maire

Entrée en trombe du Conseiller Sidpayété il le prévient de l'arrivée imminente du groupe des jeunes furieux ; Sidpayété prévient le maire de ne pas oublier les bienfaits des jeunes notamment les petits cadeaux

THÉÂTRE FORUM

que lui Sidpayété lui transmettait régulièrement ; le maire tombe des nues parce qu'il ignorait la provenance de ces cadeaux. Pour sa part, le maire est plutôt partisan de donner le terrain aux femmes, mais le conseiller lui explique que cela serait une grave erreur politique. Le groupe de femmes entre chez monsieur le maire pour s'enquérir des nouvelles de leur dossier de terrain. Au moment où le maire s'apprête à annoncer aux femmes la bonne nouvelle, le groupe des jeunes entre menaçant et exige de savoir s'ils sont oui ou non les attributaires du terrain, sinon.... Effrayé, le maire annonce que le terrain revient aux jeunes. Les jeunes exultent, les femmes sont découragées !



LIEUX DES REPRÉSENTATIONS	THÉMATIQUES ABORDÉES	STATISTIQUES
Les provinces du Boulgou et du Gourma	• Civisme fiscal ; • Responsabilité des autorités face aux tentatives d'intimidations diverses des populations ; • Manque d'informations et de compte rendus des autorités aux administrés ; • Corruption des conseillers municipaux ; • Droit des femmes à disposer de parcelles pour mener des activités rémunératrices ; • Respect des droits des femmes et de l'égalité hommes-femmes au sein des conseillers municipaux ;	• 10 représentations dans la province du Boulgou • 10 représentations dans la province du Gourma • Plus de 6750 spectateurs soit une moyenne de 357 spectateurs par représentation

DE LA SCÈNE À L'ÉCRAN D'UN VIDÉO-PROJECTEUR ; LE THÉÂTRE UN SUPPORT POUR LA FORMATION DES ORGANISATIONS PAYSANNES



LE FINANCEMENT DE L'AGRICULTURE FAMILIALE



Contexte : L'ONG SOS Faim Luxembourg a mis en place un programme de formation de leaders et de techniciens d'organisations paysannes sur le financement de l'agriculture familiale. C'est dans ce cadre que le programme de formation, dénommée AGRI+, a voulu mettre à la disposition des formateurs des supports pédagogiques adaptés aux participants au Burkina Faso, au Mali et au Niger. C'est ainsi que l'ATB a créé quatre sketches et les mis au format vidéos.



1. Si j'avais de l'argent
2. Plus fort ensemble
3. Négocier le crédit
4. Du crédit pour chacun

DE L'ART DRAMATIQUE AU MENU... DES RESTAURANTS DE RUE



LES DÉFIS DES FEMMES RESTAURATRICES DE RUE

Contexte : A Ouagadougou, les restaurants de rue poussent comme des champignons dans une forêt. Sélectionnée suite à un appel d'offre, la troupe de l'ATB a animé une campagne sensibilisation initiée par la Marche Mondiale des Femmes pour professionnaliser la restauration de rue. A travers huit sketches, les problèmes que vivent les restauratrices ont été posés en débat : l'hygiène, l'assainissement, l'accueil, les relations entre employeurs et employés, employés et clients, employeurs et époux. Le but recherché par cette campagne de sensibilisation était de favoriser, dans les restaurants, un cadre sain, hygiénique où clients, serveurs et gérants se côtoient dans une bonne ambiance marquée par le respect et la considération mutuelle.





THÈME : LE RESPECT

Titre 1 : MON FOYER OU MON RESTAURANT

Le restaurant de Sétou traverse une période difficile et elle n'a pas le moral. A la maison, son mari exige qu'elle remplisse son devoir conjugal. Elle essaie de lui faire comprendre les difficultés qu'elle vit, espérant trouver soutien et compréhension. Comment va-t-il réagir ?

Titre 2 : LE MIL ATTIRE LES POULETS

Léa veut mettre tout en œuvre pour attirer les clients dans son restaurant. Pour cela elle n'hésite pas à utiliser tous ses atouts. Mais quels genres d'atouts ?

Titre 3 : ICI C'EST COMME ÇA

Le restaurant de Mme Kiparé est devenu un no man's land. Elle a complètement perdu la maîtrise d'elle-même. Injures par ci ; menaces par là. Personne n'est épargné dans le restaurant. Cette situation va-t-elle perdurer ?



THÈME : LA VOCATION

Titre : PETIT A PETIT

Les affaires de Margo prospèrent ; son restaurant est devenu une référence et ses employés se démènent comme ils peuvent pour satisfaire la clientèle qui devient de plus en plus nombreuse, vu la qualité des prestations. Mais le restaurant "PETIT A PETIT" va-t-il pouvoir continuer sur sa lancée ?

THÈME : VIOLENCES FAITES AUX FEMMES ET AUX FILLES

Titre : A CHACUN SON PROBLEME

Tènè a quitté son foyer. N'en pouvant plus des multiples bastonnades que lui infligeait son mari elle décide de consacrer tout son temps à la gestion de son restaurant qui représente tout pour elle. Mais Tènè, va-t-elle échapper à la furie de son mari ?



THÈME : CONTRIBUTION MUTUELLE DES ÉPOUX AU BIEN ÊTRE DE LA FAMILLE

Titre : CE N'EST PAS MOI, C'EST TON PERE

Le restaurant d'Amandine a décroché un gros contrat de service traiteur. Pour honorer ses engagements, Amandine doit urgemment acheter un véhicule de livraison. Mais son mari ne l'entend pas de cette oreille. Comment va-t-elle s'en sortir ?



LIEUX DES REPRÉSENTATIONS	THÉMATIQUES ABORDÉES	STATISTIQUES
- Restaurants « La Fonda » ; - Restauration « watinoma » ; - Restauration « Chez Fatim » ; - le siège de l'ATB	Le respect, le travail décent, justice et équité au travail, sécurité du personnel, la transmission des savoir-faire et la formation, l'habillement décent, la valorisation du métier de restauration de rue, l'entraide au sein du foyer pour les tâches et les dépenses domestiques.	Environ 600 restauratrices, clients, époux, employés des restauratrices



LA TOURNÉE EN FRANCE ET AU LUXEMBOURG

Invités par Frère Des Hommes, les comédiens de l'ATB ont séjourné au Luxembourg du 05 au 17 juillet 2017. Ce fut une belle occasion de clore la saison théâtrale en beauté tout en joignant l'utile à l'agréable ! En effet ce voyage était motivé par la facilitation d'un chantier de théâtre communautaire.



C'est ainsi qu'après une escale à Paris la troupe est arrivée au Luxembourg en fin de matinée du 06 juillet et a été accueillie par Madame Magali Paulus de l'équipe de Frères Des Hommes/Luxembourg.

L'ATB a d'abord été hébergé au City Hôtel et pour ensuite finir le reste du temps de son séjour luxembourgeois dans les locaux de la Maison des Sœurs franciscaines ,18 Avenue Gaston Diderich.

En prélude aux travaux du chantier de théâtre, l'ATB a donné en représentation lors d'un piquenique des ONG la pièce « le dernier couteau » devant environs 48 spectateurs bien

intéressés.

Le premier chantier de théâtre communautaire en dehors du Burkina a rassemblé les communautés suivantes : fonctionnaires, immigrés, réfugiés, résidents, non-résidents, retraités, jeunes, responsables d'associations ou de mouvements de la société civile.

Comme d'habitude, la magie des chantiers de théâtre communautaire a opéré et a permis de créer un lien social fort entre les participants, d'aborder des thématiques et des préoccupations sociales grâce à l'expression artistique. Si le contexte culturel, la disponibilité et l'assiduité des participants n'ont pas facilité la tâche des comédiens-animateurs du chantier, n'empêche que le chantier a tenu ses promesses d'être un moment de dialogue, de prises de conscience, de réflexions profondes sur des préoccupations réelles. Au Luxembourg, ces préoccupations concernaient : la cherté des loyers, la migration, le droit des réfugiés, les problèmes conjugaux, les charges familiales pour les femmes au foyer, l'aide internationale au développement et l'emploi.

Après dix journées de travail avec un total cumulé de 193 participants, cinq pièces théâtrales aux titres évocateurs ont été créées :

- La charge mentale de la femme
- Un loyer de malades
- L'histoire de Victor
- L'histoire de Wafah
- Aider, c'est rentable

Ces pièces ont été jouées à la journée de restitution finale le 15 juillet 2017 sous la titraille globale : « Gardons les yeux ouverts » devant un public estimé



à environ 40 spectateurs bien attentionnés.

Une sixième création théâtrale intitulée « A chacun son problème » a également été montée et jouée par l'ATB lors de cette restitution. A la place d'une partie de forum, c'est une belle et enrichissante discussion qui a été servie aux spectateurs dans la salle de la Maison écologique. Cet échange final a permis au public de s'exprimer sur les prestations qui leur ont été présentées et sur l'idée d'organiser au Luxembourg ce type de théâtre le chantier de théâtre communautaire.

La particularité de ce chantier luxembourgeois fut d'avoir permis à des inconnus au sens propre du terme de se retrouver pour réfléchir et d'échanger sur des questions personnelles et sociétales, créer ensemble des pièces théâtrales.



LA TOURNÉE AU LUXEMBOURG

CALENDRIER D'AUDIENCES EN MARGE DU CHANTIER DE THÉÂTRE



Visite de courtoisie avec les ONG du Ministère luxembourgeois des affaires étrangères et de la coopération

Le Directeur de l'ATB a été reçu en début de matinée du 13 juillet 2017 au ministère luxembourgeois des Affaires Etrangères et de la Coopération par Madame ANGIO, Responsable de la coopération chargée des ONG. Le Directeur avait à ses côtés l'Administrateur-Gestionnaire de la troupe et **Madame Marie DUSSHART, chargée des projets-Afrique de l'ONG-Frères des Hommes.**

Une occasion pour exprimer à la diplomate luxembourgeoise les enjeux et les démarches qui commandent la pratique du théâtre forum et du théâtre communautaire. Mais avant, l'opportunité a été saisie pour faire l'historique de l'ATB, dressé le tableau des différentes méthodes théâtrales initiées par la troupe-ATB et développé les actions menées depuis 40 ans déjà par

l'ATB dans l'accompagnement des efforts de développement en Afrique et ailleurs dans le monde. Beaucoup restent encore à faire et il ya donc un devoir de maintenir l'effet de la sensibilisation ; c'est ce qu'a conclu le directeur de l'ATB. Madame ANGIO a apprécié positivement les actions de l'ATB à travers les différents rapports d'exécutions des activités de la troupe qui lui ont été régulièrement transmis par FDH.

Rencontre de travail avec la chargée des projets-Afrique de Frères Des Hommes/Luxembourg. La rencontre avec Madame Marie DUSSHART, Chargée des projets-Afrique de FDH a essentiellement porté sur les programmes d'activités précédemment exécutées et sur l'avenir du partenariat ATB/FDH-horizon 2018-2022.

Interview du directeur de l'ATB accordée à monsieur claudio walgberg, réalisateur de documentaires. L'interview s'est articulée autour

de l'étendue, de l'ampleur, de la diversité, de la portée et de l'impact des actions multiples et multiformes de l'ATB dans le domaine de l'éveil des consciences pour le développement en Afrique et ailleurs dans le monde. Les membres de l'ATB qui étaient de cette expédition ont gardé des souvenirs inoubliables de leur séjour au Luxembourg. La délégation a quitté Ouagadougou le 05 juillet par Air France et a regagné Ouagadougou par la même compagnie le 17 juillet 2017.

Puisse cette sortie au Luxembourg ouvrir plusieurs autres tournées hors du Burkina Faso pour l'ATB !

En rappel c'est la deuxième fois que l'ATB est invitée à séjourner au Luxembourg après sa tournée théâtrale de 2013 qui lui avait donné une autre occasion de se produire en France au côté de l'Association française dénommée « les amis de Poa ».





LES CHANTIERS DE THÉÂTRE COMMUNAUTAIRE

Cette nouvelle saison a été très féconde en chantiers de théâtre communautaire. Mais avant d'ouvrir les nouveaux chantiers, ceux de la saison 2016 ont fait l'objet de suivi. Nous vous rendons compte ici des missions de suivi avant de partager la façon dont les chantiers de cette saison se sont déroulés.



Après les leçons tirées d'une dizaine d'années de pratique de chantiers de théâtre communautaire et dans le souci de recherche d'une plus grande efficacité des chantiers, une série de recommandations peut être formulées aux équipes-animatrices de chantiers :

- Face aux nombreuses attentes des populations d'un chantier à l'autre, et de l'impossibilité de la troupe-ATB de les combler, il a été recommandé aux équipes des chantiers de favoriser la libre expression des communautés mais en ne scénarisant que les sujets pour lesquels des solutions peuvent être trouvées au niveau des populations elles-mêmes.



- Les responsables des équipes ont l'obligation de varier le choix des thèmes de création pour éviter de produire à l'identique les mêmes sketches d'un chantier à l'autre
- En cas d'irrégularité constatée dans la participation des populations du village aux travaux de groupe, il a été recommandé aux encadreurs des chantiers de fusionner les petits effectifs avec les groupes du même sexe mais de classe d'âge différent pour éviter les pertes de temps et autres bricolages inutiles.
- Par ailleurs, les équipes doivent prendre en compte dans les ateliers les personnes passives en tant que personnes donnant leurs avis et suggestions.
- Les capacités ou potentialités artistiques et culturelles (instruments de musique, chants, danse, contes, légendes, jeux traditionnels d'enfants etc.) des



- LES CHANTIERS
- DE THÉÂTRE
- COMMUNAUTAIRE
- CONCOURS DE THÉÂTRE FORUM
- LA REVUE ENJEUX DE SCÈNE

**AVEC LE SOUTIEN
DE L'ONG
FRÈRES DES
HOMMES
LUXEMBOURG**



localités doivent également prises en compte, valorisées et mises en exergue pour des présentations lors des spectacles finaux. Ainsi la dimension ludique des chantiers est aussi renforcer

- Le problème de communication ou de la langue nécessite de disposer dans chaque chantier de trois traducteurs en langue locale
- Au plan pratique et organisationnel, une mission préparatoire sera faite avant l'arrivée de la troupe sur le village du chantier pour combler les insuffisances constatées de par le passé dans l'accueil de la troupe, les problèmes d'informations, d'hébergement et d'espace de travail.

Cette nouvelle approche imprime un autre rythme aux activités des chantiers de théâtre communautaire et consolide deux enjeux majeurs à

savoir :

1. permettre de ressusciter le patrimoine artistique et culturel des localités
2. renforcer et maintenir le dialogue social fécond au sein des communautés

Les chantiers de théâtre communautaire des villages de Magourou, Kompiembiiga, Komtoèga et de Kondouagou ont mobilisé plus de 50920 participants.

Les opérations de suivis ont été exécutées conformément au calendrier qui suit :

- **21 Mars 2017** : 1^{er} Suivi du Chantier Communautaire 2017 de Magourou (province du Boulgou) ;
- **05 Mai 2017** : 1^{er} Suivi du Chantier Communautaire 2017 de Kompiembiiga (Province du Gourma) ;
- **09 Juin 2017** : 1^{er} Suivi du Chantier Communautaire 2017 de



Komtoega (province du Boulgou)

- **10 Juin 2017** : 1^{er} Suivi du Chantier Communautaire 2017 de Kondouagou (Province du Gourma);

Les populations à la base sont quotidiennement exposées à de sérieuses vulnérabilités. Les efforts des différents comités de suivi mis en place en fin de chantiers communautaires, pour traduire en actions concrètes les interpellations et engagements de part et d'autre, restent les derniers espoirs de ces populations.



provinces pour leur présenter les membres des CSL de même que les plans d'action des CSL.

Les résultats des plans d'action ont montré partout un bilan positif et fait ressortir une volonté manifeste des différents partenaires impliqués dans les chantiers d'accompagner les populations dans la satisfaction de leurs besoins.

LES SORTIES DE SUIVI DES CHANTIERS DE THÉÂTRE COMMUNAUTAIRE DE 2016

Les missions de suivi ont eu lieu en octobre et en novembre 2016 à Tangaré dans le Boulgou et à Pokianmanga dans le Gourma. Ces activités de suivi se sont passées dans un contexte politique de mise en place des exécutifs locaux sur l'ensemble des zones.

A Tangaré et à Pokianmanga les premières missions de suivi ont aussi été l'occasion pour les superviseurs de l'ATB de remettre aux comités de suivis locaux (CSL) et aux ONG partenaires (DAKUPA, TINTUA) les supports vidéo de restitution des chantiers ainsi que les rapports de synthèse des engagements issus de ces chantiers.

Quant à la deuxième vague de missions de suivi, elle a permis aux superviseurs de rencontrer les responsables de DAKUPA, de TINTUA, des acteurs au développement implantés dans les localités et les élus locaux (maires ou conseillers municipaux) dans les chefs-lieux de

LES CHANTIERS DE THEATRE COMMUNAUTAIRE DE 2017



En 2017, ce sont les provinces du Gourma et du Boulgou qui ont une fois de plus été identifiées pour accueillir des chantiers de théâtre communautaire à raison de deux chantiers par province.

Dans la province du Boulgou :

Le chantier de théâtre communautaire de Magourou

Ouvert le 30 janvier 2017 et clos le 08 février 2017, le chantier de théâtre communautaire du village de Magourou dans la province du Boulgou a permis de constituer en ateliers de travail de 6 groupes de la population cible de la localité : femmes, hommes, filles, jeunes hommes, garçonnets et fillettes.

Pendant une dizaine de jours les acteurs-animateurs de l'ATB ont amené la communauté à réfléchir sur des questions qui lui tenaient à cœur : la nécessité de la transmission

des savoir-faire et des valeurs traditionnelles à la génération future, la scolarisation des filles, la solidarité et à l'unité.

Les travaux aux ateliers ainsi que les activités d'animation en soirée ont mobilisé plus de 8250 participants.

Un comité de suivi composé de 7 membres a été formé pour assurer la mise en réalité des engagements et interpellations pris en fin de chantier.

Dans la province du Gourma :

Le chantier de théâtre communautaire de Kompiembiiga

Le deuxième chantier de théâtre communautaire s'est déroulé du 01 au 10 mars 2017 à Kompiembiiga. Les ateliers et les activités de contes ont enregistré plus de 29210 participants. Les problèmes suivants ont été soulevés :

- la scolarisation des filles
- les latrines
- l'obtention des CNIB auprès du commissariat de police
- la sécurisation des personnes et de leurs biens
- la gestion de l'environnement
- le planning familial
- les questions de santé
- les besoins de retenues d'eau
- les besoins de salles de classes supplémentaires.

Face à ces besoins, les responsables de la mairie dont relève le village de Kompiébiiga ont pris des résolutions :

- construction par la mairie de quatre salles de classes au cours de l'année 2017
- réouverture et aménagement par la mairie du bas-fond agricole
- construction de latrines et d'un foyer d'apprentissage nutritionnel

Dans la province du Boulgou :

Le chantier de théâtre communautaire de Komtoega

Le troisième chantier de théâtre communautaire a eu lieu à Komtoega du 22 au 31 mars 2017.

Les préoccupations se sont focalisées sur les questions de l'excision, du mariage avec des expatriés de la région en Italie, aux USA et dans d'autres parties du monde, le problème de la scolarisation des filles.

Les travaux en ateliers ont mobilisé près de 1900 personnes. Les activités de contes ont intéressé plus de 3900 participants soit un total de près de 5800 témoins qui ont été enregistrés à ce chantier de Komtoega.

Dans le Gourma :

Le chantier de théâtre communautaire de Kondouagou

Le quatrième chantier a été organisé du 06 au 15 mai 2017 à Kondouagou, une localité située à 17 kilomètres de

Fada N'Gourma, chef-lieu de la province du Gourma

Les populations se sont attelées pendant la durée du chantier à échanger sur les besoins ci-après pour trouver des solutions :

- la construction de forages par la mairie et TIN TUA
- la construction d'un centre de formation en couture par TIN TUA
- l'intégration du groupement des femmes du village de Kondouagou au réseau des partenaires de l'ONG-TIN TUA
- l'encadrement technique des agriculteurs par les ministères en charge de l'agriculture et de l'élevage
- l'accompagnement financier de la mairie des activités du groupement des femmes
- l'organisation par la mairie d'une campagne d'établissement massive d'actes de naissance et de cartes nationales d'identité burkinabè(CNIB) dans le village de Kondouagou
- la recherche par TINTUA et la mairie de partenaires pour la formation aux métiers techniques
- l'électrification solaire de l'école de Kondouagou par l'APE, la mairie, l'ONG Fons Enfant, Tin tua, Hélène Keller International(HKI)

A la suite de ces différentes interpellations, la population du village a également pris des engagements pour faire face à toutes ces préoccupations ci-dessus égrenées.

Plus de 7800 personnes environs se sont mobilisés pour animer les activités du chantier de Kondouagou.



LA RENCONTRE DU RÉSEAU DES PRATICIENS DU THÉÂTRE POUR LE DÉVELOPPEMENT

Conférence de rentrée théâtrale 2016 - 2017

En début de saison théâtrale, l'ATB organise une rencontre avec les hommes et femmes de médias pour rendre compte de ses activités. C'est ainsi que le 29 septembre 2016 la direction de la troupe a respecté cette tradition de redevabilité. Pour camper le décor, les journalistes ont eu droit, en avant-première, à un extrait de la nouvelle création de la troupe intitulée « le dernier couteau » et portant sur l'excision.

Ensuite le directeur de l'ATB a dressé un bilan des activités de la saison écoulée 2015-2016 en faisant ressortir clairement les points de satisfaction, mais aussi les difficultés rencontrées.

Enfin, avant de se prêter aux questions des journalistes le directeur de l'ATB a énuméré les perspectives d'actions de la troupe pour la nouvelle saison théâtrale 2016-2017.

Rencontre des troupes partenaires de l'ATB

La salle de conférence de l'ATB a accueilli le 20 décembre 2016 la rencontre annuelle de concertation des troupes partenaires de l'ATB. Etaient présentes à la rencontre seize troupes suivantes :

- la Compagnie théâtrale de la Solidarité de Dédougou (Province du Mouhoun) ;
- la troupe Fadéhouré de Iolonioro (Province de la Bougouriba) ;
- la troupe vision future du Gourma (Province du Gourma)

- la Troupe Da Mar de Batié (Province de la Bougouriba) ;
- Troupe ARCAN de Ouahigouya (Province du Yatenga) ;
- Compagnie théâtrale du Kourwéogo (Province du Kourwéogo) ;
- Troupe Rad Nééré de La-Todin (province du Passoré)
- Le Théâtre Génération consciente de Guié (Province de l'Oubritenga) ;
- La Troupe Bassy de Ziniaré (Province de l'Oubritenga) ;
- UJFRAD de Diébougou (Province de la Bougouriba)
- Bienvenue théâtre du Bazéga (province du Bazéga)
- Jeunesse Espoir de Gourcy (province du Zandoma)
- Troupe théâtrale Avenir de Bama (province du Houet)
- Académie théâtre du Sahel de Dori (province du Séno)
- Troupe Brigué de Bérégadougou (province de la Comoé)
- l'Atelier-Théâtre Burkinabè (province du Kadiogo)

Les points suivants étaient inscrits à l'ordre du jour :

- Mot introductif
- bilan du CTF 2016
- bilan des activités des troupes
- communication sur le thème : «l'acteur de théâtre dans le théâtre pour le développement»
- Mise en œuvre du programme de labellisation en théâtre pour le développement-TPD-2017»
- Divers

Ces points ci-dessus cités énumérés

ont été portés à l'amendement des participants qui les ont adoptés.

Mot introductif

La rencontre annuelle des troupes partenaires de l'ATB est une occasion pour renouer le contact. Ce rendez-vous est également une belle opportunité pour les troupes ayant en partage le théâtre pour le développement de se retrouver pour échanger sur leurs activités.

Bilan du CTF 2016

La tenue de la 15^e édition du Concours de théâtre forum (CTF) a permis à une quinzaine de troupes théâtrales de l'animer, aux comédiens d'échanger et de partager leurs bonnes pratiques théâtrales en matière de théâtre forum a été saluée par tous les participants. Ce sont au total dix représentations qui ont été données à environ 1800 spectateurs. Les points positifs relevés par le jury du CTF 2016 portaient entre autres sur le jeu des acteurs, la recherche de costumes, l'utilisation des chants et des danses du terroir.

Quant aux lacunes à combler, le jury a relevé : la relative maîtrise de l'écriture théâtrale, la scénographie, le décor, les temps morts et le joking. Le CTF contribue pour beaucoup à l'existence de plusieurs troupes et participe à l'animation de la vie artistique et culturelle.

Au cours des échanges qui ont suivi ce bilan, l'idée de la décentralisation ou de la déconcentration du CTF a été lancée.

L'intérêt étant de permettre un

ancrage culturel dans les provinces en vue de donner une autre visibilité au CTF.

Bilan des activités des troupes

Chaque représentant a dressé le bilan de l'année d'activités théâtrales de sa troupe.

Le bilan a fait ressortir que l'ensemble des 19 troupes a donné au total 730 représentations théâtrales pour un public estimé à 239065 spectateurs.

Causerie débat : l'acteur de théâtre dans le théâtre pour le développement »

CONFÉRENCE DE RENTRÉE THÉÂTRALE RENCONTRES DES TROUPES PARTENAIRES BILAN DU CTF



« L'acteur » et « le comédien » sont deux concepts à dissocier : « Acteur » est une situation de jeu pendant une représentation théâtrale tandis que « comédien » est une profession, un métier.

L'acteur de théâtre, se différencie de l'acteur de théâtre pour le développement. Parfois victime de certains préjugés, ce dernier porte une lourde et noble responsabilité vis-à-vis de la communauté pour laquelle il parle et agit. L'image et la responsabilité de l'acteur de théâtre pour le développement dans la société.

Au-delà de la dimension psychologique et artistique, l'acteur de théâtre pour le développement se caractérise par une dimension citoyenne de son action. Sans parti pris politique ou politicien, c'est une personne engagée au plan social, économique et politique. Elle s'engage pour des causes perdues en prenant ses responsabilités, en étant redevable au public et à sa communauté. L'acteur de théâtre pour le développement a de ce fait de lourdes tâches à exécuter et de nobles missions à accomplir. Lorsque l'activité théâtrale est un emploi, bien plus qu'un simple gagne-pain, le comédien veille à l'éveil des consciences ; les acteurs de théâtre deviennent de véritables acteurs de développement de nos sociétés.

La communication a rencontré un grand intérêt de la part des participants ; ils y ont contribué par des témoignages sur l'expérience des comédiens et des acteurs du théâtre pour le développement.

Mise en œuvre du programme de labellisation du théâtre pour le développement «TPD-2017» de l'ATB

De plus en plus de troupes prétendent faire du théâtre forum sans avoir les compétences requises et en faisant

fi de la déontologie du théâtre pour le développement. Ces troupes sont prêtes à brader les prix pour des résultats médiocres ; écornant ainsi l'image du théâtre forum. C'est dans ce contexte que l'ATB a initié la création d'un label de qualité.

