

LA VOIX DES FEMMES ET LE THÉÂTRE AFRICAIN:

Etudes des cas du Kenya, du Mali, de la
République Démocratique du Congo
et du Zimbabwe

ARTICLE 19

© ARTICLE 19
ISBN 1-902598-55-5

Février 2003

Remerciements

Les quatre chapitres portant sur quatre pays du présent rapport ont été écrits par cinq chercheurs indépendants, à savoir : Mlle Sophia D. Ogutu, actrice d'une troupe de théâtre et militante des droits de l'homme au Kenya ; Mme Fanta Coulibaly, actrice professionnelle du Mali, Mme Apolline M. Musengeshi, députée et militante des droits de la femme de la République Démocratique du Congo; M. Numbi. N. Douglas, avocat et Directeur d'une troupe théâtrale de la République Démocratique du Congo et Mme Patience Musanhu, Consultante Coopérante du Zimbabwe. L'Introduction et les Recommandations ont été rédigées par Tessa Mendel, animatrice de théâtre populaire et Directrice du "Women's Theatre and Creativity Centre" en Nouvelle Ecosse, Canada, qui a également édité l'ensemble du rapport. Célestine W.K. Nkulu, Chargée de Projet du Programme Afrique d'ARTICLE 19, a élaboré le rapport.

Le Programme Afrique d'ARTICLE 19 remercie l'Agence Suédoise pour le Développement International (SIDA) pour son assistance financière pour la recherche et la publication de ce projet. Les points de vue exprimés ne reflètent pas nécessairement ceux de SIDA.

Photo de couverture: La Troupe Théâtrale Nyogolon du Mali

Février 2003

ARTICLE 19
Africa Programme
1st floor, Braamfontein Centre
23 Jorissen Street
Braamfontein 2017
SOUTH AFRICA
Tel: +27 11 403 1488
Fax: +27 11 4031517
Email: info@article19.org.za
Website: www.article19.org

Tous droits réservés. Il est interdit de photocopier toute ou une partie de cette publication, de l'enregistrer ou de la reproduire par tout autre moyen, de la stocker dans un système de récupération ou de la transmettre électroniquement ou mécaniquement sans l'autorisation du propriétaire des droits d'auteur et de l'éditeur.

TABLE DES MATIERES

Introduction	1
Chapitre 1: Kenya	11
1.1. Panorama Historique	11
1.2. Dispositions Légales	14
1.3. L'Activité Théâtrale Contemporaine	15
1.4. Rôle du Théâtre Populaire	22
1.5. Les Défis	23
1.6. Conclusion	24
Chapitre 2: Mali	25
2.1. Panorama Historique	25
2.2. Dispositions Légales	27
2.3. L'Activité Théâtrale Contemporaine	28
2.4. Rôle du Théâtre Populaire	32
2.5. Les Défis	34
2.6. Conclusion	36
Chapitre 3: République Démocratique du Congo	38
2.1. Panorama Historique	38
3.2. Dispositions Légales	40
3.3. L'Activité Théâtrale Contemporaine	42
3.4. Rôle du Théâtre Populaire	47
3.5. Conclusion	48
Chapitre 4: Zimbabwe	49
3.1. Panorama Historique	49
4.2. Dispositions Légales	50
4.3. L'Activité Théâtrale Contemporaine	52
4.4. Rôle du Théâtre Populaire	56
4.5. Conclusion	60
Recommandations	62

INTRODUCTION

Dans la majeure partie de l'Afrique, le théâtre est depuis des siècles, un important phénomène social jouant un rôle essentiel dans la religion, les pratiques rituelles et sociales, en tant qu'art, mais aussi en tant que vecteur de diffusion des informations et des traditions et également d'expression des idées. Au cours des récentes années, le théâtre a commencé à jouer un rôle dans le développement et comme moyen d'expression politique. Les femmes et les groupements féminins ont également commencé à faire usage de ce moyen d'expression puissant en vue de promouvoir l'égalité dans les foyers et au sein de la société, mais aussi pour éduquer et sensibiliser sur ces questions qui les concernent.

Le présent rapport examine l'importance du théâtre en tant qu'outil de promotion de la liberté d'expression des femmes dans quatre pays africains: Zimbabwe, Kenya, Mali et République Démocratique du Congo. Il présente une perspective de l'évolution du théâtre dans ces pays, ainsi que de la scène théâtrale contemporaine. Il s'intéresse également à la question de savoir si, et comment, les femmes sont en mesure d'accéder à cette forme de communication et les raisons de son importance particulière pour les femmes en Afrique. Enfin, il fait des recommandations pour des réformes du théâtre en général et le renforcement de l'accès des femmes à cet important moyen de changement social en particulier.

Le concept de théâtre a des connotations particulières en Afrique en raison de son utilisation historique à des fins religieuses et ritualistes, mais aussi pour fêter des événements sociaux. Durant la période précoloniale, une combinaison d'activités, notamment la poésie, les mythes, les chants, la danse, le théâtre, la lutte et même le service de plusieurs plats se déroulaient sur des périodes de plusieurs jours, voire plusieurs semaines, dans le cadre d'une représentation globale. Le théâtre moderne, en particulier le théâtre populaire ou le théâtre pour le développement, a évolué à partir de ces activités traditionnelles et le terme a, par conséquent, une plus large connotation en Afrique que dans les autres régions du monde.

Le théâtre populaire a une solide base culturelle en Afrique, ce qui en fait un important et puissant vecteur d'expression. La plupart des sociétés africaines ont des traditions orales solides auxquelles le théâtre est étroitement lié; en fait, il en constitue une partie intégrante. Les traditions sociales, au moins dans les zones rurales où vit la majeure partie de la population de bon nombre de pays africains, sont pour la plupart extrêmement communautaires, impliquant la participation de l'ensemble de la communauté, souvent en plein air. Il est relativement simple d'intégrer le théâtre populaire dans ces traditions sociales;

La Voix des Femmes et le Théâtre Africain

le rassemblement légendaire sous l'arbre Msasa. Pour ces raisons, entre autres, le théâtre populaire constitue un important moyen de communication en Afrique, d'où sa capacité, s'il est exploité correctement, à être une contribution sociale très importante. En effet, dans de nombreuses régions de l'Afrique, le théâtre populaire ou le théâtre pour le développement est la forme de théâtre la plus courante.

Ce rapport commence par énoncer que tout individu a le droit d'utiliser le théâtre comme moyen d'exercer son droit à la liberté d'expression. Ce droit est garanti dans l'Article 19 de la Déclaration universelle des droits de l'homme en ces termes:

Tout individu a droit à la liberté d'opinion et d'expression, ce qui implique le droit de ne pas être inquiété pour ses opinions et celui de chercher, de recevoir et de répandre, sans considérations de frontières, les informations et les idées par quelque moyen d'expression que ce soit.

Le droit à la liberté d'expression est l'un des droits humains les plus fondamentaux. Adopté par la toute première session de l'Assemblée générale des Nations Unies en 1946, la Résolution 59 (1) a noté que le droit à la liberté d'expression constitue à la fois l'un des droits humains les plus fondamentaux, mais aussi la pierre angulaire de tous les autres droits. La protection et l'application de tous ces droits dépendent doublement de la liberté d'expression. C'est seulement dans les sociétés où la libre circulation des informations et des idées est permise que les individus sont très au courant de leurs droits et cherchent activement à les protéger. En outre, la liberté d'expression est essentielle en cas de violation des droits de l'homme et le cas échéant à la dénonciation.

Toutefois, la liberté d'expression ne signifie pas grande chose si les populations n'ont pas accès à l'information et à un moyen de communication, que ce soit "oralement, par la presse, sous forme artistique, par la radiodiffusion ou par tout autre media de son choix."¹ De même, le droit à la communication est généralement considéré comme un élément de garantie de la liberté d'expression. Ce droit exige que les autorités prennent des mesures positives en vue de promouvoir l'accès universel aux moyens de communication.

¹ ARTICLE 19, *Access to the Airwaves: Principles on Freedom of Expression and Broadcast Regulations* (Londres: avril 2002), Principe 1.1.

Le droit à la communication est le plus souvent appliqué dans le contexte des télécommunications et de la radiodiffusion. Mais le théâtre a également un rôle important à jouer en tant que moyen de communication, en particulier dans l'environnement africain, et est par conséquent protégé aux termes du droit de communiquer. Le théâtre peut s'adapter à divers contextes et faciliter la communication à différents niveaux, notamment médiatique, analytique, émotionnel, spirituel et physique. En Afrique en particulier, étant donné que les autres moyens de communications sont relativement peu développés, le théâtre joue un rôle important dans la préservation de l'histoire, la diffusion de l'information, l'éducation et aussi pour faciliter la participation, tous domaines clés qui garantissent la liberté d'expression.

Un aspect important du théâtre en Afrique est la diffusion de pièces de théâtre par le biais des médias de la radiodiffusion. Cette pratique est courante dans certains pays africains et elle aide non seulement à promouvoir le contenu local des émissions, mais elle est également populaire en tant que forme de divertissement. En République démocratique du Congo, par exemple, la Troupe théâtrale Evangéliste présente l'une des émissions télévisées les plus populaires diffusées quotidiennement à l'intention des téléspectateurs de Kinshasa et de Brazzaville.

Il existe une possibilité d'établir des relations plus étroites entre le théâtre populaire et la radiodiffusion communautaire. C'est une forme idéale pour ces radiodiffuseurs d'aborder, presque par définition, ces thèmes et questions d'intérêt local en utilisant les participants locaux. De ce fait, cela leur fournit non seulement le contenu approprié, mais aussi encourage une implication plus active de la communauté dans leur travail. Cette relation peut également être bénéfique au théâtre populaire, assurant une plus large diffusion de ses messages et un meilleur réseau d'appui.

Le théâtre, dont l'objectif explicite est le changement social, porte divers noms, notamment le théâtre populaire, le théâtre pour le développement, le théâtre communautaire ou "théâtre utile" en Afrique francophone. Alors que ces termes sont souvent utilisés de manière interchangeable, en général, le théâtre populaire est le terme le plus complet, son champ sémantique comprenant tout théâtre qui s'oppose aux formes de théâtre classique, bourgeois ou établi. Le théâtre populaire est également utilisé pour décrire le théâtre qui se sert des médias traditionnels ou est basé sur une culture indigène.

Le Théâtre pour le développement, une forme de théâtre populaire, est souvent utilisé par les organisations non gouvernementales (ONG) ou les organisations communautaires de base (OCB) en vue de promouvoir les objectifs sociaux. Elles peuvent, par exemple, financer seule ou en partenariat, le théâtre au sein d'une communauté en tant qu'outil éducatif ou visant

à faciliter la participation de cette communauté dans un processus de développement. Le théâtre communautaire rentre également dans la catégorie du théâtre populaire et indique généralement qu'il y a eu un niveau important d'implication de la communauté dans le processus théâtral, par opposition, par exemple, à l'ensemble du processus ayant été entrepris par des professionnels du théâtre étrangers.

Il existe un continuum dans le théâtre populaire qui va des formes didactiques, éducatives ou propagandistes aux formes plus participatives et qui encouragent le dialogue plutôt que la communication hiérarchisée. Dans la partie didactique du continuum, nous avons vu par exemple, les gouvernements utiliser le théâtre pour passer des messages éducatifs sur la santé. Une large gamme d'organisations de la société civile utilise également le théâtre de cette façon pour diffuser l'information mais aussi en tant qu'outil pédagogique. Utilisé de cette façon, le théâtre encourage la liberté d'expression, mais plutôt celle des acteurs relativement puissants - dans les exemples ci-dessus, les gouvernements et organisations – et non celle de ceux qui sont les plus faibles ou qui ont un accès limité à ces moyens de communication.

Du côté participatif du continuum, le processus théâtral est souvent basé sur une analyse du processus pédagogique de prise de conscience de Paulo Freire où la communauté est impliquée dans l'expression de ses préoccupations et la recherche de solutions à ses problèmes. Un processus typique dans ce cas pourrait commencer par le renforcement du groupe et le partage. Dans cette phase initiale, les animateurs ou facilitateurs établissent des relations avec la communauté et aident à l'établissement d'un climat de confiance grâce à l'échange de jeux et de chansons. Cela peut également être un moment propice pour présenter aux étrangers les formes théâtrales telles que les chansons et les danses. La prochaine phase est la recherche et la collecte d'information. La recherche est nécessaire pour comprendre les questions importantes pour la communauté. Cependant, dans un processus participatif, la recherche s'effectue de manière active et participative, impliquant une combinaison de contes, de pièces de théâtre et de débats ouverts.

Cette phase est suivie de l'analyse et de la priorisation du problème, dans laquelle tous les participants au processus, plus particulièrement les membres de la communauté, cherchent à identifier les problèmes les plus importants, quelles sont leurs causes, etc. Les documents produits par cette exploration sont utilisés dans la phase suivante: la rédaction du scénario. C'est à ce moment que les histoires et les idées deviennent des pièces de théâtre. Les scénarios sont répétés et les acteurs veillent à ce qu'ils reflètent les idées de la communauté avant la phase de la représentation. Dans certains spectacles, par exemple, ceux basés sur le

modèle du Forum Théâtre du Directeur brésilien Augusto Boal, le public est impliqué dans la recherche de solutions aux problèmes posés en assumant le rôle des personnages durant la représentation réelle. Dans d'autres situations, les discussions ont lieu à la fin de la représentation. Toutefois, dans toutes les formes de théâtre participatif, la représentation n'est pas la fin du processus, elle est plutôt suivie d'une phase de discussion, d'évaluation et de planification pour les actions de suivi. L'objectif global du théâtre participatif est d'utiliser le théâtre comme une méthode de discours démocratique qui peut mener à l'action et au changement.

Alors que le théâtre sert de forum pour la liberté d'expression, le théâtre participatif peut apporter une contribution importante au droit de communiquer, puisqu'il permet à ceux qui auraient autrement des difficultés pour faire entendre leurs points de vue de s'exprimer. Il peut aider les communautés à adopter des positions communes autour de questions qui les concernent. Il peut également aider les femmes et les autres groupes défavorisés à soulever leurs préoccupations au sein de la communauté.

Le théâtre populaire a une histoire mouvementée dans la plupart des pays africains. Durant la période précoloniale, il était enraciné dans la tradition locale, en particulier celle à caractère religieuse ou ritualiste. Dans les pays étudiés dans le présent rapport, les autorités coloniales ont tenté de contrôler ou même d'interdire le théâtre local, car elles le considéraient comme un moyen pour promouvoir le nationalisme et comme un point de ralliement potentiel contre le colonialisme. Au contraire, les autorités coloniales ont cherché à importer les concepts du théâtre occidental symbolisé peut-être plus par le Théâtre National Kenyan qui a été créé en 1952 et qui compte parmi ses directeurs le gouverneur britannique d'alors du Kenya.

Depuis leur indépendance, les gouvernements africains ont entretenu des relations ambiguës avec le théâtre. D'une part, le théâtre a joué un rôle dans l'accès à l'indépendance et la promotion de la fierté nationale, étant considéré comme un moyen utile de propagande par le nouveau gouvernement; d'autre part, il pourrait être utilisé pour rallier le sentiment populaire contre le nouveau gouvernement, de la même façon qu'il avait été utilisé contre le gouvernement colonial de répression. Dans de nombreux pays, les lois adoptées imposaient des censures strictes sur la promotion et la production théâtrales. La Loi tanzanienne sur le Cinéma et le Théâtre (1976), par exemple, considère comme un délit le fait de participer à la production d'une pièce de théâtre qui n'a pas été autorisée par la "Stage Plays Authority" (Commission de censure gouvernementale des pièces de théâtre). Cette commission a le pouvoir de censurer les pièces ou de refuser catégoriquement d'accorder une autorisation de représentation.²

² Voir Partie V de la Loi de 1976 sur le Cinéma et le Théâtre.

La Voix des Femmes et le Théâtre Africain

Dans de nombreux pays, une grande libéralisation a accompagné l'avènement du multipartisme au début des années 1990, et cela a mené, dans certains cas, au renouveau du secteur théâtral populaire. L'ampleur de la libéralisation varie toutefois d'un pays à un autre. Au Zimbabwe, par exemple, l'espace pour les voix dissidentes s'est de plus en plus réduit au cours des récentes années, alors que dans la plupart des autres pays, un éventail de restrictions, notamment des lois draconniennes sur la diffamation et d'autres règles sur le contenu s'appliquent au théâtre populaire comme aux autres formes de communication.

Toutes les formes de théâtre populaire partagent le même objectif qui est d'utiliser le théâtre pour éduquer et/ou responsabiliser les populations qui autrement n'aurait pas eu accès aux prétendues formes de théâtre d'élite. Le théâtre populaire a la capacité d'engager des personnes en examinant les questions qui les intéressent en vue de mettre en question le statu quo et d'encourager une analyse des obstacles au changement et au développement, tout en agissant de l'intérieur d'une matrice culturelle en se basant sur la réalité populaire et en adoptant une méthode puissante d'affirmation culturelle.³

L'une des forces du théâtre est sa capacité à faire le portrait des idées et des opinions divergentes de manière relativement simple. En fait, le théâtre offre un microcosme du monde avec ses différents personnages qui représentent diverses positions conflictuelles. Ce qui personnalise et même clarifie souvent le débat. Le fait d'aborder les idées dans le contexte humain du personnage et par l'action sur scène rend également facile la recherche de solutions aux difficultés et même aux sujets tabous. Le caractère vivant du théâtre renforce cette capacité, en partie parce que le théâtre peut être dirigé vers une communauté particulière, contrairement à la télévision, par exemple, qui vise souvent un public plus varié. Un spectacle en direct est le partage d'une expérience avec le peuple et il tire de la reconstitution ritualisée certaines qualités, tout en créant également un sens de la distance et des frontières sûres où tout peut arriver dans les limites d'une scène dramatique. Se produire en direct signifie également que les acteurs peuvent être sensibles à l'humeur des spectateurs et que les techniques émotionnelles appropriées telles que l'humour ou la musique, peuvent être utilisées pour aider à aborder les sujets difficiles. L'humour partagé est un puissant outil pour traiter les sujets complexes et il est très souvent utilisé dans le théâtre africain.

En outre, le théâtre est la seule forme artistique dans laquelle toute l'humanité est réellement utilisée en tant que moyen d'expression de la condition humaine ou de recherche. Aussi, il permet un dédoublement de soi-même ou une "objectification" de la réalité, de sorte

³ Augusto Boal, *Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy* (London: Routledge, 1995).

que les êtres humains peuvent se voir eux-mêmes en action. Le fait de se voir soi-même en action permet à la personne de voir les choses différemment – en particulier dans la mesure où le théâtre est essentiellement une activité collective qui facilite l'échange de connaissances et d'expériences qui peuvent en faire une "répétition pour le changement".⁴

Il existe un certain nombre d'attributs du théâtre populaire qui le rendent particulièrement efficace dans le contexte africain. Il n'est pas coûteux et requiert peu ou pas de moyens. Par ailleurs, il est hautement transportable, de manière à pouvoir être utilisé dans les zones où l'accès aux moyens de communication modernes est limité. Cela est important dans les zones rurales où aucun média n'est disponible, à part la radio nationale qui est souvent un organe gouvernemental. Il est également très adaptable, ce qui lui permet de changer pour s'adapter aux contextes locaux, notamment en intégrant les langues locales, les valeurs culturelles locales et les formes artistiques locales. Par conséquent, une scène jouée dans une partie d'un pays peut être adaptée à d'autres zones, ou même d'autres pays, tant que les questions sous-jacentes soulevées restent pertinentes.

