Etudes Francophones
Vol.26, numéros 1 & 2

Entretiens autour d'un théâtre national : le cas du Burkina Faso

Christophe Konkobo
Tennessee State University

Dans les lignes qui suivent, une dizaine d'acteurs culturels au Burkina Faso (BF) « prennent la parole » pour esquisser les contours de la pratique de l'art dramatique dans ce pays. Ce sont les écrivains et metteurs en scène Jean Pierre Guingané, Prosper Kompaoré, Jacques Guégané, et Etienne Minougou, les comédiens Ildévert Méda, Athanase Kabré, Alimata Koné Salouka, et Thierry Bambara, et enfin les promoteurs de spectacles Barthélémy Akoandangou, Yves Olivier, et Vincent Koala. Les entretiens que m'ont accordés en 2004 ces artistes et autres acteurs de la culture s'inscrivent comme un témoignage de première main sur les différentes voies que parcourent les artistes du *pays des Hommes intègres*.[1] Ces animateurs de la vie culturelle donnent leurs avis, non seulement sur les voies déjà explorées et qui ont fait l'expérience du temps, mais aussi sur celles qui sont encore en train d'être défrichées ou sondées. Les interventions s'organisent autour d'une série de six thématiques générales. Chaque intervenant donne son avis sur la question d'ensemble qui est posée et c'est après que toutes 'les voix ont été entendues' que la question suivante est posée. Les thèmes qui structurent les témoignages sont, par ordre chronologique, les suivants: « Théâtre burkinabé : état des lieux » ; « théâtre d'intervention sociale vs théâtre d'auteur » ; « la question de l'espace, l'espace théâtral en question » ; « la langue française au théâtre » ; « quels enjeux pour les festivals ? » ; « la question des publics ».

Quelle est l'état des lieux du théâtre burkinabé aujourd'hui ?

ALIMATA SALOUKA/KONE : Au BF il y avait par le passé plusieurs courants de théâtre : le théâtre forum, le théâtre débat, et le théâtre d'auteur. A un certain moment, tout s'est endormi pour faire place au théâtre d'intervention sociale. Mais il y a maintenant un regain de créativité parce que les jeunes s'engagent dans différentes formes, et je pense que cela est salutaire pour la pratique théâtrale dans notre pays. Les femmes sont de moins en moins nombreuses au théâtre mais elles apparaissent de plus en plus professionnelles. Il y a l'expérience de l'association « talents de femmes » qui essaie de pousser les jeunes qui s'intéressent à l'art dramatique à aller de l'avant.

JACQUES GUEGANE : Les intervenants du théâtre ont été ceux qui se sont affirmés le plus dans ce pays. Le théâtre radiophonique a contribué à cette dynamique. L'UNEDO[2] également se proposait de faire un spectacle par semaine, à défaut de le faire chaque jour comme au cinéma. Les artistes du théâtre se sont fixé des objectifs. A un moment

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

donné de son évolution, le théâtre a dû sa survie à une orientation vers le « théâtre utilitaire ».

VINCENT KOALA **:** Le théâtre africain au sud du Sahara est méconnu dans ses textes, sa production littéraire et dans son action quotidienne de spectacle. La majorité des productions d'Afrique qui tournent suffisamment sont étrangement des productions où le metteur en scène est européen. L'une des difficultés du théâtre est liée curieusement au cinéma, qui n'a pas d'acteurs à proprement dit. Tous les comédiens du cinéma africain proviennent généralement du théâtre, mais une fois que ces derniers y sont ils ne s'occupent plus du théâtre ; ils semblent oublier cet art qui les a d'abord portés. Je pense que le cinéma devrait travailler à trouver des systèmes d'ascenseur vis-à-vis du théâtre pour lui permettre de se développer, ceci dans l'intérêt même de sa propre survie.

YVES OLIVIER **:** Je trouve qu'il y a ici une difficulté liée au rôle du metteur en scène. Les metteurs en scène fonctionnent en circuit fermé, manquent d'ouverture sur l'extérieur. Il n'y a pas non plus d'auteurs de théâtre. Il y a de très bons auteurs en Afrique, mais au BF il n'y a pas d'auteurs contemporains qui parlent de la réalité contemporaine. Pour moi, le théâtre a pour vocation de parler d'ici et de maintenant. Ceci dit, il y a quand même les « Recréâtrales[3] » qui ont pour vocation de parler de la réalité contemporaine, de l'Afrique d'aujourd'hui.

