

# Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

---

Volume 89  
Number 1 *Littérature burkinabè en transition*

Article 5

---

12-1-2017

## Mutations dans l'écriture théâtrale au Burkina Faso de 1980 à nos jours

Hamadou Mandé  
*Université Ouaga*

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [African Studies Commons](#), [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), and the [Playwriting Commons](#)

---

### Recommended Citation

Mandé, Hamadou (2017) "Mutations dans l'écriture théâtrale au Burkina Faso de 1980 à nos jours," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 89 : No. 1 , Article 5.  
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol89/iss1/5>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

**Hamadou MANDÉ**

Université Ouaga I Pr Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)

## Mutations dans l'écriture théâtrale au Burkina Faso de 1980 à nos jours

**Résumé :** Cet article porte un regard analytique sur l'évolution de l'écriture dramatique au Burkina Faso de 1980 à nos jours. S'appuyant essentiellement sur un corpus de cinq textes dramatiques de cinq auteurs de renom, il montre comment, dans sa forme comme dans son contenu, le texte théâtral a connu des mutations importantes qui répondent à un besoin d'ancrage socio-culturel mais aussi à une volonté de coller aux réalités du moment. L'étude s'est appuyée sur les ressources méthodologiques d'analyses du texte théâtral résultant d'approches mixtes combinant les travaux d'Anne Ubersfeld, de Patrice Pavis et de Sylvie Chalaye.

Dramaturgie, Écriture dramatique, Mutations, Personnages, Temps-espace

### Introduction

Le théâtre – écrit avec justesse Martine David – est un art multiforme. Art du verbe et du geste, du temps et de l'espace, du sacré et du profane, du masque et du dévoilement, il appartient à la littérature par ses œuvres dramatiques, au spectacle par ses techniques du jeu et de la scène, à l'histoire par ses rites et ses traditions (1995 : 5).

**D**ans la présente étude, nous avons choisi de nous pencher sur un seul de ces aspects : l'écriture dramatique. Deux raisons motivent notre choix de nous intéresser à la problématique de l'écriture théâtrale au Burkina Faso. La première est liée à la faiblesse de l'édition théâtrale, malgré une production relativement importante, et la seconde renvoie à la faible circulation, sur le plan national, des rares œuvres éditées. C'est cela qui explique notre volonté d'apporter une contribution à une meilleure connaissance de l'art théâtral au Burkina Faso en rendant justice au texte dramatique qui fait rarement l'objet d'analyse. La préférence, dans les travaux de recherche, semble généralement aller au spectacle, alors que tous les maillons de la chaîne ont encore besoin d'être mieux explorés.

À ce sujet, Prosper Kompaoré faisait, il y a une décennie de cela, le constat suivant qui reste d'actualité :

Le théâtre Burkinabè, bien que relativement jeune, a un capital d'expérience trop souvent méconnu, mal exploité. Les œuvres théâtrales, les hommes et les femmes de théâtre, les spectacles et événements théâtraux ne sont pas suffisamment explorés par les chercheurs dans le but de constituer une mémoire des arts de la scène Burkinabè (cité par Fabienne Roy, 2009 : 5).

Cet article se fixe pour objectif de proposer des pistes de réponses aux questions suivantes : Quelles différences existe-t-il entre l'écriture théâtrale des années 1980 et celle d'aujourd'hui ? Comment et à quel niveau ces transformations se sont-elles produites ? Ces mutations se situent-elles dans la dramaturgie, dans la langue, au plan des personnages, dans la construction de l'intrigue ou dans les thèmes traités ? S'agit-il d'une simple évolution logique ou d'une véritable rupture ?

Voilà autant d'éléments qui vont orienter notre analyse, et permettre de déterminer si l'écriture théâtrale au Burkina Faso a connu des mutations importantes dans sa forme et/ou dans son contenu.

Cependant, il convient de préciser que nous n'avons pas la prétention de retracer ici l'histoire de l'évolution du théâtre burkinabè dans ses moindres détails. Il s'agira plutôt, à partir de quelques auteurs phares, de faire un parcours et une analyse qui donnent un aperçu des mutations intervenues dans l'écriture théâtrale au Burkina Faso au cours des 35 dernières années.

L'étude se fera sur la base d'un corpus de cinq textes édités, d'auteurs dramatiques qui sont des figures importantes de l'univers théâtral au Burkina Faso. Les pièces retenues pour cette étude sont les suivantes : *Le fou* (1986) de Jean-Pierre Guingané, *Les voix du silence* (1998) de Prosper Kompaoré, *De l'amour au cimetière* (2008) d'Aristide Tarnagda, *Qu'il en soit ainsi* (2014) de Sophie Heidi Kam et *L'autopsie* (2014) de Justin Stanislas Drabo. Ces auteurs dramatiques pourraient être classés en deux générations : « l'ancienne génération », composée des deux premiers auteurs cités et dont les œuvres ont été publiées entre 1980 et 2000, et « la nouvelle génération », formée des trois derniers, qui a fait son apparition après les années 2000.

Pour ce qui est des références méthodologiques, cette étude fera appel à des théoriciens comme Anne Ubersfeld, dont la méthode de lecture sémiologique du texte théâtral qui prend en compte le personnage, l'espace et le discours sera exploitée. Il sera en outre fait appel à Sylvie Chalaye qui, dans son approche de l'évolution du théâtre africain, opère un découpage correspondant aux principales mutations thématiques et esthétiques qui ont marqué ce théâtre. Les cinq périodes qu'elle identifie, à savoir le théâtre historique des années 1960, le théâtre de désenchantement des années 1970, le théâtre de renouvellement esthétique des années 1980, le théâtre des enfants terribles des années 1990 et le théâtre des années 2000, pourraient bien convenir au découpage séquentiel de l'évolution du théâtre au Burkina Faso. Enfin, cette étude s'appuiera sur le travail de Patrice Pavis qui propose un modèle d'analyse présentant « une certaine universalité transhistorique » (2002 : 2) et s'adaptant « aux divers contextes historiques, notamment à ceux des œuvres contemporaines » (*ibid.*), un modèle fondé sur « la réception du lecteur face au texte » (*ibid.*) et qui, en cela, se distingue de la méthode génétique orientée vers la recherche de sens à partir de la genèse de l'œuvre, de ses sources ou de la méthode de travail de son auteur. Ce qui est plutôt préconisé, c'est une réception qui « formalise l'ensemble des opérations cognitives effectuées » (*ibid.*). C'est justement l'angle que nous avons choisi pour aborder cette analyse à la fois historique et comparée des écritures théâtrales d'auteurs dramatiques burkinabè de différentes générations.

Il est probablement nécessaire de préciser d'entrée de jeu ce qu'il faut entendre par mutations des formes et des contenus dans cette étude. Il s'agit de toutes les modifications conscientes ou non, intervenues dans le processus de l'écriture et qui touchent soit la langue, la forme, la thématique, la dramaturgie, le sens et même les objectifs de l'écriture dramatique. L'analyse proposée sera fondée sur l'évolution de ces caractéristiques dans l'écriture théâtrale au Burkina Faso, après un bref rappel historique.

### **Bref rappel historique**

À l'instar des autres pays francophones de l'Afrique de l'Ouest, l'émergence du théâtre d'influence occidentale au Burkina Faso date de la période coloniale. Tout commence avec les missionnaires catholiques qui, pour les besoins d'évangélisation, vont s'en servir

comme moyen de communication avec les masses. L'inter-séminaire de Ouagadougou va jouer un rôle important dans la promotion du théâtre religieux en Haute-Volta (actuel Burkina Faso). Il en est de même de la congrégation des Pères blancs<sup>1</sup> à Ouagadougou, qui va assurer son rôle de pionnière dans le déploiement du théâtre religieux en réalisant une des toutes premières traductions de ce théâtre en langue locale.

