

Revue Scientifique des Sciences de la Communication et des Arts

www.forum-coww.forumcommunicationarts.com



Actes

Colloque international

MASA 2024



« La dynamique des créations scéniques contemporaines africaines aujourd'hui »

LES 14, 15 ET 16 AVRIL 2024

Sous la direction de André Banhouman KAMATE et Konan Freddy KOUAKOU



Numéro spécial, n°003, Novembre 2024

ISSN : 2958-3713

Revue éditée par le
**Laboratoire des Sciences de la Communication,
des Arts et de la Culture (LSCAC)**



SOMMAIRE

L'Équipe du colloque	5
Préface de Abdramane KAMATÉ, DG du MASA	9
Introduction générale par Prof. André B. KAMATÉ	11
Conférence inaugurale par Prof. Vally SIDIBÉ	13
Axe 1 : Esthétiques des créations scéniques contemporaines de nos jours	21
1- Aby Emmanuel AKADJÉ : Rythmes et formes de représentations chorégraphiques dans <i>Djelenin-nin pour toi mon Afrique</i> de Toh-bi Emmanuel (Côte d'Ivoire)	23
2- Sibdou Nelly Maria BELEMGNYGRÉ, Fatou Ghislaine SANOU : <i>Terre ceinte</i> vue par Aristide Tarnagda. En quête d'une esthétique spatiale contre la violence (Burkina Faso)	37
3- Rahamata Gala COMPAORÉ : La danse des masques : quelle dimension esthétique et culturelle ? (Burkina Faso)	49
4- Nesmond-Juvenal DOUÉ : Éléments de caractérisation d'une identité vaporeuse par l'errance dans <i>La Fable du cloître des cimetières</i> de Caya Makhélé (Côte d'Ivoire)	65
5- Sougrinoma GUIGMA : Créations chorégraphiques contemporaines d'Afrique : Fusion entre tradition et modernité pour une nouvelle esthétique scénique (Burkina Faso)	79
6- Fernand NOUWLIGBETO : Représentation de l'histoire et esthétique dans la pièce <i>Renaissance</i> du Béninois Alougbine Dine (Benin)	91
7- Assita BAMBA KONÉ, Lassina KONÉ : Les théâtres de Koffi Kwahulé et de Kossi Efoui : des dramaturgies de l'oralité (Côte d'Ivoire)	109
8- Yao Ange-Michel KOUADIO : Exploration des formes artistiques scéniques dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié : une esthétique de la distanciation (Côte d'Ivoire)	121
9- Konan Freddy KOUAKOU : Adaptation au cinéma des dramaturgies négro-africaines francophones (Côte d'Ivoire)	131

10- Boukary TARNAGDA : Slam et oralité africaine : symbiose de deux genres artistiques (Burkina Faso)	147
11- Kouamé Gérard YAO : Critique esthétique de <i>La fille du bistrot</i> de Liazéré : la dramaturgie à l'épreuve de la modernité (Côte d'Ivoire)	161
12- Nongzanga Joséline YAMÉOGO, TINE Benoit : Dynamiques et hybridités des créations scéniques sénégalaises et burkinabè (Burkina Faso/Sénégal)	177
13- Hamed Ouloto YÉO : Séisme scriptural et créativité scénologique dans le théâtre de José Pliya (Côte d'Ivoire)	191
Axe 2 : Créations scéniques africaines : du rural à l'urbain	203
14- Kouassi Martin ADJOUANI, DALÉ Jacques Emmanuel, Tianet Yannick Emmanuel GOH : La mixité rurale chez Yahn Aka : moyen d'expression socioculturel et transmission du patrimoine historique Ivoirien (Côte d'Ivoire)	205
15- Yah Louise AZAN : Traditions africaines et redynamisation des créations scéniques contemporaines : l'exemple des spectacles de <i>T c'est ça la même</i> (Côte d'Ivoire)	221
16- Pierre-André N'guessan GNANZOU : Du didgig traditionnel au didgig-théâtre, un modèle de transposition dramaturgique et de (re) dynamisation de la création scénique contemporaine en Côte d'Ivoire (Côte d'Ivoire)	233
17- Ibrahim KONÉ : Danses patrimoniales et chorégraphies contemporaines africaines (Côte d'Ivoire)	249
18- Adjako KOUASSI, Kouadio Guillaume YAO : La vulgarisation de l'art scénique à travers la représentation itinérante dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah (Côte d'Ivoire)	265
19- Hamadou MANDÉ, Mamadou BAYALA : Personnages politiques et idéologies dans l'écriture dramatique de Jean-Pierre Guingané (Burkina Faso)	283
20- Gnénébelougo SILUÉ : La danse <i>Boloye</i> chez les Fodonnon de Bré : une théâtralité éducative du bois sacré à la place publique (Côte d'Ivoire)	297
21- Kouakou Pierre TANO : Dynamique socioculturelle de la fête de l'igname chez les Agni Djuablin en Côte d'Ivoire : une théâtralité de la culture (Côte d'Ivoire)	311

Axe 3 : Idéologies et significations des créations scéniques africaines d'aujourd'hui	325
22- Zinié Ella DIOMANDÉ : Les créations scéniques musicales en Afrique de l'Ouest aujourd'hui : quand l'"amusement" dicte sa loi (Côte d'Ivoire)	327
23- Léopold Sédar EDONG : Analyse thématique et valeurs morales des litanies scéniques <i>tième</i> des sociétés <i>Beké</i> et <i>Bekpak</i> du Mbam central au Cameroun du XIXe au XXIe siècle (Cameroun)	339
24- Sanhou Francis KADJA : Le SOTHECA et la mise en scène théâtrale des danses comme instruments de sauvegarde et de revalorisation du patrimoine culturel africain contemporain (Côte d'Ivoire)	351
25- Kouakou Jean-Michel KOUASSI : La création scénique dans le Ballet théâtre Lemba de Michel Rafa, un vecteur artistique pour la valorisation de l'identité culturelle africaine contemporaine (Côte d'Ivoire)	369
26- Kassoum KOUROUMA : Le plébiscite des dreadlocks dans la musique urbaine ivoirienne : quand l'image se joue de l'idéologie (Côte d'Ivoire)	387
27- Sylvie OUSSÉ : Théâtralité de rite funéraire lobi du Burkina Faso (Côte d'Ivoire)	399
28- Hamadou SANOGO : La problématique de la compréhension des créations scéniques africaines contemporaines : cas du Mali (Mali)	409
29- Tapé Armel SÉRI, Amenan Ange-Karell KONAN : Anthroponymes des artistes du Coupé-décalé : entre affirmation d'une identité idéologico-philosophique et positionnement commercial (Côte d'Ivoire)	421
30- Yaya YÉO : Hyacinthe Kakou ou quand le discours délibératif s'enjolive d'insultes : Cas de <i>On se chamaille pour un siège</i> (Côte d'Ivoire)	437
Axe 4 : Dynamiques socio-économiques des créations scéniques africaines actuelles	453
31- François Tchoman ASSEKA : <i>Le fou</i> de Jean-Pierre Guingané : une pièce de dénonciation politique (Côte d'Ivoire)	455

32- Kouadio Félix ATTOUNGBRÉ : Espaces <i>zouglou</i> et Espaces <i>baoulé</i> : des scènes alternatives pour développer l'interprétation des musiques actuelles en Côte d'Ivoire (Côte d'Ivoire)	471
33- André Banhouman KAMATÉ : Défis des arts vivants dans le développement de la Côte d'Ivoire (Côte d'Ivoire)	491
34- Mahesse KOLÉ : <i>Atalaku, travaillement et boucan</i> : Les pratiques de la création musicale du « spot » en Côte d'Ivoire (Côte d'Ivoire)	505
35- Moussa Hamidou IDRISSE : Création, représentation et herméneutique de Djambeidou (Niger)	515
36- Drissa KAMAGATÉ : Le théâtre de Sony Labou Tansi ou le témoignage de l'époque contemporaine (Côte d'Ivoire)	525
37- Amenan Fernande Christelle KOUASSI : La métamorphose de l'espace dramatique dans <i>Assémien Dehylé, Roi du Sanwi</i> de Bernard et <i>L'Entre-deux rêves de Pitagaba</i> de Kossi Efoui (Côte d'Ivoire)	543
38- Bla Mireille N'GUESSAN : La théâtralité du one-man-show humoristique de Prissy la Dégammeuse (Côte d'Ivoire)	557
39- Aké Marx AHOUNÉ : Création théâtrale contemporaine ivoirienne et technologie numérique : quels enjeux d'adaptabilité ? (Côte d'Ivoire)	575
40- Adjé Blaise N'TAYÉ : Usages et apports des effets spéciaux dans la dynamique des créations scéniques du MASA (Côte d'Ivoire)	589
41- Yao N'DRI : Révolution numérique dans la production filmique ivoirienne : Opportunités et défis (Côte d'Ivoire)	603
42- Liliane NAKOBO, Amandine PRAS : Les femmes sont...pour la balance des créations musicales africaines (Côte d'Ivoire/Royaume-Uni)	621
Rapport de synthèse	631

L'ÉQUIPE DU COLLOQUE

COMITÉ SCIENTIFIQUE

- Président** : Prof. Valy **SIDIBÉ**, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire)
Vice-Président : Prof. Salaka **SANOU**, Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou-Burkina Faso)
Vice-Président : Prof. Yacouba **KONATÉ**, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
Vice-Président : Prof. Joseph **PARÉ**, Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou-Burkina Faso ;
Vice-Président : Prof André Banhouman **KAMATÉ**, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire) ;
Vice-Président : Dr. Emmanuelle **OLIVIER**, Chargée de recherche au CNRS, Paris. Enseignante à l'EHESS, Paris et à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Bamako-Mali.

Membres

- Prof. Yves **DAKOUO**, Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou-Burkina Faso ;
Prof. Isaac **BAZIÉ**, Université du Québec à Montréal (UQAM)-Canada ;
Prof. Adiaba **KABLAN** Vincent, Université Alassane Ouattara de Bouaké-Côte d'Ivoire ;
Prof. Sié **HIEN**, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
Prof. Romuald **TCHIBOZO**, Université d'Abomey-Calavi-Benin ;
Prof. Bassidiki **KAMAGATÉ**, Université Alassane Ouattara de Bouaké-Côte d'Ivoire ;
Prof. Jean-Marie **KOUAKOU**, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
Prof. Vincent **OUATTARA**, Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou-Burkina Faso ;
Prof. Adama **COULIBALY**, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
Prof. Méké **MÉITÉ**, Université de San Pedro-Côte d'Ivoire ;
Prof. Tossou Pascal **OKRI**, Université d'Abomey-Calavi-Benin ;

Prof. Blédé **LOGBO**, Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou-Burkina Faso ;

Prof. Marie-Clémence **ADOM**, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;

Prof. Gbaklia Elvis **KOFFI**, École Normale Supérieure (ENS) d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;

Prof. David Koffi **N'GORAN**, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;

Prof. Chab **TOURÉ**, Institut National des Arts, Bamako-Mali ;

Prof. Koutchoukalo **TCHASSIM**, Université de Lomé-Togo ;

Dr Hamadou **MANDE**, Maître de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou-Burkina Faso ;

Dr Boli Armand **LOBLI**, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire

Dr Sarah **ANDRIEU**, Maîtresse de Conférences, Département des arts, Université Côte d'Azur -France ;

Dr Elina **DJEBBARI**, Maîtresse de conférences, Université Paris Nanterre-France ;

Dr. Abdoulaye **NIANG**, Maître de Conférences, Université Gaston Berger, Saint Louis -Sénégal ;

Dr Amandine **PRAS**, Maîtresse de conférences, École des arts et technologies créatives, Université de York (UK) ;

Dr Souleymane **GANOU**, Maître de conférences, Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou-Burkina Faso ;

Dr Fatoumata **KEITA**, Maîtresse de Conférences, Université des Lettres et Sciences Humaines, Bamako-Mali ;

Dr Mahalia **LASSIBILE**, Maîtresse de conférences, Département Danse, Université Paris 8 - France.

Dr Gilles **HOLDER**, Chargé de recherche, CNRS-France, Co-directeur du LMI MaCoTer, Bamako-Mali.

COMITÉ DE LECTURE

Président : Prof. Adama **COULIBALY**, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;

Vice-Président : Prof Pierre **MÉDÉHOUEGNON**, Université d'Abomey-Calavi-Benin ;

Vice-Président : Prof. Danielle **LÉZOU-KOFFI**, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;

Vice-Président : M. Hamadou **MANDÉ**, Maitre de conférences, Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou-Burkina Faso.

Membres

- Dr Afankoe Yannick-Olivier **BEDJO**, Maitre de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Fernand **NOWLIGBETO**, Maitre de conférences, Université d'Abomey-Calavi-Benin ;
- Dr Gnacabi Prince Albert **KOUAKOU**, Maitre de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Amidou **SANOGO**, Maitre de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Ousmane **SANGHO**, Maitre de conférences, Université des Lettres et Sciences Humaines de Bamako-Mali ;
- Dr Edmond **DOUA**, Maitre de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Lou Jacqueline **SOUPÉ**, Maitre de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Sidiki **BAMBA**, Maitre de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire.

COMITÉ D'ORGANISATION

- Président : Prof. Banhouman André **KAMATÉ**, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Vice-Président : M. Abdramane **KAMATÉ** (DG du MASA) ;
- Vice-Président : Dr. Emmanuelle **OLIVIER**, Chargée de recherche au CNRS (Paris), enseignante à l'EHESS (Paris) et à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Bamako-Mali.

Membres

- Dr Ngolo Aboudou **SORO**, Maitre de conférences, Université Alassane Ouattara d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Pierre **TANO**, Maitre de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Gnénébélégou Franck **SILUÉ**, Maitre de conférences, Université Péléforo Gon Coulibaly de Korhogo-Côte d'Ivoire ;

- Dr Bassemory **KONÉ**, Maitre de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Losséni **FANNY**, Maitre de conférences, Université Péléforo Gon Coulibaly de Korhogo-Côte d'Ivoire ;
- Dr Gérard **YAO**, Maitre-Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Yao **NDRI**, Maitre-Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Kouakou Jean-Michel **KOUASSI**, Maitre-Assistant, Université Péléforo Gon Coulibaly de Korhogo-Côte d'Ivoire ;
- Dr Kassoum **KOUROUMA**, Maitre-Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Bassirima **KONÉ**, Maitre-Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Yapo Elian **YAPI**, Maitre-Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Yapo **OSSEY**, Maitre-Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Nanga Désiré **COULIBALY**, Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Konan Freddy **KOUAKOU**, Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire ;
- Dr Abran Béatrice **ADOU**, Assistante, Université Virtuelle de Côte d'Ivoire, Abidjan.

PRÉFACE

La richesse et la diversité des créations contemporaines africaines sont aujourd'hui reconnues dans le monde entier. L'Afrique est en effet un véritable foyer de création, où les artistes puisent leur inspiration dans des traditions ancestrales tout en se tournant résolument vers la modernité. En effet, à une époque où la mondialisation transforme les échanges culturels et les pratiques artistiques, les créateurs africains redéfinissent leurs identités et redessinent les frontières de leur travail.

Le colloque international organisé par le MASA, en collaboration avec l'Université Félix Houphouët-Boigny et l'appui de l'INSAAC, sur la dynamique des arts scéniques contemporains, vise à explorer cette imbrication unique entre patrimoine et innovation, entre héritage culturel et expérimentations nouvelles afin de dessiner un panorama des tendances actuelles et des défis auxquels font face les artistes africains.

Notre choix de coconstruire étroitement ce colloque avec les universitaires ivoiriens et leurs collègues des universités, instituts et laboratoires étrangers nous a permis de dessiner une approche permettant de croiser le format classique du colloque académique et des formes différentes de partage et de production du savoir. En effet, en invitant des chercheurs et des universitaires, mais aussi des artistes (musiciens, danseurs, acteurs, ...), des ingénieurs du son, des vidéastes, des metteurs en scène, des entrepreneurs culturels, nous avons réussi à provoquer des échanges qui bousculent le clivage entre monde universitaire/monde de l'art ou de la culture, chercheur/informateur, théoricien/praticien. Nous avons également réussi à mettre en lumière certains enjeux qui traversent la dynamique des créations scéniques contemporaines en Afrique, et plus largement dans les pays du Sud.

Ainsi, la lecture de ces actes du colloque international de la 13^{ème} édition du MASA donnera à percevoir la profondeur et la richesse des contributions auxquelles nous avons eu droit. Il conviendra de poursuivre ce travail de réflexion avec tous les contributeurs et bien au-delà. C'est à cette condition que nous garantirons la vitalité de notre secteur créatif.

Plus qu'une démarche isolée, la publication de ces actes s'inscrit dans un tournant décisif opéré par notre institution. Il s'agit de renforcer à l'avenir le rôle du MASA dans la sphère de production des savoirs et la maîtrise du narratif autour des créations africaines. Cet engagement sera poursuivi avec

la même détermination que pour les actions de programmation, d'accompagnement et de structuration du secteur. Il le sera d'autant plus que notre conviction profonde est que le développement du secteur créatif africain restera parcellaire tant que l'on dissociera l'action, la recherche et le discours qui le promeut.

Dans la perspective donc des prochaines publications, nous espérons que les présents actes contribueront déjà à une meilleure connaissance des voix artistiques africaines dans toute leur diversité et leur originalité.

Abdramane KAMATÉ
Directeur général
du Marché des Arts du Spectacle
Africain d'Abidjan (MASA)

Introduction générale

L'histoire de la création artistique et culturelle a été marquée par des courants, mouvements, genres et formes qui ont contribué à en affirmer les caractéristiques distinctives au fil des ans. De l'antiquité à nos jours, les critiques ont donné des dénominations aux différentes créations, en fonction de leurs époques d'émergence. C'est dire toute la place de l'historiographie dans le processus dénominatif des œuvres de l'esprit. Cette pratique, qui est particulièrement prégnante dans le champ des arts visuels, s'observe aussi au niveau des arts de la scène.

Ainsi le théâtre, tant sous sa forme littéraire que spectaculaire, a-t-il été catégorisé selon les époques. On a parlé de théâtre antique grec, de théâtre antique romain, de théâtre du moyen-âge, de théâtre classique, de théâtre moderne, etc. Aujourd'hui, on parle volontiers de théâtre post-moderne ou postcolonial qui propose des spectacles portant des idées segmentées sous forme d'images scéniques mimées, tantôt isolées et répétées, tantôt présentées en juxtaposition. La charge postcoloniale charrie une forte dimension idéologique liant le spectacle aux êtres et aux sociétés sous domination quelles qu'en soient la forme ou la nature. Il s'en suit que le théâtre n'a jamais été aussi ouvert, hétéroclite et hétérogène : d'où la dénomination de théâtre contemporain dont les spectacles présentent une forte propension à la liberté créatrice dominée par l'affranchissement des contraintes et l'imagination de nouvelles formes qui convoquent dans leurs expressivités scéniques d'autres arts tels que la danse, la musique ou le cinéma.

Outre le théâtre, cette différenciation chronologique ou historique, qui finit par engendrer une typologie identitaire, s'est intéressée également aux autres formes d'expression scénique comme la musique, le chant, la danse, etc. En effet, les arts du spectacle, quels qu'en soient les formes et les genres, ont connu de profondes mutations depuis des siècles, à l'instar des arts plastiques ou encore arts visuels. L'évolution de la science et de la technologie, on le sait, a fait progresser les goûts et les besoins artistico-culturels des personnes. Pour satisfaire ces attentes de mélanges toujours plus osés, les artistes et autres faiseurs de culture ont dû rivaliser de talents et de génies pour offrir des chefs-d'œuvre dont les esthétiques tout aussi révolutionnaires que progressistes, les font passer pour des créations inclassables, non catégorisables. Le postmoderne parle même de "textes indécidables"...

Ce faisant, ils ont fait voler en éclats toutes les frontières jusque-là solidement fixées dans des canons sécularisés par des idéologies, courants de pensées et visions du monde, au prisme desquels la lecture des créations scéniques africaines d'aujourd'hui devient problématique. Cet état des faits ne manque pas de susciter des interrogations relatives au concept de « création contemporaine » attribué à l'ensemble des créations qui apparaissent à partir de 1945 ou 1960 pour ce qui est des arts visuels ; et dès 1980 pour les arts de la scène, en l'occurrence le théâtre.

En effet, au regard des multiples productions scéniques de toutes formes, de tous genres et de toutes natures, l'on est en droit de s'interroger sur ce à quoi renvoie aujourd'hui, en ce quart du XXI^e siècle, la notion de création scénique contemporaine, surtout dans le contexte africain. Autrement dit, que recouvre la notion de créations scéniques contemporaines aujourd'hui ? Quelle historiographie ou quelle périodisation en proposer ? Quels traits lui reconnaître ? Quelles en sont les spécificités esthétiques, thématiques ou idéologiques ? -Comment modélisent-elles leurs significations particulières ?

Pour répondre à ces interrogations, une cinquantaine de communicants, venus de la Côte d'Ivoire, du Bénin, du Burkina Faso, du Cameroun, de la France, du Mali, du Niger, du Sénégal, du Tchad, des Etats-Unis d'Amérique, se sont réunis dans le cadre d'un colloque interdisciplinaire organisé par le Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan (MASA). Les participants à ces assises qui eurent lieu du 14 au 16 avril 2024 à Abidjan, ont entendu des communications autour de cinq axes que sont :

- Esthétiques des créations scéniques africaines de nos jours
- Créations scéniques africaines : du rural à l'urbain
- Idéologies et significations des créations scéniques africaines d'aujourd'hui
- Dynamiques socio-économiques des créations scéniques africaines actuelles
- Technologies numériques et créations scéniques contemporaines.

Au terme de ce colloque fort enrichissant sur la dynamique des arts scéniques contemporains, les différentes communications reçues ont été compilées pour produire cet ouvrage. Bonne lecture à tous !

Prof. André Banhouman KAMATÉ

Président du Comité d'organisation
Directeur de l'UFR Information,
Communication et Arts (UFR ICA)

Conférence inaugurale

La dynamique des créations scéniques contemporaines en Afrique aujourd'hui

Excellences, Honorables et Vénérables invités, en vos rangs grades et qualités, recevez au nom des Institutions universitaires et académiques ici présentes ou virtuelles, nos remerciements et nos félicitations pour l'organisation de la treizième édition du MASA qui nous réunit ce matin au Palais de la Culture d'Abidjan.

A l'entame de notre discours introductif, recevez toutes et tous nos remerciements distingués, pour nous avoir permis de célébrer avec vous notre treizième (13^{ème}) MASA. Ça ne nous rajeunit peut-être pas, mais c'est très émouvant ! En effet, les MASA se suivent et ne se ressemblent pas. Mais tous ont en commun, cette force vitale condensée dans notre praxis sociale, qui innerve les productions artistiques et qui modèle les hommes et leur pensée. Cette force traduit leur existence plurielle, dynamique, sécrétrice d'énergie patente, toujours renouvelée et renouvelable, en éveil en nous.

Toutes les créations artistiques sélectionnées, qui vont meubler cette 13^{ème} Edition du MASA, qu'elles se présentent en **Off** ou en **In**, sont des moments intenses d'ébauche d'énergie, de Savoir et de Savoir-Faire, d'Ingéniosité et de pulsions émotives toujours renouvelées. Elles sont et elles demeurent toutes des creusets de civilisation dynamiques qui résistent au temps et qui témoignent de notre passage sur la terre des hommes.

Venons-en au sujet de notre dissertation. L'honneur nous échoit donc d'ouvrir cette 13^{ème} édition du MASA, par une conférence inaugurale et non une leçon inaugurale, qui se veut le lieu de questionnements sur la fulgurante ascension des Arts du spectacle africain. Nous n'avons point la prétention de nous ériger ici en donneur de leçon, mais de poser des questions qui trouveront peut-être des réponses dans les pertinentes communications de ce parterre de praticiens et d'experts en Arts du spectacle vivant.

« **La dynamique des créations scéniques contemporaines en Afrique aujourd'hui** », intitulé de notre intervention liminaire et thème choisi pour cette 13^e édition du MASA, servira de menu intellectuel. D'entrée de jeu,

nous affirmons sans hésiter que si le MASA est à sa 13^{ème} édition, c'est que les concepteurs et les participants à ce Marché des Arts du Spectacle Africain d'Abidjan ont de la matière première, de la marchandise intellectuelle à vendre et à revendre. Ce qui implique que les producteurs de spectacle africain vivant débordent de potentialité énergétique, inépuisable qui impulse aux différentes créations culturelles et artistiques du dynamisme, de la vitalité productive, capable d'offrir des produits nourriciers bien finis et attrayants, aux potentiels acheteurs.

Aussi traiter de la dynamique de ces créations scéniques, revient-il à élucider un ensemble de forces motrices en interaction et en opposition dans les créations culturelles africaines. Celles-ci les poussent généralement vers le progrès, nous dirons même vers des innovations performatives et pertinentes, censées propulser les arts du spectacle vivant vers un degré supérieur de progrès, en en déterminant l'avenir et les contenus dynamogènes distincts.

Depuis 1980, cette vitalité a pris de l'ampleur avec l'avènement des nouvelles technologies d'information et des industries culturelles qui s'universalisent tous les jours. D'où la nécessité de s'interroger sur leurs processus innovateurs, leur typologie et leurs fonctions, et enfin les perspectives d'avenir.

I- Des processus innovateurs dynamogènes

De la genèse à l'essence des Arts du spectacle africain, aujourd'hui, force est de reconnaître que les créations scéniques débordent d'énergie et de dynamisme variable qui riment avec un pragmatisme actoriel, qui puise son point d'ancrage réel, aussi bien dans les transformations langagières quotidiennes que dans les jeux scéniques affinés, constamment renouvelés de l'acteur ou du comédien. Relevant plus de l'improvisation créatrice que de la répétition béate qui doit, dans sa forme mimétique, traduire le tout de l'homme, les créations scéniques actuelles procèdent à des engendrements de formes esthétiques et de fonds sémantiques qui exploitent les séries de crises que le quotidien africain charrie tous les jours.

Cet aspect n'échappe pas à la pragmatique théâtrale contemporaine, mère de l'interrogation spectaculaire de notre rapport au Monde et de notre rapport à l'Autre. Les différents champs théâtraux sont ainsi investis par des créateurs nouveaux, des rappeurs, des parlements d'humoristes, des slameurs et tous les adeptes de la déclamation scénique, allant des dramaturges circonstanciels

et circonstanciés aux jeunes cinéastes, pour dénoncer, parodier, dépeindre, ironiser sur les réalités sociétales et les changements sociaux, avec leur cortège de crises de tout genre, avec souvent des performances jamais égalées par le théâtre conventionnel. Elles sont appuyées par des ressources sonores et infographiques qui extériorisent mieux leur chatoyance scénique et leur attractivité au niveau imagologique.

Ainsi, les supports classiques scéniques, fondés sur l'illusion, la vraisemblance, l'identification, la persuasion, la dissuasion sont éclatés et souvent atténués, pour faire place aux vives pulsions, aux convulsions, aux émotions éruptives et/ou volcaniques, essence d'une nouvelle dramaturgie qui ne s'enferme point dans des dogmes esthétiques préétablis d'une scolastique décadente. L'univers scénique devient aujourd'hui un lieu évanescent où toutes les différentes convulsions et gestualités flirtent, copulent avec les éléments discursifs énergétiques épars d'un langage dramatique nouveau, avec ses implications sociales et idéologiques.

La vieille dramaturgie perd son langage et les anciens critiques d'art dramatique sont obligés de changer de lunettes. Seules la sémiologie et la sociologie théâtrales combinées peuvent mieux cerner les contours et extérioriser l'essence de ces nouvelles dramaturgies. Les « One man show », les Raps, les Théâtres télévisés, théâtres ballets, les prestations humoristiques d'un Mamane ou d'un Le Magnifique, les nouvelles pratiques scéniques propulsées sous forme de bandes dessinées, de discours déclamés ou slamés, théâtralisés à outrance, où circularité, verticalité et symétrie se combinent se fécondent pour exploser en feux d'artifices corporels. Tous sont aujourd'hui dépositaires sinon les résultats d'une nouvelle dramaturgie et d'une esthétique scénique recherchée qui s'imposent d'elles-mêmes, qui exigent de nouvelles définitions.

Les créations de l'humoriste égypto-américain Hassem Youssef surprennent, étonnent et envoûtent même par leur tonalité et leur densité dramatique et émotionnelle. Le phénomène rap n'échappe pas à cette réalité théâtralisée. Ce genre, en se féminisant surprend plus d'un par sa chorégraphie et par l'usage du corps comme siège de toutes les signes dynamiques et sources plausibles de tous les types discursifs sémantiquement denses. La rappeuse égyptienne Daren d'Alexandrie l'illustre bien.

De sorte qu'aujourd'hui les réappropriations des nouvelles données technologiques et numériques compromettent, voire annihilent l'essence de la définition classique de la dramaturgie, l'étire et l'éclate ingénieusement.

L'on parle même d'hybridité ou d'hybridation à la fois discursive et expressive. Le séisme esthétique théâtral annoncé par Bernard Bottey Zadi Zaourou dans les années 1972 et 1980 est en marche. Il donne naissance à une nouvelle typologie dramaturgique éclatée, une scénographique et une esthétique théâtrale qui impriment une pertinente vision philosophique dynamique aux arts du spectacle vivant.

II- De nouvelle Typologie dramaturgique

Des nouvelles typologies dramaturgiques se créent, s'épanouissent, se disloquent, s'entrecroisent, se dispersent, s'évanouissent ou disparaissent etc. La mise en scène, le décor, les costumes et même le jeu de l'acteur deviennent une nouvelle source d'extériorisation pulsionnelle de la réalité, prononcés par la régie son et lumière. Ces créations culturelles exigent de nous, une nouvelle lisibilité du spectacle dramatique qui devient le creuset de tous les arts, en un mot un théâtre total. Le concept classique de personnage avec l'utilisation des robots devient problématique et se trouve lui aussi compromis, dans la mesure où, parler du corps, de la voix, des mimes, de la psychologie du personnage, de la passion amoureuse du personnage, de sa vision du monde deviennent une autre réalité à décrypter autrement. Il faut donc revoir nos méthodes de lecture du spectacle et instaurer une nouvelle esthétique de la réception.

D'où des notions de théâtre de la rue, théâtre dans la rue, théâtre urbain, théâtre-texte, théâtre télévisé, théâtre filmé, théâtre-spectacle... de nouvelles créations scéniques africaines qui n'obéissent qu'à leurs propres règles, très souvent non écrites. Elles prennent de l'ampleur réelle, par l'utilisation de nouvelles données d'ingéniosités technologiques, esthétiques et éthiques identitaires. Ces dernières détermineront peut-être leur identité ou leur singularité artistique.

De nouvelles inventions dialogiques, corporelles pénètrent donc le théâtre et le fécondent constamment. Les réseaux sociaux, envahisseurs nouveaux tels Tik-Tok, Facebook viennent à leur tour intensifier le foisonnement esthétique et éthique en procédant à des déconstructions-reconstructions, à des décompositions acérées du spectacle dramatique.

La dynamique interne à tous ces genres théâtraux nouveaux réside en la fonction pédagogique et en la fonction agogique du théâtre qui sont rarement altérées, toutes deux liées à l'hétérogénéité fondatrice de l'art dramatique et/ou à son hybridation continue. Celle-ci, productrice de catharsis ou fonction esthétique qui crée chez le spectateur un effet cénesthésique

euphorique, soulage, purge le lecteur-spectateur des émotions fortes. C'est pourquoi nous affirmons que la notion de dramaturgie est en pleine mutation dans les créations scéniques africaines contemporaines. Aussi faut-il s'interroger sur leur avenir.

III- Les nouvelles perspectives dramaturgiques

En effet, le dramatique et le théâtral, jadis, fonctionnant dans une synonymie exaltante, aujourd'hui s'éloigne l'un de l'autre dans la dynamique nouvelle, et très souvent s'entrechoquent sans s'exclure, d'où ce paradoxe esthétique qui étonne plus d'un critique d'art dramatique africain. Deux éléments fondamentaux sous-tendent cet aspect et retiennent l'attention de l'observateur critique :

- 1- La pratique théâtrale ne présuppose plus, sinon presque plus, la pièce écrite, le texte, le costume et les décors (les humoristes, les rappeurs, les conteurs, les slameurs) et même le lieu théâtral (tous les lieux peuvent accueillir ces spectacles par leur transformabilité), tout est théâtralisable et théâtralisé.
- 2- La dramaturgie signifie maintenant, quant à elle, la composition du spectacle total avec tous ses accessoires ou sans des accessoires, tous ses ingrédients, ses assaisonnements, avec continuité et discontinuité. L'imposition d'une durée filmique précise pour produire du sens et du plaisir annonce une nouvelle esthétique de la réception du spectacle vivant...

Cet élargissement de l'activité théâtrale à d'autres genres qui débuta dans les années 1978-1980 en Côte d'Ivoire surtout, incline à penser qu'une nouvelle dynamique révolutionnaire innovante anime presque tous les auteurs et metteurs en scène contemporain qui rêve d'un art scénique pluriel, polysémique et total. Avec de nouvelles chorégraphies et scénographies très appuyées, des maquillages outrés, les danses africaines très gymniques tel le Zolo de Koriani de la Sous-préfecture de Minignan, par leur richesse discursive et émotionnelle, fécondent les pratiques théâtrales et/ou scéniques qui deviennent le lieu privilégié de la floraison de plusieurs signes et gestes qui participent à la condensation sémantique de la pratique scénique et l'occupation de l'espace de jeu, révélant ainsi leur dynamique interne. La représentation spectaculaire transcende ici le texte et se transforme en une grammaire du spectacle avec des codes, des signes, des syntagmes et des formulations nouvelles d'ordre esthétique et éthique (Wèrè Wèrè Liking, Marie-Rose Guiraud, l'Espace Gambidi de Jean-Pierre Guingané).

Cette nouvelle dynamique pénètre tous les arts vivants aujourd'hui, de sorte que la mise en scène est devenue l'exécutante de la dramaturgie contemporaine. Aussi est-il important de s'interroger sur la dynamique de ce nouveau processus de création qui pénètre toutes les activités scéniques de façon diachronique ou synchronique. Ce qui est évident aujourd'hui, c'est l'identification de rupture, de transgression, de transformation et même de violation consciente des règles établies en matière de scénographie, de dramaturgie, de mise en scène, en matière de production scénique. Cette révolution scénique donne un nouveau contenu condensé à la théâtralité, à la dramaturgie et même au mot théâtre.

Nous sommes ici d'accord avec Rykner Armand lorsqu'il affirme que « *La théâtralité est au théâtre ce que la musicalité est à la musique, la poéticité à la poésie, etc. : une recherche d'identité, en même temps qu'un véritable serpent de mer* » (*Les mots du théâtre*, Toulouse, P.U. du Mirail, 2010, p.114)

Les dramaturgies urbaines s'y sont engouffrées pour créer une nouvelle forme spectaculaire qui dérouté les spécialistes du théâtre. Les prestations humoristiques sur nos différents plateaux scéniques en sont les meilleures illustrations. Ainsi la théâtralité a-t-elle largement débordé son lit originel pour pénétrer des sphères d'activité qui se proclamaient autonomes comme la danse, la peinture, le cinéma, la photographie et la scénographie, voire régie et son, de sorte que la définition classique de la dramaturgie et de la théâtralité ne tiennent presque plus la route pour définir nos productions scéniques, nos représentations africaines : les costumes, les masques, les odeurs, les musiques tout y passe, même au football des parties dansées véhiculent des théâtralisations inouïes.

Nous assistons à un phénomène scénique révolutionnaire qu'il importe de théoriser avec des yeux de chercheurs nouveaux. Cette nouvelle esthétique hybride qui s'impose sur la scène et qui crève les écrans de télévision, de cinéma exploite les prouesses de ces nouveaux acteurs qui intègrent notre vie actuelle. Une sorte d'alchimie prégnant le social a pénétré toutes ces pratiques scéniques qui méritent un décryptage critique minutieux avec un œil nouveau. Une nouvelle dramaturgie est donc née. Symbolisation-politisation-linéarisation-focalisation-distanciation-dissociation-association et même dilution, des folies paroxystiques des avatars numériques... tout s'y trouve pour produire des effets cénesthésiques euphoriques, pour transporter le spectateur dans un ailleurs textuel. Ces nouvelles pratiques scéniques restent donc à théoriser.

C'est pourquoi les cinq axes qui structurent ce colloque nous interpellent tous. Retenons que les phénomènes ci-dessus cités, pourrait-on dire, participent tous à des degrés différents de condensation sémantique, à la dynamique des créations scéniques africaines. Cette dynamique réside dans la polyphonie, la polysémie, l'exploitation du numérique et les fonctions agogiques insufflées à l'art scénique par le créateur et le metteur en scène s'il y a lieu. D'où la singularité et la propension à l'innovation des jeunes créateurs de spectacles vivants, très imprégnés des sciences de la communication.

Par la singularité du praxème (action faite) et du gestème (action vue), il nous paraît difficile, voire impossible d'enfermer les créations scéniques actuelles dans une école dramatique aux normes esthétiques et éthiques préétablies. Ostension, liberté et créativité sont au cœur du mécanisme scénique nouveau qui se déroule devant nous, tous les jours. C'est pourquoi le spectacle n'apparaît jamais comme une construction scénique virtuelle fondée sur des contraintes car, le théâtre c'est la Vie forcément fondée sur la pluralité ou sur le pluralisme culturel et idéologique. D'où son caractère dynamique, un dynamisme qui est toujours en profondes mutations selon les données principielles de chaque époque. Depuis ses origines religieuses jusqu'à leur profanation, les arts du spectacle vivant n'ont jamais cessé d'être dynamique. Il en sera ainsi tant que l'homme transformera son environnement sociologique et politique.

Merci pour votre aimable écoute !

Professeur Valy SIDIBÉ
Président du Comité Scientifique
Membre de l'académie des Sciences,
des Arts, des Cultures d'Afrique et
des Diasporas Africaines (ASCAD)

Axe 1
Esthétiques des créations scéniques
contemporaines de nos jours

Rythmes et formes de représentations chorégraphiques dans *Djelenin-nin pour toi mon Afrique* de Toh-bi Emmanuel

Aby Emmanuel AKADJÉ

Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan
abyakadje@yahoo.fr / emmanuelaby25@gmail.com

Résumé

Djèlénin-nin allie espace et écriture de sorte que la typographie des mots dit le rythme de la danse et de la chorégraphie en passant d'un mouvement à un autre. L'ordre des mots ne génère pas une simple fantaisie mais désigne la chose poétique elle-même, à savoir : la forme et le fond. Ainsi un même mot employé et distribué dans le texte, fonctionne-t-il comme des étoiles dans le firmament pour bâtir l'architecture du texte. Le mot prend alors la forme d'un bloc de pierre et le poète, comme un architecte, dessine des plans qui représentent, dans l'écriture poétique, des figures chorégraphiques. De ce fait, la danse et la chorégraphie se correspondent et induisent l'expression artistique de Toh-Bi en faisant de son œuvre une création scénique.

Mots-clés : art, chorégraphie, danse, mouvements, rythme.

Abstract

Djèlénin-nin combines space and writing in such a way that the typography of the words expresses the rhythm of the dance and choreography, moving from one movement to another. The order of the words does not generate a simple fantasy but designates the poetic thing itself: form and content. The same word, used and distributed throughout the text, works like stars in the firmament to build the architecture of the text. The word then takes the form of a block of stone, and the poet, like an architect, draws plans that represent choreography figures in poetic writing. In this way, dance and choreography correspond to each other and drive Toh-Bi's artistic expression, turning his work into a stage creation.

Keywords: art, choreography, dance, movements, rhythm.

Introduction

La poétique des arts inscrit dans ses registres, entre autres, la théorie sur la correspondance des arts comme un des questionnements essentiels, à propos des rapports entre les arts et les effets corrélatifs qui en découlent. Ce questionnement justifie l'intitulé de notre réflexion qui se construira sur la base de la théorie d'E. Souriau¹. Ce théoricien part d'un schéma dont le fonctionnement se relie à l'association des arts. Il en distingue sept : le dessin, la sculpture, la peinture, le cinéma, la danse, la poésie et la musique. E. Souriau met dans un certain ordre ces sept arts en relevant leur « qualia sensible », autrement dit leurs caractéristiques sensorielles, leurs qualités. Chaque couple d'art est présentatif ou représentatif. De la sorte, le couple dessin-arabesque se fonde sur les lignes ; le couple sculpture-architecture a pour point d'ancrage les volumes ; le couple peinture pure-peinture représentative s'appuie sur les couleurs ; le couple cinéma et lavis photo-éclairage projection lumineuse prend pour assise l'utilisation de la lumière ; le couple littérature et poésie-prosodie se révèle dans les sons articulés ; le couple musique dramatique ou descriptive-musique se focalise sur les sons musicaux. E. Souriau classe, par conséquent, les arts selon les liens qui les unissent. Ainsi, il arrive que certains sujets soient traités dans plusieurs arts différents². Le couple pantomime-danse qui nous intéresse, repose sur les mouvements dont l'une des ramifications met en évidence la chorégraphie.

Cette connexion des arts se perçoit surtout dans la poésie. À cet effet, Hegel affirme que la poésie, art discursif, est le troisième terme, la totalité qui réunit en soi même les extrêmes³. De la sorte, la danse et la chorégraphie s'illustrent constamment dans la poésie. Ch. Baudelaire ne manquera pas de le souligner : « La danse, c'est la poésie avec des bras et des jambes, c'est la matière, gracieuse et terrible, animée, embellie par le mouvement »⁴. Autrement dit, les manifestations chorégraphiques relèvent de la poésie. Celles-ci présentent des figures pouvant non seulement décrire des mouvements de certains êtres vivants mais également refléter les coutumes d'un espace culturel. Dans cette optique, E. Toh-Bi réécrit un rite Gouro relatif aux funérailles.

¹ Etienne Souriau, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947.

² Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 527.

³ Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique III*, Paris, Aubier, 1997, p. 205.

⁴ abccitations.wordpress.com, consulté le 24 janvier 2021.

Djèlénin-nin représente une danse. Son auteur le dit clairement à travers le sous-titre de sa création poétique : « La poésie comme danse des funérailles ». Afin de mettre en relief les contours formels et artistiques de cette danse et d'analyser, au plan de l'esthétique visuelle, les figures chorégraphiques qui l'accompagnent, nous avons choisi de traiter le sujet suivant : « Rythmes et formes de représentations chorégraphiques dans *Djèlénin-nin pour toi mon Afrique* ». Comment la danse, en tant que forme de représentation corporelle, interagit-elle avec la poésie de cette œuvre ? Quelles sont les corrélations entre les rythmes poétiques et les mouvements chorégraphiques ? Comment les rythmes participent-ils à la musicalité des vers et à la dynamique des mouvements ? L'étude, fondée sur des poétiques du rythme, élucidera ce questionnement par l'analyse de la danse et de la chorégraphie poétiques.

1. Du rythme et des mouvements : l'art et le dire de la danse poétique

Traiter l'art et le dire de la danse poétique revient à étudier les procédés itératifs qui assurent aux mots la fonction d'ivresse rythmique de par leur agencement et leur mise en page. Cette idée confirme l'affirmation de Philippe Collas : « La danse est un poème dont chaque mouvement est un mot »¹. Ce mouvement crée un rythme dynamique et varié.

1.1. La fonction rythmique : une danse poétique entre une constante et ses variables

La fonction rythmique que théorise B. Zadi² présente une structure en mouvements dans l'art de la parole chez le Négro-Africain. Cette parole repose sur une séquence comprenant une constante et ses variables :

C'est la fin d'un règne séculaire
C'est la fin d'un règne millénaire
C'est la fin d'un règne sempiternel
C'est la fin d'un règne infernal (p. 47)

La constante répand des mouvements, le dire de la danse poétique de sorte que les adjectifs mis à contribution pour l'exécution de ces pas de danse se répondent et s'organisent dans la reprise phonique de la voyelle claire [ɛ] et de la vibrante [r]. La jonction de ces deux phonèmes induit un retour prosodique qui crée un écho vocalique et consonantique à même de composer

¹ dicotations.lemonde.fr, consulté le 25 janvier 2021.

² Bernard Zadi Zaourou, *Césaire entre deux cultures*, Abidjan/Dakar, NEA, 1978.

la mélodie voire le chant accompagnant cette danse. Un rapport systémique prosodique s'établit entre les adjectifs, générateurs du mouvement des vers. De ce fait, un continuum discursif et rythmique se crée entre ces signifiants linguistiques. La danse poétique tourne donc autour d'effets musicaux résonnants.

Le cri musical des mots entre eux souligne intensivement l'effet immédiatement rythmique des syntagmes. Ainsi, la poétique de la récurrence des épithètes assure le plaisir poétique par l'animation rythmique du texte en déployant la cadence de la danse. Cet art gestuel des mots figure la densité du rythme fondé sur la saturation phonique de la constante. L'assujettissement des variables à cette constante constitue un effet d'entassement lexical qui assure, au demeurant, des mouvements brefs dus à leur nombre réduit de syllabes. En somme, les épithètes donnent sens à la constante par la précision qu'ils lui apportent. Elles décrivent ses mouvements en assurant une variété morpho-lexicale.

Nous retiendrons que la danse poétique entre une constante et ses variables tient ses fondements de l'oralité. Dès lors, *Djélénin-nin* répond aux canons esthétiques de l'oralité, et cette danse se nourrit, au niveau scriptural, d'accumulation lexicale.

1.2. De l'énumération asyndétique : une danse poétique au rythme isochronique

L'énumération joue un rôle essentiel dans la danse poétique. Dans la poésie moderne, elle consiste en une énumération asyndétique qui fait se succéder les mots ou les expressions les plus diverses. On a pu, dans ce cas, parler de poésie de catalogue¹ :

Je la vois venant du ciel
 La lumière promise à l'humanité
 La lumière des temps messianiques (...)
 Je la vois venant du ciel
En flocons
En boules
En pépites.
 Je la vois venant du ciel
à flot
à profusion

¹ Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie I*, Paris, PUF, 1992, p. 199.

à satiété (...)

Je la vois venant du ciel
 La lumière des temps messianiques
 Immigrant dans les villes
 Pénétrant
Villages
Campagnes
Hameaux
Capitales
Contrées
 De la terre noire. (Pp. 43-44 et 45)

Dans ces extraits, la poésie de catalogue se construit autour de la succession d'une série de mots et de locutions sans conjonctions de coordination. Ceux-ci, liés sémantiquement, ont la même organisation morpho-syntaxique. Le locuteur entremêle asyndète, énumération, accumulation et gradation pour mettre en évidence un effet d'empressement et de célérité dans l'exécution des mouvements. Cet effet a pour cause fondamentale la suspension d'une phrase à laquelle se rattachent deux grands groupements rythmiques. Le premier groupement X comprend uniquement la forme pronominalisée de l'objet : le complément. L'écriture elliptique des vers de X permet le soulignement de deux sous-ensembles A et A' bâtis respectivement autour des prépositions « en » et « à ». Le second groupement Y, quant à lui, maintient la co-présence de la forme pronominalisée et de l'objet ainsi que l'intégration de deux participes présents qui, eux également, se subdivisent en deux sous-ensembles composés de substantifs : celui relatif à l'espace citadin B et celui composite (espaces rural et citadin) B'. Notons que B n'est pas assez pertinent car il ne comprend qu'un seul élément (villes). Des deux groupements, on retiendra qu'Y apparaît plus volumétrique.

Les sous-ensembles, à l'exception de B', présentent une structure en décalage et rangée dans un même ordre, de manière superposée et parallèle. On relève : les locutions adverbiales « en flocons », « en boules », « en pépites », « à flot », « à profusion », « à satiété » qui peuvent être considérées comme des degrés superposés de matière, de masse, de mesure, de quantité ; et les substantifs « villages », « campagnes », « hameaux », « capitales », « contrées » perçus comme des degrés superposés d'espace. Aussi, les phonèmes de A et A' se répondent : « **flocons** », « **flot** » « **profusion** » et la dentale désinentielle des vocables « pépites » et « satiété ». On observe une chaîne sonore entre ces lexies. L'écho produit par cette rythmique prosodique

signale également l'amplification des mouvements, signe de l'expressivité de ces vers.

En outre, la phrase suspendue se poursuit par une énumération asyndétique à valeur d'accumulation et de gradation ascendante car les signes linguistiques mis en jeu expriment une idée de plus en plus forte. Ces signes sont inventoriés dans une suite de monade qui forme un parallélisme rythmique. On remarque une amplification dans les idées. Les parallélismes rythmiques fonctionnent du plus petit au plus grand, en nombre croissant, en mouvement progressif. Il y a alors un effet d'agrandissement.

Par ailleurs, le rythme isochronique s'exécute de manière brève et saccadée. Une telle disposition des mots crée une monotonie rythmique dans les mouvements, engendrant une danse poétique frénétique.

1.3. De la correspondance voix et chant : une danse frénétique

En Afrique, chant et danse vont de pair. Le plus souvent, ces chants ne s'accompagnent pas d'instruments de musique. Seule la voix incarne la fonction de ces instruments à travers la rythmique déployée, la passion et la ferveur des chanteurs :

Brute Afrique des âmes exaltées
 Brute Afrique de la chaleur nostalgique
 Du royaume congénital
 L'oiseau **louangeur** te **chante**
 De sa **voix chuchotante** du vin de palme frelaté
 C'est **un chant de magnificence**
 Ce **chant** Samory l'a **chanté**
 Chaka l'a **chanté**
 Ce **chant** lorsqu'on le **chante**
 Cœur de deuil devient orgueil de roi
 Ce **chant** lorsqu'on le **chante**
 L'esprit **des danseuses esthètes** s'éveille
 Et elles **dansent...**
Sans instrument de musique
Sans sonorité
Seulement avec émissions saccadées
Et intermittentes de voix
 Pourtant elles **dansent** elles **dansent**
 Elles **dansent**

Elles **dansent avec gymnastique**
 Elles **dansent avec agilité**
 Et **avec harmonie de charme**
 Jusqu'à pétrifier l'âme.
 Comme si elles **exécutaient des pas au rythme**
D'une musique inaudible aux non initiés.
 La poésie est un philtre
 Et le poète sait que l'obsession de la parole
 Consume sa chair...
 Youan Bi lèè Borlia n'est plus. (pp. 26-27)

Cette séquence offre une saturation d'éléments rythmiques au service de la voix par la distribution d'un certain nombre de phonèmes. La nasale [ã], la chuintante [ʃ], les dentales [d] / [t] et la sifflante [s] parcourent de manière expressive le passage de sorte à créer une orgie rythmique qui impacte la conscience du lecteur. Ce n'est plus leur apport sémique lié aux structures syntaxiques dans lesquelles ils (phonèmes) sont employés qui importe et qui retienne l'attention mais leurs effets de résonance. La jonction de ces phonèmes génère une harmonie imitative. Cette palette rythmique contribue à rendre audible la voix des chanteurs qui imite les diverses sonorités émises par les instruments de musique, car *Djèlénin-nin* s'accomplit dans ce contexte « sans instrument de musique / Seulement avec émissions saccadées / Et intermittentes de voix ». Ces groupes syntaxiques témoignent de l'énergie vocale déployée. La voix, suppléant les instruments de musique, prend une gamme majeure, vivace et ardente qui incite à la danse frénétique.

Le rapport prosodique existant entre les phonèmes cités fonctionne comme si les paroles du chant tournent autour de ces sonorités, surtout de la nasale, vu la valeur quantitative de son taux d'occurrence (25 fois). Sur cette base, on peut inférer que le chant qui accompagne la danse se construit sur cette nasale. Le texte littéraire étant aphone, la voix du lecteur aide à restituer cela. Il s'agit d'une sorte de vocalisation, d'oralisation du texte. Dans cette perspective, H. Meschonnic affirme : « La critique du rythme, critique du discours, suppose une anthropologie de la voix, une historicité de la voix »¹. Et à N. Kouadio de dire : « La voix [...] fait partie intégrante du rythme et de

¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 280.

la prosodie perçus comme facteurs de subjectivation du langage en général et du langage poétique en particulier »¹.

Les répétitions phoniques contribuent à l'élaboration de la voix, de la mélodie du chant et de la danse. Dès lors, la reprise obsédante de « chant/chante/dansent » participe de la correspondance entre le chant et la danse dans laquelle intervient la voix. Cette caractéristique de cet art vocal en fait un instrument du soulignement des pas de danse. Elle fait penser à la griotique, quand son concepteur, A. C. Touré, parle de « présence rythmique »² à propos de l'expression du griot. Mais dans le chant, ce rôle s'assigne aux choristes qui miment les paroles par leurs gestuels créant ainsi des lignes, d'où la chorégraphie.

2. Dire la chorégraphie : d'un mouvement à un autre

La chorégraphie se définit comme l'art de la création gestuelle ; une technique d'organisation des pas de danse, de mouvements à des fins de représentations d'un ensemble harmonieux de lignes et de figures. Elles relèvent de trois ordres dans *Djèlénin-nin*.

2.1. De la chorégraphie poétique : un mouvement à structure spiralée

Le parallélisme intégral que J. Cauvin appelle rythme profond³, intervient à intervalle irrégulier et crée une disposition particulière des vers en générant une forme poétique :

Noyés dans la bacchanale d'une polar idéologique,
tes frères
La vermine nègre t'a livré en plein soleil de sa haine
calcinante.
(...)
Des Êtres surnaturels se sont installés...
les anges de la nuit les démons du jour.
**Patrice ! ils ont bu ton sang, les sorciers endigueurs
de liberté.
Patrice ! ils ont bu ton sang, les anthropophages
modernes venus du septentrion**

¹ N'guettia Kobenan Kouadio, *De l'expressivité au sens dans la poésie ivoirienne d'expression française*, Thèse unique de Doctorat, Chambéry, Université de Savoie, 2005, p. 276.

² Aboubakar Cyprien Touré, *La Griotique : Mémoires et réflexions*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 149.

³ Jean Cauvin, *La parole traditionnelle*, Paris, Saint Paul, 1980, p. 20.

**Patrice ! ils ont bu ton sang, le sang germinateur
d'une Afrique nouvelle. (p. 15)**

Blanc qui n'est pas blanc le sang de la liberté attentée
te crie le sort de Caïn.

**Patrice ! ils ont bu ton sang, les sorciers endiguteurs
de liberté.**

**Patrice ! ils ont bu ton sang, les anthropophages
modernes venus du septentrion**

**Patrice ! ils ont bu ton sang, le sang germinateur
d'une Afrique nouvelle. (p. 18)**

**Patrice ! ils ont bu ton sang, les sorciers endiguteurs
de liberté.**

Patrice ! ils ont bu ton sang ;

les anthropophages modernes venus du septentrion

**Patrice ! ils ont bu ton sang, le sang germinateur
d'une Afrique nouvelle. (pp. 23)**

**Patrice ! ils ont bu ton sang, les sorciers endiguteurs
de liberté.**

Patrice ! ils ont bu ton sang ;

les anthropophages modernes venus du septentrion

**Patrice ! ils ont bu ton sang, le sang germinateur
d'une Afrique nouvelle. (p. 26)**

Les quatre occurrences de la séquence « Patrice ! ils ont bu ton sang ... d'une Afrique nouvelle » s'alignent à intervalle très irrégulier. Cependant, les vers 3 et 4 de cette séquence, dans les deux dernières reprises, connaissent quelques modifications scripturales dues au procédé de l'enjambement. Cet enjambement brise la monotonie et génère des rythmes nouveaux pour mettre en évidence de légères variations dans les mouvements chorégraphiques. Ces lignes chorégraphiques sont soutenues par la disposition rythmique des vers 1 et 2 de même que des vers 5 et 6 de la séquence. En effet, le rejet des syntagmes nominaux prépositionnels « de liberté » et « d'une Afrique nouvelle » crée une rupture, une désarticulation du rythme dans la composition gestuelle. La mise en valeur de ces syntagmes provoque une tension entre les deux membres des vers et induit l'avenir radieux auquel aspire le locuteur. Cette configuration du mouvement des syntagmes interrompt momentanément le déroulement de la danse et joue le rôle d'une figure de silence pour permettre aux danseurs de reprendre haleine. Une telle suspension passagère relève de la pause chorégraphique.

Hormis le rejet et tout ce qui contribue à la segmentation des mouvements, il faut aussi souligner l'apostrophe : « Patrice ! ». Le poète-chorégraphe exprime ses émotions à travers l'interpellation, l'invocation voire l'incantation. Le langage émotionnel du corps s'enracine dans le tragique qui est dénoncé : « ils ont bu ton sang ». La reprise anaphorique de cette invocation suivie du point d'exclamation constitue une figure de silence chorégraphique qui participe de l'expression de l'élan du poète.

La rotation de cette même séquence engendre, du point de vue de la forme, une structure spiralée. Ce retour cyclique signifie la reprise des mêmes gestes. Quant au rejet, à l'apostrophe et aux variations syntaxiques, ils soulignent les différents mouvements chorégraphiques signalétiques de pluralités rythmiques. Dès lors, monotonie et variations s'entremêlent pour créer diverses lignes chorégraphiques à l'intérieur d'une même structure. La figure spiralée chorégraphique témoigne de l'ébranlement émotionnel qui s'enveloppe, très souvent, dans des mouvements plus amples.

2.2. De la chorégraphie poétique : un mouvement ondulatoire

Le rythme dans son fonctionnement se déploie et s'accélère. Il se crée des mouvements qui s'effectuent graduellement. Cette rythmique, E. Mveng la présente comme un mouvement ondulatoire : « Des mouvements plus amples absorbent d'autres plus petits et les assimilent sans jamais les supprimer »¹. Ce mouvement s'observe dans *Djèlénin-nin* :

Ils **viennent**
Ils **courent**
Ils **accourent**
Ils **se frottent**
Ils **se heurtent**
Ils **se piétinent** (p. 48)

Dans ce passage, chaque verbe représente une figure chorégraphique. De la sorte, les verbes de mouvement « viennent/courent/accourent » désignent par ordre : la marche, l'accélération, la hâte dans les déplacements. L'ensemble de ces verbes renvoie à la précipitation constitutive de l'excitation joyeuse, de la cohue. Les verbes d'action, sous forme pronominale « se frottent/se heurtent/se piétinent », tracent les chorégraphies

¹ Engelbert Mveng, *L'art d'Afrique noire*, Yaoundé, Clé, 1974, pp. 91.

suivantes : la bousculade, la collision, le trépignement. Le rythme syllabique permet le schéma ci-après :

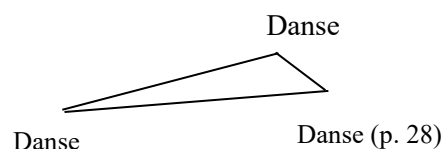
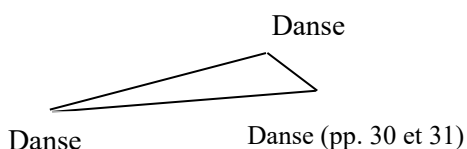
1.2 / 1.2 / 1.2.3 / 1.2.3 / 1.2.3 / 1.2.3.4

Cette disposition syllabique présente une figure trapézoïdale. On constate que les mouvements se font de plus en plus amples. Il y a un effet de progression, d'élargissement. Le locuteur emploie trois verbes de mouvement et trois verbes d'action pour instituer des parallélismes verbaux en vue de représenter les faits et gestes des personnages. Le rythme qui s'amplifie met en évidence la transe gestuelle des danseurs. Il en émane une évansion rythmique soutenue par des sons et des coups variés d'instruments de musique. Si ce schéma trapézoïdal a été le résultat de l'ordonnancement des verbes, le locuteur fait également usage d'autres figures identifiables et significatives.

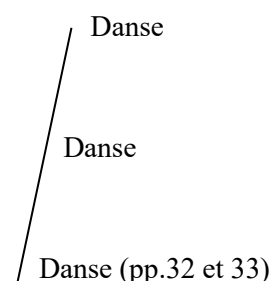
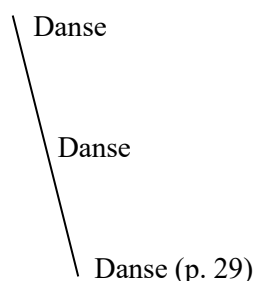
2.3. De la disposition typographique : une mobilisation de figures géométriques

L'organisation spatiale d'un même mot compose une ligne chorégraphique car des figures s'édifient. On observe, dans l'ensemble du texte, deux figures géométriques que sont :

-les formes triangulaires



- les formes obliques



L'occurrence trois fois de la lexie « danse » consignée dans la fonction conative, incite et oblige à l'exécution des mouvements. Le mouvement ternaire indique le marquage rythmique fonctionnant comme les trois pas exécutés dans l'accomplissement de la danse des funérailles. Ce faisant, *Djèlénin-nin* répond au rythme triadique qu'elle qu'en soit la figure, et s'accomplit sous formes triangulaires et obliques.

Ainsi, le signifiant « danse », à chaque réitération, désigne un mot-objet, un mot-image un mot-sens. De même, l'espace qui le quadrille déroule son rendement esthétique et sémique. Le mot repris une, deux, trois fois développe sa littéarité et aussi sa chorégraphie. Ce triple emploi du mot « danse » développe la « danse du mot », expression de la correspondance du sens poétique et de sa valeur artistique. La disposition particulière d'un même mot, en effet, fait de la poésie un chef-d'œuvre architectural. Dans cette perspective, T. Todorov, traitant de l'ordre spatial des mots en poésie, écrit qu'on peut caractériser cet ordre, d'une manière générale, comme l'existence d'une certaine disposition plus ou moins régulière des unités du texte. Ce sont les relations spatiales des éléments qui constituent l'organisation¹. Cette organisation spatiale est mobilisée par E. Toh-Bi où les relations spatiales des éléments concernent les figures géométriques. À cet effet, le signifiant « danse » constitue lui-même une architecture et atteste le propos de J. Touzalin selon lequel : « La danse, c'est de l'architecture en mouvement »².

Conclusion

Dans *Djèlénin-nin*, le mot, teint de sa résonance en s'imprimant dans la conscience du lecteur, devient un acteur rythmique qui se construit et construit en même temps la littéarité du texte. Ainsi se vêt-il d'un manteau qui distille ses différentes couleurs pour bâtir un espace dans lequel l'encodage rythmique se livre à la danse dont l'une des ramifications est la chorégraphie.

Aussi l'événement rythmique fonctionne-t-il comme un va-et-vient pour engendrer une diversité de mouvements. Ceux-ci se consignent dans l'isochronie et créent une essence rythmique entraînant une danse poétique frénétique dans laquelle la voix et le chant signent leur spiritualité. Encore dessinent-ils des formes chorégraphiques : des mouvements spiralés et

¹ Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p. 75.

² citation-celebre.leparisien.fr, consulté le 24 janvier 2021.

ondulatoires et des figures géométriques. De sorte que, sous le prisme d'un même signifiant, s'élabore un graphisme sonore.

Cette poésie qui fait une part belle à la danse, tient son esthétisme des canons de l'oralité *Gouro*. Elle se manifeste, à tous égards, dans la chorégraphie à trois pas, où la lexie « danse », danse elle-même sur l'aire de la page et libère son information sémantique. *Djèlénin-nin* est une fête du son, une poésie scénique.

Repères bibliographiques

- AKADJE Aby Emmanuel, 2020, « Encodage rythmique : de la danse à la chorégraphie dans *Wandi Bla !* de Konan Roger Langui », *Sociotexte, Revue de sociologie de l'Afrique littéraire*, No7, ISSN 2518-816X, pp. 27-38.
- CAUVIN Jean, 1980, *La parole traditionnelle*, Paris, Saint Paul.
- HEGEL Friedrich, 1997, *Cours d'esthétique III*, Paris, Aubier.
- MESCHONNIC Henri, 1982, *Critique du rythme*, Paris, Verdier.
- MOLINO Jean et GARDES-TAMINE Joëlle, 1992, *Introduction à l'analyse de la poésie I- Vers et figures*, Paris, PUF.
- MVENG Engelbert, 1974, *L'art d'Afrique noire*, Yaoundé, Clé.
- SOURIAU Etienne, 1947, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion.
- SOURIAU Etienne, 1990, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF.
- TODOROV Tzvetan, 1968, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil.
- TOH-BI Emmanuel, 2007, *Djèlénin-nin pour toi mon Afrique*, Paris, L'Harmattan.
- TOURE A. Cyprien, 2014, *La Griotique : Mémoires et réflexions*, Paris, L'Harmattan.
- ZADI Zaourou Bernard, 1978, *Césaire entre deux cultures*, Abidjan/Dakar, NEA.

***Terre ceinte* vue par Aristide Tarnagda.
En quête d'une esthétique spatiale contre la violence**

**Sibdou Nelly Maria BELEMGNYGRÉ
Fatou Ghislaine SANOU**

Laboratoire Littératures, Arts, Espaces et Sociétés (LLAES)
Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou/Burkina Faso
bnellymaria@yahoo.fr/sanoufaghi@gmail.com

Résumé

L'expérience spatiale qu'offre le spectacle *Terre ceinte* d'Aristide Tarnagda adapté du roman éponyme (2014) de Mohamed Mbougar Sarr permet de scruter l'espace dramatique et l'espace scénique. À partir du point de vue psychologique, sociologique, anthropologique et interculturel du récepteur défini par Patrice Pavis, l'analyse permet d'observer l'adaptation de l'espace du roman à la pièce puis à la scène. Il se dégage ainsi chez Tarnagda une certaine sensibilité du « dire vrai » qui requiert un jugement de valeur du spectateur. Au final, le lieu théâtral (la cour), l'espace scénique (l'aire de jeu) et l'espace dramatique permettent au metteur en scène de raconter des histoires de relations humaines complexes face aux violences du terrorisme.