La mise en œuvre du programme de labellisation des troupes implique les troupes théâtrales, les partenaires, les chercheurs, les universitaires, le ministère burkinabè en charge de culture et celui de la formation, cosignataires du label. Cette démarche permet d'une part de garantir la crédibilité du label et la qualité des productions théâtrales des troupes et d'autre part de faciliter l'accès des troupes au marché de commandes de spectacles des partenaires au développement et surtout de se démarquer des troupes pirates.

La labellisation se fait en trois phases :

1. formation des troupes candidates aux matériaux techniques et artistiques
2. suivi-évaluation sur le terrain et pendant le CTF des connaissances acquises par les troupes lors de la formation.
3. délibération et proclamation des résultats du label au cours d'une cérémonie officielle publique

ATELIER DE DAKAR AVEC FDH ET SES PARTENAIRES

L'ONG luxembourgeoise « Frères des Hommes » a organisé du 25 au 27 janvier 2017 au Sénégal un atelier de rencontres et d'échanges avec ses partenaires du Burkina et du Sénégal ; l'ATB, DAKUPA, TINTUA au Burkina Faso, ENDA et l'UIAPR au Sénégal. C'est la salle-séminaire baobab de l'hôtel Les Filaos de M'Bour aménagé près de la mer qui a accueilli les travaux de cet atelier. M'Bour est une bourgade touristique de la région de Thiès située à 83 kilomètres de Dakar,

CETTE DÉMARCHE PERMET D'UNE PART DE GARANTIR LA CRÉDIBILITÉ DU LABEL ET LA QUALITÉ DES PRODUCTIONS THÉÂTRALES DES TROUPES ET D'AUTRE PART DE FACILITER L'ACCÈS DES TROUPES AU MARCHÉ DE COMMANDES DE SPECTACLES DES PARTENAIRES AU DÉVELOPPEMENT ET SURTOUT DE SE DÉMARQUER DES TROUPES PIRATES.

la capitale sénégalaise.

La délégation de l'ATB était composée de Prosper KOMPAORE, Directeur de l'ATB et de Modeste TADANI, l'Administrateur-Gestionnaire de la troupe.

Durant trois jours les dix-huit participants du Burkina Faso, du Sénégal et du Luxembourg se sont penchés sur des questions importantes concernant leurs partenariats vieux de plusieurs années et ont balisé de nouveaux chemins pour les partenariats de l'horizon 2018-2022.

En acte 1, chaque responsable d'organisation a officiellement présenté sa structure (son historique, ses objectifs et ses missions et ses activités) et dressé le bilan et les résultats du dernier accord-cadre triennal 2015-2017 avec Frères des Hommes/Luxembourg.

En résumé, dans ce programme l'ATB éveille les consciences des populations des provinces du Boulgou et du Gourma à travers l'organisation de théâtre forum et de chantiers de théâtre communautaires afin qu'elles prennent en main leur destin. L'ATB organise également les concours de théâtre forum (CTF) pour construire une stratégie solide de réseautage

fécond des troupes pratiquant le théâtre pour le développement. La troupe capitalise toutes ces actions dans la revue « Enjeux de scène ».

DAKUPA de son côté appui des groupements féminins de la province du Boulgou dans le domaine de l'aviculture, l'embouche bovine et renforce les capacités techniques des membres desdits groupements.

Dans la province du Gourma l'ONG-TINTUA, se bat pour l'amélioration des conditions de vie des populations à travers la création d'une laiterie.

L'acte 2 de cette rencontre de Dakar a consisté pour chaque délégation des cinq organisations (ATB, DAKUPA, TINTUA, ENDA et UIAPR) de présenter son expérience dans le domaine de la participation citoyenne des populations pour le développement .et exposé les résultats obtenus à l'assistance

Trois méthodologies de participation citoyenne des populations aux actions de développement et leurs résultats ont été présentés à l'assistance par trois organisations. ATB, DAKUPA et TINTUA

- DAKUPA, a présenté son expérience de participation citoyenne liée à la politique de décentralisation avec les communes.

- TINTUA s'est appuyée sur les comités de suivis mises en place à la fin de leurs activités pour développer sa notion de participation citoyenne

Le Directeur de l'Atelier-Théâtre Burkinabè(ATB) pour sa part a entretenu avec les participants sur le concept du théâtre communautaire, comme une forme efficace de communication participative pour le développement(CPD). Il a démontré à l'assistance avec des exemples concrets à l'appui comment la participation citoyenne se développe d'une part par l'expression théâtrale et d'autre part consolide le dialogue social pour le développement.

La série des interventions des organisations burkinabè et sénégalaises ont pris fin par la présentation de deux cas d'expériences en matière de réseautage régional : celui de l'ATB et de DAKUPA

La fin des communications, les participants ont bénéficié de trois projections de films vidéo relatifs aux activités de trois structures.

La deuxième vidéo a montré les travaux du chantier de théâtre communautaire de Sadkiendga organisé par l'ATB du Burkina Faso dans la province du Gourma en 2015.

La tenue de l'atelier de rencontre et d'échanges du Sénégal a aidé FDH à jeter les bases d'une réflexion sérieuse sur la nouvelle forme de partenariat dynamique à établir avec ses partenaires classiques du Burkina et du Sénégal. Le déplacement de l'ATB à cette rencontre n'a pas été inutile. Cela a permis à l'ONG FDH d'avoir une compréhension plus précise du travail de l'ATB et de la convaincre qu'elle peut encore sceller avec la troupe pour l'échéance 2018-2022 un autre pacte de confiance utile pour contribuer à un changement positif des femmes et des hommes de ce monde en profonde crise de repères.

LE PROGRAMME DE LABELLISATION

Créé à l'initiative de l'Atelier Théâtre Burkinabè (ATB) et de l'ensemble des troupes théâtrales membres du réseau des praticiens de théâtre forum, le programme de labellisation bénéficie de l'appui de Frères des Hommes Luxembourg, et du soutien du Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme et du Secrétariat Permanent de la Commission nationale de Certification du Ministère de la Jeunesse, de la formation et de l'Insertion Professionnelles.

Le programme est ouvert à toutes les troupes théâtrales pratiquant le théâtre forum qui le souhaitent. Il comporte une phase de formation, une phase de mise en œuvre et de suivi évaluation sur le terrain, et de confirmation finale.

Le Certificat de labellisation est attribué dans une première étape pour une période de 3 ans, le niveau 2 de labellisation est accordé après 3 ans aux troupes qui auront passé avec succès les dernières épreuves de la qualification

LE PROGRAMME EST OUVERT À

TOUTES LES TROUPES THÉÂTRALES

PRATIQUANT LE THÉÂTRE FORUM QUI

LE SOUHAITENT. IL COMPORTE UNE

PHASE DE FORMATION, UNE PHASE

DE MISE EN ŒUVRE ET DE SUIVI

ÉVALUATION SUR LE TERRAIN, ET DE

CONFIRMATION FINALE.

Parce que le succès du théâtre pour le développement est un enjeu pour le développement des villages, des collectivités territoriales, des provinces et des régions, pour le développement du Burkina Faso,

Parce que les différentes composantes de notre public ont droit à des prestations théâtrales de qualité qui leur apporte le plaisir, la joie, l'émotion, l'ouverture d'esprit, la conscientisation et la participation aux prises de décision et aux actions de développement,

Parce que les artistes de théâtre ont besoin de s'épanouir par l'expression théâtrale, de jouer pleinement leur rôle de citoyens, de vivre décemment de leur activité professionnelle de comédiens, de jouir d'un statut social de plus en plus valorisé dans le concert des disciplines artistiques de notre pays,

Le réseau des troupes partenaires de théâtre pour le développement s'engage à faire de ce programme de labellisation un outil de perfectionnement pour une culture de la qualité et de l'efficacité sociale.

LE DERNIER COUTEAU - PROSPER KOMPAORE

LE DERNIER COUTEAU

Théâtre

PROSPER
KOMPAORE

Edition ATB

LES FORMATIONS

FORMATIONS À L'ÉCOLE DE THÉÂTRE DE L'ATB

La création de chaque nouvelle pièce de théâtre est en elle-même une occasion de formation pour les acteurs. Mais c'est l'école de théâtre et les moments de stages qui sont dédiés à la formation. Cette année, l'école de théâtre a enregistré une trentaine d'élèves venus se former au théâtre et à la danse. Un stage a été accordé à une étudiante, dans le cadre d'un service de volontariat chez l'ONG luxembourgeoise Frère Des Hommes.

BILAN STATISTIQUE DE L'ANNÉE 2017 DE L'ÉCOLE DE THÉÂTRE :

22 Inscrits en 1^{ère} année : 12 filles, 10 garçons

7 Inscrits en 2^{ème} année : 4 filles, 3 garçons



2 SÉANCES DE RESTITUTIONS EN THÉÂTRE ET EN DANSE ONT EU LIEU :

Les 2 séances de restitution de fin de trimestre ont mobilisé plus de 165 spectateurs.

Les formateurs nouvellement arrivés à l'école de théâtre ont montré plus d'assurance dans l'encadrement et rehaussé le niveau de la formation, grâce notamment des modules de formation plus précis en théâtre et en danse.

Une danseuse et comédienne française, madame Jocelyne TOURNIER, a animé cinq séances de cours pratiques sur l'improvisation vocale et la mise en condition physique.

Les prestations données par les élèves pendant les présentations publiques de fin de trimestre témoignent du bon niveau des formations reçues tout au long de l'année.

ACCUEIL EN STAGE DE MADEMOISELLE CORINE SHEER, VOLONTAIRE FDH.

De octobre à décembre 2016 à la demande de l'ONG -Frères Des Hommes (FDH) du Luxembourg, l'Atelier-Théâtre Burkinabè(ATB) a accueilli à son Siège mademoiselle Corine SHEER pour un stage dans le cadre de son service de volontariat-FDH. Pendant son stage elle a observé et assisté à la mise en œuvre du programme d'activités. Elle a pu avoir un aperçu de l'environnement et le contexte de partenariat de l'ATB avec d'autres ONG, plateformes et réseaux. Elle s'est par ailleurs intéressée aux expériences de participation citoyenne mises en œuvre par la troupe avec des missions de suivi de chantiers de théâtre communautaire dans les villages de Tangaré et de Pokiammanga. Au siège de l'ATB, mademoiselle Sheer a aidé à la saisie informatique de la pièce de théâtre intitulée « l'œuvre du destructeur ». Enfin, elle a assisté à des représentations théâtrales des pièces « le dernier couteau », « Pûlongo, le destin » et « je veux savoir ». « A l'ATB, je me suis enrichie sur le plan professionnel, humain et au niveau de la construction de ma personnalité », a-t-elle dit à la fin de son volontariat.

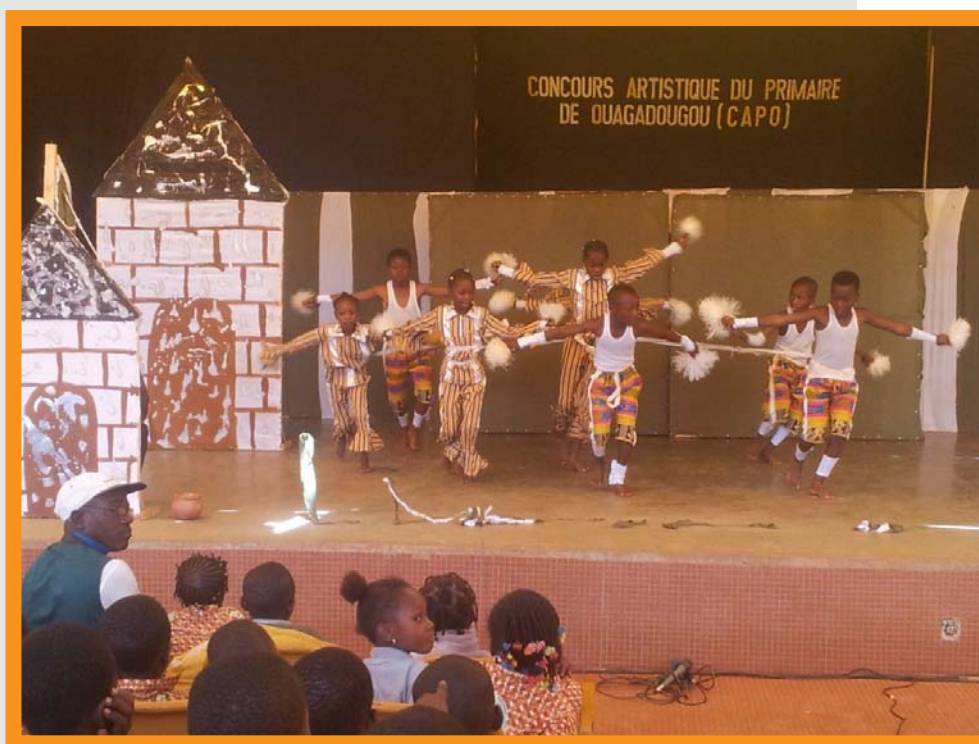
ÉVÉNEMENTIEL

LE CAPO 2017

Le Siège de l'ATB a accueilli du 21 au 25 février 2017 les compétitions scolaires entrant dans le cadre de l'édition 2017 du Concours Artistique du Primaire de Ouagadougou (CAPO).

Les statistiques du CAPO 2017 se présentent ainsi qu'il suit :

- 16 écoles inscrites et identifiées comme suit :
 - > La fraternité
 - > Toécin B
 - > Ecole Gounghin Nord "A"
 - > Le CEFISE/Bénaja-Centre
 - > Le CEFISE/Bénaja-Bendgho"
 - > Ecole C.E.S.F/GAMPELA
 - > Notre Dame de l'Espérance
 - > Petit Poucet 1200 logements
 - > Kwamé N'Nkrumah
 - > Sainte Famille
 - > Les Grâces
 - > Kologh koom
 - > Notre Dame de l'Annonciation
 - > Cours moderne André Marie
 - > Nongremassom
 - > Koamba Lankoandé
- 05 disciplines étaient en compétition :
Théâtre, Ballet, Récital, Play back et Art vestimentaire
- 43 groupes artistiques constitués
- Plus de 4975 spectateurs (élèves, enseignants encadreurs culturels et public ordinaire)
- Avec une fréquentation moyenne journalière de: 995 spectateurs



Le jury du CAPO 2017 était composé de :

- Privat TAPSOBA, Président
- Ruffin KABORE, Membre
- Laure GUIRE, Membre
- Rodolphe A.SANOU, Membre
- Abraham ABASSAGUE, Membre





Des prix en espèces et en nature (des trophées-souvenirs et des attestations de participation à la manifestation) ont été octroyés aux différents lauréats à l'issue de la proclamation par le jury du palmarès du CAPO 2017.

La notoriété et le succès du CAPO auprès du milieu scolaire de Ouagadougou restent au beau fixe. Véritable cadre d'éducation artistique et de rencontres d'éducateurs, le CAPO souffre d'un manque de financement pour soutenir les efforts de l'ATB qui se bat pour le pérenniser.

CONCOURS DE THEATRE FORUM'2017

Le Concours de Théâtre Forum (CTF), est une initiative destinée à promouvoir la pratique du théâtre forum au Burkina Faso, en Afrique et dans le reste du monde

Du 20 au 25 avril 2017, l'ATB a vibré au rythme du CTF. Les troupes participantes, ont pu dévoiler au public leurs meilleures productions théâtrales en matière de théâtre forum.

Ont pris part à cette 16^{ème} édition du Concours de Théâtre Forum (CTF), 13 troupes et compagnies théâtrales (12 en compétition et la troupe de l'ATB hors compétition), venues de dix provinces du Burkina Faso :

- la Compagnie théâtrale de la Solidarité de

Dédougou (Province du Mouhoun) ;

- Académie théâtre du Sahel de Dori (province du Séno) ;
- la Troupe Da Mar de Batié (Province de la Bougouriba) ;
- Troupe ARCAN de Ouahigouya (Province du Yatenga) ;
- Bienvenue théâtre du Bazéga (province du Bazéga) ;
- Le Théâtre Génération consciente de Guïè (Province de l'Oubritenga) ;
- La Troupe Bassy de Ziniaré (Province de l'Oubritenga) ;
- Troupe Tin' Todi-Yaba de Pama (province du Gourma) ;
- Jeunesse Espoir de Gourcy (province du Zandoma) ;
- Troupe Naaba Oubri de Ziniaré (province de l'Oubritenga) ;
- Troupe Tin taani de Diapaga (province de la Tapoa) ;
- la troupe UJFRAD de Diébougou (province de la Bougouriba) ;
- et l'Atelier-Théâtre Burkinabè (province du Kadiogo (hors compétition) ;

Les représentations théâtrales ont abordées des questions relatives à la l'insécurité dans le sahel

burkinabè, la santé mentale, le mariage forcé, le travail des enfants dans les sites aurifères, la question du genre et du changement climatique, l'alcool frelaté, les grossesses non désirées et l'incivisme en milieu scolaire. La projection power point des pièces en langues nationales ont permis au jury et au public de suivre et de comprendre le contenu des spectacles.

Le jury était composé de cinq membres :

- Président :
TAPSOBA Privat Roch , Enseignant d'Arts dramatiques, Membres ;
- BAYILI Abraham, Journaliste
- OUATTARA Lamine, Enseignant et Secrétaire à l'organisation du MBDHP
- NGONNDINGALEMGOTO Alram Nguebnan, Enseignant, comédien
- TARNAGDA Boukary (Doctorant en Arts dramatiques

Les critères de notation :

- L'originalité : intelligence des innovations/10
- La qualité du Joking /10
- La qualité de la mise en scène /10
- La qualité du jeu d'acteur /10
- L'intérêt thématique /10

Au-delà de ces critères, le jury devait aussi proposer des lauréats pour :

- Le prix de la meilleure actrice
- Le prix du meilleur acteur
- Le prix de la meilleure ou du meilleur joker

Après avoir suivi l'ensemble des prestations, le jury a proclamé les résultats suivants :



RANG	IDENTITÉ DE LA TROUPE ET PROVENANCE	NOTE / 50
1ER	TROUPE UJFRAD DE DIÉBOUGOU, PROVINCE DE LA BOUGOURIBA	36.6
2ÈME	TROUPE TINTAANI DE DIAPAGA, PROVINCE DE LA TAPOA	36.2
3ÈME	COMPAGNIE THÉÂTRALE DE LA SOLIDARITÉ DE DÉDOUGOU, PRO. MOUHOUM	33.6
4ÈME	ARCAN DE OUAHIGOUYA, PROVINCE DU YATENGA	31.6
5ÈME	TROUPE JEUNESSE ESPOIR DE GOURCY, PROV DU ZANDOMA	30.2
6ÈME	BIENVENUE THÉÂTRE DU BAZÈGA, PROV. DU BAZÈGA	29.6
7ÈME	TROUPE TIN'TODI YABA DE PAMA, PROVINCE DU GOURMA	27.6
8ÈME	TROUPE BASSY DE ZINIARÉ, PROVINCE DE L'OUBRITENGA	27.4
9ÈME	TROUPE DA MAAR DE BATIÉ, PROVINCE DU NOUBIEL	24.7
10ÈME	ACADÉMIE THÉÂTRE DU SAHEL, PROVINCE DU SÉNO	23.2
11ÈME	THÉÂTRE DE LA GÉNÉRATION CONSCIENTE DE GUIÉ, PROV. OUBRITENGA	23
12ÈME	TROUPE NAABA OUBRI DE ZINIARÉ, PROV. OUBRITENGA	22.2
MEILLEURE ACTRICE	KUADIMA BOUDAMPOA SATILO DE LA TROUPE TIN'TIDO YABA/PAMA	
MEILLEUR ACTEUR	RAPADNAABA GUILLAUME FRELATE DE LA COMPAGNIE THÉÂTRALE DE LA SOLIDARITÉ DE DÉDOUGOU	
MEILLEUR JOKER	COULIBALY ABDOUL KARIM DE L'UJFRAD DE DIÉBOUGOU	



Dans son rapport général de travaux de délibérations de cette 16^e CTF, le jury a apprécié l'engouement des troupes provinciales pour ce concours de 2017 et salué les efforts de l'ATB pour la tenue régulière de l'événement.

Il a par ailleurs suggéré à l'ATB, initiatrice de la manifestation, d'inscrire la formation et l'encadrement des troupes afin de les aider à mieux réussir les prestations.

Les membres du jury ont aussi souhaité qu'une meilleure publicité soit faite autour de l'évènement-CTF pour donner plus d'engouement aux acteurs sur scène.

Le jury a enfin demandé un meilleur renforcement du partenariat entre l'ATB et les établissements d'enseignement afin de drainer plus de jeunes aux spectacles afin de constituer une pépinière solide pour un futur public de théâtre.

Contrairement à l'édition 2016 celle de 2017 a souffert de la faible mobilisation du public autour des prestations des troupes. Malgré les efforts de communication à travers les média classiques, les réseaux sociaux, les affiches et diverses correspondances, le public a quelque peu brillé par son absence. Le public était essentiellement constitué des membres des troupes du CTF, des quelques élèves des établissements environnant le Siège de l'ATB. Des actions de mobilisation ont pourtant été engagées depuis octobre 2016 auprès des établissements scolaires, étudiants et des médias en vue de garantir une forte présence de tous aux activités du CTF.

Malgré tout, ce CTF 2017 a enregistré durant les 5 jours de compétitions un public estimé à 1225 spectateurs environs soit une présence journalière de 245 spectateurs.

La participation régulière de plusieurs troupes au Concours de théâtre depuis son institution en 2000 est remarquable, et ce, malgré les difficultés liées au transport des troupes des provinces jusqu'au CTF, à la mobilité des acteurs dans les troupes, au manque de partenaires, au manque et/ou à la faible maîtrise des techniques du théâtre et du théâtre forum par les nouveaux. Ces difficultés sont exacerbées par le contexte social ces dernières années (insécurité provoquant l'absence de

partenaires pour le théâtre) qui a été défavorable à la pratique du théâtre forum. Les praticiens du théâtre pour le développement sont invités à une réflexion sérieuse sur l'avenir du théâtre forum.

Par ailleurs, un travail constant reste à faire sur l'écriture théâtrale, la mise en scène, le jeu d'acteur, l'utilisation du décor et des accessoires. Ces besoins justifient l'inscription systématique de la formation continue en bonne place dans les plans stratégiques à tous les niveaux.

Le théâtre forum est très demandé et a entraîné l'existence de troupes pirates de théâtre forum ou de sensibilisation qui diffusent des spectacles peu conformes aux normes techniques du forum. Ce genre de regroupement opportunistes décrédibilise le théâtre forum et constitue une des menaces pour la pratique du théâtre en général et du théâtre forum en particulier dans notre pays. Dans l'optique de protéger le troupe, l'Atelier-Théâtre Burkinabè (ATB) a décidé d'engager toutes les troupes volontaires dans un processus de qualification et de certification. Ce processus comprendra trois étapes : une étape de formation, une étape de suivi terrain et d'évaluation des troupes et une étape de labellisation officielle.

Les responsables des troupes sont revenus sur la pertinence de la tenue du CTF malgré les difficultés financières auxquelles les organisateurs font face. Le CTF reste pour tous un véritable tremplin de rencontre et de formation des troupes en matière de théâtre pour le développement. Le CTF est aussi un cadre d'échanges et de professionnalisation des troupes de théâtre forum ; « le CTF est une école des troupes théâtrales » pour reprendre les propos d'un responsable de troupes.



ÉVÉNEMENTIEL LE CASEO 2017

Le Concours Artistique des Scolaires et Etudiants de Ouagadougou (CASEO) a repris du service après neuf années de léthargie.

La dernière édition avait eu lieu en avril 2008. Cette compétition artistique et culturelle initiée à l'intention des Etablissements d'enseignement secondaire, supérieur et des écoles professionnelles de la province du Kadiogo a eu lieu du 20 au 25 mai 2017 à l'Espace-ATB.

Ont pris part à la 11ème édition du CASEO les dix Etablissements ci-après :

- Grand séminaire Saint jean Baptiste de Wayalghin
- Université de Ouagadougou
- Institut Supérieur Privé Polytechnique(ISPP)
- Lycée Technique Privé des Assemblés de Dieu (LTPAD)
- Université Saint Thomas d'Aquin (USTA)
- Groupe scolaire Sainte Famille
- Le collège privé Wendy's
- Lycée privé le Carrefour du savoir
- Lycée CEFISE/BENAJA
- Lycée Wend Manegda Ouaga 2000

Six disciplines étaient ouvertes à la compétition :



théâtre, ballet, chant, karaoké, récital, play-back, récit de conte.

A l'arrivée, le tableau de répartition par discipline s'est présenté ainsi qu'il suit :

En théâtre 9 inscrits :

- Grand séminaire Saint Jean Baptiste de Wayalghin
- Université de Ouagadougou/ UGEB
- Institut Supérieur Privé Polytechnique(ISPP)
- Lycée Technique Privé des Assemblés de Dieu (LTPAD)
- Université Saint Thomas d'Aquin (USTA)
- Groupe scolaire Sainte Famille

- Le collège privé Wendy's
- Lycée privé le Carrefour
- Lycée wend Manegda Ouaga 2000

En ballet 2 inscrits :

- Lycée CEFISE/BENAJA
- Institut Supérieur Privé Polytechnique(ISPP)

En conte 1 inscrit :

- Grand séminaire Saint Jean Baptiste de Wayalghin

Vu le niveau des inscriptions dans les disciplines, 9 groupes ont été retenus pour la compétition en théâtre, 2 pour le ballet. Le seul conte inscrit a été retenu en animation.



Les pièces théâtrales présentées au jury et au public ont abordé des thèmes suivants :

la paix, tolérance religieuse, l'amour, l'incivisme et les violences en milieu scolaire, l'organisation des groupes d'autodéfense communément appelés Koglwéogo, la démission des parents dans l'éducation de leurs enfants, le problème de scolarisation des enfants, la corruption et la délinquance juvénile, l'alcoolisme, la drogue et la sexualité.

Le jury était composé des trois membres suivants :

Président : BOUDA Barthélémy

Membres :

- OUEDRAOGO Oliva
- ZOUNGRANA Issaka

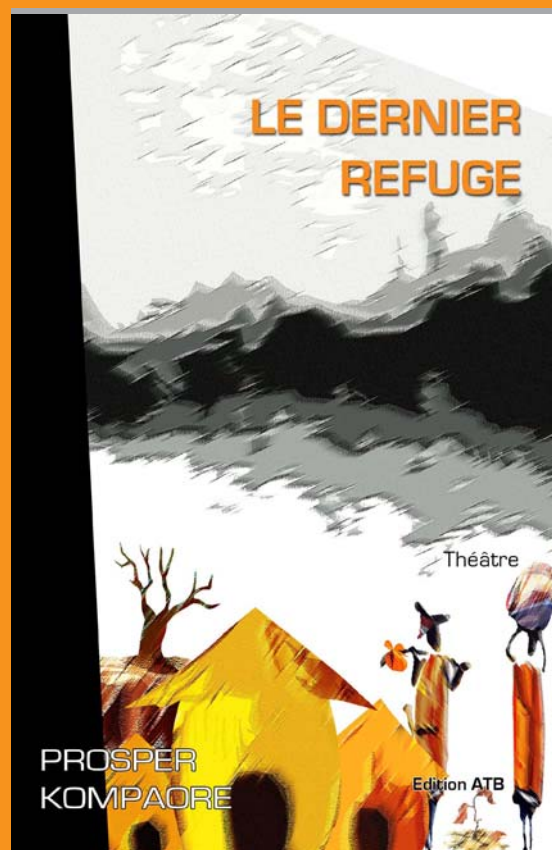
Le jury a tenu tout d'abord à féliciter la direction de l'ATB pour l'organisation du CASEO malgré l'absence d'un sponsor pour accompagner l'activité. Il a ensuite accordé des mentions spéciales à :

- la troupe théâtrale de L'Université Saint Thomas d'Aquin (USTA) et à celle de l'Université de Ouagadougou/UGEB pour la qualité de la mise en scène des pièces théâtrales proposées
- au lycée privé Wendy's pour la qualité du jeu des acteurs

Enfin avant de proclamer les résultats le jury a recommandé une formation des responsables des troupes d'établissements en technique de mise en scène, en gestion des costumes & accessoires, en décor et sur la « fin de prestation ».