À l'échelle de l'Afrique occidentale française (AOF), la pratique théâtrale profane prendra forme au cours des années 1930 dans le cadre de l'enseignement colonial. D'abord à l'École Primaire Supérieure de Bingerville en Côte d'Ivoire puis, plus tard, à l'École Normale William Ponty au Sénégal où le théâtre connaîtra un développement important qui aboutira à la production des premières pièces d'auteurs africains. Les étudiants issus du territoire de la Haute-Volta y étaient présents au nom de leurs nouveaux territoires de rattachement, du fait de la suppression du territoire de la Haute-Volta et de sa répartition entre les territoires du Soudan français, de la Haute Côte d'Ivoire et du Niger, entre 1932 et 1947. Le théâtre interviendra dans l'enseignement et la formation de la nouvelle élite africaine qui aura en charge d'œuvrer à sa vulgarisation dans les différentes colonies.

En Haute-Volta, il a fallu attendre la reconstitution du territoire en 1947 et surtout les années 1950 pour commencer à voir s'exprimer le théâtre dans le cadre des activités des Centres culturels. C'est à partir des années 1955 que ce théâtre connaîtra sa pleine expression avec l'institution du Concours théâtral des Centres culturels de l'AOF. Sur les trois éditions tenues en 1955, 1956 et 1957, le pays, représenté par la Troupe du Centre culturel de Banfora, sous l'égide de Lompolo Koné, remportera l'édition de 1957 avec la pièce *Au pays des paysans noirs*, après avoir été finaliste malheureux à l'édition de 1955. Il convient de noter que les pièces de l'époque étaient conçues de sorte à ne pas heurter la sensibilité de l'administration coloniale qui, dans tous les cas, avait un contrôle direct sur toutes les créations théâtrales.

Au début des indépendances, les manifestations, telles que les journées culturelles du Cercle d'Activités Littéraires et Artistiques

<sup>1</sup> Citant Bakary Traoré (1958 : 47), Jean-Pierre Guingané, parlant du théâtre religieux, écrit dans sa thèse d'État (1987 : 332) : « L'expression était toujours européenne ; la seule tentative de traduction en langue locale du répertoire du patronage fut faite par les Pères Blancs à Ouagadougou, en Haute-Volta et par les protestants anglo-américains du Nigéria. »

de Haute-Volta (CALAHV) qui se déroulaient chaque année, allaient favoriser la promotion des activités artistiques, dont le théâtre. Des ensembles privés, à l'image de la Troupe de la Volta de Sotigui Kouyaté ou le Cercle de l'Amitié de Karim Laty Traoré et de Mamadou Sidibé, étaient les porte-flambeaux du théâtre à cette époque en Haute-Volta. À la même période, le théâtre en milieu scolaire connaissait une effervescence particulière. C'est tout cela qui a favorisé la vulgarisation rapide de la pratique théâtrale dans le pays.

La première décennie des indépendances en Afrique marque une rupture d'avec le théâtre colonial. Les auteurs de cette période vont, dans un sursaut identitaire, développer une thématique qui aura pour toile de fond la valorisation des grandes figures mythiques africaines. Ainsi, Chaka Zoulou, Samory Touré, Lat Dior, Babemba et bien d'autres figures historiques africaines vont être les icônes d'un théâtre qui se fixe pour but de galvaniser les peuples africains en œuvrant à la reconstitution de leurs identités saccagées par des décennies de colonisation. C'est dans cette période que le théâtre historique va s'imposer comme un moyen de combat contre les pratiques assimilationnistes et le négationnisme culturel de la colonisation. Le théâtre historique, comme le rappelle bien à propos Bakary Traoré, est un théâtre politique qui valorise les héros africains de la résistance à la pénétration coloniale et de la lutte pour les indépendances africaines. Le théâtre en Afrique se révèle être un moyen de revendication identitaire. Et cela est très important, comme le rappelle le Pr Joseph Ki-Zerbo, car, « [s]ans identité, nous sommes un objet de l'histoire, un instrument utilisé par les autres : un ustensile » (2013 : 8).

Au tournant des années 1970, une nouvelle orientation thématique va s'imposer et aura pour centre d'intérêt la mauvaise gouvernance politique des dirigeants africains et ses corollaires. Le théâtre deviendra alors, selon l'expression d'Aimé Césaire, « la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche<sup>2</sup> ». Il s'oriente ainsi vers une satire politique en mettant au banc des accusés les « peaux noires, masques blancs<sup>3</sup> » qui ont pris le relais de leurs maîtres coloniaux. Les pratiques comme la corruption ou les injustices sociales, seront dénoncées avec virulence. S'il est indéniable que

---

<sup>2</sup> Expression tirée de son œuvre *Cahier d'un retour au pays natal* : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de Bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir » ([1939] 2008).

<sup>3</sup> Une expression de Frantz Fanon, auteur de *Peau noire, masques blancs*.

la révolution s'est faite au plan thématique, tel n'est pas le cas des formes dramatiques qui restent jusque-là conformes aux modèles hérités de la colonisation.

Durant cette deuxième décennie des indépendances, les auteurs dramatiques burkinabè, à l'instar de leurs homologues des autres parties du continent africain, vont davantage s'orienter vers la prise en compte des préoccupations immédiates des populations africaines. Dès 1968, Pierre Dabiré se distingue en remportant le premier prix du Concours théâtral interafricain avec sa pièce *Sansoa*. L'écriture dramatique devient une pratique généralisée. De nombreux textes, malheureusement non édités<sup>4</sup>, montrent une effervescence autour de l'écriture théâtrale durant cette période avec des choix thématiques qui collaient aux réalités africaines. Si, dans la forme, les modèles hérités de l'Occident restent d'actualité, sur le plan thématique le changement est très important et traduit cette quête de liberté et d'indépendance.

La première rupture formelle d'avec les formes théâtrales occidentales intervient au cours de la décennie 1980 avec une réelle affirmation de la volonté d'émancipation esthétique et thématique des dramaturges africains. La quête de modèles inspirés du patrimoine culturel africain se fait pressante et aboutit à des formes d'expression d'un « théâtre plus africain », selon le vœu de l'Ivoirien Niangoran Porquet, promoteur de la griotique.

Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré, deux universitaires burkinabè partageant en commun une passion et un engagement sans faille pour la promotion du théâtre vont développer le théâtre d'intervention sociale, sous la forme de théâtre-débat pour le premier, et celle de théâtre-forum pour le second. Il s'agit de pratiques théâtrales inspirées à la fois des traditions, comme celles du griot et de diverses pratiques endogènes à forte théâtralité des populations locales, mais également nourries de l'expérience du théâtre de l'opprimé, développé en Amérique latine par Augusto Boal. Les spectacles, joués indifféremment en français et dans les langues locales, vont à la rencontre des populations pour contribuer à éveiller les consciences sur des sujets sensibles et créer ainsi une occasion d'échanges et de recherche de solutions. Si les formes et les méthodologies d'intervention sont parfois diverses, il faut noter

---

<sup>4</sup> Pour la rédaction de sa thèse d'État soutenue en 1987, Jean-Pierre Guingané avait réuni 550 pièces théâtrales qui ne représentaient qu'une partie des pièces théâtrales écrites par des auteurs burkinabè.

que le théâtre d'intervention vise toujours les mêmes objectifs : faire prendre conscience d'une situation dangereuse ou à risque, de sorte à amener le public à rechercher la solution la mieux indiquée pour prévenir le danger ou en sortir. Cette rupture, contrairement à ce que certains écrits le laissent croire, ne se limite pas seulement à l'avènement du théâtre d'intervention sociale mais touche également l'esthétique de création des spectacles dits d'auteur.

Au Burkina Faso, cet élan a été encouragé par l'ambiance politique du moment avec la révolution d'Août 1983 conduite par Thomas Sankara. Pour la première fois dans ce pays, un régime politique affirme ouvertement sa foi en l'art et en la culture qui sont appelés à être les viviers de la construction d'une identité nationale. Même si cette reconnaissance n'est pas exempte de volonté de récupération à des fins de propagande politique, tout le monde reconnaît que l'engagement au sommet de l'État était une réalité. En quatre années de régime révolutionnaire, des infrastructures furent construites, des manifestations culturelles d'envergure nationale et internationale et des prix littéraires prenant en compte le théâtre furent créés. La Semaine Nationale de la Culture (SNC), une de ces manifestations phares, va servir de tremplin à la promotion du théâtre au Burkina Faso. La plupart des auteurs, dont les pièces de théâtre sont éditées dans le pays, ont d'abord été distinguées à la SNC<sup>5</sup>. C'est le cas de trois des cinq auteurs retenus pour cette étude : Jean-Pierre Guingané<sup>6</sup>, Sophie Heidi Kam et Justin Stanislas Drabo. La première pièce publiée par une maison d'édition au cours de cette période est *Le fou* de Jean-Pierre Guingané en 1986 (éditions CEDA- Abidjan). C'est également au cours de la même période qu'une association artistique importante, l'Union des Ensembles Dramatiques de Ouagadougou (UNEDO) qui regroupait quatre ensembles de théâtre et deux de danse, a été créée. Elle a été, en collaboration avec le Centre Burkinabè de l'Institut International du Théâtre (CB-IIT), à l'initiative de la création du Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO) en 1989, ainsi que du lancement, en 1991, de la première école de théâtre.