Mots clés : Théâtre, espace, violence, réception, esthétique, adaptation

Introduction

L'écriture scénique, dans les spectacles de théâtre contemporain, prend en charge une intermédialité très féconde. Elle fait de l'espace un lieu de communication non verbale qui résonne en écho avec la fable racontée. Les multiples angles d'appréhension de cet intervenant « muet » dans la représentation revêtent, donc, toutes sortes de sens et en font un puissant média. Si pour Anne Ubersfeld (1996) l'espace est la spatialité où se déploient les rapports physiques entre les personnages, il a également un rapport avec l'espace référentiel des êtres humains. L'espace est l'articulation texte-représentation sans oublier que le texte théâtral se livre à travers des signes spatialisés.

Dans la conception de Patrice Pavis (2021), l'analyse de l'espace théâtral doit être faite à partir du triangle *espace-temps-action*. L'un ne peut

fonctionner sans l'autre. C'est leur interaction qu'il est opportun d'observer. C'est ainsi que l'action et le corps de l'acteur sont à la fois espace et temporalité. De ce fait, ils forment des indices spatiotemporels qui instaurent un tout intelligible et concret. Ce triptyque permet de mettre aussi bien en évidence le positionnement des espaces évoqués dans le spectacle que le temps intradiégétique qui les caractérise et l'évolution des personnages. Tenant compte de l'espace-temps en tant que matière physique et élément imaginaire, il est aisé de superposer l'espace réel partagé par les corps des spectateurs et l'espace fictif partagé par leur imaginaire.

L'expérience spatiale du spectateur qui est évoquée dans ce travail est celle qui s'inscrit dans sa « *façon d'éprouver, de lire et d'évaluer les espaces où il évolue*¹ ». Pour parvenir à évaluer cette expérience du spectateur de théâtre vis-à-vis de l'espace, deux possibilités sont à considérer : l'espace objectif extérieur et l'espace gestuel. Le premier est visible, frontal, remplissable et descriptif tandis que le second est construit par la présence, la position scénique et les déplacements des comédiens. Le traitement de l'espace au théâtre met donc en relation le sujet qui voit et l'objet-spectacle qui se laisse voir. Il est une passerelle essentielle à l'expérience théâtrale surtout lorsqu'il émane de plusieurs instances de construction : géographique, romanesque, dramatique et scénique. L'espace dans le projet du spectacle *Terre ceinte*² est multiple et ondoyant car adapté du roman éponyme de Mohamed Mbougar Sarr. Mis en scène par Aristide Tarnagda, il induit un double traitement scriptural et scénique.

Ce caractère multiple évoqué ci-dessus pousse à s'interroger sur la ligne de convergence ou de divergence que se partagent le romancier et le dramaturge. L'espace intrigue par la manière par laquelle le dramaturge l'adapte pour qu'il ait un impact sur son spectateur. L'analyse part du postulat que le traitement spatial reconduit la violence de l'enfermement du roman à la pièce puis au spectacle pour lui faire atteindre son paroxysme dans l'esprit du spectateur. Pour sa confirmation, l'axe principal emprunté vise à dévoiler le cheminement de la violence de l'espace romanesque à l'espace scénique puis de celui-ci à l'espace matérialisé par le spectateur.

¹Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2021, p. 160.

²Aristide Tarnagda (mise en scène), *Terre ceinte* d'après le roman de Mohamed Mbougar Sarr, Compagnie Théâtre Acclamations / Théâtre des Récéâtrales, 2021.

1. Espaces du roman et quête d'une vérité sociologique

Avant d'aborder plus concrètement l'organisation de l'espace dans la pièce, il semble opportun de consacrer une attention à l'espace dans le roman. L'organisation de l'espace romanesque tient particulièrement aux personnages et surtout aux mouvements des protagonistes. Il est donc important de cerner leur itinéraire ainsi que les lieux qui les caractérisent afin d'y dégager le sens de leurs parcours.

L'écriture de Sarr s'enracine dans un espace qui lui donne l'objet et le référent de son discours. A cet effet, la dynamique du récit tourne autour du désir du personnage de changer le monde, ou dans certains cas, il se trouve broyé par son environnement. Les éléments qui concrétisent la recherche de sens et de valeurs dans le roman de Sarr se retrouvent dans la conquête, l'envahissement et la destruction de Kalep et de ses environs par La Fraternité au nom de l'unité d'une part. D'autre part, l'opposition matérialisée par le groupe du journal formé par Malamine et ses compagnons indique une quête de sens également dans une résistance face à la violence. Le récit nous emmène à Kalep, ville du Sumal désormais contrôlée par le pouvoir brutal d'islamistes où deux jeunes sont exécutés pour avoir entretenu une relation amoureuse. Un groupe de résistants s'oppose à ce nouvel ordre du monde en publiant un journal clandestin. Le roman déploie un climat de tension insoutenable qui met en évidence des contradictions et brouille tous les repères sociaux. Le lecteur y reconnaît immédiatement la situation du nord-Mali dès l'année 2012. Ce que l'auteur reconnaît lui-même comme ce qui l'avait marqué à cette époque. La mise à mort d'un couple pour avoir connu une relation charnelle hors mariage l'a poussé à écrire son livre.

Sarr interroge donc, à travers le récit, la thématique d'un enfermement spatial, physique et mental dans sa redéfinition au prisme de la peur qui peut naître d'un changement aussi brutal. Cette réclusion est remarquable dès le titre du roman *Terre ceinte*. Dès l'entame, Sarr entraîne le lecteur dans cette dimension spatiale qui articule le récit autour de l'espace clos du silence d'une foule et son attente de la sentence réservée aux amoureux fautifs. Toutefois, le nom Kalep de la ville imaginaire peut se lire comme la combinaison de Kidal au Mali et Alep en Syrie, ouvrant le sujet de son roman à l'échelle mondiale de la crise terroriste. Cela fait également penser à la situation du Nigeria et aux actions de Boko Haram, de même qu'aux attaques terroristes dont fait l'objet le Burkina Faso aujourd'hui. On y suit le destin de Ndey Joor Camara fouettée à sang pour n'avoir pas mis correctement son voile ; celui de

Ismaila son fils endoctriné qui n'hésite pas à s'enrôler dans La Fraternité. L'auteur décrit également la destruction du patrimoine local en l'occurrence les manuscrits anciens de la bibliothèque de Bantika (pourtant inscrits au Patrimoine mondial). On y découvre progressivement aussi les faits, les gestes et les sentiments du leader djihadiste Abdel Karim Konaté que la narration parvient presque à rendre très humain. Ou encore les échanges épistolaires très poignants des mères des deux jeunes accusés d'adultère. Le romancier invite ainsi le lecteur à vivre les expériences de femmes et d'hommes vivant au sein du désordre social et politique imposé par La Fraternité.

– ... Quiconque transgressera la Loi sera puni selon le châtement prévu dans le Noble Coran. Je m'en chargerai personnellement. Sans pitié. Je ne reculerai devant aucun scrupule. Je n'en aurai pas, et appliqueraï les châtements de la Loi, *in Shaa Allah*. (...) ¹

Enfermés ainsi dans un climat de violence, leur con-quête de liberté devient le symbole de la responsabilité individuelle et collective. La Fraternité cristallise les valeurs d'un univers clos modelé sur un islam rigoriste tandis que le groupe du journal fonde la légitimité du droit de vivre par sa liberté d'expression. Malamine et ses compagnons de lutte se cachent dans la cave du *Jaambar*, le bar du père Badji. Les habitants apeurés se terrent chez eux mais il reste que la vie « normale » doit reprendre ses droits. Comme le relève Déthié un des porteurs du journal,

– Il faut vous convaincre d'une chose : notre seul allié, c'est le peuple. Sans lui, aucun espoir n'est permis. Lui seul peut renverser cette barbarie. Ce n'est pas nous qui le ferons. Ce journal peut, au mieux, redonner de l'espoir. Je crois en ce peuple, malgré tout ce qu'il a fait. De toute manière je n'ai pas le choix. Le peuple est dangereux et imprévisible. C'est possible. Mais il ne faut jamais perdre de vue que c'est cette même imprévisibilité qui dérouté, et qui en fait une arme que l'on ne peut tout à fait maîtriser. Un jour il se révoltera [...] ²

L'enfermement dont fait mention le romancier va au-delà d'un espace physique, d'un espace clos. Sarr rend compte de la justesse des sentiments engendrés par la claustration mais aussi de la liberté dont les personnages et

¹ Mohamed Mbougar Sarr, *Terre ceinte*, Paris, Présence africaine, 2014, p. 14.

² Mohamed Mbougar Sarr, *Terre ... Idem*, p. 143.

l'écrivain font usage. Il évoque la peur à laquelle est soumise la population, cette même peur que Malamine transforme en élément catalyseur de la résistance¹. Sa souffrance et son mal être se lisent ailleurs, dans l'espace de l'intimité de Aissata, l'une des mères affligées. Pour elle, « *La mort de mon enfant sera une éternelle faiblesse. Je ne m'en relèverai pas. Je ne le souhaite plus.* »². Cette situation chaotique généralisée renvoie à une dimension tragique et dramatique de l'espace. Malgré la négation de cet enfermement subi à Kalep, il intervient comme une résistance et une lutte contre l'oppression.

2. De l'espace discursif dans le spectacle et de sa réception

Les personnages ont un rapport à l'espace au-delà du physique. Il est plutôt un « espace gestuel³ ». Évolutif, il s'étend et se rétracte selon la volonté du comédien/personnage. Il existe une corrélation entre l'intentionnalité du geste et l'occupation scénique du comédien. Ce qui a un effet accru sur le spectateur. Chaque portion d'espace de la scène est investie par un discours. Espace et discours s'influencent réciproquement de sorte que l'un devient la matérialisation de l'autre. L'espace de jeu dans *Terre ceinte* devient, ainsi, espace d'enfermement de par le discours qui y est proféré et le jeu qui y est donné à voir. La psychologie des personnages est le canal de transfert de cet enfermement vers les spectateurs.

Ismaïla Camara, fils de Malamine Camara, le personnage principal, pratique désormais la religion musulmane avec une très grande ferveur. Lorsque son père cite une liste de personnes effrayées par son nouveau comportement (son père et sa mère, son frère, ses amis, son professeur, ses amis, sa petite-sœur de trois ans), il balise trois espaces de vie investis par l'angoisse : l'école, l'aire de jeu et la maison familiale. Dans l'espace familial, la chambre et le silence sont les lieux de retranchement physique et psychologique pour Ismaïla. L'introversion subite du garçon déstabilise le père et le pousse à crier sa détresse : « *...tu meurs lentement, enfermé dans ta chambre !*⁴ ».

Le jeune homme prône désormais l'exaltation de la « vie intérieure », celle de la « méditation ». L'ouverture de l'esprit doit être verticale, vers Dieu. Il

¹ *Idem*, p. 60.

² *Idem*, p. 350.

³ Patrice Pavis, *L'analyse ... op.cit.*, p. 161.

⁴ *Terre ceinte*, d'après le roman de Mohamed Mbougar Sarr, mise en scène de Aristide Tarnagda, 18 mars au 04 avril 2021, 58^e seconde.

reproche au public de le croire fou tout comme son père. Il leur en veut de ne pas partager son choix quand ils devraient participer à son isolement.

... Je vous vois. Ne croyez pas que c'est parce que je vis ma foi, et que j'essaie de me rapprocher de Dieu que je suis devenu aveugle à vos regards quand je passe. Des regards apeurés comme si j'étais un pestiféré.¹

Le public est ainsi bousculé hors de ses retranchements et est agressé verbalement par le personnage. A travers cette adresse directe au public,

... les rapports entre la scène et la salle [...] deviennent [ainsi] [...] participation avec Artaud, ou interaction dans le théâtre actuel. Le spectateur se trouve ainsi bousculé dans des habitudes héritées d'une tradition séculaire qui l'emprisonnait dans une attitude passive de réception d'un message net ...²

Le metteur en scène a donné le pouvoir au personnage de transcender ce rapport scène-salle pour en créer un autre qui intègre le public réel à son monde fictif. Il peut ainsi les entraîner dans sa passion, celle de se mettre des chaînes au nom d'Allah. Il est convaincu de la nécessité de ne vivre que pour lui, au détriment des relations familiales, amicales, humaines tout court.

Il en est de même lorsqu'il réduit la distance physique qui le sépare de son père. Au moment où il lui lance « *Je suis serviteur et esclave d'Allah !* ³ », il est dans une liesse qui transparait dans les pas fébriles qui le conduisent de l'autre bout de la scène à son géniteur. Sa dévotion est manifeste dans sa voix et dans son visage. Il a décidé de se rapprocher le plus possible de cet homme qu'il doit convaincre de l'extrême bonheur qu'il éprouve à s'isoler dans sa foi. Main dans la main et dans un tête-à-tête qui traduit un corps-à-corps tragique, l'entretien entre les deux hommes tente de briser les barrières de part et d'autre. Excédé de ne pas y arriver, le père se dégage de cette étreinte. Il s'éloigne avec rage dans le tunnel lumineux qui éclaire faiblement la scène du duo depuis plusieurs minutes.

¹ *Terre ceinte*, d'après le roman... op. cit., 2^e minute.

² Irène Perelli-Contos, « Théâtre et littérature, théâtre et communication », *Nuit blanche*, (55), 1994, p. 47.

³ *Terre ceinte*, d'après le roman... op. cit., 2^e minute.

Dans cette scène, l'espace s'ouvre et se referme selon le bon vouloir du personnage d'Ismaïla. Il intègre tantôt les spectateurs à son intimité, tantôt il les en exclue. Au bout d'un moment, il les réintègre pour qu'ils assistent à son réquisitoire. C'est un tribunal à présent. Les répliques d'Ismaïla installent progressivement le public sur le banc des accusés. Les lacunes religieuses que lui reproche son père lui sont imputables tout autant qu'aux spectateurs qui les suivent. L'espace liminaire selon le mot de Pavis¹ qui marque la séparation entre la scène et la salle est alors rompu. L'instabilité des frontières dans l'esprit de Ismaïla se reflète dans sa gestion de l'espace dramatique et engendre une insécurité pour le spectateur qui se sent pris sous les feux d'un projecteur braqué sur lui par le personnage. Lui qui était venu voir le personnage dans sa vie de fiction est maintenant celui qui est vu dans le rôle ingrat de l'accusé. Ici, « *tout un travail rattache les grandes catégories de l'espace scénique aux catégories selon lesquelles le spectateur perçoit l'espace social*² ». En effet, « les caractères sémiologiques de l'espace scénique³ » comme les nomme Ubersfeld sont d'autant plus perceptibles que la dichotomie scène-salle a été annihilée par l'adresse directe d'Ismaïla au public. L'espace scénique circonscrit à une portion d'une cour familiale d'un quartier de la ville de Ouagadougou (Burkina Faso) est d'abord transformée en cour familiale intradiégétique avant de se métamorphoser en un tribunal imaginaire oppressant.

La délimitation psychologique de l'espace se ressent également dans les scènes jouées par les mères éplorées. Les lettres qu'échangent les deux mères des jeunes gens exécutés amènent le spectateur dans une dimension encore plus terrifiante. Il entend des confidences jaillissant de cœurs brisés. Ces deux cœurs emprisonnés chacun dans une douleur immense sont portés par deux femmes enfermées à leur tour dans leur impuissance. Elles s'écrivent pour exprimer des ressentiments l'une à l'endroit de l'autre puis toutes deux à l'endroit de La Fraternité qui leur a pris leurs enfants. Cloîtrées entre les quatre murs de leurs chambres, elles mettent des mots sur la terreur que leur inflige ce groupe terroriste qui a pris possession de leur ville. Elles passent tantôt de l'affliction à la colère, de la colère à l'instinct de survie quoique pour elles, « *Survivre à la douleur, ce n'est pas la vaincre, c'est la reporter loin devant*.⁴ » Terrées et presque immobiles dans des espaces restreints, elles rédigent ces lettres qui n'engagent qu'elles. Néanmoins, elles entraînent

¹ Patrice Pavis, *L'analyse ...* op. cit., p. 161.

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Editions Bélin, 1996, p. 126.

³ Anne Ubersfeld, *Lire ... ibidem*, p. 125.

⁴ *Terre ceinte*, d'après le roman... op.cit., p. 11.

lentement l'assistance à plonger dans l'univers figé de leurs aires de jeu délimitées par l'éclairage. Les territoires qui portent leurs récits naissent de leurs propos et de leur immobilité pour envahir l'imaginaire du spectateur et venir violer sa sérénité initiale. En somme, « *la scène devient un espace déréalisé, susceptible de figurer les mécanismes [d'un cauchemar] dans lesquels le spectateur pourra se projeter.*¹ »

A partir de la 33^e minute jusqu'à la 38^e minute, les deux mères se rejoignent. Elles broient les espaces, écrasent les kilomètres réels qui séparent leurs deux villes pour se retrouver côte à côte dans l'univers fictif des lettres. Leurs douleurs les unissent. Confronté à un univers fictif (le spectacle lui-même) dans un univers fictif (l'épistolaire), le public-récepteur pourrait suffoquer. L'oppression imposée à leurs esprits est épuisante. Sans se regarder durant leurs soliloques, les deux confidentes font face au public. Elles le fixent du regard et font ainsi de lui le témoin de leur effroi commun. Un témoin à qui elles ne semblent pas s'adresser. Cependant, le quatrième mur est ainsi brisé.

La fluidité des frontières entre le monde des deux personnages féminins et celui de leurs réflexions écrites transparait dans la disposition de leurs prises de parole dans le spectacle. Leurs interventions ponctuent tout le spectacle. Sept scènes disséminées dans la représentation servent à rendre illimitée et prégnante la douleur de ces deux femmes. Cette technique de mise en scène qui intercale des confidences des plus intimes à des scènes plus extraverties est encore utilisée avec le personnage du père Badji, énigmatique et presque silencieux, propriétaire du bar dans lequel le journal s'organise. C'est une présence calme qui traverse les scènes. La proxémique, cette relation spatiale entre lui et les autres personnages, se caractérise par une distance silencieuse. Quoique mêlé aux autres dissidents à l'action de *La Fraternité*, il vit dans une bulle de laquelle il ne sort que lorsqu'on l'y oblige. L'emmurement est ainsi constant dans la pièce, sous toutes les formes.

Un autre mouvement qui va du roman au spectacle puis au spectateur permet de tracer une trajectoire de l'occupation scénique. Celle-ci prend sa source dans l'espace virtuel du roman. Le mouvement des acteurs sur la scène est une continuité du mouvement des personnages romanesques. Une des longues tirades de Déthié évoque une agitation intellectuelle qui se déverse en un flot de parole. Cette agitation, dans le spectacle, devient concrète à la

¹ Patrice Pavis, *L'analyse ...* op.cit., p. 165.

50^e minute de jeu où celui-ci est très mouvementé. Il passe d'un membre de l'équipe du journal à l'autre pour les inciter à l'action, à la publication du journal qui éveillera la conscience du peuple. Il viole l'espace privé de chacun de ses complices. Contrairement à Père Badji, il envahit ses complices pour leur communiquer son stress et sa révolte.

3. Espace et spectateur réel : pour un ancrage socio-géographique

On se rappellera ici cette phrase de Peter Brook¹ :

Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé.

Il se profile dès lors un espace réel (ici espace vide) et un espace créé (espace traversé et observé). Les espaces s'identifient de cette manière par leur charge et leur pouvoir symbolique. Lorsque Jérôme Monnet² renvoie ses lecteurs aux études américaines qui observent

comment des groupes et des individus utilisent la capacité humaine à symboliser pour produire des lieux symboliques, influencer sur la construction des identités collectives et légitimer l'exercice d'une autorité,

Il dirige son analyse dans la perspective qui concerne la présente étude : l'importance de la volonté humaine dans le processus de symbolisation d'un espace. Pour ce faire, le traitement de l'espace scénique est une métaphorisation de la lutte évoquée par l'intrigue afin d'engendrer l'espace dramatique. Le choc des espaces dramatiques est une symbolisation de la tension du combat des habitants de Kalep contre l'extrémisme religieux. Des espaces calmes s'entremêlent aux espaces tumultueux pour reproduire ce sentiment de frayeur et de confusion commun aux spectateurs et aux personnages. Les destins d'un monde fictif se mêlent à ceux d'un monde réel.

¹ Peter Brook, *L'espace vide, écrits sur le théâtre* (C. Estienne & F. Fayolle, Trad.). Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 25.

² Jérôme Monnet, « La symbolique des lieux : pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité », *Cybergéo*, revue européenne de géographie, 1998, p. 3.

Dans le choix scénographique, la scène de *Terre ceinte* est entourée de briques, recouverte de sable et construite en face de gradins en bois. Elle est sacralisée, son usage codifié. Elle fonctionne à l'image que les humains se font des rapports sociaux et des conflits qui sous-tendent ces rapports. La cour de la famille de Malamine, le bar de Père Badji constituent par moments des havres d'accalmies en opposition à la cave, lieu de débats houleux ; ou encore les chambres des mères imprégnées de la douleur de la perte de leurs enfants, les rues marquées de bastonnades et les places publiques jonchées de cadavres.

La symbolisation de l'espace est présente également dans le choix des costumes. L'agencement entre le roman et le spectacle est axé sur la représentation concrète de l'espace sahélien évoqué dans le premier. Les tuniques assorties aux pantalons bouffants et aux turbans de Ismaïla, d'Abdel Karim et des soldats islamistes, les djellabas et les voiles des femmes présentent cette contrée qui rappelle les espaces malien, nigérien, burkinabè, nigérian, ou tchadien victimes de cette dictature au quotidien.

Conclusion

La thématique de la violence constitue le centre du théâtre de Aristide Tarnagda. Il s'en inspire pour créer sur les réalités d'un phénomène où le silence ne saurait être la solution dans les sociétés actuelles. Le choix d'adapter le roman *Terre ceinte* instaure ainsi l'espace comme une catégorie dramaturgique appropriée pour sa mise en scène. Pour camper cet espace dramatique justement, Tarnagda fait appel à diverses esthétiques qui s'enchevêtrent pour exprimer son désir de théâtre. Ce désir se prolonge dans son choix de mettre en avant les mères dans une création qui constitue une modification du roman au spectacle. Ce qui n'exclut pas le fait que sa dramaturgie emprunte beaucoup au réalisme. Réalisme qui le conduira plus tard à mettre en place avec son équipe des Récréatras, festival organisé depuis 2002 à Ouagadougou, un projet du même nom.

Ce projet se déploie dans plusieurs villes du Burkina Faso où se trouvent des personnes déplacées internes victimes d'attaques terroristes¹. Ainsi, ces populations sont formées à la création et à la mise en œuvre d'outils culturels

¹ Lire à ce propos Rasmata Kaboré, « Réappropriation du roman *Terre ceinte* de Mohamed Mbougar Sarr dans la lutte contre l'extrémisme violent au Burkina Faso », *Akofena*, hors-série n° 7, décembre 2023, pp. 137-150.

et artistiques au service de la prévention de l'extrémisme violent et au service de l'initiation d'un processus de résilience des personnes qui en sont victimes. De l'espace romanesque à l'espace réel de la représentation, l'espace dramatique chez Tarnagda exprime l'instabilité et le drame social de ses personnages, drame qui ne devrait pourtant pas donner lieu à l'abandon du combat de survie. Contrairement à Aissata qui, dans sa dernière lettre qui clôt le roman, « *n'espère même plus l'espoir*¹ », il est crucial comme le note Sadobo qu'il est temps de se mêler à la lutte.

Références bibliographiques

- 1- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Bélin, 1996, 237 p.
- 2-PERELLI-CONTOS Irène, « Théâtre et littérature, théâtre et communication », *Nuit blanche*, (55), 1994, pp. 46-49.
- 3- MONNET Jérôme, « La symbolique des lieux : pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité », *Cybergéo*, revue européenne de géographie, 1998.
<https://doi.org/10.4000/cybergegeo.5316>
- 4- SARR Mohamed Mbougar, *Terre ceinte*, Paris, Présence africaine, 2014, 264 p.
- 5-PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2021, 420 p.
- 6- BROOK Peter, *L'espace vide, écrits sur le théâtre* (C. Estienne & F. Fayolle, Trad.). Paris, Éditions du Seuil, 1977, 183 p.
- 7-KABORE Rasmata, « Réappropriation du roman *Terre ceinte* de Mohamed Mbougar Sarr dans la lutte contre l'extrémisme violent au Burkina Faso », *Akofena*, hors-série n° 7, décembre 2023, pp. 137-150.
- 8-*Terre ceinte*, d'après le roman de Mohamed Mbougar Sarr, mise en scène de Aristide Tarnagda, Compagnie Théâtre Acclamations, 18 mars au 04 avril 2021, Théâtre des Récréâtrales.
<https://www.institutfrancais.com/fr/magazine/oeuvre/terre-ceinte-aristide-tarnagda>

¹ Mohamed Mbougar Sarr, *Terre ...* op. cit., p. 351.

La danse des masques : quelle dimension esthétique et culturelle ?**Rahamata Gala COMPAORÉ**Université Joseph Ki-ZERBO, Ouagadougou
ramatagala@gmail.com**Résumé**

Les expressions culturelles constituent une richesse pour l'Afrique et particulièrement pour le Burkina Faso. Les pratiques sociales et artistiques existent dans les diverses régions du pays et celle de la danse des masques a retenu notre attention. Cette création scénique se déroule annuellement dans le village de Yé, une localité marka située dans une commune également nommée Yé et précisément dans la province du Nayala. La danse des masques dans sa pratique, provoque des émotions fortes et demeure sources d'instruction, mais reste confrontée aux différentes mutations contemporaines.

Tout constat qui nous invite à nous interroger sur ses dimensions esthétique et culturelle. Les masques représentent une force sacrée pour la société de Yé. Les costumes, les gestuels, la beauté du jeu des acteurs et les valeurs y relatives témoignent d'esthétisme et de culture dans la danse des masques du peuple marka de Yé. La danse des masques devient hybride dans son style, sa forme et sa technique d'exécution.

L'objectif de cette recherche est d'analyser les valeurs esthétique et culturelle de la danse des masques afin de promouvoir la préservation de ce patrimoine vivant. Il s'agit pour nous de décrire les masques dans la société marka du village de Yé, d'analyser la dimension artistique et culturelle de la danse de ces masques, puis d'en définir leur approche contemporaine. Une participation à la fête des masques et la recherche menée auprès de structures culturelles privées nous ont permis d'observer, de vivre et de collecter des données en lien aux valeurs esthétiques et culturelles des arts enseignés.

Mots clés : Danse contemporaine-arts de la scène-créations scéniques-culture-esthétisme

Abstract

Cultural expressions constitute a wealth for Africa and particularly for Burkina Faso. Social and artistic practices exist in the various regions of the

country and that of the mask dance caught our attention. This scenic creation takes place annually in the village of Yé, a Marka locality located in a commune also named Yé and precisely in the province of Nayala. The mask dance in its practice provokes strong emotions and remains a source of instruction, but remains confronted with various contemporary mutations.

Any observation that invites us to question its aesthetic and cultural dimensions. Masks represent a sacred force for Yé society. The costumes, the gestures, the beauty of the actors' performance and the related values bear witness to aesthetics and culture in the mask dance of the Marka people of Yé. The mask dance becomes hybrid in its style, form and technique of execution.

The objective of this research is to analyze the aesthetic and cultural values of mask dance in order to promote the preservation of this living heritage. For us, our aim is to describe the masks in the Marka society of the village of Yé, to analyze the artistic and cultural dimension of the dance of these masks, then to define their contemporary approach. Participation in the mask festival and research carried out with private cultural structures allowed us to observe, experience and collect data related to the aesthetic and **cultural values of the arts taught.**

Keywords: Contemporary dance-performing arts-stage creations-culture-aesthetics

Introduction

L'Afrique et particulièrement le Burkina Faso, regorge d'un potentiel culturel bénéfique pour la population. De cette richesse culturelle, interviennent les manifestations sociales, sources de valeurs éducatives et de divertissement. D'ailleurs, certaines expressions sociales très souvent, se présentent de manière spectaculaire et traduisent une variété de thèmes qui reflètent les diverses traditions, les richesses culturelles, les préoccupations et défis sociopolitiques. Le Burkina Faso est riche de ces pratiques culturelles, de ces expressions sociales, et la danse des masques de la localité de Yé a retenu notre attention.

Dans la localité de Yé, village marka situé dans une commune également nommée Yé et précisément dans la province du Nayala, existe une festivité annuelle des masques, conduisant à un jeu, une représentation, à une danse théâtrale. Une création scénique qui a traversé le temps et de nos jours, demeure toujours spectaculaire et

attractive. En effet, lors des festivités, les masques utilisés sont conçus à capter l'attention et à exprimer des émotions. Également, elles transmettent des valeurs culturelles. D'ailleurs, cette pratique artistique existe dans diverses régions du pays.

Cependant, des évolutions s'opèrent au regard des interactions et des mutations sociales existantes et font souvent appel à de nouvelles approches et techniques artistiques. Ainsi, la danse son ensemble, et particulièrement celle des masques n'est pas en marge de cette symbiose, de cette émergence culturelle. Tout constat qui nous invite à nous interroger sur l'existence des dimensions esthétique et culturelle des créations scéniques. Nous nous posons donc la question suivante : La danse des masques est -elle toujours empreinte esthétisme et culture ? En d'autres termes, que représentent les masques pour le peuple marka du village de Yé ? En quoi cette danse est source d'esthétisme et de valeurs culturelles de ce peuple ? Quelles mutations contemporaines dans l'esthétisme de la danse des masques ?

Comme hypothèses, la danse des masques présente une dimension esthétique et culturelle. Les masques représentent une force sacrée pour la société de Yé. Les costumes, les gestuels, la beauté du jeu des acteurs et les valeurs y relatives témoignent d'esthétisme et de culture dans la danse des masques du peuple marka de Yé. La danse des masques devient hybride dans son style, sa forme et sa technique d'exécution.

L'objectif de cette recherche est d'analyser les valeurs esthétique et culturelle de la danse des masques afin de promouvoir la préservation de ce patrimoine vivant. Il s'agit pour nous de décrire les masques dans la société marka du village de Yé, d'analyser la dimension artistique et culturelle de la danse de ces masques, puis d'en définir leur approche contemporaine.

La présente étude s'articule autour de trois points essentiels : le premier aborde l'approche théorique et méthodologique à travers la revue de littérature, la clarification conceptuelle et la démarche méthodologique. Le second se fonde sur les résultats de l'étude à travers la justification des hypothèses formulées. Le troisième ouvre une discussion sur les résultats de l'étude.

1. Théories et méthodologie

Ce volet décrit les approches théoriques abordées, définit les concepts clés de l'étude, et met en exergue la démarche méthodologique adoptée.

1.1. Revue de la littérature

La question des arts et de l'esthétisme a fait l'objet de plusieurs recherches. Pour Baumgarten, l'esthétique se définit comme la science de l'art et cette science de l'art a pour objet le beau, et l'émotion qu'il produit chez l'homme. Cette émotion serait produite par la beauté même de l'art suite à sa contemplation. La danse étant un art, est de nos jours nommée danse contemporaine. Dans son esthétisme, la danse revêt toujours des aspects de théâtralité. Notre thème porte sur la danse des masques et pour la présente étude, nous avons porté notre choix sur les écrits de Célestin Jean Ky (1989) sur les masques dans la société San de Nimi, celui de Domba Blegna (1986) sur les masques dans la société Marka de Fobiri et ses environs : origines-Culte-Art puis de celui de Prosper Kompaoré (1977).

Ces auteurs non seulement, décrivent les masques dans leur diversité, mais également définissent les éléments esthétiques, culturels et théâtraux des arts de la scène et spécifiquement de la danse. Notre assistance et notre participation à la fête des masques de Yé, jointe à nos recherches, nous a plus outillée et nous sommes consciente que ces auteurs n'ont pas abordé toute la problématique de notre étude. Cependant, leurs écrits nous instruisent et se sont avérés utiles pour notre étude.

1.2. Concepts clés

La danse est un langage du corps. Par la pratique dansante, le corps est mis en action, en mouvement. Le danseur saute, remue les pieds, balance les mains, mouve le corps et ceci, avec cadence, mesures, rythmes, avec art. Et cette mouvance est le reflet de ce que nous ressentons à l'écoute des sons produits. La danse permet d'exprimer des valeurs et des émotions de manière individuelle ou collective. Elle fait intervenir les mouvements du corps suivant des rythmes précis et nécessite souvent force et virilité pour les hommes, douceur et souplesse pour les femmes. Pour Prosper Kompaoré (1977, p.223)

Les danses féminines sont surtout celles qui requièrent le plus de souplesse. Elles se caractérisent par des mouvements gracieux des mains, des bras, du cou, des épaules ou du ventre. Elles traduisent une maîtrise exceptionnelle du corps.

La danse contemporaine quant à elle, est une forme d'expression corporelle qui se distingue par son ouverture à l'expérimentation et à la diversité stylistique. Elle mélange souvent des styles et techniques traditionnelles et

modernes, explore de nouveaux mouvements et formes, de nouveaux thèmes et concepts innovants, de nouvelles dimensions symboliques et expressives et se nourrit des influences culturelles variées.

Cette hybridation contribue à la création de nouvelles formes d'expression artistique ou spectaculaire, et à une performance théâtrale, une performance sur scène. L'approche contemporaine permet de repousser les limites traditionnelles de la danse et d'explorer de nouvelles possibilités artistiques. L'agencement des pas de danse, l'harmonie dans les gestes, aminée par des visages souriants font de la danse un art. Ainsi, la danse est un art de la scène.

L'art est une aptitude, une habileté à faire quelque chose. Et l'art de danser pourrait se résumer au développement physique, aux techniques d'exécution des pas, aux dispositions cohérentes à agir et à réagir face à l'écoute musicale, aux sons fluides ou discontinus, rapides ou lents, à l'identification des rythmes et mélodies. Il est une activité dont le produit s'adresse délibérément aux sens, aux émotions et à l'intellect. L'art est l'expression de notre être intérieur, c'est à dire que par l'art, nos émotions, nos sensations, nos pensées sont traduites, et par lui, nous entrevoyons celles des autres. Effectivement, par l'expression artistique et scénique qu'est la danse, le danseur exprime son ressenti, sa joie ou sa tristesse, les effets inhérents en lui ou ressentis, en contact avec le monde extérieur.

Pour Philippe Meirieu (2014, p.5), « l'art permet d'accéder, tout à la fois, à soi-même, aux autres et au monde ». Les arts de la scène quant à eux, sont l'ensemble des modes d'expressions artistiques qui se présentent au regard et peuvent retenir l'attention. Ils reflètent la créativité humaine et sont des expressions spectaculaires, des pratiques dans lesquelles, des artistes proposent à un public une prestation généralement présente dans un lieu spécifique et délimité. Par les arts, les histoires, les modes de vies des différents peuples sont appris et transmis. Ainsi, à travers la danse des masques, se révèle la culture.

La Culture dans son concept très large, englobe de nombreux sous-composants tels que les religions, les traditions, les coutumes, croyances et pratiques, les valeurs, les langues, les acquis intellectuels et les savoir-faire propres à une communauté, etc. La culture se définit comme ce qui est commun à un groupe d'individus et transmis de génération en génération. Elle pourrait se définir comme un modèle global d'action et d'explication du monde inhérent à des groupes sociaux, acquis au cours d'un processus de socialisation. Et la danse des masques relève d'une tradition, d'une culture.

La rencontre entre les cultures et les différences culturelles s'impose au quotidien et interagit parfois sur les valeurs esthétiques et culturelles des créations scéniques comme la danse. Ainsi, vit-elle en se nourrissant d'échanges et de créativité.

Les créations scéniques sont des productions artistiques, des œuvres de l'esprit qui peuvent faire l'objet de présentation ou de représentation devant un public. En témoigne la danse des masques. La réalisation de cette créativité artistique témoigne d'esthétisme et de culture. Contemporaines, les créations scéniques se caractérisent par la diversité technique et stylistique, par leur capacité et leurs formes artistiques et culturelles hybrides.

L'esthétisme s'intéresse au beau, à l'art, à la manière agréable de faire les choses ou à la délicatesse de réaction. De l'esthétisme, intervient les goûts, le sensoriel, les émotions. Dans le domaine des expressions scéniques, l'esthétisme conduit à l'appréciation des principes de beauté et de goût dans l'art et la culture. L'esthétique s'intéresse à la manière dont les œuvres sont perçues visuellement et émotionnellement. Cela englobe les choix artistiques concernant la forme, la couleur, la composition, les techniques et le style. Et l'esthétisme dans la danse contemporaine s'intéresse à l'hybridation. Celle-ci tient compte des éléments scéniques que sont les costumes, le décor, la chorégraphie et la musique.

1.3.Méthodologie

Pour notre étude, nous nous sommes intéressée au peuple marka du village de Yé et plus précisément aux masques et à leur danse. Notre technique d'approche et d'exploration a été les observations directes et indirectes, les entretiens répétées de type semi directifs et très souvent enregistrés. Elle s'est effectuée de manière participative en assistant aux événements sociaux de ce peuple. Pour la collecte des données, nous avons élaboré des fiches d'entretien que nous avons soumis au chef des masques, au chef du village, à cinq (05) initiés puis à cinq (05) habitants du village.

Nous nous sommes également muni d'un calepin, d'un stylo et d'un portable pour les enregistrements. Nous nous sommes appuyée sur la démarche qualitative et quantitative. Ces démarches donnent un aperçu du comportement et des perceptions et permettent d'étudier de façon approfondie les opinions sur un sujet. En outre les informations qualitatives obtenues sont analysées afin de fournir des résultats valides

au plan statistique. Les données collectées nous ont permis d'aboutir aux résultats de notre étude.

2. Résultats

Les résultats permettent d'apporter un éclaircissement sur le questionnement. En outre, les points développés fournissent plus de détails sur les éléments de l'étude et permettent d'affirmer ou d'infirmer les hypothèses suggérées. Ces résultats suite à l'enquête et aux données collectées mettent en exergue les expressions artistiques de l'étude et font une analyse de leurs aspect esthétique et culturel.

2.1. Les masques, représentation, origine et typologie

Pour le peuple marka de Yé, et surtout pour le chef gardien des masques, le masque est une représentation des ancêtres, de Dieu et de toute autre force surnaturelle. Le masque est perçu comme une créature intangible, un signe de puissance et révélateur du sacré. Il est un être social étant donné qu'il fait partie intégrante de la société. Invisible mais rendu impressionnable et réel par son intermédiaire ou son porte-parole qu'est l'homme, le masque protège contre les forces du mal ou contre les maladies et assure la sécurité de la population.

L'origine du masque est rendue mythique. Pour les marka de Yé, le premier masque est d'origine mythique et vient de la brousse. Par contre chez certains Mossi et Gourounsi, les premiers masques seraient descendus du ciel. Sorti de la brousse, le fétiche est représenté en bois sacré habillé de fibres. Il est dit qu'en bas de la statuette, se trouve le vrai fétiche qui témoigne de la force et de la puissance des génies et des ancêtres. Le masque statuette n'est qu'une représentation.

Les masques forment une société hiérarchisée et classifiée. Nous avons les masques sacrés, représentant les ancêtres de tous les masques, et les masques profanes représentés par un ensemble de petits masques et servant de divertissement au moment des fêtes de réjouissance. A Yé, des masques comme Karidja (masque femelle), Soula le singe, avec ses manières et gestes grimacés, m'bamba élancé et semblable au crocodile, yara le grand lion, Koukoulé le masque de jeu fait de fibres et très apprécié par les enfants, chassant la foule en lançant des bois, y sont toujours représentés. Par leur allure, leurs jeux et leur manière de faire, ces masques amusent les enfants, le public et mobilisent plus de foule autour d'eux. L'histoire du masque est

comme une école et à Yé, seule la famille Niamba est détenteur de ses pouvoirs. Elle s'occupe de tout ce qui est sacré en matière de masque.

La fête du won (masque) varie entre quatre et trois jours. Il se tient généralement au mois de janvier parce qu'en cette période, tous les travaux champêtres sont finis. Les récoltes sont faites et c'est l'occasion des réjouissances après des récoltes faites de durs labeurs. C'est aussi l'occasion de remercier le grand Won pour sa générosité, pour l'abondance des pluies apportées et pour la bonne santé des populations car sans santé aucune récolte ne sera possible.

2.2. Les dimensions esthétique et culturelle de la danse des masques

Ce point met en relief la dimension esthétique de la danse suivie de sa dimension culturelle.

2.2.1. La dimension esthétique de la danse des masques

La danse des masques a lieu pendant la fête du won et également, lors de certaines funérailles. Dans le jeu spectaculaire, les pas de danse s'accommodent et s'harmonisent avec la musique, mettant en exergue la beauté, la sensualité, l'ostentation, voire l'envoûtement. L'esthétique de la danse réside ainsi dans la nature et la qualité des mouvements corporels d'une part, et dans les formes et symbolismes de la chorégraphie d'autre part. Cette belle alliance suscite l'envie et en même temps invite très souvent les spectateurs lors des prestations, des représentations scéniques, à l'imitation et aux acclamations.

En termes visuels, les costumes sont interpellateurs et attrayants. Le masque est constitué d'une tête multicolore en bois sculpté et d'une robe de fibres colorées. Les têtes sont sculptées soigneusement dans un travail d'embellissement et les différentes formes des animaux sauvages sont utilisées pour représenter le masque. Pour la sculpture, les forgerons ont la maîtrise du bois. Chez les Marka, les forgerons selon Domba Blegna (1989, p.111), « *sont les seuls habilités à sculpter les images des ancêtres et des génies qui seront les supports des cultes* ». Le forgeron est considéré comme l'être humain qui a des dons, lui permettant de communiquer avec les esprits. Le masque emprunte aussi à la nature des éléments comme les cornes, les coquillages, les dents, la peau de certaines bêtes, les feuilles, les lianes et les teintures. Ces éléments servent d'objet de décoration, d'embellissement et de perfectionnement pour le masque. Les matériaux sont utilisés de manière

artistique pour la confection de leurs tenues. Les tenues rendent beaux et plus attirants les masques et les motifs qui ont un rôle esthétique permettent aussi de faire la distinction entre les masques. La technique d'usage du matériel, l'harmonie des couleurs dans la confection, l'ajustement des coupes, voire les motifs et les modèles de robes des masques sont parfois convoités et font des costumes des masques des œuvres d'art. Pour Célestin Jean Ky (1989, p.126)

La morphologie et le décor des masques sont issus d'une recherche artistique approfondie, car produits pour répondre également au goût du beau. Le masque n'a été vu que dans un cadre purement artistique. La beauté d'un masque ne tient pas compte seulement de sa morphologie, de son décor mais aussi de ses fonctions.

En plus des tenues, les porteurs de masques dans leur accoutrement, créent un impact visuel et passionnel (fig. 1). En effet, leur personnalité s'efface très souvent, pour donner place au masque porté, au masque auquel ils s'identifient lors des manifestations culturelles. Et cette fusion, cette union entre individu et masque, entre l'humain et l'animal témoigne de l'accomplissement d'une action théâtrale, d'une fusion conviviale, chaleureuse, d'une perpétuelle stimulation émotionnelle.

En termes gestuels, le masque sur scène fait frémir son corps, balance sa tête et fait des jeux de reins. Les mouvements varient selon le masque porté. Ce jeu, le gestuel et le déplacement des acteurs, donc des masques, la synchronisation de la parole et des gestes, du son et des rythmes restent expressifs et impressionnants. La danse des masques est une danse d'endurance. Pour Prosper Kompaoré (223, p.223)

La plupart des danses mâles sont soumis à la règle de l'endurance, celle-ci sont généralement des danses individuelles. Tour à tour les acteurs entrent en scène et tentent de maintenir le plus longtemps possible le rythme violent imposé par l'orchestre. L'endurance est appréciée selon la force physique, la répétitivité de mouvements difficiles ou périlleux, la résistance à la durée : les danseurs talentueux sont les derniers à quitter la piste.

La danse et la musique intimement liées, s'accordent pour laisser apparaître les valeurs et les émotions des animaux incarnés. Les masques manifestent leur joie, leur colère, leur force en gesticulant. Ces gestes, moyens de communication sont plus perçus lors des funérailles. En effet lorsqu'un porteur de masque, un initié ou le chef de masque décède, les masques sortent lors des funérailles suite à la demande

des griots. Et le masque que le défunt aimait incarner exécutera les pas de danse pour l'honorer. A travers ses gestes, il transmet un message que seuls les initiés peuvent décoder. Dans sa mimique, il évoque et intrigue le vécu du défunt. Pour Prosper Kompaoré (1977, p.232)

Le danseur ou le porteur de masque possédé tente d'exprimer par sa gesticulation et ses attitudes les traits caractéristiques de la force possédante. Voilà pourquoi, l'aspect mime prévaut dans la plupart des danses masquées. L'on mime pour évoquer ou pour invoquer, ou même pour conjurer. Le possédé dansant traduit la personnalité de l'esprit qui le chevauche ; sa danse n'est plus simple gesticulation physique mais mode d'existence surhumain, le danseur n'est plus lorsque la danse est révélatrice de l'au-delà.

Effectivement, pour certaines funérailles de grands cultivateurs, chasseurs, héros, les pas de danse exécutés sont sacrés, significatifs et passionnants. Dans la danse, les exploits du défunt sont démontrés. Par les gestes symboliques accompagnés de musique, le danseur communique l'ardeur, le courage et évalue le travail du défunt. Il imite les manières d'exploiter le champ et le comportement de celui-ci en brandissant les outils utilisés pour les travaux champêtres. Aux funérailles du héros chasseur, ses compagnons parés de leurs armures rythment et exposent les exploits du défunt et ses trophées. L'esthétisme réside dans ces pas de danse mimétique qui transmettent un langage codé. Pour Engelbert Mveng (1974, p.57),

Le masque est certainement l'un des signes les plus puissants de l'art africain. Il récapitule l'art tout entier. Il est à la fois homme, animal et végétal. Il est fonction de l'homme jouant, luttant, transformant la nature.

Seuls quelques initiés parmi les spectateurs peuvent interpréter la fonction symbolique de ces gestes. Les danseurs usent d'un art pour théâtraliser les exploits des héros ou auteurs dramatiques, pour s'identifier au masque porté, à l'animal incarné. Ils usent également d'un art pour s'investir dans le jeu d'acteur, afin de séduire, d'hypnotiser, de conscientiser et de faire cogiter le public. Ainsi, jouent-ils avec tact et détermination, à ce qu'ils ne sont pas, mettant en relief la beauté de l'art. Et l'art du jeu réside en cela ; le fait de se surpasser pour jouer un rôle, pour imiter un personnage, un animal. La danse des masques est sacrée. Mais comme l'exprime Prosper Kompaoré (1977. P.228)

Nous entendons par danse sacrée ou ésotérique toute danse réservée à un groupe très restreint de personnes appartenant à une secte ou à une caste. En général de telles danses ont lieu dans les endroits secrets à

l'abri des regard profanes ; il arrive cependant que ces danses soient exécutées dans certaines circonstances publiques ; dans ce cas aussi seuls les membres du groupe sont habilités à danser, les autres personnes étant spectatrices.

Le chef et les wondé sont habilités à porter le masque et à communiquer avec les musiciens. Ils sont les acteurs de la danse et se comprennent par le son du tam-tam. Dans les pas de danses exécutées, se développe un art. Cet art réside d'une part dans la nature et la qualité des mouvements corporels, c'est-à-dire dans la diversification des pas rythmés et d'autre part, dans les formes de disposition des danseurs, dans la chorégraphie. En conclusion, par le port des vêtements et l'harmonie des couleurs peintes sur les fibres, la manière de tailler les têtes et d'adjoindre les couleurs, jointe aux pas de danses diversifiés et rythmés, apparaît la fonction d'esthétique de la danse des masques.

2.2.2. La dimension culturelle de la danse des masques

Les masques ont une valeur dans la vie des sociétés qui les détiennent. Ils existent pour le bonheur de toute la communauté. Si la culture regroupe les traditions, les valeurs et les savoir-faire propres à une communauté donnée, la danse des masques a une dimension culturelle. En danse, les pas enseignés sont des exploits des différentes cultures ethniques. En effet, en plus du son rythmique, les gestuels témoignent de culture et servent à identifier les ethnies dans leurs modes esthétiques de divertissement, leur actif. En effet, les danseurs masqués imitent la guerre, la chasse, les travaux champêtres et les animaux.

Hormis la danse à proprement parler, les périodes d'exhibition des masques constituent des moments de valorisation de la culture marka. D'ailleurs, leur sortie vise à remercier les forces invisibles de la réussite des récoltes, à solliciter leur aide pour la stabilité sociale et à présenter leurs doléances pour l'hivernage prochaine et pour la prospérité. Pour ces sorties, les habitants pour ne pas s'attirer des ennuis, observent certaines normes. Les disputent sont bannies, les morts ne sont pas pleurés, les masques ne doivent pas être dévoilés, pas d'enterrement en ces périodes précises.

Le masque sacré joue un rôle essentiel dans la société. Il est devenu une idole pour les habitants qui croient en ses pouvoirs. Selon le chef du masque, le masque participe à la résolution de certains problèmes. Quand les pluies se font rares et menaçants pendant la saison hivernale, certains habitants du village et même des localités voisines, viennent solliciter l'aide du grand

masque afin que la terre regorge d'eaux et que poussent les récoltes. En plus de cela, des hommes viennent solliciter l'indulgence du masque pour des problèmes financiers, de carrière ou de santé physique ou mentale. De même, il est consulté pour des questions de foudre. Leur croyance en cette puissance mystérieuse est parfois plus sacrée et durcie qu'en celle de la divinité. Pour de nombreuses personnes, le masque peut transformer le sort de l'homme. Et comme l'explique Domba Blegna (1989, p.56)

Dans le système religieux de la société marka, Do est le fétiche qui reçoit le plus grand nombre de sacrifices et d'offrandes. Son culte est le plus élaboré par le port des masques, l'exécution de danses et de chants sacrés. Cela témoigne sans doute de sa puissance incontestable se manifestant par son invention dans plusieurs domaines de la vie de la société.

En effet, pour la population marka de Yé, les masques agissent activement sur la religion, la croyance et favorisent une communication entre le monde visible et le monde invisible. Par l'intermédiaire du sacrificateur, les ancêtres exhaussent le vœu de celui qui se confie. Le masque est invoqué pour déjouer les sorts des sorciers sur le plan religieux. Dans le domaine social, le masque procure la santé, la fécondité, la prospérité. Les masques ont un impact sur l'économie en permettant la bonne récolte et en incitant le tourisme. Dans le domaine politique, le détenteur des masques durant la période de fête du won, assure la sécurité du village et veille au respect des valeurs sociales. Au plan religieux, des sacrifices (poules, chèvres, chiens, dolo) lui sont alors offerts en vue de pacifier l'âme des morts et l'esprit des ancêtres afin que les vœux se réalisent. La danse est donc le véhicule de la culture d'un peuple, un laboratoire culturel où les pas de danse, les gestuels, le décor et l'accoutrement dévoilent les valeurs sociales du peuple, leurs croyances, leur identité.

2.3. Les mutations contemporaines dans l'esthétisme de la danse des masques

La danse des masques évolue avec le temps. En effet, les traditions se modernisent ou se mélangent avec d'autres influences. Grâce au modernisme, à l'interculturalité, à l'interaction entre peuples et culture, les pas de danses évoluent au rythme de la musique. Il n'est pas rare d'entendre des sons non traditionnels, des morceaux de musique moderne, des sons connus et appréciés par la jeunesse s'y jouer, invitant les masques à agir. Parfois, pour animer le jeu d'acteur, les termes employés sortent de l'ordinaire et sont

lancés sans tabou, sans honte, sans tenir compte des préjugés. La danse des masques intègre ainsi une liberté créative et une réflexion profonde sur des thèmes contemporains, des thèmes d'actualité. Effectivement, des masques comme Soula, le masque singe et Karidja, le masque femelle sont le plus souvent invités par les metteurs en scène, les musiciens, à exécuter des pas divers et modernes grâce aux sons rythmiques. D'ailleurs, le singe de sa nature est imitateur de tout mouvement, et Karidja, le masque femelle toujours habillée en femme, imite en danse, les caractères possibles des femmes.

Peut-on parler de danse, sans parler de musique ? bien sûr que non, car c'est la musique, ce sont les sons qui appellent les mouvements, les changements de pas de danse, la cadence rythmique des pas. La danse s'accompagne toujours de musique chantée dans une mélodie et un rythme bien déterminé (Fig.2). Les pas rythmiques accompagnés de gestuels sont faits pour ostenter la beauté, la séduction et l'élégance. Dans la chorégraphie, de nouvelles tendances artistiques naissent, de nouveaux pas de danse sont soumis au son de la musique et enrichissent cette création scénique, traditionnelle ou locale qu'est la danse des masques. Cependant, les masques demeurent toujours habillés et le plus souvent en fibres pour signifier leur mystère, leur identité. Ils ne se dénudent pas comme dans certaines danses contemporaines. Également, certains mouvements leur sont privés au regard de leur allure.

Une des difficultés pour plus d'esthétisme est que les metteurs de scène ne sont pas des professionnels ; ils manquent souvent d'organisation. En effet, il n'existe pas de professionnel chorégraphe, scénographe, lumière et son parmi les initiateurs ou détenteurs de pouvoirs des masques à Yé. Ceux-ci ne font pas non plus appel à des professionnels artistiques pour ne pas divulguer certains secrets. Les acteurs dits enfants de masque, sont initiés au port du masque et au jeu d'interprétation possible. Mais la formation n'est pas continue et même demeure restreinte et limitée en temps.

Cependant, il est à souligner que les pas de danse des masques continuent ou restent toujours esthétiques et culturels, voir même pertinents dans ce monde contemporain. Le brassage ne limite en rien l'aspect esthétique et culturel des arts, mais pourrait plus être bénéfique et exploitable si la symbiose s'opère bien et de manière formelle. Pour plus émouvoir, épater et enseigner, cette création artistique pourrait aller au-delà des connaissances habituelles, du vécu existant et embrasser plusieurs cultures, être hybride et se professionnaliser. Les expressions scéniques

mettent en exergue des valeurs culturelles et contribuent à une meilleure compréhension de la culture du peuple. Ainsi, la fête des masques conduit à une appropriation des connaissances culturelles, puis à une promotion des traditions artistiques et culturelles.

3. Discussion

Les créations artistiques sont des réalisations scéniques, toujours soumises et exposées au regard du public. Elles relèvent principalement des arts visuels et des arts de la scène. Ces productions participent à la valorisation des valeurs identitaires puis à l'épanouissement des individus. Toute pertinence reconnue par Célestin Jean Ky (1989, p.157) en ces termes : « *Les masques ont plusieurs fonctions ; ils influent sur la religion, le social, l'économie, la politique* » et à Engelberg Mveng (1974, p.57) d'approfondir, « *l'homme qui revêt le masque entre dans une fonction, celle de recréer par la danse, l'histoire des liens mystiques qui unissent sa tribu à l'animal figuré* ».

Les expressions artistiques et scéniques tout comme la danse des masques mettent en alternance un réseau complexe de signes théâtraux que sont l'espace, les acteurs, les metteurs en scène, les spectateurs. Ces marqueurs transforment tous les jeux artistiques en une représentation théâtrale. Pour Prosper Kompaoré (1977, p.49), « *le signe théâtral est d'abord signe culturel et toute expression culturelle est théâtralisation* », il (1977, p.54) ajoute, « *sans acteur, pas de théâtre* ». Et dans la danse des masques, les acteurs sont les initiés, les porteurs de masques qui jouent, les metteurs de scènes qui instrumentalisent et guident, les spectateurs qui souvent deviennent acteurs de la danse.

Les œuvres artistiques sont certes, empreints d'esthétisme et de culture mais subissent des interactions et changent au contact de l'interculturalité. En effet, le métissage se hisse entre le beau et la culture et les créations scéniques se transforment. Elles évoluent, se transforment et s'adaptent au contexte spatio-temporel. Mais cet aspect de contemporanéité, nos auteurs n'en n'ont spécifiquement pas parlés. Par contre, nous l'avons souligné, la danse des masques est une danse contemporaine et reste libre dans ses mouvements, ses interactions avec d'autres arts comme la musique, son usage de styles et de techniques nouvelles dans sa pratique.

Conclusion

Dans la localité, de Yé, village marka, il est effectué annuellement des expressions sociales. La danse des masques est l'une de ces créations scéniques. Elle a lieu pendant la fête du masque et seuls les initiés peuvent parfois décoder le message transmis et exécuter les pas au son rythmique du musicien. Les danses peuvent ainsi être sacrées, ésotériques, simples ou profanes. La danse des masques est émouvante, et témoigne de valeurs culturelles.

Cependant, elle s'effectue dans un monde contemporain, un monde en pleine mutation conduisant à une interaction des arts, de leur style, technique et formes artistiques. Mais l'intégration de nouveaux gestuels dans le jeu des porteurs de masque et danseurs, de nouveaux termes langagiers, ou de sons rythmiques ne diminuent en rien les dimensions esthétique et culturelle des arts de la scène, de la danse des masques. Ces éléments ne font que rehausser le niveau d'émotion et d'instruction des spectateurs.

Références

- KY Célestin Jean, *Les masques dans la société San de NIMI*, Ouagadougou, L'Harmattan, 1989, P.126, 157
 MVENG Engelberg, *L'Art d'Afrique Noire : liturgie cosmique et langage religieux*, Yaoundé, CLE, 1974, p.57.
 KOMPAORE Prosper, *Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta*, Paris, L'Harmattan, 1977, p.49, 54, 223, 228.

Figures

Figure 1 : Rahamata en compagnie



Source : Photo prise par Adama Zerbo

Figure 2 : Les masques en scène



Source : Photo prise par Rahamata

Éléments de caractérisation d'une identité vaporeuse par l'errance dans *La Fable du cloître des cimetières* de Caya Makhélé

Nesmond-Juvenal DOUÉ

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan
nesmondjuvenal@gmail.com

Résumé

L'on est de plus en plus confronté à l'effritement identitaire du fait des migrations qu'impose la globalisation. À partir de *La Fable du cloître des cimetières* de Caya Makhélé, cet article s'interroge sur les manifestations et surtout les caractérisations de la vaporisation identitaire par l'errance. À travers une lecture sociocritique et sémiotique, l'échec identitaire apparaît comme le canal par lequel Makhélé propose, pour l'Afrique transculturelle, le décroissement authentique par l'orientation vers l'ailleurs.

Mots clés : errance, identité, quête, nouvelles dramaturgies africaines.

Summary

we are increasingly confronted with the erosion of identity due to the migrations imposed by globalization. Based on *The Fable of the Cemetery cloister* of Caya Makhélé, this article questions the manifestations and especially the characterizations of the vaporization of identity through wandering. Through a sociocritical and semiotic reading, identity failure appears as the channel through which Makhélé proposes, for transcultural Africa, authentic decompartmentalization through orientation towards elsewhere.

Key words: wandering, identity, quest, new African dramaturgy.

Introduction

Depuis la fin de la décennie 1980, les scènes théâtrales de l'Afrique subsaharienne donnent à voir des dramaturges qui refusent de se laisser définir. En effet, le théâtre que proposent Sony Labou Tansi et ses épigones met en devenir chacune des composantes dramatiques avec un espace scénique continuellement réinventé, où les frontières se confondent, et où le temps se contredit. En conséquence, l'errance devient une poche où prend

forme l'intérêt dramatique à travers la quête du personnage. Les migrations, qui posent la problématique de la frontière, posent aussi celle de l'identité.

D'où l'intitulé : éléments de caractérisation d'une identité vaporeuse par l'errance dans *La Fable du cloître des cimetières*¹ de Caya Makhélé. Mais alors, comment l'errance se matérialise-t-elle chez Caya Makhélé ? Quelles sont les motivations de la quête du personnage ? Et dans quelle mesure l'errance justifie-t-elle une identité vaporeuse ?

L'objectif étant de démontrer que l'errance est la matérialité de l'échec de l'identité culturelle, ces interrogations conduisent aux hypothèses suivantes : l'errance est fonctionnelle chez Caya Makhélé et permet de découvrir un individu scénique qui se réalise "im personne". Ensuite, l'errance propose un cadre de réflexion sur l'identité de l'Africain à la croisée des civilisations.

Enfin, la quête identitaire par l'errance se présente comme un support à la fois de satire et de désillusion qui décrit en filigrane le contexte d'un procès : celui de l'Africain par l'Africain.

L'étude a privilégié la sociocritique et la sémiotique comme méthodes d'analyse. De la sociocritique, il s'agit de celle de l'école de Vincennes de Claude Duchet qui suggère le foyer idéologique comme instrument de médiatisation des relations interpersonnelles et communautaires. Quant à la sémiotique – que Roland Barthes définit comme étant « la science de tous les systèmes de signes² » – elle sera d'un intérêt pour la lecture attentive et contrôlée de l'œuvre, une conduite vers le sens par le « dire » et le « faire » des personnages. Cela passe par la saisine des notions.

1- Définition et théories des concepts

Cette partie de l'étude fait un aperçu kaléidoscopique des traits caractériels de la dramaturgie contemporaine africaine, mais avant, elle balise par souci de clarté les notions de l'errance et de l'identité qui fondent le sujet de la réflexion.

1.1- Aventure vers le sens de l'errance et de l'identité

"Errance et identité" ne sont pas nouvelles dans les arts ou la littérature. *Le Grand Larousse illustré* donne de l'errance une définition aussi succincte

¹ Caya Makhélé, *La Fable du cloître des cimetières*, Paris, L'Harmattan, 1995

² Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 19

que précise : « l'action d'errer¹ » « errer » étant l'action « d'aller çà et là, sans but ». Pour le *Robert*, l'errance est « l'action d'aller au hasard, à l'aventure. » Et pour *Le Nouveau Littré*, l'errance correspond à « l'action de marcher, de voyager sans cesse » et « l'action de marcher sans but, au hasard.² »

Les définitions que proposent ces dictionnaires se rejoignent d'une manière ou d'une autre. Elles témoignent que l'errance est une action de déplacement sans réelle motivation. L'on peut en déduire que le mouvement migratoire qu'impose l'errance n'est pas, *a priori*, lié à une quelconque quête, mais le mot « errance » amène aussi vers un autre sens voisin de « oisiveté » ou de « égarement ». Ainsi, l'errance concerne aussi l'action du sujet qui ne retrouve pas son chemin. Voilà qui est plus proche de la description des déplacements de Makiadi, le personnage de *La Fable du cloître des cimetières*. Si Makiadi bourlingue dans le but de retrouver sa bien-aimée, ce qui le motive se perd avec lui dans les interminables détours qui ne le conduisent nulle part.

La notion d'« Identité » est devenue complexe avec le choc des civilisations. En effet, dans l'acception sociale, il relèverait de la gageure de dissocier l'identité de la civilisation ou de la culture. Paul-Émile Littré écrit à propos de l'identité qu'il s'agit de la « qualité qui fait qu'une chose est la même qu'une autre, que deux ou plusieurs choses ne sont qu'une.³ » Du même mot, *Le Grand Larousse illustré* propose une définition presque similaire en en rappelant l'étymologie. Selon lui, le mot « identité » est issu du latin *idem* signifiant « le même ». Il fait référence au « rapport que présentent entre eux deux ou plusieurs êtres ou choses qui ont une similitude parfaite. »

En considérant ces définitions, l'on peut dire que l'identité est la réponse à la question « qui est-ce ? » C'est ce qui signe la particularité d'un individu. En communauté, le groupe est caractérisé par une identité à partir de sa culture. L'identité culturelle est ce qui, en termes de valeurs, de croyances, de langues, de pratiques culinaires, bref, de construction de vie, permet d'identifier une communauté, ou un individu comme appartenant à une communauté donnée. Mais la culture est dynamique, évolutive selon les migrations et les contacts interculturels.

¹ *Le Grand Larousse illustré 2017*, Paris, Larousse, p. 455

² *Le Nouveau Littré 2004*, pp. 509-510

³ Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome3, p. 3083.

Le champ conceptuel étant balisé, il convient de battre en brèche quelques particularismes dramaturgiques des nouveaux dramaturges négro-africains, celui de Caya Makhélé en particulier, lui dont la dramaturgie exprime à corps de texte l'exil et l'errance, en posant ouvertement la question de l'identité.

1.2- L'essence des nouvelles dramaturgies négro-africaines

La génération des auteurs dramatiques des nouvelles dramaturgies négro-africaines se situe principalement dans l'Afrique d'après les indépendances. Si leurs devanciers de la Négritude ont su faire reconnaître une identité culturelle aux peuples noirs, la dramaturgie de ces auteurs africains qui ont vécu l'Afrique de la désillusion est orientée vers une « identité intemporelle » - terme de Kossi Effoui - et ouverte vers l'ailleurs.