Les résultats de leurs délibérations se présentent ainsi qu'il suit :

DISCIPLINE : THEATRE



A DÉCOUVRIR DANS LA BOUTIQUE

Le CASEO 2017 a enregistré au total un public estimé à 805 spectateurs. Ce nombre équivaut à ce qu'enregistrait chaque soirée de CASEO dans les années 1997 – 2000.

La reprise de l'organisation du CASEO a comblé la soif d'un monde scolaire et étudiant en quête ou en manque de cadres sereins d'épanouissement, de distraction et de libre expression de leurs talents artistiques.

En récapitulatif, les trois événementiels, CAPO, CASEO, CTF ont mobilisé au total 18005 spectateurs environs. Des stratégies efficaces de mobilisation du public restent toujours un défi important à réussir pour améliorer la fréquentation de nos activités.



RANG	IDENTITÉ DE LA TROUPE ET PROVENANCE
1ER	UNIVERSITÉ SAINT THOMAS D'AQUIN (USTA)
2ÈME	UNIVERSITÉ DE OUAGADOUGOU/ UGB
3ÈME	LE COLLÈGE PRIVÉ WENDY'S
4ÈME	INSTITUT SUPÉRIEUR PRIVÉ POLYTECHNIQUE (ISPP)
5ÈME	LYCÉE TECHNIQUE PRIVÉ DES ASSEMBLÉS DE DIEU (LTPAD)
6ÈME	GRAND SÉMINAIRE SAINT JEAN BAPTISTE DE WAYALGHIN
7ÈME	LYCÉE WEND MANEGDA OUAGA 2000
8ÈME	GROUPE SCOLAIRE SAINTE FAMILLE
9ÈME	LYCÉE PRIVÉ LE CARREFOUR

DISCIPLINE : BALLET

RANG	IDENTITÉ DE LA TROUPE ET PROVENANCE
4ÈME	INSTITUT SUPÉRIEUR PRIVÉ POLYTECHNIQUE (ISPP)
5ÈME	LYCÉE CEFISE/BENAJA
PRIX SPECIAUX DU CASEO 2017	
MEILLEURE ACTRICE	AGUIGUIHOUE CHARLOTTE DU COLLÈGE PRIVÉ WENDY'S
MEILLEUR ACTEUR	SAWADOGO GOEFFROY DE L'UNIVERSITÉ SAINT THOMAS D'AQUIN (USTA)

LA VIE DE L'ESPACE ATB

L'ANIMATION DE L'ESPACE ATB



L'ANIMATION DE L'ESPACE-ATB

Les activités suivantes ont contribué à l'animation de l'Espace-ATB :

PARTICIPATION AUX ACTIVITES DE LA 3^È EDITION DES LOMPOLO

L'Atelier-Théâtre burkinabè(ATB) a activement pris part aux activités de la 3^È édition de la Nuit des Lompolo 2016, en apportant un appui technique au comité national d'organisation de ces Lompolo.

Le Siège de l'ATB a également servi de cadre de rencontres des artistes

de théâtre, de danse et des autres arts apparentés pour l'organisation et le montage du spectacle de la cérémonie de cette nuit.

2^È EDITION DE LA 2^ÈME NUIT DU BENDRE

La direction de l'ATB a accompagné le Bend Naaba de Gounghin, promoteur de la journée du Bendré dans l'organisation de sa 2^È édition. Les locaux de l'ATB ont servi de cadre d'accueil des participants et de lieu de célébration le 28 mai 2017 de la 2^È nuit du bendré pour la promotion

et la perpétuation de la culture du griot moaga. Le directeur de l'ATB a parrainé pour la deuxième fois consécutive la manifestation.

Les représentations de deux pièces de théâtre : « pûlongo » et « le dernier couteau »

La soirée culturelle des ressortissants togolais au Burkina pendant le FESPACO.

Le siège de l'ATB s'est transformé par ailleurs en un lieu de rencontres très prisé des syndicats, des hommes politiques, d'associations diverses. Régulièrement s'y tiennent, des ateliers de formations, des Assemblées générales, des temps de prières et de recueillement pour différentes confessions religieuses.

Avec toutes ces activités, on peut estimer à plus de 25 000, les personnes qui ont fréquentées l'Espace-ATB cette année.

LES ACTIVITES AUDIOVISUELLES ET DE COMMUNICATION

La cellule audiovisuelle

REALISATION PHOTO ET VIDEO

Des photos et des captations vidéo ont été réalisées pour capitaliser les activités menées par la troupe durant la saison. En effet le patrimoine photo et vidéographique de la troupe s'est encore enrichi des pièces « je veux savoir », et des travaux d'animations des chantiers de théâtre communautaire.

La cellule communication

LES RADIOS PARTENAIRES DE L'ATB

Les radios partenaires de l'ATB ont accompagné les activités de la troupe dans la diffusion de communiqués et





de spots sur leurs ondes : rendant ainsi visible aux auditeurs et au public de théâtre, le contenu du programme des activités de la saison 2017.

L'OUVRAGE « FAIRE DU THEATRE POUR DEVELOPPER »

A la demande incessante depuis plusieurs mois déjà, d'élèves, d'étudiants, de chercheurs en arts du spectacle ou en communication et des directeurs de théâtre et des praticiens du théâtre forum, l'ouvrage « Faire du théâtre pour développer » de Prosper KOMPAORE a été réimprimé en juin 2017 en 1000 exemplaires. En rappel cet ouvrage écrit en juillet 1998 par le directeur de l'ATB explique comment écrire, mettre en scène et jouer le théâtre forum.

« LES ENJEUX DE LA SCENE AFRICAINE »

Après l'édition des pièces théâtrales, la publication de la revue « Enjeux de scène » et du manuel « Faire du théâtre pour développer », les Editions-ATB ont mis à la disposition du public en mars 2017 une autre production écrite sur le théâtre pour le développement intitulée « les enjeux de la scène africaine ». Cet ouvrage de 456 pages écrites par Prosper KOMPAORE est « une compilation annotée et actualisée d'articles publiés dans la

revue « Enjeux de scène » et d'autres études et rapports sur le théâtre. »

« Les enjeux de la scène africaine » sont un condensé des leçons tirées de la pratique du théâtre africain. Le livre est une sorte de testament offert à des héritiers, un ouvrage destiné à perpétuer le souvenir, et un monument ouvert sur le futur... les enjeux de la scène africaine sont une mine d'or aux mille galeries avec une ambition forte : celle de donner au lecteur, le désir de s'intéresser au théâtre pour le développement. C'est un ouvrage à lire, à visiter, à explorer et à étudier. Jean VERRIER, professeur émérite à l'Université Paris 8 Vincennes à Saint Denis.

LES MEDIAS PARTENAIRES DE L'ATB

Des médias partenaires ont accompagné l'ATB dans la médiatisation de ses activités. Il faut retenir les radios privées Savane FM, Pulsar FM, Ouaga FM, la télévision privée BF1, la TNB, Burkina Info et autres médias en ligne comme Burkina 24, A côté de ceux-ci les journaux Sidwaya, le pays, le quotidien.

LA REVUE-ATB « ENJEUX DE SCENE »

Le numéro 17 de la revue « Enjeux de scène » poursuit sa mission de rendre compte chaque année des activités de l'ATB et de ses troupes partenaires.

LA « WEB-TELE-ATB »



L'année 2018 a vu la naissance de « Web - Télé » de l'ATB avec Aimé KOMPAORE qui diffuse en continu les efforts de l'ATB dans la promotion du théâtre et du développement.

AUTRES PRODUCTIONS

A la faveur de l'exécution du premier programme de labellisation de 2017 des troupes de théâtre pour le développement, deux documents importants ont été produits.

« LE PROGRAMME DE LABELLISATION EN THEATRE POUR LE DEVELOPPEMENT »

Ce document de quatre pages sur le programme de labellisation accompagne le label de chaque troupe lauréate.

Le document fait :

- l'historique du programme de labellisation
- le processus de labellisation

- les conditions de participation à la labellisation
- un Zoom sur le label Management et Création Artistique de Qualité en Théâtre Pour le Développement (le MCAQ/TPD), un certificat décerné aux troupes.
- une photo des comédiens de la troupe concernée orne la dernière page.

A côté du programme de labellisation il a aussi été conçu un petit ouvrage. « **LE LIVRET DU THEATRE POUR LE DEVELOPPEMENT AU BURKINA FASO** » :

Cet opusculé de 28 pages porte sur le théâtre pour le développement au Burkina Faso et revient encore sur le programme de labellisation. Il aborde dans son contenu plusieurs aspects :

- le concept du théâtre pour le développement
- L'ATB et le théâtre pour le développement
- Les distinctions obtenues par l'ATB depuis sa création
- l'état des lieux du théâtre forum au Burkina Faso

- les objectifs du programme de labellisation
- le bilan statistique de 1999 à 2014 des productions théâtrales des troupes partenaires membres du « Réseau national des praticiens du théâtre pour le développement »

Cet opusculé du théâtre pour le développement dresse également la liste des compagnies et structures théâtrales invitées aux Lompolo 2016.

« **Le programme de labellisation en théâtre pour le développement** » et tout comme « **Le livret du théâtre pour le développement au Burkina Faso** » illustrés de photos sont deux documents de référence pour les étudiants, les chercheurs, les femmes et hommes de théâtre.

Ce premier programme de labellisation a utilisé différents supports de communication pour donner de la visibilité à l'événement.

LA CELLULE AUDIOVISUELLE REALISATION PHOTO ET VIDEO DES ACTIVITES DE L'ATB

A l'occasion de la nuit de labellisation

2017 des troupes théâtrales un élément vidéo et des photos ont été réalisés pour immortaliser l'événement.

Autres activités de l'ATB ont « subi le même sort » ; et il faut citer entre autres les pièces de théâtres, les chantiers de théâtre communautaires, les événementiels capo, CASEO, CTF et la Grande Semaine des 40 ans de l'ATB. Les images de toutes ces activités sont venues enrichir cette année encore la photothèque et la vidéothèque de la troupe.

En plus de cette production documentaire, filmique et photographique, la troupe a su aménager son calendrier d'activités pour vivre des rencontres et des événements intervenus au cours de l'année.



LA BOUTIQUE

DERNIERS OUVRAGES DE PROPER KOMPAORÉ

OUVRAGES DISPONIBLES AU TÉL. : +226 25 34 03 09 / EMAIL : PROSKOM@ATB.BF OU AU SIÈGE DE L'ATB

LA PARENTHÈSE DE VIE

La pièce met le doigt sur les problèmes des droits humains, droits des femmes, droits des minorités, conflit communautaires et interreligieux, droit à la vie et à l'amour décliné sous diverses histoires, droit au travail, liberté d'expression, et de désir lancinant "d'ailleurs"...

LE DERNIER REFUGE

L'histoire qui se cache derrière ce titre expose les différents problèmes et préoccupations des nations, des continents sous-développés et les conséquences néfastes du changement climatique en interpellant les uns et les autres sur les actes destructeurs qu'ils posent sur l'environnement...

LE DERNIER COUTEAU

Entre Bakari et sa femme Bibata, le climat n'est pas au beau fixe, parce que pour cette dernière, l'acte sexuel est devenu une épreuve difficile des suites de l'excision...la petite Djénéba, sa fille brillante à l'école subit l'irréparable pour les intérêts de son père, mais à quel prix ?

LA MARE AUX TORTUES SACRÉES

Myriam, une jeune élève burkinabé entretient une correspondance avec son amie Aurélie une jeune canadienne du même âge qu'elle. Les deux filles parlent des problèmes d'environnement dans leurs milieux respectifs. Myriam conte les milles et uns petits soucis quotidiens de la vie...

RAPATRIÉS

Une analyse des conditions d'existence des émigrés en terre d'immigration. C'est dans ce nouveau pays d'adoption que Djibril et sa femme Zenabou sont parvenus au bout de 30 ans, à bien s'implanter, à faire fortune dans la plantation et la consommation du cacao...

SCANDALE DANS LA FAMILLE

Création de la troupe ATB entrant dans le cadre d'un programme de sensibilisation sur le Code des Personnes et de la famille en partenariat avec le ministère de l'action sociale, puis d'autres institutions partenaires concernées par ces thématiques liées aux droits de la femme...

Les voix du silence :

Pouvoir – démagogie –
démocratie – justice sociale

Fatouma ou la machine à enfants :

Planification familiale

Rimbessida ou le pouvoir des femmes :

Activités génératrices de revenus des femmes

Faire du théâtre pour le développement :

Ouvrage de recherche sur le théâtre pour le développement

LA BOUTIQUE

OUVRAGES DISPONIBLES AU TÉL. : +226 25 34 03 09 / EMAIL : PROSKOM@ATB.BF OU AU SIÈGE DE L'ATB

Le malaise :

Corruption – emploi – pesanteurs
sociologiques

Faire du théâtre pour le développement :

Ouvrage de recherche sur le théâtre pour le
développement

Halte à la diarrhée :

Maladies infantiles

Ce n'est pas le champ de mon père :

Gestion des entreprises – responsabilité
individuelle

Aidez-moi à vous aider :

Développement
communautaire et conflits sociaux

Le caniveau :

Mobilisation communautaire
pour l'entretien des infrastructures
communautaires

Pour un oui, pour un non :

Prévention du sida/VIH en milieu jeune et
adolescent

Recueil n° 1 - Étranger !

Recueil n° 2

La commande – Le procès de la logeuse – Le
sang des enfants

Recueil n° 3

La porteuse d'eau – Les ramasseurs d'ordures
– Nivo la domestique

Recueil n° 4

Conscience violée – Tourments de femme

Recueil n° 5

Le dernier couteau – La promesse

Recueil n° 6

La puissance du paysan – Terre en otage –
Terre en péril

Recueil n° 7

Feux de brousse – La mare aux tortues sacrées

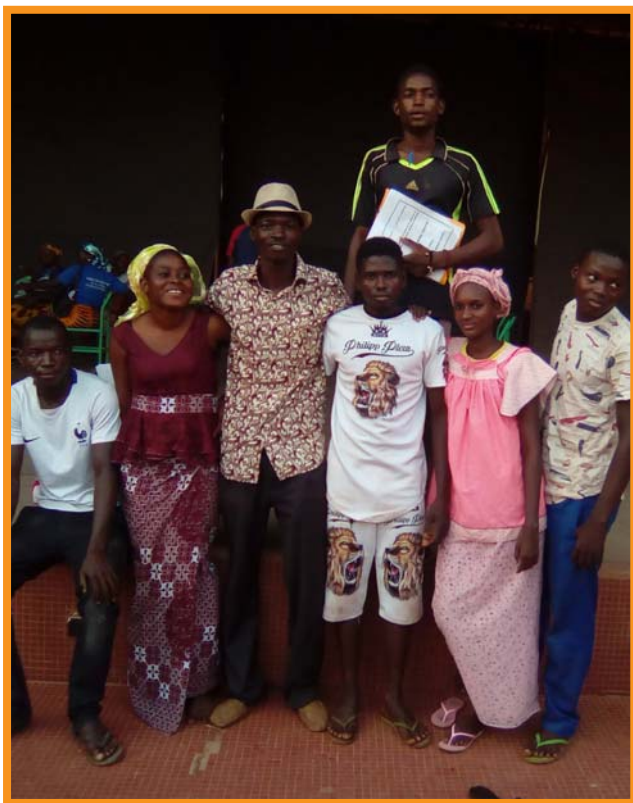
Recueil n° 8

Vim Kunga, le tambour de la vie

Recueil n° 9

Yamba Songo

PRÉSENTATION DES TROUPES BÉNÉFICIAIRES DU LABEL DE QUALITÉ 2017



ACADÉMIE THÉÂTRE DU SAHEL

Dori

Directeur : KABORE Moustapha
2010, La troupe a été créée par l'association Action pour la culture, les arts et le tourisme dans la région du Sahel (ACATRAL).

INFRASTRUCTURE

ATS travaille dans les locaux de ACATRAL.

REPRÉSENTATIONS DES TROIS DERNIÈRES ANNÉES

- 2015 : 32 représentations
- 2016 : 36 représentations
- 2017 : 13 représentations

ARCAN (AGENCE POUR LA RELANCE CULTURELLE ET ARTISTIQUE DANS LE NORD)

Ouahigouya

Directeur : OUEDRAOGO Germain

- Création en 1995
- Premier récépissé en 1996
- La troupe Association Agence pour le Relance Culturelle et Artistique dans le Nord (ARCAN) de Ouahigouya a été créée le 19 octobre 1995 et reconnue officiellement par récépissé N°96/030/MATS/SG/YTG/SG/DAAP en 1996





MEMBERSHIP

La troupe est composée de 17 membres dont Six femmes et onze hommes. Elle a une Secrétaire comptable et un chauffeur.

INFRASTRUCTURE

La troupe est en location depuis 2003 et c'est le siège où elle répète, c'est le lieu de rangement de dossiers, la troupe dispose d'un local pour formation en informatique, recherche d'information avec l'appui de COCOPA, deux véhicules pour leurs sorties et missions

DISTINCTIONS :

- 20/11/2005 : Chevalier de l'Ordre du Mérite de la jeunesse et des sports
- 2016 : Lauréat aux Lompolo, meilleure troupe de théâtre de sensibilisation
- 2016 – 2017 : lauréat au CTF
- 2006 : SNC, 4^e Prix
- 2008 : SNC, 7^e Prix

REPRÉSENTATIONS DES TROIS DERNIÈRES ANNÉES

- 2015 : 179 représentations
- 2016 : 71 représentations
- 2017 : 103 représentations





ATELIER THEATRE BURKINABE (ATB)

Ouagadougou

- **Directeur** : Prosper KOMPAORE
- **Administrateur-gestionnaire** : Modeste TADANI
- **Responsable au management** : Simon Pierre NIKIEMA
- **Création** : 18 juin 1978
- Récépissé de déclaration d'association n° 29/IS/DGI/DAP/ du 30/04/80

MEMBERSHIP

13 comédiens, 2 formateurs, 6 membres du personnel

INFRASTRUCTURES

- Un espace culturel au cœur de la capitale
- Une salle de spectacle carrelée de 450 places, (l'espace théâtral Ismaël Koanda)
- Une salle de spectacle de verdure de 700 places en amphithéâtre avec une grande scène couverte : (Le théâtre Alliance 2000)
- Un centre de formation théâtrale : le centre de formation en théâtre (le centre Noélie Kaboré)
- Une salle de travail (la salle Alizèta Tiendrébéogo)
- Un studio d'enregistrement numérique audiovisuel
- 5 bureaux fonctionnels climatisés

- Un centre d'accueil de 48 lits en dortoirs et de 10 lits en chambres individuelles
- Un immeuble (R+1) comprenant deux dortoirs de 26 lits et 5 chambres individuelles, une esplanade panoramique pour activités récréatives
- Un hall d'exposition
- Des coulisses aménagées
- Une salle de costume et accessoires
- Une cabine de régie équipée en matériel d'éclairage et de sonorisation.
- Le café théâtre « l'Entracte » doté d'une scène de prestations artistiques
- Des sanitaires
- Ces infrastructures peuvent accueillir des projections cinématographiques, des réunions, des sessions de formation, des manifestations artistiques et culturelles diverses, des réceptions.
- L'ATB dispose d'une trentaine de projecteurs de 1000 et 500 watts, et d'un matériel de sonorisation, du matériel d'enregistrement et de projection vidéo professionnel
- Un minibus de 12 places équipé de haut- parleurs
- un car de 25 places

INNOVATIONS DE L'ATB

- 1988 : création du Festival International de Théâtre pour le développement (FITD) (biennale)
- 1994 : création de la Fédération nationale du théâtre forum (FNTF)
- Juin 1995 : opération Semailles
- 1996 : création de l'Ecole de Théâtre de l'ATB en théâtre et en danse
- 23 février au 03 mars 1996 : création du Concours de théâtre forum (CTF)
- 1997 : Création du Concours artistique des scolaires et étudiants de Ouagadougou (CASEO) annuel
- 01-10/02/2002 : création du Concours artistique du Primaire de Ouagadougou (CAPO) Annuel
- 07-14/04/06 : création du premier Chantier de Théâtre communautaire à LILBOURE

DISTINCTIONS OBTENUES PAR L'ATB

- Novembre 1992 : premier Prix du spectacle vivant de la francophonie à Sancoins (France)
- 1995 : Premier prix au Grand Prix national de théâtre à Koudougou avec la pièce « l'or du diable »
- 2001 : Premier Prix au FESTHEF du Bénin
- 2005 : Meilleur site web de la première semaine nationale de l'Internet : Gambré d'argent
- 2013: Lauréat de la première édition des LOMPOLO
- Prix de la meilleure mise en scène
- Prix de la meilleure compagnie de théâtre de sensibilisation
- 2014 LOMPOLO Meilleure compagnie théâtrale

REPRESENTATIONS DES TROIS

DERNIERES ANNEES

- 2014-2015 : 66 représentations, 26 425 spectateurs, 29 pièces dont 5 reprises et 24 créations nouvelles
- 2015- 2016 : 68 représentations de 27 879 spectateurs, 6 pièces théâtrales devant un public ; 4 chantiers de théâtre communautaire à Sanogo et Tangaré, Ganyéla et Pokiammanga 24 représentations 48737 participants
- 2016-2017 : 43 Représentations, 04 pièces théâtrales 10521 spectateurs



ETUDE

LA RÉCEPTION THÉÂTRALE AU BURKINA FASO : CAS PARTICULIER DU THÉÂTRE DE SENSIBILISATION



INTRODUCTION

Mesdames et messieurs,
Permettez-moi de remercier les organisateurs de cette édition des journées théâtrales de Carthage de me donner l'occasion en ce 5 août 2018 de présenter une facette du théâtre pour le développement tel qu'il se pratique aujourd'hui au Burkina Faso. En effet, aujourd'hui, jour où le Burkina Faso est honoré à ce festival le Burkina Faso célèbre ses 58 ans d'indépendance.

A la demande des organisateurs du festival, j'ai proposé d'aborder un aspect relativement peu étudié de ce type de théâtre. Un choix dicté par le besoin de partager avec l'auditoire une réflexion d'un genre un peu particulier sur l'une des dimensions les moins souvent prospectées dans les études théâtrales : la réception théâtrale.

Et cependant, s'il est bon de présenter les œuvres théâtrales, les artistes du théâtre et les spectacles de théâtre, il peut être fort utile de se poser la question de savoir comment appréhender ce face à face singulier que constitue la représentation théâtrale où deux communautés de regards se rencontrent et dessinent le destin d'une œuvre, d'un spectacle : les regardants et les regardés.

La connaissance de la réception devient essentielle lorsque l'on met en avant le fait que la finalité du théâtre reste toujours d'être un espace où les hommes et femmes de théâtre passent des jours et des mois à imaginer, à créer une œuvre dont la destination, la raison d'être est de s'adresser à un public, peu en importe en définitive le nombre, peu en importe même la nature ou

la qualité, mais il en faut pour que le théâtre soit, pour que soit aboutie tout ce long processus de création, où le moindre geste, le moindre soupir, la moindre parole sont données à voir et à entendre.

Cette étrange cérémonie où l'artiste, l'auteur, le metteur en scène, l'acteur, les techniciens de la scène produisent des signes destinés à être reçus, lus interprétés, digérés, assimilés par ce convive tout puissant pour qui tout a été conçu : il arrive gorgé d'attentes, d'habitudes, d'espoirs ; il arrive curieux, disponible, dans l'attente ; pendant une heure ou deux ou plus il va communier plus ou moins intensément avec la scène, puis il va s'en aller le cœur et la tête remplis d'images, de paroles, de souvenirs, de sensations, d'envies, de décisions.

L'étude de la réception nous conduit

à nous arrêter à ce merveilleux commerce des regards, des rêves, des sentiments et des idées. Cet en-dedans et cet au-delà de la représentation qui fonde l’empreinte du spectacle sur le vécu des spectateurs. Aujourd’hui plus que jamais, à l’heure où l’on est de plus en plus préoccupé de juger, de jauger le théâtre à l’aune de sa capacité à générer du résultat, cela devient dans certains cas déterminants.

Déterminant pour ceux qui ont pour profession de juger et d’évaluer, de critiquer et de diffuser.

Déterminant pour ceux qui élaborent et orientent les politiques culturelles au niveau national et international, et distribuent les moyens de la création, de la production et de la diffusion. Déterminant aussi pour ceux qui souhaitent s’adosser aux capacités

du théâtre à véhiculer des messages essentiels pour les individus, les groupes et les collectivités, les peuples, les nations.

Déterminant enfin et surtout pour les artistes eux-mêmes parce que c’est cette connaissance du niveau de fréquentation, de consommation, de reconnaissance et d’efficacité humaine et sociale de leurs créations qui leur donnera la mesure de la satisfaction qu’ils peuvent légitimement tirer de leurs productions.

Mais nous ne pouvons, nous livrer à une telle étude sur un terrain indistinct. En effet l’étude de la réception pour être efficace se doit de cibler un cas particulier parce que selon la nature des spectacles théâtraux, les résultats de la réception ne sont pas identiques. Nous aimerions parcourir en quelques

lignes les différents aspects de la réception des spectacles de théâtre dont la finalité est d’apporter un changement dans la société, ce que nous appellerons le théâtre pour le développement. Comment le théâtre peut-il contribuer au développement d’une communauté, comment le geste et la parole théâtrales peuvent-ils ensemercer dans les cœurs et les esprits les germes du changement possible, comment la création théâtrale peut-elle devenir un adjuvant efficace des politiques de développement humain durable ?

LE CONTEXTE

Je n’ai pas l’intention de faire un exposé sur l’état du théâtre au Burkina Faso, encore moins sur l’état du théâtre en Afrique. Je n’ai pas non plus la prétention de décrire par le menu, la vie du théâtre au Burkina Faso dans ses diverses composantes, dans sa diversité.

L’une des richesses du Burkina Faso réside dit-on souvent dans sa culture. Ces gisements ne semblent pas susciter la convoitise des chercheurs d’or ou de pétrole ou de toute autre matière précieuse. Le Burkina Faso est riche de la diversité de sa culture : plus d’une soixantaine de groupes culturels, d’expressions linguistiques, riche aussi de la diversité de ses expressions artistiques.

Nous nous intéresserons ici aux arts vivants et particulièrement au théâtre. Dans le champ des arts vivants, le théâtre est la discipline qui semble occuper le moins d’espace du point de vue de sa dimension économique, et de sa visibilité nationale et internationale. Après la musique, le cinéma et certaines dimensions des arts chorégraphiques le théâtre émerge de plus en plus dans le paysage des arts vivants.