---

<sup>5</sup> À partir de 1984, la biennale de la Semaine Nationale de la Culture (SNC), créée en 1983, prend le relais des Journées du ministre de la Jeunesse et des Sports, avec son volet concours dramatique. Le Grand Prix National des Arts et des Lettres (GPNAL), décerné à chaque édition à la troupe victorieuse, allait servir de rampe de lancement à la pratique théâtrale au Burkina Faso. Les troupes existantes se réorganisèrent et de nouvelles troupes virent le jour.

<sup>6</sup> Jean-Pierre Guingané a été, à trois reprises, lauréat du Grand Prix National des Arts et des Lettres avec les pièces *Le fou*, *Le cri de l'espoir* et *La musaraigne*. Il a été consacré artiste du peuple.



Les années 2000 marquent un nouveau tournant avec l'apparition, sur la scène théâtrale nationale, d'une nouvelle génération d'artistes-comédiens formés au sein des troupes écoles<sup>7</sup> de Jean-Pierre Guingané, Prosper Kompaoré et Amadou Achille Bourou, mais aussi à l'école de théâtre de l'UNEDO dont les premières cuvées ont produit des artistes qui se sont très rapidement engagés dans le monde du théâtre et de la danse. Charles Wattara, Ildevert Méda, Alain Héma, Hamadou Mandé, Salia Sanou, Odilia Congo, Odile Sankara, Étienne Minoungou sont issus de cette école.

Dans le domaine de l'écriture dramatique, l'édition théâtrale commence à compter des titres importants. Après *Le fou*, Jean-Pierre Guingané publie coup sur coup une dizaine de pièces théâtrales, avant sa disparition en 2011. Prosper Kompaoré met sur le marché *Les voix du silence* en 1998.

À partir de 2007, de jeunes auteurs dramatiques, signant sous les noms de Sophie Heidi Kam, Aristide Tarnagda, Justin Stanislas Drabo, font leur apparition dans le paysage théâtral national. Avant eux, l'auteur de théâtre au Burkina Faso était un directeur de troupe : Jean-Pierre Guingané avec le Théâtre de la Fraternité créé en 1975 et Prosper Kompaoré avec l'Atelier Théâtre Burkinabè fondé en 1978. Aujourd'hui, des écrivains comme Sophie Heidi Kam et Justin Stanislas Drabo, qui n'ont pas d'attaches connues avec une troupe ou une compagnie théâtrales, marquent leur entrée dans le monde du théâtre au Burkina Faso. En effet, si un auteur comme Aristide Tarnagda reste lié à la scène comme metteur en scène et comme comédien, en plus d'être un auteur très prolifique, tel n'est pas le cas de Sophie Heidi Kam et de Justin Stanislas Drabo qui sont exclusivement ancrés dans l'écriture. La fonction d'auteur de pièces de théâtre commence à être reconnue comme un métier à part entière, alors que, jusque-là, cet aspect créatif relevait davantage du directeur de compagnie ou de l'organisateur de spectacles, qui cumulaient ainsi les fonctions.

## Résumés des œuvres du corpus

### *Le fou* de Jean-Pierre Guingané

Tinoaga, gardien de son état, cherche à inscrire son unique fils Parka à l'école afin qu'il devienne un jour, « un homme comme il

<sup>7</sup> Les troupes théâtrales ont été pendant de longues années les seuls cadres de formation théâtrale. La formation était alors une de leurs missions principales.

faut ». Sur le parcours, que d'obstacles, de duperies et d'escroqueries. Même son proche parent, Valentin, refuse de l'aider au motif que de tels agissements ne sont pas compatibles avec son idéologie communiste. Paul, sur qui il pensait pouvoir compter, ne lui sera d'aucun secours tout comme le député Bafi ou le directeur d'école auxquels il s'est adressé. Le jour de la rentrée, Tinoaga constate que son fils n'est pas inscrit. Dépité, il s'en prend au directeur d'école qu'il décapite. Il est alors abattu par les forces de l'ordre. Un communiqué lu à la radio annonce la mort de Tinoaga, qualifié de forcené. Cette nouvelle suscite la révolte dans les quartiers populaires.

### *Les voix du silence* de Prosper Kompaoré

À la veille des élections présidentielles, Chef Adam, à la tête d'un grand parti, rassemble son état-major, composé de hauts fonctionnaires, d'hommes d'affaires et de chefs traditionnels, pour un dernier grand meeting. Les pauvres d'en bas, dont les voix sont nécessaires dans ce système électoral, sont courtisés. Les politiques consentent à descendre dans la cour des miracles, tenue par Ma Awa, où vivent tous les exclus de la cité. On leur propose des ripailles et des enveloppes d'argent. C'est au cours d'un meeting de Chef Adam que Oscar, le fils de l'homme politique, viole Amicha, la fille de Ma Awa, entraînant la fureur des gens d'en bas. Cela va engendrer des tractations et des révélations inattendues.

### *De l'amour au cimetière* d'Aristide Tarnagda

Deux personnages, L'Homme et La Femme, se retrouvent fortuitement dans un cimetière. Chacun d'eux, tenaillé par les vicissitudes de l'existence, las de vivre en marge de la société, est venu creuser sa tombe pour en finir avec sa vie de marginalisé. Entre les deux, la communication a de la peine à s'engager. L'homme se propose d'apporter son aide à la femme, qui le repousse, puis naissent des coups de poing et du sang qui coule... La communication finit par s'établir entre les deux et alors commencent le dévoilement et le rapprochement qui vont durer jusqu'au bout de la nuit.

### *Qu'il en soit ainsi* de Sophie Heidi Kam

Par un concours de circonstances, trois personnages se retrouvent en plein désert autour d'une fontaine. Phil (un homme

ayant la cinquantaine), Saïda (une femme de dix-huit ans) et le Vent. Phil a fui son village à l'âge de quinze ans, après avoir mis le feu à la case des fétiches en signe de protestation contre l'injustice des anciens. Après un passage dans les rangs d'un des groupes rebelles les plus redoutables opérant dans la région forestière, il se retrouve au milieu du désert où il découvre et aménage cette fontaine. Il rêve de faire fortune et de retourner dans son village natal pour célébrer les funérailles de sa mère et de sa sœur, mortes après son départ. Saïda, cette femme voilée de la tête aux pieds, est une albinos en fuite qui cherche à rejoindre l'Occident afin d'échapper à ses frères qui veulent la sacrifier pour faire fortune. Sa route croise celle de Phil au moment où, fatiguée et assoiffée, elle découvre la fontaine. Le Vent, lui, est le témoin intemporel de cette rencontre faite de méfiance, de rapprochement et d'incompréhension.

#### *L'autopsie* de Justin Stanislas Drabo

Le professeur Emrick Bisoundou Boubié est un scientifique qui veut tester une molécule résultant de quinze années de recherches et qui permettrait de remédier à une des plus grandes préoccupations de la communauté scientifique internationale. Pour y arriver, il doit convaincre son assistant, Doumbé, qui s'oppose à sa volonté de pratiquer une autopsie sur le corps de sa propre épouse, Rose, qui vient de mourir. Le discours médical devient un prétexte pour faire une autopsie de la société contemporaine.