À travers une courte interview qu'il a accordé à Anna Kubišta au Théâtre Na Vinohradech, dans le cadre de la lecture scénique de sa pièce *Sortilèges* à Prague, Caya Makhélé s'exprimait ainsi à propos de certains aspects d'intérêt de sa dramaturgie :

L'exil est sans doute le traumatisme du monde dans lequel nous vivons, mais c'est peut-être aussi une grande chance. Parce que les peuples quelles que soient les époques se sont toujours déplacés, qui se sont intégrés, qui ont recréé des cellules familiales, des manières d'être. Paradoxalement, il me semble qu'aujourd'hui, maintenant que nous sommes au faîte de la technologie, nous sommes aussi redevenus très casanier. Et nous refusons la présence des autres. Nous devenons ainsi exilés dans notre propre territoire. Les tendances, les personnalités, les sous-cultures se mettent en place et s'excluent les unes les autres. C'est en cela que le thème de l'exil m'intéresse. L'exil en soi est un déchirement, mais le rejet est un déchirement encore plus important.¹

Makhélé évoque l'exil comme un fait d'intérêt dans sa dramaturgie, plus important, il évoque le rejet comme une forme d'exil. Ainsi, l'exilé c'est aussi celui qui s'isole dans une attitude répulsive contre l'autre. Cette "hostilité" contre l'alter est un sujet d'inquiétude pour le Congolais ainsi que pour

¹ Anna Kubišta, Radio Prague International, <https://francais.radio.cz/caya-makhele-au-theatre-ecriture-et-oralite-sont-au-rendez-vous-8557993>, 21/12/2011, consulté le 29/08/2024.

certains de ses contemporains. Kossi Effoui, s'ouvrant ainsi à Sylvie Chalaye, ne s'exprimait pas autrement :

Nous les enfants des indépendances, nous avons connu toutes sortes de dictatures, dures ou molles. Et qu'est-ce qui a structuré, profondément, ces systèmes de pouvoir ? Une référence constante à la tradition, à une identité intemporelle, à une histoire qui n'a pas suivi son cours, qui a été subitement décapitée par l'esclavage et la colonisation. (...) Alors qu'est-ce qu'on fait ? on considère de façon radicale que le passé est une altérité et qu'on construit un rapport à l'altérité. Tout cela demande une réappropriation et ce qui m'intéresse quand j'écris, c'est comment j'ai conscience de la réappropriation que je fais de ma propre culture.¹

En indiquant l'altérité comme élément central d'orientation de la nouvelle forme dramatique, Kossi Effoui précise qu'elle est une métaphore en référence au passé historique de l'Afrique. Le passé auquel fait allusion Kossi Effoui est le passé identitaire des peuples d'Afrique noire. Lorsque le Togolais dit « altérité », l'autre n'est pas forcément à chercher en dehors de l'Afrique. Il s'agit de "l'autre Afrique" pour dire l'Afrique des valeurs africaines non tronquées. La question est avant tout de repère identitaire.

En clair, une reconfiguration socioculturelle impliquant la prise en compte de ce que l'Afrique a de fondamentalement identitaire s'impose. De la sorte, tout en dénonçant l'échec de la décolonisation, les auteurs dramatiques ciblent en priorité le désir de rester proche des aspirations du peuple, et d'œuvrer dans le même temps pour le rayonnement d'une identité de l'Afrique culturelle et artistique.

2- De la quête identitaire à la révélation d'une poétique des fluctuations chez Makhélé

Le personnage est engagé dans une quête improbable dans *La Fable du cloître des cimetières*. L'espace dramatique n'a pas de valeur de contrainte et le personnage est « en construction ou reconstruction perpétuelle.² » Avec Caya Makhélé, l'errance traduit une dramaturgie atypique, et dévoile l'échec identitaire.

¹ Cité par Dominique TRAORÉ, *Introduction au théâtre moderne et contemporain en Afrique noire francophone : histoire et théories*, Abidjan, EDUCI, 2017, pp. 135-136.

² Dominique Traoré, *Introduction...*, op. cit., p. 143.

2.1- L'errance comme support des mutations du personnage

Le personnage principal de *La Fable du cloître des cimetières* est constamment en mutation. Cela est le résultat des contraintes que lui impose sa quête. Au début, Makiadi est clairement un clochard. À cet effet, les didascalies initiales qui tiennent lieu d'incipit sont sans équivoque : « Une rue. Makiadi crache abondamment dans ses mains et se fait un brin de toilette, en chantant. Il se regarde avec plaisir dans un miroir brisé ».

Ces didascalies ont une vocation programmatique. Elles plantent le décor en donnant des précisions sur le lieu dramatique, et en donnant des éléments d'identification traduisant le rapport du personnage à ce lieu. « Une rue. » présente le lieu de l'action comme n'importe quelle rue. La "description" de Makiadi qui s'en suit le singularise comme un personnage "dégoutant". En effet, si faire sa toilette comme il le fait est normal pour lui, mais chez le lecteur/spectateur cela est repoussant.

Makiadi, dans son milieu quotidien, est répugnant comme l'idée que l'on se fait de la plupart des clochards. Donc, Makiadi est connu sous "l'identité vraie" de clochard répugnant. Toutefois, à mesure qu'il évolue dans la pièce en changeant de lieu, son identité aussi évolue. Comme à chaque étape, l'auteur efface tout doute par des indications scéniques.

ICI, COMMENCE LA MÉTAMORPHOSE DE MAKIADI.
SOMMES-NOUS TOUJOURS EN ENFER ?

La morgue. Une femme entre. C'est Makiadi travesti.

La Fable du cloître des cimetières, p. 34

Les didascalies qui font office de titre du tableau ont le mérite d'instruire le lecteur/spectateur sur le fait que Makiadi s'est métamorphosé. En outre, l'on sait aussi que le personnage n'est plus dans "sa" rue, mais à la morgue, un endroit qu'il croit être l'enfer. Ainsi, avec le changement de lieu, Makiadi change d'identité. "Il" est maintenant une femme, "la mère" d'une fillette qui l'a reconnu comme tel. Mais la mutation de Makiadi évolue une fois encore quand il reçoit de Motéma l'injonction de se départir de son accoutrement féminin. Makiadi change encore d'identité pour n'être qu'un homme sans d'autres détails.

La Petite Fille- Bonjour monsieur, vous n'auriez pas vu ma mère ?

Makiadi- C'est moi que vous preniez pour votre mère.

La Petite Fille- Impossible ! Ma mère est une femme vous savez ?

La Fable du cloître des cimetières, p. 46

Makiadi passe de femme à homme. Là-dessus, les personnages ne se trompent pas comme on peut le voir dans l'extrait ci-dessus. Plus loin, lorsqu'Ogba, le dieu-diable, lui donne le nécessaire pour être moine, l'on peut lire en indication scénique « Des cloches sonnent et on entend un chant religieux. » (p. 52). Cette indication matérialise un autre changement d'identité de Makiadi. Et cette fois aussi, tout comme les autres, il a changé de lieu. Il est au marché. Artinem qui a enclenché sa quête en l'embrassant est persuadée que Makiadi est vraiment un prêtre.

Artinem- Ne vous moquez pas d'une pauvre femme, mon Révérend.
Vous ne pouvez être cet homme, sale, hirsute et menaçant.
La Fable du cloître des cimetières, p. 55

Là encore, la question de l'identité est mise à l'épreuve. Mais Makiadi va subir une dernière mutation identitaire pour redevenir le clochard qu'il était lorsqu'il se dépouille de sa soutane de moine.

Makiadi- *Il est de nouveau habillé en clochard.*
Je suis bien content de retrouver mes vieilles frusques. Je suis redevenu moi-même. C'est comme une reconquête de ma pureté, si tant est qu'un clochard puisse être pur.
La Fable du cloître des cimetières, p. 61

En changeant constamment d'identité, Makiadi théâtralise la vaporisation de l'identité. Cependant, en regagnant son identité d'origine, il est clairement soulagé. Quand il affirme « je suis redevenu moi-même », il traduit l'affirmation identitaire. En clair, Makiadi a eu l'occasion d'être une personne de bien meilleure condition, mais c'est en clochard qu'il a une personnalité. C'est sous cette identité que sa quête peut avoir tout son sens. La mutation permanente du personnage fait partir des facteurs qui singularisent le dramaturge congolais. Cela est de nature à œuvrer pour l'épanouissement d'un renouveau dramatique.

2.2- L'expression de l'affirmation d'une dramaturgie novatrice

L'œuvre de Caya Makhélé se présente comme un agrégat des formes artistiques et littéraires. Lui-même le reconnaissait en ces termes :

Je ne veux pas que mes textes soient figés. Je suis issu d'une double culture : du point de vue de l'Afrique je suis issu d'une culture de l'oralité, du point de vue de la France, je suis un homme des mots écrits.

Je pense le théâtre marie bien ces deux aspects : les mots sont écrits mais pour être dits. L'écriture et l'oralité sont au rendez-vous.¹

Il n'est pas surprenant que dans le texte dramatique de Makhélé les couches dialoguées intègrent des emprunts de l'oralité et du mythe. Ces emprunts ont une conséquence sur la structure formelle de la pièce en faisant d'elle l'une des curiosités du genre. Si la table en annexe identifie clairement huit tableaux, la matérialité textuelle ne s'arrête qu'à la numérotation que suivent des didascalies qui font office de titre :

1. ICI, L'ON APPREND QUE L'AMOUR PEUT SURGIR DE NULLE PART, SURTOUT DE DERRIÈRE LES PORTES DE LA MORT. (P. 19)
2. ICI, ON RACONTE LA VISITE QUE MAKIADI FIT EN ENFER (P. 28)
3. ICI, COMMENCE LA MÉTAMORPHOSE DE MAKIADI. (P. 34)
4. ICI, L'ON APPREND QU'IL FAUT TRAVERSER LES MURS POUR ENTRER DANS LE CŒUR DES ENFANTS. (P. 41)
5. ICI, IL EST QUESTION D'UN DIEU BANNI, DEVENU DIABLE AMBULANT.
LES DIEUX AUSSI ONT LEUR ENGEANCE.
ICI, CONTINUE LA MÉTAMORPHOSE DE MAKIADI. (P. 48)
6. ICI, IL EST QUESTION DE LA QUÊTE DU MAL D'AMOUR. (P. 54)
7. ICI, IL EST DIT QUE CELUI QUI IMMOLE ET DÉVORE, SERA À SON TOUR IMMOLÉ ET DEVORÉ. (P. 60)
8. en attendant demain
un enfant soliloque
un corbillard passe
j'ouvre mon cœur pour le saluer
Tchicaya U Tam'Si (p. 67)

Il serait audacieux de dire que ces indications assez spéciales sont les titres des tableaux. Même si elles sont suivies de didascalies que l'on peut qualifier d'initiales, il ne serait pas maladroit de désigner aussi ces "titres" sous l'appellation « didascalies initiales », si l'on s'en tient à Michel Pruner qui

¹ Anna Kubišta, *op. cit.*

affirme « ces didascalies initiales apportent aussi des informations sur les lieux et le moment où l'action se situe.¹ » Elles ont une valeur d'anticipation, et un effet de distanciation. À l'exception de la huitième partie qui est introduite par ce qui est clairement une dédicace à Tchicaya U Tam'Si, les sept autres commencent avec le déictique spatial « ici ». L'emploi répété de ce déictique en début de partie suggère un lieu nouveau, et fait référence à la narration d'une légende. Ce qui donne à penser que le personnage est entraîné dans un parcours initiatique.

La structure dramatique de la pièce intègre dans sa codification des ressorts de l'oralité, notamment du mythe et du chant, pour exprimer la volonté d'innovation. En entrant en quête du monde des morts, c'est l'immersion dans la mythologie grecque qui est convoquée par le Congolais. Il s'agit du mythe d'Orphée. Selon la mythologie, Orphée obtint de retourner chez les vivants avec Eurydice à la condition de ne pas se retourner avant d'être sorti. Mais Orphée, trop impatient, se retourna et sa bien-aimée « s'évanouit à jamais dans le royaume des ombres. Orphée, inconsolable, erra à travers le monde...² » Comme Orphée, l'errance est le propre de Makiadi. Tous deux sont tenus par l'amour et échouent dans leur quête.

À la différence d'Orphée, Makiadi ne connaît pas sa bien-aimée et ignore le chemin de l'enfer. « J'ai cherché partout l'enfer, je ne l'ai pas trouvé » avoue-t-il (p. 69). Pour Alice Carré, le recours au mythe a une implication plus profonde. Selon elle « la réécriture du mythe indique ici une vision cynique du monde³ »

En plus du mythe, Makhélé a recours au chant dans sa dramaturgie. La pièce compte deux chants. Dès la première apparition de Makiadi (p. 19), une didascalie indique qu'il « chante et danse ». Le deuxième chant intervient au début du quatrième tableau comme pour être le point de symétrie de cette pièce en huit tableaux. Cette fois-ci, c'est La Petite Fille qui « chante tout en sautant à la corde. » (p.42).

En intervenant à ces niveaux stratégiques de la pièce (début et moitié), les chants donnent un effet rythmique à la pièce.

¹ Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p. 17

² *Encyclopédie de la mythologie, dieux et héros des mythologies grecque, romaine et germanique*, Bruxelles, Séquoia, 1962, p. 147

³ Alice Carré, « La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain », *Agôn* [En ligne], 2007, mis en ligne le 11 avril 2017, <http://doi.org/10.4000/agon.329>, p. 3

3- L'esthétique dramatique makhéléenne : entre crise identitaire et ouverture vers l'ailleurs

Le caractère vaporeux de l'identité dans la pièce de Makhélé est rappelé par Ogba, le dieu-diable, celui de qui Makhélé dit dans l'exode elliptique de sa pièce que son rôle est de « démasquer » et d'offrir à ses interlocuteurs « un masque de leur choix » (p. 17). Celui qui interroge « Ne pensez-vous pas que nous vivons le siècle des identités ? » (p. 51) confirme le poids de la crise d'identité.

3.1- L'hybridation langagière comme déterminisme de l'altérité

La lecture de *La Fable du cloître des cimetières* pose la problématique de la valeur affectée à l'identité. L'ouverture à l'autre peut venir comme un facteur déterminant pour essayer de combler le vide historico-culturel laissé par l'esclavage et la colonisation. Cela est visible dans la dramaturgie de Makhélé par le mélange des langues. Ainsi le chant de Makiadi met-il en collaboration le lingala et le français.

Lélo na ko sapé
Lobi na ko bina
Na ko tumba mboka
Ngayi Makiadi muana kitoko
Moto na moto a bonguissa
Na zali Makiadi muana Kitiko.

Aujourd'hui je vais être tiré à quatre épingles
Demain je danserai
Et mettrai le pays à feu
Moi le beau Makiadi
Que chacun se surpasse
Je suis Makiadi le magnifique

La Fable du cloître des cimetières, p. 19

Intégrer au texte le lingala, une langue ne disposant pas officiellement de transcription scripturale conventionnelle, peut apparaître comme une tentative de bouleversement des repères linguistiques. Cependant, cette méthode exprime la volonté pour le dramaturge d'étendre son texte à une portée sémantique nouvelle. En effet, la langue est l'un des premiers déterminismes de l'identité culturelle. En faisant suivre la traduction française, l'auteur met en exergue la conscience de la proximité de l'autre.

Cette conscience de l'altérité est constante dans la pièce. Comme celle de ses contemporains, la dramaturgie de Makhélé s'édifie

sur une sorte de « chaos » (...) Si hier, il fallait retourner aux sources africaines pour y puiser les éléments nécessaires à une création artistique et ou littéraire authentique, aujourd'hui (...) la nouvelle production théâtrale africaine se nourrit de cultures bâtardes et d'hybridité.¹

L'affirmation de Dominique Traoré explique la coexistence du français et du lingala dans la trame dramatique de Makhélé. Toutefois, l'esthétique du masque est aussi déterminante dans la construction de l'identité nouvelle chez le Congolais.

3.2- L'esthétique de la métaphore du masque, le signe de l'échec de la quête identitaire.

Le masque – au sens artistique et non pas au sens socio-spirituel africain du terme – est un accessoire d'origine grecque inventé par les premiers poètes comiques. C'est un instrument par lequel l'acteur renonçait à son identité, le temps de la représentation, pour jouer pleinement son rôle. Le masque, comme le costume, sont des éléments essentiels du dédoublement. En les employant, l'on s'introduit dans un système de transfert ou de changement d'identité. Michel Corvin affirmait à propos du déguisement que c'est un « changement d'identité d'un personnage (...) qui peut s'accompagner d'un changement de costume et/ou d'un masque et par là, d'un changement de sexe ou de condition sociale.² »

Ainsi, le déguisement a un facteur esthétique et idéologique qui aboutit à une réflexion sur l'identité de l'homme, et sur l'illusion qui sous-tend les rapports de l'homme au monde. En posant la problématique de l'identité dans *La Fable du cloître des cimetières*, Caya Makhélé propose en même temps une orientation vers l'ailleurs intégrant la pleine conscience de l'identité originelle. Pour lui, « les nouvelles chances de l'Afrique et de l'art africain se trouvent non plus dans le retour aux sources, mais plutôt dans le départ vers l'inconnu, vers un ailleurs incertain pour rencontrer l'autre.³ » Dès lors que Makiadi s'engage dans une quête et résout de changer d'identité, cela intervient comme un opposant à sa quête. Bien qu'il passe par toutes les

¹ Dominique Traoré, *Introduction...*, *op. cit.*, p. 148

² Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, CEDEX, 2006, p. 479

³ Dominique Traoré, *Introduction...*, *op. cit.*, p. 149

étapes de son périple d'errant, il ne découvre que l'inexistence de celle qu'il appelait sa bien-aimée. La réalité lui apparaît comme une sentence : « cette femme n'existe pas. » révèle la Petite Fille (p. 72).

Lorsque la petite fille dit la vérité, il apparaît au bout du compte que ce mensonge visait à sauver Makiadi. « Il est temps que je redevienne humain » reconnaît-il (p. 23). Quand l'on reconsidère la pièce à la fin, l'on est bien obligé d'admettre que la quête de Makiadi était identitaire.

L'esthétique du mensonge traduit la nécessité pour l'auteur de montrer la friabilité de l'identité dite culturelle. D'ailleurs, Caya Makhélé lui-même assume cette technique du mensonge dans l'interview qu'il a accordé à Sylvie Chalaye :

Ce mensonge est le masque des choses et des êtres. Il est le bouc émissaire de toutes les fautes humaines, de notre inadaptation dans la société. Il permet de lire les symboles qui nous entourent et fait de nous des êtres de fiction (...). C'est à l'évidence un ancrage nécessaire à la réalité.¹

Au-delà de Makiadi, Makhélé fait une farce au lecteur/spectateur pour l'amener à réaliser qu'il est impérieux pour lui (le spectateur) d'aller vers l'ailleurs en étant authentique afin de se construire une identité nouvelle. L'errance est la technique par laquelle le dramaturge révèle la vaporisation de l'identité culturelle par l'allégorie d'un monde en proie à la crise d'identité. Alice Carré ne dit pas autrement en affirmant que « le concept « d'authenticité culturelle » (...) force l'individu à se définir non plus par son passé, son milieu, son héritage culturel, mais par son action et sa confrontation au monde.² »

Conclusion

Au total, il apparaît dans *La Fable du cloître des cimetières*, que l'errance est un instrument par lequel Caya Makhélé convoque la question de l'identité. S'inscrivant résolument dans la dynamique du rapprochement des cultures, l'errance se présente comme une nécessité pour construire une identité nouvelle. Il montre l'exemple avec son personnage jamais complètement défini et multi-identitaire. En conséquence, sa dramaturgie

¹ Sylvie Chalaye, « Parole. De l'oralité comme source d'inventivité. », entretien avec Caya Makhélé, dans *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2004, p. 171

² Alice Carré, op.cit., p. 9

trouve une place dans le répertoire des dramaturgies universelles. En effet, en se faisant l'écho de la crise du théâtre contemporain occidental, il intègre l'altérité à sa définition de l'identité culturelle. Sous sa plume est dissimulée à peine la mise en suspicion de la posture de repli défendue par les auteurs de la Négritude.

In fine, avec Caya Makhélé, l'identité dite culturelle s'est vaporisée avec le bourlingage qu'impose "un monde de la mondialisation". L'Afrique est désormais présente sous une forme transculturelle. Au-delà de l'identité des peuples, Makhélé revendique aussi une nouvelle identité dramatique orientée vers le décloisonnement du théâtre d'Afrique noire au sud du Sahara.

Bibliographie

CARRE Alice, « La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain », *Agôn* [En ligne], 2007, mis en ligne le 11 avril 2017, [http : //doi.org/10.4000/agon.329](http://doi.org/10.4000/agon.329).

KUBISTA Anna, Radio Prague International, <https://francais.radio.cz/caya-makhele-au-theatre-ecriture-et-oralite-sont-au-rendez-vous-8557993>, 21/12/2011.

MAKHÉLÉ Caya, *La Fable du cloître des cimetières*, Paris, L'Harmattan, 1995.

TRAORÉ Dominique, *Introduction au théâtre moderne et contemporain en Afrique noire francophone : histoire et théories*, Abidjan, EDUCI, 2017.

Encyclopédie de la mythologie, dieux et héros des mythologies grecque, romaine et germanique, Bruxelles, Séquoia, 1962.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, CEDEX, 2006.

PRUNER Michel, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998.

Barthes Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

Le Grand Larousse illustré 2017, Paris, Larousse.

Le Nouveau Littré 2004.

LITTRE Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, tome3.

CHALAYE Sylvie, « Parole. De l'oralité comme source d'inventivité. », entretien avec Caya Makhélé, dans Sylvie Chalaye (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes.

**Créations chorégraphiques contemporaines d’Afrique :
Fusion entre tradition et modernité pour une
nouvelle esthétique scénique**

Sougrinoma GUIGMA

Laboratoire Littératures, Arts, Espaces et Sociétés (LLAES),
Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
sougrinoma.guigma@ujkz.bf

Résumé

L'évolution des créations scéniques en Afrique a été marquée par une remarquable fusion entre tradition et modernité. Que ce soit en musique, en danse ou au théâtre, les artistes africains fusionnent subtilement des éléments traditionnels (pas de danse, sonorités, chants, contes...) avec des techniques, des styles, des narrations et des moyens innovants dans la production de leurs œuvres... ; créant ainsi une nouvelle esthétique scénique, dynamique et captivante. Et ce, avec une palette diversifiée de thèmes, allant des questions sociales et politiques aux réflexions sur l'identité et l'héritage culturel.

Dans une analyse compréhensive et objectiviste qui se limitera à la chorégraphie, nous tenterons d'explorer comment cette fusion a façonné et enrichi les performances et les productions scéniques en Afrique tout en créant une nouvelle esthétique scénique.

Mots clés : Afrique, danses, chorégraphie, culture, modernité.

Abstract

The evolution of stage design in Africa has been marked by a remarkable fusion of tradition and modernity. Whether in music, dance or theater, African artists subtly fuse traditional elements (dance steps, sounds, songs, tales...) with innovative techniques, styles, narratives and means in the production of their works...; thus creating a new, dynamic and captivating scenic aesthetic. And this, with a diverse range of themes, from social and political issues to reflections on identity and cultural heritage.

In a comprehensive and objectivist analysis, we will attempt to explore how this fusion has shaped and enriched performances and stage productions (music, dance and theater) in Africa, while creating a new stage aesthetic.

Key words: Africa, dances, choreography, culture, modernity.

Introduction

Les créations scéniques africaines contemporaines, véritables témoignages de la vitalité culturelle du continent, s'affirment comme des espaces d'innovation, de réflexion et d'expression artistique audacieuse. Au cœur de ces créations, se tient un dialogue entre les codes artistiques hérités des pratiques folkloriques et les formes novatrices de l'expression artistique contemporaine, engendrant ainsi une nouvelle « grammaire esthétique ». Les artistes, puisant dans les riches traditions de leurs terroirs, intègrent avec finesse des éléments modernes, en vue d'une réinterprétation novatrice des pratiques séculaires. Les créations scéniques deviennent ainsi des laboratoires d'idées, des espaces de dialogue entre les racines culturelles profondes et les défis de la société contemporaine.

Aussi, l'émergence de ces créations s'inscrit dans un contexte global où l'Afrique s'affirme comme un acteur majeur de la scène artistique mondiale. Dans les performances, on retrouve une palette de thèmes, allant des questions sociales et politiques aux réflexions sur l'identité et l'héritage culturel

Dans une analyse compréhensive et objectiviste qui se limitera à la chorégraphie africaine, nous tenterons d'explorer comment cette fusion a façonné et enrichi les performances et les productions scéniques, tout en créant une nouvelle esthétique scénique, révélatrice de l'ingéniosité des chorégraphes africains dans leur quête perpétuelle d'expression authentique et contemporaine.

1. Nouvelle esthétique scénique

1.1. Emergence d'un langage artistique unique dans les créations

« *En Afrique, c'est la danse qui est au commencement de toutes choses (...)*¹ ». Il existe autant de danses que d'ethnies. Elles sont utilisées pour honorer les divinités, invoquer la pluie, célébrer des moments importants de la vie, comme les naissances, les mariages, les récoltes, les rites, les funérailles. Les régimes politiques des années 1980 se sont emparés de ces danses en les institutionnalisant dans les grands ballets africains qui seront objectivement engagé à leur (danses) patrimonialisation. Malheureusement, elles perdront progressivement leur sens à cause de son caractère folklorique, parce qu'une danse de tradition, « transposée sur une scène, perd

¹ Léopold Sédar Senghor cité par Gina Thésée (2017, paragraphe 14)

automatiquement son identité ». D'ailleurs sur le marché de l'art contemporain européen qui exige l'innovation, ces danses n'auront pas leur place pour le fait de leur patrimonialisation par les ballets nationaux. A ce sujet, Altaïr D, affirme :

[...] D'une part, du point de vue de la production chorégraphique, l'Afrique n'existait qu'à travers les spectacles des Ballets nationaux ou les troupes folkloriques qui, investissant le marché de l'exotisme, ne bénéficiaient que d'un faible crédit symbolique dans le champ. De fait, l'entreprise de patrimonialisation des formes chorégraphiques africaines dans laquelle étaient objectivement engagés les Ballets nationaux des pays africains, les excluait d'un marché de l'art contemporain en Occident qui valorisait au contraire l'innovation¹.

C'est dans les années 1990 que l'on voit les danses africaines prisées de l'occident et la renaissance d'une discipline chorégraphique et singulièrement la danse contemporaine, Cependant, il est important de préciser que la professionnalisation des pratiques chorégraphiques scéniques en Afrique avait déjà commencé en 1950. Par exemple dès le début du XX^e siècle, « Des danseurs d'Afrique furent exhibés dans le cadre des expositions universelles et coloniales tandis que d'autres faisaient leur entrée dans les Revues des music-hall parisiens² ».

De plus, la première compagnie de danses africaines scéniques a été mise en place en 1952 à Paris par l'écrivain et metteur en scène, originaire de Guinée, Fodeba Keita par ailleurs, ancien élève de l'École Normale William-Ponty. Elle était composée d'étudiants africains rencontrés à Paris par Fodeba Keita. Avec cette compagnie dénommée « Ballets Africains », celui-ci combinait « son savoir-faire en mise en scène théâtrale des coutumes et traditions indigènes acquises au sein de l'institution coloniale à sa découverte d'autres formes artistiques observées sur les scènes théâtrales parisiennes ». Sa troupe proposait un spectacle d'un mélange de danses issues de différentes régions d'Afrique de l'Ouest. Ces danses étaient également théâtralisées sous forme de tableaux intitulés³ : « L'initiation », « Le mariage », « Le chasseur », « Le son des tambours », « La danse du possédé ».

En 1980, la course à la radicalité et à la transgression des conventions tant esthétiques que sociales, certains artistes chorégraphes ont, selon Altaïr

¹ Altaïr D, *Se faire ...*, *Ibid.*

² Sarah Andrieu, « Les valeurs de la création chorégraphique ouest africaine », *Volume* 2014 p.93. URL : <https://journals.openedition.org/volume/4042>

³ Sarah A, « Les valeurs ... », *ibid.*

Despres¹, exploité des formes de radicalité corporelle, en mettant en scène des physicalités atypiques (des corps nus, mutilés, des personnes âgées, des handicapés, des corps déformés par les costumes, les postures, la gestuelle), en montrant de façon explicite des pratiques pornographiques ou scatologiques, en mettant en scène la violence, la folie, l'intimité, etc.

D'autres ont exploré des techniques issues de disciplines corporelles différentes (en faisant appel à des sportifs ou à des artistes du cirque, du hip-hop, du mime, etc.). Après l'âge d'or de ces années 1980, les chorégraphes contemporains sont aux limites de leur créativité pour émerveiller encore leur public, alors que « le système de subventions publiques impose aux compagnies des rythmes de production soutenus (une création par an ou tous les deux ans)² ». Dans un tel contexte, fait vite son chemin dans le milieu des chorégraphes contemporains, l'idée de faire appel directement à des artistes danseurs locaux africains, plutôt qu'aux danseurs immigrés³, en vue de créations originales. Outre cela, les danseurs immigrés en France étaient largement engagés dans un domaine périphérique du champ chorégraphique, celui des cours de danse⁴. Ces derniers étaient tous adulés de par leurs talents de pédagogues.

C'est ainsi que l'on verra plusieurs chorégraphes prendre d'assaut l'Afrique. Durant leurs séjours, ils observent les répétitions des troupes de danses traditionnelles, animent des stages et ateliers dont certains constituent également des auditions pour de nouvelles créations. C'est le cas de Mathilde Monnier qui, en 1993, collabore avec des danseurs d'une compagnie burkinabè, Salia nī Seydou, dans un spectacle, *Pour Antigone*. Jean-François Duroure, lui, présente en France en 1994 un spectacle, *What are you doing here ?*, avec des danseurs sud-africains tandis que Claude Brumachon crée, en 1996 à Lagos au Nigéria, la pièce *Les larmes des Dieux* qui réunit cinq danseurs du CCN de Nantes (qu'il codirige avec Benjamin Lamarche) ainsi que dix danseurs nigériens⁵.

¹ Altaïr Despres, *Se faire contemporain : Les danseurs africains à l'épreuve de la mondialisation culturelle*, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2016, p.53

² Altaïr D., *Se faire ...*, op.cit., p.37

³ Notons que certains de ces chorégraphes français avait déjà pris part à des cours de danses africaines dispensés par des figures de la danse africaine vivant à Paris. Parmi elles, il y a Germaine Acogny, Eisa Wolliaaston, Koffi Kôkô et Irène Tassebedo.

⁴ Altaïr D., *Se faire ...*, op.cit., p.38

⁵ Altaïr D., *Se faire ...*, op.cit., p.40

Dans cette dynamique quelques danseurs africains ont pu s'approprier cette danse venue d'ailleurs : la chorégraphie. Mieux, ils essaieront de la rendre plus populaire¹ à travers des ateliers de formation et la mise en place des écoles de formation, notamment l'Ecole des Sables à Dakar, l'école de Danse à Toubab Dialaw à Dakar, le Village Ki Yi Mbock ou l'Ensemble Kotéba d'Abidjan en Côte d'Ivoire. Ces derniers en feront même un métier malgré la réticence et surtout le dédain des autres. Germaine Acogny au Sénégal, en Afrique du Sud, Eisa Wolliaston, en Côte d'Ivoire, Koffi Kôkô et au Burkina Faso, Irène Tassemedo, Salia Sanou, Seydou Boro et Blandine Yaméogo constituent de ce point de vue des précurseurs mais de différentes générations. Germaine Acogny est de la première génération d'artistes africains dont une « distance sépare leur histoire personnelle de la fin de la colonisation² ». Elle est investie d'une mission salvatrice de redorer l'image de l'Afrique bafouée pendant la colonisation, comme en témoignent l'ouvrage de l'Ivoirien vivant en France Alphonse Tiérou, intitulé : *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*, et la pièce *Songook yaakaar* (affronter l'espoir) en wolof de la Sénégalaise G. Akogny, qui « Depuis longtemps, cherchait un moyen de répliquer à ceux qui parlent de l'Afrique à tort et à travers³[...] ». Consciente des différentes traditions chorégraphiques ouest-africaines, la chorégraphe a su créer une nouvelle grammaire gestuelle propre à elle qui traduit « l'essence » des différentes danses.

La génération suivante, selon les travaux d'Annie Bourdié⁴, est celle des artistes nés après les indépendances. Ces derniers ont développé leur art avant la mise en place de la fondation d'Afrique en créations par la France en 1990. Parmi ceux-ci figurent des danseurs et chorégraphes d'origine africaine qui se sont pour la plupart formés à Mudra Afrique⁵ dont la direction artistique

¹ Des scènes et des rencontres artistiques et des programmes ont été initiés dans ce sens. Il y a par exemple, les Rencontres chorégraphiques initiées par Alphonse Tiérou. La première édition a lieu en 1995 à Luanda (en Angola). Ce festival-concours sélectionne des compagnies de différentes régions du continent qui sont jugées et primées par un jury international. A cela s'ajoute, le programme chargé de développer l'ensemble des expressions artistiques contemporaines d'Afrique mis en place par la France en 1991.

² Annie Bourdié, « Art chorégraphique contemporain d'Afrique, enjeux d'une reconnaissance », *Marges*, n°263, 2013, p.80

³ Extrait de la plaquette de présentation de la Biennale de la Danse de Lyon en 2010.

⁴ Annie B, « Art chorégraphique... », op. cit., p.81

⁵ Dans les années soixante-dix, Léopold Sedar Senghor, mû par l'ambition de valoriser tous les Arts d'Afrique à travers le concept de Négritude, a tenté, à Dakar, en collaboration avec Maurice Béjart, une expérience inédite intitulée *Mudra Afrique*. Ce projet de formation aux

était assurée par Germaine Acogny, ou en Europe et aux États-Unis. La danseuse burkinabè Irène Tassebedo, est un produit de la première catégorie qui privilégie dans sa formation le mélange de styles de danse moderne traditionnelle ou classique. Irène Tassebedo fait partie de la première génération d'élèves de Mudra-Afrique. Comme ses devanciers, la chorégraphe burkinabè fait de la tradition, son identité, et donc son identité artistique qu'elle mélange à d'autres sources. Sa pièce *Le Sacre du tempo* (2008) en témoigne.

Dans cette pièce, la danseuse d'origine indienne Saageeta Isvaran réalise des mouvements typiques du Bharata Natyam tandis que les quatre danseurs burkinabè et les deux danseuses italiennes exécutent des mouvements d'ensemble parfaitement réglés où des gestuelles typiques des danses burkinabè (les mouvements de sternum des danses gourmantché par exemple) sont entrecoupés de sauts et de tours inspirés des danses classique et moderne occidentales¹. La seconde catégorie regroupe les danseurs pédagogues chorégraphes formés aux États-Unis et en Grande-Bretagne. James Carlès, Robyn Orlin, Dada Masilo et les autres en font partie.

La troisième génération est celle façonnée par « Afrique en Créations ». À travers son vaste programme « Pour une danse africaine contemporaine² » lancé au début des années 1990, cette fondation a permis à nombre d'artistes vivant et travaillant en Afrique dans les arts du spectacle d'accéder aux grands mouvements artistiques internationaux, en leur octroyant des bourses de soutien à la création, à la diffusion et à la formation, coproduisant des événements artistiques avec des États africains, en mettant en œuvre des outils de promotion³, etc. Parmi les bénéficiaires, figure le Burkinabè Salia Sanou, qui se présente comme « un enfant de ces rencontres⁴ ».

La dernière génération est celle actuelle. Une génération qui côtoie le numérique au quotidien. Elle échange des idées, discute des projets et fait découvrir ses créations, ses performances via l'internet, les réseaux sociaux. Contrairement à leurs devanciers, les artistes de la nouvelle génération se détournent des circuits habituels pour se faire connaître ou en créer de nouveaux. Ils menacent de faire table rase du passé, et de rejeter la richesse

arts de la scène, destiné essentiellement aux danseurs du continent, nourri par les représentations de ses concepteurs, visait à "moderniser" les arts chorégraphiques en Afrique.

¹ Sarah A, « Les valeurs ..., *op.cit.*, p.13

² La direction de ce projet est confiée à Alphonse Tiérou, chorégraphe et écrivain ivoirien résidant en France.

³ <https://ifacca.org/news/2006/08/01/afrique-en-creations/>, consulté 20/01/2024 à 10h30

⁴ Sarah A, « Les valeurs ..., *op.cit.*, p.81

de la tradition séculaire. « *Formés selon une logique de la singularité mettant l'accent sur la personnification des gestes et l'intériorité du danseur, ils veulent définitivement déconstruire l'image de la danse traditionnelle et exotique. Ils veulent plus se définir par leurs origines et refusent un carcan racial, d'une origine ou d'un continent¹* ». Avec eux, les créations scéniques africaines connaissent une fortune nouvelle.

Ainsi, ces derniers font recours à la tradition populaire, soit en exploitant des éléments ou des sources qui proviennent de leurs propres traditions déjà vécues, ou bien en abreuvant d'autres traditions populaires qu'il juge intéressantes pour imbriquer avec des pas de « Hip hop² », « Rnb³ », de « Funk⁴ », de « Krump⁵ » ou avec d'autres danses d'origine occidentale, en vue de leur évolution ou du développement de leur propre style, créant par la même occasion une nouvelle esthétique scénique, dynamique, poétique et captivante. L'« Afro dance moderne » en est la résultante. Regroupant tous les styles de danse propre à l'Afrique, cette discipline a pris ses marques sur les scènes et les pistes de dance. Que ce soit du « Ndombolo » revisité du Congo, du « Djazzé », du « Makossa » du Cameroun, en passant par l'« Azonto » du Ghana, le « Wedbinde » du Burkina Faso, l'« Afro-House » de l'Afrique du Sud, « Kuduro » de l'Angola, le « Coupé-décalé » et « le zouglou⁶ » de la Côte d'Ivoire. Récemment une nouvelle danse africaine a été créée : la « Djembel dance », une danse basée sur les sonorités, la gestuelle et les mouvements issus des danses africaines.

Les chorégraphes comme Pierre-Claver Belleka alias Dexter (originaire du Libéria) connu pour son Krump particulièrement impressionnant, Serge Aimé Coulibaly, Bougobali Sanou et Florent Nikiema (Burkina Faso), Georges Momboye (Côte d'Ivoire), pour ne citer ceux-là, incarnent parfaitement cette génération. La fresque offerte au public lors de la cérémonie d'ouverture de

¹ <https://www.mediathequesroannaisagglomeration.fr/actualites/lafrigue-la-danse-dans-la-peau>, consulté le 17/01/2024 à 13h44

² Mouvement socioculturel contestataire apparu aux États-Unis dans les années 1980 et se manifestant par des graffs, des tags, des styles de danse.

³ Le rhythm and blues, ou rhythm 'n' blues, abrégé en R&B, est un genre de musique populaire afro-américaine ayant émergé dans les années 1940.

⁴ Le funk est une forme de musique afro-américaine apparue à la fin des années 1960, et qui s'est développée au cours des années 1970 et 1980

⁵ Le Krump est une danse née dans les années 2000 au cœur des quartiers pauvres de Los Angeles.

⁶ Le zouglou serait une danse d'inspiration du ziglibity qui émane de la danse traditionnelle Glé des Bété.

la coupe d'Afrique des Nations (CAN) 2024 en Côte d'Ivoire témoigne de la créativité de Georges Momboye, résultat d'une symbiose de tradition et de modernité. En effet, dans cette fresque en plusieurs tableaux mise en scène par les deux chorégraphes, des centaines de figurants en tenues bigarrées ont fait le tour de la richesse culturelle de la Côte d'Ivoire. Du Boloï du Nord ivoirien au Tématé de l'Ouest en passant par le Zaouli du Centre-Ouest, les principales danses ivoiriennes ont été parfaitement exécutées par les acteurs. Sur le podium étaient suspendues de grandes représentations des légendaires masques Goli et Sénoufo, respectivement du Centre et du Nord de la Côte d'Ivoire¹.

Les nouvelles technologies sont mises à profit par cette génération sur scène ou dans leurs productions. C'est par exemple le cas de Qudus Onikeku, danseur nigérian formé à l'École du Cirque de Châlons-en-Champagne, lauréat des dernières rencontres chorégraphiques à Bamako. Dans son solo *My Exile is in My Head* (2010), il utilise des projections vidéo sur le corps et le sol et de la musique électronique live. Citons aussi le chorégraphe congolais Faustin Linyekula qui, dans *Triptyque sans titre* (2002), utilise l'informatique et les musiques électro-acoustiques via la présence d'un disc-jockey (DJ) français.

1.2. Collaboration interdisciplinaire pour une expérience complète

La chorégraphie contemporaine africaine s'épanouit dans des collaborations interdisciplinaires qui intègrent le théâtre, le conte et d'autres éléments performatifs, offrant des expériences artistiques riches et une nouvelle dimension de l'expression artistique en Afrique. Dans cette fusion artistique, les chorégraphes transcendent les limites traditionnelles de la danse pour créer des œuvres captivantes qui racontent des histoires, interrogent l'identité et explorent des thèmes sociaux et politiques.

Un exemple inspirant de cette approche est *C la vie* (2023), une création issue de la collaboration entre le chorégraphe Serge Aimé Coulibaly et des artistes d'autres disciplines, comme la dramaturgie Sara Vanderieck, la chanteuse ivoirienne Dobret Gnahoré, et le musicien français Yvan Talbot Doogoo. En vue d'une alliance unique d'expressions artistiques qui enchante,

¹ http://french.china.org.cn/foreign/txt/2024-01/14/content_116939683.htm, consulté le 17/01/2024 : 16h50

l'artiste fit appel en 2014 au rappeur burkinabè Smockey sur la création la pièce prémonitoire *Nuit blanche à Ouagadougou*. D Napo Masheane en Afrique du Sud. Gregory Maqoma, artiste sud-africain renommé, exploite cette approche dans *Exit / Exist* (2013), en collaborant avec la chanteuse Simphiwe Dana et le guitariste italien Giuliano Modarelli.

1. 3. Des créations iconoclastes qui interrogent...

La valorisation de l'identité culturelle

L'exploration de l'identité culturelle constitue un thème central dans les créations des chorégraphes contemporains en Afrique. Ces artistes ont fait de leur corps un langage qui parle de la richesse, la diversité et l'évolution de l'identité culturelle africaine, tout en remettant en question les perceptions héritées de la colonisation. A travers ce langage universel, ils démontrent par ailleurs leur capacité à créer des ponts entre le passé et le présent, entre la tradition et l'innovation, révélant la vitalité et la complexité de l'identité culturelle africaine. Un exemple marquant de cette exploration est la pièce *Empreintes Massaï* (2011), du chorégraphe ivoirien Georges Momboye.

Cette pièce qui se veut un hommage à la culture Massaï est une danse explosive exécutée par des corps noirs masculins dénudés. Des "rites secrets ancestraux" sont dévoilés sur scène avec un voyage exotique au cœur d'une Afrique mythique. L'unique danseur blanc, tout d'abord rejeté par le Massaï, est finalement accepté par le groupe des "initiés" grâce à l'intervention de la seule interprète féminine de la pièce.

Un autre exemple pertinent est la création *Legacy* (2012) de la danseuse et chorégraphe ivoirienne Nadia Beugré. Dans cette œuvre chorégraphique, l'auteure met en exergue la culture africaine en rendant hommage aux héroïnes africaines, notamment la reine Ablakou du Ghana, (qui a sacrifié son fils pour sauver son peuple), des amazones du Dahomey (ayant défié l'armée française) ; sans oublier la danse sacrée adjanou du pays Baoulé.

L'engagement sociopolitique

L'engagement sociopolitique occupe une place significative dans les créations des chorégraphes contemporains en Afrique. Ces artistes utilisent la danse comme un moyen de raconter des histoires profondes, dire les rapports de forces, sortir des stéréotypes et d'explorer les réalités sociales et politiques de leur continent. Ce qui contribue à un dialogue profond et parfois

provocateur. La danse devient ainsi un espace pour la contestation, la réflexion et l'expression de la diversité des voix africaines. Nous en voulons pour preuve, *Nuit blanche à Ouagadougou* (2014) de Serge Aimé Coulibaly. La pièce est inspirée des émeutes de la vie chère et des mutineries des soldats en 2006 et en 2011 dans la capitale burkinabè à la veille des élections à risque de 2015. En 2017, il crée une autre pièce titrée *Kalakuta Republik*. Dans la pièce, il rend hommage au célèbre artiste et activiste politique nigérian, père de l'afrobeat, Fela Kuti et à son esprit contestataire. En invoquant cet esprit, l'auteur soulève la question de l'engagement de l'artiste dans la vie.

En outre, Rachele Agbossou (Bénin) dans sa création intitulée *Sika* (2015) explore les thèmes de la maternité, les conditions des femmes et les défis sociopolitiques auxquels elles font face dans de nombreuses communautés africaines.

Les chorégraphes danseurs sénégalais Coumba Dem et Hardo, eux, se font, dans *Zigzag*, les porte-voix des personnes vivant avec un handicap. Présentée au festival Africa2020 organisé par Génération A du Sénégal en 2021, cette pièce nous fait vivre un corps à corps poignant sur le thème du handicap visible ou invisible. Une prestation aux confins du théâtre et de la performance qui pose la question de la marginalisation des personnes vivant avec un handicap dans nos sociétés actuelles.

Des créations explorent aussi les récits de migration. C'est notamment le cas la pièce *A Bengue* (2006), un néologisme évoquant les jeunes Africains qui passent leur temps à rêver de partir en Europe¹. Ou encore *Yuropa* (2018), joué au festival Afro-Vibes en octobre 2019. Un spectacle de danse dans lequel le chorégraphe nigérian Qudus Onikeku interroge les mouvements migratoires du XXI^e siècle.

Conclusion

La chorégraphie contemporaine africaine a connu, ces dernières années, une fortune nouvelle grâce à un savant mélange de la tradition avec la modernité dont font preuve de nombreux artistes chorégraphes. Cette symbiose créative transcende les frontières temporelles et culturelles, ouvrant la voie à une nouvelle grammaire esthétique. Dans cet élan créatif, les artistes africains insufflent une nouvelle vie aux traditions tout en traçant les contours d'une esthétique scénique contemporaine et universelle, reflétant ainsi leur

¹ www.fasodansetheatre.com/a-benguer-2006/ , consulté le 14 /01/2024 : 16h20

ingéniosité et leur engagement envers une expression authentique et perpétuellement renouvelée.

Partant du principe que « la danse est politique », de nombreux chorégraphes africains prennent en considération dans leurs créations les situations sociales et politiques de l'Afrique : ses influences, son histoire, ses clivages et ses ruptures. La chorégraphe crée ainsi « une danse iconoclaste qui met les pieds dans le plat », une danse chronique qui parle d'aujourd'hui.

Un « aujourd'hui » plein d'amours, d'injustices, de déceptions, de désespoirs et de révoltes. Ainsi, mouvement par mouvement, silhouette évoluant entre fluidité et tonicité dans l'espace, les chorégraphes font corps avec les éléments pour faire l'écho des tares que vivent leurs populations, en plus de cet objectif qui est d'émerveiller le public. De ce fait, la chorégraphie, en tant qu'art est un miroir qui reflète la société.

Références bibliographiques

- 1-Annie Bourdie, « Corps “noirs”, enjeux de la création chorégraphique contemporaine d'Afrique ? » *Littera Incognita*, n°6, Toulouse : Université Toulouse Jean Jaurès, , 2016. URL : <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2018/01/09/la-ville-contemp...ite-au-generique/>.
- 2-Annie Bourdie, « Art chorégraphique contemporain d'Afrique, enjeux d'une reconnaissance », *Marges*, n°263, 2013, pp.80-81
- 3-Altaïr Despres, *Se faire contemporain : Les danseurs africains à l'épreuve de la mondialisation culturelle*, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2016, pp. 37-38-53
- 4-Altaïr Despres, « Un intérêt artistique à construire, l'engagement des danseurs africains dans le champ chorégraphique contemporain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°206-207, 2015, 53p
- 5-Enrique Munoz, « Acorai, frontrières entre tradition et modernité », *Filigrane*, 2019, 8p
- 6-Gina Thesee, « Le corps dansant Afro et l'environnement : contribution des danses africaines aux rapports à l'environnement », *Education relative à l'environnement*, volume14, 2017.
- 7-Sarah Andrieu, « Les valeurs de la création chorégraphique ouest africaine », *Volume !* 2014

Représentation de l'histoire et esthétique dans la pièce *Renaissance* du Béninois Alougbine Dine

Fernand NOUWLIGBETO

Université d'Abomey-Calavi

(Benin)

fnouwligbeto@gmail.com

Résumé

Spectacle d'une durée de cinq heures ayant mobilisé au moins trois cents artistes, *Renaissance* a cependant maintenu en haleine le public aussi bien en janvier 2019 qu'en 2020 à l'occasion de la cérémonie d'ouverture de la 3^{ème} et de la 4^{ème} éditions du Festival International de Porto-Novo, la capitale du Bénin. Par quels procédés thématiques et formels le metteur en scène de *Renaissance* a-t-il réussi cette prouesse ? La réponse se trouve dans la nature de cette pièce, conçue comme une œuvre transgressive des canons esthétiques classiques, son caractère polymorphe et transgénérique ainsi que sa gestion optimiste de l'histoire sociopolitique de Porto-Novo. Appuyée sur l'analyse dramaturgique et la sémiologie théâtrale, la présente étude dégage trois représentations de l'histoire dans *Renaissance*, en lien avec la période précoloniale, coloniale et postcoloniale, puis en révèle les enjeux d'ordre social, politique et marchand avant d'en montrer la valeur au plan esthétique. **Mots clefs** : histoire, représentation, esthétique, vectorisation, transgénéricité

Abstract

A five-hour show that mobilized at least three hundred artists, *Renaissance* nevertheless kept the audience in suspense both in January 2019 and in 2020 on the occasion of the opening ceremony of the 3rd and 4th editions of the International Festival of Porto-Novo, the capital of Benin. By what thematic and formal processes did the director of *Renaissance* achieve this feat ? The answer lies in the nature of this piece, conceived as a transgressive work of classical aesthetic canons, its polymorphic and transgeneric character as well as its optimistic management of the socio-political history of Porto-Novo. Based on dramaturgical analysis and theatrical semiology, this study identifies three representations of history in *Renaissance*, in connection with the pre-colonial, colonial and post-colonial periods, then reveals the social, political and commercial issues before showing their aesthetic value.

Key words : history, representation, aesthetics, vectorization, transgenericity

Introduction

L'histoire du théâtre béninois d'expression française présente l'image d'un kaléidoscope où la diversité des formes le dispute à l'extrême variété des sujets traités. Pour l'appréhender, les critiques adoptent différentes approches théoriques, allant de la critique thématique à l'analyse de discours en passant par la sémiologie, l'analyse dramaturgique, la sociocritique, les champs littéraires, etc. Une autre approche des « ombres collectives »¹, inspirée de la taxinomie cinématographique qui distingue des films de court, moyen et long métrage, pourrait inciter à y opérer une catégorisation sur la base de leur durée.

Avec l'évolution des goûts dans le domaine du théâtre béninois d'expression française, on pourrait distinguer ainsi des spectacles théâtraux de très courte durée (au plus trente minutes), de courte durée (entre trente et une heure), de durée longue (entre une heure et quatre-vingt-dix minutes) et de très longue durée (plus de quatre-vingt-dix minutes).

Dans cette dernière catégorie se rangerait *Renaissance*, une œuvre d'une durée de cinq heures, écrite et mise en scène par Alougline Dine puis jouée en janvier 2019 et janvier 2020 par ses élèves de l'Ecole Internationale de Théâtre du Bénin (EITB) à l'occasion des troisième et quatrième édition du Festival International de Porto-Novo (FIP). Un constat émerge à la vue de cette production : c'est sa réception élogieuse par le public en dépit de sa durée très longue. Alors que des pièces moins longues ont ennuyé des spectateurs², *Renaissance* a su maintenir l'intérêt du public et a culminé en apothéose avec une fin carnavalesque sanctionnée par les ovations nourries

¹ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, Quadrige/PUF, 1999, 592p.

² Tel est le cas de la pièce *Le journal d'un fou* de l'écrivain russe Gogol adapté à la scène par le metteur en scène béninois Tola Koukoui et dont la première a eu lieu le samedi 30 juin 2012 à l'Institut français du Bénin à Cotonou. D'une durée de plus de deux heures, ce monologue joué par feu Ernest Guy Kaho a ennuyé la plupart des spectateurs, qui ont déploré la valorisation excessive du texte au détriment du jeu scénique et la pénibilité du travail du comédien à l'évidence écrasé par la longueur du discours théâtral mémorisé et débité. Ce spectacle est, heureusement, une exception dans le riche palmarès de Tola Koukoui qui est et demeure par ailleurs un excellent metteur en scène et comédien. Un autre exemple de mise en scène non réussi est celui réalisé par la metteuse en scène Gisèle Adédjan avec *Crime d'honneur*, une pièce de moins de quatre-vingt-dix minutes, présentée en mars 2016 à l'ex-Ciné VOG à l'occasion de la 13^{ème} édition du Festival International de Théâtre du Bénin (FITHEB).

des spectateurs et leur descente sur la scène aux côtés des acteurs. Il se pose alors un problème, lié à la complexité des rapports entre la durée d'un spectacle, la qualité de son esthétique et les attentes du public. Par quels procédés thématiques et formels le metteur en scène de *Renaissance* a-t-il pu maintenir en haleine les spectateurs pendant cinq heures de représentation ?

La réponse pourrait bien se trouver dans la nature de cette pièce, conçue comme une œuvre transgressive des canons esthétiques classiques, son caractère polymorphe et transgénérique ainsi que sa gestion optimiste de l'histoire de la ville de Porto-Novo. De ce postulat découle l'objectif de cette étude : analyser les représentations de l'histoire dans *Renaissance*, leurs enjeux et leurs expressions esthétiques.

Pour l'atteindre, il a été fait recours à l'analyse dramaturgique et à la sémiologie théâtrale, précisément à la vectorisation, un « moyen à la fois méthodologique, mnémotechnique et dramaturgique de relier les réseaux de signes »¹, chaque signe n'ayant « de sens que dans la dynamique qui le relie aux autres »². Après l'établissement de la typologie des représentations de l'histoire et de leurs enjeux dans *Renaissance*, les propriétés esthétiques de cette œuvre seront analysées.

I. Typologie des représentations de l'histoire

Renaissance brasse quatre siècles de l'histoire de Porto-Novo, la capitale de la république du Bénin. Considérée comme une « enquête (ce que veut dire, en grec, le mot historia) sur des événements collectifs, importants à raconter, afin d'y mettre du sens et de la cohérence »³, l'histoire ne se déploie pas dans cette œuvre au travers d'une fable centrale, pouvant être résumée. Elle est vectorisée par la représentation de faits avérés, datés ou non, chaque date devenant un signe, c'est-à-dire un phénomène immédiatement perceptible, qui nous fait connaître quelque chose au sujet d'un autre phénomène non immédiatement perceptible : par exemple, la couleur sombre du ciel est le signe (ou l'indice) d'un orage imminent, l'élévation de la température du corps peut être le signe (ou l'indice) d'une maladie en train de

¹ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2005, p.19.

² *Ibid.*

³ Michel Meyer, *Qu'est-ce que l'histoire ? Progrès ou déclin ?*, Paris, PUF, 2013, p.10.

couver¹. Trois agrégats de dates se dégagent de cette production, en lien avec les périodes précoloniale, coloniale et postcoloniale.

I.1. Une histoire précoloniale conflictuelle et dynamique

Trois dates indiciaires se rapportent à cette première période. Dans l'ordre chronologique, et non pas scénique, il y a, d'abord, « vers 1600 », marquée par la création du village Okoro par le chef *yoruba* Obagadjou Anatadu. Ensuite, « vers 1681 », Tè-Agbanlin, avec sa suite, cherche à échapper aux rivalités fratricides autour de la succession au trône de son défunt père Dè-Koppon, le roi d'Allada. Grâce à l'invention du « zangbéto », un masque géant sous forme d'icône en bois recouvert d'une robe de feuilles de bananiers et émettant un bruit effrayant à travers des cornes de bœuf, ses proches et lui font fuir leurs poursuivants. Ils s'établirent chez les Yorubas le 10 janvier 1688, non loin du fleuve Ouémé. Là, le prince rusé tua Atawé, le nouveau chef d'Okoro, puis étendit sa domination sur d'autres villages de l'ethnie *yoruba*. De cette invasion est né le royaume de Xogbonou, encore appelé Ajacè ou Porto-Novo. Parmi les successeurs de Tè-Agbanlin se trouvent Dè Mèssè et Tognon dont les règnes ont été respectivement marqués par la traite négrière et les premiers contacts avec les colons blancs.

I.2. L'histoire coloniale : soumission et révoltes

Étalée sur un peu plus de deux siècles, la période coloniale est la plus longue des trois phases. Elle est rythmée par une dizaine de dates dont celles-ci : 1848-1864 (le règne de Dè Lokpon), février 1863 (signature par le roi Dè Sodji d'un accord de protectorat avec la France), février 1885 (conférence de Berlin), 15 janvier 1894 (reddition de Béhanzin à Dodds), 28 septembre 1958 (tenue du référendum sur la communauté franco-africaine), 4 décembre 1958 (proclamation de la République du Dahomey).

Toutes ces dates réfèrent à une donnée structurante fondamentale qui a instauré, entre deux mondes conflictuels, un complexe ou une totalité de rapports hétéroclites que Georges Balandier appelle « situation coloniale ». A l'intérieur du même territoire du Dahomey ont coexisté en effet deux mondes opposés : d'une part, la *société coloniale*, c'est-à-dire une société de « 'provenance et d'attache métropolitaine' », constituant une minorité

¹ Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin et alii., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 2002, p.430.

numérique, de caractère bourgeois, animée par la ‘notion de supériorité héroïque (...)’ »¹ et « qui a pour fonction de dominer, politiquement, économiquement et spirituellement »² ; d’autre part, une *société colonisée*, qui « frappe d’abord par deux caractères : sa supériorité numérique écrasante et la domination radicale qu’elle subit »³.

Le champ du pouvoir a présenté donc une configuration globalement bipartite. Au centre, se sont positionnés les représentants de l’ordre colonial, organisé autour de trois pouvoirs : le pouvoir politique (l’administration coloniale et ses démembrements au niveau des différentes subdivisions administratives), le pouvoir économique (les hommes d’affaires, les commerçants...) et le pouvoir religieux (les missions chrétiennes, notamment catholiques). A la périphérie, se sont retrouvées, d’une part, l’élite colonisée scolarisée, constituée de citoyens français (ou d’aspirants à la citoyenneté française) qui ont pourvu aux besoins en auxiliaires de l’administration coloniale puis, d’autre part, la grande masse des indigènes, largement analphabètes. Ceux-ci ne sont pas pour autant frappés d’inanition : informés et sensibilisés par les intellectuels locaux, tels que Louis Hunkanrin, ils n’ont pas hésité à se rebeller contre l’ordre établi. L’extrait ci-dessous de *Renaissance* énumère les exactions de l’administration coloniale (harcèlement fiscal, insultes, bastonnades, travaux forcés, assassinats...) qui provoquent, chez les colonisés, une prise de conscience politique majeure :

Gongonneur (sic)⁴ : Porto-Noviens, Porto-noviennes Les impôts sont augmentés. C’est exorbitant, insupportable. Et je sais que vous n’êtes pas d’accord. L’heure est grave. On nous insulte, on nous tue. On nous bat. On nous bâillonne. On souffre. Les droits de vente au marché passent de 1F à 100F, je sais que vous n’êtes pas d’accord. Allons-nous nous taire ?

Le Marché : Noooooonnnn

Gongonneur : Les travaux forcés continuent toujours, je sais que vous n’êtes pas d’accord. Allons-nous nous taire ?

Le Marché : Noooooonnnn

Gongonneur : Le roi Gbèhinto s’est tué en disant que la honte dans la mort est meilleure à celle de la vie, faisant allusion aux menaces de

¹ Georges Balandier, *Sociologie actuelle de l’Afrique noire*, PUF, Paris, 1971, p.17.

² *Id.*, p.18

³ *Id.*, p.20

⁴ Néologisme couramment utilisé au Bénin pour désigner la personne qui frappe sur un gong pour annoncer une information.

déportation du gouverneur, parce qu'il a refusé de vous envoyer mourir dans la guerre des blancs. Allons-nous nous taire ?

Le Marché : Noooooonnnn

Gongonneur : Voilà pourquoi, par protestation, nous allons tous désertier le marché demain. Demain, il faut un marché mort¹.

L'argumentaire du Gongonneur, pour faire adhérer le public à sa décision de protestation, se déploie à travers la description d'une situation invivable imposée aux populations par un système colonial inique. A travers l'énumération des griefs contre l'administration coloniale accusée d'exactions diverses, les répétitions à valeur d'insistance du groupe nominal « on nous », dans lequel le pronom indéfini « on » se rapporte aux bourreaux blancs et le pronom personnel « nous » aux victimes, sans oublier les questions oratoires (« Allons-nous nous taire ? »), le locuteur construit de lui-même l'image d'un leader et d'un redoutable stratège. Ce faisant, il parvient effectivement à soulever les populations contre un système qui, loin d'être le héraut d'une mission civilisatrice, a aggravé les dysfonctionnements et semé dans le corps de la société colonisée les germes porteurs de crises et de blocages structurels à son développement, même après son accession à l'indépendance.

I.3. La période postcoloniale : une histoire inachevée

Dans *Renaissance*, la période postcoloniale, qui commence le 1^{er} août 1960 par l'accession à l'indépendance, s'étend sur environ trente ans, mais comporte peu de faits situés avec précision. Six dates indiciaires y sont indiquées : 1962 (l'Ensemble Artistique du Dahomey gagne le premier prix au Théâtre des Nations à Paris) ; 19 octobre 1963 (lancement d'une série de revendications par les syndicats) ; 21 octobre 1963 (mouvements populaires de révolte) ; 22 octobre 1963 (manifestations populaires à Porto-Novo) ; 28 octobre 1963 (coup d'Etat réussi du colonel Christophe Soglo).

Il se profile, derrière cet aperçu historique, le portrait d'un jeune Etat qui cherche ses marques. Alougbine Dine évoque pêle-mêle ces faits et sous-tend cette représentation ternaire de l'histoire par divers enjeux.

I.4. Enjeux sociaux, politiques et...marchands

¹ Alougbine Dine, *Renaissance (Vodjo, Kpawada)*, Ouidah, Inédit, 2020, p.34.

L'enjeu est d'abord d'ordre social. En remontant à l'origine du royaume de Porto-Novo, le metteur en scène montre que cette société est une communauté organisée. Elle est loin de présenter l'image primitive d'un monde stagnant, arriéré et figé dans l'observance de règles séculaires comme le prétendaient les thèses racistes et ethnocentristes prônées par Lévy-Bhrul et Gobineau¹. Certes, les rivalités et les conflits n'y manquent pas, mais l'intelligence et le génie s'y déploient amplement comme l'illustrent l'invention du masque sacré « zangbéto » et la stratégie d'expansion géographique mise au point par Tè-Agbanlin et ses successeurs. Dans *Renaissance*, Alougbine Dine prend ainsi le contre-pied des images d'Epinal, véhiculées par le théâtre de l'école normale William-Ponty, un art « patronné, programmé, encadré »² par l'administration coloniale pour qui les souverains africains étaient des roitelets, privés de toute dignité et de toute force. Le metteur en scène offre plutôt à voir une image réaliste des Africains en général et des populations d'Ajacè, en particulier : elles n'étaient ni des anges ni des démons, mais simplement des hommes et des femmes, avec leurs forces et leurs faiblesses, leurs qualités et leurs vices car, comme le révèle douloureusement le personnage de l'Ombre, « la rivalité stérile est le mal de Porto-Novo ». En somme, la raison n'est pas qu'hellène, pas plus que la culture et la civilisation ne sont qu'européennes : les Noirs étaient « civilisés jusqu'à la moelle des os ! », comme l'affirmait déjà Léo Frobenius³.

Ensuite, le metteur en scène a investi les représentations de l'histoire d'une fonction politique, exprimée à travers, d'une part, l'évocation de la lutte du nationaliste Louis Hunkanrin contre l'administration coloniale puis, d'autre part, le dithyrambe au profit du PRD, le Parti Républicain Dahoméen fondé en 1951 et devenu à partir de 1990 le Parti du Renouveau Démocratique. Cet éloge est un résultat de la source inspiratrice de cette œuvre, qui est une commande du conseil municipal de Porto-Novo. Son maire est un membre influent du PRD, un parti membre de la mouvance présidentielle. La présence d'au moins trois ministres du gouvernement à la cérémonie d'ouverture du FIP et à la première de *Renaissance* renforce l'idée d'une bonne adéquation

¹ Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939), anthropologue français, auteur de *La mentalité primitive* (1922) ; Arthur de Gobineau (1816-1882), diplomate français, auteur de *L'Essai sur l'inégalité des races* (1853). Lévy-Bruhl a finalement remis en cause ses thèses racistes au soir de sa vie.

² Guy O. Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'harmattan, 1986, pp.80-81.

³ Léo Frobenius, cité par Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955, p.30.

entre les attentes du public officiel et les messages de l'œuvre. On se rappelle que, sur le marché des biens culturels, « *les stratégies des producteurs se distribuent entre deux limites qui ne sont, en fait, jamais atteintes, la subordination totale et cynique à la demande et l'indépendance absolue à l'égard du marché et de ses exigences* »¹.

De ce point de vue, Alougbine Dine et sa troupe sont des producteurs qui ont cherché à répondre aux besoins du marché en présentant le PRD comme la seule formation politique capable d'impulser la renaissance de la cité des Aïnonvi. On comprend pourquoi cette œuvre est plus orientée vers le passé que le présent. En passant à la trappe les questions cruciales actuelles sur le développement de la ville, *Renaissance* apparaît comme une production politiquement correcte. La référence à l'histoire, quoiqu'elle soit source de leçons, obéit aussi à une logique de diversion politique car elle détourne l'attention des préoccupations urgentes de l'heure.

Ces enjeux sont toutefois implicites et *Renaissance*, loin de se réduire à un ramassis de slogans pour militants politiques, est une pièce dont la valeur artistique est incontestable, comme l'illustrent ses propriétés esthétiques, à commencer par le traitement de l'espace.

II. Des espaces hors normes et polymorphes

L'espace est traité dans cette étude d'un triple point de vue : théâtral, scénique et scénographique. Ce qui le caractérise, c'est son gabarit hors normes et son polymorphisme.