Par ailleurs, le théâtre est accessible à tout un chacun, il fait tomber les barrières posées par l'analphabétisme et le manque d'éducation scolaire. Son caractère vivant a tendance à favoriser la conservation d'importantes informations ; il est généralement beaucoup plus facile de se rappeler les images des scènes qui ont été jouées que les informations qui sont simplement présentées aux spectateurs, aux auditeurs ou aux lecteurs. Ceci est renforcé par le fait que le théâtre est également une forme de divertissement à travers lequel diffuser ou recevoir des informations devient un plaisir. Dans les zones où il y a peu ou pas d'accès aux autres formes de divertissement ou d'échange d'information, telles que la télévision, la radio ou l'Internet, le théâtre populaire est très intéressant.

Le théâtre peut également être un important moyen de promotion de la participation au processus d'élaboration et de prise de décisions politiques. Le théâtre permet aux communautés qui autrement n'auraient pas pu manifester leurs intérêts et exprimer leurs points de vue sur les questions importantes, de le faire. A cet égard, le théâtre peut jouer un rôle important en faisant entendre des voix qui ne sont généralement pas entendues. Le théâtre peut, par exemple, aider les femmes et les enfants à exprimer leurs points de vue, ce qui leur est souvent impossible. Comme cela a été dit plus haut, le théâtre peut également jouer un rôle clé en permettant aux communautés de discuter et de traiter de questions difficiles ou même taboues.

⁴ Augusto Boal, *Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy* (London: Routledge, 1995).

La Voix des Femmes et le Théâtre Africain

Il est donc évident que le théâtre en Afrique a la capacité d'être très utile dans l'examen et l'expression des problèmes dans divers contextes. Compte tenu de cela, comment les femmes africaines accèdent-elles au théâtre comme moyen de communication et d'expression? Dans l'ensemble, le théâtre est reconnu comme un outil qui peut être précieux pour les femmes. Il est généralement utilisé par un certain nombre d'organisations communautaires et d'ONG pour aborder spécialement les questions de genre mais il existe des troupes théâtrales qui créent et jouent quelque fois des scènes traitant de questions féminines. Il existe un petit nombre de compagnies composées entièrement de femmes ou alors consacrées uniquement à utiliser le théâtre pour exprimer et explorer les préoccupations importantes des femmes.

Le théâtre populaire est souvent utilisé en tant que partie d'une plus large stratégie d'éducation et de plaidoyer par les organisations de société civile et les organismes publics. Dans ce contexte, il a été utilisé pour aborder une large gamme de questions sociales et de développement axées sur les problèmes de genre. Parmi ces questions, on peut noter la sensibilisation au VIH/SIDA, l'alphabétisation des femmes adultes, les droits de la femme et de l'enfant, les questions de santé telles que le paludisme, l'eau potable et la vaccination, le panier de la ménagère et les nouvelles techniques agricoles. Le théâtre populaire est également utilisé comme un moyen visant à promouvoir la participation politique, notamment par le biais des élections et comme cadre pour débattre des questions litigieuses telles que l'impact de l'agriculture commerciale sur les cultures vivrières, la circoncision féminine, la dette extérieure et la prostitution. Dans certains cas, les spectacles sont axés que les questions auxquels le théâtre lui-même est confronté, notamment les préoccupations concernant sa viabilité économique ou les actrices.

En dépit d'une scène théâtrale animée dans les quatre pays couverts par le présent rapport, il existe dans ces pays un certain nombre d'obstacles et de barrières pour les femmes dans le théâtre. Parmi ces obstacles, on peut noter les attitudes sociales négatives à l'égard des femmes qui travaillent dans le théâtre, on les considère par exemple comme immorales et non convenables pour le mariage. L'un des problèmes soulevés est le fait que l'audience peut confondre le personnage sur scène avec la personne réelle. Les femmes peuvent également, sous la pression, se concentrer sur les devoirs familiaux plutôt que sur des activités "frivoles" comme le théâtre. En effet, les obligations domestiques et familiales font que les femmes quittent souvent le théâtre lorsqu'elles tombent enceintes ou se marient. Il est possible que certaines de ces attitudes découlent également du fait que la participation des femmes au

théâtre soit considérée comme une participation qui les place “en dehors des limites de contrôle des hommes”.⁵

Les attitudes culturelles et religieuses qui mènent au traitement inégal des femmes par les hommes qui travaillent dans le théâtre comme par les hommes dans la vie communautaire et familiale, constituent également une autre barrière. Il est encore plus difficile, voire rare, que des femmes occupent des postes de direction dans le théâtre. Les contraintes matérielles et financières constituent également un sérieux obstacle à la participation des femmes au théâtre. Il est extrêmement difficile d’obtenir un travail rémunéré au théâtre, en particulier un travail à plein temps ; aussi, les femmes qui ont besoin de gagner leur vie ont tendance à chercher ailleurs. Le manque de formation appropriée constitue également un sérieux problème, avec seulement la formation universitaire offerte dans certains pays, mais qui est inaccessible à la plupart des femmes rurales engagées dans le théâtre populaire, du fait de l’absence d’éducation.

Malheureusement, la politique gouvernementale de la plupart des pays n’a pas soutenu le développement du théâtre populaire. Ce n’est pas une priorité en terme de financement et le financement public est généralement peu important. Les restrictions à la liberté d’expression limitent encore l’utilisation de ce moyen de communication dans certains pays et davantage d’efforts doivent être déployés pour aborder la question des stéréotypes qui limitent la participation de la femme au théâtre. Enfin, le partage équitable des pouvoirs fait défaut aux femmes ; les théâtres, dans l’ensemble, sont gérés par les hommes, pendant que dans les communautés, “l’ensemble du processus est contrôlé par des membres plus puissants de la communauté”.⁶

Le présent rapport traite les questions sous l’angle de quatre pays de différentes régions de l’Afrique, à savoir le Kenya, le Mali, le Zimbabwe et la République démocratique du Congo. Ces pays chapitres sont le produit d’un processus de recherche sur trois mois ayant impliqué la participation de cinq différents chercheurs. Des informations ont été collectées de diverses façons, notamment des questionnaires, la recherche documentaire et une série d’interviews officiels et non officiels avec des représentants d’organisations théâtrales, de groupements féminins, d’organisation des droits de l’homme, de fonctionnaires du gouvernement et des individus très connue sur la scène théâtrale locale.

⁵ Chitauro, Dube and Gunner, “Song, Story and Nation: Women as Singers and Actresses in Zimbabwe” Eckhard Breitinger in *Theatre and Performance in Africa* (Bayreuth: Bayreuth University, 1994).

⁶ David Kerr, *African Popular Theatre* (Nairobi/Harare/Cape Town/Portsmouth, N.H./London: EAEP/Baobab/David Philip/Heinemann/James Currey, 1995).

La Voix des Femmes et le Théâtre Africain

Un certain nombre de recommandations découlent des chapitres portant sur chaque pays. Elles concernent, entre autres:

- le développement d'une meilleure infrastructure d'appui aux femmes dans le théâtre populaire, notamment grâce à de meilleurs réseaux et à l'échange d'informations ;
- le renforcement de la disponibilité d'opportunités de formation appropriée en matière de théâtre pour les femmes, notamment par le biais des écoles, de sorte que les femmes puissent participer en tant qu'actrices, mais aussi en tant que directrices et animatrices ;
- la promotion d'un meilleur financement de l'art et de la culture en général, du théâtre populaire en particulier, notamment par le biais de programmes gouvernementaux et d'ONG, et en recherchant d'autres sources de financement ;
- la promotion d'un cadre public juridique et politique qui appuie le théâtre populaire et son utilisation pour examiner les questions féminines ;
- la production et la diffusion de meilleures et davantage d'informations sur les femmes et le théâtre populaire ;
- l'intégration de l'utilisation du théâtre dans les programmes existant des organisations de société civile ;
- la promotion de l'appropriation des programmes de théâtre par la communauté locale ; et
- l'appui des activités régionales dans ce domaine, y compris l'échange de programmes entre les femmes travaillant dans le théâtre.

Le théâtre populaire est un important moyen de communication en Afrique. Il trouve écho dans la culture et les traditions locales. Il est devenu un moyen important et efficace pour transmettre les messages et informations, mais aussi pour encourager et faciliter la participation. Il a particulièrement la capacité de satisfaire les besoins réels et urgents des femmes africaines en matière de communication. Le fait de soutenir les femmes dans le théâtre est intimement lié à appuyer les femmes dans leur communauté pour leur permettre de participer au processus démocratiques et les aider à trouver une solution aux problèmes auxquels elles sont confrontées dans leur vie de tous les jours.

CHAPITRE 1: KENYA

1.1 Panorama Historique

Le théâtre kenyan a eu une histoire mouvementée. Avant la colonisation, le théâtre a joué un rôle indispensable pour les autochtones kenyans, non pas comme un événement isolé mais comme une activité sociale intrinsèque enracinée dans la vie quotidienne des populations. Des activités telles que, “la bénédiction de la lance” et des guerriers s’apprêtant à aller défendre la communauté comportaient plusieurs éléments de rituel et de cérémonial, mais étaient aussi une forme de théâtre participatif. Lorsque, par exemple, les guerriers victorieux revenaient du champ de bataille, “par la chanson et la danse ils jouaient les scènes de bataille pour ceux qui n’y étaient pas présent et cela permettaient aussi aux guerriers de revivre la gloire.”⁷ Le théâtre prenait également la forme de cérémonies comme la prière et les rituels destinés à plusieurs divinités. Ces cérémonies étaient du théâtre africain traditionnel, complété par la poésie, les mythes, la prose, un choix de plats, une collection d’attirail traditionnel, les combats de lutte et d’autres formes de spectacles qui allaient devenir une cérémonie énorme et complète⁸. Le théâtre uniquement pour le divertissement, ou pour l’amour de l’art devenait ainsi un nouveau concept au Kenya.

Durant la lutte pour l’indépendance, le théâtre africain a commencé à être considéré comme un instrument pour renforcer l’unité africaine et pour se prémunir contre les influences “extérieures” qui menaçaient d’infiltrer sa culture. Le régime colonial imposait souvent des interdictions draconiennes sur les formes traditionnelles du théâtre qu’il traitait de primitives et barbares. La base était le fait que le théâtre autochtone était considéré comme une barrière à la colonisation et une forme de ralliement pour le nationalisme et le mouvement pour l’indépendance. Etant donné qu’il était difficile pour les colons eux-mêmes de déterminer quelle “scène” particulière devait être interdite, des pouvoirs discrétionnaires étaient attribués aux chefs coloniaux pour autoriser ou censurer les spectacles. Cette forme de contrôle se poursuivit après l’indépendance, quand ces pouvoirs ont aussi été attribués aux chefs post-coloniaux au titre de la Loi sur les Chefs.

⁷ Ngugi wa Thiong’o, *Decolonising the mind: The Politics of Language in African Literature* (Nairobi/New Hampshire/Harare: East African Educational Publishers Limited, Heinemann Educational Books Inc., Zimbabwe Publishing House, 1981).

⁸ Le *East African Standard*, 19 décembre 1993.

La “contribution” des Autorités coloniales au développement du théâtre kenyan était sous la forme de l’introduction du théâtre de répertoire, copié sur le modèle du théâtre britannique. Le moteur de ce développement a été la construction, par le gouvernement colonial, du Théâtre National du Kenya (KNT) en 1952.⁹ Le Gouverneur d’alors, Sir Philip Mitchell, était l’un des Directeurs du conseil d’administration du KNT. La loi sur le Centre Culturel du Kenya, sous-titre 218, définissait la mission du KNT comme consistant à “fournir un centre pour l’usage et le divertissement des citoyens kenyans sans distinction de race ou de croyance et d’abriter les spectacles de musique, de théâtre et de danse, les expositions d’art et d’artisanat et les rencontres importantes à caractère littéraire, historique, scientifique ou pédagogique.” Cependant, KNT a été et reste en fait un établissement élitiste très éloigné des préoccupations du kenyan ordinaire, un éléphant blanc culturel, fonctionnant sans direction artistique et n’étant pas basé sur la culture nationale.

Après l’indépendance, les étrangers dominaient encore largement le théâtre national du Kenya, la plupart des spectacles mettant en scène des pièces de l’occident.¹⁰ Le KNT a continué à se consacrer essentiellement aux spectacles culturels étrangers, ce qui a contraint les groupes kenyans de théâtre professionnel et amateur à chercher des sponsors en dehors du KNT, en partie à cause des coûts élevés de la location des installations du KNT.¹¹

L’aliénation causée par cette domination culturelle a constitué un facteur important qui a mené à la fameuse expérience Kamiriithu en 1977 qui a marqué le début du mouvement théâtral communautaire moderne au Kenya. Lors d’une manifestation théâtrale bien présentée, Ngugi Wa Mirii, professeur à l’Université de Nairobi, avec son célèbre cousin, le dramaturge Ngugi Wa Thiong’o, et plusieurs autres se sont rendus à Kamiriithu, le village natal de Ngugi. C’était en effet un défi lancé à la domination du KNT, dans le but d’utiliser le théâtre pour promouvoir les programmes d’alphabétisation. Ils travaillèrent avec cette communauté pour concevoir et construire un théâtre en plein air, le Centre culturel et éducatif communautaire de Kamiriithu, et mettre en scène une pièce en langue Gikuyu, *Ngahiika Ndeenda* (Je me marierai quand je le voudrai). Ces deux activités ont amené une participation communautaire considérable à toutes les étapes du processus. Quand la pièce de théâtre fut finalement représentée, des milliers de personnes se sont rendues à Kamiriithu pour assister à cette expérience unique.

⁹ Le *Daily Nation*, 6 février 1994.

¹⁰ Ngugi wa Thiongo, *Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedoms* (Nairobi: East African Educational Publishers Ltd., 1993).

¹¹ Ngugi wa Thiongo, *The East African Standard*, 14 janvier 1994.

La pièce – qui traitait principalement d’un conflit entre deux familles et, à travers eux, la lutte des classes – eut un très grand succès. Le but du projet, expliqua Ngugi, était d’essayer de refléter de “manière positive” la culture et l’histoire de la majorité des kenyans. Il cherchait également à défier le théâtre étranger et l’establishment culturel au Kenya en-selon les termes de Ngugi, “Changeant l’ensemble des conditions de la lutte – au niveau du lieu, du public, de la langue et même du style de production, c-à-d la participation communautaire.”¹²

Le gouvernement n’a pas apprécié cette expérience et sa première réaction a été d’interdire le spectacle et ensuite d’emprisonner Ngugi sans procès sous prétexte que toute son activité était séditeuse et subversive (événements qui ont directement mené à son exil).¹³ Les autorités interdirent aussi les spectacles et finalement envoyèrent trois camions de policiers armés pour raser le théâtre en plein air de Kamiriithu.

La période entre 1982 et 1990 a été marquée par la répression du régime du Président Moi. Ceux qui critiquaient le gouvernement étaient souvent emprisonnés pour sédition ou trahison, ou détenus sans procès. Le gouvernement gardait également un œil vigilant sur les spectacles théâtraux, se basant sur l’autorité légale que lui procurait la Loi sur Les Livres et les Pièces de théâtre. Les pièces de théâtre étaient censurées et les spectacles contrôlés. Le seul théâtre indigène actif durant cette période était le Festival de Musique et d’Art Dramatique du Kenya qui se tenait chaque année, les troupes théâtrales itinérantes des départements de littérature de l’Université de Nairobi et du “Kenyatta University College” (aujourd’hui Université Kenyatta). Ces théâtres itinérants avaient une grande influence sur le développement ultérieur du théâtre populaire au Kenya. Le théâtre itinérant de l’Université de Nairobi, par exemple, s’est engagé dans un processus de “radicalisation” au milieu des années 1970, en utilisant les langues locales du Kenya et en montant des pièces tournées vers le public.¹⁴

Cependant, avec l’avènement du multipartisme en 1991, l’ouverture relative de l’espace démocratique a permis une renaissance du théâtre. Des pièces de théâtre préalablement interdites furent autorisées et le théâtre indigène commença à prospérer. Ce théâtre local allait des comédies de la rue aux troupes théâtrales conventionnelles qui proliféraient, non seulement au KNT, mais aussi dans d’autres places des principales villes kenyanes.

¹² *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, note 7, p. 33-34.

¹³ Ngugi wa Thiong’o fut le premier dramaturge kenyan emprisonné sans procès pour avoir écrit une pièce de théâtre. Ses livres et pièces furent également interdits.

¹⁴ David Kerr, *African Popular Theatre* (EAEP/Baobab/David Philip/Heinemann/James Currey: Nairobi/Harare/Le Cap/Portsmouth, N.H./Londres, 1995) p.240

La renaissance du théâtre communautaire fut aussi étroitement liée au développement rapide de la société civile à partir de 1991, et en était dépendante. La création de groupes tels que la Commission Kenyane des Droits de l'Homme et la Coalition des Citoyens pour un Changement Constitutionnel a permis la mise en place des structures requises et donné l'élan nécessaire au théâtre populaire. Le théâtre, aussi bien conventionnel que communautaire, a commencé à servir d'instrument de sensibilisation et à être utilisé comme un outil de défense des droits par les organisations de la société civile.

1.2 Dispositions Légales

La Section 79 de la Constitution kenyane¹⁵ garantit la liberté d'expression en ces termes:

Sauf par son propre consentement, aucune personne ne peut être privée de la jouissance de sa liberté d'expression, c'est-à-dire, la liberté d'avoir des opinions sans entrave, la liberté de recevoir des idées et des informations sans entrave, la liberté de communiquer des idées et des informations sans entrave (que la communication soit destinée au public en général ou à une quelconque personne ou catégorie de personnes) et la liberté de ne subir aucune entrave de la part de son interlocuteur.

Bien que la section ne fasse pas référence spécifiquement au théâtre, on peut penser qu'elle couvre ce moyen d'expression et d'autres. La section 79(2), prévoit cependant diverses restrictions à la liberté d'expression:

- (a) *ce qui est raisonnablement requis, dans l'intérêt de la défense, de la sécurité publique, de l'ordre public, de la morale publique ou de la santé publique;*
- (b) *ce qui est raisonnablement requis, aux fins de protéger la réputation, les droits et libertés d'autres personnes ou la vie privée des personnes concernées dans des procès, d'interdire la révélation d'informations reçues dans la confidentialité, de préserver l'autorité et l'indépendance des tribunaux ou de régler la gestion technique ou le fonctionnement technique de la téléphonie, la télégraphie, les postes, la radiodiffusion sans fil ou la télévision ; ou*
- (c) *ce qui impose des restrictions sur le public ou sur les personnes au service d'une autorité gouvernementale locale, sauf dans la mesure où cette disposition ou, selon le cas, toute action entreprise sous cette autorité, s'est avérée raisonnablement non légitime dans une société démocratique.*

¹⁵ Constitution du Kenya 1992, Edition Revue (Nairobi: Government Printer, 1998).

La section 80 stipule que nul ne peut être privé de la jouissance de sa liberté de réunion et d'association.

Dans la pratique, cependant, ces droits ne sont pas respectés. Des groupes d'éducation civique ont été arrêtés et, à plusieurs occasions, des arrestations ont eu lieu et des artistes emprisonnés simplement pour s'être exprimés librement à travers les représentations théâtrales. En effet, la Constitution est tombée dans un tel irrespect qu'une série d'actions civiques et violentes a amené les autorités à se rendre compte de la nécessité d'amender la Constitution. La Loi sur La Commission de Révision de la Constitution du Kenya a été votée par le Parlement en novembre 1998, à la veille de l'élection présidentielle en décembre de cette année, mais elle a été rejetée par la société civile et une année plus tard, en décembre 1999, La Loi sur Révision de la Constitution du Kenya, Sous-titre 3A a été votée, prévoyant la mise en place d'un Comité de Révision de la Constitution du Kenya (CKRC). Le processus a traîné pendant deux ans et a coûté beaucoup d'argent. Dans les derniers mois de son mandat, le Président Moi a attaqué la Commission, mettant son avenir en question ; toutefois, les élections de décembre 2002 ont été gagnées par le candidat de l'opposition Mwai Kibaki, et nous attendons de voir ce que l'avenir réserve à la Commission.