### **Analyse comparée des œuvres des dramaturges des deux générations**

Comme le souligne bien à propos Patrice Pavis, le texte dramatique est un tissu de mots, un tissage de phrases, de répliques, de sonorités qui ne sont pas toujours faits dans la même étoffe : « il porte la trace d'une voix, d'une langue, d'une situation donnée, d'une représentation où le langage se mélange avec des éléments non verbaux. Cette trace de la pratique, cette marque de fabrique du texte, varie donc d'une époque à l'autre » (2002 : 6). C'est justement cette mutation des formes et des contenus que nous voulons observer et analyser dans les textes retenus. L'analyse mettra donc en parallèle les œuvres de deux générations d'écrivains, celle des années 1980 ou « l'ancienne génération » et celle des années 2000 ou la « nouvelle génération ». La composition du texte

dramatique, la langue et les procédés de langage et du dialogue, les formes d'écriture, les personnages, l'espace et le temps, l'action, les thèmes et les idéologies et contenus latents de ces textes seront les points de repère de cette analyse comparée.

### *La composition du texte dramatique*

L'intérêt, ici, est porté sur la structure du texte dramatique. Il s'agit de voir comment les auteurs construisent leurs textes et comment ils en agencent les différentes articulations.

L'analyse des pièces retenues fait ressortir deux procédés ou modèles de construction qui semblent correspondre à des choix liés à l'époque. Les pièces théâtrales *Le fou* (1986) et *Les voix du silence* (1998) sont composées de trois actes subdivisés en scènes. Ce choix est conforme à la dramaturgie classique qui consacre la division en actes et en scènes des pièces théâtrales. Du point de vue de la structure interne, les pièces *Le fou* et *Les voix du silence* sont construites sur des actions qui évoluent de façon linéaire, partant de scènes d'exposition, évoluant à travers des péripéties et aboutissant à des dénouements heureux ou malheureux, selon les cas.

Dans les trois autres pièces du corpus, les auteurs optent pour une structuration différente de celle de leurs aînés. Dans *Qu'il en soit ainsi*, c'est un découpage en « Moments » qui est privilégié ; dans *De l'amour au cimetière* et dans *L'autopsie*, le texte est livré en un seul jet, en une seule scène et de façon compact. Ce choix traduit une volonté de se démarquer des structures classiques et de proposer une action qui se déroule sans interruption, comme pour coller à la réalité qui ne s'embarrasse pas toujours de conventions. Le constat qui peut être fait est qu'il existe une proximité formelle entre ces textes et ceux de la nouvelle génération d'auteurs dramatiques africains comme Kofi Kwahulé et Kossi Efoui. Par exemple, *De l'amour au cimetière* possède, sur ce plan, beaucoup de traits communs avec *Big Shoot* de Koffi Kwahulé. Cela s'observe dans la forme de l'écriture à travers le traitement du temps, de l'espace et la présentation en un bloc unique du texte. Sur le plan thématique, les deux auteurs accordent une place importante aux violences faites aux femmes.

Dans les pièces *De l'amour au cimetière*, *Qu'il en soit ainsi* et *L'autopsie*, la tendance est plutôt à la narration. L'action est minimalisée et les réminiscences, les évocations du passé douloureux et du parcours des personnages en constituent la trame de fond. L'action, ou plutôt la situation, devient un prétexte pour faire dérouler des faits qui se sont produits dans d'autres contextes et en d'autres temps mais qui ont une prise sur le présent.

Les techniques de composition semblent parfois se nourrir des formes antiques. Dans *De l'amour au cimetière* et dans *Qu'il en soit ainsi*, les rôles joués par les personnages allégoriques du Cimetière et du Vent font penser au chœur antique dans la tragédie grecque. Ils ouvrent et ferment l'action à l'image du *parodos* et de l'*exodos*. Ils sont également des personnages omniscients qui commentent, racontent, avertissent, anticipent et éclairent les protagonistes sur certaines situations, produisant ainsi des sortes de *stasima*. Ces choix confortent le caractère tragique des destins qui se croisent dans ces pièces. Ils renforcent également, par l'option de la choralité, les affinités formelles entre ces textes et l'écriture théâtrale de Koffi Kwahulé.

Ce que l'on remarque de façon indéniable, c'est qu'il y a un basculement de forme et de fond dans la composition des textes dramatiques. La différence entre les deux générations est très nette sur cet aspect de la composition du texte dramatique.

### *Les procédés d'écriture, de langage et du dialogue*

La langue d'écriture est le français pour toutes les cinq pièces. Cependant, les registres utilisés sont différents. Jean-Pierre Guingané dans *Le fou* et Prosper Kompaoré dans *Les voix du silence* font usage d'une langue écrite de niveau courant, accessible à tous. Cela est en cohérence avec le niveau social du plus grand nombre des protagonistes. Si la violence est présente dans ces textes, elle ne s'exprime pas par le discours mais plutôt par l'injustice et le cynisme des « grands » à l'égard des pauvres. Le ton dans l'ensemble reste modéré malgré des situations parfois explosives. Les textes font également appel aux ressources traditionnelles. Dans *Les voix du silence*, l'onomatopée des personnages est un condensé de sens en relation avec le contexte socioculturel moaga. En effet, des noms, comme Tampouré, Rawa, Pwânga, sont chargés de sens<sup>8</sup>. Ils sont des marqueurs d'identité qui caractérisent ces personnages et leur

<sup>8</sup> Voir Maurice Houis (1963) et Alain Joseph Sissao (1995).

font porter leur histoire et celle de leur communauté. D'une façon générale, les pièces *Le fou* et *Les voix du silence* sont écrites dans une langue accessible à la plupart des lecteurs. Dans le discours, la double énonciation, caractéristique de l'écriture dramatique, est très marquée.

Ce n'est pas le cas dans les textes des auteurs de la nouvelle génération, chez qui la double énonciation n'est pas toujours évidente. Leur discours, très poétique, fait appel à des ressources stylistiques variées qui enrichissent les textes mais les rendent peu accessibles au lecteur de niveau moyen. Dans *De l'amour au cimetière* et dans *Qu'il en soit ainsi*, le dialogue prend très souvent des allures de monologues avec de longues tirades adressés à des personnages qui ne sont pas en condition d'écoute. Les rares moments de dialogues sont faits de répliques très brèves qui donnent l'impression d'un jeu de « ping-pong » entre les personnages. La violence du langage, les suspensions des propos, l'usage massif du lexique de la violence, la tension perceptible dans les échanges entre les personnages sont caractéristiques de cette écriture de l'urgence qui traduit une certaine lassitude, un mal de vivre profond, source d'une révolte impossible à contenir.

Passant d'une forme classique respectant les normes grammaticales, chez les auteurs comme Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré, l'écriture dramatique devient, sous la plume de la jeune génération, une écriture faite de mots chargés de sentiments, une écriture qui ne semble pas très soucieuse du respect des normes classiques. Proche du parler quotidien, elle se révèle parfois empreinte d'une certaine densité poétique en jouant sur le mélange des genres ou des niveaux de langue. C'est une écriture qui porte sur des références locales mais qui, par la magie du verbe, les transforme en réalités partagées. La transgression des conventions y est parfois de mise. L'écriture théâtrale est donc passée d'une forme conventionnelle, structurée, à une forme plus éclatée.

### *Les personnages*

#### Les noms des personnages

Dans la tradition de l'écriture théâtrale, le personnage dramatique possède un nom permettant de l'identifier ou de déduire son origine

sociale, religieuse ou culturelle. Le nom couvre une identité donnée comme ce qu'on retrouve dans *Le fou* de Jean-Pierre Guingané, dans *Les voix du silence* ou encore dans *L'autopsie* de Justin Stanislas Drabo et dans *Qu'il en soit ainsi* de Sophie Heidi Kam. Jusqu'à une époque relativement récente, l'onomastique des personnages, dans l'écriture théâtrale, répondait à cette convention d'identification de l'individu. Les noms des personnages dans *Le fou* et dans *Les voix du silence* permettent également de situer le cadre de l'action qui, au regard des éléments en présence, est une ville présentant beaucoup de similitudes avec Ouagadougou, la capitale du Burkina Faso.

Dans *De l'amour au cimetière*, cette convention est mise à mal. Les personnages sont appelés La Femme, L'Homme, L'Autre Lui-Même, L'Autre Elle-Même, l'Adolescente, le Cimetière. Les noms ici, ne sont pas des repères suffisants pour l'identification des personnages et ne peuvent pas contribuer à celle du contexte culturel comme c'est le cas dans les deux textes de Guingané et de Kompaoré.