II.1. Un lieu théâtral et un espace scénique hors normes

Le lieu théâtral, c'est-à-dire l'édifice où ont eu lieu les deux représentations de *Renaissance*, est le stade Charles de Gaule, une infrastructure sportive située à Porto-Novo. Son terrain de football, non conforme aux normes standard, s'étend sur quatre-vingt-dix mètres de long et quarante-cinq mètres de large, soit au total quatre mille cinquante mètres carrés. Un peu plus de la moitié de cette superficie a été transformée à l'occasion en un espace scénique, c'est-à-dire

¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p.235.

un espace ludique, l'espace investi par les comédiens en jeu ; leurs déplacements, leurs gestes et la manipulation des objets qu'ils peuvent faire modifient continuellement cet espace pour en faire un espace très dynamique qui se déploie dans une durée (plus ou moins longue selon le découpage que l'on fait du texte spectaculaire)¹.

Mais loin de se réduire à une grande partie de la pelouse, l'espace scénique déborde l'aire du jeu et envahit une partie des gradins où se trouve un groupe de comédiens, tous des élèves en tenues scolaires. Assis en contrebas des gradins sur des chaises disposées dans l'une des zones de touche, face à l'aire de jeu, le public se trouve donc comme entouré par les comédiens, à l'avant comme à l'arrière. On perçoit là une tentative du metteur en scène de « favoriser la recréation de l'espace traditionnel de représentation dramatique pour abolir la confrontation entre la scène et la salle et retrouver la communion entre les comédiens et le public »².

L'étude de l'organisation scénographique explique en partie comment cette aire de jeu a été gérée.



Fig. 1 : Vue partielle du public et de la scène, le 5 janvier 2019. Au premier plan, les comédiens-élèves assis dans les gradins et, en contrebas, des spectateurs. Plus loin, sur l'aire de jeu, les deux bâtiments devant lesquels se tiennent les porteurs de branchages et, à l'extrême droite, la termitière magique. En 2020, les deux bâtiments étaient surplombés par un balcon. Photo : EITB.

¹ Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Editeurs, 1989, p.41.

² Marouba Fall, *Théâtre et tradition en Afrique noire francophone. Exemple du théâtre sénégalais de langue française*, Dakar, L'harmattan, 2019, p.175.

II.2. Une scénographie polymorphe

En tant qu'« *art et science de l'organisation visuelle et spatiale du spectacle* »¹, la scénographie comprend tantôt « l'ensemble des éléments matériels, y compris les accessoires et éléments mobiles, tantôt simplement les éléments fixes, toile de fond, coulisses, praticables, fermes »².

II.2.1. Les éléments fixes de la scénographie

Les éléments fixes de la scénographie sont présents du début à la fin du spectacle, à l'instar du podium, où se tiennent deux orchestres de musique traditionnelle et moderne. Le metteur en scène a fait dresser, en retrait par rapport à l'emplacement des musiciens et sur la ligne médiane du terrain, deux bâtiments à la couleur marron. Ceux-ci sont séparés au milieu par une grande allée et surplombés, dans la mise en scène de 2020, par une sorte de balcon dont l'accès est rendu possible par des escaliers. Cet édifice se prolonge de part et d'autre par de grandes palissades en bois de forme rectangulaire, disposées l'une à côté de l'autre. A l'extrême droite du public, elles forment une rangée de murs placés l'un derrière l'autre, comme des portes d'entrée et de sortie de la scène. Cette scénographie en étage renforce l'impression d'encerclement du public qui, en même temps qu'il suit le spectacle, se sent aussi regardé et vu, aussi bien par les artistes placés sur le balcon que ceux disposés derrière lui, dans les gradins.

Un triple espace scénique s'offre ainsi aux comédiens : un premier sous forme de plaine (une bonne partie du terrain de jeu), un deuxième ayant la configuration d'un plateau (les gradins) et un troisième qui épouse les contours d'une colline (le balcon). Les artistes ont donc au moins trois possibilités d'entrée en scène et d'exit : les deux extrémités, gauche et droite, de la scène ; le balcon puis l'allée centrale qui passe en dessous. De la même façon, le spectateur peut explorer successivement, voire simultanément, plusieurs plans ou perspectives de suivi du spectacle : en face de lui, derrière lui, de bas en haut (de l'aire de jeu au balcon), de haut en bas (du balcon à l'aire de jeu), de façon oblique (de la zone de touche vers chacune des extrémités de la scène). Le public est en permanence sollicité par le déferlement des scènes, la pluralité et l'extrême variété de celles-ci devenant

¹ Michel Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie générale française, 2001, p.393.

² *Id.*, p.118.

une source, non pas d'ennui et de lassitude, mais de plaisir esthétique. C'est une avancée scénographique notable car, à l'édition 2019 du FIP, il n'y avait pas de balcon et le chœur, chargé de narrer l'histoire de Porto-Novo, était obligé de se déplacer sur la scène, vers le proscénium, à l'instar des autres comédiens. Ces éléments fixes (podium des musiciens, bâtisses, balcon) assurent la permanence de la scénographie, régulièrement rompue par les éléments mobiles.

II.2.2. Les éléments mobiles de la scénographie

Renaissance offre un déferlement continu d'éléments mobiles qui, constitutifs du dispositif scénique, prennent la forme d'accessoires ou d'objets scéniques, utilisés une seule fois ou à des moments variés. On peut distinguer d'abord les objets réalistes, manipulés pour exprimer des états d'âme (banderoles de manifestants, fusils, lance, armes), évoquer la faune et la flore (branchages, lion et éléphant sous formes de marionnettes), les moyens de déplacement (pneus, cheval, vélo), la justice (maillet), la nourriture et la boisson (champagne, verres à boire, corbeilles d'akassa et de vivriers), le logement et le mobilier (sièges et tribunes, caisses, tabouret, cellules de prison, cage), les médias (écran géant de télévision), etc. Viennent, ensuite, les objets symboliques, qui réfèrent au surnaturel (la termitière et l'épouvantail représentant un génie à trois têtes), aux confessions religieuses (quart de lune et étoile pour l'islam, le crucifix ou la croix pour le christianisme) ou aux puissances étatiques (drapeaux anglais, portugais, français...).

Conformément aux analyses de Patrice Pavis¹, ces objets scéniques assument plusieurs fonctions dont celle d'identification du cadre de l'action et celle pragmatique, liée à leur manipulation par des comédiens. Il s'avère alors indispensable de s'intéresser à ceux-ci, à leur jeu, à leurs costumes et à la place de la musique dans la mise en scène.

III. Jeu de scène, costumes et musique

D'un côté, on note une profusion actantielle régie par le principe de la rapidité et, de l'autre, des costumes réalistes arborés par des acteurs souvent égayés par des notes musicales.

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019, p.361.

III.1. Profusion actantielle

En dehors des scénographies, Alougbine Dine a misé sur les acteurs pour gérer le vaste espace scénique. Il a d'abord opté pour ce qu'on peut appeler une profusion actantielle, en mobilisant plus de trois cents (300) artistes, répartis en artistes-musiciens, en danseurs et en comédiens proprement dits. Une partie des artistes-musiciens est disposée sur le podium ; une autre, accompagnée des danseurs, envahit à intervalles réguliers la pelouse. Les comédiens, pour leur part, occupent en permanence le balcon, la pelouse et une partie des gradins. Ils sont organisés en des sous-groupes. Le premier est constitué des deux chœurs.

D'un côté, il y a le chœur des adultes qui, debout sur le balcon, sont les narrateurs en tant que dépositaires de l'histoire de Porto-Novo dont ils évoquent les hauts faits ; de l'autre côté se trouve le chœur des héritiers de l'histoire de la ville (les jeunes élèves, reconnaissables à leurs tenues kaki). Ils ont un triple rôle : apprendre, en spectateurs attentifs, l'histoire de leur ville ; vanter les mérites de Toffa et de Béhanzin puis rallumer la flamme de l'espoir. On comprend pourquoi, vers la fin du spectacle, ils profèrent avec emphase ces mots prophétiques : « *Porto-Novo ! Ton avenir est le nôtre. Nous l'écrirons en lettres d'or. Porto-Novo, lève-toi ! Dans l'union, la paix, la justice, marche. Un nouveau jour se lève : c'est la renaissance* »¹.

En tant qu'acteurs de l'histoire revécue, les comédiens proprement dits (rois et notables, colons, intellectuels, soldats et petit peuple) forment le second groupe. A eux, l'espace scénique a imposé ses exigences. A l'instar des joueurs de football forcés de courir sur la pelouse, ils ont un jeu de scène dynamique et rapide, fondé sur un principe qu'on peut résumer ainsi : « Joue bien et vite ». Ils traversent la scène au pas de charge pour ne pas rallonger démesurément la durée du spectacle : les porteurs de branchages, représentant la forêt, arrivent à grands pas et ressortent tout aussi rapidement ; de façon comique, les religieuses entrent et sortent en courant ; les rois se font transporter, soit à cheval, soit dans une cage ou sur un trône mobile sous forme de charrette. L'exigence de la rapidité impose aussi la fréquence des mimes, souvent comiques, qui permettent de gagner du temps. Les voix des acteurs sont rendues audibles grâce au port de micros-cravates intégrés aux costumes.

¹ A. Dine, *op.cit.*, p.50.

III.2. Des costumes réalistes

De formes fort diverses, mais pour la plupart réalistes, les costumes arborés par les uns et les autres « marquent la classe ou la condition du personnage »¹. Ils vectorisent aussi l'histoire et les relations entre classes sociales : casque blanc et complet blanc (beige ou kaki) pour les colonisateurs blancs ; chéchia, chemise et culottes rouges pour les soldats noirs ; pagnes de couleur indigo enroulés autour des reins et torse nu pour les hommes noirs ; foulard, pagnes autour de la poitrine et des reins pour les femmes... Tout, dans le port vestimentaire du roi Toffa, relève à la fois du majestueux et du risible. Tout montre qu'il est un roi à la solde de la puissance coloniale française qui lui fait don des tenues qu'il porte : chapeau en forme de casquette, chemise verte aux manches longues descendant jusqu'en-dessous des genoux ; bottes surplombées d'un pantalon et d'un gilet qui se prolonge sur le dos en une longue tunique cousue de capsules de cannettes.

En revanche, Béhanzin, emprisonné dans une cage métallique roulante, porte un chapeau en tissu fendu aux tempes et un long pagne passant par-dessus l'épaule droite, couvrant tout le reste de son corps et descendant jusqu'à ses pieds. Par cette tenue fort simple, le résistant farouche à l'invasion française incarne l'authenticité de la culture endogène et la prestance des souverains du Danxomè. Du coup, au-delà de la confrontation entre deux rois ou deux frères ennemis aux politiques étrangères différentes à l'égard des colonisateurs, ce sont deux types de costumes et de valeurs qui s'opposent. Les différences vestimentaires deviennent emblématiques de la confrontation politique entre ces deux souverains. En témoigne la fictionnalisation de certaines scènes, à des fins de dramatisation particulièrement saisissantes. La plus illustrative est cette rencontre imaginée entre Toffa et Béhanzin qui, tout en ajustant et en réajustant leurs costumes, s'empoignent dans un duel verbal nourri d'accusations et de répliques cinglantes sur fond de panégyriques et de propos testamentaires du chœur des adultes et celui des jeunes élèves. Cette simultanéité des scènes informe sur la structure en tableaux juxtaposés de *Renaissance*.

¹ Bernard Dort, *Théâtre en jeu. Essais critiques (1970-1978)*, Paris, Seuil, 2015 (édition numérique non paginée), entrée « Une autre présence ».



Fig. 2. Le roi Gbèhanzin (Achille Sénifa) arrêté et emprisonné, d'après la mise en scène de 2019. Photo : EITB.

III.3. Une structure en tableaux nourrie par la musique

En l'absence d'une fable et d'une intrigue claire déclinée, par exemple, en exposition, nœud, péripéties et dénouement, *Renaissance* est organisée en tableaux. Selon Patrice Pavis,

le tableau est une surface beaucoup plus vaste et aux contours imprécis, recouvrant un univers épique de personnages dont les relations assez stables donnent l'illusion de former une fresque, un corps de ballet ou un tableau vivant¹.

Dans la pièce d'Alougbine Dine, la sortie de Tè-Agbanlin et de sa suite d'Allada ; l'arrivée à Okoro et la lente conquête des cités Yoruba ; la signature par le roi Dè Sodji du traité de protectorat avec la France et l'ensemble des événements ayant conduit à l'indépendance ; les revendications syndicalistes et populaires ayant débouché sur le premier coup d'Etat, etc. sont autant de tableaux posés l'un à côté de l'autre. Le metteur en scène les installe soit simultanément, soit successivement et par juxtaposition.

Les tableaux comiques (par exemple la séquence évoquant les débuts de la scolarisation), ceux tragiques (la confrontation verbale entre Toffa et Béhanzin, déjà évoquée) et dramatiques (les luttes menées par les syndicats) se succèdent. Entre eux, les transitions sont assurées en partie par le chœur des narrateurs et, surtout, par les orchestres.

¹ P. Pavis, op.cit., p.545.

Directement produite sur la scène, et non pas pré-enregistrée et diffusée par la régie, la musique a joué un rôle essentiel dans les deux versions de *Renaissance*. Le spectacle commence et s'achève par la musique qui est l'art d'organiser les sons de façon harmonieuse. Les groupes musicaux envahissent régulièrement la pelouse, manipulant des instruments (gongs, castagnettes, morceaux de bois...), entonnant en langues nationales des chants et dansant sur des rythmes traditionnels yoruba et gun (kaka, akpala, djalégbé...). Un décor acoustique, qui dénote le fonds culturel endogène, se superpose ainsi à l'environnement scénographique, qu'il reproduit voire remplace parfois partiellement. Ce décor s'étoffe avec le bruitage, un autre phénomène acoustique qui prend la forme, soit de jingle de cinq secondes régulièrement joué par l'orchestre de musique moderne en guise d'intermède entre deux tableaux, soit de cris d'insectes et d'oiseaux pré-enregistrés évoquant une atmosphère nocturne.

Les rythmes musicaux dits modernes, exécutés sous formes d'*a cappella* et avec accompagnement musical, ne sont pas non plus absents. Dans un souci constant de réalisme, le metteur en scène a fait appel au rappeur Radama Z et à la chanteuse Fati pour des performances musicales en direct. Les hymnes nationaux de plusieurs pays, dont le Dahomey (actuel Bénin) et la France, sont exécutés par une fanfare. La musique assume ainsi une fonction de structuration de la pièce en même temps qu'elle accompagne le jeu, en suscitant des danses. Ondulations du torse, mouvements pendulaires du corps à gauche et à droite, en avant et en arrière cependant que les bras se lèvent ou s'abaissent et que les visages s'irradient de sourires de satisfactions : la danse, dans *Renaissance*, est tout autant prégnante que la musique qui la génère. Loin d'être cantonné dans un statut secondaire, celle-ci s'intègre à un spectacle « où musique et jeu sont des partenaires égaux qui s'épanouissent et se complètent en un genre nouveau »¹.

Dans une démarche intermédiaire, Alouguine Dine fait aussi recours au cinéma, en utilisant des projections vidéo sur deux écrans géants. C'est dans une atmosphère carnavalesque, où se mêlent ces arts (jeu, musique, danse, exhibition de marionnettes géantes...) que s'achève cette « *fresque théâtrale et musicale, dansée et mimée* »².

¹ P. Pavis, *L'analyse...*, op.cit., p.131.

² A. Dine, op.cit., p.1.

Conclusion

Partagée entre une société précoloniale conflictuelle et dynamique, une période coloniale marquée par la soumission et les révoltes puis une ère postcoloniale inachevée, la typologie ternaire des représentations de l'histoire dans *Renaissance* est sous-tendue par des enjeux d'ordre social, politique et marchand. Le metteur en scène et ses comédiens ont su la mettre en évidence à travers une fresque spectaculaire de cinq heures où se mêlent plusieurs genres (comédie, tragédie historique et drame) et plusieurs arts (théâtre, danse, musique, cinéma...), le principe structurant étant la juxtaposition des tableaux, en l'absence de toute fable et de toute intrigue. Le plaisir esthétique découle de cette transgénéricité et de ce traitement de l'histoire dont le but ultime est l'appel à l'unité et au vivre ensemble. L'hypothèse posée au début de cette étude se vérifie donc.

En définitive, il existe bel et bien une relation intrinsèque entre la durée d'une œuvre et son esthétique, mais la qualité d'une pièce dépend plus du génie et de l'expérience de son metteur en scène que de sa durée. Alougbine Dine a su tirer profit de son parcours artistique, vieux de plus de six décennies, pour laisser s'épanouir dans *Renaissance* son talent artistique, tout comme il l'avait fait dans *La nuit du songe* (2016) et *A la poursuite du temps* (2009).

Bibliographie

- Alougbine Dine, *Renaissance*, spectacle filmé, Porto-Novo, 2019/2020, 5h00.
- Alougbine Dine, *Renaissance (Vodjo, Kpawada)*, Ouidah, Inédit, 2020.
- Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955.
- Bernard Dort, *Théâtre en jeu. Essais critiques (1970-1978)*, Paris, Seuil, 2015.
- Georges Balandier, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, PUF, Paris, 1971.
- Guy O. Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'harmattan, 1986.
- Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, Quadrige/PUF, 1999.
- Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin et alii., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 2002.
- Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Editeurs, 1989.

Marouba Fall, *Théâtre et tradition en Afrique noire francophone. Exemple du théâtre sénégalais de langue française*, Dakar, L'harmattan, 2019.

Michel Meyer, *Qu'est-ce que l'histoire ? Progrès ou déclin ?*, Paris, PUF, 2013.

Michel Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie générale française, 2001.

Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2005.

Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019.

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

Spectacle d'ouverture *La (sic) Renaissance* (extrait), <https://www.youtube.com/watch?v=0LE7VARskSA>, 24 janvier 2024, 1h26.

Les théâtres de Koffi Kwahulé et de Kossi Efoui : des dramaturgies de l'oralité

Assita BAMBA KONÉ et Lassina KONÉ

Université Félix Houphouët Boigny
lankykaunhey@gmail.com/bamba.ass@gmail.com

Résumé

Cet article traite de la présence des marques de l'oralité africaine au sein des théâtres de Kossi Efoui et de Koffi Kwahulé. Ces deux auteurs sont des dramaturges contemporains africains qui se distinguent par une écriture iconoclaste qu'ils veulent surtout universelle. Cependant, ils empruntent un schéma de création presque similaire à celui des dramaturges de la Post-négritude qui puisent l'essentiel de leurs productions de la tradition orale africaine. Par cet emprunt, ces dramaturges contemporains, même s'ils ont une nouvelle conception de l'africanité, participent de la pérennisation d'une mémoire collective africaine.

Mots clés : Oralité, narration, inter-généricité, africanité.

Abstract

This article examines the presence of African oral traditions in the theater of Kossi Efoui and Koffi Kwahulé. These two authors are contemporary african playwrights distinguished by an iconoclastic style of writing that is above all universal. However, their creative process is almost identical to that of Post-Négritude playwrights, who draw the bulk of their productions from african oral tradition. Through this borrowing, these contemporary playwrights, even if they have a new conception of africanity, participate in the perpetuation of an african collective memory.

Key words : Orality, narration, inter-genericity, africanity.

Introduction

Koffi Kwahulé et Koffi Efoui sont deux auteurs importants des dramaturgies africaines contemporaines, apparues sur la scène théâtrale à partir des années 1990. Leurs écrits se caractérisent par une crise poétique et

identitaire car ils refusent de s'inscrire dans un « intégrisme culturel »¹. En effet, ces dramaturges estiment que « Le théâtre n'est pas un donné culturel [...] ».² Par cette démarche, ils revendiquent une forme d'universalité.

Cependant, une lecture minutieuse des œuvres de ces deux auteurs révèle qu'elles recèlent de fragments issus de l'oralité africaine. Comment l'oralité fonctionne-t-elle donc dans les pièces de Koffi Kwahulé et de Kossi Efoui ? Quels sont les enjeux d'une telle démarche scripturale ? Pour répondre à ces questions, l'on s'appuiera sur la méthode sémiologique. L'on procédera au relevé, à l'analyse et à l'interprétation de signes verbaux et para-verbaux qui sont des indicateurs marquants de l'oralité dans les créations de ces auteurs.

Cette étude s'articulera autour de deux axes intitulés : de l'oralité dans les créations de Koffi Kwahulé et Kossi Efoui (I) ; des enjeux des dramaturgies de l'oralité : renouvellement de l'africanité et préservation de la mémoire collective (II).

I- L'oralité dans les textes de Kwahulé et Kossi

Généralement opposée à l'écrit, l'oralité peut se donner à lire et constitue un mode de création construit sur la parole poétique. En Afrique, l'oralité puise sa substance dans la tradition. L'on relève des traces de cette pratique dans les textes de Koffi Kwahulé et de Kossi Efoui, à travers la narration et l'intergénéricité.

1- De l'émergence des voix aux dramaturgies de la narration

L'architecture singulière des textes étudiés les assimile à de longs poèmes. Ces pièces ne relèvent pas de « La communication dramatique caractérisée par l'interlocution des personnages et la parole efficace, dirigée vers une action ».³ Elles donnent à lire une émergence de voix qui se substituent aux

¹ Kossi Efoui, préface de *L'entre deux rêves de Pitagaba*, Paris, Acora, 2000, p.7.

² *Idem*.

³ Aurélia Sort, « L'énonciation lyrique dans la tragédie du premier XVIIIe siècle », dans Claire Despierres et al (dir.), *La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, pp. 137-148.

personnages. Par ailleurs, ces voix ne revêtent pas les caractéristiques du personnage traditionnel. Ce personnage :

[est] conçu comme un élément structural organisant les étapes du récit, construisant la fable, guidant la matière narrative autour d'un schéma dynamique, concentrant en lui un faisceau de signes en opposition avec deux des autres personnages.¹

Cela justifie l'emploi de la notion de voix pour mieux désigner le personnage de ces nouvelles écritures. *Jaz*, texte sans didascalie, se révèle comme un long discours qui donne l'impression d'une tirade. Contrairement à cette impression, *Jaz* donne à lire une complémentarité de voix :

La première fois
Jaz les a débouchés.
La deuxième fois aussi.
La troisième fois elle n'a rien fait.
Que quelqu'un d'autre les débouche.
(Koffi Kwahulé, 1998, p. 58.)

La présence d'une narratrice principale est perceptible ici. Celle-ci prend en charge l'essentiel de la narration de sorte que la fable, le viol de Jaz, avance par ses propos. Elle est secondée par une autre narratrice :

Non.
[Jaz] n'a pas crié non plus.
Parce qu'elle ne comprenait pas ce qui se passait.
L'esprit patine dans ces moments-là.
(Koffi Kwahulé, 1998, p. 72.)

Le spectre de la seconde narratrice se dessine. Cette narratrice se distingue surtout par les commentaires qu'elle apporte au récit. Elle a un rôle d'accompagnateur ; d'où l'instauration d'une complémentarité de voix. Dans les autres pièces du corpus, des didascalies indiquent la distribution du dialogue. En revanche, ces textes ne sont pas soumis au caractère de réciprocité du dialogue. Chacun y va de la narration de son propre vécu sans s'intéresser à ce que dit l'autre, comme le témoignent ces répliques de *Concessions* :

Le coach aveugle : -Au début, on croit que "Ailleurs",
c'est devant soi. Il arrive qu'au début,

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 249.

on pense encore que la dernière demeure
qu'on a quittée s'appelle "Chez moi..."

La diva : -Moi, je vis bien sans pays. J'ai quitté un pays
comme on quitte l'amour. Même dans
l'amour fidèle, il arrive qu'on s'aille
comme ça, mais quand ça arrive,
c'est toujours parce que ça peut tuer.

La mère : -On appelle ça partir.

Le coach aveugle : -Au lieu d'attendre que ça tue...

(Kossi Efoui, 2005, pp. 11-12.)

L'on observe des monologues qui se suivent et se complètent. Le texte se présente tel un poème construit sur des monologues. Il s'établit une correspondance entre ces différentes voix. Le lecteur note une convergence des préoccupations énoncées par ces personnages qui dépeignent leur ressenti. La remarque est similaire dans *Io* :

Le Hoochie-koochie-man :
Il y a longtemps, une vie ou deux
Masta Blasta :
Musiciens, danseurs, on connaît l'affairement
et l'entrain, on connaît la conspiration
Foule et troupe comme un gigantesque corps
de prestidigitateur, avec des caches peuplées de
présences discrètes
en alerte
acteurs nichés dans les alvéoles de la foule
jouant des coudes selon l'ordre d'apparition
(Kossi Efoui, 2006, pp. 26-28)

Il n'existe pas de contradiction dans cette superposition de monologues. La narration est privilégiée au détriment de l'action. Ici, « l'action dramatique n'a de substance que dans et par la parole. »¹ Les monologues s'assimilent à des vers d'un poème libre. Ils laissent également penser à une narration construite sur le modèle de narration du griot mandingue. En fait, la narration du griot se fonde sur la parole poétique africaine. Cette poésie est une parole lourde de conséquence dont la profération nécessite trois instances : le narrateur principal ou le griot ; le narrateur secondaire ou l'agent rythmique et le public qui correspond à l'auditeur, au lecteur ou au spectateur. L'on y

¹ Dominique Traoré, « Phénomènes migratoires et créations théâtrales : les dramaturgies africaines de l'immigration à l'œuvre », dans Joseph Danan et Marie-Christine Lesage (dir.), *Chemins de traverse : L'apport de Jean-Pierre Ryngaert aux études théâtrales*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2014, p. 130.

perçoit un narrateur principal accompagné dans le récit par un répondeur. Cette idée est renforcée par la coprésence de la narration et d'expressions artistiques comme la musique, le chant ou la danse.

2- Des dramaturgies inter-génériques

La seconde raison qui justifie la connivence des textes de Koffi Kwahulé et de Kossi Efoui avec l'oralité africaine est la pratique de l'inter-généricité. Comme le souligne Jean-Marie Adiaffi, il n'existe pas de frontière étanche entre les genres dans la littérature orale africaine. Il écrit :

La tradition orale africaine ignore absolument la notion de genre. Les contes sont accompagnés par la musique, celui qui récite le conte joue de la comédie. Il est fréquent d'arrêter le conte par des charades, des proverbes, par tout un ensemble de jeux qui permettent au conteur de reprendre son souffle. Il n'y a donc pas de genre.¹

Certes, Koffi Kwahulé et Kossi Efoui n'utilisent pas forcément des instruments de musique, des chants ou des danses spécifiques à l'Afrique. Cependant, ils empruntent le même schéma de création que celui de l'oralité africaine en s'inscrivant leurs textes au carrefour d'expressions artistiques éclectiques. Dans cette dynamique, la musique est présente par la récurrence d'indications scéniques faisant appelle au jazz et au tambour. Ainsi, la musique est une exigence de l'auteur dans *Jaz* :

Un jazz (un seul instrument)
qui, de temps à autre
troue/ est troué,
enlace/ est enlacé
par la voix de la femme.
(Koffi Kwahulé, 1998, p. 57.)

Jaz se joue sur fond de musique jazz. Cette musique intègre et alterne avec la voix de la seconde narratrice qui initie le rythme du texte. Dans *P'tite Souillure*, le jazz est perceptible dans de nombreux endroits du texte, en l'occurrence à la page 62 : « Musique à la fois primitive et sophistiquée, au confluent de plusieurs cultures. À titre indicatif, écouter du côté de Alabama de Coltrane. » Koffi Kwahulé s'inspire de la musique de Coltrane. Les répliques de cette pièce suivent la cadence instituée par cette musique. Les

¹ Jean-Marie Adiaffi, Entretien avec Bernard Magnier à Paris en novembre 1982 dans le cadre du Grand-Prix littéraire d'Afrique noire cité par Atsain N'cho dans *Tradition orale et poésie négro-africaine d'expression française*, thèse de 3e cycle, Université d'Abidjan, 1989, p. 61.

quinze dernières pages de la pièce font écho de cette influence. La page 91 en est l'illustration :

La Mère- (parle seule, pour elle-même, après la gifle reçue de P'tite Souillure. Réplique ininterrompue, comme une musique de fond)
Souillure...
Souillure...
Souillure...

Les lignes sont entrecoupées de façon inattendue comme les paroles d'une chanson jazz. Le jazz suit l'ordre établi par les propos de La Mère. Dans *Big Shoot* et *Io*, les dramaturges restent attachés à la musiquérialisée principalement par le tambour :

Il va prendre la balle dans l'une de ses poches. Roulement de tambour. Il présente
(Koffi Kwahulé, 2000, p. 44.)

Dans *Io*, le tambour est perçu quatre fois en seulement deux pages. Il y est marqué « *tambour de cérémonie* »¹ pour introduire la partition tambourinée. Le tambour qui captive et focalise l'attention de l'auditoire, sert à accompagner les dires de « Le Hoochie-koochie-man ».

Le chant apparaît de façon très récurrente dans le corpus. Il est tout aussi important que la parole dans *Jaz* et est visible par le biais des interventions de la seconde narratrice :

On dit que
en nous rythme une musique
que personne d'autre que nous ne peut entendre
qu'on ne peut jouer pour personne d'autre.
Une musique rien que pour nous. [...]
On dit que
en nous rythme une musique
qu'on peut ne jamais entendre.
A moins de faire silence en soi.
(Koffi Kwahulé, 1998, pp. 86-87.)

Le caractère chanté de ce passage est perceptible à travers le refrain : « *On dit que* ». Ce refrain précède chaque couplet. Le chant intervient à la fin de la narration de l'histoire de *Jaz*. Il devient l'élément qui amorce l'épilogue de la pièce. Avec *Concessions*, le chant est le reflet de l'état d'âme des personnages qui se trouvent dans « *l'interzone* ». Ces personnages sont des migrants qui cherchent désespérément à rejoindre l'autre rive de la méditerranée. Cela

¹ Kossi Efoui, *Io (tragédie)*, Limousin, Le bruit des autres, 2006, pp. 29 et 33.

donne lieu à des chants de désespoir à plusieurs endroits du texte notamment à la page 12 :

La diva. - People don't live or die
People just float
It is true sometimes¹

Dans *P'tite Souillure*, l'on identifie le chant par le canal d'indications telles que « *récitatif* » dont voici une illustration à la page 72 :

Ikédia. (*récitatif*)
C'est le moment de la mu-e,
comme les reptiles,
le moment où nous nous détachons
de nos vies jauni-es
en même temps que bourgeonnent
d'autres promesses de vi-e...

La musicalité est créée par la transcription des mots comme « *mue* », « *jaunies* » ou « *vie* » qui subissent une sorte d'étirement au niveau des lettres. Le chant est l'affaire de tous dans *Io. Anna, Le fils de la mère et Masta Blasta* se relaient dans le chant. Un exemple de cette collaboration est perceptible aux pages 72 et 73 :

Anna, comptine.
On dit que
Io
elle changea de nom
devint Isis
déesse-mère d'Égypte
Le fils de la mère, comptine.
On dit que
Io
elle changea de nom
et sous un autre nom
fut reconnue à Rome
Masta Blasta, comptine.
Et vénérée
sous les traits d'une vieille femme

L'intervention de chaque personnage est précédé par la didascalie « *comptine* » pour signifier leur caractère chanté. Dans *Big Shoot*, seul

¹ Les gens ne vivent pas et ne meurent pas. Ils flottent, tout simplement. Cela est vrai quelques fois.

Monsieur chante. Stan, lui, n'a pas le loisir de chanter puisque la mort plane au-dessus de sa tête comme une épée de Damoclès. Le chant se décline à travers des didascalies telles que : « *Il chante* » (p. 9.) ; « *En chantant* » (p. 18.) ; « *Déclamatoire* » (p. 26.) ; « *L'homme se met à chanter* » (p. 33.) et « *Tout en fredonnant* » (p. 45.).¹

La danse n'est pas systématiquement présente dans tout le corpus. *Jaz* et *Big Shoot* notamment n'y ont pas recours. Dans les trois autres textes, elle s'opère sous la forme d'une chorégraphie exécutée par les personnages de ces pièces. Elle illustre des situations d'énonciation. À l'instar d'un spectacle de performance où « l'accent est mis sur l'éphémérité et l'inachèvement »², la danse ici ne dure pas. Elle est sporadique et constitue un complément à la narration quand celle-ci ne paraît pas suffisamment efficace pour traduire l'envergure de la situation. De la sorte, la danse est signe de mort dans *Concessions*. Une chorégraphie imitant la noyade est perceptible à trois reprises dans le texte, précisément à la page 42 :

La mère et L'homme de cave dansent la chaloupe, dansent la pagaie,
dansent la noyade de la mort : Allez ! Souk-là-dessus ! Souk-là-dessus !

La danse dans *Io* est visible à la page 35 à travers une danse de marionnettes qui imitent le spectacle de la troupe « *L'intégrale avec Ballets & Danses* »³ :

danse de costumes vides, d'accessoires
brinquebalant et de masques suspendus dans l'air,
le tout rejoignant précipitamment la caisse.

P'tite souillure donne aussi des séquences régulières de danse. L'on en totalise huit. La pièce s'ouvre sur une danse exécutée par un masque, « une danse aérienne, légère, flottante comme au ralenti ».⁴ La quasi-totalité des personnages, Le père, Ikédia et La mère, se livrent à une danse étrange :

Ikédia exécute la danse du masque précédemment
exécutée par le père. Dès les premiers pas sur les premières
notes, la mère et le père reviennent précipitamment ; ils

¹ Koffi Kwahulé, *Big Shoot*, Paris, éditions Théâtrales, 2000, p. 45.

² Patrice P, *Dictionnaire ...*, op. cit., p. 246.

³ Kossi E, *Io*, op. cit., p. 35.

⁴ Koffi Kwahulé, *P'tite souillure*, Paris, éditions Théâtrales, 2000, p. 49.

sont complètement nus mais semblent ne pas s'en apercevoir, absorbés qu'ils sont par la danse de Ikédia.¹

Koffi Kwahulé et de Kossi Efoui s'inscrivent dans la continuité des esthétiques théâtrales endogènes africaines nées dans la décennie 1970 à 1980. Ces esthétiques que sont la Griotique, le Kotéba moderne, le Didiga moderne et le Théâtre-rituel ont un fort ancrage dans l'oralité africaine ; elles actualisent les pratiques culturelles africaines. À la différence, Koffi Kwahulé et Kossi Efoui ne récupèrent que le schéma de création qui invite à la narration à trois temps et à l'inter-généricité. À leur manière, ces dramaturgies participent au repositionnement culturel de l'Afrique sur l'échiquier mondial.

II- Des enjeux des dramaturgies de l'oralité

Parler des dramaturgies de l'oralité, c'est relever au sein des créations théâtrales des traces des pratiques artistiques et culturelles de la tradition orale africaine. Dans cette étude, ces dramaturgies revêtent au moins deux enjeux : elles participent à présenter une nouvelle vision de l'africanité et elles permettent de préserver la mémoire collective des peuples africains.

1- Pour une africanité renouvelée

Plusieurs critiques commettent l'erreur de pouvoir juger de l'africanité d'un texte à travers l'observation d'une série d'invariants qui ont traits à un folklore relatif à une Afrique ancienne et dépositaire de valeurs exclusives. Cela suppose que l'africanité serait un phénomène figé, statique. Partant, la création africaine doit rester fidèle à un mode de création impliquant la mise en valeur « des déterminismes historico-idéologiques qui longtemps ont caractérisé le théâtre moderne en Afrique. »². Autrement dit, l'africanité serait « *une série d'invariants qu'on isolerait à travers les œuvres et qui permettraient de construire un cadre ou une grille d'analyse qui rendrait identifiable une œuvre africaine.* »³ Tout auteur qui s'hasarde à sortir de ces canons devient l'objet d'attaque. Sylvie Chalaye estime qu'il existe une nouvelle africanité « *qui n'est pas où on l'attend, qui donne rendez-vous*

¹ *Idem*, p. 50.

² Traoré Klognimban Dominique et al, « Pour une dramaturgie-jazz dans la création théâtrale de Koffi Kwahulé », *En-Quête* n° 31, Abidjan, EDUCI, 2018, p. 40.

³ Sylvie Chalaye, « Africanité et création contemporaine », *L'africanité en question*, Sylvie Chalaye (dir.), Paris, L'Harmattan, cool. « Africultures n°41 », octobre 2001, p. 7.

ailleurs, qui tourne les yeux [...] dans une direction où le regard n'a pas l'habitude de scruter quand il s'agit de l'Afrique. »¹

Par ailleurs, certains dramaturges contemporains africains, bien que nés en Afrique, vivent en Occident. Ils sont partagés entre deux réalités devenant des êtres hybrides dont l'identité n'est pas clairement définie. Cette hybridité justifie une écriture diasporique fondée sur l'ici et l'ailleurs. En plus, tous les problèmes de l'Afrique ne lui sont pas exclusifs. Dans cette configuration, ces dramaturges choisissent de produire des œuvres qui touchent à la sensibilité d'un public plus large. L'Afrique n'est pas absente de leurs écritures. En revanche, elle « n'y figure qu'en sourdine ».²

Alors, Kossi Efoui et Koffi Kwahulé choisissent une africanité qui implique une altérité avec l'Afrique. Justifiant ce choix, Kossi Efoui explique la nécessité de construire un rapport d'altérité avec l'Histoire de l'Afrique consistant en un processus de réappropriation de cette Histoire à travers l'oralité africaine. L'auteur suggère un apprentissage des valeurs négro-africaines. Cela pourrait constituer l'une des raisons au manque de modèle culturel fixe dans l'élaboration des personnages au sein de ces nouvelles dramaturgies.

Étrangement, ces personnages connaissent pratiquement tous une fin tragique. Ils ne sont pas épanouis puisqu'ils n'ont pas d'appuis culturels solides. Ils n'ont aucune racine à laquelle s'arrimer. Leur carence culturelle les handicape et finit par leur porter préjudice. Dans ces pièces théâtrales, les auteurs dépeignent l'image du prototype de l'Africain « moderne » ayant rompu avec les traditions. Cela constitue une exhortation à la redynamisation des cultures africaines.

Au final, l'image stéréotypée de l'africanité est abandonnée au profit d'une ouverture sur l'autre. Kossi Efoui et Koffi Kwahulé font de fondre les vicissitudes de l'Afrique dans celles de monde. Ce partage de l'Afrique avec le reste du monde contribue à diffuser et à pérenniser la mémoire collective des Africains présente dans l'oralité africaine.

¹ *Idem*, p. 5.

² Dominique Traoré, « Phénomènes migratoires et créations théâtrales : ... », *Chemins de traverse ...*, *loc. cit.*, p. 130.

2- Pour une mémoire collective conservée

Les travaux sur la notion de mémoire collective ont été initiés par le sociologue français Maurice Halbwachs. Cependant, plusieurs auteurs y ont consacré des réflexions. Selon Jean-Claude Filloux, elle représente un « savoir mystérieux d'un fond commun qu'on suppose inhérent au groupe ».¹ Pierre Nora la définit comme « le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité dans laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante ».² Elle constitue le passé sur lequel s'accorde une communauté. Son intérêt réside dans le renforcement du sentiment d'appartenance à une communauté donnée. Aussi est-elle perceptible par le biais de procédés tels que la commémoration de dates, l'édification de monuments ou la préservation de narratifs écrits ou oraux. Certaines communautés se servent de l'écriture pour pérenniser leur histoire. Les Européens s'inscrivent globalement dans cette dynamique. Les Africains ont en commun des événements passés de l'histoire. À côté de certains événements malheureux comme l'esclavage ou la colonisation, il y a des actes marquants la bravoure de certains héros africains. Tout ceci constitue la mémoire collective des Africains. Contrairement à l'Occident, l'Afrique a longtemps privilégié l'oralité comme moyen de pérennisation de son passé.

Malheureusement, les griots, traditionnellement commis à la conservation de cette oralité, se raréfient. Les nouvelles dramaturgies pourraient constituer un palliatif à la rareté de ces agents de parole. En se ressourçant dans l'oralité africaine, les dramaturges contemporains tels que Kossi Efoui et Koffi Kwahulé prennent une part importante dans la sauvegarde du passé de l'Afrique. Leurs textes pourraient constituer ainsi un autre moyen de vulgarisation de l'histoire.

Au final, à travers les dramaturgies de l'oralité, les écrits de Kossi Efoui et Koffi Kwahulé se posent comme un outil de préservation de l'Histoire. Le passé est mis à l'abri de l'oubli.

¹ Jean-Claude Filloux, *La Mémoire*, PUF, Paris, 1967, p. 51.

² Pierre Nora, « La mémoire collective », dans Jacques Le Goff (dir), *La nouvelle histoire*, Retz-CEPL, Paris, 1978, p. 398.

Conclusion

La présence de l'oralité africaine dans les dramaturgies de Koffi Kwahulé et de Kossi Efoui est perceptible à deux niveaux. D'une part, ces nouvelles dramaturgies, aux allures poétiques, s'inspirent du modèle de narration triadique de la communication traditionnelle africaine. D'autre part, elles sont fondées sur le principe de l'inter-généricité. De la sorte, ces dramaturges contemporains, bien que présentant une conception nouvelle de l'africanité, participent aussi à la pérennisation d'une mémoire collective africaine.

Bibliographie

- Kossi Efoui, *Io, (tragédie)*, Limousin, Le bruit des autres, 2006.
 Kossi Efoui, *Concessions*, Morlanwelz (Belgique), Éditions Lansman, 2005.
 Koffi Kwahulé, *Big Shoot* suivi de *P'tite souillure*, Paris, Éditions Théâtrales, 2000.
 Koffi Kwahulé, *Jaz*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998.
 Aurélia Sort, « L'énonciation lyrique dans la tragédie du premier XVIIIe siècle », dans Claire Despierres et al (dir.), *La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, pp. 137-148.
 Dominique Traoré, « Phénomènes migratoires et créations théâtrales : les dramaturgies africaines de l'immigration à l'œuvre », dans Joseph Danan et Marie-Christine Lesage (dir.), *Chemins de traverse : L'apport de Jean-Pierre Ryngaert aux études théâtrales*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2014, pp.125-144.
 Jean-Claude Filloux, *La Mémoire*, PUF, Paris, 1967.
 Kossi Efoui, préface de *L'entre deux rêves de Pitagaba*, Paris, Acora, 2000.
 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015.
 Pierre Nora, « La mémoire collective », dans Jacques Le Goff (dir.), *La nouvelle histoire*, Retz-CEPL, Paris, 1978.
 Sylvie Chalaye, « Africanité et création contemporaine », dans Sylvie Chalaye (dir.), *Africultures n°41, L'africanité en question*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 7-14.
 Traoré Klognimban Dominique et al, « Pour une dramaturgie-jazz dans la création théâtrale de Koffi Kwahulé », *En-Quête* n° 31, Abidjan, EDUCI, 2018, pp. 23-43.

Exploration des formes artistiques scéniques dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié : une esthétique de la distanciation

Yao Ange-Michel KOUADIO

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Cocody
(Côte d'Ivoire)

kouadioyaoangemichel@yahoo.fr

Résumé

L'œuvre théâtrale de Bernard Dadié constitue un réservoir de richesse artistique incontournable dans le paysage culturel. Cet auteur engagé s'est forgé un monde scénique singulier. Sa dramaturgie est caractérisée par diverses formes de créations scéniques. Cela peut prendre en compte des créations traditionnelles incorporées dans le texte théâtral, notamment la danse, le chant, les éléments du décor, les mouvements chorégraphiés. Cette forme d'écriture éclatée témoigne d'une esthétique nouvelle, personnelle et une révolution idéologique. En effet, elles révèlent un effet de distanciation tel qu'observé par Bertolt Brecht.

Mots-clés : Théâtre, forme artistique scénique, rupture, esthétique, distanciation

Abstract:

Bernard Dadié theatrical work constitutes an essential reservoir of artistic wealth in the cultural landscape. This committed author has forged a unique scenic universe. His dramaturgy is characterized by various form of scenic creations. This cantake into account the traditional creations incorporated into theatrical text, espacially dance, singing, decor elements, choreographed movements. This form of fragmented writing testifies to a new, personnal aesthetic and an ideological revolution. Indeed, they reveal a distancing effect as observed by Bertolt Brecht. Thus, these forms of writing contribute to a writing described as iconoclastic.

Keywords: theater, stage art form, rupture, aesthetic, distancing

Introduction

Les pièces de Bernard Dadié incorporent des éléments de la vie artistique traditionnelle pour explorer la réalité de la vie en Afrique et les défis auxquels la société est confrontée. Ces différentes formes de création rendent son écriture originale, voire unique et dynamique. Ainsi, elles contribuent à une écriture iconoclaste. Le style du dramaturge exprime non seulement sa volonté de se démarquer des carcans esthétiques d'alors, mais aussi d'aboutir à une nouvelle forme d'écriture : l'esthétique de la distanciation¹. Cette esthétique dramatique théorisée par Bertolt Brecht rompt ainsi avec le modèle occidental habituel. En ce sens, Roland Barthes affirme que la « *révolution théâtrale de Brecht remet en question nos habitudes, nos goûts, nos réflexes, les « lois » mêmes du théâtre dans lequel nous vivons* »².

En portant le choix sur ce sujet, l'étude a pour objectif d'identifier et de révéler les différentes formes artistiques scéniques dans les pièces de Dadié et de dégager leur pertinence idéologique en ce que « *les textes littéraires sont pétris d'idéologie* ».³ Elle vise, également à montrer la manière dont ces formes contribuent à l'esthétique de la distanciation. L'analyse du sujet requiert la problématique suivante : Comment les différentes formes scéniques se matérialisent-elles dans le théâtre dadiéen ? Comment reflètent-elles l'esthétique de la distanciation ? En quoi cette esthétique influence-t-elle la perception du public ? et dans quelle mesure contribue-t-elle à la richesse et à la lisibilité du théâtre dadiéen ?

Au regard de ces interrogations, trois hypothèses peuvent être envisagées. La première prend en compte l'identification des formes artistiques scéniques dans l'œuvre dramatique. Ici, l'esthétique de la distanciation chez Dadié explore la manière dont il utilise ses techniques artistiques spécifiques pour créer une distance entre le lecteur-spectateur et la représentation scénique. La deuxième invite au repérage des traces matérielles de ces différentes formes artistiques scéniques et à leur analyse en vue de montrer comment elles participent à l'esthétique de la distanciation. La troisième quant à elle, détermine leurs enjeux esthétiques et idéologiques en tant que processus de distanciation et leur impact sur l'œuvre dadiéenne. Pour mieux appréhender

¹ Brecht Bertolt, *L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, 256 p.

² Barthes Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 135.

³ Barksy Robert et Fortier Dominique, *Introduction à la théorie littéraire*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 1997, p. 70.

cette étude, l'on a opté pour la sociocritique et la sémiotique sans exclure les autres méthodes selon leur degré de pertinence.

La sociocritique est utilisée pour déterminer la socialité des formes artistiques et scéniques dans les pièces de Dadié, c'est-à-dire elle révèle et examine le rapport entre le texte dramatique et la société pour en dégager l'univers social. Or, le texte est un produit social. En conséquence, cette méthode d'analyse met en évidence les réalités sociales. Pour Claude Duchet, la sociocritique étudie le « *statut social dans le texte et non le statut social du texte* »¹. Ainsi, la sociocritique va déterminer à travers les sociolectes et les sociogrammes, les différentes fonctions sociales des formes artistiques et scéniques et leur implication idéologique.

Quant à la sémiotique, elle est utilisée relativement à l'analyse des différents espaces dans la pièce. Elle est en fait « *l'étude de la théorie des signes et des langages [...]* »². Elle recherche les différents signes qui transparaissent dans l'œuvre dramatique. En s'intéressant à cette méthode, elle contribuera à déceler ces signes, lesquels se rapportent à des contextes sociohistoriques, puisque toute œuvre littéraire, notamment théâtrale en comporte. Elle se propose de classer et d'étudier le mode de fonctionnement de tous les signes, lesquels signes expriment des idées au sein de la vie sociale. De ce fait, la sémiotique servira de prétexte à l'identification de ces différents signes qui permettront de déceler les procédés à partir desquels Dadié utilise les formes artistiques et scéniques.

1. La musique et le chant, briseurs d'illusion par anticipation

La musique et le chant sont les fondamentaux du théâtre de Dadié. Ils rythment le texte dramatique et contribuent à l'esthétique de la distanciation. Pour Henri Meschonnic, « *le rythme est un fonctionnement du discours celui qui organise le sens du discours* »³. Dans *Béatrice du Congo*, le premier tableau présente un conflit symbolisé par la musique, celui de la conquête arabe et de la conquête lusano-bitandaïse :

*(Musique occidentale qui domine musique arabe.
Appel des muezzins entrecoupés de faibles sons*

¹ Duchet Claude, *La Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979, p. 79.

² Hébert Louis, *Dictionnaire de Sémiotique Générale*, Québec, Université du Québec à Rimouski, 2013, p. 205.

³ Méschonnic Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Lagrasse, Édition Verdier, 1982, p. 217.

*de cloches espacés ; battements de mains ;
la musique arabe affaiblit ;
la musique occidentale croît ;
en sourdine les sons des cloches plus précipités pour devenir tocsin. [...])
(*Béatrice du Congo*, Acte I, Premier Tableau, p. 9.)*

Dans cet extrait, l'élément musical est traduit par le substantif « Musique ». Il en existe deux. L'un est dominé par l'autre. Cette représentation démontre une atmosphère conflictuelle mise en évidence par le verbe « dominer ». Le son, dans ce sens, est plus élevé et plus apparent. Ainsi, la musique occidentale se fait plus entendre que la musique arabe. En clair, le sens de la domination de la musique occidentale symbolise un rapport de domination suggéré par confrontation musicale. Le signifié « domine » ne représente plus le niveau élevé de la musique, mais plutôt le triomphe des troupes occidentales sur celles des arabes. En se référant à l'histoire, la confrontation sonore exprime la lutte contre l'oppression, la domination et l'asservissement. En effet, de cette didascalie initiale découle le thème central de l'œuvre. L'intensité de la musique des Occidentaux démontre leur victoire. De ce fait, la musique joue le rôle d'anticipation dans l'esprit du lecteur-spectateur et lui permet de comprendre, d'ores et déjà les événements sur scène d'une manière réfléchie plutôt qu'immédiate. En réalité, cette didascalie permet d'anticiper sur le contenu de l'Acte. Ainsi, le lecteur-spectateur n'est pas étranger à ce qu'il perçoit, car l'effet de surprise est rompu. D'où la distanciation. La musique est, dans ce sens, un facteur d'interpellation de la conscience du lecteur-spectateur.

La musique et le chant dans les pièces dadiennes témoignent d'une écriture iconoclaste faite de rupture. En fonction de leur rôle de briseur d'illusion par l'effet d'anticipation, ils se présentent comme des mécanismes favorisant la distanciation, car ils participent à l'action et à sa construction.

2. La parole chorale, symbole de distanciation narrative

Dans les pièces de Dadié, le langage théâtral fait référence à la chorale. Ce langage relève de la liturgie. En d'autres termes, les chants sont semblables à des chœurs de choral comme dans les Églises et les édifices religieux. Les moments de chants sont souvent chargés de symbolisme et peuvent agir comme des formes de distanciation narrative. Dans *Béatrice du Congo*¹, le premier tableau de l'Acte II présente un chœur. Son origine qui remonte au

¹ Dadié Bernard, *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine, 1970.

début de la représentation dramatique est un élément essentiel de la tragédie grecque. Son rôle est de donner une valeur plastique et musicale au spectacle dramatique. En héritant de la structure dramatique de la tragédie grecque, Martin Mégevand stipule que « *le chœur se conditionne comme une citation structurale, il permet de situer la pièce dans l'horizon d'un tragique millénaire d'une expression (...) du destin.* »¹.

Dans la structure d'*Assémien Déhylé, roi du Sanwi*², le chœur agit sur l'action dramatique et représente une forme de distanciation narrative. En fait, dans le premier tableau de la pièce, l'on assiste à la fois à un chœur lyrique et un chœur de cérémonie qui rompt l'action :

Chœur dansé :

Eti mo koum min (*ter*)

Eno, ba si ba ya min... ho...

C'est pour toi, Eno, que l'on me traque,

C'est pour toi, Eno, que l'on me tue.

(*Assémien Déhylé, Roi du Sanwi*, Premier tableau, p. 32.)

Le chœur dansé a un caractère poétique. Il est considéré comme l'élément de déstructuration de l'action dramatique. Le premier tableau se déroule dans la soirée sur la place du village de Krinjabo. La soirée débute par des devinettes, des paroles dialoguées et représentées sous forme de musique et de chant. L'action dramatique du premier tableau qui est structurée autour du dialogue entre Assémien et le vieil Ezan est interrompue par les chœurs. Ces différentes paroles / chansons représentent une communication entre les différents acteurs de la cérémonie, mais aussi avec le lecteur-spectateur. Ce dernier participe au spectacle pour consolider les liens communautaires de la société traditionnelle. Ici, Dadié utilise cette forme de création scénique pour briser le quatrième mur. En engageant directement le lecteur-spectateur à travers le chant, il crée une expérience théâtrale où la frontière entre la fiction scénique et la réalité de l'auditoire est délibérément remise en question, contribuant ainsi à une distanciation réfléchie.

Cette séquence démontre la fidélité de l'auteur à ses racines culturelles. L'appartenance culturelle de l'auteur dramatique explique le mode de vie du peuple auquel il appartient. Jean-Marie Dévésa déclare que « *l'écrivain qui*

¹ Mégevand Martin, « Chœur et choralité dans le théâtre de la décolonisation : Les exemples de Kateb

Yacine et d'Aimé Césaire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994, No46, pp. 231-241.

² Dadié Bernard, *Assémien Déhylé roi du Sanwi*, Abidjan, CÉDA, 1979.

écrit en français doit accepter de se soumettre aux exigences syntaxiques et stylistiques de cette langue, car l'œuvre littéraire répond à certains critères de qualité. »¹ Aussi, historiquement, le chœur met en évidence le récit de l'exode du peuple Baoulé. Chaque étape est représentée par un chœur chanté ou dansé, démontrant la fidélité historique. Le chant de la légende baoulé, celui de l'exil, le chant d'espoir et le chant de la fermeture du rideau rompent avec le lieu de l'action. Il n'y a pas de lieu fixe pour situer le cadre d'une action dramatique.

La parole chorale contribue à l'esthétique de la distanciation. Elle offre des moyens créatifs de susciter une réflexion chez le lecteur-spectateur et de créer une expérience théâtrale engagée. Son recul le maintient à distance de l'assimilation à la déconstruction de la société. À ce propos, Bertolt Brecht déclare que « *l'effet de distanciation transforme l'attitude approbatrice du lecteur-spectateur fondée sur l'identification en une attitude critique [...]* »². La présence de la musique chorale démontre, sans ambages, une écriture libertaire, caractérisée par le mélange de genres et de cultures.

3. La parole rituelle, élément de rupture du quatrième mur

La parole rituelle est un acte de langage qui introduit le public dans le jeu des acteurs ou de l'action dramatique. Pour Marie-José Hourantier, elle se présente comme « *(...) une parole qui part des entrailles, qui prend le pouls du moindre participant touché. (...) et permet de s'impliquer dans l'espace rituel et de communiquer avec les acteurs du drame qui se joue.* »³ En d'autres termes, elle est considérée comme une véritable relation entre l'acteur et le spectateur. Cette relation renforce l'attention et la participation des spectateurs vis-à-vis du spectacle. Les dialogues des personnages intègrent la participation du public dans l'espace où évoluent les acteurs et le préparent à l'environnement autour desquels se structure la pièce. Ces paroles peuvent être des agissements en rapport avec une émotion. Nabli invite le public à partager ses peines lorsque son mari rend l'âme :

¹ Dévéa Marie Jean, *Sony Labou Tansi, Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*. Paris, L'Harmattan, 1996 cité par Fétigué Coulibaly in « La négrofication du Français dans les nouvelles dramaturgies négro-africaines : L'exemple de la *Tignasse* de Bernard Zadi Zaourou », *Synergies* Royaume-Uni et Irlande N°6, 2013, p. 113-124.

² Brecht Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978, p. 99.

³ Hourantier Marie-José, *Du rituel au théâtre-rituel : Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 140.

Nabli : Mon Mari, les devins... Ah ! Est-ce possible ? (*Aux autres*).
 Dites-moi, est-ce possible ? (*Elle les fixe - gestes d'impuissance, Tous remuent la tête*) ... Non ! Non ! Est-ce possible ? Est-ce possible ?
 (*Elle pleure*)
 (*Les Voix dans le vent, Vision de la scène d'enfance, p. 20.*)

Nabli est bouleversée par la mort de son mari. Ses interrogations reflètent son incompréhension face à cette situation douloureuse. Elle sollicite le public pour partager sa douleur. L'implication du public dans cette scène émotive est matérialisée par la didascalie intégrée au dialogue « *aux autres* ». Elle s'adresse au public qui participe à la scène. La participation du public est également manifeste, par la seconde didascalie textuelle intégrée « *elle les fixe – gestes d'impuissance, tous remuent la tête* ». Le verbe « fixer » indique le rapprochement du public envers Nabli. Elle attend des réponses à ses interrogations. Devant son impuissance, le public remue la tête.

Ces didascalies sont dites expressives dans la mesure où elles contiennent des effets désirés par l'auteur, notamment le ton, le rythme, le sentiment, la réception par l'interlocuteur. Elles mettent en valeur les sentiments du personnage. Aussi la participation du public aux actions des personnages ou à la scène est-elle une manière d'instaurer un théâtre de participation dans lequel le spectateur n'est pas étranger au message. Son implication, dans l'action conditionne sa participation et contribue, par conséquent, à l'annulation de son degré de passivité, en l'aidant à être réactif afin d'échapper à l'identification. Cette situation crée le cadre d'une distanciation, car il ne se laisse pas influencer par les émotions.

La parole rituelle crée une atmosphère ritualisée, accentuant la dimension symbolique et cérémonielle des dialogues. Elle constitue un effet de distanciation en érigeant une barrière entre le lecteur-spectateur et la scène, l'invitant ainsi à une réflexion critique plutôt qu'à une identification immédiate avec les personnages.

4. La danse comme expression de distanciation culturelle

La danse offre des couches de signification permettant au public de ressentir les émotions et les messages en créant une distanciation intellectuelle. Au-delà de sa vocation ludique, la danse représente une manière de vivre et un moyen d'exister en société. La société est mise à contribution à travers les mimiques des acteurs en ce sens qu'elle facilite les relations humaines et expose le rapport entre l'homme et la société. Cathérine Bouko confirme cette idée à travers son expérience sur les mouvements du

corps. Pour elle, « *les différents états d'âme sont évoqués par les mouvements du corps, la parole et la musique.* »¹ Les gestes proposés par les mouvements incarnent des messages qui représentent les émotions suscitées. Elles peuvent aller du rire aux pleurs selon la circonstance.

Dans le théâtre de Dadié, la danse est un mode d'expression mis en évidence pour entrer en communication avec son lectorat spécifiquement africain. Le rythme représenté par le langage gestuel exprime les choses essentielles de la vie, notamment le compte rendu des événements personnels, de la famille ou ce qui affecte la communauté. Paul-André confirme ces propos lorsqu'il déclare que « *le mouvement corporel est la conséquence d'un émoi de l'âme, de l'esprit ou de l'intérieur. Le chant et la musique ajoutent au charme des récits épiques dans lesquels s'immerge la collectivité.* »² Ainsi, la danse traduit les aspects quotidiens d'une communauté. En insistant sur ce fait, Dadié fait prendre conscience à l'homme de sa réconciliation avec lui-même et avec son créateur. Ainsi, l'homme redécouvre ses qualités physiques, intellectuelles, sociales et spirituelles. En tant que composante majeure de la vie sociale, la danse est prisée pour réaffirmer l'appartenance du dramaturge à la culture africaine. Elle témoigne aussi de sa volonté de se distancier de toutes cultures extérieures. Selon Léopold Sédar Senghor, en Afrique, la danse est le commencement de toute chose :

En Afrique, c'est la danse qui est au commencement de toutes choses. Si le verbe l'a suivi, ce n'est pas le verbe parler, mais le verbe chanter, rythmer. Danser, chanter, porter des masques constitue l'art total, un rituel pour entrer en relation avec l'indicible et créer le visible.³

Senghor démontre la valeur traditionnelle de la danse dans les textes africains. L'écriture dadiéenne n'échappe pas à cette règle. Cette tradition de la danse est, soit profane, soit sacrée. La danse profane organise des fêtes populaires accessibles à tous les individus de la société. L'on reconnaît, à la fois son caractère ludique et social, car elle draine les foules de milieux différents dans une ambiance festive et conviviale. La danse dans cette perspective est une identité culturelle. La danse populaire, facteur de

¹Bouko Cathérine, *Théâtre de réception : le spectateur postdramatique*, Bruxelles, Éditions Scientifiques Internationales P I E, Peter Langs S A, 2010, p. 16.

² Sagel Paul-André, *Le théâtre du monde : une histoire des masques*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p.27.

³ Senghor Sedar Léopold, in « Recherches sur la danse africaine », Université du Maine, SUAPS, p. 4.

rassemblement, décrit également l'image d'une société. L'Africain au regard de sa coutume est jovial et hospitalier :

Traite en Afrique. Arrivée de négriers dans un village sur la côte. Ils donnent un concert, font danser les gens, distribuent à boire. Un courtier amène des esclaves le négrier blanc armé de pistolets et de poignards refuse de les acheter [...]

(*Îles de Tempête*, Premier tableau, scène 5 p. 13.)

La didascalie présente deux situations. La première est en relation avec l'histoire. Ce contexte est perceptible par le champ lexical de l'esclavage avec les lexèmes « traites, négriers, esclaves, blanc ». La période esclavagiste a conduit au débarquement des négriers (bateaux) blancs sur le sol africain. La deuxième est relative à l'attitude des Africains. L'arrivée d'un étranger réjouit les Africains et participe à leur bonheur. Le Mani Congo a eu raison de dire à son peuple de les laisser venir. Avant de les chasser, sachons au moins pourquoi ils viennent. « *Tout étranger n'est-il pas un envoyer des dieux ? N'est-il pas l'hôte qui par ses façons de faire s'exclut lui-même de la famille.* » (*Béatrice du Congo*, Acte II, Tableau 2, p. 32.) La danse constitue le réservoir culturel et traditionnel des Africains. Ainsi, la danse des gens au concert des Blancs est justifiée. Par la danse, l'Afrique montre son hospitalité, sa sincérité et son innocence. Dadié reste fidèle à ces pratiques culturelles qui constituent son identité.

La danse dans les pièces de Dadié a de multiples fonctions. L'une d'entre elles est l'apprentissage et l'écoute de soi. Elle permet de comprendre son origine et, par la même occasion, fait prendre conscience. Le langage gestuel est ainsi, un support de prise de conscience. À travers la danse et le geste, le théâtre dadiéen constitue une interartialité où il y a rencontre de plusieurs arts. Ce mélange traduit la pluriartialité de son écriture, à l'instar de la création verbale africaine. La danse est un moyen de distanciation utilisé par l'auteur dramatique pour inciter l'Africain à entretenir une relation avec sa culture et son environnement, seule gage de liberté et d'indépendance véritable.

Conclusion

L'étude a porté sur « l'exploration des formes artistiques scéniques dans le théâtre de Bernard Dadié : une esthétique de la distanciation ». Elle a permis de révéler que les formes scéniques artistiques telles que la musique, le chant et la parole chorale sont des procédés concourant à la manifestation de l'esthétique de la distanciation. Lesquels participent à la signification de

son texte dramatique. L'approche des formes artistiques peut être comprise comme une volonté de créer une distance entre le lecteur-spectateur et la scène, favorisant ainsi une réflexion plus profonde sur les thèmes abordés dans les pièces. L'utilisation des différentes formes scéniques par Dadié semble être une invite à une compréhension plus analytique et réfléchie de ses œuvres théâtrales.

Bibliographie

- Barksy Robert et Fortier Dominique, *Introduction à la théorie littéraire*, Québec, Presses universitaires du Québec, 1997, 261p
- Barthes Roland, *Essais critiques : La révolution brechtienne*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 280p
- Bouko Cathérine, *Théâtre de réception : le spectateur postdramatique*, Bruxelles, Éditions Scientifiques Internationales P.I.E, Peter Langs S.A, 2010, 264p
- Hourantier Marie-José, *Du rituel au théâtre-rituel : Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984, 250p
- Jean Marie Dévéa, *Sony Labou Tansi, Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*. Paris, L'Harmattan, 1996 cité par Fétigué Coulibaly dans « La négrofication du Français dans les nouvelles dramaturgies négro-africaines : L'exemple de la *Tignasse* de Bernard Zadi Zaourou », *Synergies Royaume-Uni et Irlande* N°6, 2013, p. 113-124
- Méschonic Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Lagrasse, Édition Verdier, 1982, 218p
- Martin Mégevand, « Chœur et choralité dans le théâtre de la décolonisation : Les exemples de Kateb Yacine et d'Aimé Césaire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994, N°46, pp. 231-241
- Sagel Paul-André, *Le théâtre du monde : une histoire des masques*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, 192p
- Sedar Senghor Léopold, in « Recherches sur la danse africaine », Université du Maine, SUAPS, 30p

Adaptation au cinéma des dramaturgies négro-africaines francophones**Konan Freddy KOUAKOU**

Département des Arts
Université Félix Houphouët-Boigny-Abidjan
(Côte d'Ivoire)
kouakou.freddy@gmail.com/kouakou.konan44@ufhb.edu.ci

Résumé

À partir de la réversibilité des arts du spectacle, le passage des esthétiques dramaturgiques d'Afrique noire francophone peut s'effectuer en transférant des signes du théâtre au cinéma. Au niveau de ces deux disciplines, il est important de préciser que les actants sont différents, certes, mais il n'en demeure pas moins que le théâtre et le cinéma arrivent parfois à fédérer leurs publics. L'adaptation est le pont entre les pièces de théâtre, leurs représentations et les productions cinématographiques. En quoi l'identité cinématographique négro-africaine est-elle dépendante de la scénarisation de la griotique, du didiga, du théâtre N'zassa et du théâtre-rituel ? Réaliser des adaptations cinématographiques des dramaturgies africaines, c'est donner un souffle nouveau à l'esthétique de la réutilisation. Cependant, la difficulté réside dans le fait que les attentes du public sont multiples. En effet, il faut d'une part contenter ceux qui n'ont pas lu l'œuvre originale. D'autre part, le cinéma doit restituer fidèlement la pièce qui sert de substrat. En clair, le risque est élevé parce qu'une histoire, une technique voire une esthétique peut bien se déployer à travers un support et ne pas fonctionner dans un autre. À partir des corpus potentiellement adaptables, l'objectif que vise cet article est de définir une modélisation pour le transfert de signes. Pour y parvenir, il est important de recourir aux outils de la sémiotique narrative.