Cependant, les artistes ont placé leurs espoirs dans la nouvelle constitution et, particulièrement, que la Constitution réformée puisse garantir effectivement leurs droits, y compris la liberté de se produire n'importe où, dans les écoles, dans les églises, sur les places de marché, etc. Fort de cet espoir, un groupe d'artistes a soumis à la CKRC ce qu'il souhaite voir intégrer dans la nouvelle Constitution.

1.3 L'Activité Théâtrale Contemporaine

A. Généralités

Le Kenya est composé de sept provinces et d'une capitale régionale qui sont couvertes par cette étude, à savoir Nairobi, Nyanza, la Côte, la Rift Valley, les Provinces Occidentale, Orientale, du Nord-est et du Centre.

Les organisations de défense des droits de l'homme au Kenya ont joué un rôle clé dans la promotion du théâtre comme outil pédagogique. Lors d'une évolution importante en janvier 2002, le Consortium de la Réforme de la Constitution (CRECO) dont la plupart des organisations des droits de l'homme sont membres, a regroupé les équipes des théâtres nationaux dans trois organisations dans la cadre de son Programme national d'éducation civique (NCEP), une activité qu'il a surnommée Théâtre d'éducation civique interactif et participatif (IPCET).

Les trois organisations étaient le Centre International pour le Droit et la Recherche (Clairon), le Groupe de Pression pour la Libération des Prisonniers Politiques (RPP) et la Coalition des Citoyens pour le Changement Constitutionnel (4Cs). L'équipe de Clairon assure la formation des groupes de théâtre, tandis que les équipes du RPP et des 4Cs assurent les spectacles et le suivi. La fin du projet était prévue pour juin 2002 mais, en raison de la forte demande, il a été prolongé de deux mois, jusqu'en septembre.

Le succès énorme d'IPCET fut immédiat, les membres de la communauté étant très réceptifs et sensibles aux spectacles. NCEP prévoit aujourd'hui d'inclure le théâtre comme un co-élément permanent de ses programmes d'éducation civique en cours.¹⁶

Les recherches ont aussi établi que l'église kenyane utilise fréquemment le théâtre pour diffuser des messages mais elle n'a pas de tradition artistique solide par rapport à la scène et à l'écran. Par ailleurs, l'église ne base pas vraiment son usage du théâtre sur la culture locale ou pour stimuler la fierté culturelle.¹⁷

La suite est une revue des développements importants intervenus au niveau du théâtre, dans les différentes provinces et région du Kenya.

Nairobi

Le théâtre est assez bien développé à Nairobi, de nombreux groupes utilisant le théâtre pour éduquer, divertir et échanger des idées. La création de la Commission Kenyane des Droits de l'Homme, il y a 10 ans, a renforcé l'attrait du théâtre populaire à Nairobi, et cela s'est étendu plus tard aux autres provinces. Beaucoup d'organisations de la société civile ont commencé à utiliser le théâtre à des fins d'éducation civique. Jusqu'ici, 18 ONG environ utilisent le théâtre à des fins éducatives. Nairobi sert de base opérationnelle pour beaucoup de groupes de théâtre communautaire, comme les 5Cs et la Coalition des Citoyens pour le Changement Constitutionnel qui utilise le théâtre pour l'éducation civique.

La Province du Nyanza

Le théâtre est devenu un art accepté et une forme de communication dans la Province du Nyanza et beaucoup d'organisations l'utilisent pour éduquer les gens sur une série de questions telles que la pauvreté et le VIH/SIDA. Les gens ont fini par l'accepter comme faisant partie du cadre social et culturel dans lequel ils vivent. Plusieurs groupes ont des pièces de théâtre interactives qui ont tendance à sélectionner les réactions positives des publics cibles.

¹⁶ Rapport de Revue du Programme CRECO (Nairobi: 2002).

¹⁷ Rapport de Revue du Programme CRECO (Nairobi: 2002).

Des groupes tels que le Centre d'Education Communautaire d'Ugunja, à Ugunja, et le Réseau Communautaire pour l'Éradication de la Pauvreté (C-PEN), à Migori, ont accompli, en particulier, un travail formidable par le soutien et la promotion du théâtre communautaire dans la Province du Nyanza.

Les Militants du Théâtre Les cinq siècles (5Cs) ¹⁸

La compagnie théâtrale les 5Cs a été créée en décembre 1995, par la Coalition des Citoyens pour le Changement Constitutionnel comme un groupe du théâtre communautaire, puisant ses membres dans les communautés traditionnellement défavorisées dans les zones d'habitation spontanée de Nairobi. Elle a été fondée pour faire pression, défendre et sensibiliser sur les questions de la gouvernance, de la démocratie et de la réforme constitutionnelle, des droits des travailleurs et de la réforme carcérale.

Les 5Cs s'adressent d'abord aux communautés urbaines et rurales de base issues de tous les secteurs de la société. En 1998, les 5Cs ont pris une décision stratégique de se diviser en 3 sous-groupes dans le but d'avoir une plus grande portée et de pouvoir traiter plusieurs questions thématiques en même temps. Le groupe a mis en scène des pièces satiriques en anglais et en langue nationale, le Kiswahili. A cause des ressources financières limitées, les 5Cs n'ont pas pu réaliser toutes leurs activités et ont dû réduire le nombre de leurs membres.

Les 5Cs se sont produits dans 60 des 65 districts du Kenya et ont travaillé avec les organisations locales des droits de l'homme comme KHRC, ECWD, 4Cs, YAA, RPP, COVAW, FPPS, K-COMNET, NCEC, Abantu, EcoNews Africa ainsi qu'avec des organisations internationales des droits de l'homme, comme Amnesty International. Les 5Cs diffusent aussi des cassettes vidéo et audio basées sur leurs pièces de théâtre. L'organisation travaille avec plus de 15 partenaires locaux et nationaux qui font appel à lui de temps en temps pour produire des spectacles. Les 5Cs ont assuré la formation des communautés rurales et urbaines à Thika, Makueni et Korogocho (une grande zone d'habitation spontanée à Nairobi) aux techniques du théâtre communautaire. Ces groupes sont aujourd'hui florissants et ont même pu former d'autres groupes.¹⁹ L'environnement opérationnel a été difficile, non seulement à cause de la limitation des fonds mais aussi du fait de la répression de l'Etat avec notamment l'arrestation de ses membres par la police, à plusieurs occasions.

¹⁸ See 5Cs, *5 Centuries Theatre Artistes: A Profile* (Nairobi: 2002).

¹⁹ Les groupes sont: Makueni Paralegal Co-ordinating Agency Theatre group, Ndula Community Theatre Group et Slum Dolphin Theatre Group.

La contribution des 5Cs à travers les années a été:

- d'aider à intégrer le théâtre communautaire participatif comme outil de communication surtout pour les organisations de la société civile qui travaillent dans les secteurs des droits de l'homme, de la démocratie et de la gouvernance;
- d'assister au développement d'un genre de théâtre qui répond de façon novatrice aux questions relatives à la gouvernance, la démocratie et les droits de l'homme;
- d'aider les communautés locales à développer des groupes de théâtre communautaire locaux ;
- d'essayer d'atteindre directement plus de 15 000 personnes à travers ses spectacles et;
- d'agir comme une base de ressources en élaborant un répertoire de scénarios.

La Province de la Côte

Bien qu'il y ait relativement peu de troupes théâtrales opérant dans la Province de la Côte, il y a beaucoup d'activités théâtrales organisées à travers le système scolaire. En effet, les écoles de cette province sont célèbres pour leurs prix gagnés dans les principales catégories, lors du Concours du Festival d'Art Dramatique des Ecoles du Kenya. Il n'existe qu'une troupe théâtrale communautaire dans cette province, Ilishe Trust, qui utilise le théâtre à des fins d'éducation civique.

La Province du Rift Valley

Il existe quelques troupes théâtrales populaires dans la Province du Rift Valley, tels que le Groupe des Jeunes Volontaires de Naivasha, à Naivasha, et la troupe théâtrale du Centre pour les Droits de l'Homme et la Démocratie (CHRD), à Eldoret. Le CHRD traite principalement des questions liées aux petites filles, notamment la mutilation génitale féminine (MGF), les mariages précoces et l'éducation des filles. La sensibilité culturelle de ces questions fait qu'elles doivent être traitées avec beaucoup d'attention. En dépit de tout ceci, le théâtre a été un outil utile dans les changements de comportement des populations.

La Province Occidentale

La Province Occidentale est célèbre pour son patrimoine de danses traditionnelles admirablement chorégraphiées. De façon surprenante, il y a peu d'activité théâtrale en dehors des festivals de théâtre organisés par les écoles et les collèges. Cette partie du Kenya profiterait du début de prise de conscience du théâtre populaire. Les troupes théâtrales de l'extérieur organisent régulièrement des spectacles dans cette province, en utilisant les églises

comme cadre, en partie parce que les autorités de cette province s'en prennent souvent aux éducateurs civiques, les empêchant parfois de travailler ensemble.

La Province Orientale

On note une présence importante du théâtre populaire dans la Province Orientale. De nombreuses troupes théâtrales indépendantes opèrent dans les districts de Makueni, Mwingi, Machakos et Kitui. Le théâtre a été utilisé comme un outil important de sensibilisation, surtout concernant les questions relatives au droit foncier, un grand problème dans cette province.

La Province du Nord-Est

Province la plus reculée du Kenya, Elle connaît un grave problème de sécurité et elle abrite un très grand nombre de réfugiés dans des camps. Dans le passé, il y avait quelques groupes de théâtre communautaire qui se préoccupaient des réfugiés et traitaient des questions qui les touchaient mais cela a cessé aujourd'hui à cause du manque de fonds. Le théâtre dans cette province sert aussi à s'attaquer aux questions délicates et sensibles sur le plan culturel. Ici, les autorités provinciales ont aussi montré une certaine hostilité à l'endroit de ce genre d'activité théâtrale.

La Province Centrale

Le théâtre communautaire a tout d'abord été introduit dans la Province Centrale où il est bien établi et respecté. C'est peut-être la seule province kenyane où les artistes sont vraiment respectés et où le théâtre est réellement apprécié. Dans cette province, les artistes dans ce domaine sont soutenus et encouragés et, par conséquent, ne se sentent pas inférieurs. Les groupes de théâtre populaire sont particulièrement présents dans le domaine de l'éducation civique.

B. Les Groupements féminins

Beaucoup d'organisations de défense des droits de la femme au Kenya ont utilisé et continuent d'utiliser le théâtre, suggérant qu'il y a une forte demande pour ce genre. Sur un échantillon de 20 organisations, 18 ont utilisé le théâtre participatif, tandis que une seule a utilisé les marionnettes dans un but pédagogique.

La plupart des organisations de défense des droits de la femme au Kenya mènent leurs activités aussi bien en milieu rural qu'urbain. Elles ciblent non seulement les femmes, mais aussi dans la plupart des cas, les hommes, les jeunes et les enfants. Les principales activités de ces organisations consistent à:

- fournir une assistance juridique aux femmes;
- exercer une pression et une sensibilisation autour des questions de genre;
- assister les victimes de violence domestique;
- faire campagne contre la violence sexuelle;
- contrôler la violence contre les femmes;
- intégrer les questions de genre;
- préparer les femmes à jouer un rôle plus central dans les prises de décision;
- procurer l'éducation civique aux femmes;
- assister les enfants orphelins du VIH/SIDA; et
- entreprendre une sensibilisation sur des questions relatives à la santé de la reproduction.

Cependant, parmi tous ceux qui utilisent le théâtre participatif, seuls trois possèdent leurs propres groupes de théâtre. Le reste loue les services d'artistes dont ils ont besoin pour exécuter des oeuvres qui présentent des thèmes qu'ils souhaitent mettre en avant. L'organisation des marionnettes a ses propres marionnettistes, et dispose d'un vaste réseau composé de 40 groupes de marionnettistes établis en tant que partie intégrante d'un réseau populaire établi par l'organisation.

Seule une organisation soutient une troupe théâtrale composée exclusivement de femmes, à savoir le groupe des Femmes dans le Théâtre éducatif participatif (WE-PET). D'après le profil du groupe, WE-PET est une société agréée de jeunes femmes artistes, créée en juin 2000 pour répondre à "la nécessité de disposer d'un forum de femmes artistes leur permettant d'exprimer clairement les préoccupations relatives au développement et un élargissement sur les questions hommes/femmes."

La Troupe théâtrale WE-PET

WE-PET est un groupe composé de femmes qui cherche à renforcer la capacité des jeunes femmes artistes à participer aux processus de développement et au théâtre participatif comme un moyen d'information et d'assistance communautaire, mais aussi de créer une ressource pour les jeunes artistes. Il compte actuellement huit membres et axe spécifiquement ses efforts sur les jeunes femmes âgées de 14 à 25 ans. Le groupe est avant tout un prestataire de services qui cherche à compléter d'autres organisations qui travaillent sur les questions féminines, mais il crée également ses propres oeuvres théâtrales basées sur des questions d'ordre social. L'activité principale du groupe est la formation en théâtre éducatif participatif (TEPP), tout en créant et en présentant des pièces.

WE-PET a pour but de mener les activités que les troupes théâtrales consacrées trouvent difficiles. Les raisons principales de ces difficultés sont les contraintes financières, le manque de possibilités de formation officielles dans le théâtre et l'absence d'un cadre juridique et de politique bien défini pour promouvoir les spectacles artistiques au Kenya. Les jeunes femmes artistes sont défavorisées surtout à cause des attitudes sociales et culturelles à l'endroit du théâtre en tant que profession et des possibilités limitées.

La pièce de théâtre populaire la plus jouée au Kenya fut une pièce de Gikuyu, *Ciagana ni ciagana*, (*Trop c'est Trop*). Les acteurs de Sarakasi l'ont jouée de 1992 jusqu'au milieu de l'année 1994, et ensuite en 1995 et 1996. La pièce était d'un intérêt particulier étant donné qu'elle soulevait plusieurs questions, à savoir comment les groupes de théâtre pourraient être économiquement viables. La vedette principale était une femme, Anne Wanjugu, décédée depuis. Interrogée sur la popularité de la pièce, elle aurait répondu: "Si vous jouez une pièce de théâtre dans une langue que la majorité des gens comprennent bien, vous pouvez l'amener là où se trouvent ces gens et ils l'apprécieront." Elle fut également impressionnée par le fait que même les vieilles personnes qui assistent rarement à des pièces de théâtre sont venues voir les spectacles. Cette pièce de théâtre s'est frayée un chemin et a ouvert la voie à des pièces plus commerciales – souvent dans les dialectes locaux et avec des thèmes sociaux et politiques – mettant en scène des femmes dans des rôles importants.

Selon Naz Cocker, une actrice Kenyane, le théâtre a commencé à être vu par les femmes comme une main tendue pour les aider à traverser leurs moments difficiles. Elle a utilisé la scène comme un moyen pour encourager une meilleure compréhension au sein et entre les différentes cultures et trouve aussi un réconfort personnel dans les activités théâtrales.²⁰ Dans le secteur cinématographique, les femmes kenyanes ont continué à apporter des contributions positives et certaines, comme Anne Mungai, sont reconnues au niveau international.²¹ Les actrices kenyanes continuent à se faire un nom, bien que le théâtre ne soit pas encore tout à fait profondément enraciné et accepté au Kenya. Le théâtre en général n'est pas considéré comme une profession sérieuse et les actrices en particulier ne sont pas très bien appréciées.

²⁰ *Le Standard*, 10 avril 1992.

²¹ Les actrices kenyanes ont marqué l'histoire du théâtre quand l'actrice Anne G. Mungai, metteur en scène du film kenyan *Saikati*, a remporté deux oscars prestigieux à la 13^e biennale du Festival du Film Panafricain. Le film de 90 mn a remporté le prix de l'Association des Professionnels Africains de la Communication, pour la Meilleure Femme Metteur en Scène et pour la meilleure projection de l'Image de la Femme Africaine.

1.4 Rôle du Théâtre populaire

Au Kenya, le théâtre populaire est considéré comme la forme de communication la moins chère et la mieux comprise. Il est accepté dans les communautés parce qu'il est participatif et peu coûteux. Le théâtre populaire est devenu un moyen très puissant en raison des facteurs suivants:

- Le théâtre décrit des situations de la vie réelle ainsi que des personnages auxquels les gens peuvent facilement s'identifier.
- Le théâtre a la capacité particulière de fixer solidement dans les mémoires le thème qu'il développe, quel que soit le niveau d'éducation, d'alphabétisation, la situation sociale ou les différences linguistiques.
- Le théâtre est un instrument vivant que le public peut voir et sentir.
- Le théâtre peut communiquer des informations difficiles et essentielles à un large public de manière simple, dynamique et crédible.
- Le théâtre divertit en même temps qu'il transmet des informations, ce qui le rend sympathique aux yeux des gens.
- Le théâtre participatif crée une tribune pour la liberté d'expression, donnant ainsi aux communautés de nouvelles et puissantes méthodes pour faire passer leurs messages.

Au Kenya, le théâtre est actuellement considéré comme un important moyen de promotion de la liberté d'expression. Bien des gens se reconnaissent dans ce moyen de communication interactif et divertissant qui répond de manière positive à l'examen des questions qui les touchent sans que leurs problèmes leur confèrent un sentiment d'infériorité. Les représentations de la communauté se font généralement après une préparation minutieuse et les artistes jouent des pièces qui traitent des problèmes particuliers de cette communauté. C'est un moyen efficace parce qu'il s'inspire de l'expérience des communautés locales et offre d'autres perspectives à la communauté, ainsi que des paradigmes qui reflètent leur propre vision du monde.²² Pendant les facilitations qui ont lieu après les représentations théâtrales, les gens ont tendance à mêler leurs problèmes à ceux du comédien/marionnette, et peuvent ainsi traiter des questions par le canal de l'acteur/marionnette, trouvant de ce fait des solutions à leurs problèmes. De manière générale, plus le théâtre est participatif, et en particulier lorsqu'il associe intimement la communauté, plus il aura de chances d'être efficace.²³

²² Interview avec FPPS/CHAP.

²³ Interview avec COVAW.

Un nombre important d'organisations considère le théâtre comme un moyen efficace de promouvoir leurs activités et de faire passer leurs messages. Le théâtre peut toucher aussi bien les gens instruits que les analphabètes de la société. L'un de ses avantages est qu'il peut être utilisé pour faire passer des messages tabous.²⁴ Le théâtre populaire est considéré comme un moyen relativement simple à développer et à gérer par rapport aux autres formes de communication, puisque les pièces et sketches reposent sur des intrigues simples.²⁵ Le théâtre est également souvent divertissant, permettant ainsi au public de mieux retenir les messages. Le côté divertissant du théâtre donne au public une chance de participer, ce qui l'empêche de s'ennuyer et maintient son niveau de mobilisation.²⁶ Enfin, il est aussi plus facile d'assurer le degré de participation du public ciblé, ainsi que sa réaction, par le théâtre que par les autres formes de communication.²⁷ Grâce à ces facteurs, le théâtre est généralement considéré comme un instrument hautement efficace pour mobiliser la base, parce qu'il crée l'éveil des consciences, diffuse l'information et les messages et enfin parce qu'il sensibilise.