#### Le nombre de personnages

Les pièces de Guingané et Kompaoré réunissent une flopée de personnages. *Le fou*<sup>9</sup> compte au moins une douzaine de personnages individuels et *Les voix du silence*<sup>10</sup> plus d'une vingtaine. À ceux-ci, il convient d'ajouter les personnages collectifs. Dans ces pièces, les personnages sont des êtres sociaux vivant et agissant en communauté. La pièce *De l'amour au cimetière* de Tarnagda fait appel à six personnages, *Qu'il en soit ainsi* de Kam en compte trois et *L'autopsie* de Drabo met en scène deux personnages. On constate donc une diminution drastique du nombre de personnages chez les dramaturges de la nouvelle génération.

#### Le dialogue entre les personnages

---

<sup>9</sup> Tinoaga, Boukary, Valentin, Paul, Nabou, Bernadette, Claude, Bafi, Mamadi, le directeur d'école, M. Traoré, un consommateur, un autre consommateur, un troisième consommateur, un quatrième consommateur, Tipoko, Speaker, Radio ; et les personnages collectifs sont Tout le monde, 1<sup>ère</sup> voix, 2<sup>e</sup> voix, 3<sup>e</sup> voix, les policiers, un groupe d'hommes.

<sup>10</sup> Youngo, Chef Adam, Bali, M. David, Mamadou, M. Jackie, Koutoukou, Tamango, Paraté, Rawa, Djeneba, Maria, Amicha, Clara, Tampouré, Ma Awa, Pwââga, Talga, l'Émissaire, Yandé, Andga, Sarah, Tibila, le garçon, Arzouma, Bokolo, un Lieutenant de Bokolo, Oscar, le Speaker de la Radio ; sans compter les personnages collectifs (les pauvres, les autres, les habitants de la cour, les malheureux, Amicha et ses copines, Rawa et ses compagnons, Tous...).

Dans *Le fou* et *Les voix du silence*, les personnages ont des interlocuteurs avec lesquels les échanges se font, tandis que dans les pièces de Tarnagda, Kam et Drabo, les personnages n'ont presque personne à qui parler. Les personnages de la pièce *De l'amour au cimetière* se parlent sans communiquer réellement. Dans *Qu'il en soit ainsi*, c'est le vent qui joue un rôle important dans une action qui se passe en plein désert, tout comme le cimetière dans la pièce de Tarnagda. Dans *L'autopsie*, c'est un « absent », Rose, qui marque par son « omniprésence ». Tout tourne autour d'elle, de son passé et du sort que le Pr Boubié veut réserver à son cadavre.

Les auteurs de la nouvelle génération produisent des textes courts avec un nombre de personnages très limité, à l'opposé des textes de l'ancienne génération. Ce choix peut être dû à une volonté de limiter le nombre de membres de la troupe afin d'augmenter les chances de voir les pièces mises en scène et diffusées. Cela peut aussi être dû au fait que les pièces mettent désormais en jeu des destins individuels que la multiplication du nombre de personnages ne permet pas de traiter de façon efficace.

#### Les profils des personnages

Il y a également le fait que le personnage archétypal, « modèle de référence », comme Tinoaga, disparaît pour laisser la place à des marginaux. Tinoaga et Chef Adam ne sont pas identiques en probité, mais ce sont des « gens normaux » de la société. Par contre, L'Homme, La Femme, Phil, Pr Boubié sont de véritables anti-modèles, à l'image des personnages du théâtre de l'absurde, qui semblent porter en eux la somme de toutes les douleurs. Personne ne souhaite se reconnaître en eux, même si l'on partage leurs douleurs et leurs cris de détresse.

Chez Tarnagda, ce sont des personnages généralement dédoublés : L'Homme et L'Autre Lui-Même, La Femme et L'Autre Elle-Même. Cela rappelle en permanence le caractère multidimensionnel de l'espèce humaine. Dans la mentalité traditionnelle, ne dit-on pas que chaque personne a son double sous forme de génie ou son lutin ? Et même que certains en auraient plus d'un. Le dédoublement est une technique très efficace qui permet de faire émerger la dimension plurielle de l'être humain. Dans *De l'amour au cimetière*, les personnages ne s'appellent jamais par leurs noms ou prénoms, ils n'en ont peut-être pas mais cela n'est pas le plus important. Ils



ne sont pas fixés à un endroit précis du monde. Ils pourraient être de partout.

Kam et Drabo procèdent autrement en mettant en scène des personnages portant des noms qui les identifient (Phil, Saïda, Pr Boubié, Doumbé). Ils sont de ce fait proches des auteurs de l'ancienne génération par le respect de cette norme de l'écriture dramatique traditionnelle.

### Les personnages collectifs

Les pièces de Jean-Pierre Guingané et de Prosper Kompaoré font appel aux personnages collectifs. Très fréquente, la représentation de la foule au théâtre n'est pas un acte gratuit ni neutre. Quand on observe que les personnages collectifs dans l'écriture de ces deux auteurs appartiennent à une classe sociale spécifique qui est celle des personnes démunies, l'on peut déduire leur intention, qui est de donner la parole aux sans-voix. La quête d'une justice sociale et d'une démocratie politique est permanente et constitue les préoccupations principales des populations africaines que répercutent ces œuvres.

Dans l'écriture de la nouvelle génération, les personnages collectifs n'existent pas. Mieux, le rôle apparenté à celui du chœur, qui devait être un personnage collectif, est attribué à un personnage individuel: le Cimetière dans *De l'amour au cimetière* et le Vent dans *Qu'il en soit ainsi*. Les personnages de la nouvelle génération sont des individualités, des écorchés vifs. Ce sont des personnes désabusées par la société au point de vivre en marge de la vie communautaire. Cependant, leur sort et leur parcours nous interpellent et nous questionnent sur la condition humaine. Est-ce cela l'écriture contemporaine? Une écriture de la mondialisation qui permet d'avoir un point d'attache tout en étant ouvert à tous et accessible de partout?

### Les possibles raisons des mutations

Différentes raisons plus ou moins évidentes pourraient être à la base de cette mutation du nombre et de la typologie des personnages. D'abord, Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré sont des professeurs de lettres qui enseignent et pratiquent le théâtre. Cela pourrait expliquer leur inclination au respect des règles qu'ils

maîtrisent, enseignent et appliquent dans leur écriture théâtrale. Aristide Tarnagda, Sophie Heidi Kam et Justin Stanislas Drabo ne semblent pas être liés par les mêmes contraintes normatives.

La deuxième raison pourrait être liée à l'influence de l'écriture théâtrale contemporaine dans l'espace francophone sur la nouvelle génération. Depuis les années 1990, le renouvellement des formes dans l'écriture dramatique est un fait réel, et les échanges, rendus possibles par les manifestations festivières et les résidences d'écriture, ont certainement œuvré à rapprocher les jeunes auteurs des nouvelles tendances. Les homologues observables entre l'écriture d'Aristide Tarnagda et celle d'un Koffi Kwahulé pourraient être classées dans ce registre, étant donné que le premier a été le formateur et l'inspirateur du second. Enfin, la troisième raison pourrait être liée aux exigences de la production. La nécessité de maîtriser les coûts pour faciliter la mobilité et la diffusion des pièces pousse les auteurs, et parfois les commanditaires des textes, à s'inscrire dans une logique de réduction du nombre de personnages afin de limiter le nombre d'acteurs qui pourraient porter les pièces sur scène.

Il y a une opposition de style entre les deux générations. Dans les pièces de Guingané et de Kompaoré, les personnages sont des gens « normaux » dans la société et ont en commun la quête du bonheur, du mieux-être. Chez Tarnagda et Kam, ce sont des êtres perdus en quête de repères ou luttant pour leur survie. Drabo rejoindrait la première tendance si l'absurde de la situation qu'il convoque dans sa pièce ne constituait pas un écart qui le place plutôt dans une position de l'entre-deux.

### *L'espace*

Les milieux investis par les personnages des pièces *Le fou* et *Les voix du silence* sont des espaces de socialisation. Ce sont des domiciles privés, comme chez Tinoaga, chez le député Bafi, chez Chef Adam, chez Ma Awa, ou bien des lieux de retrouvailles publics comme le cabaret, la rue, la cour d'école et l'espace public. Ce sont des espaces collectifs, des milieux sociaux, des espaces habités, des lieux de vie et d'activités quotidiennes.