Mots-clés : griotique, didiga, N'zassa, théâtre-rituel, mono-théâtre

Abstract

Based on the reversibility of the performing arts, the transition of dramaturgical aesthetics from French-speaking Black Africa can be achieved by transferring signs from theater to film. It's important to point out that, although the actors in these two disciplines are different, theater and film can sometimes unite their audiences. Adaptation is the bridge between plays, their performances and film productions. In what way is Black African cinematic

identity dependent on the scripting of griotique, didiga, N'zassa and ritual theater ? Making cinematic adaptations of African dramaturgies means breathing new life into the aesthetics of reuse. However, the difficulty lies in the fact that audiences have multiple expectations. On the one hand, we have to satisfy those who haven't read the original work. On the other hand, the film must faithfully reproduce the play that serves as its substrate. Clearly, the risk is high, because a story, a technique or even an aesthetic may well unfold in one medium and not work in another. Based on potentially adaptable corpora, the aim of this article is to define a model for sign transfer. To achieve this, it is important to use the tools of narrative semiotics.

Keywords : griotique, didiga, N'zassa, théâtre-rituel, mono-théâtre

Introduction

Les dramaturges écrivent des pièces de théâtre pour les lecteurs, certes, mais aussi pour appeler l'attention des metteurs en scène sur des possibles narratifs en vue d'initier pour leurs propres comptes des représentations. À cet effet, la mise en scène étant une activité de régénérescence, elle permet de donner un second souffle à l'œuvre de départ. Ainsi les pièces théâtrales sortent de leur zone de confort littéraire pour intégrer un univers vivant et spectaculaire parce que les arts dramatiques offrent aux textes plusieurs perspectives d'exister, à nouveau, sur des scènes conventionnelles ou non (en raison du fait que tout espace est théâtralisable).

Mais les planches ne sont pas le but ultime ou la fin dernière d'un parcours rhizomique, car les films se présentent dorénavant comme de nouveaux refuges de ces textes dramaturgiques. Ici, il faut comprendre la dramaturgie au sens de Sélom Komlan Gbanou qui affirme : « Chaque peuple est alors présent dans son théâtre de même que chaque théâtre est le miroir du peuple qui le produit »¹. En clair, c'est une modélisation du théâtre. Cependant, l'adaptation cinématographique d'un texte dramatique est une création à part entière en raison du nouveau support (audiovisuel) qu'elle intègre. En d'autres termes, la signature du cinéaste n'est pas celle du dramaturge encore moins du metteur en scène pour reproduire textuellement l'œuvre littéraire et artistique.

¹ Sélom Komlan Gbanou, « Dramaturgie et manifestations spectaculaires Problématiques du théâtre en Afrique » in *Les arts du spectacle dans le monde*, Agadir, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 2018, p. 16.

En arts (du spectacle, visuels et numériques), la réutilisation et le recyclage sont d'autres formes de réécriture. Là-dessus, les propos de Konan Freddy Kouakou apparaissent sans ambiguïté pour lever l'équivoque sur le concept de réécriture au sens de création, parce qu'un nouveau médium intervient dans le processus. Dans ce contexte, l'adaptation n'est pas une pâle copie de l'œuvre originelle, mais bien le renouvellement d'une œuvre qui se veut originale comme l'affirme Freddy Kouakou, en ces termes : « Partant de l'idée que toute réécriture se fait sous le sceau de l'intermédialité, Alexie Tcheuyap donne la preuve que le renouvellement de l'épopée mandingue et la légende du wagadou s'effectue selon le mode d'un déplacement sémiotique »¹

Pour renchérir sur l'adaptation, Alexie Tcheuyap apporte quelques précisions sur sa vision d'altérité concernant la réappropriation de l'œuvre hypotexte vers une potentielle transposition hypertextuelle. « La réalisation filmique d'une œuvre littéraire est un acte de subjectivité, un fait de signature, justement parce qu'il implique toujours, disent Jacques Derrida et Jean François Lyotard un "autre" »². D'ailleurs, pour Konan Freddy Kouakou : « Ce procédé nécessite au préalable une décontextualisation du mythe, puisqu'il quitte son domaine de prédilection oral pour être recontextualisé au cinéma »³. En clair, cela veut dire, quel que soit le sujet et la manière de le traiter, il doit préalablement quitter son nid au théâtre pour s'abriter désormais au cinéma.

Par voie de conséquence, le rituel de guérison ou de mort dans le théâtre-rituel, doublé des mythes du chasseur et du griot respectivement dans les arts dramatiques, *didiga* et *griotique*, sont autant d'éléments qui reflètent ce que Justin Ouoro identifie comme « l'expression d'une quête identitaire »⁴. Dans la mesure où les codes théâtraux et cinématographiques sont nuancés, si l'on souhaite transposer ces dramaturgies susmentionnées en images et sons, elles doivent nécessairement subir le phénomène de « commodification »⁵ du récit. Cette opération de dépouillement et de dégrossissage consiste selon Justin Ouoro, en un toilettage qui permet d'inscrire l'histoire initiale dans un

¹ Konan Freddy Kouakou, *La réitération du mythe dans les films de Dani Kouyaté*, Thèse de doctorat unique, Université Félix Houphouët-Boigny, 2020, p. 61.

² Alexie Tcheuyap, *De l'écrit à l'écran : les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Ottawa, Les Presses Universitaires d'Ottawa, 2005, p. 26.

³ Konan Freddy K, *La réitération...*, *op.cit.*, p. 58.

⁴ Justin Ouoro, *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, Ouagadougou, PUO, 2011, p. 90.

⁵ *Idem*, p. 107.

protocole de narration relevant du tandem décontextualisation / recontextualisation¹.

Dans cet article, il s'agit d'identifier les mécanismes de transposition du signe du théâtre vers le cinéma. Cela dit, en quoi l'adaptation cinématographique contribue-t-elle à promouvoir une manière de faire du théâtre ? Comment les dramaturgies d'Afrique de l'Ouest francophone se singularisent-elles ? Si le théâtre à travers la dramaturgie est l'expression d'une vision du monde à partir d'un regard singulier, pourquoi le cinéma ne serait-il pas le prolongement de cette vision ?

1. La revue de la littérature

Il existe une dramaturgie authentiquement africaine qui pourrait être recyclée ou réutilisée dans des productions cinématographiques en vue de singulariser les films négro-africains. En effet, le théâtre négro-africain, plus précisément d'Afrique de l'Ouest, dans tous ses aspects est riche de sa diversité tant au niveau dramaturgique que scénique. Car sur les plans de l'autonomie et de l'anatomie, les textes littéraires et spectaculaires puisent dans la culture des éléments iconiques et des référents. Cependant aucune des dramaturgies qui composent le corpus n'est une pâle copie des dimensions culturelles et culturelles, mais plutôt une création basée sur le concept de répétition, c'est-à-dire le renouvellement et la réappropriation soit des personnages, soit des ressorts d'une culture abondante et plurielle. Au regard des travaux précédents sur le théâtre, notamment les contributions scientifiques : *Les arts du spectacle dans le monde africain* d'une part et d'autre part *Jean-Pierre Guingané l'homme et son œuvre*, parues en 2018 et 2021. Il faut comprendre, à travers ces lignes, que les dramaturgies ne devraient pas se limiter qu'au texte dans sa dimension littéraire, car elles intègrent la scène et la dépasse pour aboutir au cinéma.

Dans le premier ouvrage qui porte sur divers aspects du théâtre africain, toutes les spécificités de cet art sont révélées sous le prisme d'une kyrielle de regards magrébin et subsaharien. Ces multiples points de vue convergent pour dire que la scène n'est qu'un élément du jeu, parce que ce jeu est quasi présent dans la société, la politique, la religion, etc. D'ailleurs ce que cet ouvrage suggère, sans le dire clairement, à travers l'ensemble des réflexions des

¹ *Idem*, p. 106.

différents auteurs, c'est que la littérature et plus précisément les textes théâtraux constituent une friche pour l'industrie du cinéma.

L'ouvrage collectif *Les arts du spectacle dans le monde africain*, dirigé par Zohra Makach et Omar Fertat n'étudie aucun cas de transposition, c'est-à-dire le passage du spectacle monté sur scène vers la projection d'un récit narré. Pourtant, c'est un sujet qui nécessite qu'on s'y attarde, car la narration au cinéma s'opère de plusieurs manières soit par la présence d'un bonimenteur dans la salle, soit par les effets du grand imagier, ainsi de suite. À travers les recherches menées, cet ouvrage ne propose pas des pistes de solutions relatives à la survie des dramaturgies frappées d'oubli. D'ailleurs, il ne semble pas évoquer les mécanismes d'adaptation liés au théâtre puisqu'ils ne sont pas identifiés.

Dans le second ouvrage intitulé *Jean-Pierre Guingané l'homme et son œuvre*, dirigé par Hamadou Mandé, il est question d'aborder sous divers angles quelques thématiques et idéologies, en plus de faire le portrait d'un homme qui a participé à la pratique et à l'enseignement du théâtre au Burkina Faso et dans la sous-région en général. Mais au-delà de tous ces aspects, Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré sont les théoriciens qui ont contribué à promouvoir des concepts qui sont parvenus au panthéon des dramaturgies négro-africaines. Comme il n'existe aucune création *ex nihilo*, à l'instar du théâtre-débat, le théâtre forum trouvent également ses racines en Amérique latine avec le théâtre de l'opprimé.

D'ailleurs les contributions qui découlent de cet ouvrage collectif visent à jeter un regard circonspect sur la manière dont s'est mis en place le dispositif de narration à l'intérieur de cette forme d'écriture. Parler de cet homme-orchestre c'est sans aucun doute vouloir aborder tous les compartiments du théâtre africain sous différents aspect, puisque l'homme a été à la fois Professeur d'art dramatique, auteur de plusieurs pièces, metteur en scène, directeur de troupe, fondateur d'espace culturel, leader d'association culturelle, directeur de festival et d'école d'art. Cependant, les contributions consignées dans cet ouvrage n'invoquent pas l'adaptation de pièces et la possibilité de rendre pérenne les dramaturgies africaines à travers la réutilisation au cinéma.

À partir de ces deux ouvrages collectifs sur le théâtre, bien que n'étant pas spécialiste d'art dramatique. Le présent article s'est fondé sur des insuffisances enregistrées à la suite des lectures pour proposer une modélisation de l'adaptation cinématographique de quelques dramaturgies.

2. Présentation analytique des dramaturgies (francophones) négro-africaines

Le théâtre négro-africain d'expression française est à la fois un genre littéraire et une forme de représentation à l'instar des arts dramatiques du monde. Après l'accession de plusieurs pays africains à l'indépendance, le théâtre en tant que création a subi « [l'] épiphanie du Noir »¹ comme ce fut le cas au cinéma selon Justin Ouoro. Ainsi, il s'est opéré une révolution de cet art, tant sur le plan théorique que pratique. Sur l'ensemble des scènes en Afrique noire francophone, il est permis d'observer « la manifestation de l'être du Noir »². Car le théâtre étant la représentation des faits sociaux, cette forme d'expression artistique se doit d'être intimement liée à la culture des peuples qui la pratique et à l'ouverture d'esprit pour favoriser des pistes d'imagination.

2.1. La griotique du « duo » Porquet-Touré

La griotique est née en Côte d'Ivoire le soir du 29 février 1972 à l'Université d'Abidjan, précisément au Théâtre de la Cité où fut présenté le premier spectacle de griotique représenté par la compagnie Masques et balafon. À partir du spectacle, ce fut le début d'une formalisation.

Loin d'être un concept "creux" comme la journaliste Agnès Kraïdy³ a tenté de le faire croire en réduisant « tout simplement la griotique à un concept vide et obscur, tout en dressant le portrait de Porquet comme "un jongleur verbal" ou un "apologiste du pédantisme" ou encore "un manipulateur de concepts" »⁴. La griotique est avant tout un spectacle, puis un mouvement et « *un art inspiré du personnage du griot mandigue pour contribuer à la réhabilitation culturelle de l'Afrique* »⁵. Poursuivant cette approche définitionnelle, Aboubakar Cyprien Touré apporte plus de précisions en ces termes : « nous avons construit notre propre système dramatique. J'ai nommé : la griotique ».

De plus, étant co-auteur avec Niangoranh Porquet, il définit ce concept comme une totalité signifiante en affirmant : « *la griotique à la fois science, art et technique dans laquelle s'intègrent de manière méthodique et*

¹ Justin Ouoro, *Poétique...*, *op.cit.*, p. 208.

² *Ibid.*

³ Voir Fraternité Matin, n°10327 du 23 mars 1999. Cf. Aboubakar Cyprien Touré, *La griotique : Mémoires et réflexions*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 13.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Idem*, p. 58.

harmonieuse le verbe et le chant, la musique et la danse, le mimétisme et la gestuelle, l'histoire et la littérature... »¹.

La griotique fut définie aussi par Thiémélé Ramsès Boa en ces termes : « La griotique est un courant de l'art total africain. L'esthétique de la griotique est inspirée de l'art pratiqué par le griot »². Pour Thiémélé Ramsès Boa, la figure mythique du griot sur laquelle repose ce concept censé définir la pratique spécifique du théâtre dans les sociétés afro-nègres correspond au spectacle. Selon lui : « Le griot est conteur, acteur, musicien, chanteur, mime et danseur »³. En définitive, la griotique est considérée comme : « une nouvelle expression dramatique dans laquelle s'intègrent, de manière méthodique et harmonieuse, le verbe et le chant, la musique et la gestuaire, la musique et la danse, la littérature et l'histoire des Africains »⁴.

Cette expérience d'esthétique théâtrale basée sur l'art du griot dans les sociétés mandingues trouve ses équivalents au Sénégal (Woï-Chant poème africain, Guew-Théâtre circulaire). Par ailleurs, si dans la sous-région ouest-africaine des pratiques scéniques se présentent essentiellement comme un récital de poèmes mimés, la griotique est un art total carrément différent. Ainsi que le note Aboubakar Cyprien Touré, c'est « un concept scénique pour formaliser le spectacle de la parole poétique négro-africaine »⁵. En effet, cet art vivant donne à voir sur une scène un ensemble d'éléments interconnectés et dont la thématique renvoie nécessairement à des sujets du passé. En clair, il ne s'agit pas d'un simple récital comme c'est le cas du slam, mais d'une fusion de geste, de mime, de chant, de danse, de conte et de poésie. Ainsi, la griotique est entière et ne saurait être amputée d'un membre. Par ailleurs, Aboubakar Cyprien Touré insiste en écrivant :

Intégrer : voilà un des mots clés de la griotisation. (...) Amputer la griotique d'un seul de ses organes, c'est déséquilibrer nécessairement son fonctionnement interne et harmonieux. L'interdépendance est étroite. La griotique est intègre.

Les raisons qui justifient la création du néologisme obéissent à une visée identitaire qui correspondrait, comme l'affirme Aboubakar Cyprien Touré, à

¹ Aboubakar Cyprien Touré, *La griotique, op.cit.*, pp. 62-63.

² Thiémélé Ramsès Boa, « L'ivoirité entre beauté et laideur » in *Esthétique et politique : de la laideur à la beauté*, Abidjan, EDUCI, 2009, p. 19.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Aboubakar Cyprien Touré, *La griotique, op.cit.*, p. 146.

prouver « l'existence d'un théâtre négro-africain ancien [qui] est incontestable »¹. En effet, il existe des arts dramatiques africains, plus précisément un théâtre négro-africain précolonial, même si des pourfendeurs (François-Victor Equilbecq, Maurice Delafosse, Charles Béart) le nient. S'avançant sur ce sujet, Aboubakar Cyprien Touré n'hésite pas à citer les travaux de Bakary Traoré :

Si l'on considère le théâtre — écrit Bakary Traoré — comme trouvant principalement matière dans le folklore, c'est-à-dire dans un ensemble de mythes, de légendes, de traditions, de contes, il existe un théâtre spécifiquement négro-africain remontant aussi loin que les civilisations africaines.²

2.2. Le didiga de « l'immense » Zadi Zaourou

Si le Professeur Zadi Zaourou a commencé sa carrière de dramaturge dans les années 1960, ce n'est qu'en 1980 qu'il opère une démarcation avec les canons de l'esthétique théâtrale classique. En effet, à cette époque, par le biais de sa compagnie KFK (transfert phonique de CAFCA³), devenue plus tard compagnie *Didiga*, c'est-à-dire l'art de l'impensable en « pays bété ».

En effet, ce concept est emprunté à la tradition orale bété (une ethnie située au centre-ouest de la Côte d'Ivoire). Le didiga est un récit de chasse au cours duquel, les braves chasseurs, revenus de leurs randonnées content leurs prouesses faites de péripéties. Ce type de narration orale est très souvent accompagné d'un rythme mélodieux produit par un instrument folklorique qui se joue avec la bouche⁴ certes, mais aussi avec une baguette faisant appelle à une extrême dextérité. Il s'agit de l'arc en bouche communément appelé « dodo » en langue bété.

Le plus célèbre des récits dramatisés du didiga est intitulé *La guerre des femmes*. La pièce retrace l'histoire de la rencontre des deux pôles du genre humain, c'est-à-dire l'homme et la femme, à travers le parcours génératif du personnage Mahié. C'est aussi un récit initiatique qui prépare la jeune fille vierge à aller à la rencontre de son double (masculin), communément appelé

¹ Aboubakar Cyprien Touré, *La griotique*, op.cit., p. 88.

² *Ibid.*

³ CAFCA : Centre d'Animation, de Formation et de Création Artistique.

⁴ C'est ce qu'en musique et musicologie les experts nomment l'arc musical. D'ailleurs, un recueil de feu le poète Tchicaya U Tam'si porte le titre emblématique de L'Arc musical

âme sœur pour être fécondée. D'ailleurs, un extrait de la pièce de Bottey Zadi Zaourou, lui-même, vient consolider cette assertion.

Oui, l'homme. (Un temps) — Quand tu seras seule avec l'homme avec qui tu passeras la première nuit, observe bien sa nudité. A la lisière de sa prairie qui est à tous points semblable (sic) à la nôtre, tu découvriras un arbre sans feuillage. Il porte un fruit qui renferme deux fèves. Ne t'acharne pas sur le fruit. Tu tuerais l'homme. Caresse plutôt l'arbre. Il grandira et grossira subitement. A vu d'œil. Ne t'effraie pas. Couche-toi sur le dos. Amène ton double à s'allonger sur toi, de tout son long. Les tisons que tu portes là, sur ta poitrine, le brûleront d'un feu si doux qu'il roucoulera comme une colombe. Il s'abandonnera à toi. Engage alors son arbre dans ton sentier ; Fais en sorte que lui-même lui imprime un rythme : Haut-bas !¹

Dans une perspective de transposition du récit, ce passage pourrait servir d'intrigue et être en même temps une scène culte au cinéma, si l'œuvre était adaptée. Par ailleurs cette dramaturgie, Logbo Blédé la qualifie de : « *pièce originale qui se présente comme une réécriture fusionnelle de mythes indien, perse, arabe et africain* »². Ce style dramaturgique tel que Zadi Zaourou le conçoit et le déploie est la réappropriation du mythe qui se définit comme un récit fabuleux souvent d'origine populaire et de type oral qui met en scène des êtres incarnant, sous une forme symbolique, des forces de la nature et des aspects de la condition humaine.

2.3. Le théâtre-rituel de « la reine mère » Werewere-Liking

Dans le style dramaturgique de Werewere-Liking, rien n'est admis parce que tout est à repenser. En effet, le théâtre-rituel se présente sous forme d'étapes, de temps et d'impros³... Tous ces éléments nouveaux vont à l'encontre des concepts conventionnels que sont les tableaux, les actes et les scènes. Sur le plan structurel, cette esthétique théâtrale est en rupture avec la norme ou les canons occidentaux. Car, cette dramaturgie innovante en termes d'esthétique est définie comme un théâtre initiatique qui se singularise par la

¹ Bottey Zadi Zaourou, *La guerre des femmes suivie de La termitière*, Abidjan, NEI : Neter, 2001, p. 35.

² Logbo Blédé, *La pièce de théâtre, une littérature pour les arts du spectacle*, Abidjan, EDUCI, 2016, p. 63.

³ Entre peinture, sculpture, percussion, danse, chant et poésie, l'improvisation ou mieux l'impro, par exemple, est la marque de la spontanéité qui intègre irréversiblement tous ces genres. Cf. Bartélémy Kotchi in Préface *Le Parler-Chanter*.

transposition sur la scène des rituels africains sous trois principales formes : rituel de purification, rituel de guérison et rituel de mort.

Inspiré du pentagramme bassa (Cameroun), ki-yi signifie « étoile à cinq branches »¹ comme le précise Marie-José Hourantier. Le théâtre-rituel vise la perfection tant du comédien que du spectateur, en les amenant à transformer leurs faiblesses en forces, suivant chacune des branches de l'étoile représentées comme suit :

- Le corps physique (la chair avec ses faiblesses)
- Le cœur (siège des émotions et des sentiments)
- La pensée (siège de l'analyse, du raisonnement)
- La volonté (force agissante)
- La conscience (qui permet de voir plusieurs plans, plusieurs aspects d'une même chose)

Dans une représentation scénique du théâtre-rituel, chacune des pointes de l'étoile fait l'objet de jeu, mettant en action acteurs et spectateurs, à travers des séquences comme :

- le warming-up ou échauffement (musique, balancement, battements des mains ou de tam-tam) correspondant au corps physique où est posé le problème.
- la dramatisation de la pointe pensée (analyse de la situation-problème, en vue de faire jaillir la vérité)
- la mise en œuvre du cœur, des émotions dont le renforcement passe par des trances-psychodrames (ici, l'état de transe crée des abréactions, c'est-à-dire des décharges émotionnelles par lesquelles une personne se libère d'un évènement oublié ou lointain qui l'avait traumatisé)
- les pauses poétiques (chants, récitals de poèmes) correspondant à la pointe volonté où est libéré la force intérieure du subconscient qui aide à l'identification de l'idéal individuel ou collectif et impulse l'élan vers la réalisation.

¹ Marie-José Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel : contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 61.

-la pointe conscience est mise en œuvre à travers l'atteinte d'une compréhension commune du problème par les participants qui s'engagent à ramener la stabilité sociale au sein de la communauté.

En suivant systématiquement cette structuration, il est donné d'observer que les étapes sont clairement distinctes mais enchâsser pour réitérer l'harmonie de la nature. Cette « esthétique du KI-YI »¹ comme l'assume Werewere-Liking se fonde aussi sur la présence d'un grand nombre d'actants sur scène créant ainsi une expérience dramatique inclusive, où le public devient la principale cible de chaque rituel. Par exemple, les cinq pièces de *Le Parler-Chanter* comme les textes de la griotique sont des totalités signifiantes. En d'autres termes, le lecteur/spectateur n'a pas à choisir entre la parole et le chant, le conte et la poésie, etc. En effet, si le lecteur/spectateur souhaite décrypter le message dramatique ou spectaculaire à lui communiquer, il devra procéder nécessairement à une incorporation de tous les arts présents. De plus, il faut noter que la technique déployée à l'intérieur des spectacles liés à ce type de dramaturgies, respecte fidèlement l'esthétique d'ensemble négro-africaine axée sur le processus d'identification par les arts vivants.

3. Cadre méthodologique

La sémiotique appliquée au cinéma est une discipline qui étudie les signes et les symboles utilisés dans les films pour communiquer des significations. Elle s'intéresse à la façon dont les éléments visuels, tels que les images, les mouvements de caméra, les couleurs et les décors, sont utilisés pour raconter une histoire et transmettre des émotions. La sémiotique cinématographique a été développé par des chercheurs tels que Roger Odin, qui ont proposé des modèles théoriques pour analyser la structure et la signification des films.

Ces modèles permettent d'explorer comment les films créent du sens à travers des choix de mise en scène, de montage, de son et de narration. La sémiotique cinématographique est une approche interdisciplinaire qui combine des concepts de la linguistique, de la sémiotique et de l'analyse du film pour étudier les films en tant que systèmes de signes. Elle offre des outils pour analyser les différents niveaux de signification dans un film, tels que les symboles, les métaphores, les motifs récurrents et les structures narratives. En utilisant ces outils, les chercheurs peuvent explorer comment les films communiquent des idées, des valeurs et des émotions aux spectateurs. La

¹ Werewere-Liking, *Le Parler-Chanter*, Abidjan, Balafons, 2011, p. 75.

sémiotique cinématographique est une discipline en constante évolution, qui continue d'inspirer de nouvelles recherches et de nouvelles approches pour comprendre le langage visuel du cinéma.

3.1. Modélisation du transfert de signes théâtraux au cinéma

Les Arts du spectacle abritent une kyrielle de signes (actoriels, discursifs, dialogiques, symboliques, indiciels et iconiques). La question de fond à laquelle vient répondre la modélisation, c'est comment réussir le passage d'une histoire, d'un récit ou d'un style d'écriture dramatique du théâtre vers le cinéma. Il s'agit de mener à bien une transposition d'un ensemble de signes à l'intérieur de supports différents. Mais pour y parvenir, il est important de rappeler les conditions et les possibilités d'une réécriture, voire d'une adaptation des œuvres qui se singularisent par « *une forme générique hybride comme le chant-roman chez Werewere-Liking* »¹. À l'instar de « l'écriture-jazz. Mot technique forgé pour la première fois pour définir l'écriture musicale de Koffi Kwahulé »², l'intrusion de la musique dans le texte de Werewere-Liking, est un élément indicateur de l'osmose visant à faciliter l'interaction des arts et média.

Pour illustrer ce propos relatif à l'intermédialité, l'exemple de *La veuve diyilem sied*, car la mise en scène pour Nga Manga par Werewere-Liking de cette pièce théâtrale, fait intervenir la technologie sur la scène. Par ailleurs des consignes ont été données pour la réussite du spectacle³, par Werewere-Liking, en ces termes :

Tu tâcheras donc de trouver un projecteur vidéo sur grand écran, ou avec fiches multiples pour divers moniteurs télé. Si tu peux trouver un rétro-projecteur également, ça pourra servir. Trouve aussi une lampe de projection d'ombres et un fond de scène pouvant servir d'écran. Tu choisis un réalisateur vidéo et tu le conduis au Ki-Yi. Tous les autres personnages outre le mari et la veuve, vont être filmés. Ils seront ombres et marionnettes et n'apparaîtront que dans ton espace-télé.

Pour réussir un tel passage, il faut se fier au même mécanisme qui sous-tend le principe de l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires.

¹ Pierre N'Da, *L'Article scientifique en lettres, langues, arts et sciences humaines*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 151.

² *Idem*, pp. 151-152.

³ Représentation le 3 avril 1992, au Centre Culturel Français (actuel Institut Français). Cf. Werewere-Liking in <https://www.youtube.com/watch?v=OAIGk7AOcJ4>

D'ores et déjà, il est nécessaire de revenir au postulat qui intègre le théâtre et le cinéma dans la classification des arts du spectacle. Par voie de conséquence, cette hypothèse sous-entend que ces deux disciplines ont une vocation à s'interconnecter ou à collaborer dans la mesure où l'un se nourrit de l'autre en trouvant des notions de correspondance (personnages, comédiens/acteurs, cadre spatiotemporel, mise en scène/réalisation, planches/plateau de tournage, techniques, régie son et lumière/direction photo, etc.

Il n'y a donc pas une imperméabilité entre les deux arts, ce qui rend encore plus facile les jointures qui permettent souvent à l'art dramatique de s'appuyer sur le cinéma pour atteindre le grand public, vice versa. Entre le théâtre et le cinéma, il est donné d'observer une certaine homogénéité qui favorise une réversibilité au niveau des arts et sur le plan du spectacle. Pour illustrer ce propos, il semble important de citer *La veuve Diyilem (Dilemme)* écrit par Werewere-Liking, car cet exemple est révélateur des procédés d'imbrication du théâtre, du cinéma et de l'audiovisuel. Par ailleurs, la technologie se met au service de l'Art, car plusieurs histoires du théâtre, aux quatre coins du monde, ont été adaptées sinon transposées au cinéma.

3.2. Réutilisation au cinéma des codes socioculturels spécifiques et universels

Pour parvenir à une meilleure modélisation de réécriture filmique des dramaturgies négro-africaines, il faut prendre en compte tous les aspects théoriques de rupture avec le théâtre de conception grecque. La lutte pour imposer des styles dramaturgiques reflétant l'identité africaine des arts vivants n'a pas été facile comme le témoigne ainsi Valy Sidibé en ces termes :

Cette activité intellectuelle qui se heurta au refus poli des collègues enseignants européens de l'époque, fut le résultat de longue et difficile lutte menée par les professeurs Barthélemy Nguessan Kotchy de Côte d'Ivoire, et des jeunes étudiants fraîchement sortis des universités françaises, dont Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré du Burkina Faso, rejoints plus tard par Werewere Liking l'Ivoirien-camerounaise, Touré Aboubakar et les jeunes acteurs sortis de l'Institut National des Arts (I.N.A) d'Abidjan.¹

¹ Valy Sidibé, « Jean-Pierre Guingané : Du théâtre d'intervention sociale à la révolution dramaturgique dans les arts du spectacle africains » in *Jean-Pierre Guingané l'homme et son oeuvre*, Ouagadougou, Editions GAMBIDI, Vol.1, 2021, p. 164.

Ces visions conjuguées d'un théâtre négro-africain (francophone) intègrent le métissage de cultures, voire un recyclage du modèle hybride vu sous le prisme de l'histoire du théâtre en Afrique et celle des peuples colonisés par la France. En effet, si ces deux réalités étaient combinées, elles offriraient plus de possibilités à la réappropriation de ce « gisement important de vestiges esthétiques, des praxis dramaturgiques africaines, encore inexploité sinon inexploité »¹.

Conclusion

Au-delà des assertions susmentionnées, le théâtre reste une forme de jeu en Europe comme en Afrique. L'art dramatique en Afrique s'est caractérisé par un bouillonnement esthétique qui permet de confirmer l'existence d'un spectacle authentiquement africain. Tous ces mouvements littéraires et artistiques constituent une forme d'engagement qui cherche à stimuler la réflexion et susciter le débat autour des questions visant à mettre en exergue des particularismes liés aux théories et pratiques des arts du spectacle africains, plus précisément du cinéma négro-africain francophone. Il s'agit, pour le cinéma, de refléter les réalités sociales et culturelles (les langues locales et/ou étrangères ; les récits historiques et/ou transculturels ; les genres littéraires traditionnels comme les mythes, contes, légendes et épopées, etc.), en s'appuyant sur des dramaturgies d'Afrique noire francophone.

En effet, tout produit culturel ou créatif est l'expression de l'âme du peuple dont il est issu. Certes, ce n'est pas facile pour l'Afrique noire francophone d'exprimer une vision claire au niveau de l'adaptation cinématographique, tellement l'influence occidentale est encore prégnante. Par ailleurs, cette raison explique un fait paradoxal. Les œuvres romanesques sont beaucoup plus enclines à l'adaptation cinématographique que d'autres genres littéraires et artistiques comme le théâtre, le conte et la poésie. Si adapter ces genres s'avère difficile, à fortiori transposer une dramaturgie sur le grand écran se présente comme un exercice quasi impossible. Même si cela reste un défi majeur pour les cinéastes subsahariens, le théâtre renvoie à une sociologie africaine mieux que le roman.

Au regard de ce qui précède, Kamaté Banhouman réaffirme l'existence d'un manichéisme qu'il observe à la lumière des pièces et des mises en scènes écrites et faites par des Africains. Car pour cet universitaire ivoirien et spécialiste des arts du spectacle : « *À un autre degré de lecture, cette dualité*

¹ *Ibid.*

entre noir et blanc pourrait d'une part, relever de la dynamique de monstration de l'ambivalence de l'Afrique [...] ; et évoquer d'autre part la sempiternelle relation du noir dominé et du blanc dominant [...] »¹.

Faisant écho aux propos de Natasha Raschi, Kamaté Banhouman explique avec quelques archétypes comment y parvenir en intégrant : « *le défilé des personnes typiques des sociétés rurales (tels que) le sorcier, le guérisseur, le griot et plus tard le fonctionnaire parvenu ou le blanc* ». S'avancant sur le même sujet relatif au processus d'identification des récits en lien avec les périodes précoloniales coloniales et postcoloniales, Kamaté Banhouman affirme qu'il faut associer à ces personnages une bonne dose d'« *épaisseur révolutionnaire contre les abus et dénis de l'administration coloniale* ».

En définitive, l'ensemble des dramaturgies négro-africaines et francophones porte des valeurs et expose une vision du monde que le cinéma gagnerait à mettre à profit en se les réappropriant. Ainsi, la richesse et la variété des textes dramatiques ou spectaculaires de La Griotique, du Didiga, et du théâtre-rituel représentent une friche pour les cinémas africains dont la poésie vise à traduire l'engagement par l'affirmation de soi à travers la primauté de la fonctionnalité sur l'esthétique au sens que lui confèrent les parnassiens, amoureux du beau, sans plus, ni moins.

Bibliographie

- BOA, Thiémélé Ramsès, « L'ivoirité entre beauté et laideur », *Esthétique et politique : de la laideur à la beauté*, Abidjan, EDUCI, 2009, pp. 10-22.
- BLEDE, Logbo, *La pièce de théâtre, une littérature pour les arts du spectacle*, Abidjan, EDUCI, 2016.
- GBANOU, Sélom Komlan, « Dramaturgies et manifestations. Problématiques du théâtre en Afrique », *Les arts du spectacle dans le monde*, Agadir, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 2018, pp. 15-39.
- HOURANTIER, Marie-José, *Du rituel au théâtre-rituel : contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- KAMATE, André Banhouman, « *La malice des hommes* de Jean Pierre Guingané : Une lecture esthétique de sa mise en scène par Sidiki Bakaba (2010), *Jean Pierre Guingané l'homme et son œuvre*, Ouagadougou, Editions Gambidi, vol.1, 2021, pp. 177-198.

¹ André Banhouman Kamaté, « *La malice des hommes* de Jean-Pierre Guingané : Une lecture esthétique de sa mise en scène par Sidiki Bakaba » in *Jean-Pierre Guingané l'homme et son œuvre*, Ouagadougou, Editions GAMBIDI, Vol.1, 2021, p. 194.

- KAMATE, Banhouman, « Le théâtre à l'épreuve des pratiques de la censure en Côte d'Ivoire », *Les arts du spectacle dans le monde*, Agadir, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 2018, pp. 127-145.
- KOUAKOU, Konan Freddy, *La répétition du mythe dans les films de Dani Kouyaté*, Université Félix Houphouët-Boigny, Thèse de doctorat unique, 2020.
- N'DA, Pierre, *L'Article scientifique en lettres, langues, arts et sciences humaines*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- OUORO, Justin, *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, Ouagadougou, PUO, 2011.
- SIDIBE, Valy, « Jean Pierre Guingané : Du théâtre d'intervention sociale à la révolution dramaturgique dans les arts du spectacle africain », *Jean Pierre Guingané l'homme et son œuvre*, Ouagadougou, Editions Gambidi, vol.1, 2021, pp. 163-175.
- TCHEUYAP, Alexie, *De l'écrit à l'écran : les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Ottawa, Les Presses Universitaires d'Ottawa, 2005.
- TOURE, Aboubakar Cyprien, *La griotique : Mémoires et réflexions*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- WEREWERE-LIKING, *Le parler-Chanter*, Abidjan, Balafons, 2011.
- ZAOUROU, Bottey Zadi, *La guerre des femmes suivie de la termitière*, Abidjan, NEI/Neter, 2001.

Slam et oralité africaine : symbiose de deux genres artistiques**Dr Boukary TARNAGDA**Université Nazi Boni de Bobo-Dioulasso/Burkina Faso
yeelenlumiere@gmail.com**Résumé**

Autour des années 1980, le monde du spectacle connaît l'apparition et l'évolution d'une nouvelle pratique artistique qui met en exergue la parole : il s'agit du Slam, une poésie orale, urbaine, déclamée sur un rythme scandé. Plongeant ses racines dans la poésie dont il renouvelle les codes, le Slam permet à l'artiste de déclamer des textes, très poétiques, en *a capela* ou accompagnés de très peu d'instrument de musique. Place est essentiellement faite à la voix de l'artiste, qui, à travers une bonne diction permet à son auditoire, faisant partie du spectacle, de mieux s'imprégner du message. Les Slameurs – comme l'on nomme ces artistes-paroliers – intègrent dans leurs productions artistiques des éléments de l'oralité africaine, comme les contes et les proverbes énoncés dans les langues africaines. Comment cela s'opère-t-il et quelle est la portée artistique ?

Notre étude repose sur l'analyse d'un corpus de deux œuvres. Il s'agit de *Soundjata, le fils du buffle* de Donsharp de Batoro et de *Rakiré* de Dabross à travers son titre et avec son titre, d'analyser l'expression artistique moderne qu'est le Slam à l'aune des éléments de l'oralité et des traditions africaines. La question fondamentale qui guide notre travail est de savoir comment les arts de l'oralité s'invitent dans une pratique artistique moderne comme le Slam ? L'étude montre également les effets recherchés par les slameurs à travers leurs productions artistiques.

Mots-clés : Slam, oralité, africaine, artistes, symbiose

Abstract

Around the 1980s, the world of entertainment experienced the appearance and evolution of a new artistic practice which highlighted speech: it was Slam, an oral, urban poetry, declaimed to a chanted rhythm. Plunging its roots into poetry whose codes it renews, Slam allows the artist to declaim very poetic texts, *a capela* or accompanied by very few musical instruments. Place

is essentially given to the voice of the artist, who, through good diction, allows his audience, who are part of the show, to better absorb the message. The Slammers – as these artist-lyricists are called – integrate elements of African orality into their artistic productions, such as tales and proverbs spoken in African languages. How does this work and what is the artistic significance?

Our study is based on the analysis of a corpus of two works. This is Sundiata, the son of the buffalo of Donsharp of Batoro and Rakiré of Dabross through its title and with its title, to analyze the modern artistic expression that is Slam in the light of elements of orality and African traditions. The fundamental question that guides our work is how the oral arts are included in a modern artistic practice like Slam? The study also shows the effects sought after by slammers through their artistic productions.

Keywords: Slam, orality, African, artists, symbiosis

Introduction

Le slam est devenu une pratique artistique qui transcende les scènes du monde. Expression esthétique dont l'exécution est surtout prêtée de plus en plus à une large population, le slam est un art qui permet une mise en exergue de la parole, du "dire". L'on y scande et martèle parfois les mots. Le slam va chercher sa source dans la poésie. Il est souvent pratiqué sans accompagnement instrumental ou avec très peu d'instruments de musique. Cet art moderne permet à ses différents publics de prendre une part active à sa réalisation.

Si le slam est reconnu comme un art qui s'exécute et qui s'adresse principalement aux jeunes, il emprunte les contours des arts de l'oralité très connus dans les sociétés africaines¹. Cela fait des artistes-slameurs africains des paroliers des temps modernes qui vont puiser divers éléments dans les pratiques traditionnelles de leurs sociétés.

La question est de savoir comment l'art du slam parvient-il à fusionner avec celui de la tradition de l'oralité ? En d'autres termes, de quelles techniques issues de l'art traditionnel les slameurs usent-ils dans leur

¹A ce propos, voir des ouvrages Jacques Cauvin, *Comprendre : Les contes*, Les classiques africains, 1992, et celui de Samuel Martin Eno Belinga, *Comprendre : La littérature orale africaine*, Paris, Les classiques africains, 1985.

performance ? En s'appuyant sur un corpus de deux chansons composées des titres *Soundjata, le fils du buffle* de Donsharp de Batoro et *Rakiré* de Dabross, cette étude tente une comparaison entre les deux formes d'art, celle issue de la tradition et celle du slam.

Parmi ceux-ci, le genre qui nous semble le plus proche des travaux des slameurs est le conte dans ses différentes déclinaisons et appréhensions. En effet, dans le cadre de notre analyse, l'acception 'conte' renferme une plus large palette d'arts de l'oralité tels les mythes, proverbes, les devinettes, etc.

Cette étude se décline en trois points. Le premier, consacré à la généralité, définit les concepts clés de l'étude et aborde les approches conceptuelles ; le deuxième point met en lumière les similarités entre les deux formes d'art à savoir le slam et le conte. Il s'appuie, pour ce faire sur les œuvres du corpus. Quant à la troisième et dernière partie, elle aborde la perspective de l'émancipation des jeunes slameurs africains.

1-Définition et approches conceptuelles

Le slam est né autour des années 1980 de l'initiative de Mark Smith, un poète de la ville de Chicago aux Etats-Unis d'Amérique. Selon son concepteur et diverses analyses *a posteriori*, le terme slam fait référence au claquement brutal d'une porte. Proclamant la liberté dans la manipulation langagière des textes, le slam est une poésie orale qui a pour principal cadre les zones urbaines et se déroule dans les espaces publics. Il s'agit d'une pratique qui tente de mêler la poésie et le spectacle vivant. Les slameurs n'écrivent pas uniquement leurs textes, mais ils doivent pouvoir les déclamer face à différents publics, s'assimilant aux artistes rappeurs sur des scènes de spectacle. Généralement, les scènes du slam font fi des artifices qui jalonnent les autres scènes de spectacle, comme dans le domaine des concerts de musique. L'on apparait sur scène seul, à deux ou à trois pour se lancer dans une sorte de joute oratoire.

En Afrique comme dans ses espaces d'origine, le slam est foncièrement lié à des conceptions associatives. En effet, il s'est ouvert principalement à des espaces sociaux comme les établissements scolaires, les hôpitaux, les restaurants, les bars et les jardins publics. Lieu de confrontation verbale où les combats se mènent par les mots, les cadres dédiés au slam sont un moyen d'apprentissage des langues mises en valeur. L'on va à des spectacles de slam pour entendre les mots claquer, mais aussi pour découvrir comment ils

s'accordent sous la férule des règles grammaticales. Aussi, qui dit règles, évoque également les normes à ne pas transgresser. Pourtant, dans les arts, la transgression et la subversion sont devenues des éléments à prendre en considération. Dans de nombreux arts, ces deux postulats sont beaucoup revendiqués. Comme le souligne Jean-François Sirinelli (2007), « la transgression est non seulement volontaire mais elle est, de surcroît, revendiquée sous une forme ou sous une autre. » Cela contribue à faire de ces artistes des avant-gardistes. L'avant-gardiste est donc novateur dans le domaine qu'il pratique. Ses techniques viennent s'opposer à celles préexistantes. L'un des exemples illustrant ce fait est à retrouver dans le domaine du théâtre au lendemain de la deuxième guerre mondiale avec les tenants et les aboutissants du théâtre de l'absurde (Pruner Michel, 2003). La désorganisation de la langue et les formes des textes ont donné à ce théâtre un caractère particulier. Les premiers tenants de ce mouvement sont Eugène Ionesco, Arthur Adamov et Samuel Beckett. Ils pratiquaient tous un théâtre s'opposant aux normes académiques et traditionnelles de l'art.

De nos jours, cette revendication d'avant-gardiste ne manque pas de s'immiscer dans les pratiques des artistes-slameurs. Leurs travaux vont puiser au-delà de la poésie classique. En effet, en plus de faire sonner autrement la langue – écrite et orale –, ils y intègrent des pratiques de leurs communautés. C'est en cela que les slameurs de l'espace francophone intègrent des éléments de leurs traditions dans leurs travaux. Les éléments de l'art de l'oralité se font de plus en plus présents dans les œuvres et les spectacles des slameurs.

La littérature orale dans laquelle ces artistes-slameurs puisent leurs matériaux est le fondement de nombreuses sociétés africaines. Comme pour toute littérature, la parole témoigne également ici des effets de la vie intérieure ou même extérieure des communautés humaines qui l'ont comme moteur. Cette littérature orale concourt à la mise en place de plusieurs fonctions. *Elle* conforte l'identité propre à une culture ou à une communauté. Elle pose des questions universelles. *Elle* peut être considérée comme la partie de la tradition mise en forme selon un code propre à chaque société et à chaque langue, en référence à un fonds culturel. Elle véhicule aussi bien l'histoire du groupe que ses croyances, ses représentations symboliques, ses modèles culturels ou sa vision du monde naturel. Fortement imprégnée de valeurs spécifiques de la société, elle sert souvent de base à l'enseignement traditionnel. Dans son cadre traditionnel, elle vise à la permanence (conservation des acquis), à la stabilité (pouvoir de conserver la paix face aux conflits) et à la fidélité (transmission intégrale des acquis). Elle n'est pas censée inventer mais reproduire.

Il n'y a rien de gratuit dans la littérature orale. Tout est orienté vers un objectif précis. Cet objectif est orienté vers une communion avec le surréel, c'est-à-dire la signification des forces vitales scellées sous l'apparence des êtres. La littérature orale africaine est un art vivant parce que sa forme orale lui confère une souplesse incomparable du fait de sa constante communication avec les sources. Afin de mieux cerner les différents contours de notre sujet, nous mènerons une étude comparative entre des pratiques des slameurs et celles des artistes de la tradition orale afin de déceler la symbiose que leurs arts peuvent engendrer.

2-L'art du slam et la pratique du conteur dans les arts de l'oralité

Notre choix de présenter le métier de slameur et les activités des artistes conteurs dans une ambition comparatiste vise à déceler les éléments qui amènent artistes vers des pratiques traditionnelles que sont les arts de l'oralité principalement le conte.

La classification de la parole traditionnelle en différents genres avec des contours plus ou moins bien définis peut s'observer à l'intérieur de différents groupes ethniques. Cela a amené certains chercheurs à les classer en plusieurs strates dont les mythes, les fables et les contes qui sont liés aux sociétés initiatiques et à la magie ; et de l'autre côté les épopées et la poésie lyrique qui expriment l'éclosion de la civilisation urbaine et la prise en compte de la dimension historique. Le conte n'est pas seulement une mise en scène de l'histoire des hommes ; c'est un jeu cosmique qui reprend les grands mythes de la nature. Il a toujours été une manière voilée et dégradée de parler des choses sacrées et de mettre les grandes vérités à la portée d'un grand nombre de personnes. Le découpage de ces récits oraux en genres est un peu artificiel car la plupart d'entre eux ne sont pas aussi clairement définis dans la tradition orale. Ils s'interpénètrent souvent et s'associent pour servir le sens porté par le narrateur. Lors de leurs différentes prestations, tous les artistes-conteurs ne proclament pas qu'ils vont dire un mythe ou une légende. Tous s'accordent à raconter un « conte » même si dans le fond, des différences peuvent subsister. Cette raison du non discernement nous amène donc à utiliser le conte comme un art oratoire ouvert à de nombreux autres, surtout dans sa phase orale et scénique. Ainsi, le conte nous semble un élément complet dans cette étude comparative car il agrège tous les autres genres.

Dans sa manifestation, le conte africain est à la fois description, narration, démonstration ou dissertation, monologue ou dialogue mais aussi mélange

des genres. Lors de son déroulement, le conte africain permet au public de se faire une idée d'un paysage, d'une action ou d'un portrait moral. Lorsqu'il rapporte des faits, le conte devient une narration. Cela peut donner à entendre des textes dramatiques, romanesques, poétiques, didactiques, historiques, épiques, oratoires et satiriques. En cela, les trois éléments fondamentaux qui caractérisent la narration doivent être :

- l'action : elle débute, se déroule et s'achève dans le temps ;
- les personnages : ils accomplissent cette action et l'intériorisent
- les parties descriptives : elles peuvent être de petites tailles ou même manquer.

Cette posture du conteur est aussi en usage chez le slameur. Les histoires qu'il narre lors de ses différentes prestations respectent les canevas énumérés dans le conte.

Au-delà de ce statut de narration, le conte prend l'allure d'une démonstration ou d'une dissertation. En effet, le conte prend un caractère explicatif, surtout quand il se rapproche de la démonstration d'une vérité, de l'expression d'arguments, de l'exposé d'une thèse. Dans la plupart des cas, il s'agit d'argumentation symbolique, propre à la révélation des enseignements initiatiques, dans les sociétés africaines traditionnelles.

Comme tout texte qui se veut narration, le conte est aussi dialogue, monologue. Toujours en relation avec leur environnement, les personnages créent des interactions qui leur permettent de se mouvoir dans l'espace et dans le temps. Les personnages décrivent, racontent, expliquent ou expriment des sentiments dans un but de noter l'aspect d'art dramatique de cet art de l'oralité. Cela conduit à présenter le conte comme un art ayant des aspects dramatiques, romanesque et poétique. Tout cela montre la richesse de cet art de l'oralité qu'est le conte qui est aussi le carrefour de nombreuses techniques artistiques dont le slam.

Comme le conteur, le slameur ne manque pas de faire appel à des éléments des arts de l'oralité et des arts dramatiques. Même si son travail consiste à jouer avec les mots, le slameur africain ne manque pas d'y ajouter éléments de son espace traditionnel. Il n'oublie pas d'autres éléments formels comme les costumes.

Bien que le slam soit plus proche de la chanson, il use néanmoins de la parole qu'il partage avec le conte. A celle-ci, les artistes rajoutent d'autres artifices tels que les costumes et les accessoires.

Le slameur moderne fait appel à des instruments issus des traditions africaines. Il n'est pas rare de retrouver lors des différentes prestations des slameurs une récurrence de la kora et de ses diverses variantes. Par l'usage récurrent de la kora, le slameur est en quête d'authenticité. Et lorsqu'il ne sait jouer à cet instrument, il fait appel adjoint un musicien qui lui apporte son soutien dans le jeu. Ce dernier, maniant avec dextérité son instrument, peut également apporter différentes tonalités à l'expression du slameur. Tout cela transforme la prestation en une sorte de spectacle de contes, surtout lorsque le slameur se mêle à ce ballet langagier.

Selon Patrice Pavis (1996, p.54), « l'acteur se situe au cœur de l'événement théâtral : il est le lien vivant entre le texte de l'auteur (...), les directives du metteur en scène et l'écoute attentive du spectateur ; il est le point de passage de toute description du spectacle. » Avec le slam, une nuance s'impose. Le slameur est au cœur de toute sa production textuelle jusqu'à sa prise de parole. Il est l'auteur de son écrit et le porte devant le public.

Afin de porter une coloration africaine à son travail artistique, il n'est pas rare de voir les slameurs emprunter leurs costumes au cadre africain. En effet, sur de nombreuses scènes, les slameurs se parent de tenues hautes en couleur, tel le bogolan, ou encore, le *faso danfani*¹, pour ce qui est d'un espace géographique comme le Burkina Faso.

Sur les espaces où ils s'expriment, face à différents publics, les slameurs interagissent fortement avec leurs publics. Comme le conteur ou le griot, ils brisent le quatrième mur pour prendre à témoin les spectateurs sur divers points de leur prestation. Parfois, ils peuvent amener les amener à scander des paroles avec eux.

Tout le travail du slameur est, comme le conteur ou le comédien, de bénéficier d'une reconnaissance de sa communauté et de ses proches, car une œuvre est avant tout comprise selon les valeurs des membres du public et selon leurs références. En effet, les slameurs veulent offrir aux différents publics qu'ils rencontrent des éléments de connaissance. La place du public

¹ Pagne tissé, originaire du Burkina Faso. Il a été rendu populaire par Thomas Sankara

est donc fondamentale et l'on doit avoir de l'égard à son endroit. C'est pourquoi, dans l'ouvrage *Appels*, Jacques Copeau affirme ce qui suit :

J'appelle public l'ensemble de ceux qu'un même besoin, un même désir, une même aspiration conduisent en un même lieu, pour satisfaire un goût qu'ils ont de vivre ensemble, d'éprouver ensemble les passions humaines, le ravissement du rire et celui de la poésie, par le moyen d'un spectacle plus achevé que celui de la vie. Ils sont là dans une commune attente, armés d'une commune exigence, et les larmes qu'ils versent ou les éclats de leur gaîté les incorporent presque physiquement au drame ou à la comédie que nous ne jouons que pour vous donner un sens plus fort et un amour plus vrai de votre propre humanité.¹

Aucune scène, et plus encore, aucun slameur ne peut se passer du spectateur. Comme le conteur, le slameur joue avec ses sentiments et le mène dans ses jeux de mots. A travers ses écrits, l'artiste amène le spectateur à se découvrir et à traverser d'autres univers. Le public du slameur est la raison pour laquelle son travail se mène. Dans son cadre de travail, le slameur est aussi celui qui va au-delà de ce que la parole traditionnelle peut renfermer. Il mène une sorte de transgression.

Dans le cadre de ce travail, il nous a semblé nécessaire de nous attarder sur les deux textes de slameurs du Burkina Faso qui puisent un grand nombre d'éléments dans l'oralité et la tradition africaine. Le premier est Donsharp de Batoro. Le titre de sa chanson est *Soundjata, le fils du buffle*. Le second se nomme Dabross, avec *Rakiré* comme texte de slam.

Soundjata, le fils du buffle de Donsharp de Batoro reprend l'un des éléments fondateurs des traditions ouest-africaines à savoir la vie de Soundjata Keïta, fondateur de l'empire du Mali au XIII^e siècle. Comme pour la narration d'un conte, l'artiste, s'adressant à un personnage qu'il nomme "Fils", retrace, dans la première partie de ce slam, le parcours de cet illustre personnage historique². Né avec un handicap moteur au niveau des jambes et confronté à de nombreux obstacles, Soundjata parvint néanmoins à se hisser

¹ Jacques Copeau, *Registres I : Appels*, textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzann, p. 157

² Voir la vie de ce personnage historique dans l'œuvre *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane, Editions Présence Africaine, 1960

sur le trône de l'empire du Mandingue. Il est par ailleurs l'initiateur de la charte du Mandé proclamée à Kouroukan fouga (1222).

Dans la deuxième partie du slam, l'artiste continue en s'adressant au "Fils" et en tirant des leçons de morale qui prennent parfois l'allure de proverbes :

Il n'y a d'handicap que dans la tête.
Dieu ne crée jamais un oiseau aveugle sans en avance lui montrer auparavant comment trouver sa pitance.

Il termine son intervention en galvanisant le "Fils". Il l'invite à prendre pour référence Soundjata Keïta mais aussi d'autres figures historiques du continent :

Si des décombres de ton être tu réussis à renaître de ta souffrance, dis-toi que tu es un Soundjata
Si l'envie d'abandonner te tente, dis-toi que tu peux réveiller en toi :
-la Yennenga qui dort,
-le Babemba qui dort,
-le Béhanzin qui dort,
-le Samory qui dort,
-le Lumumba qui dort,
-le Mandela qui dort.

Il poursuit cette énumération par l'évocation de la figure politique de la révolution burkinabè en ces termes :

Réveille en toi le Sankara qui dort !
Et il termine, à l'endroit du "Fils" par la réplique suivante :
Réveille en toi le vainqueur qui dort !

A l'audition, cette production artistique enserre divers instruments de musique traditionnelle propres à l'Afrique. Le premier de ces instruments est la flûte. L'instrumentiste en use comme de la voix d'un personnage de l'histoire. En plus de la flûte, l'on remarque le djembé, les clochettes. A cela s'ajoute des voix graves d'hommes et une voix de griotte. Cela amplifie l'univers de cette production de slam. Si le français domine dans ce texte, le dioula ou *mandékan* est également utilisé par la griotte.

Dans son organisation chronologique, *Soundjata, le fils du buffle* de Donsharp de Batoro a l'allure du conte ou de toute autre œuvre de l'oralité africaine. Même si l'artiste s'adresse au "Fils", c'est l'ensemble des

mélomanes, sans distinction, qu'il souhaite inviter au combat. En effet, si le conte est un élément qui suit une chronologie évoquant un début et une fin, la composition de slam peut y ressembler. A preuve, elle s'achève par une leçon de morale. Aussi, la parole de l'artiste est-elle mise en valeur par des arrangements musicaux.

Dabross, avec *Rakiré* nous plonge dans l'un des éléments fondateurs des communautés africaines : le *rakiré*¹ ou parenté à plaisanterie. Cette pratique multiséculaire permet à différents groupes ethniques de se charrier sans tomber dans une forme de réel conflit. La pratique de la parenté à plaisanterie est un élément essentiel dans les relations entre les populations de diverses régions d'un même pays, voire d'un espace transfrontalier plus vaste. Par exemple, au Burkina Faso, la parenté à plaisanterie existe entre Bobo et Peuls ; entre Mossi et Samo, entre Dagara et les Gouins, entre Bissa et Gourounsi², etc.

Membre de la communauté Bissa, l'artiste Dabross a décidé, dans cette production délivrée en mooré, de railler les Gourounsi. L'hypothèse que l'on pourrait émettre dans le choix de la langue mooré pour s'adresser à ses parents à plaisanterie est que celle-ci est la plus parlée au Burkina Faso. Les locuteurs du bissa ne sont pas en grand nombre. La langue mooré est comprise et parlée par une grande partie de la population. Ainsi, l'on pourrait augurer que le choix du mooré pour s'adresser à ses parents à plaisanterie les Gourounsi en l'occurrence vise à atteindre un grand nombre d'auditeurs et de locuteurs.

Parfois teintée de rimes, dans la narration de ce texte de slam, Dabross crée une origine fictive des Gourounsi. Selon ses dires, l'ancêtre des Gourounsi serait venu de l'actuel Ghana. Dans son précédent espace de vie, le Gourounsi cohabitait avec les animaux sauvages et partageait leur alimentation. L'ayant retrouvé dans cette brousse et pris de pitié pour lui, l'ancêtre des Bissa l'a amené à la civilisation. Il décida de le nommer *baassé*³. Cependant, ce dernier, voulant s'affranchir, se fit appeler *Bazié*⁴. La suite du texte nous informe que c'est Dieu le Créateur qui a « fabriqué » le Gourounsi et a confié son éducation et son destin à l'ancêtre des Bissa mais le premier concerné ne veut pas se laisser faire et veut intégrer la civilisation moderne par ses propres choix parmi lesquels obtenir un document d'identité. Le traitant de « petit

¹ Terme issu de la langue *Mooré* et qui signifie « parenté à plaisanterie. »

² Groupe ethnique composé de plusieurs sous-groupes dont les Lyéla, les Nouni, les Kassena, etc.

³ Terme désignant le pluriel du terme « chien » en langue *Mooré*.

⁴ Patronyme courant que l'on retrouve chez les Gourounsi.

hyène » et de « voleur¹ », Dabross dit du Gourounsi qu'il devrait s'estimer heureux et remercier son ancêtre de l'avoir tiré de la brousse et non revendiquer une quelconque liberté. Par ailleurs, il ne devrait pas non plus tenir tête à son sauveur, l'ancêtre des Bissa qui lui a apporté le salut. Selon le texte, le Gourounsi ne devrait donc pas se comparer au Bissa. Il n'est qu'un mangeur de chien qui n'est autre que son égal. Il est friand de la chair de cet animal et lorsqu'il en mange, il suce et ronge ses os. Par la suite, les Mossi ayant inventé le *Rakiré*², l'ancêtre des Bissa a annoncé publiquement qu'il prend le Gourounsi comme son parent à plaisanterie. Selon Dabross, ce fut une erreur. L'ancêtre des Gourounsi sentit un vent de liberté souffler et, en prenant ses aises, il s'est cru tout permis. Il devint donc rebelle. L'ancêtre des Bissa décida donc de l'affranchir en le maudissant. Cette malédiction suivrait toute sa descendance : tout Gourounsi qui osera tenir tête à un Bissa deviendra chauve. Selon le texte, c'est cette malédiction qui aurait frappé le Professeur Laurent Bado, enseignant et homme politique burkinabè qui a une tête dégarnie. Il est membre de la communauté Gourounsi.

Dans cette composition artistique, la parole est mise en exergue. Les mots sont martelés et, comme mentionné plus haut, l'on arrive à déceler les rimes tout au long du texte. Le seul instrument de musique présent dans cette création artistique est un tambour dont l'usage est bref. Son usage dure à peine douze (12s) secondes sur les trois minutes (03,08mn) que dure le texte. Placé au début, les sons du tambour sont annonceurs d'une prise de parole solennelle. L'artiste introduit son discours en invitant tout le monde à entendre la « véritable origine des Gourounsi ».

Dans sa configuration, ce texte à une forte allure de conte. La chronologie des événements est bien détaillée. L'artiste transporte son public (les auditeurs) dans un passé imaginé par lui mais tout en gardant un lien avec les conceptions culturelles et artistiques.

Dans leur ensemble, les deux productions sur lesquelles portent notre travail ont pour dénominateur commun la valorisation des traditions et des cultures africaines à travers l'oralité. En actualisant des faits qui semblent appartenir au passé, ils invitent ses contemporains à se réapproprier leur univers mental. Il ne faut plus pas perdre les repères laissés par les devanciers.

¹ L'origine de la parenté à plaisanterie entre Bissa et Gourounsi serait parti du fait qu'un Gourounsi aurait dérobé la tête de chien appartenant à un Bissa.

² Cela n'est que le fait d'une quête d'harmonie dans la chanson. La pratique de la parenté à plaisanterie existe dans tous les groupes ethniques et ne saurait être l'invention d'un seul groupe humain.

Même si l'avenir semble sombre, s'appuyer sur un passé et une origine sûre peut garantir le succès.

3- L'oubli de l'essence de la parole traditionnelle ou le besoin d'émancipation

Dans leurs travaux, même si les slameurs arborent fièrement les éléments de leurs cultures, il est aussi à noter que leurs productions ou les actions des politiques poussent à observer un certain recul de la pratique de certains arts de l'oralité comme le conte. En effet, le recul de la pratique du conte sur les espaces habituellement dédiés à cette manifestation se fait de plus en plus visible. Cet état des choses peut être lié à plusieurs facteurs.

Le premier élément est la non prise en compte de la pratique des éléments de nos traditions sur les scènes. A ce niveau, le rôle des politiques est engagé. Il n'est pas rare d'assister à des manifestations culturelles de grande envergure qui ne font aucune place aux arts de l'oralité.

Le deuxième élément est qu'en raison de l'évolution des mentalités et de nos sociétés, les jeunes artistes ne se retrouvent plus d'atomes crochus avec les traditions de leurs géniteurs. Pour qui vont-ils produire des spectacles de conte si leurs semblables jeunes sont plus attirés par les réseaux sociaux où fourmille toute sorte de productions artistiques ?

Le dernier point et qui nous paraît le plus important est que les slameurs, comme de nombreux artistes dans divers domaines ont parfois opté pour la transgression. En effet, leurs usages de certains pans des cultures africaines les amènent à porter des changements profonds aux éléments culturels qu'ils empruntent. Cela peut être perçu comme un motif de provocation chez de nombreux puristes. Pourtant, un des fondements du développement de tout art est le fait d'opérer des changements profonds. Cela permet des métamorphoses car, tout art est appelé à évoluer et à prendre d'autres contours au gré des changements sociaux qui s'opèrent au quotidien. C'est le cas du théâtre de l'absurde que nous avons évoqué plus haut. Le même schéma se produit avec les slameurs dans leurs usages des éléments des traditions. Il apparaît ainsi chez le slameur, selon une conception freudienne, le besoin de « tuer le père ».

En tant qu'artiste, ils veulent exister par eux-mêmes et voler de leurs propres ailes. « Tuer le père » consiste à se révéler avec ses forces et ses faiblesses sans attendre un quelconque secours. Ils veulent donner le change

à leurs semblables qui pratiquent le même art qu'eux. Ils veulent s'affirmer et montrer aux yeux du monde qu'ils sont capables du meilleur.

En effet, même s'ils puisent parfois à la source des connaissances traditionnelles, il se crée chez les slameurs un besoin de démarcation. La quête de notoriété les amène à tracer leur propre chemin. Pour s'affirmer et se dresser dans le monde des arts en tant que particularité à aduler ou à décrier.

Conclusion

Le slam a pris de l'ampleur sur les différentes scènes du monde. Il n'y a pas de festival où des expressions de cet art ne se déploient pas. Les artistes du continent s'en donnent aussi à loisir. En voulant joindre l'artistique à des éléments qu'ils jugent importants, ils n'hésitent pas à faire appel à des faits de leurs cultures.

Notre étude s'est voulue, dans un premier temps, définition et études de concepts liés au slam. Nous y avons donné des éléments susceptibles d'éclairer sur l'origine de cette pratique artistique. S'il est originaire des Etats-Unis d'Amérique, cet art a essaimé à travers le monde et trouvé des adeptes dans le monde francophone. Dans cet espace auquel appartiennent de nombreux slameurs dont ceux de notre corpus, des changements sont opérés par les artistes afin d'adapter leurs productions aux réalités qu'ils vivent. Ce travail de fond nous a amené à jeter un regard plus approfondi sur différentes actions artistiques à travers l'utilisation des éléments de l'oralité africaine sur la scène du slam. Ainsi, nous avons conduit une étude comparative du slam en lien avec le conte et d'autres éléments des traditions orales africaines. Il ne nous a pas semblé opportun de trop nous attarder à décliner des aspects théoriques du conte et de l'oralité africaine. De nombreuses études que nous avons exploitées dans le cadre de cette analyse font déjà office de références en la matière.