QUELQUES ÉTAPES DU THÉÂTRE AU BURKINA FASO :

Profondément ancré dans nos expressions culturelles, le théâtre tel qu'il s'est métamorphosé au contact des formes théâtrales importées a connu une trajectoire originale. De la période coloniale jusqu'au lendemain des indépendances en 1960 le théâtre burkinabé est resté fortement lié à l'impulsion des précurseurs tels que Lompolo KONE, à l'école coloniale, aux Maisons des jeunes et de la culture, à la Mission catholique, aux mouvements de jeunesse, scoutisme, JEC, JOC, JAC. Des années 1970 aux années 1980, ce fut la période des pionniers du théâtre, des premières compagnies théâtrales, la troupe de la Volta Blanche puis toutes les autres à Ouagadougou, à Bobo-Dioulasso et dans certaines villes de province ; sous l'impulsion des MJC post indépendance, à l'initiative des cercles artistiques et littéraires CALAHV, et à l'occasion des fêtes et compétitions organisées dans le cadre des foires agricoles, ou des compétitions des ministères en charge des sports ou de l'éducation nationale. Le théâtre radiophonique va constituer une rampe de lancement de nombreux dramaturges, comédiens, et créateurs burkinabé. De 1980 jusqu'au tournant des années 2000, le théâtre connaîtra un essor particulier avec à l'initiative des promoteurs privés qui vont donner au théâtre burkinabé un souffle nouveau. Parmi les premières initiatives théâtrales de cette époque, très prometteuses telles que la Mutuelle Nouvelle Génération (MNG), le théâtre de la Solidarité (TS), la troupe théâtrale radiophonique (TTR), la troupe Sakidi, la troupe Ouezzin Coulibaly, la troupe Sowéto, la troupe des coopérants français du Centre culturel Franco-voltaïque, la troupe Négus, la troupe Feeren, le

théâtre de la Fraternité (TF), l'Atelier-Théâtre Burkinabè (ATB) seules les deux dernières vont survivre jusqu'à nos jours.

Les évolutions socio-politiques vont impacter dans une certaine mesure la trajectoire du théâtre burkinabé. A partir des années 90 jusqu'à nos jours, de nouvelles initiatives culturelles portées par des jeunes dramaturges, acteurs, directeurs de compagnies théâtrales, administrateurs culturels ont contribué à enrichir le paysage théâtral burkinabé avec une démultiplication des organisations théâtrales, des espaces théâtraux (CITO, Cartel, etc.), des événementiels théâtraux (Les RECREATRALES), des initiatives et projets théâtraux (écoles et centres de formation théâtraux) : un théâtre fortement enraciné dans les terroirs avec l'apparition de nombreuses troupes dans les villes et dans les provinces, une place prépondérante de la langue nationale dans le théâtre, un théâtre en prise directe avec les thématiques relatives au développement social et culturel,

mais aussi un théâtre qui commence à s'ouvrir à l'international : festivals, résidences d'écriture, diaspora de plus en plus active. Des espaces de formation, de création et de diffusion théâtrales sont créés à l'initiative des pouvoirs publics et des promoteurs privés. Depuis les années 2000, on constate une véritable effervescence de la vie théâtrale au Burkina Faso. Une éclosion de nouveaux créateurs, de nouvelles structures, issus des structures de formation. Le genre théâtral connaît une certaine diversification des choix esthétiques et l'émergence des genres dramatiques nouveaux tels que le Conte, l'Humour, le Slam, le théâtre de Marionnettes, etc. Le théâtre occupe une place importante dans le champ des pratiques culturelles, de plus en plus de gens vont au théâtre, de plus en plus de gens font du théâtre.

On constate un engouement pour l'écriture, la pratique, la consommation théâtrale dans nos villages et nos cités. Les pratiques théâtrales urbaines, les compétitions



théâtrales, la SNC et le GPNAL, les grands prix de théâtre organisés par le public et le privé ont permis de faire émerger des artistes de grand talent au niveau du jeu, de l'écriture, de la mise en scène théâtrale et certains se sont fait distinguer par des prix, des récompenses et une grande visibilité sur le plan international. Le théâtre a été développé et reconnu comme un moyen d'accompagnement des politiques de développement. Le théâtre a ainsi permis de soutenir des campagnes de sensibilisation, sur les sujets les plus divers. Au nombre des genres dramatiques les plus en vue, le théâtre forum, et les formes dérivées de théâtre interactif et participatif se sont imposés comme des techniques appropriées de sensibilisation et d'éveil des consciences.

Sous l'impulsion des troupes précurseurs tels que l'ATB et le Théâtre de la Fraternité des centaines de compagnies théâtrales ont été créées et formées sur l'ensemble du territoire national, et ces troupes à leur tour ont formé des dizaines d'autres compagnies théâtrales. Aujourd'hui on peut estimer à plus de deux cents, le nombre de troupes théâtrales qui pratiquent le théâtre au plan national et international. Des initiatives telles que le CITO ou le Cartel, ont permis de donner de la visibilité à des jeunes talents de dramaturges, de metteurs en scène et de comédiens compétitifs au plan national et international. Les compagnies théâtrales privées ont servi de creuset pour former la nouvelle génération des artistes de théâtre du Burkina Faso. Les grands festivals de théâtre tels que le FITD, le FITMO, le RECREATRALES ont contribué à renforcer la dimension du Burkina Faso en tant qu'une des capitales du théâtre africain un point de rayonnement du théâtre africain dans sa diversité.



LE THYTTRE POUR LE DEVELOPPEMENT :

La pratique du TPD est devenue aujourd'hui une des formes reconnues du théâtre, mais des questions se posent toujours quant à son champ d'application. Le concept même de développement qui semble projeter la question vers un horizon essentiellement économique pourrait justifier quelques interrogations. En effet le théâtre étant par excellence une activité artistique il ne serait pas judicieux d'en faire une variable du développement économique au risque de perdre ce qui pourrait en être la substance à savoir, l'art, le plaisir et la créativité. De ce fait il ne s'agit pas de confondre Théâtre pour le développement (TPD), et variable d'ajustement économique. Si par contre nous entendons par développement tout ce qui contribue à améliorer la vie, à rendre harmonieuses et pacifiques les relations humaines, à valoriser la personne humaine et à respecter ses droits, à restituer à chacun la fierté d'exister et de vivre dans un monde plus solidaire, alors, la distance entre développement et expression

théâtrale se réduit considérablement et aucune antinomie n'est plus recevable.

Le TPD s'inscrit dans le champ très large des pratiques artistiques destinées à impulser ou accompagner des actions de changement social. Vu sous cet angle, le concept renvoie à diverses étapes du théâtre depuis ses origines jusqu'à nos jours. Contrairement à ce que d'aucuns pourraient affirmer il n'est pas propre aux pays en développement, mais il se retrouve sous des appellations diverses dans toutes les sociétés industrialisées ou en développement et par tous les temps (hier, aujourd'hui et demain). On en trouve des formes très variées et très actives en Afrique, en Europe, en Amérique du nord et en Amérique latine, en Asie et en Australasie et dans toutes les îles.

Ils s'est appelé théâtre de dénonciation, théâtre de critique de mœurs, théâtre populaire, théâtre engagé, théâtre politique, théâtre militant, théâtre d'intervention sociale, théâtre de l'opprimé, théâtre pour le changement social ou théâtre pour le changement de comportement,

théâtre de Communication sociale pour le développement, théâtre action, action-théâtre, théâtre social, théâtre utile etc.

LES CARACTERISTIQUES DU THEATRE POUR LE DEVELOPPEMENT

Quelques soient les dénominations en lien avec des spécificités historiques, sociales ou culturelles, ces diverses déclinaisons du théâtre pour le développement (TPD) comportent deux dimensions essentielles :

Dans son contenu

Ce type de théâtre affiche clairement et de manière assumée la volonté du dramaturge, du metteur en scène, de l'acteur ou de la production de mettre à la disposition du public une œuvre qui parle de sujets qui intéressent les membres d'une société, d'une communauté ou de l'humanité dans son ensemble. Ces œuvres théâtrales ont en commun de mettre en évidence des problèmes ou des problématiques sociales, de présenter de manière réaliste, caricaturale ou symbolique des

pratiques sociales dysfonctionnelles. Ces pièces reflètent la volonté des artistes de prendre la parole en tant que citoyen pour se prononcer sur des sujets qui les concernent aussi, elles mettent en évidence les situations et les comportements erratiques ou questionnables en vue de susciter au niveau du lecteur, du spectateur ou du public cible un sentiment de rejet, de malaise, de révolte ou de désir de changement.

Les contenus, ou les thématiques de ces pièces de sensibilisation posent des problèmes de société concrets en rapport avec des réalités sociales, culturelles, politiques économiques en rapport avec le vécu des populations. A la différence des autres types de théâtre dont le propos concerne des sujets universels, des problématiques individuelles, des questionnements philosophiques ou psychologiques, des recherches sur la langue ou sur le langage théâtral. Théâtre pour le développement ou non chacune de ces options théâtrales répondent à des besoins

et à des nécessités diverses.

DANS SA FORME

Ce type de théâtre s'adresse au public de manière très diversifiée. Il peut ainsi revêtir une ou plusieurs des caractéristiques ci-dessous.

Dans sa forme conventionnelle, le théâtre engagé pose des problèmes de société de manière réaliste ou symboliste sans aller au-delà de la représentation théâtrale. Le dramaturge assume une responsabilité sociale et choisit le langage théâtral classique, réaliste ou symboliste pour interpeller ses semblables. A charge pour le spectateur d'en faire un profit personnel selon son entendement une fois retourné chez soi.

Dans sa forme populaire ce théâtre se veut ouvert démocratique et facile ; accessible dans son discours et dans sa présentation scénique. Les moyens artistiques mis en œuvre séduisent, plaisent ou amusent par la comédie, la caricature ou autres techniques destinées à mettre l'œuvre théâtrale à la portée du plus grand nombre.



Le spectateur ressort du spectacle avec le sentiment d'avoir passé un agréable moment en se riant des travers ou des mésaventures des méchants et des malfaisants.

Dans sa forme participative, ce théâtre va au-delà de la simple représentation scénique et ambitionne d'être un espace de dialogue social, par la possibilité offerte au public de s'exprimer, de réagir à la représentation théâtrale. Ce dialogue peut être engagé sur place, à la fin du spectacle, de manière informelle sous la direction d'un meneur de jeu/ le Joker ou du metteur en scène. Il n'a pas vocation à endoctriner ni à susciter une insurrection, mais surtout à libérer la parole, à prolonger le dit et le non-dit de la représentation théâtrale afin de susciter des prises de conscience et des engagements personnels. Les débats ouverts en fin de représentation en présence des acteurs de théâtre et éventuellement des personnes ressources ou des personnes morales concernées par le thème de la pièce en font une agora citoyenne et démocratique.

Dans sa forme interactive, le théâtre pour le développement est une démarche qui s'engage sur les voies de ce qu'Augusto Boal a appelé « le théâtre de l'opprimé ». L'œuvre théâtrale est destinée à un public spécifique, ciblé, concerné par la thématique. Aussi bien les « oppresseurs » que les « opprimés » sont invités à s'exprimer directement ou indirectement. Le théâtre devient « une intervention sociale ». Les intervenants ne se contentent pas de prendre la parole, mais ils ont aussi la latitude de s'emparer de la scène pour devenir à leur tour des acteurs de changement. C'est le cas tout particulièrement du théâtre forum. Ce faisant, le jeu théâtralisé, la reprise séquentielle,



le replay de tout ou partie de la pièce transforme la communauté spectatrice et commentatrice en une véritable communauté actrice de la transformation sociale. L'engagement est personnel et collectif, et les changements ne sont plus seulement souhaités, mais ils sont répétés, préparés, expérimentés. Le développement social n'est plus seulement un discours mais bien une action citoyenne en devenir.

Le théâtre pour le développement présente en outre la caractéristique d'être un théâtre qui interpelle directement le public ou une partie du public. Le spectacle interpelle de par la pertinence et le caractère agressif de la prestation, du contexte, du contenu de la pièce, du statut des personnages ; il met au défi le spectateur individuel ou collectif et l'invite à la prise de parole, à l'engagement, à la prise de décision. La parole est souvent donnée au spectateur pour une interaction in situ ou ex post. Le spectateur peut être invité à s'exprimer à l'intérieur du spectacle en tant que spectateur ou en tant que personnage ; il peut aussi être invité par le Joker, l'animateur ou le maître de cérémonie à s'exprimer lors des reprises séquentielles ou lorsque les reprises séquentielles sont terminées. Il donne son avis, il propose des solutions ou des

réponses nouvelles aux protagonistes oppresseurs afin de briser l'oppression et vaincre la fatalité.

L'interaction se déroule entre spectateur et acteur, ou entre spectateurs ou entre spectateurs et spécialistes appelés à répondre à des questions techniques. Dans le cas du théâtre forum, l'interaction est un acte théâtral intimement lié à la représentation théâtrale. Sans cette phase interactive après la phase de présentation de l'anti-modèle dans la première partie du spectacle forum, la pièce perdrait une part importante de son sens. C'est la possibilité de mettre fin à l'échec ou à l'oppression et de rendre possibles les changements de comportement qui fait du théâtre forum un spectacle motivant et libérateur. Au-delà des messages et des interpellations, le théâtre forum implémente des transformations sociales individuelles ou collectives en profondeur. Ces résultats pourront être observées à l'issue de la campagne de représentation par une évaluation externe.

LA RÉCEPTION THÉÂTRALE APPLIQUÉE AU THÉÂTRE POUR LE DÉVELOPPEMENT PRÉLIMINAIRES

Les nombreuses théories sur le concept de Réception sont basées sur des études s'étendant du domaine de la linguistique

saussurienne à celui de la sémiologie et de l'herméneutique, en passant par la sémiotique, le formalisme, le structuralisme, la phénoménologie et le poststructuralisme. Pendant longtemps on s'est attaché à étudier les formes de réception du texte théâtral au même titre que le texte littéraire non théâtral : romans, nouvelles, récits etc. Les théories sur la réception du lecteur ont ensuite été transférées au domaine des spectacles de théâtre dans lequel deux courants dominant :

- La première orientée sur la production du spectacle
- Et la seconde sur son interprétation.

Dans tous les cas, chaque étude concernant la réception d'un événement théâtral doit osciller entre le spectacle et le spectateur. Comme l'énonce Willmar Sauter, « le procédé de production de l'œuvre est intimement lié à l'acte de présentation de l'événement théâtral, tout comme les conditions de réception sont tributaires de l'acte de perception du spectateur ». En effet, dans le processus de l'écriture et de la mise en scène de la pièce de théâtre, le dramaturge tout comme le metteur en scène se projettent sur le contexte de la représentation dans un espace donné et pour un contexte de représentation donné.

Comme le dit Anne-Marie Gourdon, « la perception d'un événement théâtral est presque préprogrammée par le statut de sa venue et par la compagnie. La réaction des spectateurs constitue une réponse à de nombreux stimuli théâtraux et extra-théâtraux » 6, sociologiques et anthropologiques.

ÉTUDES SOCIOLOGIQUES SUR L'AUDIENCE

Plusieurs types d'interprétation sont

possibles pour une pièce présentée face à une audience particulière. Les spectateurs interprétant différemment la représentation en fonction de leur « bagage » personnel. C'est pour cela que l'on peut affirmer qu'il n'existe pas de prédétermination sociale. Max Weber emploie le mot « statut » pour grouper des citoyens qui partagent certains intérêts, indépendamment de leur place dans le processus de production de la société.

Cette conception non déterministe n'est pas partagée de manière explicite par tous. Ainsi, Pierre Bourdieu¹⁰ part du principe que toute perception implique une opération de déchiffrement qui n'est possible que si le spectateur maîtrise le code (« chiffre culturel ») qui a rendu la création de l'œuvre possible. Ce code s'acquiert par l'enseignement, par la pratique culturelle mais également de par son « habitus » qui détermine le goût d'un spectateur et ses moyens d'appropriation du bien symbolique. Dans certains cas de figure en effet l'on peut être appelé à souscrire à ce déterminisme Bourdieusien, lorsque l'on observe les variations des réactions du public urbain ou villageois par rapport à une même scène théâtrale jouée en français soutenu.

Moins déterministe que Pierre Bourdieu, Hans Georg Gadamer nomme ce principe, le « préjugement ». Il en infère une certaine liberté ou plus précisément une part d'indécidabilité liée à la fameuse « vision personnelle ».

Il s'agit de l'importance de la vision personnelle de l'observateur, c'est-à-dire celle qui est filtrée à travers un prisme constitué des normes et des valeurs dont cette personne est imprégnée au moment de sa

rencontre avec l'objet culturel.

Toutefois, Hans Georg Gadamer développe le concept d'« horizons » de compréhension qui lui permet d'affirmer que chaque interprétation d'un objet est personnelle.

PERCEPTION / RECEPTION

Avant de se poser la question de la réception de l'acte théâtral, il est important de cerner la différence et éventuellement l'influence des facteurs de perception sur la réception. Dans un contexte africain où l'acte théâtral est perçu positivement ou négativement en fonction de son identification à l'acte griotique ou au jeu d'enfant ou même à une séance de formation ou de divertissement la connotation influera positivement ou non sur la réception. Pendant que l'acteur se concentre sur la création d'un personnage ou d'une situation comique, dramatique ou tragique, le spectateur non initié continuera à regarder l'acteur et à lire le jeu théâtral sous un prisme particulier qui pourra éventuellement lui faire ressentir une situation dramatique comme un acte comique, ou au contraire une parole humoristique ou comique comme une agression culturelle.

Le terme « perception » appartient à la tradition phénoménologique. Il se rapporte à ce qui est perçu durant la représentation. C'est un aspect qui se comprend comme faisant partie de l'interaction communicative. D'après Anne-Marie Gourdon, la perception du spectateur peut être influencée par les conditions techniques : « la perception fait intervenir le lieu théâtral et le dispositif scénique, l'acoustique, la visibilité, l'éclairage, le confort du spectateur, la place occupée par ce dernier. ». Pour diverses raisons liées aux contraintes matérielles ou circonstancielles l'issue de l'acte théâtral peut ainsi se



trouver compromises par les facteurs de perception entrant en clash avec l'intention communicative de la représentation.

En résumé, et nous basant sur les définitions de A. M. Gourdon nous retenons que :

Les trois facteurs de la perception sont :

Les conditions techniques

Les aspects psychophysiologiques et psychologiques de la perception

Les aspects sociologiques de la perception

Les facteurs de la réception sont :

La « réception » se rapporte à ce qui se passe après la représentation.

La réception peut être vue de deux manières :

D'une part, la réception dans une optique prescriptive ou descriptive concernant l'interprétation (sémiologie et herméneutique), Elle peut aussi être étudiée pour elle-même, concernant le rôle et les réactions des spectateurs.

LA RÉCEPTION THÉÂTRALE DU POINT DE VUE DE WILLMAR

SAUTER

W. Sauter définit le théâtre comme un événement. Il utilise le terme « event-ness ». Il considère que le théâtre se manifeste en tant qu'événement qui inclut la représentation des actions et les réactions des spectateurs présents au moment de la concrétisation. Cette lecture s'inspire des théories formulées par les sémioticiens qui ont analysé le théâtre comme un système de signes, divisé en classes et groupes afin d'analyser leurs interrelations et productions de sens.

Cette théorie admet que la signification produite est différente de la signification perçue qui peut varier en fonction des spectateurs. Cette vision globale de l'événement théâtral se situe dans le sillage des théories herméneutiques, tant du point de vue de son approche philosophique que de l'application du système empirique. Comme dans toute théorie de la communication, ce modèle postule que les partenaires se comprennent. L'acte de compréhension se poursuit

durant l'événement tout entier. Il semble raisonnable que ce procédé de perception, compréhension et interprétation puisse être étudié à partir d'une perspective herméneutique concernant la manière dont le sujet comprend le spectacle et dont l'objet peut être décrit.

En d'autres termes, dans les productions de théâtre portées par un texte, de nombreux artistes participent à la réalisation (dramaturge, traducteurs, metteurs en scène, scénographes, acteurs, techniciens...). Toutes ces interventions peuvent être assimilées à un flot constant de procédés herméneutiques de compréhension et d'interprétation. Ce flux d'interprétations se prolonge aussi après l'événement, dans l'esprit du spectateur. Or, chaque spectateur, pris individuellement, est un « produit » de son temps. Quand il va au théâtre, il emmène avec lui son « bagage », c'est-à-dire ses principes éthiques, mais aussi son contexte politique,



esthétique, culturel et social, en bref tout ce qui contribue à façonner son individualité, base de son « horizon de compréhension ».

De plus, il est courant que le spectateur possède quelques connaissances préliminaires sur la pièce présentée (il a parfois lu la pièce, vu une autre mise en scène, lu des articles de presse...), sur l'auteur, le metteur en scène ou les acteurs (leur réputation, leur style...), concernant le lieu où la pièce est jouée (le type de pièces présentées généralement, l'ensemble ou la compagnie) ... Tous ces facteurs affectent son attitude dans la « rencontre » avec l'œuvre.

Partant de là, W. Sauter propose de distinguer les aspects macro et micro de la réception.

Il considère, dans le premier cas, les implications de la communication théâtrale avec la sphère des activités humaines incluant les habitudes sociales et culturelles, les attitudes et les préférences. Il envisage la question des styles théâtraux et des codes dramatiques.

Dans le second cas, il prend en considération les aspects spécifiques de la communication théâtrale, c'est-à-dire le rapport entretenu par le spectateur avec les comédiens sur la scène : identification, sympathie, antipathie... incluant également la reconnaissance des critères de qualité.

Ainsi analysé, la réception théâtrale du point de vue de Wilmar Sauter intègre une forte dose d'aléatoire et de variables rendant imprévisible la réponse ou même la réception intime d'une représentation théâtrale par un public ou un spectateur lambda. La chose devient encore plus délicate à anticiper dans le cas des représentations de théâtre de sensibilisation, où l'intention de sensibiliser se conjugue plus ou moins favorablement avec la diversité des réalités conjoncturelles de la représentation.

L'HORIZON(S) D'ATTENTE

Il est devenu courant d'employer aujourd'hui le concept d'horizon d'attente pour intégrer l'ensemble

des préoccupations antérieures portées par le spectateur à l'entrée du spectacle. Les théoriciens du concept sont bien plus mesurés.

Si en sociologie de la littérature parler d'horizon d'attente renvoie aux théories de la réception de Hans Robert Jauss, l'expression a été auparavant utilisée par d'autres (Gadamer, Husserl). Le rappeler permet de bien saisir la filiation théorique dans laquelle les travaux de Jauss s'inscrivent, en l'occurrence le courant phénoménologique, mais avec une perspective qui laisse une large place à la question du social.

Jauss se réfère d'ailleurs dans son Esthétique de la réception (Jauss, 1990) aux théories d'Alfred Schütz (sociologie phénoménologique, Schütz, 2007 ; 2008), mais aussi à Peter Berger et Thomas Luckmann (constructivisme social) notamment pour montrer la spécificité de l'expérience réceptive, introduire la subjectivité de l'acteur, la dimension intersubjective et sociale de l'expérience esthétique. Autant d'éléments qui expliquent tout l'intérêt de son approche pour les

sociologues de l'art.

Dans le même Ouvrage, Jauss introduit une pluralité de déclinaisons du concept de l'horizon d'attente. Ainsi selon lui, « l'horizon d'attente résulte de trois facteurs principaux :

L'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève,

La forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance,

Et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (Jauss, 1990, p. 49).

De toute évidence, la problématique de l'horizon d'attente échappe au déterminisme et appelle à une plus grande précaution en termes d'évaluation d'impact. Ainsi, selon Sylvia Girel, l'analyse fondée sur le concept d'horizon d'attente permet une approche renouvelée de l'expérience esthétique, qui diffère de la théorie du reflet, du formalisme, etc. Elle engage à en saisir la complexité et permet de restituer au récepteur un rôle actif dans le processus de réception. La rencontre entre un individu et un objet artistique se construit selon un processus qui réfère à différents registres et s'inscrit dans un certain contexte.

Cette rencontre est donc à la fois singulière et originale, collective et partageable. Faire le lien entre ce qui relève de l'œuvre et du domaine de la création (dans leur actualité et dans leur historicité), ce qui renvoie au lecteur/spectateur (à son parcours et ses attentes personnelles) et à son expérience subjective, sans oublier de prendre en compte l'arrière-plan social et contemporain dans lequel cette rencontre se produit, est particulièrement utile au sociologue pour sortir d'une approche qui considère comme « séparés » le

domaine de la création et celui de la réception.

Pour reprendre les propres termes de Hans Robert Jauss : « Une analyse de l'expérience esthétique du lecteur (spectateur), ou d'une collectivité de lecteurs (spectateurs), présente ou passée, doit considérer les deux éléments constitutifs de la création du sens – l'effet produit par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et la réception, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre – et comprendre la relation entre texte et lecteur (spectateur) comme un procès établissant un rapport entre deux horizons ou opérant leur fusion » (Jauss, 1990, p. 259).

En conclusion, nous retiendrons que l'expérience esthétique est saisie sous l'angle d'un processus où chacun insère sa précompréhension et des « attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle » (Jauss, 1990, p. 259).

Analyser le processus de réception de l'acte théâtral c'est être capable de le saisir de manière globale nous dirions holistique, en intégrant autant que possible toute la combinatoire des

facteurs de réception dans les trois temps : le temps de la réception en amont, le temps de la réception en cours, et le temps de la réception en aval.

La réception en amont : la notion de réception intègre à la fois la dimension de la perception et celle de la « consommation » théâtrale ; c'est l'ensemble des paramètres qui déterminent le processus de création et de réception ; la question de l'horizon d'attente en rapport avec les théories de Gadamer et autres, toutes les considérations relatives aux techniques de mobilisation et de communication pour le public (Le marketing et la publicité, le choix des médias, et des formes de publicité ; la politique des prix ; la question des têtes d'affiche: notoriété des artistes, acteurs, metteur en scène, auteur, compagnie théâtrale etc.), la problématique des espaces et lieux de représentation (aménagement et structuration), les attentes relatives aux genres et ressorts dramatiques et aux contenus des spectacles.

La réception en cours : l'ensemble des processus d'interaction active et passive qui caractérisent l'acte théâtral de la représentation, en fonction de nombreuses variables telles que le contexte, le public, une réflexion sur la notion de spectacle dans le TPD, la ritualisation du



spectacle de théâtre, les aspects public (typologie et analyse des publics de représentations de TPD), et les aspects spectateurs des récepteurs, les différentes formes d'incitation à la participation, la pratique du joking et son incidence sur la réception théâtrale (du principe de la participation, le joking et ses déclinaisons, le rôle des séquences forumisables et des reprises séquentielles et leur « sérieux »), les différents paramètres de la réception énoncés par GONON, etc.

La réception en aval : c'est l'ensemble des attitudes, comportements et discours du public observables à l'issue des représentations, les résultats de quelques évaluations faites à l'issue des représentations de l'ATB aideront à préciser les choses, par la suite, il sera question d'examiner les résultats concrets observés sur le terrain en nous basant sur les résultats des missions de suivi et sur les résultats des audits menés sur quelques programmes de l'ATB. La problématique nous amènera à revenir sur les différentes formes de

résultats. En d'autres termes, que faut-il entendre par l'impact d'une représentation théâtrale ?