1.5 Les défis

Au Kenya, le théâtre n'a évolué que de manière informelle sans beaucoup d'appui au niveau institutionnel ou d'un cadre juridique/ politique bien défini. Malgré les acquis démocratiques et en matière de droits de l'homme au Kenya, le gouvernement continue d'interdire le théâtre communautaire et la performance des artistes, interrompant à l'occasion les représentations, arrêtant et même mettant en détention des artistes.²⁸ Les artistes ont été harcelés et mis en prison pour des raisons politiques, licenciés de leur emploi et détenus sur des accusations forgées de toutes pièces. Les artistes et dramaturges tels que Abdi Latif Abdalla, Ngugi wa Thiong'o et Al Amin Mazrui ont été emprisonnés sans jugement. D'autres tels que Micere Mugo, Ngugi Mirii et Kimani Gecau, ont dû s'exiler pour éviter le harcèlement ou par peur d'aller en prison. Wahome Mutali a séjourné en prison pour des "infractions" relatives à son travail professionnel et littéraire.

Voici quelques uns des défis clés à relever par le théâtre au Kenya:

- Le gouvernement n'a pas de politique culturelle, artistique ou de média bien définie, même si le Ministre de la Culture a déclaré être sur le point d'en élaborer.

²⁴ Interview avec KCOMNET.

²⁵ Interview avec ABANTU pour le développement.

²⁶ Interview avec People's Popular Theatre.

²⁷ Interview avec KHRC

²⁸ Le *Standard*, 2 février 1992.

- Le théâtre populaire a des difficultés à mobiliser le public, en partie parce que les gens ont tendance à penser que les artistes ne sont pas des professionnels et qu'ils sont méfiants quant à la gratuité de leurs prestations.
- Le théâtre est considéré comme futile et éloigné des préoccupations de la vie réelle.²⁹
- Les femmes, particulièrement dans le milieu du théâtre, font l'objet de préjugés, de pressions familiales et de discrimination.
- Les contraintes financières sont un problème majeur aussi bien pour les travailleurs individuels du théâtre communautaire que pour les troupes théâtrales.
- Il existe un manque sérieux de formation adéquate.

1.6 Conclusion

Il est évident qu'il existe maintenant de larges possibilités de développer davantage le théâtre au Kenya et cela s'applique avec une force particulière au théâtre participatif et à la mise en valeur des questions concernant les femmes. L'infrastructure naissante de cette forme de théâtre qui est, pour le moment, largement dépendante des organisations de la société civile qui travaillent sur les droits de l'homme, la démocratie et les secteurs de gouvernance a au moins fait en sorte qu'il y ait une équipe de pratiquants du théâtre expérimentés, talentueux et bien établis.

Il est cependant urgent qu'un accent suffisant soit mis sur la mise en place d'un cadre concret pour le théâtre populaire ainsi que de bons réseaux d'appui. Actuellement, le théâtre populaire ne fonctionne pas comme un ensemble cohérent, et le secteur est ainsi dépourvu des possibilités potentiellement offertes par l'information et l'échange d'expérience, la formation et l'identification des lacunes dans les dispositions relatives au théâtre. De plus, parce que les représentations du théâtre populaire ont tendance à être gratuites, il est essentiel que plus d'attention soit accordée à l'exploration de nouveaux moyens permettant de mobiliser les ressources nécessaires à cette importante forme de théâtre.

Le théâtre offre la meilleure possibilité de toucher les groupes sociaux marginalisés, notamment les femmes, en particulier au niveau de la base. Le Kenya manque de salles de théâtre. Les quelques salles qui existent réellement sont concentrées dans les villes, leur répertoire est principalement élitiste et les prix des billets sont hors de la portée des Kenyans ordinaires.

²⁹ *Le Standard*, 21 février 1992.

CHAPITRE 2: LE MALI

2.1 Panorama historique

Au Mali, le théâtre a des origines très anciennes et, depuis des temps immémoriaux, il est lié de manière intrinsèque au développement de la société malienne. Une forme particulière de théâtre, le Kotéba, a commencé au quatorzième siècle, dans le Royaume de Bamana. A cette époque, le Roi Bambara de Ségou connu sous le nom de Da Jara, a institué un festival célébré chaque année à travers tout le Royaume, après les récoltes. Ce festival impliquait le Maribayassa, le symbole fétiche de Mariba et sa femme Yassa, couple ayant beaucoup travaillé dans la vie et que les femmes sollicitent en cas de problèmes tels qu'une maladie grave, la stérilité, pour clarifier un mensonge humiliant etc. Les femmes font un serment et quand elles obtiennent satisfaction et veulent exprimer leur joie et reconnaissance, elles dansent le Maribayassa, habillées en haillons et utilisant des morceaux de calebasse comme percussions et instruments de musique. Elles font le tour du village et ne s'arrêtent qu'au dépotoir d'ordures où elles jettent leurs haillons en mémoire du couple et portent d'autres habits avant de rentrer chez elles.

Les différents rites et manifestations de la culture Bambara ont donné naissance au Kotéba. Le Kotéba est un drame séculaire, joué sans masques et qui consiste à improviser une satire sur les éléments antisociaux de la communauté, tels que les agriculteurs paresseux ou méchants. Son rôle consiste à apporter un changement de comportement au niveau de la société ou une purification de la société. Reposant sur la tradition orale, les représentations du Kotéba se faisaient au clair de lune, sur la place du village où les spectateurs s'asseyaient en cercle, selon leur âge, autour des Kotédenw (les comédiens). Une autre forme de théâtre traditionnel, connu sous le nom de Sogolon, est une forme de théâtre de marionnettes qui fête l'ensemencement et la récolte, ainsi que la pêche. Ces deux formes dynamiques de théâtre ont survécu jusqu'à présent et ont fortement influencé le théâtre contemporain au Mali. C'est le cas actuellement, malgré le fait que pendant la période coloniale aux dix-neuvième et vingtième siècles, ces formes d'expression étaient souvent utilisées par le pouvoir colonial pour faire promouvoir son idéologie, sa politique de domination économique et culturelle.

Les années 1950 furent une période décisive dans la lutte du peuple malien pour la libération du joug colonial. Ces années furent caractérisées par une effervescence culturelle bouillonnante qui reflétait l'émergence d'une conscience nationale parmi les jeunes intellectuels qui devait constituer l'avant-garde dans la lutte pour l'indépendance. Aucun

moyen culturel n'a mieux œuvré que le théâtre pendant cette période pour donner de l'impulsion aux tendances nationalistes en Afrique en général, au Mali en particulier. Les chants et danses exécutés par les griots (chanteurs épiques/poètes) ont joué un rôle significatif dans l'éducation du peuple en ce qui concerne l'opposition nationaliste à la domination française.

Pendant les premières années de l'indépendance, les autorités politiques maliennes ont promu le théâtre traditionnel, en renforçant ses capacités et en utilisant les artistes dans l'Ensemble National et dans l'Association des Artistes traditionnels, en partie pour les aider dans leur politique de construction nationale. Des semaines artistiques étaient organisées tous les ans au cours desquelles des sujets courants d'intérêt national étaient traités par les artistes à travers le chant, la danse et le théâtre.

Cependant, dans les années 1970 et 1980, le gouvernement a changé d'approche et le théâtre malien a fait l'objet de censure et d'autres contraintes, selon les objectifs du régime au pouvoir. L'UNFM, parti au pouvoir pendant cette période, avait décidé de promouvoir les droits de la femme et de l'enfant, notamment par des sketches qu'elle mettait en scène pendant les festivals nationaux et manifestations officielles. La section féminine de l'UNFM utilisait le théâtre comme moyen de vulgarisation de ses messages, l'objectif visé étant d'améliorer la vie des femmes maliennes. Toutefois, du fait qu'il soutenait ouvertement cette lutte, ce groupe était souvent victime de la censure ; on lui refusait l'autorisation de faire des tournées dans le pays et on lui interdisait même d'apparaître à la télévision nationale. Ceci est une illustration de la liberté d'expression des femmes par le canal du théâtre au Mali sous le régime de la Seconde République. En même temps, l'accès des femmes à l'information était très limité.

En 1978, la Compagnie Nationale du Théâtre, le Groupe Dramatique, a remis en place le Kotéba comme forme d'expression théâtrale afin de toucher un public qui lui avait tourné le dos parce que les pièces jouées étaient soit des pièces conventionnelles européennes soit celles d'artistes littéraires africains, généralement écrites en Français, ce qui n'attirait pas le public malien en général. A ce stade, le Kotéba a quitté son public, les spectacles en plein air et s'est installé dans des décors de théâtre plus formels et mieux présentés. Des manifestations artistiques et culturelles bisannuelles ont remplacé les semaines culturelles, mais les thèmes originaux ont été préservés à travers ces manifestations, jusqu'à l'avènement de la démocratie, en Mars 1991.

Avec l'avènement de la démocratie, le théâtre et les dramaturges ont été finalement libérés puisque la liberté d'expression et la liberté d'initiative étaient désormais garanties. La mission de la nouvelle génération des Kotedenw est de sensibiliser, d'informer et d'éduquer

le public, puisque le théâtre est le moyen le plus efficace pour toucher une population en majorité analphabète. Le Kotéba joue maintenant un rôle social différent, plus actif, qui ne pouvait pas se développer tant que le droit à la libre expression n'était pas respecté.

2.2 Dispositions légales

La vie sociale au Mali est basée sur la tradition selon laquelle une personne s'exprime en fonction du statut qui lui a été assigné. Le droit à la libre expression a donc toujours plus ou moins existé, y compris pour les femmes maliennes. Toutefois, avec l'avènement de la démocratie, en 1991, la liberté d'expression fut officiellement garantie par l'Article 4 de la Constitution de la Troisième République adoptée le 25 Février 1992, qui dispose que:

Toute personne a le droit à la liberté de pensée, de conscience, de religion, de culte, d'opinion, d'expression et de création, conformément à la loi.

Les Articles 7 et 8 de la Constitution sont également pertinents ici, ils disposent que:

Article 7:

La liberté de presse est reconnue et garantie.

Elle est exprimée selon les conditions définies par la loi.

L'accès égal pour tous aux médias d'Etat est garanti par une organisation indépendante ; cette organisation définira les lois qui garantissent un tel accès.

Article 8:

La liberté de créativité artistique et culturelle est reconnue et garantie. Cette liberté sera accordée conformément aux conditions définies par la loi.

Cependant, ces droits ne sont garantis que dans le cadre de la loi, ainsi, l'Etat a toujours le pouvoir de limiter ces droits, ceci en conformité avec la loi.

La Constitution garantit également l'égalité entre les hommes et les femmes, ouvrant la voie à la création de plusieurs associations féminines et d'ONG, favorisant ainsi le développement des femmes à tous les niveaux ainsi que la création de plusieurs troupes théâtrales féminines ou mixtes.

2.3 L'Activité théâtrale contemporaine

A. Généralités

Bien qu'elle manque de ressources financières, la créativité théâtrale au Mali a des racines profondément ancrées dans la tradition orale qui nourrit le théâtre et permet le développement de l'art dramatique par le biais de l'improvisation, tout cela pour le bien du public, quels que soient la culture ou l'âge. L'activité théâtrale au Mali se caractérise par sa diversité et elle est essentiellement basée sur le théâtre pour le développement, généralement connu sous le nom de "théâtre utile". Dans le cadre du "théâtre utile", outre les pièces, les troupes présentent d'habitude des sketches qui sont généralement en langues nationales et principalement destinés au public rural.

La troupe théâtrale Nyogolon

Créé en 1985 par de jeunes diplômés de l'Institut National des Arts (INA), Nyogolon est la principale troupe théâtrale privée du Mali. La troupe a créé une nouvelle voie qu'elle dénomme " théâtre utile ", une forme modernisée du Koteba qui vise à sensibiliser le public sur les questions auxquelles les différentes communautés sont confrontées.

Parmi les nombreux défis qu'il a eu à relever, Nyogolon a dû en premier lieu faire accepter la présence des femmes sur la scène théâtrale. Parmi les 6 membres permanents de Nyogolon, deux sont des femmes et elles prennent une part active dans les activités du théâtre, tout en jouant leur rôle de mère. Outre les 2 actrices, Nyogolon peut compter sur une douzaine d'actrices professionnelles pour des représentations et des occasions spéciales.

Aujourd'hui, la troupe Nyogolon est recherchée pour transmettre les messages d'institutions nationales et internationales qui exercent leurs activités dans divers domaines de développement communautaire au Mali. Elle a déjà produit plus de trois cent pièces depuis sa création, y compris dans d'autres pays de l'Afrique de l'Ouest et dans certains pays européens.

Par exemple, le Projet Femme et Développement (PROFED) financé par le Programme Genre et Développement de la Compagnie Malienne de Développement du Textile (CMDT) a produit une pièce de 60 minutes, en collaboration avec la troupe, sur le thème de la liberté d'expression pour les femmes au foyer. La pièce intitulée Baroni, qui signifie papotage, a été jouée dans plus de 600 villages et a été plus tard diffusée à la

télévision nationale. La pièce est une importante contribution dans la lutte contre certaines attitudes traditionnelles néfastes.

Actuellement, la troupe prépare une pièce sur les conséquences de la circoncision féminine (mutilation génitale féminine) avec la collaboration de World Vision Mali. Certains des autres thèmes abordés par le groupe sont: la promotion de l’alphabétisation et de la lecture dans les villages, l’utilisation de l’eau potable, la vaccination des enfants, la rééducation des personnes atteintes de polio, la prévention du SIDA et des maladies sexuellement transmissibles, la culture du riz, le poids de la pauvreté sur les femmes, les droits de la femme dans la maison et dans le village, la décentralisation, le renforcement des capacités dans les centres de santé communautaires, la corruption, l’épargne et le trafic des enfants.

Nyogolon est financé par divers organes tels que le Ministère de la Santé, l’Ambassade des Pays-Bas, le Forum international, le Ministère de l’Education, le Département de l’Environnement, l’Organisation panafricaine des Femmes, World Vision et l’Agence de Coopération française. En dépit de cela, à l’instar de la plupart des troupes théâtrales au Mali, Nyogolon est confrontée à des problèmes d’ordre matériel et technique, mais aussi à la censure et au harcèlement de certaines communautés conservatrices.

Après le transfert de Kotéba sur la scène, le théâtre a retrouvé une nouvelle jeunesse et il existe au Mali plus de trente troupes théâtrales, professionnelles et d’amateurs, dont quatre sont entièrement composées de femmes.

Les troupes So, Don et Donko et les comédiens du Nyogolon sont des professionnels remarquables. Cependant certains autres groupes n’existent plus, victimes des dures conditions économiques. Les principaux bailleurs de fonds de ces troupes sont les ONG qui souhaitent transmettre des messages de sensibilisation. Par manque de ressources, les compagnies professionnelles qui n’existent pas en permanence se réunissent souvent de manière ad hoc pour un spectacle particulier, dirigé par une personne spécifique, à la demande d’une organisation. Les troupes Do et Nyogolon, parmi d’autres compagnies théâtrales professionnelles, donnent des centaines de représentations dans tout le pays, abordant divers sujets tels que la santé, l’éducation, l’environnement, etc.

A côté de ces compagnies théâtrales, il existe un certain nombre de groupes amateurs tels que Danayaso, entièrement composé de prostituées, Benkadi, basé à Yanfolila, Kolondièba, soutenu par Helvetas, une ONG suisse, et les comédiens de Badenya, basé à

Sikasso. La plupart des groupes professionnels et amateurs ne jouent que durant la saison sèche, parce que pendant la saison des pluies, il y a trop de travail dans les champs, ce qui ne laisse plus de temps de temps pour des activités telles que le théâtre. En conséquence, la saison des pluies est une “saison morte” pour le théâtre au Mali.

B. Groupements féminins

Une révolution sociale est actuellement en cours au Mali, vu que les compagnies théâtrales détruisent le mythe d’infériorité dont souffrent les femmes depuis des siècles. Dans le passé, les griottes ne pouvaient faire entendre leur voix devant les hommes que pour faire leurs louanges, des chants qui leur sont légués de génération en génération, en vue de transmettre l’histoire du pays. Avec l’avènement du concept “genre et développement”, les femmes ont finalement pris conscience qu’elles avaient une place importante au sein de la société. Elles ont compris que cela ne consistait pas seulement à faire la cuisine et s’occuper des enfants et des hommes, mais qu’elles étaient les égales des hommes et jouaient un rôle social complémentaire. La décentralisation, qui permet aux diverses communautés maliennes de jouir d’un certain degré d’autonomie, a offert aux femmes des possibilités nouvelles de jouir de leur liberté d’expression. Un nouveau vent souffle pour les femmes et pour le théâtre malien.

A l’époque du Kotéba, seuls les hommes pouvaient être des Kotédens (acteurs) et tous les rôles féminins étaient joués par des hommes habillés en femmes. C’est seulement avec la réouverture de l’Institut National des Arts (INA) en 1974, que les femmes ont pu jouer sur scène. Actuellement, outre les quatre troupes théâtrales constituées de femmes uniquement, il existe deux femmes metteurs en scène qui enseignent au Département d’Art dramatique de l’Institut National des Arts à Bamako et deux femmes qui dirigent une compagnie théâtrale. On estime qu’aujourd’hui, 120 femmes environ sont engagées dans le théâtre malien. L’Association des comédiennes professionnelles du Mali (ASCOPROMA) a pris l’initiative de créer une compagnie théâtrale pour aborder les problèmes auxquels les actrices maliennes font face, mais cette aventure n’a pas duré, faute de financement.

Certains thèmes clés exploités par les troupes théâtrales et qui traitent des questions féminines sont ceux relatifs à la santé maternelle et infantile, à la scolarisation des filles, à l’alphabétisation des femmes adultes, au rôle de la femme dans le processus électoral, au genre et développement, à la sensibilisation au VIH/SIDA, aux soins des personnes vivant avec le VIH/SIDA, le trafic des enfants, la prévention du paludisme, l’eau potable dans les zones limitrophes du fleuve, la participation des femmes à la gestion de la vie du village et aux associations, la participation des femmes aux soins de santé communautaires, les dangers de l’automédication, l’excision et les droits de la femme.

Les quatre troupes théâtrales sont:

Ntènènin, une troupe de 88 femmes du village de Baguinéda, au Nord-est de Bamako. Composée uniquement de femmes rurales qui exercent généralement d'autres activités en dehors du théâtre, notamment l'agriculture, Ntènènin joue de petits sketches qui dépeignent la vie de tous les jours, abordent des questions telles que la vie dans le mariage, la vaccination des enfants, la grossesse, le VIH/SIDA, etc. La troupe traite de sujets de préoccupation pour les femmes et joue ses pièces dans les 19 villages qui forment Badinguè.

Badenya de Sikasso est une troupe théâtrale qui a été créée en vue de donner la parole aux femmes de cette région. Elle traite dans ses spectacles divers sujets de préoccupation pour les femmes de la région de Sikasso, notamment le VIH/SIDA, la circoncision, le paludisme, le trafic des enfants, le suivi de la grossesse, les droits de la femme, etc.