ATHANASE KABRE : Il n'y a pas longtemps la marionnette n'existait pas au BF comme spectacle, mais elle est en train de faire son petit bonhomme de chemin. Il faut des actions multiples pour faire connaître les marionnettes en Afrique, et c'est ce que nous essayons de faire.

Le théâtre d'intervention sociale définit-il le théâtre qui se pratique au Burkina Faso ?

JACQUES GUEGANE : Vers la fin des années 1970, j'étais à l'époque directeur des Arts et Lettres, nous avions conçu ce qu'on a appelé « le Programme de Théâtre Rural », et c'est l'A.T.B[4] qui a été choisi pour animer ce projet. Nous avons mis cette troupe en contact avec des sociologues des « vallées de la Volta » pour saisir les problèmes qui se posaient aux communautés de ces régions et les traduire en langage dramatique. Ils allaient jouer sur le site et discutaient avec les gens. Aujourd'hui cela a évolué vers le théâtre d'animation, le théâtre pour le développement, voire le théâtre d'intervention sociale.

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

PROSPER KOMPAORE : Que ce soit le théâtre d'intervention ou celui d'auteur, dans les deux cas il s'agit de théâtre. C'est-à-dire qu'il s'agit de créer un spectacle dans lequel il y ait la part du rêve, du plaisir, de la joie, de l'humour, du rire et de l'émotion, mais aussi la part du message, de l'information, de la communication sociale. Dans la phase de représentation le théâtre forum diffère du théâtre « conventionnel », en ce sens que dans le théâtre conventionnel l'acte spectaculaire consiste uniquement pour la troupe à jouer. Alors que dans le théâtre dit forum, l'acte spectaculaire comporte deux volets : la troupe joue et ensuite elle fait jouer le public. Il y a même une dernière partie où, passé le moment où les spectateurs montent sur scène pour jouer à changer la situation, on engage une discussion avec tout le reste du public pour essayer d'aller au-delà du jeu et préciser davantage certains messages.

ILDEVERT MEDA : La plus grande partie du théâtre qu'on connaît c'est le théâtre d'intervention sociale, le théâtre utile. Alors que le théâtre ne doit pas être d'une utilité commandée. Des ONG demandent à une structure, par exemple, d'aller expliquer à des paysans comment utiliser « les sels de réhydration orale », comment utiliser la capote pour éviter le SIDA, etc. Et le théâtre burkinabé se résume pratiquement à cela. Moi, je dis souvent que je sais utiliser les sels de réhydration pas parce que je fais du théâtre, mais parce que je suis allé à l'école. Je sais utiliser les capotes et je sais ce que c'est que l'hygiène grâce à l'école. Alors, construisez des écoles, ça résout les problèmes. Ce n'est pas du théâtre qu'il faut pour cela. Dans mon théâtre il n'y a pas de morale. Je ne me préoccupe pas de ce que les gens font après avoir vu mon spectacle. Je n'apprends rien à personne parce que je suis moi-même assez sale ; c'est pourquoi je prends très peu de leçons des gens parce qu'ils sont aussi sales que moi généralement.

YVES OLIVIER : Le théâtre d'intervention est finalement la seule façon qu'ont des compagnies de vivre, c'est une des rares façons en tout cas. Il y a une demande qui génère des flux d'argent. Alors qu'un travail de création qui porterait plus sur les formes, les esthétiques, même sans abandonner le message, a énormément de mal à trouver des financements. D'abord, il n'y a pas de financement au niveau des Burkinabé, et puis pour en trouver au niveau des autres partenaires c'est une course d'obstacles. J'ai le sentiment que le théâtre d'intervention, à force de privilégier le message, le contenu, fait qu'on n'accorde plus d'importance à la forme. Or, le théâtre est surtout une question de forme, même si cela a une influence politico - sociale. Mais le théâtre n'a cette influence que parce qu'il travaille la forme, l'esthétique. Les pièces dites du théâtre forum sur le SIDA, la pauvreté, à la limite ne constituent pas du théâtre; c'est de l'instrumentalisation du théâtre, de la pédagogie sociale.