Dans ces deux pièces, l'action se passe en ville et, en procédant par association et recoupement des éléments, il est facile d'identifier

la ville africaine avec ses disparités sociales. L'espace d'évolution de l'action est éclatée: résidence de Chef Adam, cour de Ma Awa, place publique dans *Les voix du silence*, et domicile de Tinoaga, résidence du député Bafi, cabaret, cour d'école, dans *Le fou*.

À l'opposé de ce qui peut être observé dans les œuvres de leurs devanciers, les trois pièces des auteurs de la nouvelle génération présentent des espaces improbables, inattendus, parfois neutres, parfois austères. Dans *De l'amour au cimetière*, toute l'action a pour cadre d'évolution un cimetière qui pourrait être localisé partout dans le monde, puisque rien ne permet de le situer concrètement. Dans *Qu'il en soit ainsi*, toute l'action se déroule aux abords d'une fontaine située en plein désert. Là, également, il est difficile de localiser géographiquement l'espace. L'action, dans *L'autopsie*, se passe entièrement dans une salle de laboratoire. Un laboratoire qui pourrait être situé dans n'importe quel pays. Mais contrairement au cimetière dans le texte de Tarnagda, qui demeure non localisable, le désert dans la pièce de Kam et le laboratoire dans celle de Drabo peuvent être localisés en Afrique, si l'on tient compte des profils et des propos des personnages. Saïda, l'albinos poursuivie par ses frères, veut traverser le désert pour se rendre en Occident et le Pr Boubié, le scientifique du Pays des hommes intègres, veut, par sa découverte, montrer à la communauté scientifique internationale ce que peut réaliser un chercheur en Afrique.

Ce qu'il convient de noter, c'est qu'à la différence de leurs deux aînés, les trois écrivains de la nouvelle génération ont en commun le respect d'une des vieilles règles de la dramaturgie classique qui est l'unité de lieu. Dans leurs pièces, les actions se passent dans un même lieu. Ce sont des espaces ouverts mais inaccessibles ou non destinés aux vivants, tels que le désert et le cimetière, ou des espaces fermés comme le laboratoire. Ce sont des espaces intimes, favorables aux huis clos, ou exclusifs et non accessibles au commun des mortels. Ce sont des lieux de mort, car la présence ou l'idée de la mort sont dominantes. Ce sont des espaces marginaux qui sont en cohérence avec les caractéristiques des personnages qui y évoluent. Dans ces trois autres pièces, l'action se passe toujours dans un lieu particulier sur lequel pèse une ambiance morbide: salle d'autopsie, cimetière, désert. Un lieu unique qui est la concentration de toutes les douleurs.

L'étude de l'espace montre qu'il existe de fortes disparités entre les deux générations. Il s'agit d'une opposition qui pourrait s'apparenter à celle qui existerait entre un réalisme caractérisé par une recherche de la vraisemblance et un symbolisme traduit par la volonté de stylisation dans l'occupation de l'espace.

### *Le temps*

Il s'agit ici du temps de l'action qui peut être appréhendé à partir de la lecture du texte théâtral. C'est le temps imaginaire qui détermine les différents moments de l'évolution de l'action. Déterminer sa durée et son évolution permet d'appréhender les circonstances et les moments forts du déroulement de l'action.

Dans *Les voix du silence*, l'action se déroule en deux jours. Dans *Le fou*, elle dure environ trois mois. Le temps de l'action est réaliste et renforce la volonté de recherche de la vraisemblance. Guingané et Kompaoré optent, dans ces deux pièces, pour une évolution chronologique avec un temps qui s'écoule de façon linéaire et réaliste au regard de l'action.

Dans les pièces de Tarnagda, Kam et Drabo, le temps est presque à l'arrêt. Peu de précisions sont données sur la saison ou la période. Quelquefois, des indications temporelles précisent le moment de la journée. La durée de l'action est parfois en décalage avec la tranche de temps considérée. Ainsi, ces auteurs jouent parfois avec le temps, le manipulant à leur guise. La vraisemblance n'est pas une préoccupation essentielle à leur niveau.

La situation spatio-temporelle de l'univers dramatique et de l'action, chez Guingané et Kompaoré, se différencie nettement de celle qui s'observe chez Tarnagda et Drabo. Les premiers ont une approche plus réaliste du temps et les seconds une approche plus imagée.

Les uns ont tendance à accélérer les événements en déployant, en quelques heures ou en quelques jours, une action qui, en temps réel, se serait déroulée sur des semaines, voire des mois. Les autres, par contre, travaillent à étirer le temps ou à le suspendre un moment donné. Cela crée un sentiment d'étrangeté et d'urgence.

## *L'action*

« L'action est donc, avant tout, un élément transformateur et dynamique, qui permet de "passer logiquement et temporellement d'une situation à l'autre". Elle est le cadre de l'apparition et de la résolution des conflits [...] » (Guingané, 1987 : 852). Dans *Le fou* et *Les voix du silence*, l'action repose sur les oppositions de classes et les conflits sociaux qu'elles engendrent. Les personnages principaux (Tinoaga et Chef Adam) incarnent deux trajectoires différentes, voire opposées. Cependant, dans la configuration des groupes sociaux, les conflits se présentent de la même façon. Tinoaga, gardien de son état, est en quête d'une ascension sociale à travers l'école où il souhaite voir entrer son fils Parka. Cette volonté de sortir de sa condition de précarité va le conduire à la ruine, alors qu'il n'aura pas gain de cause. Dépit, il se venge sur le directeur de l'école et il sera ainsi abattu. Alors, ce sacrifice engendre une révolte des laissés-pour-compte. Quant à Chef Adam, politicien avide de pouvoir, les pauvres gens ne sont pour lui que du bétail électoral qu'il peut exploiter à volonté en « surfant » sur leur misère. Malheureusement, son passé va vite le rattraper et lui montrer combien ces pauvres gens, à l'image de Ma Awa, ont de la dignité. C'est cette dignité qu'exprime le personnage de Tinoaga en refusant d'accepter l'injustice et en défendant son honneur bafoué.

D'une manière générale, dans ces deux pièces, le conflit connaît une évolution classique et une résolution ou un dénouement heureux ou malheureux selon les cas. Dans les pièces de la seconde génération, le conflit connaît une évolution sinueuse et l'action débouche sur des interrogations sans réponses. Le conflit est tragique et l'individu se retrouve au cœur de la tourmente.

Dans les pièces de la première génération l'action engage des destins collectifs, tandis que dans celles de la seconde génération ce sont des destins individuels ou plutôt individualisés, c'est-à-dire dimensionnés à l'échelle de l'individu, qui sont en jeu. Là également les changements intervenus dans les choix d'écriture entre l'ancienne et la nouvelle génération sont remarquables.

## *Les thèmes*

Si la plupart des thèmes abordés se retrouvent être les mêmes dans les textes des deux générations, il faut noter que la différence

est marquante sur la façon de les traiter. Les premiers jouent le rôle de porte-parole des « sans voix » en mettant en avant des problèmes de société ou de collectivité, alors que les seconds écrivent sur des destins individuels tourmentés, des problèmes individuels en premier lieu.

Mais dans l'ensemble, les thèmes développés sont actuels et universels. Ils portent sur la violence, le mal vivre, la mort, l'oppression, l'exploitation des plus faibles par les détenteurs des pouvoirs, la cupidité, la perte des valeurs, comme la solidarité et l'entraide sociale, le déchirement, la guerre, l'exil, le viol, le déni des droits humains, etc... Une analyse de quelques-uns de ces thèmes permettrait de percevoir la façon dont ils sont traités par les auteurs.

### La violence

La violence, exprimée sous diverses formes est une préoccupation des dramaturges burkinabè. Ces violences sont traditionnelles, modernes, rurales, urbaines, individuelles, collectives, sociales, économiques et culturelles.