Une action théâtrale menée dans le cadre d'un théâtre pour le développement peut avoir des résultats à court moyen et long terme. Il s'agit d'évaluer à court, moyen ou long terme les résultats de l'action théâtrale en termes de changement de connaissances, d'attitudes, d'opinions, de comportement, et de conditions d'existence des populations

L'étude portera à la fois sur les résultats immédiats que sont les produits et les effets de la représentation,

Les résultats à moyen terme que sont les retombées, et les conséquences de la représentation,

Les résultats à long terme que sont les retombées, et les impacts.

L'étude d'impact permet de mesurer l'efficacité de l'action théâtrale en termes de changement social, elle donne également une vision qualitative et quantitative de la

fonction sociale du théâtre

SOCIOLOGIE DE LA RÉCEPTION THÉÂTRALE

La sociologie du théâtre s'intéresse à la création, à la production et à la consommation théâtrale. L'une des branches de la sociologie du théâtre, la plus développée actuellement, concerne la sociologie de la réception théâtrale, i.e. l'étude expérimentale des publics de théâtre par les méthodes d'enquête, l'observation directe de la performance théâtrale et des comportements des publics, interviews, questionnaires, recherche documentaire, collecte des données statistiques.

LES REACTIONS DES PUBLICS

La consommation du spectacle n'épuise pas le produit, ne détériore pas le produit, n'aliène pas le produit. La consommation du spectacle n'est pas seulement individuelle, elle est collective, publique ; le spectacle regroupe une assistance composite, hétérogène (hommes, femmes, jeunes, anciens, personne d'origine socioculturelle et professionnelle)



On distingue deux types de consommation :

La consommation individuelle, celle du spectateur, subjective, discrète elle est alimentée par le bagage individuel de chacun, son histoire personnelle, sa personnalité, son état d'esprit ;

La consommation collective. La consommation de public, se traduit par une forme de communion, d'expression collective de sentiments ou d'émotions générés par le spectacle : joie, admiration, indignation, excitation, émerveillement, réaction de masse. La réaction collective a quelque chose de contagieux.

L'étude sociologique va consister à mesurer la nature de l'interaction entre le public et le spectacle, entre spectateurs et spectacle, et à mesurer la qualité et l'intensité de ces interactions.

LES FACTEURS DE RECEPTION EN AMONT :

Les attentes antérieures à la présentation du spectacle sont pour une grande partie alimentée par : les campagnes d'information et de publicité (radio, télévision, presse écrite, réseaux sociaux, affiches, banderoles, lettres, invitations, bouche à oreille etc.), le niveau de connaissance préalable de la pièce ou du spectacle: la culture théâtrale, attrait de certains protagonistes, le niveau de renommée de la pièce ou des protagonistes du spectacle, le niveau de disponibilité des spectateurs pour le jour, l'heure et le lieu du spectacle, le sentiment d'être concerné ou non par le spectacle. D'autres facteurs favorables ou défavorables liés au contexte social, politique, économique ou conjoncturel peuvent influencer le choix du spectateur. La décision d'aller au spectacle repose aussi sur les motivations subjectives liées à la fonction accordée au théâtre :

- La fonction de divertissement/hédonique : se détendre, se divertir, rêver, rire se faire plaisir, éprouver de fortes émotions : la peur

- La fonction éducative ou didactique : apprendre, découvrir, s'ouvrir l'esprit, s'informer
- La fonction de sensibilisation/sociale : éveiller les consciences, interpeller, dénoncer, critiquer,
- La fonction de changement de comportement/social.
- Autres fonctions : thérapeutique, sociodramatique etc.

Il y a aussi ceux pour qui la fréquentation théâtrale est un prétexte, un acte/ rite social. On fait une sortie, on meuble agréablement son week-end. C'est souvent le cas de ceux qui y invitent des êtres chers. (Le spectacle leur permet d'être ensemble avec la possibilité de vivre des moments intéressants tout en étant ensemble. Ex : aller au théâtre avec sa famille, avec sa/son chéri(es) avec son père, sa mère, son frère, etc.

LES INDICATEURS DE RECEPTION EN COURS

Pendant la représentation, les comportements et attitudes du public traduisent le niveau de



compréhension ou d'intérêt. Evaluer la réception du spectacle en cours de représentation nécessite de réunir des informations matérielles, qualitatives, quantitatives ou économiques relatives au spectacle. Apprécier la mobilisation du public, évaluer les comportements durant la représentation.

- Interpréter les expressions de satisfaction (rires, approbation, applaudissement, les rappels) ;
- Interpréter les expressions d'insatisfaction (sifflets, interpellations négatives, insultes, moqueries, sorties pendant le spectacle),
- Repérer les expressions de participation en termes de réponse à des questions, réactions à des situations qui provoquent la réaction, interventions dans le spectacle (forum : prise de parole ou jeu sur scène)
- Décrypter les expressions émotionnelles diverses : empathie, admiration, applaudissement, joie, crainte, pitié, larmes, silence, attention élevée, révolte, commentaires, etc.

Comportements récurrents et significatifs.

1er comportement : le silence attentif : C'est le silence de l'écoute, de l'attention... (où l'on peut entendre une mouche voler). Ce silence peut avoir trois formes : regards concentrés, souffles coupés, etc.

2ème comportement : les réactions codées telles que les applaudissements. Dans les théâtres occidentaux ou réserve les applaudissements en fin de séquences. Mais dans les publics populaires ils peuvent survenir à tout moment. Il y a les rappels : les applaudissements pour féliciter les acteurs à la fin de la représentation.



(Les rappels sont inconnus ici, en occident cela fait partie des règles du théâtre).

Autres réactions organisées ce sont les réponses aux interpellations (lorsque la représentation en fait usage). Les interpellations peuvent être faites par des acteurs sur scène (imprévus) ou pour un joker dans le cas du théâtre forum.

3ème comportement : les réactions spontanées

Ce sont généralement des réactions incontrôlées, imprévues, contagieuses. Ce sont par exemple : des rires, des cris (multiformes : admirations, réprobation, indignation, étonnement etc.

Ce sont souvent des comportements compulsifs (qu'on ne peut pas contrôler soi-même), des pleurs, certains commentaires libres (en général en Europe, ces commentaires libres sont exclus) ils peuvent perturber, déconcerter le jeu d'acteur), le fait de rester ou de partir (c'est aussi une réaction spontanée, peut être significative) ; avec les enfants surtout ce type de réaction est automatique ex : faites 5 à 10mn sans arriver à captiver le sentiment de l'enfant, il va faire autre chose ou faire du bruit.

Toutes ces réactions sont des indices

importants qui peuvent intéresser une étude du public/spectateurs. On peut s'intéresser pendant le spectacle à d'autres éléments dépendants de la volonté des organisateurs : théâtre en cercle, en demi-cercle, en mouvement (possibilité de se déplacer, de se mouvoir, changer de place) ; théâtre interactif pour faire jouer le spectateur (exemple du théâtre forum)

LES INDICATEURS DE RECEPTION EN AVAL

Le principal enjeu de l'étude de la réception du théâtre en général et du théâtre pour le développement en particulier consiste à évaluer à moyen ou à long terme les résultats de la représentation ou de l'activité théâtrale (dans le cas des chantiers de théâtre communautaire).

Ce travail d'enquête portera sur des indicateurs très variés tels que les témoignages concrets des personnes touchées par l'activité théâtrale, les commentaires racontés ou écrits, les traces laissées dans les mémoires, les esprits et les consciences. Cela se traduira entre autres par des acquisitions de connaissances nouvelles, des changements d'opinion, des prises de décision relatives à des changements de comportement ou de modes de vie.



Qu'est-ce que le spectacle a laissé comme trace dans la vie des spectateurs. Quels sont les personnages, les phrases, les scènes, les jeux d'acteur, certains détails de jeu, etc. qui sont restés dans la mémoire, dans la mémoire sensorielle et la mémoire affective des spectateurs ?

L'ÉVALUATION DE L'ACTIVITÉ THÉÂTRALE

BUTS

Si aujourd'hui, l'évaluation est devenue un paramètre déterminant dans la validation d'une action théâtrale, notamment pour le cas des campagnes de sensibilisation par le théâtre, force est de reconnaître que les outils de cette évaluation sont encore susceptibles d'être affinés pour présenter autant que possible un caractère d'objectivité, ne dimension scientifique incontestable.

Il s'agit de vérifier l'effectivité des actions menées par rapport aux actions programmées afin de déterminer un seuil acceptable de fiabilité. Il s'agit aussi d'évaluer les résultats de l'action engagée en

rapport avec le cahier de charges en vue de mesurer l'efficacité et l'efficience de l'action théâtrale. Cette étude permet de faire une projection sur des actions futures en fonction des succès et des insuffisances

Les acteurs de l'évaluation théâtrale
Les artistes appelés à créer et représenter des spectacles de théâtre ne sont pas supposés être les meilleurs juges, ni même des évaluateurs de leur action. A priori, l'on est tenté de penser que seuls les spectateurs sont les mieux placés ou les plus habilités à évaluer l'impact de la représentation théâtrale. Au regard de ce qui vient d'être développé, nous percevons facilement que tout ne peut pas reposer sur le seul public. On distingue ainsi au moins trois niveaux d'évaluation : l'auto-évaluation, l'évaluation interne, et l'évaluation externe.

L'auto-évaluation : par les acteurs eux-mêmes

In situ : pendant ou juste à la fin de la représentation ; sous la forme de critique ou d'autocritique interne. Le regard critique du metteur en scène ou des comédiens et autres acteurs

de la représentation.

Ex-post : à court terme ; débats avec des invités, des spectateurs, causerie pour recueillir les questions et les suggestions du public, interviews destinés à alimenter l'auto-évaluation du lendemain.

L'évaluation interne : implique les acteurs et les bénéficiaires de l'action. Elle peut voir la participation en tant que observateurs des partenaires et commanditaires. L'évaluation interne est facilitée par des personnes ressources : évaluation ex-post à moyen terme. Cette démarche est d'autant plus utile et facile que le public cible est clairement identifié avant le début du spectacle, et qu'il est facilement mobilisable, soit immédiatement soit peu de temps après la représentation. Le débat permet de mesurer le niveau de compréhension, de satisfaction, d'adhésion ou non. Les résultats sont destinés à alimenter une réflexion interne en vue d'une amélioration ou d'un ajustement de la campagne de sensibilisation.

L'évaluation externe est confiée

à des spécialistes externes qui mènent leurs enquêtes en liaison avec toutes les parties : les acteurs, les bénéficiaires, les partenaires. L'évaluation ex post à moyen ou long terme analyse les impacts et les résultats tels que les retombées ou les produits dérivés. L'objectif est de valider et légitimer l'action menée ; faire des critiques ou des propositions. L'évaluateur externe est une personne physique ou morale spécialiste. Il assure l'audit externe de la gestion, l'audit de l'exécution du programme, l'évaluation des résultats. Il fait des propositions de recommandations pour le suivi ou pour un nouveau projet.

EN RÉSUMÉ

Les acteurs et les artistes ; observation directe, l'autocritique, l'auto-évaluation le nombre de spectateurs, les réactions du public, la qualité de leur propre prestation, les facteurs exogènes qui ont pu influencer la représentation. Les spectateurs/le public ;

observation et analyse du spectacle ; pièce, mise en scène ;

Les bénéficiaires sont les cibles de l'intervention sociale, ils sont également considérés comme des partenaires de l'intervention sociale. L'évaluation a pour but de cerner la pertinence et l'efficacité de l'action, l'impact sur les attitudes, et les mentalités, sur les connaissances, efficacité de la campagne.

Les partenaires et les commanditaires sont pour l'essentiel les bailleurs de fonds, les structures et institutions concernées par l'action théâtrale. L'évaluation institutionnelle intègre l'évaluation de l'impact à moyen et long terme ; l'efficacité de l'action, c'est-à-dire le rapport entre les moyens engagés et les résultats atteints.

TYPOLOGIE DES RÉSULTATS DE L'ACTIVITÉ THÉÂTRALE

Effectivité de l'activité : réalités, publics mobilisés désagrégés par âge, et par sexe ;

Les effets : réactions, sentiments et propos provoqués directement par la représentation. Conséquences en termes de sentiments, d'émotions, à caractère individuel ; sentiments, d'émotions, à caractère collectif, ou de foule, état d'esprit : enthousiasme, euphorie, révolte, souffrance, nouvelles prédispositions, et acquisitions nouvelles ; les effets sensible « in situ »

Extrants ou produits dérivés : réalisations concrètes ou matériels, résultant des moyens mis en œuvre (intrants) pour la création du spectacle : vidéo, pièces éditées, photos, supports de communication, affiches, livret/programme, Tee-shirts, gadget, etc. confirme l'effectivité de l'activité théâtrale

Retombées : l'évaluation des retombées se fait souvent à moyen termes. Résultats directs ou indirects à caractère non prémédité : économiques, sociologiques, politiques, écologiques etc. Elles peuvent être positives ou négatives. Conséquences, suites : sont des résultats qui sont la suite logique des actions engagées pendant la représentation ou l'activité théâtrale. Impacts : traces, empreintes profondes ou des transformations durables opérées à moyen ou à long terme par la représentation ou l'activité théâtrale : connaissances, esprit/pensée, consciences, mentalités (préjugés, opinions), attitudes (manière d'être, postures), comportements (manière de faire individuellement ou collectivement), organisation de la société.

APPLICATION DE L'ANALYSE DE LA RÉCEPTION AU TPD

La question du public de théâtre pour le développement va nous amener à nous poser un certain nombre de questions essentielles.

- Qui est ce public ?



- Quelles sont les motivations et les attentes de ce public ?
- Comment le public reçoit-il le spectacle ?
- Quelles sont résultats et les impacts du théâtre pour le développement ?
- Le théâtre est-il une forme de communication sociale ?

Autant de questions qui vont nous amener à analyser les observations, les données que nous avons pu recueillir au travers des différentes représentations données aussi bien par l'ATB que par d'autres compagnies de théâtres impliquées dans cette logique de théâtre pour le développement. Peut-être pourrions-nous dans un premier temps évoquer les motivations et les attentes de ce public.

MORPHOLOGIE DU PUBLIC DE TPD

Evaluation de l'audience

Le théâtre classique ou conventionnel tel qu'il est pratiqué dans les espaces urbains s'adresse à une catégorie de spectateurs que l'on nomme le public de théâtre ; c'est-à-dire un corps social composite, constitué d'hommes et de femmes pour qui la fréquentation théâtrale constitue l'une des dimensions de leurs pratiques culturelles de loisirs. Les artistes des compagnies théâtrales se font un devoir d'offrir aussi souvent que possible la nourriture du théâtre à ce public que l'on tente de conquérir, de constituer et de fidéliser à coup de programmation régulière et de qualité. C'est ce que Jean Vilar appelait le théâtre accessible au peuple.

Les indicateurs pertinents de l'audience

En matière d'étude de public, certaines considérations sont jugées plus importantes que d'autres dans l'analyse des performances de la



campagne de sensibilisation. On peut à ce titre retenir les indicateurs quantitatifs suivants :

- Le genre : hommes/femmes
- L'âge : Les enfants/Les jeunes/Les adultes/Les personnes âgées
- La catégorie sociale et le statut social : Ruraux/citadins ; Intellectuels/analphabètes ; Cultivateurs/éleveurs/ fonctionnaires/ professions libérales ; autochtones/ étrangers ; administrateurs/administrés ; catégories professionnelles ;
- La religion : Traditionnels/ Musulmans/Catholiques/ protestants/ Autres/sans religion déclarée.
- L'ethnie ou la langue parlée : identification de l'ethnie ou des langues parlées
- Les pratiques culturelles récurrentes : habitué ou non au théâtre ; autres pratiques

LA DISPONIBILITÉ DU THÉÂTRE

La disponibilité du théâtre est un des premiers facteurs de l'audience théâtrale. A la différence du théâtre conventionnel où le public de théâtre est un segment maîtrisable du corpus social, celui du théâtre pour le développement vise à s'élargir au plus grand nombre possible de spectateurs. Il ne s'agit pas d'un public qui se déplace pour aller vers le théâtre. La plupart du temps, ce public est un public qui accueille le théâtre chez lui. Bien entendu, les gens quittent leur demeure pour aller au lieu du spectacle. Il y a toujours cette trajectoire, mais le théâtre ne va pas s'enfermer entre quatre murs et demander au public d'y accéder parfois moyennant finance ; dans 98% des cas ce spectacle est offert et gratuit.

Il est offert par qui ? Il est offert par ceux qui sont aussi concernés par le succès de cette campagne de théâtre parce que ces campagnes sont supposées provoquer un déclic utile pour le bon accomplissement des missions de telle ou telle organisation ou association ou un organisme de développement. Le spectacle est offert à une population résidente qui va assister à une représentation à caractère événementiel. Nous entendons par là que pour ce public, la représentation théâtrale est un temps fort dans la vie sociale. On peut même dire un événement parce que durant toute une année cette population a peut-être la chance d'assister une ou deux fois au maximum à du théâtre. Ces événements théâtraux sont des rendez-vous sociaux dont on se souvient longtemps après et qui deviennent des repères biographiques ou historiques. Cette audience théâtrale est généralement populaire, massive et joyeuse, le spectacle est un cadeau offert gratuitement à domicile.

Ce public est un public extrêmement composite aussi bien les hommes que les femmes, les vieux que les jeunes, tout ce monde se côtoie dans le meilleur des cas dans un cadre bien organisé avec des sièges autour. Mais dans beaucoup de cas, chacun se place où il veut, comme il veut, au-delà des places réservées à un tout petit nombre de personnes. Les autres peuvent installer partout où ils veulent.

Nous avons donc un public qui est massif, un public qui est composite. Et lorsque nous parlons de public massif, nous parlons également de grande fréquentation de l'ordre de 100 à 1000 personnes réunies sur une place publique pour pouvoir assister à une représentation théâtrale.

Cette importance du public nous permet de contester le préjugé selon lequel le théâtre n'intéresserait pas la population. Ce qui est une absurdité parce que la moyenne des publics partout dans toutes les localités et pratiquement pour toutes les compagnies théâtrales, s'élève autour de 300 personnes en moyenne par spectacle. Bien souvent le public va bien au-delà de ce chiffre de 300 qui ferait rêver plus d'une compagnie théâtrale conventionnelle.

La deuxième caractéristique de cette audience, c'est son caractère fluctuant, il ne s'agit pas d'un public structuré, stable, captif, c'est un public événementiel. Ce qui pose en aval le problème du marché théâtral. S'il n'y a pas une habitude de fréquentation régulière peut-on parler de marché théâtral ?

Du reste comment peut-on parler d'un marché théâtral en se basant uniquement sur l'audience des spectacles si cette audience n'est pas une audience génératrice de revenus pour les compagnies théâtrales. Nous sommes ici dans une sorte de paradoxe où on a un théâtre qui attire un nombre important de spectateurs mais qui ne génère pas de retombées financières directes pour les artistes et ceux qui organisent le spectacle.

L'usage des représentations théâtrales non payantes engendre ou renforce le préjugé selon lequel le spectacle théâtral n'est pas un produit économiquement viable. Dans l'entendement populaire le spectacle théâtral étant perçu comme un agréable divertissement il ne saurait être question de payer pour aller regarder des spectacles et voir des gens s'amuser. Dans la mentalité de certains spectateurs de théâtre pour le développement, aller

assister à une représentation est un acte social comme aller assister à un baptême ou à une fête populaire : on ne paye pas pour fêter ! Si les gens se déplacent pour venir voir ce que vous faites, c'est déjà une façon de vous payer de votre sueur. Et c'est ce raisonnement qui fait que l'idée même d'un accès payant au lieu de spectacle peut paraître inacceptable pour le commun des gens.

Evidemment, il est du devoir des artistes, des compagnies, des organisateurs, de développer un autre argumentaire afin de faire comprendre que le spectacle est le fruit d'un travail de création. Ce travail a nécessité des efforts physiques et intellectuels, des frais d'organisation, de mise en scène, etc. Il est donc légitime que l'on demande au spectateur de payer pour pouvoir consommer le produit artistique.

La récurrence de la participation
L'usage de la consommation gratuite du spectacle théâtral met en péril la possibilité de multiplier les opportunités de spectacle. Qui dit peu de spectacle, et spectacle occasionnel, dit public occasionnel. Combien de personnes dans nos communes rurales et villages peuvent avoir une ou deux occasions de voir du théâtre dans l'année ? Très peu et ce malgré les tournées de représentation organisées dans le cadre de campagne de sensibilisation à la demande de partenaires. Le bilan des représentations données par une trentaine de troupes de théâtre pour le développement à travers le Burkina Faso fait ressortir une moyenne de trente (30) représentations par compagnie et par an, soit 900 représentations données en 365 jours, c'est-à-dire à peu près trois représentations par jour sur tout l'ensemble du territoire national.



Ainsi, sur près de dix milles villages, quartiers ou secteurs susceptibles d'accueillir des représentations, moins de 10% de ces localités ont la chance d'accueillir dans l'année une ou plusieurs représentations théâtrales.

Toutes les autres localités sont d'une manière ou d'une autre, privées de spectacle. On peut même parler de désert théâtral dans de nombreuses localités. Une étude menée avec le concours des étudiants de l'université de Ouagadougou montre que sur 100 personnes interrogées, plus de 50% affirment avoir vu le théâtre pour la première fois. C'est cette situation de faible densité des représentations qui explique aussi pourquoi lorsque ce spectacle finit par arriver, il suscite un tel engouement. C'est peut-être une occasion qui ne risque pas de se reproduire de sitôt et personne ne souhaite se le faire raconter.

Identité des spectateurs

Le public de théâtre peut être un « tout public » ou un « public cible ».

Le « tout public » s'adresse à un large

spectre de personnes du point de vue de l'âge, du sexe, de la profession, du statut social.

Le « public cible » s'adresse à certaines catégories sociales pour des campagnes ciblées. Par exemple les enfants, les femmes, les jeunes, certains groupes particuliers, les marginalisés, les travailleurs de tel ou tel secteur etc. L'audience sera fonction des objectifs des campagnes de sensibilisation ou de programmation théâtrale. L'enjeu principal sera soit la dimension quantitative du public touché par l'action théâtrale, soit la qualité de la réception du spectacle, la motivation du public, sa participation.

LES ATTENTES DU PUBLIC

L'une des questions que l'on ne peut manquer de se poser lorsque qu'on assiste à une représentation de théâtre par exemple le théâtre forum dans un village, c'est pourquoi tout ce monde réuni autour d'un grand espace pendant 1h, 2h parfois plus. Qu'est-ce qui peut donc les motiver, les pousser à se déplacer ainsi pour assister à ces représentations ? La

meilleure des réponses bien entendu, c'est de poser directement la question au public et de savoir quelles sont les véritables motivations qui le poussent à aller au spectacle ? Qui le retient au spectacle ? Et nous disposons pour cela de résultats d'enquêtes menées depuis plusieurs années dans un certain nombre de campagnes de représentations théâtrales effectuées par l'ATB. Nous aimerions pouvoir analyser quelques-unes des réponses qui ont été fournies en réponse à cette question. Nous prendrons donc pièce par pièce en fonction de ce que nous avons pu mettre en évidence, les principales réponses qui nous a été données. Nous ferons pour l'instant abstention des résultats réels des enquêtes pour ne retenir que les réponses récurrentes suivantes :

Se détendre

La plupart des personnes interrogées indiquent que ce qu'ils les intéressent dans le théâtre c'est l'opportunité qui leur ait donné de se détendre, de se divertir, d'avoir un moment où ils peuvent avec une communauté, avec l'ensemble du village par exemple

passer un bon moment. Il s'agit donc de la fonction ludique, de la fonction hédonique du théâtre. Le public va au spectacle d'abord pour se libérer de la pesanteur du quotidien, pour vivre ou voir des situations susceptibles de leur procurer des moments de joie, de rires, ou même d'évasion, des situations où les problèmes trouvent des solutions.

Apprendre

Le deuxième type de réponse que l'on retient c'est que les gens viennent au spectacle parce que pour eux c'est un moment pour apprendre quelque chose, pour s'informer, pour s'éduquer. Aussi curieux que cela puisse paraître, le désir d'apprendre, de découvrir, de se former et de s'informer constitue un besoin très important manifesté par les populations.

Même si les sources d'information sont plutôt variées, il n'en demeure pas moins que sur un certain nombre de questions de la vie quotidienne, les populations sont à la recherche d'éléments de réponse pour lesquels elles n'ont pas toujours accès à l'information nécessaire à la documentation pertinente requise. Non seulement les gens veulent apprendre, mais ils veulent aussi avoir une occasion d'en discuter pour mieux comprendre. Tout peut faire l'objet de débats : droits des femmes, droits des enfants, problèmes de santé, d'éducation, etc.

Le théâtre ouvre les esprits en proposant des situations proches du vécu et des solutions qui déclenchent des processus de prise de conscience.

Être sensibilisés

Nous en arrivons au troisième type de motivation qui est le désir de sensibilisation, d'implication pour

certaines causes en rapport avec les droits, la lutte contre les injustices, les oppressions que l'on vit parfois comme des fatalités, mais qui grâce au théâtre apparaissent comme susceptibles d'être changées. Et cela constitue pour beaucoup de gens le déclic nécessaire à une autre vision de la vie, du sens de leur responsabilité citoyenne, etc.

Toutes ces situations dans lesquelles les spectateurs se projettent pendant la représentation théâtrale, ils les vivaient auparavant de manière passive, mais grâce à la « magie » du théâtre, le spectateur tout d'un coup porte un autre regard sur le monde qui l'entoure.

Être comme les autres avec les autres !

D'autres motivations poussent les gens à se déplacer. Il s'agit de la pression ou de l'incitation sociale. Le spectateur va au spectacle parce qu'il recherche un cadre de rencontre et de convivialité pour mieux se sentir intégré socialement. C'est une opportunité de rencontres pour les jeunes gens et les jeunes filles. La représentation théâtrale devient dans ce cas un prétexte. L'observation directe des chantiers de théâtre communautaire ou des alentours des scènes de théâtre forum donnent de nombreuses illustrations de ce fait. Le lieu de représentation devient une sorte de lieu de rendez-vous. Dans nos sociétés fortement compartimentées où les interactions entre les classes d'âge et entre sexes différents sont extrêmement codifiées, les occasions de rencontres ou de dialogue avec les membres de la communauté relevant d'un compartiment autre sont rares. Lorsqu'elles se présentent elles sont normalisées, formalisées et donnent peu d'espace à la liberté d'interaction.

Le lieu de théâtre par contre est un espace ouvert à tous, où hommes, femmes, jeunes et vieux peuvent se retrouver côte à côte, aussi bien les chefs que les subalternes. Ils peuvent rire ensemble, s'émouvoir d'une même situation dramatique, engager une discussion autour des thématiques traitées par la pièce. Le lieu théâtral est un lieu de convergence pour célébrer des valeurs sociales et engager un processus d'intégration et de dialogue social.

Les coordonnées espace/temps de la représentation sont favorables

Ce sont là autant de raisons qui peuvent expliquer l'attractivité de l'espace théâtre dans le village ; cette attractivité est d'autant plus forte si les conditions d'espace et de temps sont propices et donnent envie de faire le déplacement. Le choix du moment et du lieu de la représentation déterminera pour une large part la fréquentation du lieu du spectacle.