JEAN-PIERRE GUINGANE : Le théâtre d'intervention est destiné à sensibiliser des populations afin d'obtenir d'elles à court terme des changements de mentalité et de

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

comportement. Le théâtre d'auteur a une autre ambition, c'est élever la réflexion humaine sur la sensibilité. On peut y faire un spectacle qui ne « dit rien » mais qui est beau de par sa forme. Pendant que le théâtre d'auteur touche, le théâtre d'intervention sociale agit et cherche à obtenir des gens un comportement. Au plan esthétique il y a des différences, parce que ce ne sont pas les mêmes objectifs. Ici il s'agit d'apprendre des choses aux gens, de faire comprendre des choses : c'est une démarche pédagogique. Les spectacles de la plupart des pièces d'intervention sociale n'ont pas une lumière particulière ; c'est fait en sorte qu'on puisse les jouer n'importe où et n'importe quand : sous un arbre, la nuit, le jour, cela n'a pas d'importance. Le théâtre d'auteur est un théâtre esthétique. Un spectacle d'auteur doit être joué dans des conditions particulières. Je ne dis pas que le théâtre d'intervention est moins bon que le théâtre d'auteur. Personnellement, je soigne mes pièces d'intervention sociale. Vous avez vu que *le Fou* et *la Grossesse de Koudbi*, mes pièces d'intervention sociale, ont fait une carrière internationale ; elles ont été jouées par toutes les télévisions francophones, parce qu'elles étaient bien faites. Une des dimensions esthétiques assez remarquable du théâtre d'intervention sociale, c'est le contact de l'acteur avec le public. Quelle que soit la forme de la scène, le comédien doit accrocher le public en permanence ; ce qu'on n'a pas forcément dans le théâtre d'auteur qui peut être joué dans un espace où le premier public est à 30 mètres. Il y a une distance, l'acteur délivre et le spectateur reçoit tranquillement. Dans le théâtre d'intervention on est parfois nez à nez avec le public.

Les espaces où se créent les spectacles répondent-il aux besoins des artistes et aux attentes du public ?

PROSPER KOMPAORE : Nous sommes très souvent « à la merci des réalités » dans le choix d'utilisation de l'espace. Dans certains cas on aurait aimé utiliser des décors somptueux, davantage travailler avec la lumière, on ne peut pas le faire parce qu'on n'en a pas les moyens ou simplement parce qu'on n'a pas les techniciens requis pour tout cela. Donc nous ne pouvons pas nier le fait que nous avons des insuffisances et des manques. Cela nous amène à préférer une démarche qui soit beaucoup plus du type « théâtre pauvre ».

ILDEVERT MEDA : Je travaille sur l'espace dénudé au maximum. Comme le dit Peter Brook, la vacuité de l'espace est toute puissance parce qu'elle peut tout contenir. Je travaille donc à partir de l'espace vide. Je préfère la vacuité parce que je n'ai pas les moyens de faire autrement, mon théâtre n'est pas subventionné, je vais chercher des moyens en Occident. Je n'ai pas les moyens de faire des décors à la Mathias Langhoff ou à la Luc Besson[5]. Mais je crois aussi que la créativité vient de cette nudité de l'espace. En ce qui concerne la question des espaces de jeu, vu la nature de notre quotidien ici, est-ce qu'on n'aurait pas intérêt à imaginer des salles qui répondent plus à notre

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

environnement ? Je dirais qu'il faut concevoir la chose en terme de lieux et non de salles, parce que c'est peut-être l'enfermement des salles conventionnelles qui fait que les choses ne fonctionnent pas. On peut peut-être développer le théâtre de rue, pourquoi pas ?

ALIMATA SALOUKA/KONE : En tant que pays pauvre nous avons un théâtre pauvre. Le seul théâtre qui réponde techniquement aux normes du théâtre, c'est le Centre Culturel Français (C.C.F). Imaginez un instant qu'on se brouille avec la France et qu'on ferme le C.C.F. Vous connaissez bien le proverbe de chez nous qui dit : « qui dort sur la natte d'autrui, dort par terre ».