Ainsi, il est ressorti des points de convergence entre les activités du conteur et celui du slameur. Dans ses travaux, ce dernier s'inspire du conteur traditionnel. Même si le slameur tente de se rapprocher des techniques du parolier traditionnel, il crée, cependant, un univers qui tend à le rapprocher de nombreux autres compères à travers le monde. Afin d'illustrer notre posture, nous avons procédé à la présentation de travaux de deux slameurs issus du Burkina Faso : Donsharp de Batoro et Dabross. S'ils excellent dans leur ouvrage, ces deux artistes utilisent différentes techniques. Ici, pour le premier, il s'agit de *Soundjata, le fils du buffle* et de *Rakiré* pour le second. La première

œuvre fait une parfaite symbiose entre différents instruments traditionnels et la voix de l'artiste. La seconde œuvre ne met en exergue que la voix du slameur. Enfin, dans la dernière partie de notre travail, il est ressorti que même si le slam est principalement une action artistique qui attire beaucoup la jeunesse, cette dernière ne s'empêche pas de s'adonner à une sorte de syncrétisme qui lui permet d'associer le moderne au traditionnel. Cela se perçoit dans leur prise de parole, mais aussi dans leurs différents costumes.

Toutes ces opérations leur permettent d'être en harmonie avec leur entourage et d'apporter une plus-value à leurs actions. Cependant, leurs actions sont des opérations qui peuvent parfois les éloigner de leurs sources même si cela demeure une volonté d'affranchissement. Il s'agit là d'une sorte de transgression. Cela doit pouvoir créer un déclic qui conduira vers de nouveaux univers. N'est-ce pas cela un caractère commun à tous les arts ?

Bibliographie

- Belinga Samuel Martin Eno, *Comprendre : La littérature orale africaine*, Paris, Les classiques africains, 1985.
 Colin Roland, *Les contes noirs de l'ouest africain : témoins majeurs d'un humanisme*, Paris, Présence africaine, 2005.
 Denizeau Gérard, *Le Dialogue des arts*, Paris, Larousse, 2008.
 N'Da K. Pierre, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984.
 Pavis Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.
 Pruner Michel, *La Fabrique du théâtre*, Paris, Nathan/HER, 2000.
 Pruner Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan Université, 2003.
 Sirinelli Jean-François, *La norme et la transgression : Remarques sur la notion de provocation en histoire culturelle in Vingtième Siècle*, Paris, Revue d'histoire 2007/1 (n° 93), pages 7 à 14

Liens internet vers les textes/chansons étudiés :

- DONSHARP DE BATORO - *SOUNDJATA le fils du buffle* (clip officiel) – YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=sB3cF9vvU5o>)
 -DABROSS : *RAKIRE* – YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=mxTKIV4BXVI>)

**Critique esthétique de *La fille du bistrot* de Liazéré :
la dramaturgie à l'épreuve de la modernité**

Kouamé Gérard YAO

Université Félix Houphouët-Boigny

(Côte d'Ivoire)

yaogerard2003@yahoo.fr

Résumé

Cet article, par la voie de critique esthétique tracée par Walter Benjamin, interroge la relation entre l'œuvre de Liazéré intitulée *La fille du bistrot* et la modernité. Pour ce faire, il détermine tout d'abord ce que Walter Benjamin entend par la critique esthétique et la manière dont il la met en pratique. Puis, il analyse la construction architecturale externe et interne de l'œuvre de Liazéré. Pour terminer, il confronte l'œuvre à l'idée de modernité qui préside généralement à la création des nouvelles dramaturgies africaines contemporaines, dont l'œuvre de Liazéré est une partie intégrante. Au total, l'article démontre que la modernité constitue la clé de la critique esthétique de l'œuvre de Liazéré. Il discerne la manifestation de cette modernité dramaturgique à travers le processus de fusion de l'esthétique dramaturgique occidentale et de celle de l'arbre à palabres africain. Par l'adaptation réussie de la dramaturgie africaine aux exigences techniques de l'arbre à palabres moderne, l'œuvre *La fille du bistrot* prend la forme d'un arbre à palabres moderne.

Mots clés : arbre à palabres, critique esthétique, dramaturgies africaines francophones, Liazéré, repoétisation, Walter Benjamin.

Abstract

Following the path of aesthetic criticism laid down by Walter Benjamin, this article examines the relationship between Liazéré's *La fille du bistrot* and modernity. To do so, it first determines what Walter Benjamin means by aesthetic criticism and how he puts it into practice. It then analyzes the external and internal architectural construction of Liazéré's work. Finally, it compares the work with the idea of modernity that generally governs the creation of new contemporary African dramaturgies, of which Liazéré's work is an integral part. All in all, the article demonstrates that modernity is the key to the aesthetic critique of Liazéré's work. It discerns the manifestation of this

dramaturgical modernity through the process of fusing Western dramaturgical aesthetics with that of the African palaver tree. The successful adaptation of African dramaturgy to the technical requirements of the palaver tree gives the work *La fille du bistrot* the form of a modern palaver tree.

Key words : palaver tree, aesthetic criticism, French-speaking African dramaturgies, Liazéré, repoetization, Walter Benjamin.

Introduction

Une manière de connaître objectivement une œuvre théâtrale est de la soumettre à l'épreuve d'une critique esthétique. De fait, depuis la Grèce antique, son lieu originare, le théâtre entretient une affinité élective avec la critique. Le statut poétique qu'il revêt notamment dans les pensées de Platon et d'Aristote est le premier résultat concret de sa mise à l'épreuve dans et par la pensée critique. Aristote, en scrutant la tragédie, a découvert en elle le *muthos* qui en est le principe et comme « l'âme », c'est-à-dire le principe de beauté et d'achèvement des œuvres tragiques.

S'engageant dans la logique de la *Poétique* d'Aristote, la critique théâtrale s'est ensuite précisé comme une critique esthétique du théâtre depuis le romantisme allemand, lorsqu'il s'est agi d'en étudier « la loi calculable »¹, en clair le principe de son organisation, de son fonctionnement et de sa compréhensibilité. Deux exemples témoignent de cette nouvelle orientation esthétique de la critique théâtrale : ce sont « Remarques sur Œdipe » et « Remarques sur Antigone » de Hölderlin. Cette pratique allemande de la critique esthétique a trouvé dans la thèse de doctorat de philosophie de Walter Benjamin une première étude systématique². À cette occasion, Benjamin montre que la critique esthétique est une connaissance objective du médium de-la-réflexion qu'est l'art. À ce titre, elle peut être appréhendée comme une réflexion supérieure qui met à découvert une réflexion infuse, fragmentée et dispersée dans une œuvre d'art.

¹ Hölderlin, « Remarques sur Œdipe », *Œdipe le tyran*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1998, p. 207.

² Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986, 188 p.

Dès lors, en soumettant à une critique esthétique *La fille du bistrot*¹ de Liazéré, l'objectif est de déterminer et d'interroger la « spécificité »² de la conception du théâtre de Liazéré, en l'occurrence l'idée dont il relève. Et cette recherche ne peut prospérer qu'en tenant en regard le lien qui se noue entre le théâtre de Liazéré et la modernité dramaturgique africaine avec laquelle il est aux prises, tel un héros tragique en lutte avec son destin. D'où la problématique fondamentale de cette recherche : en quoi la modernité constitue-t-elle la clé de la critique esthétique de l'œuvre théâtrale de Liazéré ? Comment participe-t-elle de la configuration de l'œuvre théâtrale de Liazéré ? Quelle position occupe cette œuvre au sein des nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone ?

Cette recherche s'inscrit dans le cadre théorique et méthodologique ouvert par Walter Benjamin à travers son étude sur *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. À partir du romantisme allemand, l'art a été situé par rapport à lui-même et non par rapport à des concepts philosophiques extérieurs comme la justice dans la *République* de Platon. La recherche critique a consisté alors à interroger le rapport qu'une œuvre particulière entretient avec l'art en lui-même, du moins avec l'idée de l'art.

Il en ressort que la critique esthétique à la fois une théorie et une méthode de la connaissance de l'œuvre d'art en général, de l'art théâtral en particulier. À ce titre, elle peut s'appliquer valablement à toute œuvre théâtrale pour connaître objectivement de la loi qui unit sa forme et son fond. En conséquence, cette étude se déploie en trois temps : le premier est consacré à la détermination du concept de critique esthétique chez Walter Benjamin, le deuxième à l'analyse de l'œuvre de Liazéré et le troisième à l'élucidation de la position du théâtre de Liazéré face à la francophonie.

1- La détermination du concept de critique esthétique chez Walter Benjamin

Deux étapes majeures déterminent le parcours critique³ de Walter Benjamin.

¹ Liazéré, *La fille du bistrot*, Abidjan, Éditions Saint Sauveur, 2021, 115 p.

² Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000, p. 14.

³ Pour les différentes acceptions de la critique, cf. Walter B., *Le concept de critique esthétique*, *op. cit.*, p.88.

1.1- Le moment romantique de la critique esthétique

Le concept de critique esthétique a été forgé par les Romantiques allemands pour désigner la « critique des œuvres d'art » comme le résume Walter Benjamin¹. De fait, telle que Benjamin la découvre chez les Romantiques allemands, la critique esthétique procède d'une théorie de la connaissance. D'une part, « *la réflexion est le principe de l'art* »² ; et cette réflexion a pour objet primordial de former non pas directement une œuvre concrète, mais son Idée. En conséquence, l'Idée de l'art est la première œuvre, voire l'œuvre absolue que façonne l'esprit créateur de l'artiste. D'autre part, l'œuvre d'art est une formation, ce qui sous-entend qu'elle est une mise en forme. Une telle opération repose sur une technicité exigeante.

De la conception de l'art découle immédiatement la nécessaire immanence de la démarche critique qui lui est associée. L'idée de l'art sur laquelle se fonde la critique esthétique romantique est que « *l'art est une détermination du médium-de-la-réflexion* »³. Quant à la critique de l'art ou critique esthétique, elle est « la connaissance objective qui relève de ce médium-de-la-réflexion »⁴. Benjamin ajoute pour être plus clair : « *Connaître, à l'intérieur du médium-de-la-réflexion qu'est l'art, telle est la tâche de la critique esthétique* »⁵.

Dans son opération, la connaissance critique d'une œuvre d'art consiste en une observation minutieuse de l'œuvre d'art comme on fait une observation de la nature⁶ ; c'est une manière technique de déchiffrer l'énigme de la forme de l'œuvre concrète en corrélation avec son Idée. Voilà pourquoi Benjamin affirme que la critique de l'œuvre « fait apparaître le rapport de l'œuvre particulière à l'Idée de l'art et, par là, l'Idée de l'œuvre particulière elle-même »⁷. Si ce point de compréhension du concept de critique esthétique est commun aux Romantiques allemands et à Benjamin, il reste toutefois insuffisant pour bien appréhender l'usage qu'en fait Benjamin. Le second moment, et le plus décisif, du parcours critique de Benjamin vient préciser ce concept.

¹ Walter B., Le concept de critique esthétique, 2008, note 4 p.38.

² *Ibid.*, p. 150.

³ *Ibid.*, p. 103.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁷ *Ibid.*, p. 118.

1.2- L'appropriation benjaminienne du concept de critique esthétique

L'originalité de son concept de critique esthétique, Benjamin la bâtit en définitive sur le rapport de l'œuvre d'art à la vérité et à l'histoire. Cette position est la conséquence immédiate de sa conception de l'œuvre d'art. En effet, comme le relève Jean-Maurice Monnoyer, pour Benjamin, « les œuvres d'art ne sont [pas] réductibles à leur teneur artéfactuelle ou symbolique »¹, c'est-à-dire à leur apparence. Par-delà le rapport de l'œuvre à son Idée pour sa connaissance esthétique, Walter Benjamin découvre, chemin faisant, qu'il faut encore prendre en compte cet autre rapport de l'œuvre d'art à la vérité, en l'occurrence la vérité mosaïque² dont il pressent la présence diffuse dans chaque œuvre. À ce propos Guy Petitdemange déclare :

L'idée de critique chez Benjamin tient précisément ensemble ces deux extrémités : elle n'est pas la simple dénonciation des choses ou la décomposition analytique ; elle est, à travers l'analyse, comme souterrainement et paradoxalement guidée par l'idée de vérité, d'une vérité fantôme, infigurable et pourtant active.³

Philippe Lacoue-Labarthe, quant à lui, évoque une autre raison qui fonde la démarche critique spécifique de Walter Benjamin, à savoir la « *dignité même* »⁴ des œuvres d'art en tant que formes puissantes de langage. Au sens où elle est entendue ici, la notion de dignité désigne la vérité mosaïque que seule la critique peut extraire de l'œuvre d'art.

Pour cerner complètement la conception benjaminienne de critique esthétique, l'effort final à faire consiste à intégrer le rapport de l'œuvre d'art à l'histoire. Pour Benjamin, en dernier ressort, le véritable concept de critique esthétique prend une valeur messianique, et donc éminemment historique. La connaissance immanente de l'œuvre ne suffit pas à son objectivité. Encore faut-il pouvoir déterminer son rapport messianique et rédempteur à l'histoire. D'où cette affirmation de Benjamin : « *au moyen de la connaissance, libérer l'avenir de ce qui aujourd'hui le défigure. C'est là le seul but de la critique* »⁵.

¹ Jean-Maurice Monnoyer, « Philosophie de la critique et teneur de vérité », dans Rainer Rochlitz, Pierre Rusch (dir.), *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*, Paris, PUF, 2005, p. 127.

² Cf. Walter B., « Fragment 24 », *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, Paris, PUF, 2001, pp. 41-42.

³ Guy Petitdemange, « Savoir, connaître. Notes autour du Trauerspiel », dans Rainer Rochlitz, Pierre Rusch (dir.), *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*, Paris, PUF, 2005, p. 172.

⁴ Lacoue-Labarthe, « Avant-propos », Walter B., *op.cit.* p. 9.

⁵ Walter Benjamin, « La vie des étudiants », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 126.

En intégrant dans le champ de la critique cette dimension messianique, on peut affirmer avec Pierre Rusch :

La critique philosophique de l'art, qui dans le premier schéma n'était concevable que comme critique de la transcendance ou comme critique de la technique, retrouve ici sa fonction propre, axée sur le contenu de vérité des œuvres et l'expérience historique qu'elles induisent¹.

Cette nécessaire prise en compte du rapport de l'art à l'histoire trouve sa première formulation programmatique dans un écrit de jeunesse intitulé « Trauerspiel et tragédie », rédigé en 1916, dans lequel Walter Benjamin pose sa vision de la critique esthétique :

Pour une saisie en profondeur du tragique, peut-être n'a-t-on pas seulement ni tant à partir de l'art que de l'histoire. Il faut en tout cas soupçonner que le tragique ne fait pas moins frontière au royaume de l'art qu'au territoire de l'histoire.²

Au total, comment l'œuvre d'art accélère ou arrête-t-elle le cours de l'histoire, telle est la question fondamentale qui détermine la recherche critique que Walter Benjamin porte sur chaque œuvre qu'il touche du tranchant de sa pensée. *La fille du bistrot* de Liazéré offre un cadre nouveau de sa mise à l'épreuve.

2- Analyse dramaturgique de *La fille du bistrot*

La tâche esthétique du dramaturge, avant celle du critique, consiste à interpréter et à juger³ l'ensemble des éléments constitutifs du théâtre en vue d'en faire une libre appropriation. *La fille du bistrot* de Liazéré ne déroge pas à cette règle fondamentale de configuration de la forme théâtrale.

2.1- Le bistrot

Liazéré conçoit l'espace dramatique de *La fille du bistrot* comme celui d'un bistrot. Ce lieu est communément connu, dans le langage populaire ivoirien, sous le nom de « maquis ». D'ailleurs, le bistrot est nommé « Maquis le refuge »⁴. Ce même nom lui donne *a priori* le caractère d'un lieu populaire ;

¹ Pierre Rusch, « Introduction. La philosophie, l'art, la critique », dans Rainer Rochlitz, Pierre Rusch (dir.), *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*, Paris, PUF, 2005, p. 21.

² Walter Benjamin, « Trauerspiel et tragédie », *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 2009, p. 325.

³ Cf. Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 260.

⁴ Liazéré, *La fille...*, *op.cit.*, Pulsation I, p. 18.

ce qui contraste fortement avec ce que Liazéré en fait dans l'œuvre susmentionnée. La description minutieuse qu'il donne du bistrot à travers le regard circulaire du personnage de Rivière laisse apparaître les traits suivants. Tout d'abord, le bistrot est un lieu pauvre et désert. Il est désespérément vide de clients et de boissons. Il n'y reste en tout et pour tout qu'une tenancière (Azara) et une seule bouteille de bière. En outre, le bistrot a l'aspect d'un « *paysage lunaire* »¹ comme peuvent en témoigner les bouteilles vides laissées çà et là. Enfin, Liazéré fait du bistrot un segment spatial d'un village qu'il ne nomme pas. Ainsi le bistrot laisse-t-il supposer des espaces de plus en plus grands qui s'emboîtent les uns dans les autres pour donner au bistrot une position centrale. Par exemple, le bistrot est une partie encastrée dans un village ; le village lui-même est un démembrement spatial d'un pays, lequel suppose l'existence d'autres pays alentours. Lorsqu'on descend du pays vers bistrot, le mouvement décrit une descente de la périphérie vers le centre d'un cercle. Le bistrot devient alors le point de ralliement et d'échanges du peuple sur tous les sujets brûlants du pays.

Toutefois, cette fonction est ici battue en brèche. La preuve en est que le bistrot-maquis est vide d'hommes et de femmes du peuple ; il l'est tout autant de boissons. Le bistrot de Liazéré est donc un bistrot qui a certes perdu de sa fonction primaire de lieu de convivialité et de délasserment du peuple, mais pour assumer une nouvelle fonction métaphorique. Il est le reflet de la réalité du village. Une « infirmerie » existe certes, mais elle est fermée « depuis belle lurette »². À l'instar de cette infirmerie, tous les endroits utiles du village sont fermés³, mis à part ce « Maquis le refuge » qui n'offre aucune hospitalité. Le bistrot devient alors la véritable « zone tampon », l'espace de non-guerre, le seul qui se prête encore à des échanges non armés. Voilà pourquoi au moins Liazéré lui conserve sa fonction de lieu dédié aux échanges libres, où les contradictions ne conduisent pas à la guerre. Le bistrot est une scène centrale autour de laquelle gravitent divers espaces satellites tels que le village, le campement, le camp des forces de l'opération Faucon gris.

En somme, le « Maquis le refuge » autrefois lieu d'hospitalité, de vraie fraternité et de convivialité populaire, est aujourd'hui la métaphore de la crise dans laquelle est plongé l'ensemble du pays. Le temps de la guerre en est la confirmation.

2.2- La guerre

¹ *Ibid.*, Pulsation I, 24.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*

Dans l'œuvre *La fille du bistrot*, la guerre ne désigne pas d'abord un événement tragique de l'histoire et des relations humaines, mais un temps. L'action prend place dans une « période de guerre »¹, dans un « temps de conflagration »², dans « une période de crise »³.

C'est dans ce contexte de guerre que Liazéré assigne au bistrot une nouvelle fonction, celle de « refuge ». Un refuge très peu ou très mal accueillant, comme l'est Azara vis-à-vis de Rivière. La guerre l'oblige à la méfiance générale à l'égard de « tout ce qui marche sur deux pattes ; ça ne cherche qu'à nuire aux autres »⁴. La guerre impose son rythme à la vie du bistrot. C'est elle qui décide de l'heure d'ouverture du bistrot à « 8h00 » et de sa fermeture à « 19 heures ». Elle impose l'instauration d'un couvre-feu⁵ et même l'anticipation de l'heure de fermeture du bistrot : « Il n'est que 16 heures ». Preuve d'un grand dérèglement de la vie. La guerre est un temps de désastre humain qui rappelle l'influence qu'exerce le temps mythique sur le héros tragique⁶.

De même, la guerre impose un calme inhabituel à un lieu dédié à la vie débonnaire. Elle transforme et déstructure toutes relations humaines, qu'elles soient familiales, sociales ou politiques. Par exemple, la famille d'Azara est disloquée. Le village est dispersé. Certains villageois sont détenus dans le camp de la mort des Faucons gris quand d'autres ont trouvé refuge dans le campement ou dans la forêt. À cause de la guerre, le bistrot cesse d'être un véritable lieu de refuge pour « faire cimetière »⁷. En somme, le temps tout comme le lieu, est en crise. Celle-ci se reflète dans les rapports qu'entretiennent les personnages.

2.3- Rivière, Azara et Radio inter

Le discours est le lieu principal de la construction des personnages de Liazéré. Ceux-ci se dévoilent progressivement à partir des *a priori*. Ce discours est porté par trois personnages : Rivière, Azara et l'énigmatique Radio Inter. Rivière est un « blanc », Azara est une noire. Et Radio Inter est le trait d'union entre les deux premiers personnages. Ce sont des personnages

¹ *Ibid.*, p. 20.

² *Ibid.*, Pulsation IV, p. 46.

³ *Ibid.*, Pulsation VI, p. 79.

⁴ *Ibid.*, Pulsation I, p. 20.

⁵ *Ibid.*, Pulsation IV, p. 46.

⁶ Cf. Walter B., « Trauerspiel et tragédie », *Origine, op. cit.*, p. 327.

⁷ Liazéré, *La fille...*, *op. cit.*, Pulsation I, p. 19.

que tout oppose, mais que tout finalement rapproche progressivement : la soif de l'un, la possession d'un bistrot comme source possible de rafraîchissement pour l'autre.

Néanmoins la vraie raison de la présence de Rivière dans le bistrot tenu par Azara n'est pas tellement la soif d'une bonne bière ; il a surtout soif d'informations crédibles sur la bataille que se livrent les forces loyalistes et les forces rebelles. Le terrain que Rivière explore dans le bistrot lui offre une première et grande surprise. Il découvre, en effet, que Azara est plutôt une fille « aimable [...], même très aimable »¹, contrairement à ce que les mauvaises langues racontent sur elle et sur le village. Le problème, c'est donc le discours négatif que Radio Inter et d'autres mauvaises langues racontent sur le village et ses gens. De son côté, pour Azara, toute faute commise par Rivière, telle que le fait de se déchausser ou de fumer dans le bistrot, est excusable, sauf celle d'être « en mission pour son journal »². L'échange suivant le confirme :

Azara : Ainsi, monsieur Rivière est journaliste...hum !

Rivière : Y a un problème ?

Azara : Désolée, monsieur Rivière, il n'y a plus de boisson !³

Cette faute quoiqu'inexcusable ne vaut pas une faute tragique conduisant au sacrifice de qui la commet. Liazéré a choisi de construire son discours dramatique autour de trois personnages dont une Radio Inter manipulatrice. La pièce décrit au total un contexte général de conflagration comme c'est le cas aujourd'hui dans l'histoire contemporaine du monde, mais surtout de l'Afrique. La guerre a transformé des peuples, des races et des frères en des ennemis. Elle a sacrifié non seulement des vies humaines, mais aussi la vérité et, avec elle, l'espérance. Pour bien comprendre cette organisation de l'œuvre de Liazéré encore faut-il la situer par rapport au théâtre de la francophonie, dont elle est une partie intégrante.

3- La position du théâtre de Liazéré face à la francophonie

Tout artiste a une certaine spécificité. Celle de Liazéré réside dans la position qu'il fait occuper à sa dramaturgie dans le nouveau contexte de la création théâtrale africaine francophone.

¹ *Ibid.*, 23.

² *Ibid.*, 24.

³ *Ibid.*, 25.

3.1- Le nouveau contexte de la création théâtrale africaine francophone

Ce qu'il faut entendre par le contexte ici, c'est l'idée de l'art en rapport avec ou contre laquelle Liazéré crée. Historiquement et esthétiquement, l'œuvre théâtrale de Liazéré participe de ce que les études critiques africaines récentes subsument sous le concept de nouvelles dramaturgies africaines francophones. À l'image du colloque organisé à Abidjan en 1970 sur le théâtre négro-africain, celui organisé par Sylvie Chalaye à Rennes en 2002 a été l'occasion de murir les réflexions et inquiétudes soulevées par l'irruption sur la scène internationale de formes nouvelles et iconoclastes prises par les dramaturgies africaines francophones au tournant des années 1990. De ces réflexions collectives, rejointes plus tard par celle de Dominique Traoré, il ressort ceci.

Premièrement, les nouvelles dramaturgies africaines francophones désignent des expériences inédites et éclatées telles que celles de Kossi Éfoui, Koulsi Lamko. Elles ont fortement battu en brèche les *a priori* qui ont constitué les savoirs régnant sur le théâtre africain. Parmi les nouveaux visages révolutionnaires du théâtre africain francophone, figure en bonne place Liazéré.

Deuxièmement, ces différentes possibilités dramaturgiques sont « issues d'une hybridation culturelle »¹ volontaire, car « les auteurs revendiquent un entre-deux identitaire et refusent toute définition réductrice de leur identité artistique »². Et à ce titre, elles portent une nouveauté qui est la marque d'un dépouillement culturel.

Troisièmement, l'existence des nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone se fonde sur des raisons esthétiques. Cela est d'autant plus vrai qu'on peut créer dans une époque précise sans nécessairement appartenir esthétiquement à cette époque. Or, les nouveaux dramaturges africains francophones ont la pleine conscience de cultiver la différence. Leurs expériences respectives constituent autant de réformes du théâtre africain ; ce qui se traduit par la fin de l'imitation des modèles occidentaux. Aussi Dominique Traoré déclare-t-il :

¹ Sylvie Chalaye, « Introduction », dans Sylvie Chalaye (dir), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 16.

² *Ibid.*

Ils revendiquent tous un déracinement particulier qui ne signifie pas désintéressement de l’Afrique. Ce déracinement sous-tend plutôt une libération des formes théâtrales africaines d’une sorte de déterminisme historico-littéraire qui a longtemps conditionné et qui conditionne encore les productions dramatiques des auteurs noirs.¹

Quant à Caya Makhélé, il voit dans ce déracinement revendiqué et assumé par les nouveaux auteurs africains, l’expression de leur « modernité »² ; ce qu’ils ne doivent jamais cesser d’être, car, pour lui, le théâtre est un projet toujours à reconstruire. Mais, alors que l’époque dans laquelle s’enracine le théâtre de Liazéré est celle de la « traversée », Liazéré opte pour une résistance à la traversée. Dans le fleuve des nouvelles dramaturgies africaines francophones qui coule à sens unique de l’Afrique vers l’Europe et qui forme un trait d’union tendu entre les deux continents, Liazéré propose et expérimente une dramaturgie qui se présente au contraire comme une césure verticale. Alors que les nouvelles dramaturgies africaines prennent une position de créations théâtrales horizontales pareilles au nageur qui tente de relier l’Afrique et l’Europe par une traversée à la nage, si ce n’est celle du naufragé flottant sur la mer, la dramaturgie incarnée par Liazéré se veut celle de la verticalité. Tant et si bien que son œuvre participe à la fois de la dramaturgie africaine francophone et de la réforme de celle-ci.

En somme, la dramaturgie africaine francophone telle que vue et voulue par Liazéré sert de point de passage par l’autre vers soi-même. Elle est le lieu de la mise en œuvre d’une dramaturgie du relèvement ou de la verticalité, du vivant, de l’espérance, de l’être : l’homme se remet debout, malgré un avenir bien plus qu’incertain. Cela est totalement différent d’une dramaturgie de l’élancement dans l’horizontalité qui est la position couchée du mort, du non-être. Liazéré explore une alternative dramaturgique qui consiste à établir un nouvel espace de création au-dessus des hybridités, de même que l’avion fraie son chemin en traversant les nuages pour se poser au-dessus de leur mêlée. Cette alternative de création peut être analysée comme une repoétisation du théâtre africain.

¹ Dominique Traoré, *Introduction au théâtre moderne et contemporain en Afrique noire francophone : histoire et théories*, Abidjan, EDUCI, 2018, p. 135.

² Caya Makhélé, « Préface », dans Sylvie Chalaye (dir), *Nouvelles dramaturgies...*, *op. cit.* p. 12.

3.2- La repoétisation du théâtre africain francophone

La critique de l'œuvre d'art, faut-il le rappeler, est la critique de sa forme. Au théâtre, cette forme s'entend du tissage poétique d'une architecture externe et d'une architecture interne. C'est précisément au niveau du travail poétique que Dominique Traoré situe l'originalité et les enjeux esthétiques et historiques de la nouvelle dramaturgie africaine. Il s'explique en ces termes :

c'est par elle [sa poétique] que ce théâtre s'invente et intègre l'histoire globale de l'évolution du théâtre en général. [...] Les écrivains contemporains d'Afrique noire francophone ambitionnent d'être, non pas simplement des auteurs de pièces dramatiques, mais surtout des inventeurs de théâtre. Or inventer le théâtre, c'est créer de nouvelles formes d'expression. On ne crée pas en imitant systématiquement. On crée en dépassement d'un déjà-là.¹

Si la *poièsis* est l'acte fondateur du théâtre, alors la repoétisation consiste dans le renouvellement de ce geste instituant l'œuvre d'art théâtral. Ici, la reposétisation nomme le processus de création par lequel un auteur d'aujourd'hui tente de faire naître l'art dramatique africain dans une nouvelle forme poétique. En ce qui concerne *La fille de bistrot* de Liazéré, ce qui la caractérise, en dernier ressort, comme geste de repoétisation, c'est sa construction inspirée du modèle dramaturgique africain de l'arbre à palabres.

De fait, l'arbre à palabres africain, en même temps qu'il désigne une scène qui est généralement la place publique centrale d'un village, renvoie également à un temps et un mécanisme discursif pré-judiciaire de résolution des conflits communautaires. Il rassemble, en présence de la communauté solennellement convoquée, trois groupes d'acteurs que sont : de part et d'autre les deux parties en conflit et, entre elles, la notabilité jouant le rôle d'arbitre de la vérité et de la réconciliation. Cette dramaturgie traditionnelle repose sur la structure suivante : crise/débats contradictoires/résolution-réconciliation des parties empêtrées dans le conflit. Il s'agit donc d'une instance revêtue d'autorité et qui englobe tous les concepts constitutifs du théâtre, à savoir l'espace, le temps, le discours² et la *dunamis* ou effet attendu³.

¹ Dominique Traoré., *Introduction au théâtre moderne...*, *op.cit.*, p. 141.

² Cf. Christian B. et Christophe T., *Qu'est-ce que le théâtre ?*, *op. cit.*

³ Pour Aristote, la tragédie a pour *dunamis* la catharsis ou la purgation des passions nées de la représentation de l'histoire. Cf. Aristote, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, 47 a 8 et 49 b 28.

La vision théâtrale de Liazéré s'inspire fortement de la forme et du principe de fonctionnement de l'arbre à palabres. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer la structure tant externe qu'interne *La fille du bistrot* de Liazéré. Du point de vue de sa présentation externe, *La fille du bistrot* est structurée en deux grandes parties : un long enchaînement rythmique de sept pulsations et un épilogue contre-rythmique. En soi, la pulsation renvoie à la palpitation cardiaque. Elle désigne notamment le battement du cœur. En ce sens, la pulsation est un signe de vie ou de retour à la vie d'un être humain. Liazéré l'illustre lorsqu'il fait dire à Azara à propos de Rivière : « *Son cœur bat, son cœur... il est en vie, il s'est évanoui* »¹. Les pulsations se rencontrent aussi en musique pour marquer la cadence des notes.

En tout état de cause, les pulsations sont au théâtre de Liazéré ce que les épisodes sont au théâtre grec antique et les actes au théâtre classique français. Ce sont les grandes divisions de l'action témoignant que celle-ci suit inexorablement son cours, sans changer d'espace ni de temps. Leur caractère inédit traduit en définitive le refus de Liazéré de se soumettre à toute règle prédéfinie de la création théâtrale.

Quant à l'épilogue, il impose un arrêt au rythme frénétique des pulsations. Il ouvre le temps et l'espace de la sagesse, pour tirer des leçons des vifs échanges qui ont constitué les pulsations. L'épilogue est marqué notamment par l'entrée en scène du personnage nouveau, Radio Inter, qui s'annonce de lui-même : « *Ici, Radio Inter. À présent les informations du soir.* »². Alors que son rôle est d'informer les auditeurs sur l'actualité, ce dernier personnage des « ondes hertziennes » déforme plutôt cette réalité du terrain et, de ce fait même, désinforme, désoriente et manipule ses auditeurs pour mieux les opposer.

Au niveau de la structure interne, Liazéré établit un jeu de correspondance entre les pulsations et la recherche de la vérité. Il fait notamment des pulsations les étapes de la recherche de la vérité et, partant, les lieux de la délibération des parties adverses. Dans un exposé des motifs, Azara et Rivière confrontent leur regard croisé sur la guerre, ses acteurs et ses conséquences. Le résultat de cette délibération est la mise à découvert de la véritable identité de chaque personnage et surtout du jeu trouble de Radio Inter. Rivière constate la déformation de la vérité : « *les rebelles ont été défaits. Mais ce*

¹ Liazéré, *La fille...*, op. cit., Pulsation VII, p. 99.

² *Ibid.*, Épilogue, p. 105.

n'est pas ce que Radio Inter nous a annoncés ! »¹. À la question d'Azara : « *Qu'espérais-tu entendre ? Que les rebelles l'ont emporté ?* » Rivière répond : « *Non, que Radio Inter dise la vérité.* ». Et Azara de conclure : « *Tu attendrais longtemps* »². Si Radio Inter ne peut pas dire la vérité, à qui ou à quoi devrait-on se fier désormais, sinon au théâtre, seul lieu où la vérité nue peut se proclamer avec courage, alors que, hors du bistrot, règne le mutisme.

Le théâtre de Liazéré pose donc le problème de la prise de parole dans l'espace public. La scène devient une scène de parole, un arbre à palabres. C'est un procès ouvert dans lequel s'affrontent des points de vue, où tous les points de vue sont défendables et défendus ; ce qu'expriment les couples conceptuels que Liazéré emploie largement dans son œuvre : ennemi/ami ; guerre/paix ; vérité/mensonge ; humanité/faucons gris ; village détruit/camp de la mort ; mutisme/témoignage ; *etc.* Il montre comment les tensions de départ peuvent être mises à profit pour construire une nouvelle histoire humaine. Si Rivière et Azara, figures médiatrices d'une humanité fracturée, parviennent malgré tout à se réconcilier, à plus forte raison devraient le faire à leur tour tous les belligérants de l'histoire.

Au terme d'une longue marche à tâtons, la vérité finit par remporter la victoire sur Radio Inter, l'ennemi commun, grâce au duo que forment désormais Rivière et Azara ; ce qui prélude de la fin imminente de la guerre et de l'avènement d'une humanité nouvelle. En témoignent les nouveaux rapports de Rivière et d'Azara qui transparaissent dans les propos suivants de Rivière : « *Je me bats pour tous les hommes du monde, pour l'humanité tout entière* »³ ; « *Moi tout seul, non. Toi et moi. Et nous n'avons pas le droit de fléchir* »⁴. Pour accélérer l'avènement de cette autre humanité, le théâtre africain contemporain a besoin de faire sa mue profonde en vue d'être une alternative crédible face à l'omniprésente et l'omnipuissante Radio Inter qui rappelle étonnement Radio Mille Collines⁵ dont la forte implication dans le génocide rwandais est une vérité historique.

¹ *Ibid.*, p. 111.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, Pulsation VI, p. 87.

⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁵ Cf. <https://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMAAnalyse/2395> consulté le 23/08/2024.

Conclusion

La critique esthétique de l'œuvre théâtrale de Liazéré, *La fille du bistrot*, confirme que celle-ci participe bien des formes nouvelles de la dramaturgie africaine francophone contemporaine et de leur logique de modernité. Et dans la mesure où chaque dramaturge africain y va de sa propre conception de la modernité, celle de Liazéré consiste à fusionner la forme dramaturgique occidentale et la forme traditionnelle de l'arbre à palabres africain pour obtenir une nouvelle esthétique théâtrale authentiquement africaine. Ainsi la modernité qu'exigent les formes nouvelles de la dramaturgie africaine en général, l'œuvre de Liazéré en particulier, est-elle une modernité radicale, qui ne se contente pas d'une dramatisation de thèmes tirés de l'histoire coloniale ou contemporaine de l'Afrique. Elle se veut davantage le lieu de la mise à l'épreuve de la dramaturgie elle-même et de sa réinvention dans le contexte de l'Afrique contemporaine. Et à ce titre, elle est la clé principale du questionnement esthétique relatif à ce théâtre.

Ce processus de fusion des esthétiques, voire d'adaptation de la dramaturgie occidentale aux normes et réalités culturelles africaines, est ce qui a été nommé la repoétisation du théâtre africain francophone. L'analyse de la construction formelle de l'œuvre a mis en lumière la procédure de création qui l'atteste chez Liazéré. Par son architecture externe inédite, l'œuvre de Liazéré est composée d'une consécution de sept pulsations et d'un épilogue. Par son architecture interne, elle reconstitue les étapes d'une délibération publique visant à résoudre les contradictions qui opposent les parties en conflit. On peut donc affirmer que la forme de l'œuvre de Liazéré est ajustée à celle de l'arbre à palabre au point que cette œuvre peut être dite un arbre à palabres moderne. La figure représentative de ce nouveau théâtre est l'acteur-metteur en scène Luis Marqués, lui qui, aux yeux de Liazéré, « sait bien fusionner les sensibilités artistiques hispaniques et ivoiriennes pour les porter aux confins de l'intuition créatrice ». Preuve que le théâtre est perçu par Liazéré comme un art universel que tous peuvent s'approprier librement.

À travers son ancrage sans équivoque dans la culture africaine, *La fille du bistrot* de Liazéré fait exception à l'état d'exception créé par les nouvelles dramaturgies africaines contemporaines sur les scènes internationales. Par elle, Liazéré se pose en parfait équilibre face à tout autre dramaturge africain francophone ou mondial, tel Heiner Müller se posant devant Bertolt Brecht et l'imitant sans le reproduire. En fin de compte, la vraie « Raie » par la voix de laquelle l'Afrique doit communiquer et se communiquer au monde, c'est le théâtre lui-même, mais un théâtre authentiquement africain.

Références bibliographiques

- Aristote, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, 469 p.
- Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, 1050 p.
- Collectif, *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*, Pierre Rusch (dir.), Paris, PUF, 2005, pp. 9-21.
- Collectif, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Sylvie Chalaye (dir), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, 188 p.
- Dominique Traoré, *Introduction au théâtre moderne et contemporain en Afrique noire francophone : histoire et théories*, Abidjan, EDUCI, 2018, 159 p.
- Hölderlin, « Remarques sur Œdipe », *Œdipe le tyran*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1998, pp. 205-225.
- Hölderlin, « Remarques sur Antigone », *Antigone*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1998, pp. 159-177.
- Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000, 165 p.
- Liazéré, *La fille du bistrot*, Abidjan, Saint Sauveur, 2021, 115 p.
- Loi n° 2014-425 du 14 juillet 2014 portant politique culturelle nationale, consultable sur <https://culture.gouv.ci/wp-content/uploads/2023/06/Loi-Politique-culturelle-n%C2%B0-2014-425-du-14-juillet-2014.pdf>
- Oskar Negt, Alexander Kluge, « La Théorie critique au XXIème siècle », *Variations* [en ligne], 21 | 2018, consulté le 19 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/ variations/961>.
- Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 2002, 801 p.
- Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 2009, 336 p.
- Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986, 188 p.
- Walter Benjamin, « La vie des étudiants », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 125-141.
- Walter Benjamin, « Fragment 24 : Analogie et parenté/ parenté ou analogie », *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, Paris, PUF, 2001, pp. 41-42.

Dynamiques et hybridités des créations scéniques sénégalaises et burkinabè

YAMÉOGO Nongzanga Joséline

Université de Fada N’Gourma -Burkina Faso
yameogojoceline@yahoo.fr

TINE Benoit

Université Assane Seck de Ziguinchor-Sénégal
b.tine@univ-zig.sn

Résumé

Dans le panorama dynamique des expressions artistiques contemporaines, la scène africaine émerge comme un foyer d’innovations où les créations scéniques tissent un dialogue complexe entre les racines culturelles et les influences contemporaines. Cet article se propose d’explorer cette fascinante dynamique, mettant en lumière les interactions entre tradition, modernité et mondialisation dans les créations scéniques africaines contemporaines à travers ce sujet : « *Dynamiques et hybridités des créations scéniques sénégalaises et burkinabè* ». Au cœur de cette vitalité artistique se pose une problématique cruciale : comment les créations scéniques contemporaines au Sénégal et au Burkina Faso intègrent-elles les éléments traditionnels tout en explorant de nouvelles formes d’expression artistique ?

Dès lors, l’objectif général de cette étude est de comprendre comment l’intersection entre les influences traditionnelles et modernes façonne le paysage artistique sénégalais et burkinabè tout en explorant comment les artistes abordent les défis culturels, sociaux et esthétiques pour créer des performances scéniques riches et pertinentes. Nous émettons l’hypothèse que ces créations scéniques contemporaines, en fusionnant habilement les éléments traditionnels et les influences modernes, contribuent à une reconfiguration artistique unique qui transcende les frontières culturelles, offrant une perspective authentique du Sénégal et du Burkina Faso dans le contexte mondial.

Pour ce faire, la théorie de l’herméneutique de l’hybridité de Joseph Paré ainsi que le holisme durkheimien serviront de cadre conceptuel. La démarche méthodologique englobera une revue de la littérature, des entretiens avec des

acteurs du monde des arts, des analyses de performances pour une approche sociologique (holistique).

Mots clés : dynamiques créatives-hybridité culturelle-mondialisation culturelle-identité culturelle-authenticité artistique

Abstract

In the dynamic panorama of contemporary artistic expression, the African stage is emerging as a hotbed of innovation, where scenic creations weave a complex dialogue between cultural roots and contemporary influences. This article explores this fascinating dynamic, highlighting the interactions between tradition, modernity and globalization in contemporary African stage creations through the topic : “Dynamiques et hybridités des créations scéniques sénégalaises et burkinabè” (“Dynamics and hybridities in Senegalese and Burkina Faso stage creations”). At the heart of this artistic vitality lies a crucial issue : how do contemporary stage creations in Senegal and Burkina Faso integrate traditional elements while exploring new forms of artistic expression ?

The overall aim of this study is therefore to understand how the intersection of traditional and modern influences shapes the Senegalese and Burkinabè artistic landscape, while exploring how artists address cultural, social and aesthetic challenges to create rich and relevant stage performances. We hypothesize that these contemporary stage creations, by skilfully fusing traditional elements with modern influences, contribute to a unique artistic reconfiguration that transcends cultural boundaries, offering an authentic perspective of Senegal and Burkina Faso in the global context.

Joseph Paré's hermeneutic theory of hybridity and Durkheimian holism will serve as a conceptual framework. The methodological approach will encompass a literature review, interviews with art world actors, and performance analysis for a sociological (holistic) approach.

Keywords : creative dynamics-cultural hybridity-cultural globalization-cultural identity-artistic authenticity

Introduction

Le paysage des créations scéniques contemporaines africaines est en pleine mutation. Elles se distinguent par leur vitalité et leur diversité. En effet, les artistes africains s'inspirent de plus en plus des traditions culturelles

africaines, de la modernité et de la mondialisation pour créer des œuvres uniques et originales. Cette évolution soulève un certain nombre de questions : Quelles sont les dynamiques et les hybridités qui caractérisent ces créations ? Comment les artistes africains articulent-ils tradition, modernité et mondialisation dans leurs œuvres ? Quel est l'impact de ces créations sur le paysage culturel africain et sur le dialogue interculturel ?

La problématique de cette recherche est la suivante : Comment les dynamiques et les hybridités dans les créations scéniques contemporaines sénégalaises et burkinabè contribuent-elles au dialogue interculturel ? Cette analyse a pour objectifs d'analyser les dynamiques et les hybridités dans les créations scéniques contemporaines du Sénégal et du Burkina Faso, de comprendre comment les artistes de ces deux pays articulent tradition, modernité et mondialisation dans leurs œuvres et d'évaluer l'impact de ces créations sur le paysage culturel de ces pays et sur le dialogue interculturel. Nous émettons l'hypothèse selon laquelle les créations scéniques contemporaines sénégalaises et burkinabè sont caractérisées par une diversité de dynamiques et d'hybridités. De plus, nous pensons que les artistes de ces pays utilisent la tradition, la modernité et la mondialisation comme sources d'inspiration pour créer des œuvres uniques et originales. Ce qui constitue, certainement, un impact positif sur le paysage culturel du Sénégal et du Burkina Faso et sur le dialogue interculturel. Pour ce faire, la théorie de l'herméneutique de l'hybridité de Joseph Paré¹ à travers les approches de réutilisation et de recyclage et le holisme durkheimien² serviront de cadre conceptuel.

Joseph Paré³ considère que les pratiques artistiques sont entre plusieurs cultures, donc hybrides dans leur forme. Autrement dit, il soutient que les créations scéniques africaines recontextualisent la tradition orale africaine en utilisant la technique scénique pour la mettre en lumière, d'où le concept d'hybridité. L'hybridité dans les créations scéniques désigne le mélange et la fusion de différentes formes d'art, de techniques et de disciplines au sein d'une même œuvre. Ce qui aboutit à un métissage culturel⁴. Cette pratique, de plus en plus répandue, ouvre de nouvelles perspectives créatives et permet de

¹ Joseph Paré, *Recyclage et réutilisation dans le roman africain francophone*, Québec, 1996

² Émile Durkheim, *Quelques remarques sur les groupements professionnels*, « Préface de la seconde édition », *De la division du travail social*, Paris, PUF, [1893 (1967)]

³ Joseph P., *Recyclage et réutilisation ...*, op. cit

⁴ Le métissage culturel est le processus par lequel les cultures se rencontrent, se mélangent et s'enrichissent mutuellement : les cultures n'étant ni statiques ni figées, mais plutôt en constante évolution et interaction.

repousser les limites des productions scéniques. L'intérêt de Joseph Paré¹ pour la notion de recyclage est qu'elle semble bien adaptée pour décrire les reprises de la tradition orale dont la finalité est de circonscrire un espace discursif qui réponde à l'horizon d'attente du public africain.

Dès lors, Paré² invite à investiguer sur la manière dont se construit la démarche scripturaire qui donne forme et consistance à une discursivisation à travers des stratégies variées. Ce qui nous amène à porter un intérêt aux rapports qui se dessinent dans les créations scéniques et qui touchent autant la production que la réception.

L'enracinement bien avant l'ouverture prôné par Senghor³ est une opportunité que des artistes saisissent pour percer sur la scène internationale. Il (cet enracinement) est d'autant plus important que le holisme durkheimien⁴ (1893) nous aide à comprendre une société dans sa totalité. Ce modèle d'analyse interroge la relation entre le tout et les parties. L'analyse part de la totalité qui influence les parties. Les parties tirent leur existence de la totalité. Les parties ne font que rendre compte de l'essence de la totalité.

En effet, le chant en particulier est l'une des meilleures voies que l'on peut emprunter pour connaître l'ensemble de la vie d'une société. Or tout ce qui est commun aux membres d'une société relève de la mémoire de celle-ci. Ce qui signifie selon Amade Faye⁵ (2019) que dans la musique par exemple, se trouve exprimée la mémoire collective de la société qui les a produits. Ce primat du « tout » sur les « parties » part du principe qu'il n'y a pas de modèle universel. En effet, même dans un contexte de mondialisation les particularités locales gardent encore leur importance. Les cultures influencent fondamentalement les pratiques et les productions des individus⁶. Les créations scéniques africaines ne dérogent pas à cette règle. Les artistes burkinabé et sénégalais puisent quasi instinctivement dans cet ethos pour leurs créations scéniques. Ce déterminisme durkheimien trouve sa source

¹ Joseph P., *Recyclage et réutilisation...*, op. cit

² Joseph P., *Herméneutique de l'hybridité. Efficace d'un concept et d'une démarche*, Annales de l'Université de Ouagadougou, vol IX, 1997

³ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I : Négritude et Humanisme*, Paris, Le Seuil, 1964.

⁴ Émile D., *Quelques remarques sur les groupements professionnels Op. Cit.*

⁵ Amade Faye, *La poésie orale seerer. Chanter pour soi, chanter pour autrui, chanter pour vivre*, Dakar, L'Harmattan, 2019

⁶ Benoît Tine, *Sociologie des centres d'appels : usages sociaux du métier en Occident et défis interculturels des délocalisations en Afrique*, Paris, éditions savoirs et connaissances, 2018

dans la socialisation primaire et l'individu n'est en définitive que ce que la société en fait.

Notre démarche méthodologique se situe dans les approches qualitatives. L'entretien individuel comme outil de collecte de données a été utilisé au Sénégal et au Burkina Faso pour constituer notre corpus. Au total, l'enquête proprement dite, qui s'est déroulée en janvier et en février 2024, selon l'échantillonnage probabiliste sous format boule de neige, a permis de rencontrer 21 personnes au Sénégal et 20 personnes au Burkina Faso. Le corpus, retranscrit, a fait l'objet d'une analyse de contenu ; notre étude s'est également nourrie de l'observation directe et de l'analyse d'œuvres scéniques contemporaines.

1. Des sources d'inspiration des artistes sénégalais et burkinabè

Les artistes sénégalais et burkinabè puisent dans un riche vivier d'expériences pour façonner des œuvres scéniques qui résonnent profondément auprès de leurs publics. Leurs créations, loin de se limiter à un simple divertissement, sont de véritables reflets de leurs sociétés, où le personnel se mêle au collectif et l'individuel au sociétal.

1.1. Les expériences personnelles, culturelles et sociales

Les scènes sénégalaises et burkinabè sont des tribunes où les artistes donnent voix aux préoccupations de leurs communautés. En s'inspirant du quotidien, ils abordent des thématiques variées telles que les inégalités, l'environnement ou les droits de l'homme. Cette démarche est particulièrement illustrée par le théâtre-forum, comme en témoigne la compagnie Kàddu Yaraax au Sénégal, qui favorise le dialogue et l'émergence de solutions collectives. Au Burkina Faso, le théâtre communautaire incarne cette fusion entre l'art et la vie. En impliquant les habitants dans la création, il renforce le lien social et valorise les savoirs locaux. L'Atelier Théâtre du Burkina en est un exemple emblématique, où les individus deviennent à la fois acteurs et co-auteurs de leur histoire.

Les créations scéniques sénégalaises et burkinabè sont le fruit d'une approche holistique où chaque élément est indissociable. En s'inspirant de leur environnement, de leurs croyances et de leurs valeurs, les artistes créent des œuvres qui touchent au cœur de l'être humain. Ces créations ne sont pas seulement des divertissements, mais aussi des outils de transformation sociale, de promotion de l'identité culturelle et de

construction d'un avenir meilleur. Les artistes sénégalais et burkinabè, en puisant dans les expériences de leur quotidien, offrent des œuvres qui sont à la fois des miroirs de leurs sociétés et des vecteurs de changement. En invitant le public à participer activement à la création, ils contribuent à renforcer le lien social et à construire un avenir plus juste et équitable.

1.2. Les influences internationales dans les créations scéniques sénégalaises et burkinabè

Les créations scéniques au Sénégal et au Burkina Faso se distinguent par leur riche hybridité, fruit d'un métissage constant entre traditions ancestrales et influences contemporaines. Cette dynamique créative, profondément ancrée dans les réalités sociales et les expériences personnelles des artistes, donne naissance à des œuvres originales et engagées.

L'une des caractéristiques les plus marquantes de ces créations est leur caractère multidisciplinaire. Les artistes associent librement théâtre, danse, musique, arts visuels et langues locales, créant ainsi des spectacles riches et complexes. Par exemple, dans *Gouverneur de la rosée* de Prosper Kompaoré¹, le théâtre se mêle à la danse, à la musique et aux arts visuels pour offrir une expérience scénique totale. De même, *L'éléphant du roi* d'Ildevert Meda² illustre comment les traditions orales peuvent être réinterprétées à l'aide de langages esthétiques contemporains. La musique traditionnelle, la danse symbolique et les jeux de lumière se conjuguent pour créer une expérience immersive et émotionnellement puissante. L'hybridité culturelle est au cœur de ces productions. Les artistes puisent dans un répertoire foisonnant, mêlant codes esthétiques traditionnels et influences extérieures. Le spectacle *Afropea* de Faso Danse Théâtre en est un exemple éloquent : il mêle la danse traditionnelle africaine à la danse contemporaine occidentale, créant un dialogue interculturel riche et stimulant.

¹ *Gouverneurs de la rosée* est un roman de l'écrivain haïtien Jacques Roumain, publié en 1944. Ce roman a été adapté à la scène par Prosper Kompaoré en 2020 et interprété par sa troupe l'Atelier Théâtre du Burkina Faso.

² « *L'éléphant du roi* » est tiré des traditions orales de l'ethnie moaga du Burkina Faso, Yaméogo N. Joséline et Boro Boukary, « *Le conte, une source d'inspiration des théâtres de sensibilisation au Burkina Faso* », *Journal of the Kenya National Commission for UNESCO*, vol. 4(1) January-June 2024, p. 15-31

Le théâtre de la participation au Burkina Faso incarne également cette hybridité. Selon Joseph Paré (1997)¹, ces spectacles sont le fruit d'un « mélange des genres » qui intègre les éléments culturels locaux dans une perspective théâtrale occidentale. Yaméogo N. Joséline (2021)² souligne quant à elle l'esthétisation hybride de ce théâtre, caractérisée par la symbiose entre les théories du théâtre occidental et les pratiques culturelles locales.

Ces spectacles se distinguent par :

- l'utilisation de codes culturels locaux : proverbes, contes, palabres, langues locales, références aux pratiques religieuses ;
- une dimension festive et participative qui favorise l'implication du public ;
- un recyclage endogène³ qui permet d'adapter les techniques théâtrales occidentales aux spécificités culturelles locales.

Somme toute, les créations scéniques sénégalaises et burkinabè sont le fruit d'un processus créatif dynamique et complexe, où l'hybridité culturelle et l'approche holistique jouent un rôle essentiel. En puisant dans les racines de leurs cultures respectives et en s'ouvrant aux influences extérieures, les artistes créent des œuvres originales et engagées qui reflètent la vitalité et la diversité de la scène artistique africaine.

2. Processus de création scénique sénégalaise et burkinabè : dialogue entre modernité, mondialisation et tradition

Les créations scéniques au Sénégal et au Burkina Faso sont le fruit d'un dialogue complexe et dynamique entre les traditions locales, les influences globales et les mutations sociales. Cette hybridation culturelle, concept central de notre analyse, se manifeste à travers les différentes phases du processus de création, de la recherche à la représentation.

¹ Joseph P., *Ecritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, éditions Kraal, 1997

² Nongzanga Joséline Yaméogo, *Esthétique et pragmatique dans la communication théâtrale : modélisation des spectacles des théâtres forum et communautaire du Burkina Faso de 2008 à 2020*, thèse de doctorat, Université de Besançon, 2021

³ Le recyclage endogène est un processus à travers lequel un matériau déjà existant est récupéré dans certains de ses aspects encore utilitaires.

2.1. Un cadre culturel en constante évolution

Les artistes sénégalais et burkinabè puisent leur inspiration dans un riche patrimoine culturel, marqué par les traditions orales, les rites et les cérémonies. Les griots, gardiens de la mémoire collective, jouent un rôle essentiel dans la transmission de ces savoirs ancestraux. Cependant, la modernité et la mondialisation ont profondément transformé ces sociétés, offrant de nouveaux outils et de nouvelles perspectives aux créateurs. Comme le souligne M. Cissokho, metteur en scène, « les réalités urbaines africaines, combinées aux traditions, offrent un terrain de jeu intéressant¹ ». Les artistes intègrent les nouvelles technologies, voyagent à l'international et s'inspirent des cultures du monde entier, tout en conservant un lien fort avec leurs racines.

L'hybridation se manifeste à tous les niveaux du processus de création. La recherche, par exemple, s'appuie sur une diversité de sources, mêlant les archives traditionnelles et les outils numériques. M. Ndiaye, cinéaste, souligne l'importance des échanges culturels : « mélanger différentes cultures, ça donne de l'originalité² ». L'artiste devient alors un véritable métis culturel, capable de combiner des éléments hétérogènes pour créer des œuvres originales et singulières. Lindo, danseur, illustre cette approche en mêlant les codes de la culture diola à ceux du ballet classique. Enfin, la représentation scénique est elle-même un espace d'hybridation. Les artistes utilisent des instruments traditionnels comme la kora ou le balafon, tout en intégrant des sonorités plus modernes, comme le souligne M. Konté, koriste.

Cette hybridation culturelle soulève de nombreux enjeux. Elle permet aux artistes de s'inscrire dans la modernité tout en affirmant leur identité culturelle. Elle favorise également les échanges interculturels et contribue à la diversité des expressions artistiques. Cependant, elle pose également des questions sur la préservation des traditions et l'authenticité des créations. Les créations scéniques au Sénégal et au Burkina Faso sont le reflet d'une société en mouvement, qui cherche à concilier les héritages du passé avec les aspirations du présent. L'hybridation culturelle est un processus dynamique et complexe, qui ouvre de nouvelles perspectives pour la création artistique en Afrique.

¹ Entretien réalisé le 15 janvier 2024 au Sénégal.

² *Idem.*

2.2. Mécanismes de l'Hybridation Artistique au Sénégal et au Burkina Faso

Les artistes sénégalais et burkinabè sont des créateurs polyvalents qui transcendent les frontières disciplinaires. En fusionnant théâtre, danse, musique, arts plastiques, cinéma et d'autres formes d'expression, ils donnent naissance à des œuvres hybrides et multidisciplinaires. Cette approche innovante se manifeste par des formes artistiques originales telles que les comédies musicales ou les contes théâtralisés. Les mythologies et légendes, piliers fondamentaux de ces cultures, sont réinterprétées à la lumière des enjeux contemporains. Les artistes les actualisent, les détournent ou les hybrident avec d'autres récits, créant ainsi des œuvres résonnant auprès d'un public diversifié. Cette démarche permet de revisiter le patrimoine culturel tout en l'inscrivant dans le présent.

Par ailleurs, les artistes s'approprient les codes esthétiques occidentaux (réalisme, expressionnisme, etc.) qu'ils adaptent à leur propre contexte culturel. Cette appropriation, souvent critique, permet de déconstruire les stéréotypes et d'offrir une vision originale du monde. Les langages artistiques utilisés sont également hybrides, mêlant langues nationales, langues étrangères et éléments visuels pour créer des œuvres complexes et multidimensionnelles. À titre d'exemples de créations hybrides, on peut citer le théâtre-forum, adapté au contexte africain, qui permet une participation active du public. Les œuvres de Robert Mbella Sonne Dipoko, dramaturge camerounais également actif au Sénégal, offrent un autre exemple d'hybridation réussie en mêlant traditions africaines, influences occidentales et préoccupations contemporaines. La compagnie burkinabè Les Griots, quant à elle, propose des spectacles mêlant théâtre, danse et musique traditionnelle, tout en intégrant des éléments contemporains.

2.3. Enjeux et implications de l'Hybridation

L'hybridation artistique permet aux artistes d'affirmer leur identité culturelle tout en l'ouvrant à d'autres influences. Elle offre une nouvelle manière de se positionner dans un monde globalisé. Toutefois, cette approche soulève des questions fondamentales : comment concilier innovation et respect des traditions ? Comment éviter la folklorisation ? La production et la diffusion de ces œuvres hybrides sont souvent confrontées à des difficultés économiques. Les artistes doivent trouver des financements et des espaces de création pour pouvoir présenter leurs travaux.

L'hybridation est un phénomène dynamique et complexe qui transforme profondément les scènes artistiques sénégalaise et burkinabè. En croisant les influences traditionnelles, modernes et mondiales, les artistes de ces pays créent des œuvres originales qui reflètent la diversité et la vitalité de leurs cultures. L'hybridation est bien plus qu'un simple mélange de styles, c'est un processus créatif qui permet de repenser le monde et de construire un avenir commun.

3. Discussion

Les artistes sénégalais et burkinabè sont aujourd'hui confrontés à un riche métissage culturel. Si la tradition africaine a longtemps été leur principale source d'inspiration, la mondialisation a introduit de nouvelles influences et de nouveaux modes de création. Cet article explore comment ces artistes naviguent entre les exigences de la tradition, les opportunités de la modernité et les enjeux de la mondialisation. Pendant longtemps, les sociétés africaines, caractérisées par une forte cohésion sociale puisaient leur identité dans une culture partagée. Ce que Emile Durkheim¹ appelle les sociétés à solidarité mécanique avait un fort degré de cohésion dont l'épine dorsale n'était autre que la culture, qualifiée de phénomène social total (Mauss,).

Cette culture consolide le lien social parce que selon le holisme, le « tout » prime sur les « parties » ; la conscience collective prend le pas sur les consciences individuelles. C'est donc tout naturellement que les individus incarnent ces idéaux d'un vivre ensemble et de cohésion sociale qu'ils extériorisent à travers une pluralité de formes d'expression ou des instruments de mémoire : chant, musique, danse, dessin, conte etc. à l'occasion de cérémonies heureuses (mariages...) ou malheureuses (rites funéraires...) L'art, sous toutes ses formes, jouait un rôle central dans la transmission des valeurs, la consolidation du lien social et la construction d'une mémoire collective. Les œuvres d'art, qu'il s'agisse de chants, de danses ou de récits, étaient intimement liées aux rites de passage et aux événements de la vie. Par conséquent pour comprendre cette société, ces arts étaient une voie royale puisqu'ils remplissaient un rôle précis (cf. fonctionnalisme). Cette richesse culturelle a inspiré des générations d'artistes africains.

Cet art africain est à la croisée des chemins dans la mesure où une nouvelle donne a fait son apparition : la mondialisation et la révolution des techniques

¹ Émile D., *Quelques remarques sur les groupements professionnels*, op. cit.

de l'information et de la communication est intrinsèquement liée à la question de la mondialisation. Ce monde moderne ou post-moderne selon Lyotard¹ est devenu un village planétaire², une société-monde, dans lequel, pour exister, il faut s'ouvrir. Et cette ouverture n'est pas sans risque. Le public et les artistes interviewés ont fait de l'hybridation une réalité. Cette hybridation culturelle, bien qu'enrichissante, pose de nouveaux défis :

- risque d'uniformisation : L'ouverture aux influences extérieures peut conduire à une perte de singularité et à une standardisation des productions artistiques ;
- désacralisation de la culture : La commercialisation de la culture peut entraîner une dévalorisation des traditions et une perte de leur sens originel ;
- déstructuration des sociétés : Les nouvelles formes d'expression artistique peuvent remettre en question les structures sociales traditionnelles.

La mondialisation offre de nouvelles opportunités de diffusion pour les artistes africains. Les technologies numériques permettent de toucher un public mondial, tandis que les festivals et les événements culturels favorisent les échanges interculturels. Cependant, la tradition continue de jouer un rôle important, enracinant les œuvres dans leur contexte culturel d'origine. Les créateurs sénégalais et burkinabè ont développé une esthétique singulière, fondée sur le recyclage et le bricolage. Le bricolage désigne cette esthétique de création qui selon Paré (1996), permet de résister à la mort culturelle programmée par la colonisation.

En combinant des éléments traditionnels et modernes, ils créent des œuvres originales qui reflètent la complexité de leur identité culturelle. Cette approche artistique permet de résister aux influences extérieures tout en s'ouvrant à de nouvelles perspectives. L'art sénégalais et burkinabè est en constante évolution. Les artistes de ces pays parviennent à concilier tradition et modernité, en créant des œuvres qui sont à la fois ancrées dans leur culture d'origine et ouvertes au monde. Cette dynamique créative est un témoignage de la vitalité et de la richesse des cultures africaines.

¹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, les éditions de minuit, Collection Critique, 1979

² Marshall McLuhan, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, New-York : Bantam Books, 1967

Conclusion

Notre étude des créations scéniques sénégalaises et burkinabè révèle un bouillonnement artistique caractérisé par une grande diversité, une hybridation constante des genres et une forte résonance avec les enjeux contemporains. Les artistes de ces deux pays, tout en s'appuyant sur les traditions, innovent sans cesse, explorant de nouveaux territoires esthétiques et abordant des thématiques sociales de premier plan. Si cette vitalité créative est indéniable, elle se heurte à des contraintes liées au manque de soutien financier et structurel.

Il est donc urgent de mettre en place des politiques culturelles favorisant l'émergence et la diffusion de ces œuvres. Cette recherche ouvre des perspectives prometteuses pour de futures investigations. L'étude approfondie des processus d'hybridation, l'analyse des réceptions du public et l'exploration du rôle des arts scéniques dans le développement socioculturel constitueraient des axes de recherche particulièrement féconds.

Bibliographie

- Amade Faye, *La poésie orale seerer. Chanter pour soi, chanter pour autrui, chanter pour vivre*, Dakar, L'Harmattan, 2019.
- Benoît Tine, *Sociologie des centres d'appels : usages sociaux du métier en Occident et défis interculturels des délocalisations en Afrique*, Paris, Editions savoirs et connaissances, 2018.
- Émile Durkheim, *Quelques remarques sur les groupements professionnels*, « Préface de la seconde édition », *De la division du travail social*, Paris, PUF, [1893 (1967)].
- Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, les éditions de minuit, Collection Critique, 1979.
- Joséline N. Yaméogo et Boukary Boro, « *Le conte, une source d'inspiration des théâtres de sensibilisation au Burkina Faso* », *Journal of the Kenya National Commission for UNESCO*, vol. 4(1) January-June 2024, p. 15-31.
- Joséline N. Yaméogo, *Esthétique et pragmatique dans la communication théâtrale : modélisation des spectacles des théâtres forum et communautaire du Burkina Faso de 2008 à 2020*, thèse de doctorat, Université de Besançon, 2021.
- Joseph Paré, « *Herméneutique de l'hybridité. Efficace d'un concept et d'une démarche* », *Annales de l'Université de Ouagadougou*, vol IX, 1997.