Danayaso est une compagnie théâtrale entièrement composée d'anciennes prostituées. Mme Bagayogo, coordinatrice du projet Danayaso, le perçoit comme étant né dans un climat de respect de la liberté d'expression. L'objectif principal de la troupe est de sensibiliser les prostituées et de les aider à trouver d'autres activités génératrices de revenus, avec l'idée de contribuer à l'éducation de la communauté malienne en favorisant les changements de comportements. Les comédiennes de la troupe Danayaso se servent du théâtre pour briser le tabou de l'exploration des attitudes sexuelles. Pendant la production de la pièce sur le VIH/SIDA, par exemple, elles ont tenu une séance d'échanges d'idées, destinée à développer et à enrichir l'histoire, sous la direction de M. Adama Traoré. Chacune des prostituées comédiennes a raconté des incidents qu'elle-même ou des amies ont vécus et ces séquences de vie ont été rassemblées pour en faire une pièce de théâtre. La troupe sponsorisée par des ONG, a donné plus de quarante représentations dans des maisons closes, suivies de discussions. Après le succès éclatant de cette tournée, elles ont créé une autre pièce sur la circoncision féminine et d'autres formes de mutilation, ce qui a été également bien reçu.

Avec les comédiens de la troupe **Benkadi**, les femmes de Kolondièba ont initié une autre expérience destinée à accompagner le processus de décentralisation. Cette troupe continue à jouer dans les communautés rurales de Kolondièba et de Yanfoila, avec l'aide de l'ONG Suisse Helvetas.

Outre ces compagnies théâtrales, il existe également l'Association des Comédiennes Professionnelles du Mali (ASCOPROMA), composée d'une trentaine d'actrices professionnelles, qui s'occupe activement de la défense des intérêts de ses membres. Il y a beaucoup plus d'étudiantes que d'étudiants inscrits au Département des Arts Dramatiques de l'INA, les 4 classes comprenant 35 étudiantes et 22 étudiants.

Par ailleurs, plusieurs ONG et autres organisations se sont rendues compte du potentiel du théâtre dans l'aide au processus d'émancipation des femmes. Au Mali, les compagnies de théâtre font face à une forte demande du fait de leur contribution aux campagnes de sensibilisation sur les questions féminines.

2.4. Rôle du théâtre populaire

Le théâtre est par-dessus tout une forme artistique par laquelle on peut exprimer ses pensées et points de vue sans restriction. Il est également reconnu par les ONG maliennes comme un moyen de communication efficace parce qu'il véhicule les messages, enseigne et divertit en même temps. Il est capable de toucher tout le monde parce qu'il utilise les langues nationales. Les ONG utilisent le théâtre parce qu'il exerce un grand impact sur les masses, rendant possible l'éducation, l'information et la promotion du changement de comportement social.

Selon Mme Traoré Oumou Touré, Secrétaire Exécutive du Conseil des Associations Féminines et des ONG du Mali (CAFO):

Le théâtre apparaît comme un moyen efficace d'information qui doit être encouragé parce que c'est par le rire qu'on peut mieux atteindre le public. On doit donc dire que, avec les ONG qui travaillent avec les femmes rurales par le biais de programmes de sensibilisation sous la forme du théâtre, un grand pas en avant a été fait en ce qui concerne l'information. Ainsi, de plus en plus de femmes prennent la parole et s'expriment dans les réunions organisées... Les Maliennes s'éveillent peu à peu. Le pays tout entier s'engage dans la lutte, et les femmes essaient de s'organiser autour d'un effort coordonné. Elles essaient de participer à toutes les questions qui concernent leurs communautés.³⁰

L'Association pour la Promotion et la Défense des Droits de la Femme (APDF) dont la présidente est Mme Fatoumata Siré Diakité, reconnaît que même si les libertés fondamentales sont expressément garanties au Mali, dans la pratique, et compte tenu des obstacles culturels, les femmes ne jouissent pas entièrement de la liberté d'expression. Pour aider à régler ce problème, l'APDF utilise le théâtre comme moyen de promotion de la prise de parole en public afin de surmonter la peur et les préjugés qui empêchent les femmes rurales de s'exprimer.

³⁰ Interview avec Mme Touré, le 24 juin 2002. CAFO est la Fédération des diverses organisations féminines du Mali. Elle regroupe quelques 1000 associations et ONG.

A partir de là, l'APDF travaille à encourager les femmes rurales à débattre, défendre leurs points de vue et soutenir leurs idées. Depuis onze ans, l'APDF a commencé à éduquer les femmes par le biais du théâtre et à les informer de leurs droits dans le cadre des dispositions législatives nationales et internationales.

L'Association Malienne pour le Soutien et l'Orientation des Pratiques Traditionnelles (AMSOPT) qui combat les mutilations génitales féminines et autres pratiques néfastes, utilise également le théâtre pour éveiller les consciences des principales actrices impliquées. Mme Sidibé Kadidia, Directrice de l'AMSOPT, soutient que: "Aujourd'hui, même les chasseurs, qui sont les guérisseurs et les défenseurs des pratiques culturelles, nous assistent dans la lutte contre l'excision. Grâce aux messages véhiculés par le théâtre qui nous font rire tout en éveillant notre prise de conscience."³¹

Selon Mme Coulibaly Tata Djiré, Chef du Département Genre au CMDT, société de développement textile, le Projet Femme et Développement (PROFED) a choisi le théâtre comme support du Programme Information Education et Communication, en partie parce que les autres moyens de communication sont limités au Mali. Mme Lalaïcha Dicko dirige les programmes PROFED dans la zone rurale de Bougouni. Avec plus de 10 ans d'expérience dans le domaine du développement rural et de la lutte pour la promotion des droits de la femme, elle déclare qu'elles se sont tournées vers le théâtre afin de donner un nouveau souffle à cette question. Pour réveiller l'esprit communautaire chez les femmes rurales, Mme Dicko souligne que: "Il faut reconnaître qu'il existe une dynamique d'organisation sur le plan social qui dépend de la tradition et cela nous a permis de réussir une performance formidable dans le contexte du programme Genre et Développement qui a grandement contribué à l'épanouissement de la femme dans les zones CMDT que le Groupe Nyogolon a visitées."³² Selon Mme Dicko, les premières réunions publiques sur la question hommes/femmes, avant qu'elles ne commencent à utiliser le théâtre, soulevaient certaines controverses. Mais par le biais du théâtre, s'opère une mobilisation massive à tous les niveaux de la société. D'abord, la performance a réuni les gens. Mais ce qui est le plus significatif, c'est l'interprétation de la pièce dans les maisons et au sein des familles, d'un village à l'autre. Le théâtre a apporté la paix et l'harmonie entre deux villages où existait la discorde depuis des années.

³¹ Interview avec Mme Kadidia, le 25 juin 2002.

³² Interview avec Mme Dicko, le 29 juin 2002.

2.5 Les défis

Le théâtre, comme toutes les autres sphères d'activités artistiques et culturelles, est généralement confronté à de nombreux problèmes et, au Mali, cela est vrai en particulier pour ce qui est du théâtre féminin. Ces problèmes, d'ordre matériel, social et technique, constituent des obstacles majeurs au développement du théâtre féminin.

Les contraintes matérielles

Des études ont montré que le Mali ne dispose pratiquement pas de salles qui soient conformes aux normes du théâtre moderne. Le Centre Culturel Français possède une salle de 200 places mais toutes les autres sont des salles de concert. Les salles dans les huit capitales régionales sont principalement des salles de cinéma qui peuvent être transformées pour différentes sortes d'activités, notamment le théâtre. Dans les zones reculées du Mali, les représentations se font en plein air. Un besoin pressant se fait sentir au niveau du transport des comédiens qui vont d'une région à l'autre pour jouer, des costumes de scène, des plateaux, des systèmes de sonorisation, de l'éclairage et des accessoires.

Le théâtre connaît également un sérieux problème de financement auquel les comédiennes sont souvent confrontées, puisque au Mali le théâtre ne leur fournit pas de quoi vivre. Mme Catherine Koné est à la tête de la troupe Douga, composée de comédiens et de comédiennes professionnels, qui se battent tous les jours pour survivre sur le plan financier. Mme Koné explique: "Être directrice d'une compagnie de théâtre au Mali, est un problème en lui-même. J'ai eu à négocier, marchander et plaider simplement pour obtenir un petit financement du Programme de Soutien aux Initiatives Culturelles décentralisées (PSIC)".³³

Jigiya, une jeune troupe théâtrale composée d'enfants et de jeunes travailleurs (EJT) parrainée par ENDA TIERS MONDE, et financée par Jubilé 2000,³⁴ joue lors de séminaires et conférences organisés par les ONG ou associations féminines (par exemple CAFO). Son répertoire comprend des thèmes comme la condition des enfants qui travaillent, la mendicité, l'impact de la dette extérieure sur les travailleurs, l'absence de produits de base, l'impact de l'agriculture commerciale sur les cultures vivrières, les enfants de la rue et le VIH/SIDA, et le

³³ Interview avec Mme Koné le 10 juillet 2002. Le PSIC fait partie du Programme d'Appui de Politique culturelle du Mali couvert par l'Accord de Financement No. 6220/MLI entre la Commission européenne et le Mali. Ses deux principaux objectifs sont de promouvoir le développement culturel local et le soutien des arts. Il cible spécifiquement les acteurs culturels décentralisés émergents (municipalités, organisations culturelles, groupes artistiques, entrepreneurs culturels) capables de concevoir et de gérer des projets culturels qui contribueront au développement culturel aux niveaux local et national.

³⁴ Une ONG qui oeuvre faire annuler la dette des pays pauvres.

panier de la ménagère. Mme Traoré, la directrice de la Troupe, a déclaré: “Nous sommes toujours à la recherche de fonds pour pouvoir faire des tournées dans les coins les plus reculés du Mali.”³⁵

Les contraintes sociales

L'un des problèmes les plus graves auxquels les femmes sont confrontées dans le théâtre est le préjugé social, car les femmes dans le théâtre ne sont généralement pas vues sous un angle positif par la société malienne. Un aspect de cet état de fait est que le public a tendance à confondre le personnage qui joue le rôle sur scène avec le véritable personnage de l'acteur. Parmi d'autres préjugés, on peut noter la croyance populaire selon laquelle les femmes sur scène s'exposent aux hommes. Par conséquent, elles ne sont pas respectées et sont plutôt considérées comme des femmes de petite vertu: aucun homme qui se respecte n'épouserait une actrice. Même si, en général, le milieu social des femmes du théâtre a commencé par “les regarder sous un angle différent et leur accorder un peu plus de respect, l'actrice n'a pas bonne presse.”³⁶

M. Ousmane Sow est écrivain, directeur et professeur d'art dramatique à l'INA. Selon lui, lorsqu'on parle aujourd'hui de la liberté d'expression des femmes artistes au Mali, il faut tout d'abord éduquer le public:

*Je sais qu'aujourd'hui, le public malien ne peut pas faire la différence entre le rôle joué par l'actrice et le personnage dans sa vie réelle. Ceci dénigre immédiatement l'artiste. Il reste encore beaucoup de progrès à réaliser avant que le concept de la liberté de la femme ne soit accepté à travers tout le Mali. J'ai écrit mon livre sans aucune arrière pensée sur liberté d'expression dont je jouis et cela, je le dois à la démocratie. Comme tout auteur, je suis l'esclave de mon sujet et du canevas de mon œuvre, et nous profitons grandement de cette liberté d'expression dans nos œuvres dramatiques.*³⁷

Un autre problème soulevé est celui de la grossesse qui peut faire quitter les femmes la scène théâtrale pendant une longue période. Dans certains cas, les femmes sont souvent obligées d'abandonner le théâtre pour assumer leur rôle au foyer. La troupe Nyogolon a

³⁵ Interview avec Mme Traoré le 20 juin 2002.

³⁶ Interview avec M. Sow, le 6 juillet 2002.

³⁷ *Ibid.*

commencé à s'insurger contre ces préjugés et l'on constate de plus en plus que les femmes dans le théâtre sont appréciées et respectées par ceux qui les entourent.

Les contraintes techniques

Il existe environ quarante troupes théâtrales au Mali, dont six sont composées d'acteurs professionnels qui n'emploient que douze femmes de façon permanente. Les autres compagnies sont constituées d'amateurs et elles comprennent généralement un grand nombre de femmes. Toutes ces femmes ne sont pas des actrices de métier ou n'ont pas la formation officielle en matière de théâtre, et cette situation affecte la qualité de leur travail.

2.6 Conclusion

Le théâtre malien est aujourd'hui un outil important qui sert à sensibiliser le public. Compte tenu du taux d'analphabétisme élevé au Mali, le théâtre constitue un moyen très efficace pour échanger des idées et communiquer avec le public, le sensibiliser, l'informer et l'éduquer. Le théâtre est également plus attrayant pour les populations locales que les séminaires ou réunions, en partie parce qu'il est interactif. Il permet aux femmes de s'exprimer et aujourd'hui, grâce aux nombreuses troupes théâtrales, les femmes rurales peuvent enfin exprimer publiquement ce qu'elles ressentent, dans un langage compris par leurs amis et leurs voisins. Le théâtre nous permet de nous exprimer tout en nous faisant rire. Il a aidé les femmes dans leur combat pour la libération en leur permettant de s'exprimer par le biais des personnages créés sur scène.

Les ONG et d'autres institutions, y compris les organisations internationales reconnaissent qu'il faut accorder une plus grande attention aux femmes et à leurs plans de développement. Elles conviennent toutes que toute action de développement, dans n'importe quel pays, doit tout d'abord passer par les femmes."³⁸ Les femmes et les associations féminines commencent maintenant à réaliser leurs objectifs d'égalité. Dans le gouvernement précédant les élections générales de 2002, il y avait 6 femmes ministres pour 17 hommes. En 1999, il y avait 18 femmes à l'Assemblée nationale sur un total de 147 députés, alors qu'en 1992, il n'y avait que 3 femmes. Il existe aujourd'hui onze femmes maires dans les communautés rurales, au cœur même du Mali conservateur.³⁹ Il est remarquable qu'enfin, aujourd'hui, au Mali, comme le montrent les statistiques ci-dessus, une femme rurale représente tout un village à une réunion et retourne présenter son rapport devant un village uni.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Mali musow kun kow foli seben*, Commission pour le Promotion de la Femme, p. 8-9.

Des associations et organisations féminines sont apparues dans tout le pays. Leurs activités vont de l'information, à l'éducation et à la communication, et beaucoup d'entre elles utilisent le théâtre pour faire passer leurs messages. Ce qui a ainsi donné naissance à plusieurs petites compagnies théâtrales pour les femmes, même dans les zones très rurales. Ces troupes théâtrales font généralement des tournées dans leurs zones cibles durant la saison sèche, entre décembre et mai.

Le respect de la liberté d'expression est essentiel à la réalisation des objectifs que se sont fixés ces troupes. Cette liberté d'expression permet aux citoyens d'exposer publiquement les questions et problèmes sociaux auxquels les populations doivent faire face, en vue de leur trouver des solutions concrètes. Aujourd'hui, cette liberté est entièrement exploitée par les comédiennes qui sont devenues une référence parce que toutes les autres femmes voient leur image à travers elles. Grâce au théâtre, la femme malienne invite ses sœurs à prendre des initiatives, à s'instruire et à s'équiper en vue d'affirmer et de promouvoir ses droits. Cette lutte continue, menée par les actrices du Mali a aidé les femmes à se libérer des contraintes culturelles qui les ont retenues pendant si longtemps. Le théâtre, en tant que reflet de la société, fait prendre aux femmes comme aux hommes conscience de leurs aspirations.

Il ne fait aucun doute que les femmes maliennes sont en train de lutter activement pour leurs droits à la liberté d'expression et à l'accès à l'information, à travers le théâtre et par d'autres moyens. La présence de femmes maires, surtout dans les zones rurales, de femmes ministres et députés et à d'autres postes de responsabilité occupés par des femmes, montre le potentiel des femmes maliennes. La présente étude a confirmé que les femmes jouissent officiellement de la liberté d'expression au Mali. Ceci leur a donné l'occasion d'être plus actives dans le théâtre, créant ainsi un nouveau centre d'intérêt, une nouvelle vision pour le théâtre et de s'opposer aux préjugés associés à la présence des femmes dans le théâtre. Le théâtre est aujourd'hui ouvert aux femmes qui sont par conséquent en mesure de s'exprimer librement.

Le théâtre a effectivement fourni un moyen de communication qui commence à faire du droit à la liberté d'expression, réclamé depuis si longtemps, une réalité pour les femmes maliennes. Communiquer à l'intérieur, mais aussi en dehors de sa communauté est enfin possible. Il est désormais largement reconnu par les acteurs comme par les spectateurs, que le théâtre est un outil essentiel pour la promotion du respect effectif du droit à la liberté d'expression des femmes au Mali, en dépit des diverses contraintes matérielles, techniques et culturelles auxquelles il est confronté.

CHAPITRE 3: LA RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO (RDC)

3.1 Panorama historique

Le théâtre congolais tire ses origines de diverses sources, notamment les mythes, les légendes et les expériences sociales collectives qui étaient présentés sous la forme d'un théâtre rituel. Si le théâtre occidental, d'où nous tirons le modèle didactique, tourne autour de l'expérience sociale vécue présentée sous la forme d'un raisonnement discursif subdivisé en dialogue, scènes et actes, le théâtre africain, par contre, tourne normalement autour d'une expérience sociale mythologique, légendaire, collective, présentée sous la forme d'un théâtre rituel et collectif. A cet égard, il est ainsi beaucoup plus proche des origines du théâtre grec.⁴⁰ Un élément théâtral était déjà apparent à l'origine de la société congolaise, à travers la représentation d'une histoire dramatique ou une cérémonie religieuse pour honorer les dieux.

Cependant, ces premiers rites et coutumes ne peuvent pas à eux seuls expliquer les origines et l'évolution de théâtre congolais. Nous devons chercher cette histoire dans la notion de "divertissement populaire," concept beaucoup plus général que le théâtre en soi. Dans la République Démocratique du Congo (RDC), le divertissement populaire était une tradition déjà établie avant l'arrivée des européens.⁴¹ C'était plus qu'une simple exigence pour célébrer des événements tels qu'une naissance, un décès, un mariage ou l'intronisation d'un chef et qui étaient associés à des rites spéciaux qui ont fini par devenir des festivals locaux (c.-à-d. divertissement). Tous ces rituels étaient suivis par le divertissement populaire auquel tous les habitants du village, et quelquefois ceux des villages environnants, prenaient part.

Un certain nombre de rites spéciaux peuvent être notés, notamment le Nkhanda, pratiqué par les Yaka et les Tshokwe de Bandundu, le Masobo, pratiqué par les Luba du Katanga, le Kuigula, pratiqué par les Bashi de Kivu, le Bikasa, pratiqué par les Luba du Kasai et le Bugalengi, pratiqué par les Babindji du Kasai. M. Kindu décrit le rituel Khanda chez les Yaka en ces termes:

⁴⁰ D. Midzgorski, *Art du Spectacle Africain* (Bandundu: CEEB, 1980), pp. 5-6

⁴¹ Nguisi Ngumponya-Bonzanga, *The Birth and Evolution of "Popular Entertainment" During Colonial Times in Kinshasa* (Kinshasa: INA, 1983-1984)

Un mois entier était consacré à la chasse et à la danse. Le village entier dansait chaque soir pour honorer ceux qui devaient être circoncis.... Cette manifestation dure un jour entier, un jour sans travail pour le village organisateur. Ils (les initiés) vont de village en village en présentant une série de spectacles, principalement la danse rituelle Nkhanda. Il peut durer un ou deux mois au total et deux ou trois jours dans chaque village.⁴²

Un écrivain belge, M. J. Jadot, confirme que ce type de spectacle “n’était pas de l’art pour l’art ou pour l’artiste, mais obéit à des préceptes traditionnels, religieux, magiques, sociaux ou politiques.”⁴³ L’arrivée des européens au Congo en 1885, sous l’autorité de l’État Indépendant du Congo, ainsi que la colonisation belge, a conduit à la suppression des spectacles populaires décrits ci-dessus. Les Belges croyaient que le but des spectacles populaires appréciés par les congolais n’était pas de divertir mais plutôt de refléter leur culture, ce qui pouvait donc éveiller la conscience collective. Le pouvoir colonial interdisait régulièrement tous rassemblements publics des congolais, les considérant comme une menace potentielle à l’ordre établi. En conséquence, les jeux acrobatiques, les danses animées, les courses et les combats traditionnels congolais, qui n’ont jamais été étudiés en profondeur ont été négligés et même relégués au niveau le plus bas de l’échelle de mérite.⁴⁴

En 1944, à l’initiative du pouvoir colonial, les spectacles cinématographiques, de même que les sketches et les jeux, étaient organisés en plein air dans les grandes villes telles que Leopoldville (Kinshasa) et Elizabethville (Lubumbashi). Ces spectacles n’étaient pas basés sur des thèmes spécifiques mais visaient plutôt à divertir, et parfois à éduquer les masses. C’est à travers ces spectacles que les figures emblématiques du théâtre congolais – des gens comme Ngombe et Mongita – ont été découverts. Ce sont eux qui attiraient les foules lorsqu’ils se produisaient dans les villages et les villes de la RDC.