THIERRY BAMBARA : Après le C.C.F. qui a l'espace le mieux adapté au théâtre, c'est celui de l'A.T.B. Les autres espaces ont beaucoup à faire pour réunir des conditions optimales de jeu. La salle du CENASA[6] n'est pas bien construite et elle n'est pas adaptée. Le rôle du technicien éclairagiste que je suis, c'est d'exploiter l'espace de la scène pour le mettre en valeur au profit des artistes de la scène. La lumière doit être pour le comédien un partenaire sur la scène. La plupart des artistes chez nous ne comprennent pas encore bien cette dimension artistique de la lumière.

BARTHELEMY AKOANDANGOU : C'est pour pallier le manque de promotion des activités dans le domaine des arts du spectacle que le CENASA a vu le jour ; c'est en un mot pour lancer le showbiz. Il y avait par le passé la seule salle de spectacle de la Maison du Peuple, mais c'était un espace plus adapté aux congrès et aux colloques qu'aux activités artistiques. C'est ainsi que l'état a crée le CENASA avec la salle de spectacle qui est « le Théâtre National Koanda Lankoandé ». Nous gérons les ensembles artistiques nationaux qui sont « le Ballet National » et « l'Orchestre National ».

YVES OLIVIER : L'utilisation des espaces de théâtre par les metteurs en scène reste très conventionnelle et très limitée. C'est sans doute la tradition du conte qui y joue un rôle très important, mais on est toujours dans les récits, dans les déclamations et l'adresse directe au public. Du point de vue du renouvellement des formes, il n'y a pas beaucoup de choses, et cela est essentiellement dû à un problème de metteurs en scène.

La langue française est-elle une barrière au théâtre ?

ILDEVERT MEDA : De mon point de vue la langue utilisée au théâtre est une grande barrière. Ce problème trouve sa source dans le système éducatif. Nous faisons le théâtre dans une langue que nous ne maîtrisons pas. Dans le système éducatif, l'enfant commence à apprendre le français alors même qu'il n'a pas encore la maîtrise de la langue maternelle. Ce fait crée pour l'artiste une contradiction qui fait qu'en parlant, il

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

ou elle a tendance à tout ramener à l'intellect, parce qu'il faut trouver les mots justes et la bonne manière de les dire. Je pense que vu qu'on aime monter des pièces classiques grecques ici, on a intérêt à les traduire en mooré, en jula et dans les autres langues locales pour voir ce que cela va donner. On peut effectivement s'amuser dans ce sens en ayant la liberté d'utiliser la langue d'aujourd'hui, celle que les gens parlent dans la rue.

VINCENT KOALA : Aujourd'hui, que ce soit le théâtre de marionnette, de conte, de texte, ou forum, c'est généralement un théâtre de verbe, et on y parle ordinairement en français. Et l'espace francophone est très limité en termes de diffusion du spectacle. Pour que le théâtre africain puisse mieux traverser les frontières, il faut qu'il soit plus visuel, pour que ceux qui ne comprennent pas le français puissent quand même apprécier le spectacle.

YVES OLIVIER : Personne ne m'oblige à n'utiliser que le français à l'intérieur de ce centre culturel ; je n'ai pas ce type de limite. Mais le français est d'abord parlé très largement ici, en tout cas au niveau de la couche de population à laquelle je suis confronté et avec laquelle je travaille. Je n'ai quasiment pas de proposition de spectacle en langue nationale de la part d'artistes burkinabé. Peut-être que c'est une autocensure parce qu'ils se disent qu'ils ne doivent pas présenter au directeur d'un centre culturel français des spectacles qui ne sont pas en français. Mais faire des spectacles en langues nationales pourrait se faire ici pourtant.

ATHANASE KABRE : Pour le moment je travaille exclusivement en français. Mais avec les marionnettes la langue ne constitue pas une barrière. Si les marionnettes sont suffisamment expressives, quelle que soit la langue utilisée le public s'y retrouvera.

JEAN-PIERRE GUINGANE : Puisque nos populations sont à 10 % alphabétisées, la langue française est une barrière au théâtre. Si je n'écris pas en langue nationale c'est simplement parce que je ne suis pas alphabétisé dans nos langues.