- Joseph Paré, « Réutilisation et recyclage dans le roman africain postcolonial » dans Claude Dionne, Claude Silvestra Mariniello, Walter Moser (dir.), *Recyclages, Économies de l'appropriation culturelle*, Montréal, 1996.
- Léopold Sédar Senghor, *Liberté I : Négritude et Humanisme*, Paris, Le seuil, 1964.
- Luc Gwiazdzinski, *L'hybridation des mondes : Territoires et organisations à l'épreuve de l'hybridation*, Paris, Elya Editions, 2016.
- Marshall McLuhan, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, New-York : Bantam Books, 1967.
- Prosper Kompaoré, « Le théâtre d'intervention sociale en Afrique », in *Théâtre africain, Théâtres africains ?*, Paris, Silex, 1990.
- Prosper Kompaoré, *Faire du théâtre pour développer*, Éditions ATB, Ouagadougou, 1998.
- Prosper Kompaoré, *Impact socio culturel du théâtre forum*, Communication, Ouagadougou, octobre, 1993.
- Prosper Kompaoré, *Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta*, thèse de doctorat 3^e cycle, La Sorbonne, Paris, 1977.

Séisme scriptural et créativité scénologique dans le théâtre de José Pliya

Hamed Ouloto YÉO

Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire
hamedouloto@gmail.com

Résumé

À la faveur de la nouvelle génération de dramaturges africains qui s'ouvrent au monde à partir des années 1990, le théâtre africain va prendre une autre tournure avec des auteurs comme José Pliya que nous avons décidé d'étudier à travers le sujet suivant : « Séisme scriptural et créativité scénologique dans le théâtre de José PLIYA. » Dès lors, les concepts d'écriture et de créativité font appelle à celui du chamboulement constaté dans ses œuvres théâtrales où se mêlent et s'entremêlent différents genres littéraires. Pour le dramaturge, l'accent doit être mis sur l'universalité de l'écriture et de la connaissance. Le théâtre de ce Béninois d'origine apparaît, de ce fait, comme un théâtre nouveau, révolutionnaire et intemporel. Ainsi, tourner en dérision la structure dramatique traditionnelle suggère le refus de l'immobilité et de la fixité chez Pliya.

Mots clés : Art, créativité, discours, mutation, Séisme scriptural, hybridité

Abstract

Thanks to the new generation of African playwrights who are opening up to the world from the 1990s, African theater will take another turn with authors like José Pliya whom we have decided to follow through the following subject: "Scriptural earthquake and scenographic creativity: José PLIYA, the theater of all possibilities." From then on, the concepts of writing and creativity call upon that of the upheaval observed in his theatrical works where different literary genres mix and interweave. For the playwright, the emphasis must be placed on the universality of writing and knowledge. The theater of this Beninese origin appears, therefore, as a new, revolutionary and challenging theater. Thus, making fun of traditional dramatic structure suggests Pliya's refusal of immobility and fixity.

Keywords: Art, creativity, speech, mutation, scriptural earthquake, hybridity

Introduction

Certains dramaturges négro-africains, dits dramaturges de la nouvelle génération, tracent les sillons d'une dramaturgie africaine qui s'ouvre au monde à partir des années 1990. Parmi ceux-ci figure le Béninois José Pliya dont l'œuvre servira à cette étude qui a pour sujet : « Séisme scriptural et créativité scénologique dans le théâtre de José PLIYA ». Dès lors, les concepts d'écriture et de créativité scénologique font appel à celui du chamboulement constaté dans ses pièces. Le théâtre de José Pliya apparaît comme un théâtre nouveau, révolutionnaire et intemporel. Par ailleurs, ce dynamisme scriptural et artistique informe le lecteur-spectateur du fait que le théâtre de Pliya n'offre pas de dénouement, ni de résolution de conclusion, ni de certitudes.

Ainsi, jouant avec les conventions dramaturgiques aristotéliennes, José Pliya détourne les règles en commençant ses pièces par la fin. Cette inversion de la structure du texte théâtral témoigne du refus de l'immobilité et de la fixité qui sont synonymes de la mort, mais aussi d'une sorte de renaissance voire de régénérescence pour Pliya. D'où les questions suivantes : Qu'entend-on par séisme scriptural et créativité scénologique ? En quoi l'expression « toutes les possibilités » pourrait-elle correspondre à l'écriture théâtrale de José Pliya ? Dans quelle mesure le théâtre de ce dernier contribue-t-il à une certaine vision du monde ?

La réponse à ces interrogations implique un déploiement des implications liés au dynamisme du théâtre de ce dramaturge à travers son hybridisme et son ouverture à toutes les possibilités. Ainsi, la sémiologie théâtrale qu'il convient d'élucider, nous servira de méthode à l'identification et à la compréhension du théâtre de José Pliya.

En effet, la méthodologie est une démarche scientifique qui vise à valoriser toute méthode. Cette dernière constitue l'ensemble des critères pour élucider une réalité. Ce faisant, Hotyat définit la théorie comme « *une synthèse hypothétique couvrant l'explication d'un certain nombre de faits et s'applique à faire le point de l'état d'une science* ». ¹

Il importe alors de marquer une différence entre la « sémiologie » et la « sémiologie théâtrale ». Alors que la première désigne la science des signes, la seconde, c'est-à-dire la sémiologie théâtrale, est une méthode d'analyse du

¹ Hotyat, F. et Delepine-Messe, *Dictionnaire encyclopédique de Pédagogie moderne*, Paris : Fernand Nathan, 1973, p. 306.

texte et/ou de la représentation. Elle est, selon Patrice Pavis, attentive à l'« organisation formelle, à la dynamique et à l'instauration du processus de signification par l'entremise des praticiens du théâtre et du public. »¹ La sémiologie du théâtre sert donc à décrire et à analyser des codes spécifiquement théâtraux, aussi bien dramaturgiques que spectaculaires. Comme le conçoit Louise Vigeant, la sémiologie du théâtre

examine les principes de construction d'une œuvre (exposition, nœud, dénouement, etc.), son découpage (actes, scènes, tableaux) ; et elle relève les caractéristiques formelles de l'écriture dramatique, qui sont (...) différentes de celles de l'écriture romanesque.²

Pour Vigeant, cela concourt à l'établissement de deux niveaux superposés de discours : ceux de l'auteur et du personnage. Le premier niveau est didascalique et le second se résume à la parole des personnages. Cette méthode d'analyse spécifique au théâtre nous permettra de mettre en lumière le dynamisme tant scriptural que spectaculaire du théâtre de Pliya.

1 – Le théâtre de José Pliya : une écriture de la subversion

L'écriture théâtrale de José Pliya laisse entrevoir un dynamisme par le caractère subversif de ses pièces. En effet, ses personnages, pris dans l'engrenage de l'errance, donnent à voir une certaine originalité du jeu scénique endossé par les acteurs. Aussi, son hybridisme scriptural et socio-culturel renforce la révolution tant prônée par la nouvelle génération de dramaturges.

1-1 – L'errance, une spécificité subversive chez Pliya

L'aventure, dans le cadre du bourlingage et selon le Centre National de Ressources Textuelles et lexicales, renvoie « au hasard, sans dessein, sans réflexion. Marcher, errer(..). Faire toutes choses à l'aventure comme un livre au hasard feuilletant la nature. »³ Cette définition laisse entrevoir le parcours du migrant pris dans l'engrenage de l'errance. Ainsi, le migrant, après avoir quitté la terre des aïeux, se confond à sa nouvelle vie et adopte les règles sociales de celle-ci. Son 'ici' lui impose ses principes de fonctionnement. L'immigré est assujéti aux exigences de sa nouvelle vie. Peu à peu, ses

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 492.

² Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, coll. Synthèse, 1989, pp. 60-61.

³ Alphonse de Lamartine, *Jocelyn*, Librairie de Charles Gosselin & Furne, Paris, 1836, P. 742.

pratiques culturelles naturelles se dissipent aux dépens de l'acquis. Le théâtre de Pliya présente des personnages écartelés entre plusieurs espaces. Ce sont des personnages présents physiquement dans leur "ici", mais absents moralement, car la conscience par l'entremise de la mémoire effectue un voyage lointain, un retour sur la terre natale pour être toujours au parfum de sa culture première. Ainsi, les personnages de Pliya sont, selon Stéphanie Bérard et Sylvie Chalaye, des êtres égarés, errants et toujours en quête de l'autre qui sans cesse se dérobe. Et cette quête a pour objectif de traduire l'union et l'universalité de l'être, comme on peut le voir dans le dialogue impliquant NICOLAS et LE BALAYEUR dans *Nègrerrances* :

LE BALAYEUR

Le mensonge te va si bien. Pourquoi tu ne me parles-tu pas de cet autre frère, le vrai, ce frère jumeau élevé dans l'opulence et l'insouciance ? Cet autre toi-même qui a toujours raison à ses yeux, qui commande et qui ordonne ? Ce double de toi éduqué dans l'amour exclusif de soi et le mépris de l'autre ?

NICOLAS

Nous sommes tous pareils, tous égaux, noirs, blancs...

LE BALAYEUR

Menteur ! Pour ce frère, les uns ont le rythme dans la peau, ils parlent trop fort, ils rient trop fort et ils ne sont bons à rien ; les autres sont flegmatiques, intelligents, raffinés et ils puent le camembert.

NICOLAS

Mensonge ! La nature est bonne et nous sommes tous frères...

(*Nègrerrances*, p. 45)

Ce dialogue entre les deux personnages expose une certaine catégorisation dans les propos du Balayeur. L'on constate une différence entre les Noirs qui « ont le rythme dans la peau, parlent trop fort, rient trop fort et ne sont bon à rien » et les autres, c'est-à-dire les Blancs « flegmatiques, intelligents, raffinés et puant le camembert ». Quant à Nicolas pour qui « nous sommes tous pareils, tous égaux, noirs, blanc... », il prône l'union, l'amour, l'égalité entre les êtres humains. Telle est la vision de Pliya pour qui il ne devrait pas exister de barrières entre les hommes. L'espace n'est donc pas un frein à la rencontre de l'autre, il permet au contraire de s'enrichir. Tout cela transparait

dans l'écriture théâtrale de José Pliya où hybridisme générique et transtextualité se côtoient.

1-2 – Pour un hybridisme scriptural

La notion d'hybridisme scriptural fait référence au mélange des genres que laissent entrevoir des codes discursifs traversant les pièces de José Pliya. Ceux-ci prennent en compte l'oralité, le proverbe, le chant, la poésie, la musique, le cinéma et montrent que le théâtre de Pliya s'affranchit de la séparation classique des genres. Cela confirme l'expression « séisme scriptural » faisant référence au bouleversement, au chamboulement qu'offre l'écriture théâtrale de José Pliya. Il s'agit du dynamisme apporté par ce dramaturge à ses pièces non seulement par le recours récurrent à un hybridisme générique, mais aussi par la transtextualité telle que définit par Gérard Genette en ces termes :

La transtextualité se conçoit comme le dévoilement des réminiscences d'autres textes dans un texte donné (...), tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes.¹

Les pièces du dramaturge offrent une kyrielle de possibilités d'interactions textuelles, subvertissant ainsi la structure générique du théâtre pour lui conférer un cadre générique multiple. Le théâtre sort alors de son autarcie pour partager son cadre poétique avec les autres genres. La didascalie de la page 17 de *Nègrerrances* en est révélateur :

(Il arrête de dire **le poème**, s'immobilise et sortant
une noix de sa poche, il la mâche)
(*Nègrerrances*, p. 17.)

Pliya brouille l'homogénéité générique de l'œuvre parce qu'

en nous plongeant dans l'œuvre théâtrale de ce dramaturge de l'errance et du détour spatial et verbal, nous souhaitons aussi faire entendre la musicalité d'une langue qui se nourrit d'autres langues, d'autres univers culturels où l'art du conteur s'entremêle à la poésie rimbaldienne ou claudélienne.²

¹ Gérard Genette, « L'architexte », *Théories des genres*, Paris, Seuil, 1985, p. 7.

² Stéphanie Bérard et Sylvie Chalaye, *Errances et détours dans l'œuvre de José Pliya : du texte à la scène*, in « *Saison de l'INSTITUT DES AFRIQUES* », 2017.

La finalité du théâtre, c'est d'être monté et joué sur scène par des acteurs se servant de la gestuelle et de l'oralité. Cette oralité est scénique puisqu'elle est l'action verbale de l'acteur pour traduire son rôle. Elle est alors différente de l'oralité en tant que genre littéraire. Le conte, lui se perçoit dans différents endroits. Le conte se perçoit dès lors comme partie intégrante des sociétés africaines depuis l'essence. C'est un art qui fait partie des socles de socialisation du peuple noir. Il est ancré en lui en tout lieu et à tout instant.

Selon le système énonciatif du conte africain, l'histoire est prise en charge par un conteur autour duquel gravite l'auditoire qu'il prend à témoin en lui cédant quelques prises de paroles. Le théâtre étant un art dialogique, le dramaturge responsabilise chacun des personnages pour changer de statut en un narrateur/conteur lors de sa prise de parole. Cela permet la linéarité de l'intrigue comme si l'histoire était portée par une seule voix. Le conte, en tant que pratique admettant une coprésence de conteur-auditeur, l'auditoire est représenté par chaque individu de l'espace du conte.

Aussi, nous remarquons avec Bassidiki Kamagaté, une nouvelle approche de la structure théâtrale dite « pièce épistolaire » dans la recherche de la vraisemblance. Il affirme :

Par le collage, José Pliya démultiplie des situations qui présentent un monde social plein de désillusion. Les lois du genre théâtral sont contestées et reformulées. Lettres à l'humanité s'apprécie, en effet, comme la compilation de dix œuvres autonomes. Chaque lettre valant par et pour elle-même. Les rapports de forces sociaux ne sont pas mis en scène, encore moins des caractères. Les genres épistolaires et dramatiques fusionnent afin de développer la conscience de l'Histoire à travers plusieurs histoires.¹

2 – La créativité scénologique dans le théâtre de José Pliya

La scénologie selon Vsevolod Meyerhold, est « la science de la scène qui étudie la dramaturgie, la mise en scène, le jeu de l'acteur, la scénographie, [Il s'agit de] tous les éléments qui contribuent à la production du spectacle. »² Ainsi, l'on éclaircira la notion de mise en scène avant d'insister sur

¹ Bassidiki Kamagaté, La crise de la doxa esthétique ou contre les frontières dans le théâtre de José Pliya, in « *Horizons/Théâtre* », 2019, pp. 60-73.

² Vsevolod Meyerhold, cité par Patrice Pavis, *op.cit.*, p. 492.

l'originalité scénologique qu'offrent *Le Complexe de Thénardier* et *Cannibales*.

2-1– La notion de mise en scène chez Pliya

Défini comme l'art de la scène par des moyens techniques de mouvements ordonnés et scéniques, la scénographie raconte des histoires sans mots, comme le suggère Mehdi Cornilliet¹ et connaissant les prouesses artistiques de José Pliya qui a plusieurs cordes à son arc dont celle de metteur en scène. Cet art scénique utilise l'espace comme un livre ouvert, chaque coin et recoin suscitant une émotion ou dévoilant un fragment de récit enfoui dans les tréfonds culturels et historiques de ce dramaturge hors pair. L'interaction entre les éléments crée un langage visuel qui transcende les barrières linguistiques, permettant à l'audience de comprendre et de ressentir l'essence même d'une performance. L'objectif est de transcender la simple observation pour engager activement le public, l'invitant à devenir partie intégrante de l'histoire qui se déroule devant lui.

2-2 – La mise en pratique ou l'originalité scénologique de « *Le Complexe de Thénardier* » et « *Cannibales* » de José Pliya

La particularité scénologique du théâtre de José Pliya repose sur les personnages de ses pièces. Ceux-ci, dans *Le Complexe de Thénardier* se définissent, selon Denis Marleau,² par leurs jeux faisant resurgir les ombres, les dessous, les obsessions et les images poétiques inconsciemment mises en orbite. S'éloignant d'une représentation d'un drame d'intérieur, presque domestique, Pliya cherche plutôt à créer un lieu d'enfermement, sombre et silencieux aux confins du surréalisme laissant poindre un hors champ, ce monde lumineux de l'aube qui s'anime encore de bruits de fin de guerre.

Un lieu délibérément enfermé par la mère qui veut protéger en les séquestrant son fils, sa fille et Vido. Un lieu traversé par les projections fantasmagoriques et les obsessions de propreté de cette mère dévorante qui a dû « salir » la partie femme en elle pour nourrir sa famille. Si elle ouvre la porte, toute cette construction et tout cet équilibre éclateront. C'est un lieu où la guerre existe toujours, qui est maintenue désespérément à bout de bras. Et

¹ Mehdi Cornilliet, L'art de la scénographie, in *Études créatives*, Guyancourt, 2021, <https://etudescreatives.com/decryptage/scenographie/>

² Denis Marleau, Ubu compagnie de création, *Les enjeux de la mise en scène*, Le Complexe de Thénardier, ARTCENA, 2024.

Vido qui désire s'affranchir est liée plus qu'elle ne l'avait mesuré dans ce monde parallèle.

Or, pour faire ressentir sur scène, l'étrangeté de cette situation trouble, la perception de l'extérieur devient importante et présente par la lumière jaillissant parfois par les fentes des volets et surtout par un environnement sonore créant une tension avec le silence imposé de l'intérieur de la maison dans laquelle les enfants dorment encore. La noirceur qui règne pourra donner forme par le biais de projections vidéo à tous les fantasmes et à toutes les obsessions, notamment la présence des rats qui envahissent le discours dévorant de la mère.

Par ailleurs, le travail sur *Cannibales* de Jacques Martial par exemple, portait sur une esthétique plus poétique avec une scénographie plutôt picturale, qui convoquait « une représentation déjà très fantasmatique du jardin d'enfants : trois arbres de contes de fées, trois bancs gigognes, une tulle ».¹ Il existe d'ailleurs un plaisir quasi jubilatoire pour le spectateur à voir en scène trois grandes artistes noires de la diaspora : Marie-Noëlle Eusèbe, Christine Sirtaine et Martine Maximin, chacune dans un vrai rôle qui lui permet de donner ce qu'elle a au fond d'elle-même et que les opportunités de ce métier d'acteur si dur pour les artistes de couleur ne donnent pas toujours l'occasion de prouver. Jacques Martial a manifestement gagné son pari avec cette distribution explosive qui réunit d'abord trois tempéraments de femme et casse toutes les idées reçues sur l'archétype de la femme noire dont on sait bien qu'il continue d'embarrasser encore quelques têtes.

Cependant, la mise en scène reste très sage. Et ce thème du cannibalisme affectif qui hante la pièce, et soit dit en passant, prend à contre-pied les amateurs d'exotisme, reste cantonné à la pirouette finale à laquelle rien ne nous prépare. Chacune de ces mères virtuelles tient sa place sans sortir de ses gongs. Elles sont trois, trois mères possibles, trois désirs de femme, mais l'une d'elle se réveille avec l'absence, le vide, le manque absolu : son enfant a disparu, l'autre, Martine, couve le sommeil d'un bébé imaginaire, et Nicole, la troisième, garde en elle l'enfant jamais mis au monde. Trois souffrances, trois drames de la maternité qui s'emboîtent et recèlent finalement, une fois les âmes ouvertes, les unes après les autres, l'incandescence du mythe.

¹ Sylvie Chalaye, « Le théâtre de José Pliya, un théâtre du leurre », *Éditions Africultures*, 2005/1 (n° 62), pp. 186 à 187.

3 – Les implications du dynamisme scriptural et scénologique chez Pliya

La portée significative du théâtre de Pliya se résume en un appel à l'union par la revendication non seulement d'une liberté absolue, mais aussi d'une ouverture sans restriction des frontières.

3.1 – Pour un appel au rassemblement, à l'union et à l'unisson par l'inexistence des frontières

Le théâtre de la nouvelle génération dont fait partie José Pliya, revendique la liberté sous toutes ses formes : être à l'écoute du monde, avoir une identité plurielle et accepter que tous les hommes soient égaux. Koulsy Lamko ne dit pas le contraire lorsqu'il affirme : « *Je me sens appartenir au monde entier, non plus seulement à ma tribu, mon pays. Et mon art, je le veux universel* ». ¹ Il s'agit ici d'une suppression des frontières qui érige le monde en un village planétaire. C'est, du moins, ce que semble dire Nicolas dans *Nègrerrances* :

NICOLAS

... nous sommes tous frères...
(*Nègrerrances*, p. 45)

Le théâtre de Pliya, ouvert au monde, retrace l'histoire du « Nègre » qui « erre » de par le monde à la quête de soi, d'une identité. Avec José Pliya, cette quête identitaire est plutôt d'ordre psychanalytique, c'est un apprentissage à l'altruisme et au dévouement comme c'est le cas de la mère dans *Le complexe de Thénardier* qui ne peut admettre que sa bonne puisse jouir de sa liberté et d'une vie saine avec son prétendant. La quête identitaire de la bonne la dérange puisqu'elle menace de la priver de ses services. ²

3-2 – Le bourlingage : expression de toutes les possibilités chez Pliya

Les œuvres théâtrales de José Pliya sont d'un enrichissement lexical inédit, il n'y a qu'à se référer aux titres de certaines pièces pour s'en convaincre. Ainsi, l'on est frappé par la liberté scripturale dont fait preuve l'auteur à nommer certaines pièces telles *Nègrerrances* et *Les Effracteurs*. Ces deux titres résument à eux seuls, toute l'idéologie théâtrale de Pliya : un « Nègre » en pleine « errance » dans le monde et qui ne se gêne pas d'entrer par

¹ Koulsy Lamko, *Tout bas...si bas, Carnières*, Lansman, 1995, p. 4.

² Judith Miller, *Dramaturgies des errances, Le cas de José Pliya*, dans *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire*, sous la direction de S. Chalaye, 2004, p. 68.

« effraction » en un lieu qui n'est pas le sien. Cela donne un aperçu de toutes les possibilités qui s'offrent au dramaturge à briser les frontières, quelles qu'elles soient.

Du Bénin, à la Guinée Équatoriale en passant par le Cameroun, la France, les Antilles, la Martinique, la Guadeloupe et l'Amérique, on peut le dire sans hésiter que le bourlingage de Pliya lui a permis de s'enrichir culturellement, socialement, linguistiquement et psychologiquement. En témoigne son entretien avec Sylvie Chalaye :

Je suis d'origine béninoise, de nationalité française, de culture francophone, de sympathie hispanophone, de parcours anglophone, mon histoire est faite de tous ces chemins-là qui m'enrichissent, qui enrichissent mon univers, mon imaginaire et qui enrichissent ma langue d'auteur.¹

Tout cet héritage constitue un moyen pour lui d'exposer la subversion du langage, impliquant hybridation des genres, démesure et transgression des codes.

Conclusion

Par une liberté tant scripturale que scénique, José Pliya tourne en dérision les conventions dramaturgiques conçues par Aristote en commençant ses pièces par la fin. Ses personnages, toujours en quête de leurs semblables, se croisent et se décroisent sur la scène théâtrale devenue reflet d'un monde instable où l'autre sans cesse se dérobe.

Le théâtre de ce Béninois d'origine, ouvert au monde, invite ainsi au rassemblement, à l'union et à l'unisson, car nous sommes la même et unique personne. Son hybridisme scriptural et socio-culturel est la somme de son bourlingage qui fait de son théâtre un art de « toutes les possibilités ».

¹ Sylvie Chalaye, « Un auteur du Tout-monde », Entretien avec José Pliya, *Éditions Africultures*, (n° 54), 2003/1.

Références Bibliographiques

- Bérard Stéphanie et Chalaye Sylvie, « Errances et détours dans l'œuvre de José Pliya : du texte à la scène », in *Saison de l'INSTITUT DES AFRIQUES*, 2017.
- Chalaye Sylvie, « Le théâtre de José Pliya, un théâtre du leurre », *Éditions Africultures*, (n° 62), 2005/1.
- Chalaye Sylvie, « Un auteur du Tout-monde », Entretien avec José Pliya, *Éditions Africultures*, (n° 54), 2003/1.
- De Lamartine Alphonse, *Jocelyn*, Librairie de Charles Gosselin & Furne, Paris, 1836.
- Genette Gérard, « L'architexte », *Théories des genres*, Paris, Seuil, 1985.
- Hotyat, F. et Delepine-Messe, *Dictionnaire encyclopédique de Pédagogie moderne*, Paris : Fernand Nathan, 1973.
- Kamagate Bassidiki, « La crise de la doxa esthétique ou contre les frontières dans le théâtre de José Pliya », in *Horizons/Théâtre*, 2019.
- Koulsy Lamko, *Tout bas...si bas, Carnières*, Lansman, 1995.
- Marleau Denis, Ubu compagnie de création, *Les enjeux de la mise en scène* (Le Complexe de Thénardier), ARTCENA, 2024.
- Mehdi Cornilliet, L'art de la scénographie, in *Études créatives*, Guyancourt, 2021, <https://etudescreatives.com/decryptage/scenographie/>
- Miller Judith, *Dramaturgies des errances, Le cas de José Pliya*, dans *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire*, sous la direction de S. Chalaye, 2004.
- Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019.
- Vigeant Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, Synthèse, 1989.

Axe 2
Créations scéniques africaines :
du rural à l'urbain

La mixité rurale chez Yahn Aka : moyen d'expression socioculturel et transmission du patrimoine historique Ivoirien

ADJOURMANI Kouassi Martin

Université Alassane Ouattara, Bouaké/Côte d'Ivoire.
kingadjourmani@gmail.com

DALE Jacques Emmanuel

Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan/ Côte d'Ivoire
manudale04@gmail.com

GOH Tianet Yannick Emmanuel

Université Alassane Ouattara, Bouaké Côte d'Ivoire.
gtianetyannicke@gmail.com

Résumé

La mixité rurale émerge comme un phénomène incontournable en Côte d'Ivoire, résultant de l'urbanisation rapide et des changements de paradigmes sociaux et politiques. Cette dynamique, façonnée par l'occidentalisation héritée de la colonisation, présente à la fois des défis et des opportunités dans la société contemporaine ivoirienne. Dans cette optique, cette communication se propose d'analyser les contrastes sociaux et politiques ainsi que les complémentarités entre les milieux rural et urbain dans les créations scéniques ivoiriennes. Nous nous appuyons notamment sur l'œuvre captivante *Houphouët, N'krumah et le royaume sanwi, du bras de fer à la réconciliation* de l'éminent auteur ivoirien Yahn Aka. Cette pièce, récemment adaptée à la scène et chaleureusement accueillie par le public, offre une perspective riche et nuancée sur la complexité de la mixité rurale.

En analysant cette œuvre, il est question de comprendre comment la mixité rurale est mise en scène et interprétée sur les planches ivoiriennes, offrant ainsi des perspectives précieuses sur la société ivoirienne contemporaine et les défis de la cohabitation entre les mondes rural et urbain.

Mots clés : Contrastes sociaux et politiques- Créations scéniques- Mixité rurale- Urbanisation-

Abstract

Urban diversity is emerging as an unavoidable phenomenon in Côte d'Ivoire, resulting from rapid urbanization and changes in social and political

paradigms. This dynamic, shaped by Westernization inherited from colonization, presents both challenges and opportunities in contemporary Ivorian society. With this in mind, this communication aims to analyze the social and political contrasts as well as the complementarities between rural and urban environments in Ivorian stage creations. We will rely in particular on the captivating work *Houphouët, N'krumah and the sanwi kingdom, from iron battle to reconciliation* by Ivorian author Yahn Aka. This play, recently adapted for the stage and warmly received by the public, offers a rich and nuanced perspective on the complexity of urban diversity.

By analyzing this work, it is a question of understanding how rural diversity is staged and interpreted on the Ivorian stages, thus offering valuable perspectives on contemporary Ivorian society and the challenges of cohabitation between the rural and urban worlds.

Keywords : Social and political contrasts- - Scenic creations- Urban diversity - Urbanization -

Introduction

La mixité dite « rurbaïne » est un phénomène assez complexe qui résulte de plusieurs facteurs, notamment l'urbanisation croissante, l'implication de la civilisation moderne dans les traditions et cultures, le développement économique, l'exode rural, etc. La rurbaïnisation, un néologisme que Brunet et al, (1992, p1) jugeaient peu élégant, est aussi forgée par Gérard Bauer et Jean-Michel Roux en 1976. Elle désigne le processus d'urbanisation rampante de l'espace rural, d'imbrication des espaces ruraux et des zones urbanisées sans occulter l'aspect de l'identité culturelle. L'espace concerné était appelé rurbaïn. Cette mixité entre la tradition et la modernité pose de nouveaux défis au niveau de la coexistence entre les peuples, non seulement, vis-à-vis de leurs visions relatives du développement et au poids du modernisme sur la tradition.

Notons que toute diversité peut parfois conduire à des désaccords, mais elle peut également être une source de richesse et de créativité à certains égards. Selon Ugo Perone, il est sans doute banal de constater que la modernité donne congé à la tradition et de dire que le moderne est l'ère du nouveau ; ce l'est un peu moins d'approfondir cette affirmation et de saisir le double geste qui en constitue la substance. Ce sont donc ces paramètres qu'explorent de plus en plus de créations scéniques contemporaines ivoiriennes. Lesquelles créations, sont un reflet de la société locale qui transpose les changements qui s'y produisent.

Autrement dit, la mixité et les divergences d'opinions participent à créer des révolutions qui permettent de comprendre les incompatibilités, mais aussi les possibilités de dialogue et de complémentarité entre les diversités culturelles. A cet effet, il s'appuie sur une analyse de l'œuvre *Houphouët, N'krumah et le royaume sanwi !, du bras de fer à la réconciliation* de l'écrivain Yahn Aka est un livre adapté et mis en scène avec le concours de Simeon Kouakou. Dans cette œuvre, à travers une représentation théâtrale, la mixité rururbaine qui est mis en évidence, raconte une phase épisodique très importante de l'histoire de la Côte d'Ivoire.

Cette représentation théâtrale qui traduit sur scène, la réalité que Peter Brook interprète comme sans doute un espace, mental ou symbolique, que l'on se représente et auquel on donne forme en impliquant les émotions. Dans le cadre de la théâtralisation de son œuvre, Yahn Aka met en scène un tournant décisif, marqué par le début de la consécration de la colonisation culturelle par la France avec pour vision de dissolution, l'annexion du royaume du sanwi afin de limiter l'expansion du panafricanisme prôné par N'krumah. Jouée et interprétée par la troupe théâtrale de l'Artistiq, cette pièce se matérialise sur les scènes à travers la Côte d'Ivoire profonde pour aider les ivoiriens à se remémorer des faits historiques qui ont marqué la dichotomie entre le pouvoir traditionnel et le pouvoir moderne.

Cette pièce de théâtre explore également les effets de contrastes sociopolitiques, les rapports de complémentarité dans la représentation de la mixité rururbaine en Côte d'Ivoire et comment ceux-ci sont utilisés pour donner un effet particulier à l'œuvre. Surtout que la scène se déroule dans les années chaudes conduisant la Côte d'Ivoire à son indépendance politique acquise des mains de la France coloniale. Il s'agit donc d'une période charnière de l'histoire ivoirienne où le pays est en pleine transition vers l'indépendance. Une période à laquelle, les orages entre les cultures et les différentes visions du monde sont vifs.

Elle met en scène plusieurs personnages dont le Député-maire colonial puis premier Président de la République de Côte d'Ivoire, "Dia Houphouët" Felix Houphouët-Boigny et son homologue de la Gold Coast (actuel Ghana) Kwame Nkrumah. L'œuvre met surtout en lumière les contrastes sociopolitiques et les rapports de complémentarité entre les deux pays. Le Ghana est un pays indépendant depuis 1957, tandis que la Côte d'Ivoire est encore sous domination française. Cette antinomie constitue donc l'une des premières sources de tensions entre les deux leaders, qui s'opposent sur la question de l'indépendance de la Côte d'Ivoire.

Alors, ces deux hommes incarnent deux visions différentes du monde. Houphouët-Boigny est un laxiste et modéré qui prône l'intégration de la Côte d'Ivoire dans l'espace francophone, tandis que Nkrumah est un radical intransigeant qui préconise l'union des peuples africains et une rupture totale avec le cordon colonial. Entre eux, le SANWI, un grand royaume partageant les deux cultures et une zone très stratégique à cheval entre les deux Etats, qui réclame son indépendance tout simplement parce que ne voulant pas faire partie d'un Etat dirigé par HOUPHOUËT-BOIGNY, ni par un État quelconque mais aspire à sa propre souveraineté un traître selon eux. Soutenu par les vives tensions et rivalités qui règnent entre les deux hommes et l'œil avisé des Colons, le SANWI voudra bien annexer diplomatiquement ledit royaume. Alors s'en suit une crise sans précédent de fragilisation de l'État royal avec l'implication des deux grandes figures emblématiques Dia Houphouët et Lôzadjêfô. D'où les clivages entre ces deux visions, mais cela évoque également le sentiment et les possibilités de retourner aux origines fraternelles. Mais, tous comprennent que les deux pays partagent quasiment une même histoire commune, et ils ont des intérêts communs en matière de développement économique, politique et traditionnel.

Au final, Houphouët-Boigny et Nkrumah parviennent à se réconcilier et à œuvrer ensemble pour l'indépendance de l'Afrique. Ainsi, l'œuvre de Yahn Aka est une contribution importante à la compréhension de la mixité alliant le rural à l'urbain en Côte d'Ivoire. Elle montre comment les contrastes sociopolitiques peuvent être source de conflit, mais aussi comment ils peuvent être surmontés par le dialogue et la compréhension mutuelle. Nous proposons donc les pistes de réflexion suivantes : quels contrastes sociopolitiques sont-ils représentés dans cette création scénique contemporaine ivoirienne ? Pourquoi leurs implications dans cette représentation pourraient favoriser la compréhension du concept de la mixité dite rurale ? Comment les créations scéniques contemporaines peuvent-elles s'en servir pour faire la promotion de la coexistence pacifique entre les peuples et différentes cultures ?

Le travail que nous nous proposons de faire est de mettre en lumière à travers cette représentation, est mise en lumière des points de jonction et les modalités de gestion des crises sociopolitiques sans omettre l'implication de la ruralisation dans la résolution de celles-ci.

1- Cadre théorique et méthodologique

Toute démarche scientifique nécessite au préalable de s'inscrire dans un cadre de référence théorique. Elle permet au chercheur de mieux baliser son problème en lui fournissant un contexte bien défini dans lequel il pourra mieux l'aborder. Dans le cadre de cet article, nous convoquons la théorie interprétative par Danica Seleskovitch (1970). La théorie interprétative de la traduction repose sur une approche de l'opération qui traduit essentiellement sur un principe fondamental qui est : la tâche de traduction ne porte pas sur les mots mais sur le sens véhiculé par ces derniers. Au-delà du simple sens, elle mobilise plusieurs facteurs afin de rendre la compréhension encore plus aisée. La démarche conceptuelle dans laquelle s'inscrit la théorie du sens, tient lieu de revendique une force d'autonomie vis-à-vis des théories linguistiques, et transcende toutes formes de différences entre les langues et propose une approche de la traduction linguistique. Quel que soit le type de texte considéré, la méthode de transfert de sens reste rigoureusement la même. Selon SAMBOU, Aly (2021) le principe interprétatif s'applique à tous les genres de textes, de la poésie au texte le plus technique.

Dans le cadre cette production, cette théorie convoquée permet de faciliter la mise en œuvre de l'analyse des représentations scéniques à travers l'œuvre *Houphouët, n'Nkrumah et le royaume sanwi, du bras de fer à la réconciliation* de Yahn Aka mettant en lumière l'impérativité de l'imbrication des civilisations dans la gestion des crises socio-politiques ; d'où la mixité urbaine dans la représentation scénique dans cette œuvre.

2- Descriptif de l'œuvre

L'œuvre s'inscrit dans le courant du théâtre engagé, qui vise à sensibiliser le public à des questions sociales ou politiques. Elle est également influencée par le mouvement nationaliste ivoirien, qui prônait l'indépendance du pays. L'œuvre est un récit adapté en une pièce de théâtre, qui s'inscrit dans est une forme de théâtre descriptif situationnel de deux civilisations dont l'une traditionnelle et l'autre moderne, qui lutte dans le cadre de la préservation d'identité territoriale, civilisationnelle et culturelle. C'est une pièce historique qui raconte une période importante de l'histoire de la Côte d'Ivoire.

L'œuvre est écrite dans un style Africain dit N'zassa qui fait preuve de beaucoup de réalisme puisqu'elle vise à représenter la réalité des faits de société qui, à un moment donné de l'histoire de la Côte d'Ivoire, a suscité une vague de protestation et de crise stratégique. A cet effet, nous nous permettons

de prendre appui sur la pense de Germain G (2022), qui décrit le style N'zassa comme suit :

La création littéraire N'Zassa, tant dans sa dimension formelle que sémantique, dégage une esthétique qui tend à formaliser un modèle d'écriture. Une recommandation prescrite qui se justifie par l'urgence de voir émerger une littérature en dialogue avec la tradition orale qui n'a de cesse d'inspirer les artistes. Tout porte à croire que nul n'est investi de la légitimité littéraire s'il n'est point visité par les génies du terroir. Une Muse insondable autour de laquelle s'élabore une certaine dignité artistique.

De cette posture, il est évident que, le mixte dans le style d'écriture utilise également des éléments du folklore pour donner une belle facture à la pensée mais surtout dans sa représentation scénique qui couvre à la fois, une variété de dynamisme animée tel que la musique, les proverbes, les chants tribaux et la danse...

Par ailleurs, l'analyse de l'œuvre s'appuie sur une approche communicationnelle, qui combine les approches littéraires, historiques et sociologiques. Cette approche ouvre le champ à une diversité de mécanisme mise en œuvre pour dans l'usage des méthodes d'analyse du discours, de contenu...

3- Analyse et mis en contexte de la rurbanisation

L'analyse de la mise en contexte de la rurbanisation, telle qu'explorée à travers l'œuvre théâtrale de Yahn Aka, permet de saisir les dynamiques profondes entre les mondes ruraux et urbains, tout en illustrant les tensions, les alliances et les aspirations qui caractérisent la société ivoirienne contemporaine. Ce concept de rurbanisation, à savoir l'interpénétration des réalités rurales et urbaines, est central dans la construction des représentations sociales et politiques du pays, tout en révélant les transformations continues de l'identité nationale.

La pièce de Yahn Aka s'inscrit dans un contexte où la rurbanisation se manifeste comme une dynamique complexe qui réunit et confronte des populations issues de milieux à la fois ruraux et urbains. Ce phénomène, qui va bien au-delà de la simple migration des campagnes vers les villes, exprime les échanges culturels, sociaux et économiques qui s'opèrent entre ces deux sphères. Chaque personnage de l'œuvre, qu'il soit rural ou urbain, porte en lui un ensemble de valeurs, de traditions et d'aspirations qui contribuent à

façonner un récit plus vaste sur la coexistence de ces deux mondes en apparence opposés, mais qui partagent une interdépendance croissante. Les protagonistes de cette représentation théâtrale deviennent les symboles de cette fusion rurbanisée, où l'identité urbaine côtoie l'héritage rural dans une relation souvent conflictuelle mais aussi porteuse de transformations. Les traditions rurales se heurtent aux réalités modernes des villes, comme les rêves et les ambitions urbaines résonnent parfois avec l'authenticité des aspirations rurales. Ce croisement génère un « brasage » où les différences culturelles et sociales se confrontent et se réconcilient dans un ballet complexe, créant ainsi une toile riche de significations sociétales.

À travers les multiples scènes, l'œuvre d'Aka explore les tensions profondes entre modernité et tradition, particulièrement en Côte d'Ivoire où la société est en proie à des mutations accélérées. Le processus de rurbanisation, en tant que moteur de changement, se révèle être un enjeu central de cette transformation. Il interroge la manière dont les identités rurales et urbaines se définissent et se redéfinissent à l'ombre des changements socio-économiques, notamment à travers les luttes pour la préservation des traditions ancestrales face à l'assaut du progrès et de la modernité. Dans cette perspective, la pièce devient un miroir révélateur des réalités sociales ivoiriennes contemporaines, où les villages se rapprochent des villes, non seulement géographiquement, mais aussi culturellement et politiquement. Les jeunes « sapologues », figures emblématiques de la jeunesse urbaine en quête de reconnaissance, illustrent ce choc identitaire et générationnel. Ils sont les représentants d'une Afrique moderne, mais encore liée à des valeurs rurales qui, bien que parfois remises en cause, continuent de façonner leur quotidien et leurs aspirations.

La rurbanisation, telle qu'elle est représentée sur scène, ne se limite pas à un phénomène socioculturel. Elle engage également des questions plus larges relatives aux luttes de pouvoir, aux intérêts économiques et aux dynamiques politiques qui traversent la société ivoirienne. En effet, l'entremêlement des cultures et des identités rurales et urbaines génère des tensions palpables, notamment dans la gestion des ressources, la répartition du pouvoir et les débats autour du développement économique. L'auteur met en exergue ces enjeux à travers les discussions politiques et les conflits intergénérationnels, où les figures rurales et urbaines se disputent l'avenir du pays. Les notables, enracinés dans leurs traditions, se retrouvent face à une jeunesse ambitieuse qui souhaite moderniser la société tout en cherchant à préserver certains aspects de leur héritage culturel. Ainsi, la rurbanisation devient un processus sociopolitique complexe où les intérêts des uns et des autres se croisent et

s'opposent, influençant les trajectoires futures du développement national. Les conflits représentés sur scène, entre les défenseurs des modes de vie ruraux et les partisans d'une urbanisation accrue, mettent en lumière des enjeux qui dépassent la sphère individuelle pour s'ancrer dans des réalités structurelles. L'œuvre parvient ainsi à transposer ces débats dans une sphère plus large, questionnant la manière dont la société ivoirienne peut maintenir un équilibre entre tradition et modernité, entre ruralité et urbanité, tout en poursuivant son développement économique.

Cette dynamique de la rurbanisation met en avant une hybridité sociétale qui, loin d'être un simple produit des échanges entre les sphères rurales et urbaines, devient un véritable moteur de transformation sociale. Les synergies et tensions qui émergent de cette coexistence sont représentées comme des éléments moteurs dans l'évolution des identités sociales et culturelles. La rurbanisation, en se présentant comme une dynamique fluide, montre que l'avenir de la société ivoirienne repose sur sa capacité à naviguer ces tensions, à trouver des points de convergence entre des aspirations parfois divergentes, et à construire une identité collective qui puise sa force dans cette pluralité. Les personnages de la pièce, en tant qu'incarnations de ces tensions, permettent d'explorer ces transformations avec une profondeur qui invite à une réflexion sur le sens de la modernité et sur les défis qu'elle pose aux identités traditionnelles.

La rurbanisation, telle qu'illustrée dans l'œuvre théâtrale de Yahn Aka, offre une réflexion profonde sur les dynamiques sociales et culturelles qui définissent la société ivoirienne en perpétuelle évolution. Elle expose les tensions entre modernité et tradition, les aspirations des jeunes et les angoisses des anciens, tout en révélant les synergies et les convergences qui peuvent naître de cette mixité rurale-urbaine. Ce phénomène d'hybridation sociale, loin d'être simplement un cadre narratif, devient un personnage à part entière, vibrant d'une complexité qui reflète les défis et les opportunités du développement en Côte d'Ivoire. L'œuvre invite ainsi à une introspection nécessaire sur les transformations en cours et sur la manière dont les sociétés africaines, tout en cherchant à s'adapter à la modernité, doivent également affronter les tensions internes liées à la préservation de leur identité culturelle. La rurbanisation, dans cette perspective, apparaît non seulement comme un processus de changement, mais également comme un vecteur de réflexion sur les fondements mêmes de l'identité ivoirienne dans un monde en mutation.

Elle devient ainsi un prisme à travers lequel on peut observer non seulement la confrontation des réalités rurales et urbaines, mais aussi

l'interaction de multiples forces sociales, économiques et politiques qui façonnent le devenir collectif du pays. Dans cette quête d'équilibre, les acteurs sociaux doivent faire face à des choix critiques, où tradition et modernité ne sont pas nécessairement opposées, mais peuvent coexister dans une synergie enrichissante pour le développement durable et l'épanouissement des individus et des communautés. La pièce, par son exploration minutieuse de ces enjeux, réussit à capturer l'essence même des défis contemporains et des aspirations qui animent la Côte d'Ivoire en tant que nation en transition, en quête d'une identité harmonisée, capable d'affronter les réalités changeantes du XXI^e siècle.

3-1- Langage et expressions culturelles

Le contraste entre les deux environnements a permis d'illustrer à travers le langage utilisé par les personnages, une dichotomie identitaire et culturelle. Les habitants ruraux emploient généralement des expressions et des dialectes locaux, pour transmettre un sentiment d'authenticité et de lien profond avec leur territoire. Les habitants urbains utilisaient un langage plus standardisé et diversifié, ce qui permet de dégager la pluralité culturelle et linguistique des grandes villes. La mise en scène des traditions et des coutumes a également joué un rôle significatif dans la représentation de ces deux mondes. Les scènes ont également présenté des événements spécifiques à chaque milieu, tels que des foires agricoles dans les zones rurales et des festivals culturels dans les zones urbaines. En mettant l'accent sur les actions interactives entre les milieux ruraux et urbains, la pièce explore les tensions et les préjugés qui existent entre ces deux mondes. Les incompréhensions linguistiques et culturelles conduisent à des situations comiques ou conflictuelles, mais aussi à des moments de compréhension et d'appréciation mutuelles.

Au fil du temps, les personnages dans leurs diversités, ont pu surmonter leurs différences et reconnaître la richesse de la diversité linguistique et culturelle qui existe dans leur société. Ils découvrent que, malgré leurs origines et leurs modes de perception de la vie, ils partagent des valeurs fondamentales et des aspirations communes.

Les expressions culturelles et les traditions propres aux milieux ruraux et urbains, contribuent à la représentation de la mixité rururbaine tout en mettant en lumière, les spécificités de chaque milieu et en soulignant les interactions entre ceux-ci.

La pièce de théâtre présente des expressions culturelles spécifiques à la région, telles que les danses traditionnelles, les chants et les tenues vestimentaires caractéristiques. Ces éléments contribuent à la représentation authentique de la culture locale et enrichissent l'expérience théâtrale en mettant en avant les traditions et les pratiques culturelles propres au royaume du Sanwi, tout en intégrant l'influence occidentale. Les dialogues des personnages, à travers l'usage d'expressions locales telles que « une poule qui se respecte ne pond pas en public » ou « Il faut que nous-même nous envoyons une délégation à l'Élysée pour négocier avec le Président De Gaulle », sont ancrés dans la langue AGNI, renforçant l'authenticité du contexte culturel. Ce recours à des proverbes et des expressions locales, comme « pour réclamer l'aile du poulet, il faut être là où on le découpe », offre une plongée dans les modes de communication propres à cette communauté, apportant une profondeur linguistique et une texture culturelle unique à la pièce.

La diversité linguistique de l'œuvre se manifeste également à travers l'utilisation de plusieurs langues et dialectes, reflétant la richesse linguistique de la région. Cette pluralité linguistique contribue à renforcer le sentiment d'authenticité et d'enracinement culturel de la pièce, permettant au public d'être transporté dans un univers où les langues locales sont un élément central de l'intrigue. L'intégration d'expressions culturelles, l'emploi du langage local et la mise en avant des dialectes spécifiques contribuent à une immersion totale dans la représentation théâtrale, ancrée dans la richesse linguistique et culturelle de la communauté représentée.

La pièce *Houphouët, n'Nkrumah et le royaume sanwi, du bras de fer à la réconciliation* de l'écrivain ivoirien Yahn Aka explore les dynamiques familiales, les valeurs sociales et la complémentarité culturelle qui sous-tendent les rapports entre les différents personnages. Les systèmes traditionnels de gestion des conflits, fondés sur des logiques africaines ancestrales, sont mis en lumière, offrant ainsi une lecture pertinente des réalités humaines et des valeurs locales respectées. Par-delà les contrastes sociopolitiques et les tensions mises en scène, la pièce souligne la complémentarité entre les différentes communautés représentées, notamment à travers des expressions culturelles propres à chacune d'elles, telles que les danses et les chants traditionnels.

Les alliances interethniques, illustrées par des personnages comme Kouagni Koffi Pizza, « le Baoulé Colonisateur des Agnis », révèlent la complexité des relations sociales et culturelles. Le personnage, par sa manière décalée d'incarner les contradictions identitaires, apporte un éclairage sur la

manière dont les communautés se perçoivent et interagissent dans un espace marqué par la pluralité culturelle. La pièce joue sur ces dynamiques d'alliance et de tension, tout en célébrant l'acceptation harmonieuse de la cohabitation entre les groupes ethniques, soulignant ainsi la richesse et la diversité culturelle de la région.

En ce qui concerne la réconciliation et l'harmonie, la pièce explore également les processus de guérison des tensions entre les différentes communautés représentées. Les moments de réconciliation et de pardon, symbolisés par des expressions telles que « Pour réconcilier, on ne vient pas avec un couteau qui tranche mais plutôt une aiguille qui coud », offrent une perspective sur les valeurs de solidarité, de paix et d'harmonie qui sous-tendent les dynamiques sociales de la région. Ces scènes de réconciliation ne se contentent pas de marquer un retour à la normalité, elles mettent en avant des valeurs essentielles qui permettent de transcender les conflits et de construire des liens durables entre les différentes communautés. Le processus de réconciliation devient ainsi une métaphore de la résilience sociale et culturelle, un écho aux dynamiques historiques qui ont marqué la Côte d'Ivoire et son royaume Sanwi.

Dans son ensemble, la pièce de Yahn Aka interroge la manière dont la diversité culturelle, linguistique et sociale de la région peut être mise au service de la cohésion et du développement. À travers une représentation nuancée des rapports entre tradition et modernité, entre local et occidental, la pièce éclaire les enjeux contemporains liés à l'identité, à la politique et à la réconciliation en Côte d'Ivoire, tout en offrant un hommage vibrant aux pratiques culturelles et sociales du royaume du Sanwi. Elle invite ainsi à une réflexion sur la manière dont les différences culturelles peuvent être une force pour créer des ponts entre les peuples, tout en respectant les identités et les traditions qui les définissent.

3-2- La dimension juridique dans la résolution du conflit portant sur la crise du Sanwi

La dimension juridique est mise en avant à travers les interactions entre les différents acteurs impliqués dans la crise du Sanwi. On peut observer comment les protagonistes, tels que le procureur, le juge, l'avocat de la défense et le roi déchu, s'engagent dans des débats juridiques et des confrontations argumentatives pour défendre leurs positions respectives. Mais avant, il convient de mettre en lumière l'implication d'un des notables

qui maîtrise mieux la crise et la manipule à sa cause. Nous pouvons le constater à travers les lignes suivantes :

Vénééré et Tout-Puissant Député, Ministre dans le gouvernement de la France colonisatrice. Le plus puissant et influent de l'Afrique. Futur Président de la République de Côte d'Ivoire, que ces maudits Agnis du Sanwi refusent de reconnaître. Vous, le dieu sur terre qui a pouvoir de vie et de mort sur ton peuple. Vous méritez gloire, honneur, puissance et louange éternellement, pour des siècles et des siècles.

Houphouët :

Kônouminzan Pastis, fais-moi l'économie de tes paroles dithyrambiques et dis-moi ce que tu veux ». J'ai une conférence de presse et tu as 1 mn pour me dire ce pourquoi tu es là.

Kônouminzan Pastis :

Honorable Député, Monsieur le Ministre, je veux être vos yeux et vos oreilles dans ce complot que les Agnis organisent contre vous. Je suis le seul qui peut vous sauver la vie car les Agnis veulent vous tuer.

Ces échanges engagent un complot qui conduit à faire impliquer des actions importantes du cadre juridique moderne dans la résolution des conflits culturelle et traditionnel à la recherche de réconciliation.

La chute du roi met à mal l'équilibre de la survie du royaume et de ses us et coutumes. L'indignation des mânes se fait ressentir par la sortie des Komians :

Allons voler l'éternité à la voleuse morte
Pour ressusciter l'honneur de nos Héros
Assassinés deux fois !
Attoungblan frappe-moi ça !
Kassa Kolongo !
É té wou nou débié
Mô bè fè lè débié là
Entonnez le chant sacré
Qui débroussaille
Le chemin des combattants de la liberté !
Qu'ils soient réhabilités
Dans le panthéon de nos cœurs reconnaissants
Éternellement !
Attoungblan

Frappe-moi ça !

Ils ont emprisonné le Roi et ses notables,

Ils ont brutalisé, massacré, humilié, femmes, enfants, jeunes et vieillards

De plus, l'implication des personnalités politiques et judiciaires telles que le Premier Ministre Houphouët, le Président N'Krumah souligne l'aspect politique et juridique de la crise, mettant en évidence l'importance des négociations et des accords internationaux dans la résolution des différends. Aussi bien que cette justice moderne prend le dessus sur la traditionnelle, vient-elle remettre en cause la fondamentaux des principes juridiques traditionnels africaine.

L'œuvre de Yahn Aka met en avant la dimension juridique dans la résolution du conflit du Sanwi en illustrant les interactions entre les acteurs impliqués, les débats juridiques et l'implication des personnalités politiques dans la recherche de solutions et de réconciliation durable entre les peuples frère. La mise en scène des décors et des espaces reflète la mixité rurbanine en présentant des environnements contrastés, tels que des villages ruraux, des quartiers urbains, le palais de justice a facilité la mise en évidence des collaborations entre ces espaces. La représentation des espaces scéniques joue un rôle indéniable dans la création d'un rattachement entre la rurbanisation, l'attachement aux valeurs culturelles et le lien de modernisation à la tradition.

Cette représentation théâtrale met en lumière la mixité rurbanine au cœur des créations scéniques contemporaines ivoiriennes en utilisant l'espace scénique de manière significative dans la traduction de la pensée du fictif au réel. La mise en scène des espaces ruraux et urbains, ainsi que des espaces traditionnels et modernes, ont permis de créer un lien entre ces différentes sphères de la société ivoirienne. Par exemple, la représentation visuelle des décors du parlais royal et du palais présidentiel refléter la coexistence de la tradition et de la modernité, mettant en valeur les valeurs culturelles tout en intégrant des éléments de modernisation. Cette approche contribue à renforcer le rattachement entre la ruralité et l'urbanité, tout en soulignant l'importance des traditions dans un contexte contemporain.

De plus, la manière dont les acteurs interagissent avec ces espaces scéniques a permis également de renforcer ce lien. Leurs comportements, leurs dialogues et leurs actions en illustre la cohabitation des différentes influences culturelles et socio-économiques, offrant ainsi une représentation authentique de la mixité rurbanine en Côte d'Ivoire. La représentation des espaces dans cette création scénique contribue à créer un lien fort entre la

rurbanisation, l'attachement aux valeurs culturelles et le lien de modernisation à la tradition en mettant en avant la coexistence harmonieuse de ces éléments au sein de la société ivoirienne contemporaine.

4- La mixité urbaine chez Yahn Aka

La représentation de la mixité urbaine au cœur des créations scéniques contemporaines ivoiriennes, telles que *Houphouët, n'Nkrumah et le royaume sanwi, du bras de fer à la réconciliation* de Yahn Aka, dégage une dimension communicationnelle riche et sémantiquement comme sémiologiquement sans occulter la dimension sociologique.

Depuis le dialogue interculturel, la pièce théâtrale met en lumière les interactions entre diverses cultures, traditions et modes de vie issus des milieux ruraux et urbains. Cette communication interculturelle sensibilise ainsi le public à la diversité et à la complexité des dynamiques sociales en Côte d'Ivoire. En effet, les échanges entre les personnages, issus de contextes culturels variés, permettent d'illustrer la manière dont ces mondes se croisent et cohabitent. Par ailleurs, au-delà des simples dialogues, cette œuvre devient un terrain fertile pour l'exploration des identités plurielles et de leurs rapports, tantôt conflictuels, tantôt complémentaires.

En parallèle, la transmission des valeurs est un autre aspect fondamental de la pièce. En mettant en scène des personnages qui incarnent des visions du monde à la fois traditionnelles et contemporaines, la pièce communique un message puissant sur l'importance de maintenir vivantes les traditions tout en embrassant le changement. Il ne s'agit pas simplement de préserver le passé, mais de faire en sorte que ces valeurs puissent évoluer en harmonie avec les réalités modernes. Les dialogues et les actions des personnages révèlent ainsi des enseignements implicites sur le respect des aînés, la solidarité communautaire, ou encore l'importance de l'héritage culturel dans une société en mutation. Cet équilibre entre préservation et adaptation s'avère crucial dans le processus de construction identitaire, tant pour les individus que pour la collectivité.

De plus, la pièce ne se limite pas à la représentation des relations culturelles et sociales, elle offre également une véritable réflexion sur les enjeux sociopolitiques contemporains. À travers les débats, les tensions et les alliances qui se forment sur scène, le spectateur est amené à s'interroger sur des questions actuelles telles que l'identité nationale, la gouvernance ou les relations internationales. Ces questions sont d'autant plus pertinentes dans le

contexte ivoirien, où l'histoire coloniale et les luttes pour l'indépendance continuent d'influencer la société. En suscitant la réflexion autour de ces thèmes, la pièce devient un catalyseur pour une discussion plus large sur les défis et les opportunités auxquels la Côte d'Ivoire doit faire face dans sa quête de modernisation tout en préservant ses racines.

Ainsi, en abordant la mixité rururbaine, l'œuvre souligne que cette dualité, loin d'être un simple contraste géographique, représente une richesse intrinsèque qui nourrit la vie sociale et culturelle du pays. Les espaces ruraux et urbains ne sont pas opposés de manière figée, mais en constante interaction, générant des échanges qui façonnent l'avenir. Cette cohabitation devient alors un élément moteur de la transformation sociale, chaque espace apportant son lot d'aspirations et de défis. La pièce illustre également les façons dont ces mondes peuvent apprendre l'un de l'autre, dans un processus de mutualisation des expériences et des savoirs.

Enfin, l'œuvre théâtrale de Yahn Aka transcende les simples distinctions entre ruralité et urbanité pour offrir une vision élargie de la société ivoirienne. En mettant en avant le dialogue interculturel et la transmission des valeurs, elle présente une dimension profondément humaniste et inclusive. Le respect des différences, tout comme la recherche d'une compréhension mutuelle, apparaît alors comme essentiel dans la construction d'une société harmonieuse. À travers cette représentation, la scène devient un espace de réflexion sur la manière dont la Côte d'Ivoire peut concilier ses multiples identités pour forger un avenir commun. En somme, cette œuvre théâtrale contribue non seulement à enrichir le tissu social et culturel du pays, mais aussi à proposer une vision de réconciliation et d'unité dans un monde en perpétuelle évolution.

Conclusion

La représentation de la mixité rururbaine dans les créations scéniques contemporaines ivoiriennes, notamment dans "Houphouët, N'krumah et le royaume Sanwi, du bras de fer à la réconciliation" de Yahn Aka, illustre avec acuité l'impact sociopolitique et culturel des adaptations d'œuvres littéraires en Côte d'Ivoire. Elle met en lumière une approche multidimensionnelle qui englobe les dimensions sociopolitiques, culturelles et historiques, permettant ainsi de saisir les enjeux politiques, les dynamiques culturelles, ainsi que les spécificités des groupes ethniques et des communautés du pays. À travers cette œuvre, la transmission des significations culturelles spécifiques,

véhiculant symboles, traditions et valeurs, se fait de manière fluide et puissante.

Cette adaptation examine l'influence réciproque entre l'identité des peuples, leurs pratiques culturelles et la modernité, tout en proposant une réflexion sur la manière dont ces éléments façonnent la gestion et la résolution des différends. Il est également crucial d'analyser la réception sociale de cette œuvre, notamment les réactions du public et leurs répercussions sur les dynamiques sociopolitiques actuelles. En parallèle, les dynamiques de pouvoir et d'influence inhérentes au processus d'adaptation sont mises en avant, prenant en compte les acteurs engagés, les politiques culturelles en vigueur et les enjeux de légitimité qui en découlent. Cette pièce transcende ainsi le cadre artistique pour devenir un vecteur de dialogue et de transformation sociale.

Bibliographie

- 1-**AKA, Yannick.** *Houphouët, N'Krumah et le royaume Sanwi, du bras de fer à la réconciliation*, l'ARTISQ édition, Abidjan 2023
- 2-BAUER, Geoffroy Bernard, ROUX, Jean-Michel. *La rurbanisation ou la ville éparpillée*. Paris Vie, Éditions du Seuil, 27 rue Jacob, 1976.
- 3-GUEHI, Germain. *De l'écriture N'Zassa à la métatextualité dans D'éclairs et de foudres de Jean-Marie Adiaffi*. *Arborescences*, 2022, n°12, p. 1-23.
- 4-IPOU, Laurent. *Étude de la fonction initiatique du langage symbolique dans *D'éclairs et de foudres de Jean-Marie Adiaffi*. Université d'Abidjan, 1996.
- 5-SAMBOU, Aly. *La Théorie Interprétative à l'heure de la Traduction Communautaire en Afrique*. *Revista Belas Infieis*, Brasília, v. 10, n. 4, p. 01-15, 2021. e-ISSN : 2316-6614. DOI : doi.org/10.26512/belasinfieis.v10.n4.2021.36795.
- 6-ZADI ZAOUROU, Bernard. *Aventure du mot et quête Universaliste dans l'œuvre d'Aimé Césaire*. *Œuvres & Critiques*, XIX, 2 (1994), p. 33-53.
- 7-ZADI ZAOUROU, Bernard. *Traits distinctifs du conte Africain* : Thèses. *NEA*, Abidjan, Série D, Tome 7, 1979, pp. 19-22.

Traditions africaines et redynamisation des créations scéniques contemporaines : l'exemple des spectacles de *T c'est ça la même*

Yah Louise AZAN

Université Alassane Ouattara-Bouaké
azanlouise@gmail.com

Résumé

La création scénique contemporaine s'enrichit de nouvelles voix et voies. Cela dit, les nouvelles technologies, à travers des vidéos ou spectacles sont aussitôt enregistrés comme moyen d'expression de cette nouvelle esthétique dramatique. Dans son expression, cette nouvelle ère théâtrale est un creuset d'ancienneté et de nouveauté donnant cette coloration particulière pour répondre au besoin du moment. Mieux, un grand honneur est accordé à la tradition, à la modernité, à la ruralité et à l'urbanité. Le présent article entreprendra d'élucider les éléments de la tradition mis en scène dans des spectacles de la troupe théâtrale *T c'est ça là même*.

À la lecture des vidéos proposées, on y retrouve des indices comme le costume des comédiens constitué de pagne baoulé, de boubou des peuples du nord de la Côte d'Ivoire ; l'espace rural et urbain ; la langue d'expression partagée entre langue maternelle et langue coloniale. Ces indices mis en ensemble, contribuent de fort belle manière à la redynamisation des spectacles qui, à leur tour, peuvent enrichir le théâtre africain contemporain à l'ère du numérique.

Mots clés : Traditions africaines, création scénique contemporaine-vidéos moderne-redynamisation

Introduction

Le théâtre africain dans son ensemble, s'est inspiré du vécu des peuples dès ses origines. Cette forme d'expression fait de cet art, un canal de médiation et de remédiation des us et coutumes. Définis comme l'ensemble des mœurs et les habitudes d'une société, ceux-ci apparaissent comme l'une des sources d'enrichissement du théâtre africain. Comme l'indique Thomas Melone, « *un regard sur la vie africaine suffit à nous convaincre que celle-ci est, essentiellement, théâtrale* »¹. Il faut entendre par « vie africaine » les

¹Thomas MELONE, « La vie africaine et le langage théâtral » in *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain*, Abidjan, Présence africaine, 1971, p. 144.

activités concrètes de l'homme que sont la technique, l'art, la religion et la culture. Le quotidien de l'Africain est dominé par des jeux de nature scénique.

Ce jeu de scène qui met en avant la réalité de l'Africain connaît un essor à l'ère du numérique notamment avec la floraison des spectacles humoristiques par le canal de Facebook, entre autres. De ces vidéos, l'on décèle une esthétique qui parvient à s'authentifier d'originalité. Au théâtre contemporain, puisque c'est de cela qu'il s'agit, la tradition refait surface à travers la combinaison ingénieuse d'art culturel et d'art théâtral dans les spectacles de la troupe *T c'est ça là même*. Les contenus sont révélateurs de l'univers social et culturel de ces acteurs. Cet article se propose d'interroger le paysage traditionnel présenté comme levier de création de la troupe *T c'est là même*. De là, survient la question suivante : par quels procédés s'accomplit la mise en scène de la tradition dans les vidéos présentées. Pour y parvenir, la méthode de la sémiologie se prête bien à cet exercice d'analyse et de reconnaissance des principes qui régissent ces spectacles. Dans la logique de Louis Vigeant, on retient que :

[...] l'objectif de cette sémiologie est d'étudier la théâtralité comme on a étudié la littérature ; la théâtrologie se développant sur le modèle de la narratologie, toutes deux étant des poétiques. Même s'il n'y a pas de langage théâtral proprement dit, cette sémiologie peut tout de même chercher à décrire des codes spécifiquement théâtraux, qu'ils soient dramaturgiques ou spectaculaires.¹

Cette affirmation permet de préciser d'emblée que l'étude n'a pas la prétention de considérer *a priori*, les vidéos comme des spectacles de théâtre en bonne et due forme. Ainsi, à l'aide des éléments de théâtralité qui y sont contenus, il s'agira, en effet, de voir leur contribution dans le processus de redynamisation du théâtre à une époque où les smartphones semblent remplacer les salles de théâtre. Ainsi donc, l'étude s'articulera autour de deux parties ci-dessous abordées.