La problématique du temps de la représentation fait appel à des notions de pertinence par rapport aux contraintes socioculturelles et économiques, par rapport aussi au type d'activité menés par les différents segments de la population : les femmes, les jeunes, les enfants, les personnes âgées, les responsables, etc. Le choix du jour, de l'heure, est donc un enjeu stratégique pour la réussite d'une campagne de représentations théâtrales.

Outre la question du temps, celle de l'espace de représentation est tout aussi cruciale. La plupart des spectateurs se décideront à aller vers le théâtre en fonction du degré de confort qu'ils peuvent espérer. Le cadre est-il agréable ? Dispose-t-

on de sièges pour s'asseoir ? Le lieu est-il suffisamment ombragé si le spectacle a lieu en plein jour ? Les qualités de visibilité, d'éclairage, de sonorisation ajoutent-elles au confort d'écoute et de réception du public ? Le spectateur dès son entrée dans le lieu de représentation demande à être séduit par la beauté esthétique du décor, voire l'aspect inattendu de l'aménagement du lieu théâtral des accessoires utilisés, des costumes, les acteurs toutes ces choses qui éblouissent le regard du public et

devant une sorte de miroir qui lui renvoie l'image de sa propre vie et de sa propre société. Il est préoccupé d'abord par la vraisemblance de ce qui lui est présenté. Le spectateur s'attend à ce que les questions posées par le théâtre résonnent dans son esprit comme des rappels de ce qu'il a expérimenté dans la vraie vie. Lorsque le rendu scénique est en décalage notoire avec son vécu réel le spectateur a deux sortes de réactions :

s'ouvre sur l'affirmation des valeurs. L'affirmation des valeurs par le théâtre peut faciliter ou motiver une plus ou moins grande participation du public. Les populations africaines qu'elles soient rurales ou citadines, sont très regardantes sur la manière dont est traitée la culture traditionnelle. La valorisation des expressions traditionnelles, des chants, des proverbes, des contes est particulièrement bien appréciée.

Ainsi, le spectateur adhère aux



suscitent une certaine fascination devant un monde nouveau.

En conclusion, tous ces paramètres relatifs aux critères de motivation du public déterminent le « désir de théâtre », plus ou moins conscient des spectateurs. Ce « désir de théâtre » conditionné par la culture, les circonstances et les aspects matériels de la représentation s'enracine aussi dans la pertinence des thèmes ou des contenus des œuvres dans la mesure où ces contenus rejoignent l'horizon d'attente du public.

L'horizon d'attente De la vraisemblance

Le spectateur ordinaire qui assiste à une représentation de théâtre pour le développement se retrouve

La première réaction relève de la dénégation. « Ce n'est pas vrai, ce n'est pas ce que nous connaissons. C'est du jeu, c'est de l'amusément ». Le spectateur peut alors prendre le parti d'en rire sans plus. Mais il peut aussi contester l'intérêt de la représentation et incriminer l'incapacité des artistes à restituer de manière professionnelle une image parfaite de la vraie vie. Le spectateur se détourne, et se désintéresse du jeu théâtral. Ainsi, les notions de fidélité, de vraisemblance, de congruence sont des déclencheurs d'acceptation ou non du spectacle.

La question des valeurs

Outre la question de la vraisemblance, l'horizon d'attente du spectateur lambda en Afrique

situations où sont magnifiées des valeurs telles que le respect l'honnêteté, l'intégrité, les personnages historiques.

A contrario si la représentation est vécue comme une agression des valeurs sociales ou religieuses, le public manifestera son rejet du spectacle. Dans le cas où la pièce se réclame d'une liberté de création, le public peut être retenu par la curiosité devant le caractère original, insolite, voire par l'impertinence stupéfiante de cette attitude atypique. Au-delà de l'horizon d'attente, le spectateur peut ainsi donc être mû par la soif de la nouveauté, de l'imaginaire !

La problématique de la réception du spectacle théâtral renvoie

à la diversité des attentes du spectacle vis-à-vis du public selon les différents types de théâtre, et tout particulièrement la question du comportement spécifique du spectateur dans le théâtre pour le développement.

Le comportement du public de théâtre

La représentation théâtrale quel qu'en soit la forme, est pour la plupart du public comme une parenthèse dans la vie normale, parenthèse spectaculaire au cours de laquelle se constituent deux communautés rangées face à face. L'interaction se présente sous la forme d'un rituel bien orchestré : la communauté des regardants face à la communauté des regardés.

Les regardants pouvant être dans certain cas très particulier des écoutants, et plus couramment des regardants et des écoutants. C'est la communauté du public. Au nombre des éléments du rituel de cette interaction regardants/regardés, on peut noter d'abord, les rituels d'installation.

L'installation

Cette mise en place, se fait dans un premier temps dans une sorte de sas, un vestibule où les futurs regardants se préparent physiquement et affectivement. Espace-sas de socialisation ; lieu de salutation, d'échange d'informations sociétales, espace de préparation au spectacle : ceux qui savent et ceux qui cherchent à savoir. Cet espace de "mise en condition" peut se prolonger souvent avec l'ouverture des portes. Progressivement, l'espace du public se remplit de manière plus au moins protocolaire avec presque toujours quelques places privilégiées et la place des autres.



Le rituel d'installation du public dans le théâtre pour le développement est beaucoup moins contraignant, les enfants sont installés au premier plan assis à même le sol ; le deuxième rang est constitué de tous ceux qui peuvent avoir un siège ou qui sont venus avec leur propre siège et qui s'installent en demi-cercle autour de l'espace de représentation ; les personnes âgées, les invités ou les personnalités occupent la partie centrale de ce demi-cercle. Enfin, derrière au troisième rang se presse la foule des personnes debout à l'arrière ou assis sur des sièges de fortune, des engins à deux roues des branches d'arbres etc.

Cette communauté hétéroclite de regardants, fixe du regard la scène, puis lentement quelque chose de nouveau se passe. Ces signes annonciateurs sont très bien perçus : la musique d'animation s'arrête, les comédiens disparaissent dans les coulisses ou se mettent en place sur la scène, les préposés à la police de salle qui demandent le silence. Si cela se passe de nuit, la lumière baisse progressivement dans la salle ; lorsque le spectacle se fait à ciel ouvert, le signal sera le contraste entre le fort éclairage de la scène et l'éclairage de plus en plus diffus de la salle. Ce contraste permet de mettre en évidence l'effet de « boîte magique » du cadre de scène vers lequel tous les regards vont converger. L'intensité de la lumière agit comme un moyen d'indexation de l'espace/temps du spectacle. Les chuchotements prennent petit à petit le pas sur les paroles lancées à la cantonade et les éclats de rires. Les chuchotements

progressivement s'éteignent. Le silence s'installe. Le temps de la nervosité et de l'impatience est vite oublié, c'est le temps de l'attente.

Aussi bien dans le théâtre conventionnel que dans le théâtre pour le développement, tout se passe comme si le public ainsi rassemblé, très souvent plusieurs centaines de personnes, se prépare à vivre un événement important. Le public assis dans une salle de spectacle est influencé par la solennité ou la sacralité du lieu et semble plus enclin à la fascination. Cependant, le public du théâtre pour le développement qui se déroule le plus souvent à ciel ouvert dans des lieux non conventionnels, entretient avec l'espace de représentation une sorte de familiarité qui l'amène à avoir une attitude beaucoup plus décontractée, une forme d'attente moins guindée.

Autre fois dans le théâtre classique, on avait droit aux coups du brigadier qui annonçaient le début du spectacle et l'ouverture des rideaux. Aujourd'hui même dans le théâtre conventionnel, il n'est plus question ni des trois coups du brigadier, ni du rideau qui s'écarte

ou qui s'élève ; le plus souvent un discret appel de lumière annonce que tout va commencer.

Dans le théâtre pour le développement, la lumière peut également être mise à contribution pour annoncer le début du spectacle. La réception du spectacle implique à la fois une attitude extérieure et une attitude intérieure.

Attitudes extérieures de réception

La représentation théâtrale étant par excellence un temps limité dans l'espace et dans la durée au cours duquel une action dramatique est donnée à voir, l'attitude fondamentale du spectateur est une attitude de regard. Un regard à la fois globalisant et particulier. Le spectateur embrasse du regard la salle et la scène : c'est le regard global qui le rend à la fois conscient de sa présence en tant que spectateur parmi d'autres spectateurs et témoin d'un univers auquel il est parfaitement étranger. Par le regard particulier, il observe des personnages impliqués dans des situations, des dialogues, des actions et des conflits dramatiques plus ou moins émouvants dont il est par principe exclus.

Ce dualisme du regard du public explique l'ambivalence de la réception théâtrale. Une réception en mode alternativement « distancié et identifié ». La communauté des regardants peut voir, sentir, apercevoir, ressentir, observer, analyser et vibrer. L'espace-temps du jeu se construit avec la complicité des acteurs et des spectateurs, un temps et des lieux autres et transitoires. Ce télescopage d'univers et de temporalité engendre une logique atypique et théâtrale perméable à toutes les déraisons, à toutes les dérégulations. Le spectateur a conscience de sa posture de spectateur, de témoin. Les personnages qu'il voit sont en même temps de l'ordre du présent, du passé, ou du futur rêvé. L'intrigue dramatique est de l'ordre du présent réel ou du présent narré, rapporté. Un présent qui commence dans le temps et l'espace réels du spectateur et se prolonge dans la durée de la fiction représentée. Le spectateur est contemporain d'un jeu d'acteur dont il est le témoin d'un soir, et d'une sorte de reconstitution d'un drame vécu autrefois et répété chaque soir devant un public nouveau. Cette remontée du temps, cette manière



analeptique de restituer le cours du récit explique les types de réception externes du spectacle.

Dans le théâtre pour le développement, le spectateur est invité à vivre cette reconstitution comme s'il y était. Avec la possibilité de faire une intrusion dans cet espace-temps, de réagir à ce qui s'est passé, éventuellement même d'infléchir le cours du récit. Le spectateur va de façon plus ou moins consciente, faire comme s'il oubliait que ce qui lui est donné à voir se déroule dans un temps présent mais furtif.

En quoi est-ce que ces attitudes sont dignes d'intérêt ?

Le fait d'assister au théâtre est un rituel à la fois social et ludique. C'est un moment de confirmation sociale où l'on va de façon individuelle, en famille ou en groupe, vivre un moment de loisir. Aller au spectacle, c'est faire partie de ceux qui ont vu, de ceux qui savent ou de ceux qui peuvent témoigner. Le spectateur est le destinataire privilégié de la parole et du geste de l'acteur ; sans sa présence et éventuellement sa réaction, le jeu de l'acteur prendrait la forme d'une folie, d'un monologue sans intérêt. La présence du public fait de tous les gestes, de tous les mots, de tous les soupirs, de tous les regards, de tous les silences, de toutes les inflexions de voix de l'acteur, des adresses à un public qui est censé manifester sa réception par des réactions plus ou moins fortes. Nous allons commencer par les réactions les plus discrètes.

Le silence

On peut penser que le silence est l'absence de réaction. Bien au contraire, le silence est la première expression du public puisqu'il est la marque de l'intérêt et l'écoute. De l'attention portée par le public sur

ce que les acteurs font et disent sur la scène. Ce silence est une forme d'écoute. Certains silences ont parfois des résonances inattendues. On distingue facilement le silence normal du silence de concentration ou silence profond. Au moment où sur la scène se déroule quelque chose d'une grande intensité dramatique, les murmures vont s'estomper, les mouches vont s'arrêter de voler. Il y a comme une suspension même de la respiration du public. Le public a comme le souffle coupé, la bouche ouverte. Les regards braqués sur la scène. Ces temps de silence sont des temps d'intense communion. En général ce type de silence a une durée courte parce que difficile à tenir longtemps. Mais malgré sa brièveté et parfois son caractère furtif et apnéique, ce silence atteint intimement l'acteur sur la scène ; dans ces cas on peut parler d'une syntonie entre acteur et spectateur. Cette forme d'empathie par le silence attentif est l'un des moments de grâce de la représentation théâtrale.

Les expressions exclamatoires

Le deuxième type de réaction plus ou moins discrète que l'on observe notamment dans le public de théâtre pour le développement, ce sont les exclamations et les soupirs. L'exclamation peut traduire la surprise, le contentement, la satisfaction, l'énervement ou la colère sans qu'un mot ne soit prononcé. Ces exclamations spontanées ou instinctives trahissent plus que toute autre expression, l'émotion qui traverse le public. Les acteurs sont conscients de l'importance de ce type d'exclamations. Les spectateurs accordent une grande importance à la capacité de l'acteur à provoquer ce type de réactions spontanées. S'il était possible de capter et de noter de façon objective toutes

ces manifestations, on aurait une évaluation très juste de l'appréciation du spectacle par le public. Il y a aussi des moments où le spectateur est trahi par ses exclamations. Si la plupart du temps le spectateur extériorise volontairement par les exclamations ses émotions et son ressenti, il arrive parfois que l'exclamation « échappe » au spectateur et trahisse des sentiments qu'il aurait bien voulu garder pour lui seul : agacement, excitation, lassitude, et toutes ces sensations et impressions qu'il n'est pas considéré comme politiquement correct d'exprimer publiquement.

Le rire et ses paradoxes

Le rire est en général l'aboutissement d'un certain type de réaction exclamatoire. Au lieu de s'en tenir à l'explosion d'une exclamation de joie ou de contentement, le rire va se traduire par une cascade plus ou moins longue d'éclats de voix joyeuses, dont la couleur traduira soit le plaisir, la satisfaction, une certaine forme de lecture amusée ou goguenarde d'une situation donnée. Rire est l'un des bonheurs les plus recherchés par le public, notamment le public populaire, c'est pourquoi les spectacles ou les situations comiques sont si prisés par les spectateurs. Le rire on le sait depuis longtemps est une forme de remède, un moyen de catharsis individuelle ou collective. La détente musculaire et nerveuse provoquée par le rire dispose le spectateur à vivre le spectacle comme un moment heureux. Le rire stimule l'intelligence, agrmente le vivre ensemble parce que le rire est contagieux, et épanouit psychologiquement l'individu en développant en lui une vision positive du monde. L'extrême variété des types de spectacles, de jeux ou de situations comiques, de la comédie

à la farce et à la bouffonnerie, du spectacle de clown à l'humour (joyeux, grivois, simple, intellectuel, grinçant, jaune, noir etc.), en passant par toutes les nuances du drame comique ou de la comédie dramatique décline la palette des nuances du rire au théâtre.

Au-delà de ces situations de rire facilement explicables, on peut

inattendu ou « rire paradoxal ». Les rires inattendus sont des réactions assez fréquentes que l'on observe lorsque des situations particulièrement dures et insupportables sont proposées. Ces situations dramatiques sont destinées en principe à provoquer la douleur, la compassion, la colère ou la révolte, et en lieu et place, il

pour déréaliser l'offense, la gravité de la situation. C'est un fait avéré que beaucoup de spectateurs lorsqu'ils se retrouvent ainsi placés devant une situation traumatisante, psychologiquement insupportable, se servent du rire comme d'un paravent, comme d'un bouclier, ou comme d'une arme d'auto-défense pour déstabiliser la partie adverse ou éviter d'être trop touché. Dans ce cas-là, il faut s'intéresser à la texture du rire. Il ne s'agit pas de rires détendus, mais de rires nerveux, plus ou moins volontairement outrés, ostentatoires, comme s'il s'agissait de montrer aux autres que l'on ne se laisse pas avoir ! Ainsi dans les scènes de mort, de violence, ou de malheur trop cruel certaines personnes se mettront à rire, comme d'une manière hystérique: par exemple dans une pièce jouée par l'ATB «Rapatriés » des familles se faisaient massacrer et cette scène horrible de massacre provoquait l'hilarité d'une partie du public au grand scandale de certains spectateurs notamment européens présents dans la salle ! Au même moment une autre partie du public adoptait devant la même situation une attitude diamétralement opposée en versant des larmes de compassion. Faut-il alors en conclure que ceux qui riaient ne comprenaient pas la gravité de la situation ? Très probablement non ! Peut-être même peut-on dire que leur hilarité était proportionnelle à leur émotion dont ils tentaient de masquer la manifestation.

Notons cependant, et cela peut être aussi une autre forme d'explication, que le jeu théâtral des acteurs s'il est outrancier, maladroit, distancié, ou mal joué peut susciter le rire. On rit alors de l'acteur et de son jeu et non plus de la situation elle-même ; dans ces cas c'est la qualité du rendu



aussi noter des formes de rire surprenantes. En effet, certaines formes de réactions relèvent de ce que l'on pourrait appeler les réactions paradoxales. Le public de théâtre notamment dans le contexte africain et encore plus dans le contexte du théâtre populaire adopte parfois des attitudes et des réactions qui peuvent surprendre et parfois même agacer ou énerver le spectateur non habitué. Ces attitudes et réactions vont à contre-courant de ce que le spectacle semble vouloir provoquer comme sentiment ou émotion. Ces attitudes, ces réactions semblent remettre en cause la crédibilité même de ce qui est montré. On reviendra plus tard sur certains comportements paradoxaux du public de théâtre en contexte africain.

Le meilleur exemple c'est le rire

n'est pas rare de voir le public ou une partie du public éclater de rire devant la souffrance, la mort, la douleur ou le drame. De prime abord, ces réactions paradoxales peuvent scandaliser et révolter. Encore faut-il se demander quel est le sens de ce rire. S'agit-il d'un rire de désapprobation ? Un rire qui tend à souligner l'improbabilité, l'irréalité de la situation afin de pouvoir mieux s'en protéger : on rit de peur d'en pleurer parce que pleurer ne serait pas viril, parce que pleurer serait un aveu de sensiblerie généralement mal apprécié dans l'éducation traditionnelle surtout des hommes. On rit parce que ce qui est montré est si grave que si cela était vrai, il eut fallu adopter une attitude toute autre, violente peut-être.

Mais à défaut de pouvoir adopter ces attitudes violentes, on rira

artistique qu'il faut incriminer. Il se peut qu'y ait une faille dans le jeu, un regard inapproprié, un lapsus ou un défaut de diction, un geste inadapté, une attitude maladroite qui trahit le théâtre, immédiatement le spectateur s'engouffre dans cette faille pour l'élargir par ses éclats de rires et démontrer ainsi qu'il n'y a pas de raison de s'inquiéter, parce que tout cela n'est que du théâtre. On va rire pour ainsi dire se blinder contre la contamination de l'émotion.

Expressions verbalisées

Au-delà de ces exclamations instinctives, on a un troisième niveau de réaction. Ce sont des réactions verbales mais cette fois-ci beaucoup plus clairement formulées. Ce sont des traits d'humour, des onomatopées, des idiolectes ou même des sociolectes, des formes de réactions spontanées face à certaines situations dans lesquelles le spectateur est sollicité. Le jeu d'acteur l'invite de manière plus ou moins directe à répondre à des questions explicites ou implicites. Faut-il faire ? Faut-il ne pas faire ? Est-ce que c'est vrai ? Est-ce que c'est faux ? etc. Le public a la latitude de répondre de façon audible et bruyante, de formuler des oui, des non, des c'est vrai ; parfois même le public va interpellier les acteurs : « ne va pas par-là », « dis-lui », « attention il arrive ! » etc. Ce sont des réactions qu'on peut considérer comme naïves, dans la mesure où elles montrent jusqu'à quel point le spectateur est entièrement captivé par le spectacle et en oublie le caractère tout à fait fictionnel. Dans le cas de certains spectacles interactifs l'intervention verbale du spectateur est sollicitée et constitue une étape du spectacle. C'est le cas du théâtre forum dont la deuxième et troisième partie donnent la parole au spectateur pour

lui permettre de monter sur la scène et éventuellement de prendre la place d'un personnage (souvent celle de l'opprimé) afin de rejouer la séquence révoltante de manière à proposer une autre manière de faire.

Gestes et attitudes physiques

Le spectateur réagit physiquement à ce qu'il voit. Il réagit par exemple en tapant des mains. L'applaudissement est généralement la manifestation d'une approbation, d'une admiration pour ce qui a été fait ou dit, ou pour la manière dont la chose a été faite ou dite. C'est une réaction de masse encore plus explicite que les autres signes. En principe le théâtre ne se prête pas à trop d'applaudissements parce que cela risquerait de briser le flux de la représentation, c'est pourquoi ces applaudissements lorsqu'ils ont lieu se font d'une manière ritualisée et canalisée, exemple des « rappels » en fin de spectacle. Les applaudissements constituent pour les acteurs de véritables bouffées d'oxygène qui renforcent leur intensité de jeu.

A l'opposé des applaudissements il y a les réactions de rejet ou de désapprobation pour ce qui est fait et dit ou pour la manière dont cela est dit ou fait. Les sifflets, les cris de désapprobation, les insultes, les commentaires négatifs en sont les principaux signaux. Ce type de réactions crée une sorte de mouvement de salle. Lorsque ces mouvements vont dans le sens de qui est prévu et recherché ils deviennent des indicateurs de réussite, de succès : c'est le cas du théâtre forum où l'on crée volontairement des situations révoltantes pour provoquer les spectateurs. A l'inverse les manifestations publiques de rejet non souhaitées ou préméditées sont des signes explicites d'échec. Dans

le théâtre conventionnel, se lever et sortir en cours de spectacle est perçu comme une forme d'impolitesse, traduisant un manque d'intérêt pour la pièce. Lors des représentations de théâtre communautaire le public est en grande partie debout, mobile, les déplacements des spectateurs n'ont pas le même sens que dans les représentations conventionnelles. Lorsque certaines situations sont présentées de manière crue, violente, blasphématoire ou sacrilège, ou lorsque le langage ou la langue de la représentation est totalement absconse ou incompréhensible aux yeux du public, celui-ci peut réagir de manière violente comme s'il se sentait directement agressé dans ses valeurs profondes par le discours de la représentation théâtrale.

Les attitudes paradoxales

Lorsque la troupe présente la pièce, elle est consciente de la hiérarchie "des valeurs" des personnages. Il y a les personnages considérés comme positifs, comme porteurs de message, comme exemplaires et il y a les personnages présentés comme négatifs que normalement le public est supposé désapprouver. Or, il n'est pas rare que le public acclame l'anti-héros, le personnage atypique, le rebelle. Dans certains cas il est vrai ce type de réaction concerne surtout la qualité du jeu de l'acteur. Mais parfois aussi le personnage négatif devient une sorte de modèle par son atypisme, son rejet des normes convenues. Le héros négatif devient dans ce cas le porte-parole de tous ceux que l'ordre établi, les valeurs convenues ne satisfont pas, ceux qui se sentent opprimés par l'ordre dominant. Lors d'une série de représentations de la pièce « victime de l'ignorance » jouée par l'ATB dans les années 1984-1985, l'un des personnages, le jeune Alpha et ses

autres camarades voyous étaient devenus des véritables héros pour les élèves garçons des lycées et collèges de la ville de Ouagadougou, certains même ont hérité du nom de ces anti-héros, comme surnom dans leurs établissements. Les jeunes se plaisaient à se faire appeler Alpha, Boozous et autres. Alors même que ces personnages sont montrés dans le spectacle comme étant des antihéros, personnages irresponsables et négatifs. Pourquoi le public surtout jeune aime-t-il s'identifier à des antihéros. L'antihéros, c'est celui qui ose aller à l'encontre des usages, celui dont le comportement négatif permet de poser le problème autrement, du point de vue « des jeunes ».

Le personnage atypique est un personnage qui reflète la réalité du problème. Sa présence permet de développer l'intrigue dramatique, le triangle conflictuel, en opposant les parties en présence et en prenant le contrepied du discours « politiquement correct ». Il est beaucoup plus séduisant d'être démon que d'être ange au théâtre et le public aime bien se mettre du côté du diable.

La réception intériorisée

Dans le théâtre conventionnel, il est de bon ton de « rester de marbre » et de très peu exhiber ses sentiments pendant la représentation. A telle enseigne que celui qui n'en est pas informé, pourrait croire à une certaine forme d'indifférence : salle silencieuse, froide, pas d'éclats de rires, aucune exclamation, aucun applaudissement. Le spectacle a-t-il atteint son public ?

A cette question il convient de répondre par l'observation attentive des réactions intériorisées. Ces

indices discrets qui trahissent une forme d'empathie, une émotion, une communion d'idée, une hostilité. Certaines de ces attitudes sont si discrètes qu'elles passent inaperçues à l'œil non avisé.

La preuve par l'absurde est donnée lorsqu'à la fin de la représentation la salle tout à coup explose en une ovation bruyante mêlée de cris d'acclamation, une « standing ovation » comme disent les anglophones, et des applaudissements sans fin, avec des rappels multiples. Ce qui devient en ce moment la preuve la plus évidente,

pleurer : pleurer de douleur, pleurer d'émotion, pleurer de plaisir aussi lorsque les choses se passent bien et que les bons sentiments et les bonnes dispositions triomphent. Les larmes qui coulent sont tout un discours et doivent être analysées au cas par cas en fonction des pièces.

Il y a d'autres formes de réactions silencieuses qui expriment l'acception ou le refus de ce qui est dit et de ce qui est donné à voir.

Ces réactions silencieuses peuvent être trahies par la concentration du regard, par la moue et la



de l'intérêt suscité par le spectacle.

Mais il y a des réactions visibles, sensibles. Nous avons parlé des exclamations, des soupirs qui sont déjà des manifestations de sensibilité, mais au-delà, il n'est pas rare de voir le spectateur essuyer au coin de l'œil une goutte de larme de même parfois pleurer ostensiblement pendant le déroulement d'une scène, captivante, dramatique, émouvante. Il y a ceux pour qui les larmes sont une forme de faiblesse, mais il y a aussi ceux qui ne se gênent pas pour

mimique, par l'expression du visage. Eventuellement l'on peut noter une certaine forme de connivence entre spectateurs qui s'entre-regardent, qui échangent des clins d'œil, qui échangent des sourires, qui parfois chuchotent à mi-voix. La qualité, l'intensité ou les multiples occurrences de ces réactions discrètes peuvent traduire l'impact que la représentation produit sur le spectateur, sur le public. Pour l'analyste, le sémiologue de spectacle, il n'est pas sans intérêt de disposer d'un moyen de notation

de ces réactions afin de pouvoir anticiper la manière dont le spectacle pourrait éventuellement retentir au-delà du temps du spectacle. Parce que ces réactions discrètes sont souvent les plus profondes, celles que le spectateur emportera avec lui et qui vont continuer à jouer dans sa conscience, dans son subconscient, et éventuellement déboucher sur des décisions, des changements de comportement.

RÉSULTATS ET IMPACTS DU THÉÂTRE

Les enjeux de la représentation

individuelle, personnalisée, en fonction de l'histoire personnelle de chaque spectateur, en fonction de la personnalité de chaque spectateur, en fonction de la culture de chaque spectateur.

La dimension affective est de l'ordre du vécu ou du ressenti émotionnel de chaque spectateur. En effet, la représentation théâtrale peut dans certains cas provoquer un retentissement émotionnel profond en rapport avec l'histoire personnelle du spectateur. La différence entre le message véhiculé par le langage théâtral, et le message véhiculé

au-delà de la représentation par des commentaires, des débats enflammés. Au lendemain du spectacle, on en discute sur le lieu du travail, dans les familles, entre camarades. On reconstitue le débat de la pièce : on est passé de la réception théâtrale individuelle, à la prise en charge du discours théâtral dans la vie sociale. Nous entrons dans les impacts de la représentation théâtrale.