ETIENNE MINOUGOU : Qu'on le veuille ou pas la langue française fait partie de notre quotidien et nous l'investissons. Elle devient plutôt pour moi une langue utilitaire qu'une langue usuelle, c'est une espèce de médium. A partir de ce moment, je ne m'interroge pas sur pourquoi j'écris en français, je m'interroge sur ce que je dis et j'exprime. Il est évident que dans ce que j'exprime, si la langue française à des limites, je la bouscule.

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

Quels sont les enjeux des nombreux festivals de théâtre qui existent au BF ?

PROSPER KOMPAORE : D'une manière générale, un festival est un temps fort dans la vie d'une communauté pour provoquer une convergence de tous vers un objectif commun. Ce moment de focalisation est un moment particulièrement heuristique pour permettre une prise de conscience de l'importance de la question et du thème traité.

VINCENT KOALA : Les festivals s'inscrivent dans une dynamique de service public pour démocratiser la culture, faire accéder au plus grand nombre les productions culturelles du continent et du pays. Je suis convaincu que les festivals de théâtre doivent être encouragés et pérennisés, autrement le théâtre deviendra une pratique de luxe pour un public d'élite et de nantis. Ce que je reproche aux structures de festivals c'est que les traitements des artistes qui y interviennent sont très faibles. J'ai dirigé des festivals et je sais que la plupart du temps on a le réflexe de mettre beaucoup plus d'argent sur ce qui est périphérique à la programmation, c'est-à-dire la communication (la télé, la radio, les cocktails, les banquets, les affichages...) et on oublie que ce sont les artistes qui font la fête. Il faut que les directeurs de festivals commencent à renverser la vapeur en ayant moins de notoriété à la télé, et en soignant plus l'artiste au titre de son travail.

JEAN-PIERRE GUINGANE : J'ai créé le FITMO, qui a une double composante théâtre et marionnette. J'ai estimé qu'il fallait mettre les marionnettes dans mon festival parce que la marionnette n'a pas une grande visibilité en Afrique francophone. Je suis le seul à offrir cela aux marionnettistes. La multiplicité des festivals n'empêche pas que chacun ait son originalité et sa spécialité.

ETIENNE MINOUGOU : *Les Recréâtrales* sont un projet qui a épousé les contours d'un compagnonnage entre un metteur en scène, Meda Ildevert, et moi. En 1998 j'ai monté un spectacle intitulé *les Prisonniers* dans une démarche particulière qui a allié l'écriture du texte à la réalisation scénique du spectacle. La béquille du texte est un handicap, c'est-à-dire, nous sommes malgré tout des sociétés à tradition orale. Les comédiens africains ont souvent du mal à intégrer les textes « classiques » parce qu'il y a toute une opération à faire dont ils n'ont pas les instruments, puisqu'ils n'ont pas toujours été formés. Donc, quand on les guide dans une bonne direction à travers des improvisations, des situations assez claires, ils expriment un enthousiasme de jeu qui est assez saisissant. J'ai pensé que pour renouveler notre pratique théâtrale, il était important d'abord de faire un travail sur la parole, donc à travers des improvisations, puis arriver à l'acte théâtral et ensuite à celui d'écriture ; donc inverser complètement le processus. Cette démarche permet de convoquer l'intuition conjointe à la fois des comédiens, des metteurs en scène et de l'auteur pour que le spectacle puisse se

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

construire. Aujourd'hui ce sont plusieurs troupes d'Afrique qui viennent partager cette expérience avec nous à chaque édition.

Pour quels publics les spectacles sont-ils créés ?

PROSPER KOMPAORE : Très souvent nous travaillons en collaboration avec des partenaires qui ont identifié des cibles et dans ces cas-là nous savons au départ pour qui nous devons jouer : soit pour des populations rurales tous aspects confondus, soit pour des femmes, des jeunes, des populations scolarisées. Je dois dire que près de 90% des créations que nous faisons sont accessibles à tous les publics ; même quand il y a une cible précise, les autres groupes peuvent y avoir leur compte. Mais quand on monte une pièce d'auteurs très sophistiqués, on sait que celui qui ne parle pas français aurait du mal à comprendre ce qui se passe.