Avec la publication du Manifeste de la Conscience Africaine en 1956, et avec l’indépendance politique en 1960, il y eut une évolution dans le “divertissement populaire” et le pays vit naître plusieurs formes de théâtre – parmi lesquels le théâtre scolaire, le théâtre universitaire et le théâtre amateur – bien que le théâtre professionnel n’existât toujours pas.

⁴² Cité par by Nguisi dans *ibid*

⁴³ M.J. Jadot, cité par Nguisi, *African Writers of the Belgian Congo and Rwanda-Urundi* (Kinshasa: INA, 1983-84)

⁴⁴ Muka Muyombo, *Le Pinnacle du Sport Zaïrois et Africain*, cité par Nguisi, note Error! Bookmark not defined., p. 15.

Seul le Théâtre Populaire Sambolé, sous la direction de Maestro Ngombe (connu sous le nom de Taureau), était doté d'une structure.

Progressivement, le gouvernement congolais créa plusieurs institutions capables de fournir une formation aux artistes et de promouvoir leurs compagnies, notamment l'Académie Nationale de Musique et d'Art Dramatique (1967), Lokole Productions (1969) et SONECA (1969). Pendant cette période, on assista à l'émergence de compagnies théâtrales nées des diverses troupes théâtrales des lycées et des universités. On peut citer le Théâtre Mwondo, à Shaba, le Théâtre de Mille, à Matadi, le Petit Théâtre Noir, à Kikwit, et le Théâtre sur la Colline, dans les locaux de l'ancienne Université Lovanium de Kinshasa⁴⁵. Le Petit Théâtre Noir de Kikwit, créé et dirigé par Mikanza, connut un tel succès quand il fut invité à se produire à Kinshasa et son directeur a été engagé. On lui confia la tâche énorme de créer une compagnie théâtrale à Kinshasa. Ceci donna naissance au Théâtre National Congolais (TNC) en 1969, reconnu aussi bien au niveau national qu'international.

En août 1973, le gouvernement congolais ressuscita l'Institut National des Arts (INA) des cendres de l'Académie Nationale de Musique et d'Art Dramatique et aussitôt après, en 1977, l'INA installa un Centre pour la Promotion des Arts, (CEDAR), dont le but était de créer des liens entre sa principale fonction, à savoir l'enseignement, et la recherche. Depuis lors, de nombreux acteurs de la scène et des travailleurs dans le milieu culturel ont été formés et quelques uns ont, en retour, créé des compagnies théâtrales locales. L'INA a ainsi servi effectivement de pépinière à l'art dramatique en RDC, au profit de la société congolaise.

Quant au Théâtre Malaika qui a connu un grand succès dans les années 1980, aujourd'hui, grâce au soutien d'institutions telles que l'INA et les facultés des arts des universités à travers le pays, de nombreux acteurs professionnels assurent la promotion des troupes théâtrales. Au-delà de ces promoteurs qui ont reçu une formation théâtrale, il y a une véritable floraison de soi-disant groupes populaires ou de théâtre de la rue qui excellent dans toutes sortes d'improvisation, adaptées à toute occasion.

3.2 Dispositions légales

La Constitution de la RDC garantit l'égalité entre les femmes et les hommes au Congo, en ces termes: "tous les congolais peuvent prétendre à l'égalité des droits et à la dignité."⁴⁶ En outre,

⁴⁶ Article 27, par. 1

*Tous les congolais sont égaux devant la loi et ont droit à une égale protection de la loi. Aucun congolais ne peut, en matière d'éducation et d'accès à un service public ou dans tout autre domaine, être soumis à une mesure discriminatoire, qui résulte soit d'une loi ou d'un décret, sur la base de sa religion, de son appartenance tribale ou de son origine ethnique, de son sexe, de son lieu de naissance, de résidence ou de ses convictions politiques.*⁴⁷

Cependant, en dépit de cette garantie constitutionnelle générale qui a la priorité sur les autres dispositions légales nationales, il existe plusieurs restrictions légales concernant les droits des femmes mariées. En général, le statut légal des femmes, d'après la loi congolaise, est le même que celui des hommes, à l'exception des femmes mariées qui tombent sous le régime d'incapacité légale selon lequel elles ne peuvent entreprendre certaines activités – telles que faire des affaires, être partie dans un procès ou même simplement présenter des documents légaux valables – qu'avec l'autorisation de leurs maris. Dans la société congolaise contemporaine, beaucoup de gens critiquent ces dispositions, les considérant comme inconstitutionnelles et soutiennent qu'elles étouffent l'initiative chez les femmes mariées.

Un exemple du régime d'incapacité légale est l'Article 215 du Code de la Famille congolais, Loi No. 87/010 d'août 1987 qui dispose:

La capacité légale de la femme mariée est soumise à certaines restrictions d'après la loi actuelle.

L'article 448 de cette loi poursuit en ces termes:

La femme doit obtenir l'autorisation de son mari pour tous les documents légaux qui exigent qu'elle fournisse un service devant être donné en personne.

Le droit à la liberté d'expression est aussi garanti par la loi congolaise. L'Article 8 de la Loi N° 96/002 du 22 juin 1996 régissant la presse en RDC, stipule:

Tout individu a le droit à la liberté de pensée et d'expression. La liberté de pensée et d'expression signifie le droit d'informer, d'être informé, d'avoir ses opinions et sentiments et

⁴⁷ Article 11 de la Loi Constitutionnelle de Transition, Avril 1994.

de les communiquer librement, quel que soit le moyen utilisé, sous réserve du respect de la loi, de l'ordre public, des droits des autres et des normes acceptées.

Cette loi s'applique sans discrimination, aussi bien aux hommes qu'aux femmes. Elle garantit le droit d'avoir sa propre opinion et la liberté de l'exprimer est un droit inaliénable et nul ne peut être autorisé à compromettre, interdire ou s'opposer à cette liberté. Ce droit est aussi garanti par la constitution qui, cependant, prévoit des restrictions à ce droit, par exemple, protéger l'ordre public et les normes éthiques acceptées. Bien que la protection de l'État, en tant que garant des droits de l'homme, justifie certaines restrictions sur ce droit, le problème est toujours de savoir comment définir les limitations au-delà desquelles ni l'ordre public ni la sécurité de la nation ne peuvent justifier les restrictions sur la liberté d'expression.⁴⁸

Il existe malheureusement, une différence entre la lettre de la constitution et des lois, d'une part, et la réalité quotidienne sur le terrain, d'autre part. Par exemple, des mesures répressives extrajudiciaires peuvent être prises contre ceux qui émettent des opinions qui sont contraires à celles des autorités ou qui les défient. Cependant, dans le domaine du théâtre, aucun cas d'arrestation ou d'interrogation ne semble s'être produit comme conséquence de remarques faites par un acteur sur scène.

3.3 L'activité théâtrale contemporaine

A. Généralités

Les activités théâtrales en RDC sont sous la tutelle du Ministère des Arts et de la Culture, plus particulièrement le Département des Arts et de la Culture.⁴⁹ Comme conséquence de la crise économique actuelle aggravée du fait de la guerre, le gouvernement congolais ne dispose plus de fonds pour promouvoir les initiatives artistiques. Aujourd'hui, tout ce que les autorités peuvent offrir aux artistes en fait de protection est de leur remonter le moral. Néanmoins, le Ministère de la Culture encourage les initiatives privées à promouvoir l'art en général et le théâtre en particulier.

Aujourd'hui, il est difficile de donner le nombre exact de compagnies théâtrales en RDC à cause de la guerre qui rend difficile la communication entre les provinces. Cependant, rien qu'à Kinshasa, on dénombre environ quarante troupes théâtrales, bien que celles qui sont

⁴⁸ Ntirumenyerwa M. Kimonyo, "Le systèmes des Nations Unies pour la Protection des Droits de l'Homme: Mécanismes de protection établis par la Charte des Nations Unies, ECOSOC, CDH, HCR", in *Les Droits de l'Homme et le Droit Humanitaire International*, (Kinshasa: Presses de l'Université de Kinshasa, 1999), p. 80.

⁴⁹ Les bureaux du Département des Arts et de la Culture se situent sur l'Avenue des Forces Armées Congolaises, dans le district de Gombe, Tel. +243 98113 859.

viables sont très peu nombreux. Beaucoup d'autres groupes ont eu une existence éphémère et ont disparu, faute de soutien financier.

De manière générale, l'activité théâtrale en RDC peut être classée soit comme théâtre conventionnel, soit comme théâtre populaire, les compagnies de théâtre populaire se produisant dans les langues nationales ou locales et le théâtre conventionnel utilisant normalement la langue française. La division dans les langues signifie que le grand public a tendance à s'orienter plus vers le théâtre populaire que vers le théâtre classique ou conventionnel. Le théâtre populaire occupe également une place de choix à la télévision en zones urbaines, alors que le théâtre classique a, la plupart du temps, conservé la tradition de la salle de théâtre. Le théâtre conventionnel est composé du Théâtre National et de la Compagnie Théâtrale de l'Institut National des Arts, ainsi que des compagnies privées de théâtre conventionnel. Les pièces présentées par les troupes de théâtre populaire sont souvent basées sur les événements quotidiens et sur les questions telles que la polygamie, le VIH/SIDA, la corruption et la prolifération de sectes religieuses. Bien que le théâtre populaire traite des questions contemporaines, et parfois des questions ouvertement politiques, il n'est généralement pas participatif, malgré l'organisation, de temps en temps, de débats ouverts après les spectacles.

Dans le passé, il était rare d'entendre les groupes de théâtre s'exprimer sur les ondes, à l'exception d'un groupe, la troupe Mufwankolo de Lubumbashi (Katanga). Mais avec l'avènement de la nouvelle loi sur la presse en 1996,⁵⁰ dont le résultat a été la libéralisation de la presse écrite et audio-visuelle, plusieurs chaînes de télévision privées ont vu le jour. Aujourd'hui, à Kinshasa, on est sûr de regarder chaque soir une pièce de théâtre sur une des dix chaînes et ces spectacles sont extrêmement populaires. Le groupe de théâtre L'Évangéliste a un statut de star, attirant un grand nombre de spectateurs à Kinshasa lors de ses spectacles régulièrement télévisés (la chaîne RAGA qui diffuse les pièces de théâtre de l'Évangéliste ne peut être captée qu'à Kinshasa et à Brazzaville). L'Évangéliste présente des pièces de théâtre chaque jour, traitant des thèmes de la vie quotidienne congolaise, mais il s'inspire aussi de la réalité mystico religieuse, à la manière des films nigériens.

La Compagnie Nationale de Théâtre, le Théâtre du Marabout, l'Ecurie Maloba, le Tam-Tam, le Théâtre des Intrigants, et la Compagnie Théâtrale de la Radio Télévision congolaise (RTNC) sont parmi les soi-disant compagnies professionnelles et les acteurs qui jouent pour ces compagnies sont tous des professionnels qui ne gagnent leur vie que par leur art. Ces compagnies jouent régulièrement des pièces en français et en langues locales. La

⁵⁰ Loi No. 96/002 du 22 juin 1996 régissant la presse.

La Voix des Femmes et le Théâtre Africain

Compagnie RTNC est la plus célèbre car elle met en scène pour la télévision nationale des productions qui sont diffusées partout dans le pays.

Dans la province sud-est du Katanga, le théâtre est bien développé, avec environ trente groupes de théâtre au total et une vingtaine de groupes pour la seule ville de Lubumbashi, la deuxième du pays. Le Groupe Mufwankolo est le plus connu dans la province et joue en kiswahili à la radio et à la télévision depuis le début des années 1960. Parmi les autres groupes du Katanga, on peut compter le Théâtre National du Katanga, Griffé Théâtre, les Élités du Bon Samaritain, Mukuba et le Trio Kadiombo. Il y a également des acteurs locaux tels que Kadiombo qui jouent généralement des pièces de théâtre dans les langues locales basées sur des histoires de la vie politique et socio-économique quotidienne.

Du 23 août au 19 septembre 2002, la Fédération Nationale de Théâtre du Katanga a organisé un festival de théâtre à Lubumbashi. Beaucoup de groupes de théâtre de la province ont participé au festival, ainsi que des groupes provenant de villes aussi lointaines que Kipushi, Likasi et Kolwezi. Les groupes basés dans la partie nord de la province ne pouvaient pas y participer à cause de la situation conflictuelle dans cette partie du pays.

Dans la province du Bas-Congo, la Fédération Nationale de Théâtre a organisé un atelier sur les Scénarii de Théâtre, les Spectacles et la Production, du 10 au 13 avril 2002, à Matadi, auquel environ cent artistes du Bas-Congo et de Kinshasa ont pris part. Les troupes théâtrales se produisant dans la province du Bas-Congo comprennent les groupes Nkau et Lotus à Matadi, Les Drageurs à Boma, La Canne Sucrière à Kwilu Nkongo, une ville avec de vastes plantations de canne à sucre et une grande Compagnie de Canne à Sucre, et le groupe théâtral formé par des étudiants de l'Université de Kongo à Mbanza Ngungu.

En dépit des hostilités en cours qui ont ravagé la province de l'Équateur, le représentant de la Fédération Nationale de Théâtre dans cette province, M. Marius Bonana, essaie, de temps à autre, d'organiser des spectacles. Il participe également à d'autres manifestations théâtrales organisées au niveau national.

La province du Bandundu est bien connue pour abriter le plus grand nombre de lycées de renommée qui ont produit une scène de théâtre scolaire développée. Dans cette province, les quelques troupes théâtrales basées en dehors des écoles sont Le Théâtre du Petit Nègre, la Troupe des Masques, le Théâtre Kamikaze, le Théâtre Toupamaros et Kindundu.

La troupe théâtrale la plus active et la plus célèbre de la province du Kasai Oriental est la Troupe Mbongo qui fait partie de la compagnie minière de diamant MIBA. Elle est basée à Mbuji-Mayi, le lieu où se déroulent les spectacles.

Dans la province du Kasai Occidental, l'industrie théâtrale est dominée par un comédien, Bobo Tshibangu qui fait des spectacles solos dans le Kananga et ses environs.

A cause de la guerre dans la partie orientale de la RDC, notamment au nord et au sud Kivu, la Province Orientale et à Maniema, il était difficile d'obtenir des informations liées aux activités théâtrales dans ces provinces.

Voici une liste non exhaustive des principaux groupes de théâtre en RDC, divisés en groupes de théâtre classique et de théâtre populaire.

Le Théâtre classique

- Le Théâtre National avec ses deux sections:
- Le Ballet National (musique et danse)
- Le Théâtre National
- La Compagnie Théâtrale de l'Institut National des Arts
- Les Compagnies Privées de Théâtre classique:
- Les Intrigants (satyre politique)
- Ecurie Maloba (comédie légère et commentaire social)
- Théâtre Marabout (théâtre engagé)
- "M" Majuscule (théâtre de résistance)
- Les Beijarts (théâtre de résistance)
- Théâtre Tam-Tam (tous les thèmes)
- Geteki de l'Église Kimbanguiste (thèmes socio-religieux)
- Crasa (théâtre engagé avec des thèmes politiques).

Le Théâtre populaire

- Salongo (réalité sociale)
- Simba
- Théâtre Plus Masumu (réalité sociale)
- Sans Soucis (thèmes socio-religieux)
- Muyombe Gauche (tragédie mystique superstitieuse)
- Evangéliste (actualité inspirée de la religion)
- Lis Boy (comédie)
- Kadiombo (comédie tirée de la réalité sociale)

B. Les Femmes et le Théâtre

Il est relativement rare de rencontrer un groupe de théâtre exclusivement composé de femmes,

créé par les femmes et dirigé par elles. Dans le soi-disant théâtre de résistance, cependant, on entend fréquemment des voix de femmes. Cela fut le cas à l'occasion du spectacle organisé le 2 août 2002 devant le Palais du Peuple à Kinshasa pour marquer le 4e anniversaire du début de la guerre en RDC. Le Directeur, Mwambay Kalengay, professeur à l'INA et directeur de la compagnie théâtrale CRASA, a mis en scène un spectacle composé exclusivement de femmes qui ont véhiculé un message de paix appelées les "endeuillées" de l'INA.

La plupart des groupes de théâtre cités dans ce rapport, bien qu'ils soient composés d'acteurs et d'actrices, peuvent se produire avec uniquement des femmes. Plusieurs écoles et collèges de jeunes femmes ont aussi des troupes théâtrales, bien que ces troupes ne se produisent qu'occasionnellement et n'aient pas de personnel permanent.

Cependant, il y a plusieurs compagnies théâtrales de femmes organisées, comme on peut le voir dans l'encadré ci-dessous.

Les Actrices du Centre de Développement des Arts (FCEDAR/INA)

FCEDAR fait partie de CEDAR, le Centre pour l'Étude et le Développement des Arts, une institution officielle d'État dirigée par Mme Mavesse Moanda, la première femme diplômée de l'INA. FCEDAR travaille en collaboration avec CORFAC, la Corporation des Femmes Artistes du Congo, ainsi qu'avec plusieurs autres partenaires tels que le Ministère des Arts et de la Culture, le Ministère des Affaires Sociales et de la Famille, par le biais du Conseil National pour les Femmes, le Département de la Santé, le Ministère des Droits de l'homme, l'UNICEF et l'Organisation Mondiale de la Santé. Ces partenaires parrainent les activités du FCEDAR mais le soutien est limité et le théâtre reste marginalisé en tant que bénéficiaire de financement local ou international.

Le but du FCEDAR est d'éveiller la conscience communautaire en favorisant l'implication des femmes dans la société et en préconisant l'élimination de toutes les formes de discrimination à l'égard des femmes. Il produit également un théâtre de résistance, en jouant à des occasions spéciales telles que les manifestations socio-politiques, les conférences et les séminaires. FCEDAR traite aussi de plusieurs thèmes appropriés à l'occasion et au contexte du moment. Lors de la journée mondiale contre la violence à l'égard des femmes, par exemple, FCEDAR présente une pièce qui reflète le thème de la journée.

La Compagnie Théâtrale Feminata

La Compagnie Théâtrale Feminata a été créée en 2001 par l'Association Jus Cogens Asbl

dans le but de faire connaître les droits de l'homme en général, et les droits de la femme en particulier. Le groupe est composé de 12 personnes, tous des étudiants dans plusieurs universités de Kinshasa, et est dirigé par un avocat, Douglas Nkulu Numbi.

Feminata se produit tous les deux mois. Par exemple, le 10 août 2002, la compagnie a présenté la pièce " Panique à Makobola ", à l'auditorium Notre Dame de Fatima à Gombe. La pièce raconte la situation juridico sociale des femmes rurales au Congo, l'impact de la guerre sur les femmes, ainsi que l'obligation qu'elles ont de diriger des villages entiers elles-mêmes, dans la mesure où leurs hommes ont été enrôlés dans l'effort de guerre.