Le théâtre forum est bâti sur la logique de la participation. Dès sa phase de création, le spectacle théâtral est prévu pour provoquer le spectateur, pour l'inciter à l'action, à la réaction pour éventuellement développer le débat au niveau de la communauté des regardants. Cette logique du forum va avoir des conséquences particulières dans le comportement du spectateur du théâtre forum.

La mise en condition du public

Le théâtre forum, tel qu'il est développé en Afrique, au Burkina Faso et particulièrement à l'ATB, commence toujours par des séances de mise en condition. Le premier moment est celui de l'introduction. Une introduction vivante dans laquelle la troupe non seulement se présente au public en chantant et en dansant mais également cette première partie est destinée à expliquer au spectateur la logique du forum et la manière dont le spectacle va se développer.

Cette introduction est faite de manière à engager une interaction verbale entre le public, entre la communauté des regardants et le groupe des acteurs. Cette interaction verbale prend souvent, d'abord la forme d'une salutation de masse. Le joker et le groupe d'artistes font leur entrée en musique et en



On se rend compte que la représentation théâtrale est l'objet de plusieurs types d'enjeux sociaux, psychologiques, affectifs.

Enjeux sociaux, lorsqu'elle permet de cohérer et de mettre à niveau, les idées et les émotions du public, en favorisant ainsi l'émergence de la communauté spectatrice. Par ce vocable l'on désigne un corps social particulier, agissant selon une dynamique de groupe, de masse ou de foule, et qui se décline par la suite selon une dynamique

par le discours ordinaire tient à cette dimension émotionnelle. Le langage théâtral utilise la force de la suggestion, l'empathie émotionnelle, l'effet de diffusion par imprégnation répétitive et progressive du message ou de la sensation qui s'infiltre au plus profond du spectateur. Cette contamination émotionnelle provoque le coup de sang, l'emballement cardiaque, la chair de poule, l'excitation sensuelle ou l'enthousiasme euphorique. Ces différentes expressions émotionnelles se prolongeront



danse et à un moment donné ils s'interrompent pour saluer le public. Ceci conformément aux bonnes manières traditionnelles : comme dit la chanson traditionnelle, « on ne peut pas entrer dans un village sans d'abord demander l'autorisation et saluer les gens du village ». Cette phase d'échange de salutations, malgré son caractère ritualisé provoque un moment d'étonnement dans le public surtout lorsqu'il lui est demandé de répondre. Parfois même la troupe insiste si la première réponse est un peu nonchalante ou inaudible ; la troupe animatrice va relancer la salutation jusqu'à obtenir une réponse satisfaisante dans le fond et dans la forme. Cette réponse est une sorte d'engagement du public à respecter les clauses du contrat de représentation qui va être explicité par la suite. Les acteurs et le Joker utilisent la formule rituelle de salutation, le public répond par la réponse rituelle : le dialogue a commencé ! Entre spectateurs et acteurs l'on va tisser la bande de tissus du dialogue, on va s'informer des nouvelles des uns et des autres, comme si on était dans un rapport familial ou amical. Cette interaction verbale se prolonge sous forme d'informations donnée au public par le Joker sur les étapes du théâtre forum. Le public est invité à s'engager à participer quand viendra son tour en acceptant de monter sur la scène pour jouer lorsqu'on entrera dans la phase des reprises séquentielles. Ce jeu du serment est à mi-chemin entre le jeu théâtralisé, le simulacre ostentatoire, et l'effectivité sociale de la parole donnée.

Cette sorte de serment se fait soit de façon globale par l'ensemble du public, soit par groupe de spectateurs. Selon la créativité de la troupe ou du Joker, le serment est

déjà un moment de jeu théâtral, et un pacte au nom duquel les spectateurs s'engagent à ne pas s'en aller à la fin du spectacle et à attendre le moment d'intervenir sur scène afin que le spectacle soit complet. Bien souvent en fait, lorsque le spectacle est terminé et que l'on passe à la phase des reprises séquentielles beaucoup ont oublié ce serment du rituel introductif. Le maître mot de ce rituel est la participation ; on essaie de briser la passivité du public de l'amener à s'impliquer. Dans certains cas, on va l'amener à chanter, à applaudir pour inviter les acteurs à commencer à jouer, ou pour sceller le serment proféré.

Le public pendant les reprises séquentielles

Nous voilà devant un public échauffé, mis en condition, prédisposé à écouter le spectacle d'une autre manière avec un sentiment de responsabilité quant à la réussite de l'ensemble du spectacle. Le spectateur est tellement disposé à intervenir, à réagir qu'il commence son interaction au beau milieu de la représentation. On n'attend pas la fin parce que les spectateurs se sentent comme pour ainsi dire autorisés à donner son avis. Des spectateurs élèvent la voix pour fustiger certains mauvais comportements, pour appuyer le dire de tel ou tel personnage acteur sur la scène, ou pour donner son avis de façon plus ou moins fort bruyante : une communauté de spectateurs en ébullition. Parfois il faut appeler à un peu plus de calme, un peu plus de patience en attendant le moment opportun pour manifester aussi bruyamment leurs avis.

Les différentes formes d'attitude du public sont des indices de l'intérêt que le public porte au spectacle et de sa probable disponibilité à intervenir

dans la reprise séquentielle. L'on peut distinguer d'une part les manifestations de participation positive et celles relevant de la participation intrusive.

Les réactions à caractère positif sont celles par lequel le spectateur dans ses interpellations aux acteurs, dans l'expression visible de ses sentiments donne la preuve qu'il est intimement accroché à ce qui se dit et se fait sur la scène, et qu'il est prêt à s'impliquer. Cette forme de réaction quelque peu sauvage, doit être prise en compte dans l'appréciation de la participation. Un peu à l'image de ce qui se passe lors d'une veillée de conte où le conteur par moment s'adresse au public sous forme de charade ou de devinette et que le public réagit en donnant son avis sur la marche à suivre ou sur l'appréciation du comportement des personnages. Dans cette logique, le public se met parfois à la place du personnage et fredonne avec lui les

de la veillée de contes. C'est ainsi qu'il faut interpréter par analogie le comportement participatif des spectateurs de théâtre sous forme d'applaudissements, d'acclamations ou de sifflets non dissimulés. Le spectacle de théâtre devient une véritable agora où les réactions du public alimentent le jeu des acteurs et lui donnent l'impulsion nécessaire pour aller de l'avant dans le sens de la provocation, de la contestation, ou du comportement héroïque. Ce type de réactions participatives loin de perturber la merveilleuse horlogerie de la représentation en constitue au contraire la véritable source d'énergie, les boosters du jeu d'acteur.

A l'inverse, les comportements intrusifs ont un impact négatif sur le jeu d'acteur par leur intention perturbatrice. Qu'ils soient guidés par des intentions de nuisance ou de vaniteuse auto-exhibition, ces comportements se traduisent par le scandale, l'esclandre,

commente, dérape hors du sujet, fait des gags hilarants. Le public à son corps défendant est décroché du spectacle. Si les acteurs de par leur formation sont exercés à ne pas se laisser influencer négativement, il revient aux organisateurs et au joker, de tenter de reprendre le contrôle du spectacle et de ramener la discipline dans le public et éviter ces réactions intrusives et à caractère négatif. Il faut d'ailleurs mettre au crédit du théâtre forum, que le fait d'accepter chaque fois le risque de ce type d'intrusion est la preuve à contrario de la liberté de parole et du caractère démocratique des séances de théâtre forum. La contrepartie de cette liberté est l'exigence d'une maîtrise parfaite du cours du spectacle afin d'éviter que cela ne dégénère en situation de trouble, de chahut ou d'apologie des anti-messages. Savoir gérer ce type de contradiction permet à la troupe animatrice de reconquérir sa crédibilité, d'affirmer la parole positive et constructive en lieu et



formules magiques, les mélopées de l'orpheline, les incantations des sorcières, les stances poétiques des chantefables, etc. Ainsi s'exprime l'attitude participative du public

la provocation, le cabotinage. Brusquement au moment où tout le monde est plongé dans une écoute silencieuse et respectueuse, une voix irrévérencieuse s'élève,

place évidemment des débordements et des outrances imprévisibles.

Dans la mesure où dans le théâtre forum, la première partie consiste

précisément à développer un anti-modèle on peut dire que la provocation par le triomphe des méchants appelle impérativement la deuxième partie du spectacle forum dont l'objectif sera de reconstruire des situations modèles positives grâce à l'intervention du public. Le joker et la troupe animatrice aident le public à identifier des scènes à reprendre selon la technique développée par

est celle-ci : « quel est votre avis sur le comportement de tel personnage ? » « Pensez-vous que ce personnage ait agit comme vous le souhaitez ? », « Ce personnage a-t-il commis des actes que vous n'approuvez pas et que vous condamnez ? », « Ce personnage est-il une victime ou un oppresseur, faut-il le condamner, le corriger, ou l'acclamer ? ». L'enjeu c'est d'amener le public à réagir à la

la parole vont pouvoir préciser le contenu de leurs griefs ou de leur approbation. A tour de rôle, les principaux acteurs/personnages vont passer au tribunal.

Cette phase de jugement passe en revue les acteurs/personnages principaux parfois même la totalité des personnages. La « délibération » conduite par le joker se fait dans une sorte d'enthousiasme public parce que le spectateur est ravi de pouvoir applaudir ou contester ce qu'il vient de voir. Et pour beaucoup de spectateurs, cette phase de réactions collectives sera le seul moment où ils auront eux aussi à s'impliquer de manière active. Tous les changements et propositions de changement qui vont être faites par la suite vont l'obliger à se déterminer et à s'engager même de manière implicite.



Augusto Boal. L'identification des « séquences forumisables », des situations où les choses doivent être corrigés donne du sens à l'hérésie de l'anti-héros et sonne la victoire du droit sur l'oppression.

Comment pouvons-nous structurer la « reprise séquentielle » ? Nous nous inspirons de la manière dont le théâtre forum est pratiqué par l'ATB et tous ceux qui adopte le système de l'ATB.

La séance du tribunal.

Les différents personnages sont passés en revue par le public sous la conduite du joker, ceci pour amener le spectateur à réagir de façon globale sur le rôle joué par les uns et les autres. La question typique posée par le joker

fois par des réactions de masse et des réactions individuelles. Les réactions de masse vont s'exprimer par des applaudissements, des rires ou des huées malgré les tentatives « jouées » d'autojustification du personnage inculpé. Lorsque le personnage est un peu plus ambigu, un peu plus problématique, on peut permettre à des individus de s'exprimer pour dire que ce personnage devrait être aidé ; dans ce cas, le personnage n'est ni applaudi ni hué mais mis au milieu. Le joker identifie dans le public des spectateurs particulièrement motivés et leur donne la parole pour condamner ou pour approuver afin de leur permettre de donner un contenu à leurs réactions émotionnelles. C'est un moment important où les quelques spectateurs à qui on donne

La reprise séquentielle

A l'issue de cette phase de jugement, le joker identifie avec le public les séquences à « forumiser ». Des éléments du public indiquent les moments du spectacle qui les ont le plus révoltés ou indignés et sur lesquels ils souhaiteraient pouvoir apporter du changement. Cette identification des séquences à forumiser est en soi déjà un moment d'analyse, de réflexion. On est passé de la phase enthousiaste, et émotionnelle à une phase de raisonnement, d'introspection, d'analyse. Cette phase démontre le niveau de compréhension du spectacle et des messages de la pièce. Parce que ceux qui vont parler, ceux qui vont indiquer les scènes à reprendre vont devoir justifier leur choix, en expliquant par exemple, pourquoi il faut reprendre la scène là où le jeune homme a accepté pour la première fois de prendre la

drogue. Sous-entendu, l'addiction à la drogue n'est pas une fatalité parce qu'il y a un début évitable par lequel on peut déraciner le mal. La troupe animatrice a une idée des scènes qui ont été construites pour provoquer l'indignation et la révolte du public. Au besoin, le joker peut soumettre à l'avis du public un certain nombre de situations litigieuses et cela suffit généralement à faire réagir le public.

L'intervention du spectateur sur la scène

Comment se fait le choix de la spectatrice qui doit monter sur scène pour devenir personnage. C'est peut-être l'un des moments les plus cruciaux du théâtre forum. Parce que lorsqu'il s'agit d'amener un spectateur à se lever, à monter « sur la scène », à franchir cette « barrière », cette ligne de démarcation qui sépare le public de la scène, il y a quelque chose d'extraordinaire qui se produit. Malgré la relative disponibilité du public africain à s'impliquer, le joker doit souvent se reprendre à plusieurs reprises avant de convaincre un spectateur de franchir le pas. Non pas parce que les gens ont vraiment peur, non pas parce qu'ils ne savent quoi dire mais le plus souvent parce que cet acte de se lever, de monter sur scène

peut être reçu comme une attitude ostentatoire ou vaniteuse. Une attitude d'affirmation personnelle qui ne correspond pas très bien avec une certaine forme d'éducation reçue qui voudrait que n'importe qui ne se lève pas en public pour parler tant que la hiérarchie par l'âge, le sexe ou la situation sociale (chef, responsable, fonction sociale dominante) ne s'est pas exprimée.

Le spectateur imprégné des valeurs traditionnelles, même quand il a quelque chose à dire, préfère attendre que les personnes autorisées prennent d'abord la parole. C'est là que le joker doit faire tout un travail de persuasion pour amener les uns et les autres à accepter l'idée qu'au théâtre forum, on n'a pas besoin d'attendre que la hiérarchie s'exprime d'abord avant de s'exprimer. Du reste, dans certains cas, lorsque le joker pressent ce blocage culturel, il prend le soin d'inviter cette fameuse hiérarchie à autoriser tout ceux qui le veulent à s'exprimer : « les autorités présentes seront très heureuses que les gens s'expriment librement », « les hommes, les maris seraient très heureux que leurs femmes prennent la parole », « les aînés seront très heureux que les jeunes également



puissent s'exprimer librement ». Lorsque ce type de mise au point est fait, le public se sent un peu plus libre. Pour réussir la séquence des reprises séquentielles il est indispensable qu'un sentiment de liberté d'expression soit ressenti par tous. Même malgré ces précautions il n'est pas toujours évident que la parole publique des éléments du public soit une parole vraiment libérée. Un cas particulièrement illustratif est celui que l'on observait pendant « la période de la révolution » au Burkina Faso où bien souvent quand on donnait la parole au public, il se sentait comme obligé d'entonner les slogans en cours à cette époque « l'impérialisme à bas ! Les maris pourris, à bas ! La patrie ou la mort nous vaincrons ! » et le reste à l'avenant ! quand bien même cela n'avait aucun rapport avec la situation à jouer et que personne au niveau de la troupe ne demande ce genre de zèle. Le contexte social et politique est une redoutable machine à mouler les actes et les paroles. La réticence de certains à parler ou à jouer ne signifie pas qu'ils n'ont rien à dire c'est parfois en creux un refus de la parole convenue. Mais à contrario pour ceux qui osent prendre la parole



on comprend automatiquement leur réserve initiale n'était pas signe d'absence d'idée, dès qu'ils ressentent cette marge de liberté ils s'en donnent à cœur joie, beaucoup de doigts se lèvent, beaucoup de voix s'élèvent pour réclamer le droit de jouer. Amener le spectateur à prendre conscience que sa parole doit rester libre, qu'il ne risque rien, et n'encourt ni danger personnel, ni stigmatisation par le fait qu'il aurait osé dire quelque chose en public. Le genre est souvent aussi un élément de blocage, en effet pour la femme le niveau du risque est souvent plus grand : le tout n'est pas de parler en public, mais par la suite il faudra subir les conséquences de ses prises de position une fois de retour dans le cadre familial ; là des critiques ou même des représailles pourraient s'abattre sur elle ! Il faut apprécier à sa juste valeur le courage, le sens du bien public, la performance humaine que représente l'insurrection théâtrale du spectateur dans la reprise séquentielle.

En général, pour des raisons de timing, de durée, de « rétention » du public, on essaie d'éviter de trop allonger cette séquence des reprises séquentielles. C'est la raison pour laquelle au bout de trois à cinq personnes on considère que l'exercice est concluant, même si compte tenu de la gravité du sujet on pourrait faire monter plus de vingt personnes sur scène. Retenir le public est un défi qui justifie l'interruption précoce de la séquence des reprises séquentielles : il est significatif est productif que le maximum de spectateurs vivent la partie du forum. Prolonger outre mesure les reprises séquentielles dans un climat de lassitude ou de désordre du public devient contreproductif. La diversité des intervenants dans la reprise séquentielle permet de diversifier

les points de vue, les approches, les techniques de résolutions des problèmes et autorise le reste du public à choisir en son âme et conscience la meilleure solution. Plus il y aura d'interventions pour corriger plus on pourra considérer que la séance de théâtre forum a été ou non une grande réussite.

Le rituel de l'intervention des spectateurs

L'intervention scénique du spectateur obéit à une sorte de protocole ou rituel théâtralisé. Le joker explique à celui qui est monté qu'il devra jouer en tant que personnage avec le nom, les caractéristiques sociales, les accessoires et costumes typiques du personnage. En moins d'une minute le spectateur devra donc accepter de devenir un « acteur » jouant le rôle d'un personnage et cela n'est pas le moindre des défis à relever !

mystérieusement sur lui-même et ne l'amène à devoir vivre dans sa vraie vie des situations aussi pénibles. Il faut tout le savoir-faire du joker pour mettre à l'aise le spectateur-acteur et lui faire comprendre que le personnage ne déteint pas sur la personne, et qu'une fois le spectacle terminé, sa reprise séquentielle faite, il redeviendra lui-même comme avant. Si le spectateur acteur est mis en confiance, on assiste souvent à des scènes naturelles, spontanées et de très belle qualité. Le spectateur a eu le temps de réfléchir à ce qu'il va faire, et il a bien organisé son plaidoyer ou sa remise en cause de la situation oppressive dans le spectacle anti-modèle.

L'une des techniques de jeu les plus courantes est la technique de la « joute oratoire » où l'acteur et le spectateur/challenger jouent à « qui



Ce dédoublement de personnalité ne va pas de soi. Le spectateur lambda peut ressentir une sorte d'inquiétude dans le fait « d'habiter » un personnage à problèmes, un personnage victime, un personnage maudit dont il craint que le sort funeste ne déteigne

aura le dernier mot ? » L'objectif de ce duel est la ferme intention du spectateur-acteur d'amener le personnage malfaisant ou malveillant sur le droit chemin du respect des droits humains, et des valeurs sociales. Les arguments du challenger peuvent relever de la coutume, du

bon sens et de la raison, du droit et de la loi, de la religion, de l'expérience personnelle même du spectateur-acteur dont il peut se servir pour dompter, et amener le personnage négatif à une meilleure attitude, à un meilleur comportement. La qualité du duel reposera en grande partie sur le professionnalisme de l'acteur oppresseur et sa maîtrise de la stratégie de la capitulation progressive et raisonnable.

La logique de la capitulation progressive qui est celle adoptée par l'acteur est une démarche de nature à mettre en confiance le spectateur-acteur. L'acteur dans cette phase devient comme une sorte d'accoucheur qui, de manière tactique, va amener progressivement le spectateur-acteur à corriger les erreurs relevées dans les comportements et propos du premier personnage opprimé et à déployer l'ensemble des arguments de nature à faire plier le personnage oppresseur.

Cette mission de l'acteur-challenger dans la phase de la reprise séquentielle, est un des fondements de la pédagogie ou de l'andragogie du théâtre forum. Il ne s'agit pas de laisser le spectateur croire que la solution est facile, qu'« il n'y a qu'à » ! Il faut progressivement faire prendre conscience au spectateur-acteur que le changement qu'il préconise, implique de sa part et de la part de la société des conséquences qu'il devrait être prêt à assumer pour que le changement soit plus durable et profond. La richesse de la reprise séquentielle est fonction de la personnalité des gens qui montent sur scène, de leurs capacités de jeu, leurs capacités d'expression. Ce genre de situations est relativement fréquent et révèle des spectateurs

qui sont d'excellentes acteurs faisant preuve d'esprit de finesse, de stratégie, de ruse, de tactique, mais aussi manifeste un niveau de compréhension et d'analyse qui étonne et stupéfie tous ceux qui doutent encore que l'on puisse faire confiance au sens du discernement et de l'analyse critique des populations rurales !

Nous sommes assez bien placés pour affirmer que les séances de théâtre forum sont des moments de révélations, des moments où de nouvelles autorités morales se révèlent. Celui ou celle qui est monté sur la scène et qui a réussi à changer la situation, en redescend auréolé du prestige de celui qui a osé parler en public pour changer positivement une situation. Cette auréole n'est pas futile parce qu'elle implique une forme de responsabilité sociale ; à l'avenir lorsque des situations de ce genre vont se produire, cette personne est supposée être en mesure d'intervenir dans le bon sens afin de favoriser la recherche de solution. On ne descend pas indemne de la scène sans en avoir été marqué. D'ailleurs, le joker se fait fort à l'issue de la reprise séquentielle d'amener le spectateur-acteur à développer

sa pensée, cette fois-ci en situation de non jeu théâtral; le spectateur reprend son personnage social et son nom, et s'exprime une dernière fois en tant que individu et non en tant que personnage. Il devient, ce faisant, un adjuvant de la troupe animatrice puisqu'il va prodiguer des conseils, donner sa lecture du spectacle ou de la séquence qui a été traitée. Bref ! C'est un moment de vérité.

L'ensemble de cette boucle va constituer ce que nous pouvons appeler l'isotope de la reprise séquentielle. Cet isotope contient les étapes récurrentes suivantes :

La montée en scène du volontaire

L'identification de séquence à reprendre

La prise des attributs (nom, costumes, accessoires) du personnage

Le « rejeu » de la séquence jusqu'au point d'inacceptation par l'intervenant

Les propositions de changement pour lever en cascade les obstacles et solutionner les problèmes posés par l'oppresseur : chaque partie avance ses pions dans ce jeu d'échec

Le challenger fait « Echec et mat » et triomphe de l'oppression.

Fin de la reprise séquentielle.



Les autres aspects tels que l'interview final avec le joker, l'expression hors-jeu de la pensée personnelle du spectateur sont des étapes facultatives pouvant donner encore plus de ritualisation à la séquence. Alors que dans l'anti-modèle le personnage principal était en difficulté, à l'issue des reprises séquentielles, il réussit à briser les chaînes de l'oppression : le changement est donc possible, l'échec n'est pas une fatalité.

THÉÂTRE ET INDICATEURS DE DÉVELOPPEMENT

La problématique du théâtre au service du développement renvoie à la question du bien-fondé d'une approche du développement basée sur la culture. En quoi le théâtre peut-il être comptabilisé au titre des indicateurs de développement ? Les spécialistes du développement retiennent au nombre des indicateurs de développement durable des aspects tels que : les infrastructures, la satisfaction des besoins primaires :

plan : la joie de vivre, la fierté culturelle, la qualité du vivre en ensemble etc. Tout se passe comme si le véritable développement n'était pas le bonheur de vivre ensemble, mais plutôt les moyens pour y parvenir. Le bonheur comme horizon de développement paraît quelque peu décalé et moins mesurable que les ratios d'écoles, de dispensaires, de maternité, de routes, d'espace agricoles aménagés, de points d'eau, de sources d'énergie par unité de population. Le concept de développement durable a accredité l'idée d'une appropriation des actions de développement par les populations, donc une certaine prise en compte des facteurs sociaux, culturels et psychologiques comme critères de pérennisation. Prise de conscience, appropriation, participation, sont promus au rang de conditions d'un développement participatif et durable. En d'autres termes, il ne saurait y avoir de développement durable sans l'assentiment, sans la participation effective des populations. Or il

participative pour le développement. Dans le contexte africain, le théâtre est l'une des méthodes les plus efficaces de communication participative pour le développement.

Il convient alors de mettre en exergue le processus par lequel l'on passe du jeu théâtral à la vie réelle et aux transformations durables. Parce qu'il mise d'abord sur la dimension ludique et émotionnelle, le théâtre en appelle au cœur et à la raison du spectateur. À côté du divertissement, le spectacle sollicite la raison, la lecture du spectacle en tant que message à plusieurs niveaux. Le mix du plaisir et de la réflexion favorise les fonctions d'indexation, d'interpellation, de critique, de dénonciation, de satire, d'introspection, de prise de conscience et d'engagement personnel ou citoyen. Comme l'a dit Aristote, le spectacle théâtral devient une sorte de miroir où la société et l'individu se mirent, et contemplent avec fascination, horreur, terreur, révolte, amusement, plaisir ou bonheur, les beautés et les laideurs de la société et des hommes. Cette proximité, cette lisibilité du discours de la scène donne au spectateur le sentiment que le changement est à sa portée, et l'encourage à s'investir pour corriger les erreurs et les laideurs qui compromettent le développement durable.

C'est de ce constat qu'est né le concept de théâtre pour le développement. La finalité revendiquée de ce théâtre est bien de contribuer à l'éveil des consciences et à la transformation positive de la société. Ce faisant ce théâtre propulse le spectateur de sa position de passivité, de soumission et de résignation à une attitude de réactivité, de proactivité, de remise en question, de remise en cause de



la nourriture, la santé, l'éducation etc. Par contre les aspects liés à la culture trouvent difficilement leur place au nombre des indicateurs de premier

est avéré que l'un des meilleurs facteurs de participation c'est la communication sociale et particulièrement la communication

pratiques, d'usages, de modes de pensée et d'agir pouvant être des entraves à l'innovation et aux idées de changement.

Le théâtre forum comme forme de théâtre pour le développement

Ainsi par exemple, le spectacle forum est bâti à la fois sur la représentation du réel mais aussi sur une certaine forme d'exacerbation de l'oppression intérieure et/ou extérieure, pour employer le langage de Augusto Boal. L'oppression est mise en évidence dans le théâtre forum pour que le spectateur puisse démonter le mécanisme de sa construction afin de la déconstruire et la rendre évitable ou susceptible d'être combattu. Certaines formes d'oppression telles que celles que Boal nomme « le flic dans la tête » sont d'autant plus pernicieuses qu'elles nous sont incorporées par notre éducation et notre culture, à telle enseigne que la victime ne la perçoit pas ou par des réactions d'autocensure se rend complice de sa propre oppression. La culture, la religion, l'éducation, construisent un système de référence ou de valeurs qui transforment les situations d'oppression en Destin (Fatum des latins), en Fatalité (Moiras des grecs) ou en Nécessité (Anankè des grecs). Ce statut-quo favorise ceux qui exercent le pouvoir : les hommes sur les femmes, les anciens sur les jeunes, ceux qui savent (les sachants) sur ceux qui ne savent pas (les non-sachants), Les initiés sur les non-initiés, les catégories dominantes sur les catégories dominées. Ainsi par exemple la femme doit-elle toujours être soumise à l'homme, l'infidélité de la femme est un crime, celle de l'homme est parfaitement naturelle ; l'ancien a toujours raison sur le jeune etc. Un système cloisonné qui exclut la contestation perçue comme atypique. L'anomie est une forme



de rébellion pouvant conduire à l'exclusion, au bannissement.