C'est la violence psychologique qui tue Rose à petit feu dans *L'autopsie*, comme le révèle Doumbé. Saïda fuit la violence de sa communauté pour sa survie et l'exil devient pour elle une bénédiction. La violence des situations vécues pousse L'Homme et La Femme à se rendre au cimetière pour creuser leur propre tombe. La violence de la guerre, où l'on tue pour le plaisir et pour faire fortune, des traditions désuètes, qui mènent à assassiner pour empêcher l'expression de la liberté et de la pluralité, de la cupidité, qui pousse des individus à liquider physiquement leur frère ou leur sœur albinos pour s'enrichir.

### Le viol

Le viol va de pair avec la violence. Rose, dans *L'autopsie*, violée par un père incestueux, La Femme dans *De l'amour au cimetière*, violée par son employeur, Amicha, la fille de Ma Awa dans *Les voix du silence*, est violée par Oscar, le fils de Chef Adam. Le comble est qu'aucune de ces violences extrêmes n'est sanctionnée comme il se doit. La position sociale défavorable des personnages ne leur concède aucun espoir de justice. Alors, la violence engendrant

la violence, certaines victimes se rendent elles-mêmes justice à l'image de La Femme dans *De l'amour au cimetière* qui, après avoir assassiné son mari pour se défendre, le découpe en morceaux pour le faire disparaître dans les WC. Elle reconduira la même action après avoir commis le meurtre sur son employeur violeur. La violence est au cœur de ce théâtre comme le montre, en guise d'illustration, l'abondance du lexique<sup>11</sup> qui y est consacré dans les textes de Tarnagda et de Kam. Il ne serait pas exagéré de parler « d'écritures de la violence », pour emprunter le terme d'Edwige Gbouabé<sup>12</sup>.

## La mort

Le thème de la mort est également permanent dans le théâtre burkinabè. Jean-Pierre Guingané distinguait plusieurs formes de mort, dont celle qui pourrait caractériser l'acte suicidaire de Tinoaga. Cette « forme de mort est celle qui se veut symbole de refus : refus des compromissions, de la honte, de l'humiliation, de l'injustice. Dans ce cas, la mort est affirmation de la dignité de l'individu et, au-delà, de l'homme en général » (1987 : 817). Cela se rapproche beaucoup du thème de l'engagement, très prégnant dans les pièces théâtrales de ces différents auteurs. Cet engagement, c'est avant tout celui de l'artiste.

Les auteurs dramatiques burkinabè, toutes générations confondues, reconnaissent la nécessité de l'engagement politique et social sans lequel leurs œuvres n'auraient pas de sens. Sans nécessairement le revendiquer à la manière de Bertolt Brecht, ils reconnaissent explicitement que sans une passion, sans un don de soi et sans une conviction profonde qu'il y a une responsabilité à assumer face aux dérives de ce monde, il n'y a peut-être pas d'art qui vaille. En opposant les riches, caractérisés par la corruption et la démagogie comme le député Bafi et Chef Adam, aux pauvres

<sup>11</sup> Le lexique de la violence dans *De l'amour au cimetière* : sang, mort, coup de poing, cogner, braquait, arrachait, cogneur, coup de canif, dépouiller, traquer, coincer, fracasser, faire taire à jamais, corps, cris, arme, balles, corps vides, décomposition, faisandé, pourri, odeur, mourrait, finissait, engloutit, trou, violait, largué...

Le lexique de la violence dans *Qu'il en soit ainsi* : guerre, rébellion, pillages, sang, carnage, renverser, cogner, blessé, assassiner, combattants, effondré, armée, effroyable, cris douloureux, piétiner, bousculer, tomber, hurlant, écraser, tombe, réduire en bouillie, couteau, canif, mourir, sanglotant, pleurer, feu, tremblante, pansements, blessures, force, brûler, poison, faire la peau, zigouiller, gifler, torturer, éclater, tuer, danger, avoir mal, marquer au fer rouge, cercueils, étrangler, broyer, trouer de balles, semer la terreur, massacrer, piller, désolation, arme, armée, génocide, crime...

<sup>12</sup> *Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone (1930-2005)* est le sujet de sa thèse de doctorat (2007).

gens comme Tinoaga et Ma Awa dont les traits caractéristiques sont la dignité, la loyauté et la générosité, Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré prennent clairement position contre une société à deux vitesses dans laquelle certains citoyens vivent dans l'opulence pendant que d'autres croupissent dans la misère la plus noire.

La quête d'une justice sociale traverse l'ensemble des œuvres des auteurs étudiés. Elle s'exprime sous la forme de revendications d'une équité sociale par l'égalité du droit d'accès à l'école chez Guingané, le droit à la dignité chez Kompaoré et chez Drabo, le droit à la vie chez Tarnagda et chez Kam.

Aristide Tarnagda exprime en ces termes, ce que devrait être l'engagement :

Je préfère un théâtre engageant. Je m'engage pour quoi, contre quoi, contre qui, je ne sais pas. En tout cas, j'expose cette situation qui me semble complètement inhumaine et anachronique sur un plateau de théâtre pour que chacun de nous réfléchisse à comment se sortir de cette situation [...]. Pour revenir à la question de l'engagement, si c'est cela être engagé alors oui mais je pense que faire du théâtre, c'est, s'engager tout court. Soigner des gens, c'est, s'engager, tout devrait être dans ce sens-là (2016 : en ligne).

C'est dans ce sens qu'il faut inscrire l'engagement, qui constitue un point de jonction entre les générations d'auteurs dramatiques au Burkina Faso qui ont toujours eu cette haute considération de leur mission dans la société. Dans les textes de Sophie Heidi Kam et de Justin Stanislas Drabo, c'est cet engagement pour plus de justice, d'équité, d'humanité qui transparait comme étant le socle de leur créativité. Aristide Tarnagda n'a-t-il pas raison de dire que son écriture est « un questionnement, une invitation à la réflexion par rapport à ce que nous vivons dans notre monde » (2014 : en ligne) ?

## **Les influences de la jeune génération**

Nous observons, au terme de cette analyse, que l'écriture dramatique au Burkina Faso a connu de profondes mutations en ce qui a trait à la composition du texte, la construction de l'intrigue, la langue et les personnages. La proximité entre les écrivains de la même génération est évidente et permet de constater que d'une génération à l'autre les lignes ont bougé et que des



transformations importantes ont été opérées dans la façon d'aborder les problématiques sociopolitiques. Si, entre les générations, les différences observées ne sont pas si surprenantes au regard de l'évolution de la société et des modes et formes d'expression, celles qui peuvent être relevées au sein d'une même génération suscitent quelques interrogations. Ainsi, la grande proximité entre l'écriture de Sophie Heidi Kam et celle d'Aristide Tarnagda pourrait trouver son explication dans le fait que ces deux auteurs sont passés par les résidences d'écriture et que, de ce fait, ils portent, consciemment ou inconsciemment, directement ou indirectement, l'influence de leurs *coaches* qui ont probablement déterminé leur conception de l'art théâtral et de l'écriture dramatique. La parenté observée entre certains aspects de leurs textes (personnages, lieux, temps, sujets, thèmes, etc.) et les textes contemporains francophones africains, de Kossi Efoui à Koffi Kwahulé, où européens, de Beckett à Bernard Marie Koltès, conforte cette analyse.

Les écrivains de la nouvelle génération semblent également avoir été influencés par les œuvres des générations précédentes dans le théâtre ou dans d'autres genres, comme le révèlent les intertextes. Ainsi, dans le texte de Justin Stanislas Drabo, le personnage du Pr Boubié, à travers son parcours, fait penser à Blaise, ce personnage dans la pièce théâtrale *Jazz* de Marcel Pagnol, comme le montrent les propos suivants :

Et nous sommes comme serait un homme qui porte une lampe dans un souterrain à la recherche d'un trésor. Soudain, la lampe fume, ou flamboie, ou ronfle, ou crépite. Alors, il s'arrête, il s'assied par terre, il fait monter ou descendre la mèche, il règle des éclairages. Et ce travail l'intéresse tant qu'il a oublié le trésor, qu'il finit par croire que le bonheur c'est de perfectionner une lampe et de faire danser des ombres sur le mur. Et il se contente de ces pauvres joies de lampiste, jusqu'au jour où il voit soudain que sa vie s'est passée à ce jeu puéril... Alors, il veut se lever, il tend les mains vers le trésor... Trop tard ! La mort déjà le tient à la gorge ([1926] 1995 : acte II, sc. 8, p. 225).