Feminata est financée, entre autres, par le Département des Arts et de la Culture, le Ministère des Droits de l'homme, PAREC/le Programme Oecuménique pour la Résolution des Conflits et la Paix (Université de Kinshasa), le Bureau du Haut Commissariat des Droits de l'Homme des Nations Unies, le Conseil National des Femmes et le Haut Commissariat des communautés Francophones.

La Compagnie Théâtrale Etoile

La Compagnie Théâtrale Etoile est assez récente et est en train de s'organiser afin de pouvoir s'établir dans un secteur pratiquement inexploité en RDC, à savoir, l'usage des marionnettes comme un moyen pour véhiculer des messages et divertir. Etant donné les taux élevés d'analphabétisme en RDC, il existe un grand potentiel pour le spectacle de marionnettes, genre qui a été relativement négligé jusqu'ici.

La compagnie est dirigée par Mme Malvine Velo Kapita, de l'INA, et est composée de 3 actrices. Son but est d'offrir aux personnes intéressées une initiation pratique à l'art des marionnettes et de contribuer à la création de compagnies de marionnettes. Elle s'est engagée à travailler sans discrimination de sexe, de race, de religion ou d'opinion politique.

3.4 Le rôle du théâtre populaire

Le théâtre peut aider les communautés à surmonter la violence, le traumatisme de la guerre et les autres problèmes auxquels elles sont confrontées. Le théâtre en RDC s'est adapté, avec humour, aux multiples changements et défis sociopolitiques. En dépit de beaucoup de difficultés techniques, le théâtre en RDC a réussi à faire tomber les barrières et préjugés sociaux et a aussi échappé de manière efficace à la censure officielle.

Beaucoup d'écrivains ont exprimé des opinions sur le rôle du théâtre dans la société. Dans son ouvrage intitulé La Révolution Culturelle, A. S. Touré soutient que le théâtre peut

tirer son inspiration du présent en saisissant les réalités actuelles du peuple dans le but d'extraire et de promouvoir ce qui est positif et condamner les tendances négatives qui entravent la marche de la société.⁵¹ D'après Sophie Lecarpentier,⁵² dans un récent travail de recherche effectué sur le théâtre à Kinshasa, le théâtre est une forme vivante de l'art. C'est un média, un moyen de communication et un moyen d'exprimer son opinion sur les conditions sociales quotidiennes.

3.5 Conclusion

En RDC, les compagnies théâtrales mixtes sont la règle et les compagnies composées uniquement de femmes sont l'exception, bien qu'il en existe quelques unes. Cependant, les femmes peuvent communiquer grâce au théâtre d'une manière très spécifique et personnelle. À cause du taux élevé d'analphabétisme, l'usage des langues nationales comme un moyen de communication dans le théâtre aide à rapprocher le messageur de l'auditeur, surtout quand ce dernier vient des zones rurales.

⁵¹ *La Révolution Culturelle* (Kinshasa: Imprimerie Nationale Patrice Lumumba, 2M Publication, Mars 1969).

⁵² *Un Théâtre en Devenir*, in Gallimard, Ed., Congo Kinshasa (France: Titouan, 2001).

CHAPITRE 4: ZIMBABWE

4.1 Panorama historique

Le théâtre au Zimbabwe s'est développé en trois étapes, à savoir la période précoloniale, la période coloniale et la période pré- et post-indépendance.

Pendant la période précoloniale, les spectacles artistiques étaient tournés vers la communauté et étaient participatifs. Par conséquent, les femmes avaient un rôle considérable à jouer. En fait, les femmes étaient les gardiennes des arts et de la culture qu'elles transmettaient au reste de la société étant donné que ce sont elles qui élevaient les enfants. Il n'y avait aucune discrimination dans les danses festives destinées à célébrer la naissance d'un enfant ou une bonne récolte.

Pendant la période coloniale, des institutions théâtrales telles que l'Organisation Nationale du Théâtre (NTO) regroupait les clubs "réservés aux blancs" jouant dans les salles des principales villes – Harare, Bulawayo, Gweru, Mutare, Masvingo, Kwekewe et Kadoma, avec quelques autres – ainsi que dans les villes minières. Ces clubs de théâtre se concentraient sur les vues politiques qui défendaient une vie culturelle séparée et mettaient l'accent sur un "héritage européen" commun. Par exemple, la pratique qui consistait à amener des juges de Grande-Bretagne pour le festival de théâtre annuel avait pour but de s'assurer que le théâtre de la Rhodesie était en accord avec celui de la Grande-Bretagne. Le théâtre noir traditionnel fut découragé pendant la période coloniale, les spectacles autochtones étant considérés comme une menace à l'autorité coloniale.

Les pouvoirs coloniaux avaient raison de se méfier du théâtre car les spectacles artistiques, les croyances culturelles, la langue africaine et l'héritage culturel ont eu une grande influence sur la lutte pour l'indépendance. Par exemple, dans les camps de guérilla au Botswana, au Mozambique, en Zambie et dans les zones libérées du Zimbabwe, on jouait au théâtre le soir pour se remonter le moral. C'était également un outil éducatif pour mobiliser les masses à soutenir la lutte. Le divertissement théâtral nocturne, appelé Pungwe, était accompagné de danses et de chansons de guerre appelées nziyo dzechimurenga et était décrit comme " une forme hautement participative de célébration culturelle, d'apprentissage et de mobilisation."⁵³

Au moment de l'indépendance, le théâtre fut utilisé pour mettre en scène la victoire et les langues locales étaient utilisées pour le rendre plus efficace et plus acceptable. Cependant,

⁵³ Ross Kidd, *From People's Theatre for Revolution to Popular Theatre for Reconstruction: Diary of a Zimbabwean Workshop* (La Haye/Toronto: CESO/ICAE, 1984), p. 9.

il y a très peu de documents concernant les manifestations théâtrales durant cette période, probablement à cause de la nature spontanée des groupes de théâtre et de leur courte durée de vie.

Après l'indépendance, les associations culturelles blanches répondirent aux nouvelles politiques de réconciliation avec une prudence extrême. Avec le temps, les salles de théâtre urbaines commencèrent à recevoir les artistes noirs dans le but de "promouvoir" le nationalisme et de continuer à bénéficier du soutien du nouveau gouvernement. Cependant, il n'y a pas eu de changements considérables dans les objectifs de ces associations et les thèmes et le contenu des pièces de théâtre continuaient d'être ceux de l'occident.

Cependant, à la fin des années 1980, des groupes tels que le Théâtre du Peuple qui présentait des spectacles provocateurs destinés au public Zimbabwéen, émergeaient et vers 1988, la non-participation de beaucoup de clubs de théâtre blancs dans le NTO symbolisait les changements qui s'opéraient. Une autre tendance dans le théâtre au Zimbabwe durant cette période fut le théâtre universitaire qui a débuté en 1984. Les productions universitaires qui impliquaient aussi bien des universitaires que des non universitaires traitaient des thèmes divers parmi lesquels la lutte pour la libération, la lutte pour la règle de la majorité et la lutte contre le racisme et le colonialisme.

Le développement du nationalisme dans la période post-indépendance a également conduit au développement de clubs de théâtre dans beaucoup de communautés. Ces groupes étaient souvent financés par les ONG de développement pour jouer du théâtre autour des questions de développement. C'est durant cette période que l'Association Zimbabwéenne de Théâtre Communautaire (ZACT) a été créée, avec d'autres associations pour coordonner le théâtre Zimbabwéen au plan national.

4.2 Dispositions légales

Au cours des dernières années, le gouvernement Zimbabwéen a reconnu l'importance des droits des femmes et promis de les promouvoir. Il a réalisé certains progrès visant à assurer le plein épanouissement des femmes, en leur garantissant l'exercice et la jouissance des droits de l'homme et libertés fondamentales sur la base de l'égalité avec les hommes. La Constitution du Zimbabwe interdit la discrimination par le sexe. L'amendement 14 de 1996 stipule:

Nul personne ne peut être traité de manière discriminatoire sur la base de sa race, de sa tribu, de son lieu d'origine, de son opinion politique, de sa couleur, de sa croyance ou de son sexe.

Le même amendement interdit plus loin la promulgation de lois discriminatoires.

En dépit de la ratification de la Convention sur l'Élimination de la discrimination à l'égard des Femmes (CEDAW), le Zimbabwe doit pourtant voter une loi qui intègre la Convention dans son intégralité dans la Loi nationale. Cependant, le Zimbabwe a fait de grands progrès en promulguant des lois qui essaient d'améliorer la vie des femmes mais l'application de quelques unes de ces lois a été sporadique et sélective, ce qui a affecté les femmes dans le théâtre comme dans d'autres sphères de la vie. Par exemple, le parlement a voté la Loi sur le Bannissement de la Discrimination Sexuelle et la Loi sur les Relations de Travail, mais la discrimination est encore répandue, même dans l'industrie du théâtre. Comme conséquence du manque de volonté à appliquer les lois interdisant la discrimination, les femmes n'ont pas les mêmes chances que les hommes au théâtre. On peut citer comme exemple la non sélection des femmes pour suivre des cours de théâtre à l'étranger dans un groupe de théâtre. Une des personnes interviewées a déclaré que: "Si l'on doit choisir quelqu'un pour une formation à l'étranger, ça doit être toujours un homme, parce que les femmes tombent facilement enceintes, il n'y aura pas de continuité et les connaissances acquises ne seront pas utilisées."⁵⁴

En dépit de la politique officielle de discrimination positive du gouvernement qui encourage la participation accrue des femmes dans la plupart des secteurs, la culture a aidé à confiner beaucoup de femmes dans des rôles de femme au foyer et les postes qu'elles occupent traditionnellement dans le secteur de l'emploi. Les croyances culturelles et les pratiques, les attitudes discriminatoires conservatrices des hommes et les politiques gouvernementales qui banalisent les questions concernant les femmes ont, dans certaines circonstances, sérieusement ébranlé les garanties constitutionnelles et réglementaires sur l'égalité des femmes. Le Zimbabwe manque de directives claires sur l'application du droit coutumier, surtout quand il est en contradiction avec les obligations statutaires ou internationales.

Les difficultés politiques et financières récentes du Zimbabwe se sont également ajoutées aux obstacles à surmonter pour améliorer le statut des femmes et la promotion des femmes a souffert de la pandémie du VIH/SIDA. Ces facteurs ont affecté l'avancement des femmes dans tous les secteurs de la vie, y compris l'industrie du théâtre.

La liberté d'expression au Zimbabwe est garantie dans la section 20 de la Constitution comme suit:

⁵⁴ Les informations fournies pendant les interviews. La personne interrogée a demandé l'anonymat.

(1) Excepté par son propre consentement ou par discipline parentale, aucune personne ne doit être privé de jouir de la jouissance de la liberté d'expression, c'est-à-dire, la liberté d'avoir des opinions, de recevoir et de faire connaître ses idées et des informations sans aucune entrave, et le droit d'être à l'abri de toute ingérence dans sa correspondance.

Cependant, les dispositions suivantes permettent d'établir des restrictions à la liberté d'expression pour plusieurs raisons, notamment la défense, la sécurité publique et la morale publique, tant que ces restrictions sont raisonnablement légitimes dans une société démocratique.

Il est apparu pendant les interviews et par les réponses reçues aux questionnaires, cependant, que la femme Zimbabwéenne de classe moyenne n'est pas informée de l'existence du droit à la liberté d'expression. Les quelques femmes qui sont informées de ce droit sont prudentes quant à son exercice, à cause du climat politique qui règne dans le pays et des pratiques coutumières qui font partie de la vie d'un nombre important de femmes Zimbabwéennes. 55% des personnes interrogées ont confirmé que cette ignorance de la loi par les femmes a limité leur utilisation du théâtre comme un moyen de communication et pour exercer leur droit à la liberté d'expression. La plupart des réponses au questionnaire ont reflété le point de vue selon lequel les femmes ne sont pas informées de leurs droits légitimes et que certaines ne connaissent même pas la constitution. Une éminente personnalité interviewée a admis que, "même les femmes dans les médias ne sont pas conscientes de tous leurs droits et du contenu de la loi."⁵⁵

4.3 L'Activité du théâtre contemporain

A. Généralités

Le Zimbabwe connaît une activité théâtrale très dynamique. L'Association Zimbabwéenne pour le Théâtre communautaire (ZACT) est une association nationale qui a réussi à intégrer l'éducation dans ses activités, utilisant le théâtre comme une forme de dialogue dans tous les aspects de sa conception et de sa structuration. La ZACT utilise des formateurs issus des communautés locales bénéficiant de projets de développement et l'organisation a su rester en parfaite harmonie avec les communautés où elle travaille, malgré la reconnaissance

⁵⁵ Les informations fournies pendant les interviews. La personne interrogée a requis l'anonymat.

internationale accordée à certains de ses membres. Bien qu'une partie substantielle de son financement provienne d'une agence néerlandaise de développement et pour une part moins importante, en nature ou en argent, des cotisations de ses membres, du gouvernement zimbabwéen et des milieux d'affaires, la ZACT s'est efforcée de maintenir ses objectifs populaires.⁵⁶

Le succès du théâtre communautaire a été cependant mis à l'épreuve par la culture occidentale accessible grâce à la télévision et aux films. Cela commence à changer, surtout chez les élèves qui vont à l'école, qui paient très peu pour les spectacles aussi bien dans les zones urbaines que rurales et qui découvrent que le théâtre peut être aussi bien un moyen d'éducation qu'une distraction. Le théâtre est aussi populaire dans la plupart des zones rurales et des quartiers à forte densité où il est un moyen de communication et d'expression s'appuyant sur le divertissement. La plupart des spectacles de théâtre au Zimbabwe sont adaptés aux différents milieux pour refléter différentes réalités. Les groupes de théâtre au Zimbabwe mettent l'accent sur des problèmes d'actualité et les pièces de théâtre relatent souvent des problèmes relatifs aux droits fonciers, aux enfants, aux femmes et au VIH/SIDA.

B. Les femmes dans le théâtre.

Les pièces de théâtre mettant en relief les problèmes des femmes et des enfants ont toujours fait partie intégrante du théâtre au Zimbabwe depuis l'indépendance, en partie parce que les organisations de défense des droits de la femme et de l'enfant ont utilisé le théâtre pour aborder des problèmes tels que l'abus sexuel des enfants, le viol et la violence à l'égard des femmes, les femmes face à la loi, particulièrement pour ce qui est de l'héritage et des testaments ainsi que les problèmes relatifs à la pandémie du VIH/SIDA. En raison de la fréquence élevée des cas d'abus sexuel et de viol sur les enfants, la Haute Cour de Justice du Zimbabwe a créé des tribunaux spéciaux pour les victimes de ces cas. Les enfants qui ont été victimes de sévices peuvent s'exprimer au niveau de ces tribunaux, à travers l'art, par exemple des dessins qui peuvent constituer des preuves. Des ministres du gouvernement et différentes organisations se sont servis de sketches pour sensibiliser sur le mauvais traitement infligés aux enfants. En outre, le théâtre est communément utilisé dans les écoles aussi bien comme un moyen de distraction que d'éducation. Dans ce contexte, il a été utilisé pour aborder les questions telles que le droit des enfants à la satisfaction de leurs besoins fondamentaux comme le droit à l'éducation, à la santé et à la nourriture.

⁵⁶ Dale L. Byam, *Community in motion: Theatre for Development in Africa* (Westport, CT: Bergin & Garvey, 1999).

Le Théâtre des femmes de Chembira

Le théâtre des femmes de Chembira, autrefois connu sous le nom de Troupe théâtrale des femmes "Glen Norah", a été créé en 1990 et était une troupe théâtrale entièrement féminine. L'objectif qui a motivé la création d'une troupe théâtrale composée uniquement de femmes, unique en son genre, était de promouvoir le théâtre chez les femmes afin qu'elles puissent s'exprimer librement et s'aider mutuellement à trouver des solutions à leurs problèmes. Le groupe fait du théâtre une activité de développement et un moyen d'éducation qui sert à sensibiliser la société sur les problèmes sociaux rencontrés par les femmes dans les différentes communautés et d'explorer les voies et moyens d'apporter des solutions à leurs problèmes. Le théâtre des femmes de Chembira a développé des aptitudes en réalisant des pièces de théâtre sur tous ces sujets et a travaillé avec plusieurs bailleurs de fonds sur les questions d'actualité des droits de la femme et de l'enfant telles que les questions de genre, les femmes et la loi, la sexualité des adolescents et le VIH/SIDA. Leurs pièces sont généralement pour eux un moyen de lancer le débat et une manière d'obtenir la participation active du public à travers l'introduction de chants, de danses et de comédie. Les pièces de théâtre produites par le théâtre des femmes de Chembira ont généralement un grand succès car elles parlent des réalités des communautés où leurs spectacles ont eu lieu.

Le groupe comprend cinq membres, deux d'entre elles, Beular Nyoka et Tisa Chifunyise, font partie du groupe depuis sa création. Le groupe a également un trésorier et un coordonnateur national, ce qui rend le groupe plus efficace et facilite ses tâches de coordination. A sa création, la troupe comptait douze femmes membres, mais la plupart sont parties maintenant pour d'autres professions plus lucratives comme l'enseignement et les relations publiques. En dépit des contraintes financières, le groupe a produit plusieurs pièces de théâtre sur les problèmes des femmes et des enfants. Il est également confronté à d'autres contraintes liées à la culture, aux normes sociales et l'inégalité hommes/femmes.

La première pièce du Théâtre des femmes de Chembira, "à qui la faute", était jouée en langue anglaise ou en shona, selon le public ciblé. La pièce qui fut présentée, entre autres, à l'assemblée universelle de l'YWCA, en Norvège en 1991, montrait comment une jeune femme avait vaincu la prostitution dans un centre urbain. En 1994, le groupe a sorti une pièce intitulée Tseu Yaamai, qui aborde la question des femmes et des droits fonciers. Même si cette pièce n'a pas fait l'objet de tournées dans les zones rurales, elle a été présentée dans beaucoup d'ateliers et a fait l'objet de débats à la fin de chaque représentation. En 2001, la troupe a joué une pièce sur l'abus sexuel sur les enfants. La pièce a été présentée dans les clubs, les écoles et les églises des communautés locales.

Le théâtre des femmes de Chembira vise, entre autres, à changer les comportements négatifs envers les femmes artistes dans le théâtre et à encourager les femmes à faire de leurs prestations dans les pièces de théâtre un moyen de subsistance et de communication, particulièrement parmi les femmes. La troupe a également abordé un grand nombre de thèmes liés au code de la famille, aux testaments et à l'héritage, à l'éducation des enfants, à l'abus sexuel sur les enfants, à l'emploi, à la santé, à l'éducation, aux droits de l'homme, à la violence à l'égard des femmes, à la dépression et au VIH/SIDA.