ILDEVERT MEDA : Je pense que le public est très tolérant, pas seulement au BF mais en Afrique en général. C'est le public parfait parce que ce sont des gens qui viennent voir des spectacles. Ils n'ont pas d'à priori, ils ne connaissent pas les conventions, ils ne confrontent pas les formes qu'on leur a proposées avec des formes qui ont existé naguère sur la scène. Cette facilité avec laquelle les gens de théâtre arrivent à plaire au public a installé certains dans le manque de travail et de créativité. Il y a un public à créer, à travailler et à fidéliser.

ALIMATA SALOUKA/KONE : Quand le public qui vient à mon spectacle est satisfait moi je suis satisfaite. Je ne fais pas mon spectacle a priori pour un type donné de public.
Il faut dire qu'il y a plusieurs publics au BF. Je sais que le public de Ouagadougou aime beaucoup le théâtre et s'attend généralement à ce qu'on l'étonne. Le public de Bobo Dioulasso[7] par contre aime le théâtre tant que ça tourne à la dérision. C'est un public qui préfère les spectacles qui font rire a priori. Cela constitue déjà deux publics différents. Au Centre Culturel Français (CCF) on a un public sélectif. On y trouve un public français et des habitués du CCF et très rarement le citoyen moyen. Le CCF est considéré par les gens généralement comme un lieu « pour les blancs ».

JEAN-PIERRE GUINGANE : Je pense que le théâtre d'auteur s'adresse principalement à un public de ville, avec toutes les infrastructures qui s'y trouvent. Le théâtre d'intervention sociale s'adresse à un public de village, même s'il peut aussi intéresser un public de ville.

ETIENNE MINOUGOU : Pour moi la question n'est pas de savoir pour quel public on fait un spectacle, mais pourquoi on fait du théâtre. Il faut le faire sincèrement en essayant de ne pas être des partis politiques ou des syndicalistes, mais en étant des créateurs.

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

Eléments biographiques des interviewés au Burkina Faso

Akoandangou, Barthélemy : Directeur de la Communication et de la Promotion Artistique du CENASA.

Bambara, Thierry : Comédien, régisseur lumière au Centre Culturel Français Georges Méliès.

Guégané, Jacques : Ecrivain, Editeur, cadre (à la retraite) du Ministère de la Culture.

Guingané, Jean-Pierre : Dramaturge, comédien, metteur en scène, directeur de troupe, directeur du Festival International du Théâtre et de la Marionnette de Ouagadougou (FITMO).

Kabré, Athanase : Comédien, metteur en scène, marionnettiste.

Koala, Vincent : Promoteur Culturel, directeur de l'Organisation de Dynamisation des Arts et Spectacles en Afrique (ODAS-Africa).

Kompaoré, Prosper : Dramaturge, comédien, metteur en scène, directeur de troupe, directeur du Festival International du Théâtre pour le Développement (FITD).

Koné/Salouka, Alimata : Comédienne, metteur en scène, scénariste.

Méda, Ildevert : Comédien, metteur en scène, membre du bureau exécutif des *Recréâtrales*.

Minougou, Etienne : Dramaturge, comédien, metteur en scène, directeur des *Recréâtrales*.

Olivier, Yves : Directeur du Centre Culturel Français Georges Méliès de Ouagadougou.

Notes

1. Traduction en langue française de "Burkina Faso"

2. UNEDO: Union des Ensembles Dramatiques de Ouagadougou

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

3. Pour mieux comprendre "les Recréâtrales" voir la rubrique « les enjeux des festivals » pp.8-9

4. ATB: Atelier Théâtre Burkinabé, compagnie créée et dirigée par Prosper Kompaoré.

5. Tous deux metteurs en scène français. Langhoff crée à Ouagadougou en 2000 (avec Irène Tassembedo) *Prométhée enchaîné* d'Eschyle.

6. CENASA: Centre National des Arts du Spectacle et de l'Audiovisuel crée par décret présidentiel le 06 avril 1999.

7. Ouagadougou, capitale politique du BF; Bobo Dioulasso en est la capitale économique.

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334