On pourrait certainement dire cela du Pr Boubié et de sa recherche scientifique dans ce contexte-ci. Aveuglé par son rêve de faire la découverte scientifique du siècle qui lui conférerait le Prix Nobel, il se donne corps et âme à sa recherche, oubliant ses responsabilités sociales jusqu'à ce que son assistant, Doumbé, tente de le ramener à la réalité, après la mort de Rose, son épouse.

Les personnages de Tarnagda, de Kam et de Drabo partagent avec ceux de Kofi Kwahulé le rêve d'un futur meilleur mais qui semble être hors de leur portée : Saïda rêve de traverser l'Atlantique pour poursuivre des études de médecine, Phil rêve de devenir riche pour repartir dans son village natal afin d'organiser les funérailles de sa mère et de sa sœur puis de s'adonner à l'agro-élevage. Pr Boubié rêve de gagner le Prix Nobel qui ferait de lui un scientifique reconnu et respecté à l'échelle mondiale. Finalement, tous ces rêves, comme chez les personnages Bintou et Shorty de Kwahulé, demeurent des rêves. Ils ne servent qu'à combler dans l'instant, et de façon illusoire, le manque qu'ils révèlent. La thématique traitée et le renouvellement de la dramaturgie les rapprochent de Kossi Efoui et de Koffi Kwahulé.

Cependant, sur le plan du style, Justin Stanislas Drabo semble se détacher des deux autres. Son écriture conserve quelques caractéristiques qui le rendent moins distant de l'ancienne génération. Le fait qu'il ne soit pas passé, à ses débuts, par les chantiers et résidences d'écriture pourrait justifier cela. Au regard de l'ensemble de son œuvre, c'est aussi, parmi les trois, celui qui pourrait être situé dans une sorte d'entre-deux générationnel.

## **Conclusion**

Le choix de franchir les murs des espaces de vie, le rejet d'un théâtre formalisé, la recherche de nouvelles formes de discours en adéquation avec les besoins actuels et plus proches de l'individu que du collectif, sont les marques d'une mutation dans l'écriture dramatique au Burkina Faso. Le choix de montrer dans sa nudité la société actuelle, marquée par des violences individuelles et collectives, en faisant appel à des procédés différents fait que l'individu, partie du collectif, est mis face à ses responsabilités. Il est bousculé au plus profond de lui-même, et tenaillé par sa conscience.

Le temps n'est plus à la célébration des héros africains en quête de réhabilitation ni aux grands épanchements sur le sort d'une Afrique martyrisée et abandonnée à elle-même, encore moins à la diatribe contre les gouvernants du moment, même si ces questions ne sont pas encore soldées pour de bon. Mais le théâtre se tourne vers l'individu et l'amène à se poser cette question fondamentale :

« Qu'ai-je fait pour que la situation ne soit pas ainsi ? » ou « Que dois-je faire pour que la situation change positivement ? » C'est un théâtre qui veut parler tout simplement à l'être humain pour parvenir à l'humanité. Un théâtre « d'action humanitaire », un théâtre de désaliénation et d'éveil des consciences.

Il apparaît clairement, au terme de cette étude, que nous assistons à une véritable rupture dans l'écriture théâtrale entre la génération Guingané-Kompaoré d'une part et celle de Tarnagda-Kam-Drabo, d'autre part. Cependant, loin de soutenir, comme certains, que l'écriture dramatique actuelle est plus engagée, plus engageante ou plus professionnelle que celle des années 1980, nous affirmons que les formes, les genres et les langages sont les produits d'époques données et que la finalité de l'œuvre théâtrale est la réception du public. De ce point de vue, les œuvres actuelles, nourries à la sève de celles des générations précédentes, doivent encore, malgré leurs qualités poétiques indéniables, faire la preuve de leur capacité à combler les attentes ; surtout dans leur rapport avec les publics d'Afrique. C'est pourquoi nous concluons en paraphrasant les propos de Clément Greenberg<sup>13</sup> au sujet de l'art : soutenir que telle forme théâtrale ou telle génération d'auteurs est supérieure ou inférieure à telle autre revient à juger avant toute expérience.

**Hamadou Mandé** est titulaire d'une thèse de doctorat unique en Études théâtrales. Il est Maître Assistant d'arts dramatiques et de politiques culturelles à l'Unité de Formation en Lettres, Arts et Communication (UFR-LAC) et Directeur de la Formation Professionnelle et Continue (DFPC) de l'Université Ouaga I Pr Joseph KI-ZERBO du Burkina Faso.

Membre du Comité technique et Point focal pour le Burkina Faso de l'Observatoire des Politiques culturelles en Afrique (OCPA basé à Maputo), il assure également différentes fonctions artistiques et associatives dont celles de Directeur pédagogique de l'École Supérieure de Théâtre Jean-Pierre Guingané (Espace Culturel Gambidi), de Président et Directeur artistique du Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO) et de Vice-président mondial de l'Institut International du Théâtre (ITI). Il est par ailleurs metteur en scène et directeur de troupe théâtrale. Il est l'auteur de l'ouvrage *Festival de théâtre et développement en Afrique : analyse de l'impact du FITMO au Burkina Faso* (publié en 2011) et de nombreux articles portant sur les arts et les politiques culturelles en Afrique.

## Références

### Pièces théâtrales du corpus

DRABO, Justin Stanislas (2014). *L'autopsie*. Ouagadougou, Harmattan Burkina.

<sup>13</sup> Clément Greenberg est théoricien de l'art moderne et de la peinture américaine. Il est l'auteur de *Art et Culture* (1961).

GUINGANÉ, Jean-Pierre ([1986] 2015). *Le fou*, Ouagadougou, Découvertes du Burkina Faso.

KAM, Sophie Heidi (2014). *Qu'il en soit ainsi*, Ouagadougou, Sankofa & Gurlid éditions.

KOMPAORE, Prosper (1998). *Les voix du silence*, Ouagadougou, Atelier Théâtre du Burkina.

TARNAGDA, Aristide (2008). *De l'amour au cimetière*, Ouagadougou, Découvertes du Burkina.

## Ouvrages

CÉSAIRE, Aimé ([1939] 2008). *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine.

CHALAYE, Sylvie (2001). *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

DAVID, Martine (1995). *Le théâtre*, Paris, Belin.

GBOUABLÉ, Edwige (2007). *Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone (1930-2005)*, Thèse de doctorat, Université de Rennes 2 Haute Bretagne.

GREENBERG, Clément (1961). *[Critical Essays] Art et culture*, trad. de Ann Hindry, Boston, Beacon Press.

GUINGANÉ, Jean-Pierre (1987). *Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso*, Thèse d'État, Bordeaux, Université de Bordeaux III.

HOUIS, Maurice (1963). *Les noms individuels chez les Mossi*, Dakar, IFAN.

KI-ZERBO, Joseph (2013). *À quand l'Afrique ? Entretien avec René Holenstein*, Lausanne, éditions d'en bas.

PAGNOL, Marcel ([1926] 1995). *Jazz*, dans *Œuvres complètes I. Théâtre*, Paris, De Fallois, coll. « Fallois Littérature ».

PAVIS, Patrice (2002). *Théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan/VUEF.

-- (1996). *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.

ROY, Fabienne (2009). *Les caractéristiques et l'évolution du théâtre pour le développement en Afrique noire francophone : le cas du Burkina Faso*, Mémoire de maîtrise en théâtre, Université du Québec à Montréal.

SISSAO, Alain Joseph (1995). *La littérature orale moaga comme source d'inspiration de quelques romans burkinabé*, Thèse de doctorat, Université Paris XII.

TARNAGDA, Aristide (2016). *Entretien*, Czech Radio 7, Radio Prague, <<http://www.radio.cz/fr/article/482027>>, consulté le 21 août 2017.

-- (2014). *Rencontre avec Aristide Tarnagda, dramaturge et comédien burkinabé*, <<https://littafcar.wordpress.com/2014/02/13/rencontre-avec-aristide-tarnagda-dramaturge-et-comedien-burkinabe/>>, consulté le 21 août 2017.

UBERSFELD, Anne (1977). *Lire le théâtre*, Paris, éditions Sociales.