Certains groupes ont su, par le biais du théâtre, démontrer la vulnérabilité des femmes et plaider en faveur de lois qui protègent les femmes contre le harcèlement sexuel sur les lieux de travail. Les organisations juridiques ont utilisé le théâtre pour remettre en question les coutumes machistes des hommes, les traditions et pratiques culturelles dominantes relatives par exemple à l'héritage. Une illustration de ceci est la troupe théâtrale "Pour les Femmes Seulement", qui était composée de femmes professionnelles et a existé de 1984 à 1993. L'une de leurs présentations les plus réussies s'intitulait Waringa, une adaptation de *Devil on the Cross* (Le Diable sur la Croix), un roman de l'auteur Kenyan Ngugi wa Thiong'o. Un autre groupe, composé essentiellement de femmes et appelé le Vashandi Theatre Group (le Groupe Théâtral Vashandi) utilisait le théâtre pour transmettre des messages sur le sort des femmes au Zimbabwe. Il a joué une pièce inspirée par les membres fondateurs du groupe d'actions des femmes (the Women's Action Group – WAG) en réaction aux raffles des femmes perpétrées par la police dans les rues le soir sous des accusations de prostitution. Le thème de la pièce était que " toutes les femmes ont le droit de choisir de se trouver dans les rues."⁵⁷

Certaines organisations juridiques ont aussi fait du théâtre un outil de recherche pour évaluer par exemple les niveaux de connaissance sur les questions juridiques. Une organisation qui s'intéresse aux problèmes des femmes, le "Women and Law in Southern Africa Research Trust" (Groupe de Recherche sur la Femme et le droit en Afrique Australe (WLSA) a confirmé, à l'occasion d'interviews, qu'il a réussi par le biais du théâtre communautaire, à soulever le débat autour des questions qui affectent les femmes et les enfants.

⁵⁷ Interview avec Ngugi J. Mirii, Directeur Artistique Exécutif, Association zimbabwéenne du Théâtre communautaire.

4.4 Les défis

Les compagnies théâtrales au Zimbabwe sont confrontées à un certain nombre d'obstacles et ceci est encore plus vrai pour les femmes qui travaillent dans le théâtre. La plupart des troupes théâtrales qui ont émergé après l'indépendance n'ont pas su adapter leurs ressources économiques au coût de la vie, surtout lorsque celui-ci a augmenté entre 1984 et 1987. 50% des personnes interrogées ont le sentiment que le théâtre ne peut rapporter aux troupes des revenus réguliers leur permettant de nourrir leurs familles ; les revenus ne venant qu'après les représentations et le plus gros des recettes ne servant qu'à couvrir les frais administratifs. D'autres pensent que si le théâtre est bien géré, il peut constituer un moyen régulier de subsistance. Le sondage montre que le théâtre n'est pas généralement considéré comme une industrie professionnelle, par conséquent, les parents dissuadent leurs enfants d'y travailler.

La majeure partie des troupes théâtrales comptent plus d'hommes que de femmes avec une prédominance des hommes sur les femmes particulièrement dans les postes de metteur en scène. Les personnes qui ont répondu au questionnaire ont révélé que "les femmes se voient confier des rôles de personnages faibles, voire d'objets sexuels qui dépendent économiquement des hommes."⁵⁸ La plupart des textes sont produits par des hommes, malgré l'idée largement répandue que les hommes sont moins aptes à exprimer dans les pièces de théâtre, les besoins et les sentiments des femmes et cela participe des difficultés qu'éprouvent les femmes à s'exprimer librement à travers le théâtre. Une célèbre actrice a fait remarquer que "mieux vaut que ce soit les femmes qui écrivent les pièces parlant du problème délicat de genre parce qu'elles savent ce que nous ressentons en tant que femmes."⁵⁹ Certains ne partagent pas ce point de vue, tel ce directeur de théâtre communautaire qui a déclaré "qu'il n'est pas vrai que seules les femmes sont en mesure de poser les problèmes des femmes. Il y a parmi les artistes, des hommes qui sont extrêmement sensibles aux questions de genre comme Pandare dont le seul objectif est de sensibiliser les hommes sur l'égalité entre l'homme et la femmes."⁶⁰

Toutes les informations disponibles, y compris 70% des réponses des personnes interviewées, confirment que le rôle de la femme dans le développement du théâtre est limité. 25% des personnes interrogées sont d'avis que les femmes qui font du théâtre sont cataloguées comme des femmes aux mœurs légères, ce qui fait que les hommes ne sont guère enclins à les épouser. Seule une troupe féminine, à savoir le Chembira Women's theatre, est considérée

⁵⁸ Interview avec Mme Ethel Dhlamini, Professeur à l'Université du Zimbabwe.

⁵⁹ *Ibid*

⁶⁰ *Ibid*

comme une troupe à l'avenir prometteur qui a su exprimer avec succès les problèmes des femmes et qui a aussi travaillé avec diverses organisations de développement.

Une troupe théâtrale de bonne réputation dans le pays, ayant résisté à l'épreuve du temps, compte environ 20 artistes, dont deux seulement sont des femmes. Dans 35% des réponses au questionnaire, on retrouve le point de vue selon lequel la participation des femmes au théâtre est limitée à cause des barrières culturelles. Plusieurs d'entre elles ont abandonné le théâtre pour des raisons de mariage ou de grossesse, tandis que d'autres n'ont pas supporté l'inégalité entre hommes et femmes. L'attitude des hommes dans le théâtre a aussi découragé les femmes de se servir de ce moyen pour s'exprimer librement. Les troupes théâtrales n'accordent pas priorité aux femmes dans leurs programmes de recrutement, ce qui aurait été une bonne manière de promouvoir l'égalité des sexes.

Les obligations familiales

Quatre vingt dix sept pour cent des personnes interrogées pensent que les obligations des femmes dans leur foyer contribuent depuis toujours à limiter ou à empêcher les femmes de faire du théâtre. La plupart d'entre elles ont dû choisir entre la famille et le métier de théâtre. Mme Dhlamini, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université du Zimbabwe a souligné dans des interviews que l'une des raisons principales qui expliquent que les femmes ne restent pas longtemps dans le théâtre est que leurs obligations familiales accaparent presque toute leur attention et rendent difficile, voire impossible leur participation aux répétitions et encore plus aux spectacles. "Elle a déploré le fait que les mariages et les grossesses subséquentes contraignent souvent les femmes à tout abandonner en même temps. Quelques femmes ont continué à jouer après leur mariage, dans certains cas parce que leurs maris étaient également des artistes dans le même domaine qu'elles. Le même professeur a également déclaré: "même si l'Université du Zimbabwe enseigne parmi ses disciplines le théâtre, il n'y a pas de perspectives pour les diplômés, la plupart des diplômés du théâtre finissent par enseigner des disciplines qui n'ont même rien à voir avec le théâtre." Ceci a aussi contribué au fait que le théâtre n'est pas bien financé et de ce fait, il existe relativement peu de métiers du théâtre bien rémunérés.

Une célèbre et éminente comédienne, productrice et fondatrice de l'unique troupe théâtrale féminine de Harare a souligné que même si elle aime le théâtre et possède des connaissances académiques dans ce domaine "elle doit toujours trouver un point d'équilibre entre ses obligations familiales et son travail de comédienne, mais son mari est coopératif."⁶¹

⁶¹ Interview avec Tisa Chifunyise, Actrice. Ceci a également été noté par Beulah Nyoka, Actrice.

Après plusieurs années de travail entièrement consacrées au théâtre, elle a dû trouver un autre emploi à plein temps pour pouvoir nourrir sa famille, mais elle apporte toujours son concours de temps à autre à une troupe théâtrale féminine.

Les pratiques sociales, religieuses et culturelles

Les croyances religieuses traditionnelles et la difficulté à accepter socialement que les femmes soient égales en tant que comédiennes aux hommes, ont constitué des obstacles majeurs à l'avancement des femmes dans le théâtre comme dans d'autres domaines de la vie. La culture est à l'origine des comportements des hommes et des femmes dans le milieu du théâtre. Une organisation qui s'occupe des problèmes des femmes a déclaré que "ces trois facteurs (les pratiques sociales, religieuses et culturelles) ont affecté la participation des hommes et des femmes à la production théâtrale elle-même."⁶² En milieu rural où la tradition joue encore un rôle important dans la vie des gens, les femmes refusent souvent de jouer dans les pièces locales, craignant des représailles de la part des membres de la communauté. Les traditions culturelles, sociales et religieuses relèguent souvent les femmes à des rôles d'arrière-plan. Il est intéressant de noter que, bien que le théâtre féminin expose des problèmes propres aux femmes locales, ces mêmes femmes critiquent les femmes artistes à cause des idées négatives préconçues qu'elles ont sur les femmes artistes.

La discrimination au sein du théâtre

Quatre vingt sept pour cent environ des personnes interrogées sont d'avis que les attitudes discriminatoires vis-à-vis des femmes adoptées par leurs collègues hommes dans les troupes théâtrales ont beaucoup affecté le niveau et la qualité de la participation des femmes dans le théâtre. Les femmes qui se produisent dans des pièces au niveau des médias électroniques ont également un pauvre statut. A en croire une femme artiste, cette situation "a touché l'amour-propre des femmes, ce qui les a conduites à abandonner le théâtre." Souvent, en allant voir certaines troupes après leurs spectacles, on voit des femmes en train de faire la vaisselle et le ménage pendant que les hommes sont en train de répéter."⁶³ Les femmes de théâtre ont rarement l'occasion de porter plainte, puisque les directeurs sont généralement des hommes.

Les politiques gouvernementales

Les politiques gouvernementales en matière de théâtre ont apporté une assistance limitée à la

⁶² Interview avec Women and Law in Southern Africa Research Trust.

⁶³ Les informations fournies au cours des interviews. Les personnes interviewées ont demandé l'anonymat.

promotion des femmes dans le théâtre, en dépit des politiques générales en faveur de l'action au profit des femmes. L'industrie du théâtre a reçu une assistance financière limitée de la part du gouvernement et des organismes de financement en partie à cause des problèmes économiques du Zimbabwe. Même si le gouvernement trouve un certain intérêt dans la défense des droits de la femme, la liberté d'expression est toujours menacée. Le climat politique a fini par fixer des limites à la liberté d'expression des troupes théâtrales, même si certains groupes ont effectivement soulevé le débat autour des thèmes comme la violence à l'égard des femmes et la responsabilisation économique des filles. L'absence d'une politique gouvernementale claire concernant l'art et la culture a aussi sapé le développement de l'industrie du théâtre.

Les contraintes économiques

La crise économique qui sévit actuellement au Zimbabwe a eu un impact négatif sur le théâtre. La recherche a montré que la majorité des femmes évoluant dans le théâtre ont dû souvent renoncer ou ont échoué, parce qu'elles n'arrivaient pas à assurer leur subsistance à cause de la crise économique. Les femmes consacrent le plus gros de leurs revenus à entretenir leur famille et elles préfèrent par conséquent s'engager dans des activités génératrices de revenus plutôt que dans le théâtre. La plupart des femmes interrogées sont plus préoccupées par des questions financières que par la liberté d'expression et le questionnaire a révélé que les femmes travaillant dans le théâtre ne peuvent vivre de leur métier dès lors que les troupes au sein desquelles elles travaillent manquent de moyens financiers et n'ont pas l'autosuffisance financière. Beaucoup de mécènes ont à présent arrêté de financer le théâtre et les populations n'ont plus les moyens d'aller regarder les spectacles à cause d'autres obligations financières. Même si des troupes bien connues parviennent encore à attirer l'affluence à leurs spectacles, la plupart des troupes théâtrales sont marquées par une participation de plus en plus faible du public.

La situation politique

L'industrie du théâtre n'a pas été épargnée par la situation politique qui prévaut dans le pays. Les troupes théâtrales – celle des femmes comme celle des hommes – sont réticentes à la présentation de pièces ayant trait à la politique. Les troupes féminines vulnérables éprouvent beaucoup de gêne à se produire dans certains endroits du pays, qui sont surtout dominés par l'intolérance politique.

La formation et l'éducation

Environ 50 % des résultats de l'enquête ont démontré qu'un faible accent a été mis sur la formation théâtrale. La plupart des gens qui jouent dans les pièces n'ont jamais reçu une formation académique. Cette absence de formation est même visible dans les pièces de théâtre qui ont apparu à la télévision nationale. L'on ne peut recevoir de formation adéquate en théâtre qu'à travers les cours dispensés à l'Université du Zimbabwe qui de façon significative limite l'accès puisque seuls les élèves ayant obtenu la moyenne en "Sixth Form" sont admis à ce cours. Dans la pratique cependant, la majorité des actrices ont abandonné l'école et certaines d'entre elles sont extrêmement talentueuses.

Documentation et marketing

Très peu d'archives ont été conservées sur les productions de la plupart des troupes théâtrales, ce qui n'aide en rien la recherche et le marketing. Il y a quelques documents de marketing sur des troupes féminines au Zimbabwe mais en général, les troupes qui détiennent une certaine documentation sur leurs activités ne les ont pas publiées. D'où l'existence d'une situation où certains groupes restent inconnus et peuvent ne pas être remarqués par des mécènes potentiels. L'absence d'une bonne conservation des archives a aussi fait qu'il n'existe pratiquement pas d'autoévaluation faite par ces troupes théâtrales, ce qui aurait été un important moyen de se perfectionner.

4.5 Conclusion

Le théâtre est extrêmement important comme moyen d'éducation, de développement et de communication, notamment en matière de droits de l'homme. Bien que le théâtre soit un moyen efficace de communication, on ne s'en sert pas souvent pour la sensibilisation sur la liberté d'expression elle-même, à cause en partie de l'intolérance politique, de l'ignorance de la loi et des facteurs économiques et sociaux. Beaucoup de gouvernements craignent le pouvoir de l'art et particulièrement celui du théâtre puisque les autorités savent qu'il est facile, par le biais du théâtre, d'éveiller la conscience des masses. Une fois que les gens sont conscients de leurs droits, ils luttent pour les faire respecter. Ceci aide à comprendre pourquoi les gouvernements coloniaux en Afrique avaient supprimé les arts, une politique qui a été perpétuée dans plusieurs pays, après l'indépendance.

La plupart des femmes interrogées ignoraient leurs droits, y compris leurs droits fondamentaux comme le droit à la santé. Certaines ignorent même la constitution, vu leur faible niveau d'instruction. Celles qui connaissent leurs droits n'ont pas souvent la liberté de

les appliquer en raison de facteurs tels que l'intolérance politique, la culture et la religion. La culture, la religion et les attentes sociales ont particulièrement freiné le développement du théâtre féminin en circuitant la liberté d'expression des femmes et en les empêchant de commencer avec succès une longue carrière dans les troupes théâtrales. L'inégalité des sexes et la discrimination sexuelle ont aussi confiné les femmes aux travaux domestiques et à des rôles mineurs au théâtre. Les femmes qui travaillent à plein temps dans le théâtre sont confrontées à des contraintes financières. Ceci est dû en partie à l'absence de politiques gouvernementales culturelles qui accorde la priorité à l'art en tant que profession qui mérite d'être financée.

RECOMMANDATIONS

Création d'un cadre de politique de soutien

- Les gouvernements devraient mettre en place un cadre juridique et politique destiné à promouvoir le théâtre communautaire et plus particulièrement un théâtre destiné aux femmes et les concernant. Le théâtre devrait être considéré comme une profession qui apporte une contribution importante à la vie culturelle nationale et aux droits de l'homme. Les politiques culturelles devraient encourager l'utilisation du théâtre pour promouvoir l'identité nationale, le patrimoine, la fierté ainsi que l'intégration des droits de l'homme dans les activités culturelles. Les politiques axées sur les problèmes de genre devraient reconnaître la capacité du théâtre à promouvoir l'émancipation de la femme.
- Les autorités gouvernementales devraient respecter les garanties constitutionnelles et juridiques relatives à l'égalité des sexes et à la liberté d'expression.
- Pour contribuer à forger cette volonté politique qui permettrait d'atteindre les objectifs visés ci-dessus, les femmes et les groupements féminins devraient utiliser le théâtre comme outil de sensibilisation.
- Les ministères chargés du théâtre et ceux chargés des droits de l'homme devraient être incités à œuvrer de façon plus dynamique en faveur du théâtre.

Financement

- D'autres sources de financement du théâtre communautaire devraient être explorées, plus particulièrement pour soutenir les nouvelles troupes théâtrales communautaires. Ceci devrait impliquer les bailleurs de fonds, le secteur privé la société civile et le gouvernement.
- Les ministères et les bailleurs devraient être encouragés à affecter les ressources nécessaires aux activités théâtrales et plus particulièrement au théâtre des femmes.
- Des efforts devraient être déployés en vue d'une exploitation plus efficace du théâtre par le secteur privé afin de promouvoir leurs productions et ce, en faveur du théâtre communautaire.
- Les initiatives d'autofinancement devraient être encouragées.
- Les troupes théâtrales devraient prendre conscience de l'importance d'une stratégie de commercialisation active et d'une bonne documentation sur leur production.

Etablissement de contacts et échanges d'informations

- Les troupes théâtrales communautaires et les troupes émanant du théâtre et de la société civile qui se consacrent aux questions féminines devraient développer de meilleurs systèmes d'échanges d'informations et de réseautage.
- La diffusion d'une meilleure information sur le théâtre aussi bien au plan national que régional devrait être encouragée.
- Des échanges devraient être facilités entre les troupes théâtrales féminines dans les différents pays africains ; ce serait là un moyen d'échanger les expériences et les enseignements reçus. Il faudrait encourager les organisations internationales et les ONG à apporter leur soutien à de telles initiatives.
- Les ONG et les organismes de développement qui exploitent le théâtre comme un outil de communication devraient favoriser les rencontres de partenaires au sein des groupes de théâtre.
- Les groupes de théâtre devraient être sensibilisés sur l'importance d'une bonne collaboration.

Formation

- Une formation beaucoup plus intense, plus adéquate et plus accessible devrait être assurée dans le domaine du théâtre et dans le théâtre féminin en particulier. Cette formation devrait comprendre, outre les disciplines traditionnelles du théâtre, la communication, le marketing et les finances. Une institution spécifique chargée de la formation devrait être créée dans les zones où elle n'existe pas.
- Le théâtre devrait être intégré dans les programmes scolaires dès le niveau du primaire et il faudrait lui accorder la même importance que les autres matières.
- Il faudrait accorder des possibilités de formation aux femmes qui ont fait preuve d'un courage extraordinaire en devenant actrices, de même qu'aux jeunes actrices qui ont du talent.
- Des réunions sous-régionales devraient être encouragées afin de favoriser les échanges d'expériences dans le domaine de la formation. L'idée de créer un théâtre sous-régional et des centres d'éducation/formation en matière de théâtre devrait être exploitée. L'Association zimbabwéenne de Théâtre communautaire du Zimbabwe (ZACT) a déjà proposé la création d'un Institut International du Théâtre communautaire (ICIC) dans la région de la SADC, mais ce projet n'a pas encore obtenu de financement.

Soutien à la profession

- Les organisations de la société civile devraient intégrer, de façon plus systématique et plus efficace, le théâtre communautaire dans les programmes déjà existants.
- Les associations professionnelles devraient reconnaître officiellement les artistes du théâtre comme étant des professionnels.
- Les organisations internationales et les ONG devraient reconnaître le rôle important que jouent le théâtre, les arts et la culture dans le développement, et en tant que moyen visant à garantir le respect des droits de l'homme.
- Les médias devraient jouer un rôle plus actif dans la promotion du théâtre.

Activités de développement des troupes théâtrales

- Plus d'efforts devraient être déployés en vue de promouvoir l'appropriation communautaire locale du théâtre afin de permettre aux communautés de mener leurs activités éducatives et de sensibilisation. Les communautés locales devraient être sensibilisées sur le fait que le théâtre est un moyen efficace de communication et de promotion de la liberté d'expression.
- Le théâtre communautaire devrait émaner de l'expérience de la communauté cible et être à même de répondre aux besoins de cette communauté.
- De nombreuses productions portant sur les questions relatives aux femmes et aux enfants devraient être réalisées et mises en scène.
- De nouvelles idées permettant l'utilisation du théâtre pour promouvoir les droits de la femme, tel que le spectacle de marionnettes, devraient être exploitées dans les zones rurales en particulier.