Pour faire sauter les verrous du système social, la prise de conscience de l'oppression est une première étape. Le renforcement des capacités d'une masse critique significative des populations vulnérables ou victimes d'oppression (l'empowerment) est une seconde étape. La pression insupportable des contraintes dues à l'évolution et aux changements des rapports de force, et enfin la prise d'initiative de personnes leaders héroïques sont les derniers facteurs de changement. Ainsi donc, les deux premières étapes peuvent faire appel au théâtre pour le développement.

La dernière étape relève des facteurs exogènes tels que l'éducation, le livre, l'argent, les médias modernes, les TIC etc. Le besoin de changement génère parfois des tensions sociales, des crises graves et profondes. Les individus sont comme tiraillés par cette double postulation de fidélité à l'héritage laissé par les ancêtres et d'ouverture aux réalités des temps modernes.

Le langage théâtral permet de poser

le problème de cette ambiguïté d'une manière acceptable. Prenons le cas du mariage forcé. Dans la société traditionnelle, une telle pratique avait pour but de conforter le système d'alliance qui permet au groupe et à l'individu d'assurer la permanence de la lignée et du clan et de renforcer la solidarité entre familles et clans par les liens de l'alliance matrimoniale. Les temps changeant, cette pratique va le plus souvent à l'encontre d'une nouvelle valeur : la liberté individuelle. Au nom de cette liberté, il devient insupportable de contraindre un individu à passer tout le reste de sa vie aux côtés de quelqu'un pour qui il n'éprouve aucun sentiment, aucune affection, aucun amour. La liberté de choisir son conjoint remet donc en cause la pertinence du mariage forcé.

Au théâtre, on mettra en présence les deux points de vue soutenus par deux personnages ou deux groupes de personnages. D'un côté, seront développés les arguments en faveur de ce mariage forcé, le son de cloche de la coutume ; de l'autre côté les arguments en faveur de la liberté de choix sont développés avec la même intensité dramatique. Pour le spectateur ouvert, la question

n'est pas de réfuter la réalité du premier raisonnement, mais bien d'admettre la pertinence du deuxième raisonnement. Chacun des protagonistes défend avec conviction son point de vue, et il incombe au spectateur de se faire une opinion en s'appuyant à la fois sur le cœur et la raison. Dans la construction de l'intrigue dramatique et dans la reprise séquentielle, la règle est de créer des ouvertures, ne pas verrouiller, rester attentif aux propositions de changement.

Parce que le personnage négatif, l'opresseur, est joué avec une certaine forme d'outrance, le spectateur a plutôt envie de donner une chance à la victime, l'opprimée, qui se débat pour en sortir sans avoir le savoir ou le pouvoir nécessaire pour tenter une autre solution. A l'issue de la première partie, le spectateur ressent la contradiction flagrante entre les pétitions de principe de l'oppression et la réalité présente. Pour le spectateur, il faut que ça change. Et il aimerait bien être un acteur de ce changement. Nous sommes à l'orée d'un nouvel espoir. Mais cet espoir peut se transformer en

véritable proposition de changement qu'à l'issue du forum.

Le déclic du forum

Pendant le forum, le joker invite les spectateurs à venir aider la victime en prenant sa place pour développer de nouveaux arguments. Les intervenants agissent en leur nom propre, mais aussi au nom de l'ensemble de la communauté des « regardants ». Il revient au joker de faire en sorte que par des réponses collectives, l'ensemble du public se déclare solidaire des changements proposés ; ainsi le spectateur-acteur agit pour ainsi dire par procuration au nom de toute la communauté. La puissance du changement en paroles et en actions devrait faire s'écrouler de manière logique les positions tenues par l'opresseur. C'est un moment délicat parce que plus la "victoire" du spectateur-acteur sera justifiée par la pertinence de ses arguments ou attitudes nouvelles, plus le public sera enclin à s'identifier à lui. Par contre, si « la défaite », la capitulation du personnage oppresseur est faite de manière trop artificielle et magique pour reprendre l'expression de Boal, le spectateur a le sentiment qu'il est

dans une sorte de mascarade où les arguments ne tiennent pas la route, et dont les solutions proposées ne sont pas vraisemblables. C'est en ce sens que le rôle de l'acteur dans la reprise séquentielle est si déterminant. Par sa façon d'accepter les changements jusqu'à ce que toutes ses défenses s'écroulent il exercera sa fonction de pédagogue et de facilitateur de la libre expression. C'est par cette capacité de l'acteur dans la phase de reprise séquentielle que le changement proposé va devenir un changement accepté et plébiscité par le public. Le joker fait en sorte que le public acclame le changement proposé ; pour tous il devient évident que l'échec n'est pas le destin du personnage : Il y a de l'espoir.

Cette perspective que les choses puissent changer sans que le monde ne soit détruit est une idée de progrès, une idée de développement. Le débat consécutif à la reprise séquentielle permet d'aller plus loin dans l'analyse et l'information. Ce dialogue ouvert permet d'aller au-delà du jeu pour indexer la vie réelle. Ce dialogue, se poursuit parfois au-delà du spectacle dans l'espace de vie au quotidien :



famille, lieu de travail, espaces de rencontres.

Changements de comportements ou prises d'initiatives

Les missions de suivi des différentes représentations de théâtre forum et des chantiers de théâtre communautaire font cas de changements de comportements ou de prises d'initiatives dans les zones d'intervention. Sur le terrain nous avons ainsi pu vérifier et confirmer ces changements à travers nos interviews terrain et des visites de réalisations.

Voici à titre d'illustration des décisions prises par les populations à l'issue de chantiers de théâtre communautaire :

A Sakuilga

- L'organisation de séances de sensibilisation des parents (pères et mères) à Zigla contre les surcharges des travaux ménagers, et domestiques qui entravent au rendement scolaire des enfants et des jeunes filles ;
- L'organisation de rencontres de sensibilisation des couples sur l'intérêt de pratiquer la contraception à Zigla ;
- La réfection de la route par la population ;
- Les concertations avec la direction régionale des infrastructures et du désenclavement et la mairie pour le réaménagement de la route ;
- Les gens ne ramassent plus le sable sur la route ;
- La création d'associations pour mener des activités (« zak la yilemde », association des jeunes à zigla)
- Les gens sont de plus en nombreux à adopter le planning familial ;
- L'inscription des filles à l'école a connu une amélioration ;
- Les conseillers villageois participent plus au débat pendant

les sessions ;

- La formation des villageois par Bornfonden sur le mouvement associatif ;
- Le regroupement de famille en mutuelles.

A Gana

- La construction d'une maison dans une cour familiale par un

crédit à la COOPEC ;

- La diminution du nombre de grossesses non désirées dans les établissements scolaires ;
- L'engagement d'un plaidoyer par la mairie auprès des fils de la région pour la réalisation d'un barrage ;
- L'engagement d'un plaidoyer par la mairie auprès de l'Environnement pour l'obtention de plants.



ressortissant de Gana en réponse au fait que certains ressortissants du village à l'extérieur n'en disposaient pas ;

- L'interdiction du ramassage du sable sur la route, mise en place d'un comité de surveillance ;
- La réalisation d'un moulin à grains pour les femmes ;
- La réalisation d'un forage par un ressortissant du village ;
- La construction du CEG ;
- La construction de latrines au CEG ;
- La construction de salles d'hospitalisation au CSPS de Tuili et le renforcement du personnel de santé ;
- La construction d'un hangar au CSPS ;
- Les femmes se sont constituées en groupement et ont bénéficié de

A Lilbouré

- La population est plus organisée et participe mieux aux activités communautaires ;
- La réfection de l'école de lilbouré a été prise en compte dans le plan d'investissement de la mairie ;
- La réalisation du csps de kingria a été prise en compte par la mairie de latodin dans son plan d'investissement ;
- Les populations participent plus aux différentes campagnes de dépistage ;
- Les célébrations des mariages à la mairie connaissent une hausse ;
- Les jeunes filles n'hésitent plus à dénoncer des cas de mariages forcés ;
- Les veuves n'hésitent plus à signaler les abus dont elles sont

victimes ;

- La création de comités locaux de sécurité à Lilbouré dans le cadre de la police de proximité ;
- Les couples adoptent plus le planning familial

Le changement par le théâtre communautaire.

Le théâtre communautaire permet de faire un pas en avant. Parce que le théâtre communautaire c'est un peu du théâtre forum multiplié par sept, huit, neuf ou dix jours dans un même lieu et pour un large public homogène. Il a le mérite de permettre une sorte d'autodiagnostic des problèmes réels vécus par la population. Ces problèmes sont mis en perspective par la scénarisation des situations dramatiques.

Le scénario de l'intrigue dramatique dans le théâtre communautaire est une construction faite de document réels et de situations imaginaires, une sorte de docu-fiction théâtrale. L'imaginaire ouvre sur le ludique et l'esthétique, tandis que le documentaire renvoie à la réalité vécue à la dimension sociale du spectacle. Les techniques de transposition et de métaphorisation constitueront l'amalgame de l'intrigue dramatique. Cette intrigue dramatique n'est plus la copie conforme, la transcription juxtalinéaire de la réalité, mais une surimpression discrète de la réalité mais sur un fond d'imaginaire. Le participant du chantier de théâtre communautaire a ce sentiment d'être à la fois dans le vrai et dans l'imaginaire.

Rien ne se passe comme d'habitude : on peut se parler en chantant, on peut dialoguer avec une intensité inhabituelle, on peut jouer à fond les émotions, on peut même se permettre des gestes, des actes transgressifs ou particulièrement osés. Le temps du

jeu théâtral est un temps de parenté à plaisanterie où tout est permis ou presque ! Temps de liberté, liberté de parole, liberté d'action, liberté de jeu, formes diverses de transgressions, les hommes joueront les rôles de femmes, les femmes deviendront les hommes, les jeunes incarneront les rôles des anciens et vice-versa. Dans cette nouvelle logique on a le droit de faire pour dénoncer, sans prendre aucun risque social. La seule règle c'est de parvenir à émouvoir le public jusqu'aux larmes, ou jusqu'à la révolte. L'objectif c'est le changement pour le développement. La démarche du chantier de théâtre communautaire est une démarche lente, progressive, itérative afin de créer petit à petit

la confiance, l'envie de jouer, le plaisir de participer, la fierté de contribuer à un acte à caractère social et citoyen. Au-delà du jeu, au-delà des joutes oratoires, le théâtre communautaire franchit le seuil des engagements pour le changement. Les protagonistes du changement sont interpellés publiquement lors de la restitution finale, et chacun s'engage publiquement à faire quelque chose pour que la situation change et s'améliore.

Un comité de suivi est mis en place pour vérifier que ces différents engagements internes ou externes seront suivis d'effet. On n'est plus dans une logique ludique pour





oxygéner la vie, mais bien dans une logique de développement durable. Nous avons connu de nombreux exemples de transformations qui ont été faites à l'issue de chantiers de théâtre communautaire soit par les décisions internes, ce fut le cas des anciens de Yamba qui au terme d'un chantier de théâtre communautaire ont entendu l'interpellation des jeunes sur le caractère contraignant de la dot qui rendait difficile l'accès au mariage. A l'issue du chantier, les adultes et les vieux se sont concertés, et des décisions ont été prises par les chefs traditionnels pour réduire substantiellement les coûts de la dot ; lorsque l'équipe de suivi de l'ATB est retournée trois mois plus tard sur les lieux, confirmation a été donnée par les jeunes que le problème de dot avait trouvé une solution satisfaisante, les jeunes pouvaient se marier facilement. C'est aussi le cas du village de Tuili où les femmes ont interpellé leurs maris pour leur demander l'accès aux fosses fumières pour leurs propres petits potagers ; en effet, auparavant, elles contribuaient

à remplir les fosses fumières mais quand venait le moment de l'utilisation, seuls les hommes pouvaient s'en servir pour le grand champ familial. A l'issue du chantier de théâtre communautaire, lorsque trois mois plus tard, l'équipe de l'ATB est allée faire le suivi, témoignage a été rendu par les femmes que dorénavant les maris n'opposaient plus aucune résistance à ce que les femmes utilisent l'engrais des fosses fumières pour leur propre champ. Les décisions du théâtre communautaire ne sont pas des décisions pour rire, les engagements sont des vrais engagements aux termes desquels les maris permettent à leurs femmes dorénavant d'aller au centre de planification familiale ou au centre d'alphabétisation, de mener des activités génératrices de revenus, de prendre des responsabilités dans les organisations sociales ou politiques. Les parents se décident à mieux suivre l'école de leurs enfants, la santé de leurs enfants. Des ONG acceptent de modifier leur programme d'action pour introduire des réalisations à

la demande de la population. Des autorités communales s'engagent à inscrire les préoccupations exprimées par les populations dans les Plan de Développement Communaux (PDC).

Les partenaires en profitent aussi pour faire passer des informations pratiques pour permettre à des regroupements de jeunes de bénéficier des récépissés d'association afin de devenir des partenaires fiables, pour permettre à des femmes d'accéder aux crédits afin d'accroître leur solvabilité, pour permettre aux groupes de s'organiser pour revendiquer, contrôler ou rechercher les moyens d'action.

Au-delà des changements matériels, il y a les changements de mentalité, les changements de comportement. De nombreux témoignages attestent du fait que le théâtre forum ou le théâtre communautaire ont été des opportunités qui ont entraîné une autre vision ; ainsi par exemple au sujet de l'administration décentralisée, la mairie autrefois perçue comme



inaccessible est devenue plus proche, et les populations osent s'y rendre dorénavant; Des couples en crise par manque de communication ont pris dans le jeu du théâtre forum ou communautaire le courage de se parler et de développer ainsi une relation plus harmonieuse. Des parents ont compris l'importance de s'intéresser de plus près au travail de leurs enfants, ce qui a amélioré la qualité des résultats scolaires de leurs enfants. Ces témoignages prouvent que cette nouvelle mentalité changeait radicalement le paysage de nos localités. La pratique du théâtre interactif contribue à l'émergence d'une communauté plus sûre d'elle-même, plus cohérente, plus solidaire, plus disposée à oser le changement.

L'une des transformations que le théâtre peut s'enorgueillir d'avoir provoqué ou accompagné, c'est cette assurance nouvelle des femmes qui leur permet de jouer des rôles de premier plan dans la vie publique. Nos coutumes très souvent reléguèrent la femme dans une position de second plan. C'était aux hommes de prendre les décisions et les femmes mêmes quand elles avaient des idées contraires, elles ne pouvaient que tenter d'infléchir les décisions mais en sous-main. Il était assez

difficile pour une femme de lever le doigt publiquement, de se lever publiquement pour donner son avis. Avec cette pratique du théâtre forum où chacun est invité et encouragé à donner son avis, de plus en plus, les femmes prennent de l'assurance, s'investissent, s'impliquent. L'engouement que les femmes ont pour le théâtre est particulièrement significatif à cet effet, car elles y trouvent une opportunité nouvelle de briser les chaînes, de dire ensemble ce qu'elles pensent et de participer de façon plus efficace aux changements de la société.

LE THÉÂTRE COMME FORME DE COMMUNICATION SOCIALE.

Aujourd'hui lorsque l'on parle de communication on a tendance à exclure les arts vivants et en particulier le théâtre. Cette disqualification s'appuie sur des prérequis au nom desquels on voudrait dissocier le secteur de la communication de celui de l'art. Qu'elles valorisent la simple information, le dialogue binaire, la communication de groupe ou de masse, les théories de la communication privilégient les situations de circulation de messages entre deux ou plusieurs pôles par l'intermédiaire de canaux divers et selon des codes non artistiques. Le

système de codage conventionnel du message communicationnel accorde peu de place à l'élaboration esthétique. Par contre d'autres formes de communications sont construites à partir d'un code esthétique, il s'agit des formes d'expression artistique comme le théâtre, la musique ou le cinéma. La frontière entre la communication médiatique et le langage artistique tend à s'estomper au regard de la place de plus en plus grande prise par la créativité esthétique dans les médias. Cette créativité s'exprime au niveau de la mise en scène, de la recherche de style, des innovations esthétiques diverses destinées à renforcer l'impact et l'attractivité du message médiatique. Les plateaux de télévision sont devenus de véritables scènes avec des scénographies de plus en plus sophistiquées. Les événements culturels, les grands jeux, les compétitions sportives, les temps forts de la vie politique transmis par les médias, sont devenus de véritables shows faisant appel à toutes les techniques du spectacle.

Entre l'art et la communication l'écart se réduit considérablement, et l'on peut même dire aujourd'hui que l'expression artistique est l'une des dimensions de la communication.

Dans la communication théâtrale, la part du message est aussi importante que celle de l'esthétique, en particulier pour certains types de théâtre. Dans le théâtre pour le développement, le premier centre d'intérêt du spectateur c'est le contenu du spectacle, le message. Mais ce message ne prend toute sa pertinence que grâce à la qualité esthétique de sa présentation. Le langage artistique est destiné à favoriser la réception du message, à la rendre plus agréable et à accroître l'efficacité de la représentation. C'est ce qui différencie une conférence publique ou une séance de débats sous l'arbre à palabre, d'une représentation théâtrale. Les artistes de l'audiovisuel et des arts vivants, réalisateurs, dramaturges, acteurs, musiciens, chorégraphes, danseurs, metteurs en scène, et techniciens de scène ont une place légitime aux côtés des communicateurs. Il nous paraît anachronique de persister dans cette dichotomie entre communication et langage artistique. L'un et l'autre transmettent des informations, des messages, des émotions.

CONVERGENCE DES TECHNIQUES DE COMMUNICATION ET D'EXPRESSION ARTISTIQUE

Aujourd'hui avec l'évolution des technologies de l'information de la communication on note une certaine convergence des différentes techniques de communication et d'expression artistique. Le théâtre moderne assume de plus en plus ouvertement sa pluri-dimensionnalité en intégrant tous les langages artistiques et médiatiques : chants, danses, projections vidéo, télé-représentation, insertion des techniques journalistiques où l'on n'hésite pas à faire apparaître le texte écrit, le recours au « re-play » dans certaines recherches de mise en



scène. Le texte de dialogue peut être ainsi projeté sur un écran notamment sous forme de sous-titrage ou d'allusion à une certaine époque du cinéma muet, ce que Bertolt Brecht nommait les techniques d'historicisation du théâtre. Ces projections sont des enregistrements audio-visuels qui ont pour but d'apporter à l'image théâtrale scénique, une sorte de profondeur de champ, une sorte d'épaisseur de signes. Il s'agit de mettre en évidence les différentes dénotations et connotations du message théâtral par des effets d'illustration, de redondance ou même de contradiction. On retrouve le cinéma dans le théâtre, la radio dans le théâtre, on utilise l'enregistrement audio pour démultiplier les points de vue, les positions d'émission dans une représentation théâtrale. Je me souviens encore de ce que faisait ce brave prêtre, Père blanc

qui nous a fait aimer et découvrir le théâtre dans notre jeunesse dans les années 60 à 70 ; "le père Crépin" jouait seul sous forme de one-man-show les grands classiques avec des voix préenregistrées lui donnant la réplique en play-back. Cette manière de faire le théâtre est aujourd'hui très courante et met bien en évidence le fait qu'on puisse dans un spectacle mélanger avec bonheur le présent et le passé, l'ici et l'ailleurs, le maintenant et l'autre fois. Cette combinatoire de signes de la représentation théâtrale est encore plus explicite lorsque le théâtre est produit pour être diffusé par d'autres canaux que la scène. Ainsi le théâtre radiophonique, le théâtre télévisé, ou au contraire les enregistrements vidéo de spectacle et autant de formes nouvelles des Technologies de l'information et de la communication (TIC) qui vont se servir du langage théâtral pour apporter aux auditeurs, aux téléspectateurs,

aux internautes, d'autres contenus que les contenus classiques des émissions formatées uniquement pour être diffusées scéniquement. Ici au contraire nous avons des produits multi-systèmes ou pluridisciplinaires.

Le discours théâtral est polysémique et le dramaturge injecte dans le récit narratif ou informationnel des éléments relevant de l'imaginaire, de la fantaisie, ou du rêve. Le langage artistique est un discours au second degré dont l'exégèse révèle les préoccupations d'une société au même titre qu'un document médiatique. Il y a une porosité entre les différents genres journalistiques et les genres dramatiques.

Au plan de la temporalité, le langage artistique du théâtre et celui des médias modernes admettent autant la désynchronisation que la simultanéité dans les phases de production et de réception. Les médias froids, délocalisés ou a-localisés comme la presse, les œuvres dramatiques écrites, les enregistrements audios ou le cinéma sont livrés à la consommation désynchronisée par rapport au temps de l'écriture et de l'enregistrement ; par contre les médias chauds comme la radio ou la télévision et toutes les émissions directes, à l'instar des productions des arts vivants sont consommés « en live » : l'auditeur, le spectateur, le téléspectateur sont contemporains du temps de la diffusion.

On n'a plus la maîtrise systématique ni du temps, ni de l'espace, ni du public. Le temps et l'espace peuvent être désynchronisés, l'espace peut être a-localisé ou délocalisé selon les situations, le public peut être un public-individu, un public de groupe ou un public de masse.

Nous retrouvons ces mêmes paramétrages dans la construction de la communication théâtrale. La communication théâtrale est par excellence une communication désynchronisée entre le moment de sa conception et le moment de sa réalisation, à l'exception des cas d'improvisation, la pratique du stand-up aujourd'hui en donne une bonne illustration. Entre ce que conçoit le dramaturge, le metteur en scène ou l'acteur, et ce que reçoit « in fine » le spectateur à l'autre bout de la chaîne c'est une série de transformations et d'adaptations d'un projet initial individuel ou collectif porté à la connaissance du public groupal ou massif par plusieurs voix et des voies diverses. Le spectateur est contemporain de la représentation-reconstitution. La parenté du domaine de la communication et de celui des expressions artistiques réside également dans les notions de volatilité et de pérennité des produits. Nous pouvons aujourd'hui visionner un film ou une émission réalisée il y a cinq ans. L'auditeur ou le spectateur est dans la position du spectateur ou de l'auditeur de la première fois, exactement comme le spectateur de théâtre qui verrait pour la 150ème fois la même pièce de théâtre jouée il y a dix ans devant d'autres publics : c'est toujours la même pièce et chaque fois une nouvelle représentation. Cette forme de pérennité du support de communication s'allie de manière étrange et paradoxale au caractère volatile et éphémère de l'acte de communication artistique ou médiatique.

LA LOGIQUE DE COMMUNICATION DANS LE THÉÂTRE POUR LE DÉVELOPPEMENT

Lorsque l'on parle de la communication pour le développement ou communication

sociale pour le développement, on a tendance à n'entendre par là que les émissions radio ou télé destinées à véhiculer des messages de changement social. Il est vrai que ces médias ont une part importante à jouer dans les communications pour le développement et les acteurs du développement n'hésitent pas à mettre l'accent sur la communication médiatique dans leurs stratégies de communication. Mais cela justifie-t-il que l'on veuille exclure les autres formes de communication pour le développement ? Notamment les communications à caractère artistique parmi lesquels une place importante devrait être réservée aux arts du spectacle en particulier au théâtre.

Autant le théâtre conventionnel met en avant la fonction expressive, autant le théâtre pour le développement privilégie la fonction conative. Le spectacle tente de toucher le spectateur au cœur et à la raison pour l'amener à agir dans la vraie vie pour changer ce qui ne va pas. L'expérience du théâtre de sensibilisation au Burkina Faso a donné la preuve de l'efficacité et de la pertinence du théâtre comme l'un des supports les plus appropriés de communication sociale pour le changement. A ce titre, il importe pour les planificateurs et les autorités en charge des politiques de communication d'en finir avec cette marginalisation du théâtre, et de lui donner les moyens de déployer la plénitude de ses possibilités afin d'apporter la contribution nécessaire aux actions de communication sociale. Notre plaidoyer en faveur du théâtre ne devrait pas être perçu comme excluant les autres formes d'expression artistique, mais il paraît évident que de tous les arts du spectacle, le théâtre est celui qui se prête le mieux à la construction et à



la transmission de messages longs et articulés dans un contexte ludique et artistique. Il est vrai que la danse et surtout la musique peuvent également être des supports de communication pour véhiculer des messages, mais le théâtre peut intégrer la danse et la musique, et construire un discours théâtral structuré dans lequel les messages véhiculés ne sont pas de simples slogans ou des formulations lapidaires. La construction de l'intrigue dramatique dans le théâtre met l'accent sur la notion de conflit et donne la parole à toutes les parties pour développer chacune, son point de vue. Chacune prend tour à tour le spectateur à témoin de sa bonne foi ou de ses bonnes intentions. Le spectateur de théâtre s'immerge dans un univers complexe où il pourra ressentir par empathie les émotions et les sensations des personnages de la pièce. La méthode théâtrale est une manière originale d'amener le public cible à vivre par procuration des situations instructives pour lui. Grâce au théâtre le spectateur a une perception plus immédiate de la réalité de certaines situations, de certains drames sociaux, de certains conflits sociaux, de certains problèmes individuels, de certaines crises de la personnalité. Aujourd'hui tous ceux qui œuvrent dans le domaine du développement prescrivent le recours au théâtre, notamment le théâtre forum parmi les moyens de sensibilisation.

On peut multiplier à l'envie les exemples d'ONG, d'associations, de grands projets, d'Institutions qui font appel à l'expression théâtrale pour les aider dans leur campagne de sensibilisation, dans leurs actions d'intervention sociale pour le changement de comportement. Il faut rendre justice à la communication théâtrale en acceptant une fois pour toutes que le théâtre est un des paramètres de la communication sociale dans les pays en développement et ailleurs dans le monde entier. De ce fait il faudrait que les dispositions prises pour réglementer, soutenir, et promouvoir la communication médiatique pour le développement soient étendues au domaine de la communication artistique. Par exemple pour rester dans cette logique, autant on donne des trophées, des « gallian » pour les meilleurs journalistes, pour les meilleurs auteurs d'émission télévisée ou radiophonique, autant on devrait en faire de même pour les créations théâtrales orientées vers la communication sociale.

Prosper KOMPAORE
Directeur de l'ATB
Maître-assistant d'art dramatique
Commandeur de l'Ordre du Mérite



L'ESPACE ATB

- un centre culturel de proximité en plein cœur de Gounghin, derrière la maternité et en face du dispensaire de Gounghin, de la gare TsR et du centre de l'ABPAM
- un cadre rénové et enchanteur avec deux salles de spectacle équipées et carrelées
- un espace confortable pouvant accueillir 700 et 400 personnes ;
- une sonorisation et un éclairage appropriés.

VOTRE CENTRE CULTUREL

Scolaires, jeunes, travailleurs, habitants des quartiers environnants de Gounghin. Rendez-vous tous les week-ends et même en semaine pour vivre des instants inoubliables et des spectacles de qualité.

Pour tout renseignement,
contacter le 25 34 03 09
ou proskom@atb.bf

ENJEUX DE SCÈNE N°17

Revue d'information et de recherche sur le théâtre pour le développement
Numéro 17 Saison théâtrale 2016-2017

01 BP 2121 Ouagadougou 01 • Tél. : +226 25 34 03 09

www.atb.bf • www.facebook.com/AtelierTheatreBurkinabe

Email : proskom@atb.bf

Récépissé n°1266/CA-GI/OUA/P.F

Directeur de publication : Prosper KOMPAORÉ

Secrétariat de rédaction : Modeste Tadani

Collecte & exploitation documentaire, Conseil éditorial, rédaction,
graphisme, mise en page : Atelier Performances