I. Les éléments de lisibilités de la tradition dans les vidéos répertoriées

La tradition est au cœur des créations de la troupe *T c'est là même*. Il faut mentionner que les éléments porteurs du traditionnel dans les vidéos sont tout aussi nombreux que divers.

¹ Louis VIGEANT , « Les objets de la sémiologie théâtrale : le texte et le spectacle » in *Horizons philosophiques*, 1(1). <https://doi.org/10.7202/800861ar> 1990, p. 59.

1. Le langage paraverbal

Selon Alain Couprie, « *si riche, si littéraire soit-il, un texte ne dit pas tout de lui-même et sur lui-même : il est un contenu, un énoncé ; mais il ne précise pas (sauf didascalies) les conditions de son énonciation* »¹. À l'en croire, quoi qu'ils ne soient pas dits par l'acteur, le texte théâtral et partant les spectacles de théâtre est un langage qui demande un décodage. Dans le cas de ce travail, décoder ce langage revient à considérer les outils théâtraux suivants :

- Le geste vocal : dans les vidéos, il est mis sur le compte des « cris, les pleurs, les gémissements, les soupirs ». Il est langage et par ricochet, dénote de la culture orale de l'Africain. Ce dernier, pour transmettre ses émotions à son interlocuteur, adopte ces signes sonores (même si parfois ils sont suivis de geste visuel). En réalité, ces gestes colorent le spectacle d'une subjectivité à valeur culturelle.

- Le décor sonore implique « *la musique et les bruits* »². Il est représenté dans les spectacles et occupe une place de choix à la faveur du progrès de la technique. En effet, dans la vidéo « *le jugement au village* », le sonore du balafon, devient un langage théâtral. Cette musique fait référence à l'aire culturelle Sénoufo et Lobi, peuples à tradition balafon, vivant respectivement dans le nord et le nord-est de la Côte d'Ivoire. En substance, il faut dire que le décor sonore est pour l'oreille du spectateur, ce que la toile est pour le regard. Il ne passe pas inaperçu.

2. Les éléments visuels de la scène

Par éléments visuels de la scène, il faut entendre :

Tous les éléments de la représentation que l'analyse du spectacle souhaite passer en revue [qui] sont, par définition, matériels : ils existent, concrètement, sur scène autant de matériaux, de signifiants, mis en place par les artisans du spectacle.³

En cela, les éléments visuels de la scène sont des signes non verbaux qui permettent au spectacle d'exister. Le spectacle de théâtre est par essence visuel. Dans le cas-ci, l'analyse retient le décor, les costumes, les accessoires, le lieu scénique qui accompagnent le jeu des acteurs et par ricochet, le jeu.

¹ Alain COUPRIE, *Le théâtre, texte dramaturgique histoire*, Armand Colin, 2007, p 26.

² Pierre LATHOMAS, *Le langage dramatique*, Paris, Puf, 2012, p. 107.

³ Patrice PAVIS, *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, p.181

- Le lieu scénique : « *l'espace est en effet inhérent à la représentation* »¹, dit Alain Couprie. Construit suivant des indications du spectacle, le lieu scénique est toujours mimétique c'est-à-dire représentation du réel à travers une série de codes sélectionnés. Les vidéos présentent plusieurs scènes qui se passent dans différents lieux : au village, dans une cour à l'africaine (la cour du chef Kouadio); au marigot, sur la route, dans la broussaille, etc. Il est donc fonction du contenu du spectacle à vivre. Il est à noter que ce lieu n'est pas d'office aménagé comme il le serait dans un théâtre élisabéthain. Tout le village peut être transformé en scène de jeu par l'occupation scénique des acteurs. Mieux, l'espace de jeu se construit à la faveur de la présence des acteurs. Anne Ubersfeld dira qu'« *on dirait qu'ils sont faiseurs d'espace scénique* »².

- Le décor : il ne fit l'objet d'aucun aménagement particulier. Rien n'indique qu'il y aura un spectacle. Malgré cette absence d'indication, « le lieu scénique n'est jamais vide. Il possède un décor ». La cour, l'espace du village, sont convertis en scène le temps que dure le spectacle. Dans l'épisode « Jugement au village »³, le décor rappelle dans une partie de résolution de conflit dans la cour du chef comme cela se passe dans la société traditionnelle africaine au village. Également, la disposition des acteurs sur la scène permet d'identifier les différentes classes sociales mises en scène. D'un côté, le chef et son notable et, de l'autre, les plaignants composés des villageois. Cette disposition est créatrice de sens comme cela se passe dans la tradition africaine lors des assemblées sous l'arbre à palabre. À cela, s'ajoute certains objets que sont les tabourets (*kétéklé*), chaise traditionnelle Akan, la marmite, le foyer traditionnel. Ces faits renforcent le caractère culturel des spectacles. En arrière de la scène, l'on voit de petites cases qui peuvent être considérées comme des greniers ou des toilettes comme il en le cas dans les villages africains. Ces réalités renforcent la dimension de l'espace rustique.



Photo 1 : *Jugement au village*,
Vidéo diffusée le 3 octobre 2020

¹ Alain Couprie, *Le théâtre, texte dramaturgie, histoire*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 28.

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Messidor, 1981, p.167.

³ T C'est Ça Là Même, *Jugement au village*, Vidéo diffusée le 3 octobre 2020.

- Le costume, pour Anne Ubersfeld, constitue au théâtre,

Un système de signes qui a trois fonctions : 1) dire le théâtre en exhibant un élément essentiel (sauf exception) de la différence entre le théâtre et la vie de tous les jours ; 2) dire l'individu dans la particularité de la personne, avec une insistance sur le corps, ses particularités anatomiques et sa gestuelle ; 3) assurer ou conforter la référence*, référence à l'histoire, à la classe sociale, ou même à l'histoire du théâtre (costumes de types codés).¹

En d'autres termes, l'on peut comprendre que le costume est un langage sans voix, un discours de la symbolique qui informe sur le personnage dès son entrée sur la scène. Encore qu'il est l'élément le plus visuel et le plus immédiatement perceptible du langage dramatique. Avec Alain Couprie, disons que « les costumes possèdent une valeur référentielle, : ils désignent une époque (une toge renvoie à l'Antiquité), un rang social, donc un niveau de langage et de préoccupations. »² Mieux, le costume relève de l'appartenance culturelle de l'acteur en scène ceci imposant un jeu d'acteur tenant compte de l'appartenance culturelle. Par exemple, un roi qui apparaît sur une scène se reconnaît par son habit et le spectateur s'attend aussitôt à ce qu'il s'exprime en souverain. Les costumes ont, eux aussi, leur mot à dire sur la culture de référence de l'auteur. Il suffit de passer en revue certains acteurs des vidéos pour comprendre cette réalité.

En effet, Kouadio HP se reconnaît à son costume. Il est presque toujours vêtu d'un morceau de pagne baoulé noué à la hanche ou du gros pagne qu'il se contente de mettre à l'épaule comme il est de coutume dans société Akan ; d'une écharpe du même pagne à l'épaule, d'un débardeur blanc, d'un vieux chapeau prisé des vieux baoulé. L'image-ci après le démontre :



Photo2 : *Qui sort avec la femme du féticheur,*
vidéo diffusée le 26 mars 2022

¹ Anne Ubersfeld, Op. cit., p.22.

² Alain Couprie, *Le théâtre, texte dramaturgie, histoire*, Paris, Armand Colin, 2007, p.30.

L'acteur Yabré qui joue le paysan burkinabé, est vertu d'une tunique d'une pièce confectionnée avec le Faso danfani. Là encore, il se présente sous plusieurs aspects du paysan burkinabé : le Dozo (chasseurs traditionnel burkinabé et chez les peuples du nord de la Côte d'Ivoire), le paysan simple... un chapeau,

La culture Sénoufo est aussi convoquée à travers le costume de papa d'Abou comme l'indique la photo d'illustration.

Le kaolin sur le corps accessoirise le costume des acteurs dans « *Je ne meurs pas seul*¹ ». Du simple élément culturel, il se comporte comme un masque de théâtre dans la mesure où, une fois sur le corps des acteurs, il les convertit aussitôt en des acteurs des sociétés secrètes. Ils se présentent comme des initiés pour résoudre les problèmes du village. Dans cette vidéo, femmes et hommes se sont réunis dans un espace hors du commun comme cela se fait dans les sociétés traditionnelles africaines, les corps badigeonnés de kaolin (cf. photo).



Photo3 : *Je ne meurs pas seul*, vidéo diffusée le 11 mai 2022.

À leur vue, le spectateur se rend bien compte qu'il ne s'agit pas d'acteurs ordinaires mais il doit les considérer comme une catégorie de personnes sociales qui sont ici les initiés. La couleur blanche du kaolin est, en pareille situation, signe de sainteté et de sanctification, d'élévation de l'âme qui voit et est censé comprendre le monde suprahumain.

¹ T C'est ça là même, *Je ne meurs pas seul*, Youtube, diffusée le 11 mai 2022.

3. L'énoncé proverbial

Par l'énoncé proverbial, l'univers culturel traditionnel s'invite dans les spectacles présentés par *T C'est ça là même*. Reprenant les propos de Milner, Jean Cauvin affirme que :

un proverbe est laconique, lapidaire, facile à retenir. Il sent le terroir, fait comprendre immédiatement une situation, valorise le discours. Son message abstrait et universel est fondé sur l'expérience et l'observation.¹

Genre de l'oralité, le proverbe est un outil de communication auquel a recours un usagé de la langue pour traduire un système de connaissances. Soit les énoncés suivants : « *Bagage qui n'est pas sur ta tête tu ne sais pas que ça pèse* »² ; « *Si tu manges la canne à sucre avec la honte, son jus (eau) va te salir la poitrine* » ;³

Ces énoncés sont de Kouadio HP qui, jouant bien son rôle de chef de village, fait montre de sa maîtrise de la langue. Il la connaît et la maîtrise avec aisance dans la mesure où il jongle entre le français, langue nationale étrangère et le baoulé, sa langue maternelle. Pour lui, et comme il se fait dans la tradition africaine, chaque prise de parole nécessite un proverbe qui en embellissant la parole, permet de traduire toute une philosophie africaine.

4. Le personnage de la tradition africaine

Les caractéristiques du langage utilisé dans les éléments visuels placent chaque personnage dans sa culture et son rang social. Il faut considérer le féticheur dans l'épisode « *Qui sort avec la femme du féticheur ?*⁴ ». En effet, il est présenté avec une corne d'animal comportant du kaolin dans l'exercice de son art de clairvoyance. Cet objet hautement mystique et mystérieux circonscrit la scène dans un décor qui inspire crainte et respect.



Photo 4 : *Qui sort avec la femme du féticheur*, Vidéo diffusée le 26 mars 2022.

¹ Jean Cauvin, *Comprendre les proverbes*, Paris, Editions Saint-Paul, 1981, p.5.

² T C'est ça là même, *Qui sort avec la femme du féticheur*, Vidéo diffusée le 26 mars 2022.

³ T C'est ça là même, *Jugement au village*, Vidéo diffusée le 26 mars 2022.

⁴ Vidéo diffusée le 26 mars 2022 sur la page *T C'est ça là même*.

Au total, l'espace culturel est mis à contribution à travers ces vidéos pour faire « frémir » le spectateur en l'invitant à savourer les saveurs locales.

II. Les traditions africaines : des voies de redynamisation du théâtre africain à l'ère du numérique

Il est de bon aloi de chercher une nouvelle expression de génie dramatique africain. Autrement dit, le théâtre contemporain doit définir son mode d'expression sans véritablement s'enfermer dans des canons qui le rendrait difficile à le comprendre et à l'apprécier à sa juste valeur. Il faut théâtre d'ouverture, un théâtre qui s'adapte le mieux à son époque. Les lignes suivantes proposent des pistes pour y parvenir.

1. Suivi du théâtre à l'ère de l'intelligence Artificielle

Cette partie amène à se poser la question fondamentale sur la création contemporaine : Comment faire le théâtre à l'ère du numérique ? Ou encore, le théâtre est-il encore attaché à ses valeurs esthétiques d'antan ?

Déjà, dans l'urgence, il faut dire que le théâtre africain a besoin de chercher des voies et moyens d'expression dans une société elle-même assaillie par la technologie artificielle. C'est un état d'urgence ! C'est un grand défi à relever par les faiseurs de théâtre ou les chercheurs contemporains et pour tout amoureux de l'art théâtral. Aussi bien que la société, le théâtre doit se frayer son chemin à travers des créations innovantes qui s'imposent pour espérer survivre. Bien évidemment, cette innovation exige la liberté dans la création qui se passe de conventions classiques qui ont longtemps embrigader la mise en scène. Sortir de ce carcan dramaturgique ou esthétique semble être le mobile de création scénique contemporaine de quelques moyens que ce soit. Serait-il encore d'actualité de définir le théâtre comme art vivant qui commande des acteurs jouant devant un public en un lieu donné ? Même s'il est trop tôt de l'affirmer, nous pensons, pour notre part, que la définition du théâtre a besoin d'être reconsidérée pour répondre aux besoins du moment. Patrice Pavis soutient cette idée lorsqu'il dit : « (...) nous percevons aussi la réalité spectaculaire autrement qu'il y a vingt, cinquante ou cent ans (...) nos habitudes de perception ont changé, d'autant plus que la manière de produire et de recevoir le théâtre évolué ».¹

¹Patrice PAVIS, *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, P. 51.

L'avènement de la Covid 19 a bien révélé les limites de cette conception du théâtre longtemps admise. Si la technologie laisse le choix aux praticiens du théâtre des moyens d'adaptations, eh bien, cette option n'est pas à balayer du revers de la main. Il faut y voir une aubaine pour la survie du théâtre non seulement, mais aussi, pour susciter son intérêt auprès des peuples. Passée l'époque où il fallait se rendre dans un endroit pour vivre le théâtre ! Aujourd'hui, le théâtre s'invite dans le quotidien de l'homme, chez lui à domicile. La preuve, ces comptes ont parfois 3000 abonnés ce qui ne serait pas évident s'il fallait se rendre dans un espace pour vivre le même spectacle. Rendre le théâtre à portée de tous est le mot d'ordre de cette expérience. Plutôt que de les ignorer et de les taxer de non théâtre, nous pensons qu'il faut les considérer et les accepter et voir en ces vidéos des voix d'expression du théâtre et moyen par excellence de conservation de cet art.

2. Les Web vidéo et la promotion de la culture africaine

Les web vidéo en plein essor avec le développement de l'intelligence artificielle concourt à la valorisation des cultures. En effet, le projet de promouvoir le théâtre africain s'explique par le fait que le retour aux sources, donc à la culture, participe de la légitimation et de la valorisation de la culture noire. Ainsi, le théâtre culturel, entendu comme le théâtre ancré et né de la culture africaine, devient une marque de reconnaissance pour le peuple africain dont l'identité ballote entre plusieurs cultures. C'est aussi une action pour promouvoir l'existence du théâtre au sens où l'entend l'Africain mais par la même occasion, c'est l'identité du peuple africain qui est manifestée. L'analyse se focalisera sur le problème de langue dans la pratique du théâtre. Pour ce faire, nous adhérons à la découverte du « Groupe *Nyogolon* », un organisme de l'Institut National des Art au Mali. Selon cette institution, le mot théâtre est dit « *Nyogolon* » en langue Bambara et Malick Tiéna explique que :

Quand le bambara parle de théâtre, c'est le mot *nyogolon* qu'il utilise. Ce mot veut dire beaucoup de choses : le *nyogolon* c'est à la fois ce qui amuse les gens, qui les éduque et fait passer les informations. *Nyogolon*, c'est aussi « se connaître les uns les autres, se connaître soi-même », car la connaissance de soi-même entraîne celle des autres [...] »¹

¹ Malick Tiéna, « Le Groupe Nyologolon et le G.R.A.A.D. » in *Notre Librairie*, n°75-76, Juillet-octobre 1984, p. 45.

Cette esquisse de traduction est à saluer. Pour notre part, le vacillement du théâtre africain se situe au niveau de la langue. En fait, le déni des richesses culturelles et dramatiques africaines butte sur le problème des langues maternelles. En réalité, aujourd'hui, seuls ceux qui comprennent et maîtrisent leurs langues accordent de l'intérêt à la tradition. L'on réalise que ceux-ci sont en petits nombres de même que les anciens élèves qui ont encore en eux le souvenir des villages bien avant de migrer vers les villes ou avant la modernisation des villages. Bien évidemment, la nouvelle génération, connaissant mal la tradition, des habitudes de chez elle, constitue la plus grande partie. Il est temps que la politique gouvernementale pense à l'intégration des langues maternelles dans le système éducatif scolaire et universitaire.

L'individu familiarisé à sa langue, c'est certain qu'il aura de l'intérêt à ce qui se passe dans son environnement en plus de ce qu'il apprendra à l'école. L'enseignement des langues maternelles africaines n'est pas bien tard d'autant plus qu'aujourd'hui, ces langues cohabitent avec les langues officielles ou coloniales dans les spectacles africains. Ceci peut être une aubaine dans la légalisation des langues maternelles africaines et notamment, ivoiriennes. Les vidéos de *T c'est ça là même* qui font cohabiter langues africaines (baoulé, malinké), sont à encourager et à promouvoir. Elles peuvent facilement contribuer à la promotion du théâtre africain dans sa forme originelle et originale. Car, « depuis longtemps, diverses civilisations ancestrales se sont servies de ce moyen pour inscrire leur culture et ainsi la transmettre aux autres »¹.

Pour changer l'avenir du théâtre, la nouvelle génération doit, pertinemment, utiliser la culture. Cela peut sembler idéaliste, surtout à l'ère de la modernité où les traditions sont pratiquement, rangées dans « les placards » du passé. Mais, cela est nécessaire pour l'émancipation du théâtre africain.

Conclusion

Il faut retenir que la troupe *T c'est Ça là même* impulse à la création artistique africaine en général et à l'art vivant en particulier, originalité et identité (ou singularité). Avec le contenu proposé, l'on se rend bien compte qu'il y a encore du potentiel, il y a matière à considérer dans la création des spectacles vivants contemporains qui semblent être mal appréciés à la faveur

¹ Juan C. Jiménez Murillo, « La littérature comme voie d'accès à la culture », in *Letras* 57 (2015), p.158.

des réseaux sociaux. Le théâtre a encore son mot à dire dans un monde enclin à l'Intelligence Artificielle.

Le choix du Meta (facebook) et de youtube comme moyen d'expression des spectacles, laisse entendre et croire que l'art ne s'enferme plus dans des dogmes de créations scéniques comme il en a été des siècles durant. Le théâtre suit son temps. Et de plus en plus, les artistes aspirent à la liberté d'expression pour offrir au monde leur savoir-faire en termes de créativité et d'originalité. Stratégiquement, ceci a l'avantage d'adopter une position dans le concert des nations. Bien plus, il s'agit d'apprendre à donner et à recevoir. Si l'Africain a reçu le théâtre formalisé par l'Occident à la faveur de l'écriture, il lui revient de donner ce qui est essentiel, qui est ici sa tradition, sa culture pour l'évolution de la connaissance en général, mais particulièrement pour les arts vivants.

Bibliographie

- 1-T C'est Ça Là Même, *Jugement au village*, Vidéo diffusée le 3 octobre 2020.
- 2-T C'est Ça Là Même, *Je ne meurs pas seul*, Youtube, diffusée le 11 mai 2022.
- 3-T C'est Ça Là Même, *Qui sort avec la femme du féticheur ?* Vidéo diffusée le 26 mars 2022
- 4-Alain Couprie, *Le théâtre, texte dramaturgie, histoire*, Paris, Armand Colin, 2007.
- 5-Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociocritique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.
- 6-Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Messidor, 1981.
- 7-Jean Cauvin, *Comprendre les proverbes*, Paris, Editions Saint-Paul, 1981.
- 8-Juan C. Jiménez Murillo, « La littérature comme voie d'accès à la culture », in *Letras* 57 (2015).
- 9-Malick Tiéna, « Le Groupe Nyologolon et le G.R.A.A.D. » in *Notre Librairie*, n°75-76, Juillet-octobre 1984.
- 10-Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016.
- 11-Pierre Lathomas, *Le langage dramatique*, Paris, Puf, 2012.
- 12-Thomas Melone, « La vie africaine et le langage théâtral », in *Les Actes du colloque sur le théâtre négro-africain*, Abidjan, Présence africaine, 1971.
- 13-Vigeant Louis, « Les objets de la sémiologie théâtrale : le texte et le spectacle » in *Horizons philosophiques*, 1(1). <https://doi.org/10.7202/800861ar> 1990.

Du didiga traditionnel au didiga-théâtre, un modèle de transposition dramaturgique et de (re) dynamisation de la création scénique contemporaine en Côte d'Ivoire

Pierre-André N'guessan GNANZOU

Université Alassane Ouattara – Bouaké (Côte d'Ivoire)

andregnanzoupierre@gmail.com

Résumé

Même si Zadi Zaourou n'a pas copié le didiga de la tradition orale bété à la lettre dans son expérience scénique, il s'est tout de même inspiré en gardant le noyau « Art de l'impensable » et certains aspects significatifs en se servant de certains mécanismes de transfert ou de transposition développés par l'ethnoscénologie et la dramaturgie, tels que l'adaptation, le filtrage, la stylisation, l'échantillonnage, le décalage de l'échange, la modification de l'espace.

Ces techniques ont favorisé une certaine malléabilité créatrice qu'il a ouvert son expérience esthétique du didiga, art de la scène, à plusieurs souffles culturels. Ainsi, l'esthétique du didiga-théâtre a marqué un tournant décisif dans l'histoire de la production théâtrale et l'évolution de la dynamique de création scénique contemporaine, notamment en Côte d'Ivoire et dans toute l'Afrique.

Cette notoriété a eu un grand écho dans les milieux de création artistique africaine et dans le monde, à tel point que le didiga-théâtre de Zadi est devenu une référence dramaturgique patrimoniale ivoirienne engagée dans une quête de l'universel.

Mots clés : Didiga, Théâtre, Transfert, Transposition, Création scénique, dramaturgie.

Abstract

Even if Zadi did not copy the didiga from the bête oral tradition to the letter in his stage experience, he was still inspired by keeping the core «Art of the unthinkable» and some significant aspects by using certain transfer or transposition mechanisms developed by ethnoscenology and dramaturgy, such as adaptation, filtering, stylization, sampling, exchange shift, space modification.

These techniques favoured a certain creative malleability as he opened his aesthetic experience of didiga, performing art, to several cultural breaths. Thus, the aesthetics of didiga-theatre marked a decisive turning point in the history of theatrical production and the evolution of the dynamic of contemporary stage creation, particularly in Côte d'Ivoire and throughout Africa.

This notoriety has had a great echo in the African artistic creation circles and in the world, so much so that the didiga-theater of Zadi has become a dramaturgic reference Ivorian heritage committed to a quest for the universal.

Key words: Didiga, Theatre, Transfer, Transposition, Scenic creation, dramaturgy.

Introduction

Aujourd'hui, la dramaturgie africaine est engagée dans une dynamique de construction et de déconstruction des normes de création dramatique allant jusqu'à la subversion totale. Les productions dramatiques oscillent entre quête de l'universalisme, affirmation et enracinement culturels. Dans cette perspective, Zadi Zaourou, qui appartient à la deuxième génération après la période de la réhabilitation de l'homme noir et des grandes figures historiques, en créant l'esthétique théâtrale du didiga, se positionne en pionnier et devient un repère pour les générations après lui notamment celle des nouvelles dramaturgies. L'esthétique théâtrale de Zadi Zaourou, en effet, est née de l'exploitation du « didiga », une pratique culturelle de la tradition orale bété, culture à laquelle appartient le dramaturge, dans une perspective d'art scénique. Zadi a transformé ce récit conté en une pratique théâtrale scénique par le processus de transposition. Ainsi, le didiga-théâtre, création esthétique de Zadi apparaît comme une réécriture, une recréation, une redynamisation scénique de ce récit dont la particularité est d'être le fruit de la tradition orale.

Quels sont en fait les ressorts ou mécanismes sur lesquels repose cette transposition scénique du didiga-récit qui a fait du didiga-théâtre de Zadi un repère important de la dramaturgie en Côte d'Ivoire ? Comment reconnaît-on le didiga-récit traditionnel ? En quoi son transfert sur la scène théâtrale redynamise-t-il la création scénique contemporaine en Côte d'Ivoire ? La problématique ainsi posée favorise l'organisation de l'analyse qui repose à la fois sur l'ethnoscénologie, la dramaturgie et l'herméneutique, en trois axes. Le premier s'attellera à présenter l'expression artistique du didiga

traditionnel ; le deuxième axe sera le lieu de décryptage du processus de transposition scénique du didiga et le troisième dira la portée du renouvellement artistique du didiga-théâtre dans la création scénique.

1. Le didiga traditionnel

Dans nombre de civilisations, les peuples se distinguent par les pratiques culturelles quotidiennes et par les représentations spectaculaires qui constituent leur ferment identitaire. Chez les bété, le didiga est l'une des représentations les plus importantes et significatives.

1.1. Le didiga, un art traditionnel bété

Le peuple bété occupe actuellement le centre-ouest de la Côte d'Ivoire. Les grandes agglomérations qui constituent leurs espaces d'existence sont les villes de Daloa, Gagnoa et Soubré. Ce peuple possède un patrimoine artistique et culturel très riche. Les plus représentatifs sont le tohourou et le didiga. Le didiga, dans la culture bété, est une expression spectaculaire traditionnelle. L'art du didiga se présente comme un récit narré par les chasseurs sur fond musical du dôdô (arc musical), dans les dispositions scéniques d'un conte même si l'on le distingue fondamentalement de ce dernier. Pour lui donner un contenu définitionnel, Zadi Zaourou écrit :

Originellement, le concept de Didiga renvoie à un art de type particulier que pratiquaient les chasseurs bétés. À la base de cet art, un instrument de musique qui est un instrument parleur : dôdô, connu en français sous le nom d'arc musical. Les chasseurs au cours de longues randonnées en forêt [...] couraient de multiples et redoutables aventures. Lorsqu'ils rentraient au village, ces héros, qu'admirait le peuple parce qu'ils conjuraient la famine et symbolisaient le courage et l'abnégation, se plaisaient souvent à conter au public leurs merveilleuses équipées [...] Et ils contaient aussi leurs propres métamorphoses et la métamorphose des êtres, des phénomènes et des choses.¹

En tant que fruit de la tradition orale, le principal instrument de jeu est la parole. Au centre de ce récit, un personnage-héros, dont le nom est « Djergbeugbeu », représentant symbolique du chasseur. Ce récit dit par le chasseur-conteur n'est que l'expression des faits et situations vécus lors de sa randonnée en affrontant la jungle dans des combats épiques avec des animaux

¹ Bottey Zadi Zaourou, « Qu'est-ce que le didiga ? », *La Guerre des femmes suivie de La Termitière*, NEI / Neter, 2001, p. 124.

féroces. Dans ce combat, le chasseur a souvent recours à des moyens de transformation ou de métamorphoses extraordinaires, voire surnaturelles pour échapper à la mort, avec l'apparition insolite d'êtres surnaturels pour le sauver *in extrémis*. L'omniprésence du chasseur-conteur qui raconte ses exploits avec toute l'expressivité qui l'accompagne affiche la parenté mimétique de cet Art traditionnel spécifique, somme toute complexe. Jacqueline Soupe Lou dira que : « *Le didiga est un art mimétique structuré par des récits qui peuvent être épiques, dramatiques, poétiques* »¹. Finalement, le didiga se présente comme un Art de la tradition orale, une forme d'expression spectaculaire traditionnelle pratiquée par les chasseurs du pays bété qui porte la marque culturelle et identitaire de ce peuple. Il affiche ses caractéristiques esthétiques propres.

1.2. Des éléments esthétiques caractéristiques

L'Art du didiga est un récit dit sous forme de conte. Ce récit met en situation un personnage « Djergbeugbeu », le héros qui incarne et joue toutes les autres entités qu'on pourrait appeler personnages secondaires. Il a un arc musical appelé « dôdô », un instrument de musique et un accessoire de jeu qui est le symbole de l'arme du chasseur. Dans ce jeu contique, l'espace diégétique est la jungle et l'espace mimétique, le village, dans la cour d'une habitation ou sur une place publique. De tous les personnages qu'incarne le chasseur-conteur, un des plus remarquables est la mère défunte dont la présence dans le récit est indispensable en tant qu'élément catalyseur de certains dénouements. Le discours du didiga se présente comme un monologue qui met en relief les jeux vocaux et corporels. Le chasseur-conteur utilise sa voix pour dire le récit qu'il accompagne de bruitages onomatopéiques, de chants, de silences, de rythmes, son corps par l'expression corporelle, la mimique, la gestuelle, la musique à travers l'arc musical dont il est le joueur, etc. Toute cette expression performative lui permet de rendre son discours palpitant enrichi de tonalités épiques, dramatiques et poétiques à la fois afin de captiver et garder le public en haleine.

¹ Lou Touboué Jacqueline Soupe, « Le Doozi, chœur rythmique du Didiga de Zadi Zaourou », *Horizons/ Théâtre* [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2022, consulté le 30 juin 2022. URL: [http:// journals.openedition.org/ht/1425](http://journals.openedition.org/ht/1425); DOI: <https://doi.org/10.4000/ht.1425>, p.47.

1.3. Les valeurs artistiques et culturelles du didiga

Au regard des éléments esthétiques qui le caractérisent, le didiga se présente comme une école de valeurs. L'expression de cet art est une éducation aux valeurs humaines. Le personnage du héros « Djergbeugbeu » est l'incarnation du courage, de la bravoure, de l'abnégation, de la résilience, etc. Dans la tradition bété, ce héros qui n'est autre qu'un chasseur, est unique en son genre. Zadi Zaourou témoigne qu'il est :

Le plus grand, le plus génial, le plus intrépide, le plus généreux de tous. Dans la tradition orale, il a valeur de symbole. C'est l'initié des initiés... C'est l'Homme parmi les hommes. L'homme par excellence.¹

La présentation ou la représentation d'un tel personnage est une invitation aux spectateurs à imiter le modèle. Cette forme d'apprentissage aide les spectateurs, surtout les plus jeunes à se construire une personnalité soit calquée sur le modèle, soit défiant le modèle pour faire plus et mieux que lui. Toutes les épreuves qu'il traverse et dont il est vainqueur, sont un apprentissage à l'école de la vie où l'on est appelé à rencontrer toutes sortes de difficultés devant lesquelles vivre veut dire que l'on a trouvé la solution pour les vaincre et souffrir, voire mourir veut dire que l'on a échoué.

Par ailleurs, la présence de l'ombre de la mère défunte à qui le héros voue un attachement mystique et/ou spirituel est l'expression d'une culture religieuse chez le peuple bété. Cette croyance aux mânes des ancêtres morts, commune à de nombreux peuples africains. Autrement dit, cette partie de chasse n'est pas que physique, elle est aussi spirituelle en sorte que celui qui s'y engage doit s'assurer de son assise spirituelle. Aussi, l'ombre de cette mère défunte le délivre-t-il toujours des situations inextricables et de façon miraculeuse. C'est une valeur positive de la présence d'un esprit (bienfaiteur) dans la jungle enveloppée par l'idée de la férocité et le mystère étrange du mal. En fait, le héros-chasseur est permanemment en danger puisqu'il développe des qualités susceptibles de nourrir certaines jalousies. Il a, pour ce faire, besoin d'une bonne protection spirituelle, un bon ancrage spirituel. La culture de la croyance aux mânes des ancêtres est pour lui une bonne pratique religieuse dans la mesure où il tire son assurance spirituelle du personnage de la mère défunte.

¹ Bottey Z., *La Guerre des femmes ...*, op.cit., pp.127-128.

2. Le didiga-théâtre : de la terre à la scène théâtrale

Le choix du lieu de représentation est en soi une marque de transfert ou de transposition. Le didiga traditionnel se dit dans un lieu ouvert, dans la cour d'une habitation ou dans un espace public. Pour son didiga-théâtre, Zadi Zaourou opère le choix du lieu de représentation hérité du théâtre occidental dont le forme actuelle, moderne, est la scène à l'italienne. Ce changement de cadre d'expression nécessite une recodification, une réappropriation du langage selon les conventions du théâtre moderne occidental.

2.1. La resémantisation esthétique du didiga zadien

Pour donner un contenu au concept de « didiga » qu'il conçoit, Zadi n'emprunte pas le chemin de la définition nominale, ni même la voie étymologique du terme, encore moins la substitution d'un équivalent dans la langue française. Selon lui, le terme mystère qui semble plus proche, ne peut pas porter totalement le sens du didiga. Toutefois, un principe est fondamental aux deux formes de didiga (traditionnel et moderne) et au terme de « mystère », « l'impuissance de la raison à rendre compte du phénomène, [...] L'impossibilité de ce même phénomène à se laisser soumettre à l'épreuve de la vérification »¹.

Sur la base de ce noyau, Zadi codifie le concept de didiga selon deux idées majeures. Lors d'un entretien avec Théophile Kouï, il affirme :

Le didiga apparait comme la forme achevée, le degré supérieur d'un art, qu'il soit l'art de chanter, l'art de dire des contes, l'art de maîtriser la parole en général, etc. »².

La première idée de l'enrichissement du concept du didiga, art de la scène et poétique de Zadi, est la perfection artistique. L'artiste, en effet, comme tout individu qui naît en ce monde, est investi d'une mission sociale. Ce devoir qui habite la conscience de chaque être doit lui permettre de s'imprimer constamment et permanemment une discipline, une rigueur et une logique

¹ Bottey Z., *La Guerre des femmes ...*, op. cit., pp.125-126.

² Théophile Kouï cité par Urie Doin Doh, *Les symboles dans la création dramatique de Zadi Zaourou*, thèse de doctorat de 3^e cycle, Université d'Abidjan, 1994, p. 232.

appropriée de démarcation qui le rendrait différent des autres et favorable à l'accomplissement de cette mission.

Ainsi, l'artiste, particulièrement, doit pouvoir s'inscrire dans une logique d'élévation au-delà des habitudes communes, sources de corruption de l'esprit, pour s'engager dans une quête vers la perfection. Certes, l'œuvre artistique peut être l'expression d'une conscience collective, mais l'artiste doit participer avec plus d'intensité que la majorité des individus. Cette conception a nourri la création du langage dramatique chez Zadi.

Pour consolider cette première idée, Zadi Zaourou ouvre un deuxième champ de conception du didiga, la dualité de l'existence. Pour lui,

[...] Les êtres, les phénomènes et les choses dans notre civilisation vivent tous une vie double. Une vie concrète, perceptible par nos sens, par notre bon sens, par notre raison, et une vie qui transcende la première, qui l'anime au sens fort du terme, c'est-à-dire qui lui donne âme et qui la fonde.¹

Cette manifestation de la deuxième vie des êtres, des phénomènes et des choses qui émane d'une vision du monde de l'Africain a permis à Zadi de créer un art dramatique spécifiquement africain, le didiga-théâtre, nourri à la source de la tradition orale bété. La vie double, en effet, renvoie à la plénitude du sens des choses qui s'opère par superposition de sens. Ainsi, un mot ou une chose utilisée dans le langage dramatique, requiert un premier niveau de sens accessible à tous, mais ce langage est porteur d'un deuxième niveau de signification qui lui permet de s'ouvrir à une transmutation symbolique. Ce sens symbolique, caché nécessite un effort d'analyse qui tient compte du contexte d'utilisation. N'est-ce pas sans doute ce sens enfoui, masqué du langage qui a favorisé le fait que l'œuvre artistique de Zadi soit taxée d'hermétique ? Toutefois, c'est à la lumière de ces deux niveaux de conception qui s'enracinent dans le didiga ancien que Zadi Zaourou élabore son langage dramatique propre.

¹ Christine Pillot cité par Drissa Sanogo, « Rituels africains : théâtres-rituels et transculturalité en Côte d'Ivoire », *Diboul* N°004, Vol. 4, Décembre 2022, p. 161.

2.2. Le processus et les marques esthétiques de la transposition théâtrale scénique

Le langage esthétique du didiga-théâtre est très hétérogène. Il est le fruit de divers modes de transposition. L'ethnoscénologie parle de « formatage »¹ à travers certains mécanismes de transfert ou de transposition. Il s'agit de l'adaptation, transformation substantielle avec ajout d'artifices nouveaux ; du filtrage, élagage et sélection de certaines parties ou certains aspects ; de la stylisation, reconstruction adaptée ou symbolisée ; de l'échantillonnage, sélection du noyau ou des éléments essentiels et significatifs ; de la synthétisation, contraction pour aller à l'essentiel et à l'utile ; du décalage de l'échange, transformation ou changement du mode du discours ; et de la modification de l'espace, changement ou transformation du lieu. Ce sont les procédés par lesquels Zadi s'est réapproprié le langage du didiga ancien pour en faire un langage dramatique nouveau. Un langage très composite et complexe fait de parole, de corps, de rythme, de chant, de musique, de jeux, de rites, d'objet, de symbole, etc.

- **La fable et l'action dramatique** : la fable du récit de chasseur narré, grâce au procédé du décalage de l'échange, fait place à des échanges dialogués entre plusieurs personnages sur fond de satire sociale et politique. Toutefois, l'échantillonnage a permis à Zadi d'extraire le noyau initiatique pour le faire subsister dans le didiga-théâtre, ainsi que le jeu des affrontements ou d'oppositions entre les protagonistes.

Quant à l'action dramatique, naissant de façon pratique sur fond d'improvisation, elle est constituée de :

[...] manifestations publiques ésotériques et exotériques comme les rites d'initiation, les fêtes de moissons, les jeux, les funérailles, les cultes périodiques des ancêtres et des dieux, les rites de guerre, de sortie de masques, d'intronisation de chefs ou de toutes autres cérémonies solennelles.²

C'est un ensemble d'événements, de faits, de situations, d'intrigues, d'affrontements épiques, de métamorphoses, de mystères, quelques fois à la limite de l'impensable. Les tableaux « la termitière » (p. 97) où le néophyte

¹ Jean Duvignaud & Chérif Khaznadar (dir), « Les spectacles des autres : question d'ethnoscénologie II », *internationale de l'imaginaire*, Nouvelle série N°15, Babel-Maison des cultures du monde, Evreux, 2001, p.56.

² Jacqueline S., « Le Doozi... », loc.cit., p.48.

subit des épreuves, « les communiants » (p.112) dans *La Termitière* et le tableau VI (p.29) de l'offrande de la vierge, le tableau X (p.39) de la guerre entre les hommes et les femmes, ainsi que le tableau XIII (p.49) des funérailles de zouzou, dans *La Guerre des femmes*, en témoignent aisément.

- **Les personnages :** Ils sont issus de mythes, de légendes, de la société traditionnelle et moderne avec des fonctions diverses. Leurs constructions reposent sur certains principes empruntés à la culture didigaeque traditionnelle ainsi qu'à la culture moderne du dramaturge. Ils sont habités par les principes d'initiation, d'oppression, d'opprimé, d'opposition, de résistance, de ritualité, d'héroïsme, de symbolisme, de spiritualité. Dans *La Guerre des femmes*, il y a la présence des personnages mythologiques de Mahié et Mami Wata ; des personnages légendaires de Shariar (figure de l'oppression) et Schéhérazade (qui incarne la résistance, l'héroïsme et l'initié) des contes de mille et une nuit; le personnage de Zouzou qui est un symbole pour la communauté des femmes ; le Monarque et ses esprits (Ouga et Woudigô) travaillent à l'oppression du peuple quand Le néophyte et Le rebelle à la fois initié et résistant se sont opposés au monarque pour libérer le peuple en vainquant le personnage symbolique de La termitière dans *La Termitière* ; dans *Le Secret des Dieux*, on voit cette opposition entre Edoukou-Roi, alias Kaya Maghan, le personnage de l'oppression tyrannique et Niobé, l'initié et ses pestiférés.

En outre, le dôdô ou arc musical, instrument musical manifestant « la projection poétique et symbolique »¹ de l'arc, arme ancienne du chasseur bété et qui faisait l'objet d'une « célébration liturgique »² en tant qu'instrument musical, accessoire de jeu et essence même du didiga, art de la parole, est érigé en personnage en part entière dans le didiga, art de la scène. Zadi le personnifie avec tous les attributs d'un être humain avec une parole médiatisée, masquée que seul l'initié à ce discours d'instruments parleurs comme l'atoungblan ou le Klin-kpli chez les Akan. Ainsi, grâce aux procédés d'adaptation, de filtrage et de stylisation, son rôle a été amplifié au point de faire de lui un élément central du langage. Dans le tableau du jeu de cercle dans *La Termitière*, c'est l'arc qui est le meneur de jeu.

- **L'ombre de la mère défunte ou la présence de l'invisible :** L'ombre de la mère défunte qui porte la marque du métaphysique dans le didiga traditionnel, a une fonction salvatrice vis-à-vis du héros. Zadi n'occulte

¹ Bottey Z., *La Guerre des femmes ...*, op. cit., p.130.

² Ibidem.

pas cette réalité ancienne, mais lui donne surtout toute une autre consistance au point de l'inscrire dans une dynamique contradictoire. Dans *La Guerre des femmes* par exemple, la présence de l'ombre de la mère défunte est marquée par le personnage de Mami wata (invisible à Shariar) qui vient sauver Shéhérazade. Par contre, dans *La Termitière*, cette présence métaphysique est marquée par les personnages de Ouga (la main d'effroi) et Woudigô (dévoreur de cerveau) qui accompagnent le monarque comme sa puissance pour exercer sa suprématie et son oppression du peuple.

- **L'espace** : Oscillant entre la brousse (jungle) et le village (espace de vie de la population bété) dans le didiga traditionnel, Zadi le démultiplie en trois lieux selon sa vision du monde et le choix de ses protagonistes en action. Il définit l'espace du peuple (opprimé) et de l'initié, héros redresseur de torts, l'espace du Monarque et des Termites (gouvernants et oppresseurs) et l'espace des incertitudes et des affrontements, qui est un lieu de changement de transformation, de dépassement. Dans la disposition scénique moderne, les opprimés sont logés au côté jardin, les oppresseurs au côté jardin et le théâtre (le centre de la scène) et l'avant-scène sont réservés aux affrontements.

- **Le langage des objets** : ce langage se manifeste à travers les décors, les accessoires, les costumes, la musique, la lumière, les couleurs, le bruitage, les symboles, etc. Ils sont moins présents dans le didiga de la tradition orale. Toutefois, Zadi les utilise à profusion, les conçoit avec une forte charge symbolique, rituelle et poétique dans son didiga-théâtre, art de la scène. L'on remarquera que la musique, présente par les instruments de musique, dans *La Termitière*, est liée à des personnages selon leur statut. Le kadjo « sorte de fer de forme conique dont on tire un son en le frappant »¹, marque la présence de la main d'effroi, c'est-à-dire Ouga, l'esprit lié au Monarque. Quant au Pedou², sorte de flûte faite à base de roseau, très proche de la flûte de pan, il accompagne l'initié dans ses actions. À côté des instruments de musique, il y a la tunique teinte d'encre végétale, plaquée d'amulettes de cuir, la toile rouge qui sont des costumes à connotation symbolique et rituelle. Quant aux accessoires de la hachette et du cauris, dans *La Guerre des femmes*, ils sont investis d'une fonction rituelle. En outre, un des décors, très significatif dans le didiga-théâtre que Zadi a emprunté à la tradition orale africaine globale, est la termitière.

¹ Marie José Hourantier, *Du rituel au théâtre rituel : Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984, p.54.

² Ibidem.

Dans la tradition orale, cet objet très complexe, est un symbole marqué d'une connotation positive, représentant la chaîne des générations dans leur effort d'union pour la construction harmonieuse de la cité, la fécondité, la force de l'énergie vitale, etc. Zadi le recode selon le principe de symbolisation de 3^e degré, en son propre contraire, le mettant au service des oppresseurs, incarnés par Ouga et le Monarque. Il devient, ici, négatif. Le tableau du prologue de *La Termitière* nous en livre la quintessence. Tous ces éléments esthétiques témoignent de l'expérience du transfert ou de la transposition opérée par Zadi du didiga traditionnel bété pour enrichir l'esthétique de son didiga-théâtre, art de la scène, une contribution incontestable à la dynamique de création artistique africaine et un modèle sûr.

2.3. Le modèle de transfert théâtral

Le transfert ou la transposition scénique du didiga se manifeste de diverses manières. Aussi tout transfert suppose-t-il des modifications de tous ordres. Cette initiative peut emprunter la voie idéologique qui implique que l'objet transféré ou transposé observe un certain conservatisme d'ordre muséologique ou anthropologique, c'est-à-dire qu'il garde sa matérialité (forme et contenu) dans le nouveau cycle ou le nouvel espace d'utilisation. Elle peut s'inscrire également dans une perspective dynamique en préservant la spiritualité de l'objet, c'est-à-dire, l'esprit et non la lettre. Cette forme est beaucoup plus symbolique et engage l'initiative de la création. Dans le cadre du didiga-théâtre, art de la scène de Zadi, il observe à l'égard de l'art oratoire traditionnel, une certaine distanciation pour faire le choix de l'inspiration, dans une perspective de création artistique symbolique et dynamique. Il en témoigne en ces termes :

Comprendre que la création artistique n'est pas une activité ethno-sociologique et savoir manifester concrètement la liberté d'initiative sans laquelle il ne saurait y avoir d'art ni créateur d'art.¹

Il ne se fait pas prisonnier de la pratique traditionnelle de l'art du didiga, ni de l'idéologie que servaient les anciens et leurs arts. Il enrichit sa création esthétique de tous les brassages culturels africains et en dehors de l'Afrique afin de donner une certaine dynamique à sa forme d'expression artistique.

¹ Bottey Z. ., *La Guerre des femmes* ..., op. cit., p.132.

3. Le didiga-théâtre ou la (re) dynamisation du théâtre contemporain

Le didiga-théâtre de Zadi est né d'une volonté de réappropriation artistique, d'éveil des consciences culturels et de rupture dans la production dramatique contemporaine qui a habité certains dramaturges à un moment donné de l'histoire du théâtre en Côte d'Ivoire et qui a eu un écho dans toute l'Afrique.

3.1. Un élan de modernisation de la production théâtrale

L'expérience du didiga-théâtre marque un tournant décisif en termes de rupture dans les normes de conception de l'œuvre dramatique. L'initiative de Zadi, même s'il n'est le seul à l'avoir fait, apparaît comme une véritable chirurgie esthétique dans la production dramatique africaine contemporaine. Cette opération esthétique se positionne comme un engagement décolonial vis-à-vis de la production théâtrale hérité de la colonisation occidentale. L'œuvre théâtrale de Zadi est marquée par deux principaux courants. Le premier dit « classique », est la manifestation de la rencontre du dramaturge avec le théâtre occidental avec des canons déjà définis et contraignants. Les œuvres produites dans ce courant sont calquées sur les normes de composition dramatique occidentale et les préoccupations thématiques qu'elles évoquent concernent la lutte anticolonialiste pour emboîter le pas à ses prédécesseurs ayant forgé l'idéologie négritudienne.

Dans cet élan, il produit *Les Sofas* où il développe une orientation « historique » en mettant en scène l'héroïsme nègre à travers l'image de l'Almamy Samory Touré, une figure emblématique de la lutte pour les indépendances. Zadi écrivait sa part de l'histoire de l'Afrique qui a besoin d'être mis en lumière au regard de la richesse qu'elle renferme afin de féconder l'espoir dans le cœur des nouvelles générations à venir. Il écrit à ce propos : « Samory, un symbole qui brille de mille facettes et dont chaque rayon ressuscitera des légions de héros nègres »¹. Dans ce même courant, comme pour être en conformité avec son époque, Zadi produit *L'œil*. Cette œuvre qui s'habille des préoccupations politiques de l'Afrique après les indépendances avec des nouveaux dirigeants africains. Au cœur de cette pièce, la satire politico-sociale dont la figure est le personnage du gouverneur Sôgôman Sangui qui pactise avec la corruption afin d'ourdir l'exploitation sociale de ses humbles concitoyens. De *Les Sofas* à *L'œil*, Zadi reste attaché

¹ Bernard Zadi Zaourou, *Les sofas suivi de L'œil*, Paris, L'Harmattan, 1983, p.12.

aux normes scripturales du théâtre occidental, même si les contenus thématiques sont orientés différemment.

C'est à partir de *La Tignasse* que Zadi essaye de se frayer un chemin de création dramatique qui lui sera propre. Cette œuvre pourrait s'inscrire dans la tendance classique de la production dramatique de Zadi, certes, mais elle est une œuvre charnière qui annonce sa nouvelle vision dramaturgique au regard de sa structure extrêmement composite et atypique. La pièce pose deux problèmes majeurs qui guettent l'Afrique des temps modernes, à savoir le conflit entre modernisme et tradition ; et la question des repères culturels dans une société qui se modernise et se globalise. Les images de cette somme de préoccupations sont les personnages de Kouamé Konan, l'homme-à-la-tignasse ; Esmel, l'étudiant en médecine ; le professeur Degui, professeur en médecine ; et Gondo, le guérisseur. Ici, Zadi annonce le recours à la tradition qui possède des solutions pour notre monde moderne à travers la guérison que Gondo, le guérisseur apporte à Esmel et l'homme-à-la-tignasse. Les prémices du changement de cap de *La Tignasse* se manifestent plus concrètement dans la création de *La Termitière* qui consacre l'esthétique du didiga. C'est là, et de là que Zadi développe sa nouvelle vision dramaturgique attachée à sa liberté d'expression artistique dans un langage qu'il emprunte non seulement à la tradition orale africaine, mais qu'il enrichit de cultures diverses acquises de toutes ces expériences artistiques et culturelles.

Cette étape de la production dramatique de Zadi, marque la rupture avec lui-même, son théâtre « classique », et également avec la production dramatique dont la préoccupation était plus « idéologique », pour embrasser des préoccupations « esthétiques ». Cette ère d'esthètes qu'on pourrait qualifier « d'initiatique », a favorisé la libération du souffle artistique, ainsi que la recherche dans la création artistique. Il est vrai, que dans cette initiative, Zadi ne fut pas le seul, ni même le précurseur parce qu'avant lui, Niangoran Porquet avait initié l'esthétique de la « Griotique », mais sa contribution au renouveau de l'art théâtral ivoirien est très significative. Les productions dramatiques de ce courant initiatique, le didiga, est un repère important dans la construction de l'identité dramaturgique ivoirienne.

3.2. Un modèle de sauvegarde vivant

Face aux changements sociaux dus à la modernisation du cadre de vie des populations locales, à la mondialisation croissante et la volonté de construire et maintenir un monde où la diversité culturelle est une valeur, la préservation et la conservation des pratiques culturelles spectaculaires traditionnelles sont

devenues de véritables préoccupations mondiales. En 2003, l'UNESCO crée même des mécanismes pour assurer les peuples de la prise en compte de ses problèmes d'ordre culturel à travers la « Convention pour la sauvegarde du patrimoine immatériel »¹. Pour l'UNESCO, cette volonté de préservation est une contribution à la promotion de la diversité de l'écosystème culturel mondial. Le didiga-théâtre de Zadi qui construit son fondement sur le didiga de la tradition orale bété, s'inscrit dans cette dynamique. Mieux, la forme de sauvegarde proposée dans l'expérience esthétique du didiga-théâtre paraît plus appropriée parce qu'elle permet à la pratique culturelle traditionnelle de garder toute sa saveur spectaculaire, ainsi que ses valeurs culturelles. Le didiga-théâtre de Zadi conserve non seulement le substrat du didiga traditionnel, « l'art de l'impensable », mais également plusieurs autres aspects. Zadi ne se contente pas non plus de transposer le noyau et certains aspects, il enrichit le didiga de plusieurs autres genres artistiques et culturels, des pratiques culturelles diverses au point de faire vivre aux lecteurs-spectateurs une expérience artistique, culturelle et spectaculaire sans pareille. À travers cette expérience du didiga-théâtre, le didiga traditionnel survit et subsiste. Aujourd'hui, il existe un même festival du même nom qui fait la promotion de plusieurs pratiques traditionnelles de l'ère culturelle bété.

3.3. Une ouverture sur le monde du patrimoine artistique et culturel ivoirien

Le didiga est un héritage collectif de la communauté bété en Côte d'Ivoire. Cette pratique a toujours été transmise d'une génération à une autre. L'expérience esthétique, artistique et culturelle de Zadi devient, ici, comme une caisse de résonance, un amplificateur de l'écho du didiga en tant que pratique artistique et culturelle, mais aussi en tant que véhicule de valeurs culturelles, sociales, humaines, religieuses, etc. Ainsi, le didiga n'est plus la pratique exclusive du peuple bété, ni même la propriété expérimentale d'un artiste-chercheur, fut-il l'auteur, mais l'icône, le symbole identitaire où se reconnaît tout un peuple, celui de la Côte d'Ivoire. Sa contribution à l'histoire et son influence sur l'évolution de la production dramaturgique ivoirienne est suffisamment caractéristique pour qu'il occupe une place considérable dans le patrimoine artistique de la Côte d'Ivoire. Partant, le didiga-théâtre apparaît comme un bien commun, une richesse artistique et culturelle qui compte dans la construction de la mémoire collective des ivoiriens. Ce que Vincent Veschambre appelle patrimoine qu'il définit comme :

¹ UNESCO, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, 2003.

[...] les richesses accumulées et transmises au sein des familles, ...
Les héritages culturels collectifs transmis entre les générations, au sein d'un même groupe, d'une même société, voire de l'humanité toute entière.¹

En tant que forme d'expression spectaculaire et culturelle, le didiga-théâtre fait partir du patrimoine culturel immatériel de la Côte d'Ivoire. Zadi, durant des années, a porté le flambeau dramatique ivoirien avec sa compagnie Didiga pour parcourir toutes les scènes du monde. Partant, Zadi, sous le masque patrimonial du didiga, a vendu le label ivoire de par le monde tout en lui ouvrant la porte de la destination dramatique ivoire. Aujourd'hui encore, l'esthétique du didiga zadien fait l'objet de nombreuses études et travaux de recherches internationaux.

Conclusion

L'expérience esthétique dramaturgique de Zadi inspirée du didiga traditionnel bété, affiche d'emblée son originalité. En fait, Zadi fonde son transfert ou sa transposition scénique non sur la lettre matérielle de la pratique culturelle, mais plutôt sur l'esprit qui lui confère plus de liberté, plus de malléabilité créative. Aussi se donne-t-il les moyens d'ouvrir son expression artistique scénique à plusieurs autres souffles artistiques pour l'enrichir au point de marquer considérablement l'histoire de la production dramatique en Côte d'Ivoire.

Cette forte présence dans le paysage artistique et culturel ivoirien lui vaut une icône patrimoniale qui lui permet, dans un parcours riche, d'insuffler une véritable dynamique créatrice dans toute l'Afrique. La volonté d'ouverture de Zadi sur le monde malgré son enracinement dans la culture bété et africaine, est une aspiration à l'universel. Ainsi, pour Jean Derive, il a bien compris que : « *pour atteindre à l'universel, il fallait d'abord accepter d'être enraciné quelque part* »².

¹ Vincent Veschambre, « Le processus de patrimonialisation : revalorisation, appropriation et marquage de l'espace », *Les cafés géographiques – café-geo.net*, 2 Nov. 2007, p.3.

² Jean Derive, « Du théâtre historique au théâtre initiatique : le parcours d'un dramaturge engagé », *Hal open science*, déc. 2008, p.8.

Références bibliographiques

- 1-Bernard Zadi Zaourou, *Les sofas suivi de L'œil*, Paris, L'Harmattan, 1983, 122 p.
- 2-Bottey Zadi Zaourou, *La Tignasse suivi de Kitanmadjo*, CEDA, 1984, 134 p.
- 3-Bottey Zadi Zaourou, *La Guerre des femmes suivie de La Termitière*, NEI/Neter, 2001, 144 p.
- 4-Bottey Zadi Zaourou, *Le secret des dieux*, Torino, L'Italia La Rosa, 1999, 154 p.
- 5-Drissa Sanogo, « Rituels africains : théâtres-rituels et transculturalité en Côte d'Ivoire », *Diboul* N°004, Vol. 4, Décembre 2022, pp. 158-171.
- 6-Jean Derive, « Du théâtre historique au théâtre initiatique : le parcours d'un dramaturge engagé », *Hal open science*, déc. 2008, pp. 1-8.
- 7-Jean Duvignaud & Chérif Khaznadar (dir), « Les spectacles des autres : question d'ethnoscénologie II », *Internationale de l'imaginaire*, Nouvelle série N°15, Babel-Maison des cultures du monde, Evreux, 2001, 242 p.
- 8-Lou Touboue Jacqueline Soupe, « Le Doozi, chœur rythmique du Didiga de Zadi Zaourou », *Horizons / Théâtre* [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2022, consulté le 30 juin 2022. URL: <http://journals.openedition.org/ht/1425>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ht.1425>, pp. 44-58.
- 9-Marie-José Hourantier, *Du rituel au théâtre rituel : Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984, 286 p.
UNESCO, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, 2003.
- 10-Urie Doin Doh, *Les symboles dans la création dramatique de Zadi Zaourou*, thèse de doctorat de 3^e cycle, Université d'Abidjan, 1994, 304 p.
- Vincent Veschambre, « Le processus de patrimonialisation : revalorisation, appropriation et marquage de l'espace », *Les cafés géographiques – café-geo.net*, 2 Nov. 2007, pp.1-17.

Danses patrimoniales et chorégraphies contemporaines africaines**Ibrahim KONÉ**Université Peleforo Gon Coulibaly-Korhogo/Côte d'Ivoire
kone.latfad12@gmail.com**Résumé**

Au-delà de la distinction entre « danses patrimoniales » et « chorégraphies contemporaines africaines », il existe une interconnexion de l'expression artistique du continent. À partir d'une démarche analytique, critique et perspectiviste, ces deux facettes distinctes témoignent de la richesse de la diversité culturelle de l'Afrique, mêlant traditions ancestrales et innovations contemporaines scéniques. Autrement dit, les danses patrimoniales et les chorégraphies contemporaines africaines déterminent deux aspects de l'héritage culturel et artistique du continent. En ce qui concerne les danses patrimoniales, elles célèbrent la richesse des traditions anciennes. Quant aux chorégraphies contemporaines, elles reflètent l'évolution dynamique de la danse africaine dans le contexte moderne.

Mots clés : Chorégraphies contemporaines Africaines - Danses patrimoniales - Innovation et expérimentation - Signification symbolique – Transition culturelle

Abstract

Beyond the distinction between « heritage dances » and « contemporary African choreographies », there is an interconnection of the artistic expression of the continent. From an analytical, critical and perspectivist approach, these two distinct facets testify to the richness of Africa's cultural diversity, mixing ancestral traditions and contemporary scenic innovations. In other words, heritage dances and contemporary African choreography determine two aspects of the continent's cultural and artistic heritage. Regarding heritage dances, they celebrate the richness of ancient traditions. Contemporary choreographies reflect the dynamic evolution of African dance in the modern context.

Keywords: Contemporary African choreographies - Heritage dances - Innovation and experimentation - Symbolic meaning – Cultural transition

Introduction

Que valent nos danses patrimoniales dans la stylistique artistique contemporain ? Préservent-elles leur sens et leur philosophie de l'art au travers de cette transition vers l'harmonisation rigoureuse et structurée due à la contemporanéité ? Autrement dit, existe-t-il un changement de paradigme qui annihile ou promeut la portée des danses patrimoniales dans leur acception contemporaine ? Existe-t-il un dépassement des chorégraphies contemporaines africaines dans son approche des danses patrimoniales ?

Cette problématique met en lumière les dynamiques culturel, artistique, stylistique, philosophique et économique que les chorégraphies contemporaines africaines exploitent et exaltent à partir des danses patrimoniales. L'enjeu ici est de mettre en exergue l'apport ou les apports des danses patrimoniales dans la construction et l'efficacité des chorégraphies contemporaines africaines ; mais aussi, de montrer les limites de cette transition.

Pour parvenir à l'élucidation de cet objectif, il convient de commencer par relever qu'au-delà de leur définition, « danse patrimoniale » et « chorégraphie contemporaine » se rencontrent, se rejoignent. Il n'en sera pas de moins, à partir de cette première analyse, de réfléchir sur la nécessité et les perspectives culturelles multiples qu'engendre le passage des danses patrimoniales aux chorégraphies contemporaines africaines. Au-delà de cette approche, il est aussi question de scruter le dépassement de ces deux notions.

1- De l'approche définitionnelle des notions de « danse patrimoniale » et de « chorégraphie contemporaine »

Comment à partir de la définition de ces deux notions, il peut exister une identité fusionnelle ? Cette entreprise n'est-elle pas utopique ? N'existe-t-il pas de fait une césure entre « danse patrimoniale » et « chorégraphie contemporaine » ?

Dans *Peinture et société*, Pierre Francastel affirme que « l'art n'est pas velléité mais réalisation »¹. L'art en tant que réalisation est une pratique qui

¹ Pierre Francastel, *Peinture et société*, Paris, Gallimard, 1965, p. 65.

met en évidence des figures de l'art¹. C'est l'expression des différentes figures de l'art qui concourt à la manifestation des œuvres d'art selon la particularité de chaque figure de l'art. Autrement dit, l'art ne se rend visible que par les œuvres d'art en tant que réalisations du génie et du talent de l'artiste en fonction de la figure de l'art exprimée.

La danse est une figure de l'art qui sacralise le corps. Elle a le mérite de mobiliser plusieurs figures de l'art ; à savoir la musique et le chant. La danse est donc une synchronisation harmonieuse des organes du corps pour exprimer joie/douleur et un état d'esprit socio-culturel et philosophique. Par déduction, la danse patrimoniale est la figure de l'art qui mobilise avec ascèse et dynamisme les valeurs culturelles, esthétiques et spirituelles du patrimoine d'un peuple dans une synchronisation harmonieuse. En d'autres termes, la danse patrimoniale symbolise toutes les ingéniosités culturelles, artistiques et esthétiques transmises d'un peuple. Elle se nourrit de la tradition et de ses rites.

La chorégraphie est l'art de composer les ballets, d'en régler les figures et les pas. Elle met donc en évidence les figures et les pas de danse bien synchronisées. Sans nul doute, la chorégraphie ne saurait ne pas être identique à la danse dans son acception intrinsèque. Aussi, convoque-t-elle la musique comme figure de l'art associée pour sa manifestation. De ce fait, les chorégraphies contemporaines africaines sont le reflet de la belle harmonie, de la mesure stylistique entre la danse et la musique pour un effet de beau et du dynamisme culturel et artistique. À y regarder de près, il n'existe pas de différence définitionnelle entre « danse patrimoniale » et « chorégraphie contemporaine ». Il existe donc une interconnexion entre elles.

De cette approche définitionnelle entre « danses patrimoniales » et « chorégraphies contemporaines africaines » peut-on affirmer une césure entre ces deux notions ?

Une contradiction de principe existe entre nos deux notions. Il peut s'agir du fait que la danse patrimoniale convoque nos ancêtres et nos rites. Elle questionne leur approche de la culture, de l'art, de la sociologie et de leur

¹ Les figures de l'art sont les différentes représentations de l'art. Autrement dit, toutes les formes d'apparences de l'art. De ce fait, nous avons comme figures de l'art la *danse*, la *musique*, la *poésie*, la *peinture*, le *théâtre*, le *chant*, l'*écriture*, la *sculpture*. Les figures de l'art sont donc différentes des figures géométriques de l'art. Comme figures géométriques de l'art, nous avons : le cercle, le carré, le triangle, etc.

spiritualité. Comment à travers la danse se détermine toutes leur spiritualité, leur niveau de culture, leur philosophie de la vie et le sens qu'elle donne de la vie ? Par contre, la chorégraphie contemporaine africaine convoque les contemporains africains. C'est une nouvelle perspective de l'art à travers la danse qui est mis en exergue. Elle est la somme de toutes les perspectives et philosophie de l'art déjà mis en exergue. En d'autres termes, la contemporanéité, en tant que linéarité du temps qui tient compte des valeurs et acquis historiques est une somme d'innovation et de particularité esthétique et artistique.

Les acteurs étant différents au même titre que l'environnement avec tout ce qui l'engendre, il existe donc une césure entre la danse patrimoniale et la chorégraphie contemporaine africaine.

Aussi, les enjeux diffèrent entre ces deux notions. Dans la perspective de la danse patrimoniale, le but recherché est de parvenir à rendre compte de la richesse culturelle, de la spiritualité et de la finesse esthétique qui se cache à travers l'œuvre d'art. En d'autres termes, ce qui a de la valeur, c'est l'amour inconditionnel exprimé à la patrie, à la terre à travers l'art (la danse) sans que le désir de gain n'effleure l'esprit. Une nécessité de dignité et de fierté est à l'aune dans l'idée de danse patrimoniale. Elle mobilise un espace chargé de symbole, de spiritualité et de sens. Les instruments de musique et les vêtements convoqués légitiment cet espace et ce symbolisme dans la quête du sens socio-culturelle et cosmique.

Par contre, les enjeux de la chorégraphie contemporaine africaine sont multiples en référence au contexte artistique, culturel et social actuel. Ces enjeux sont en adéquation avec les défis et attentes au niveau des chorégraphies et danses contemporaines africaines. L'époque contemporaine est une époque des technologies numériques, de l'innovation et de l'expérimentation aigues. Mieux, c'est l'époque du professionnalisme aigu ; donc une époque qui s'approprie nécessairement une économie culturelle adéquate pour être à la hauteur des défis à lui assigner. Comme on peut le voir, à partir des enjeux, existe une césure entre « la danse patrimoniale » et « la chorégraphie contemporaine ».

Au-delà de l'interconnexion et de la césure que les notions de « danses patrimoniales » et « chorégraphies contemporaines » dessinent, existe-t-il une référence et des apports incontestés des danses patrimoniales dans le dynamisme des chorégraphies contemporaines africaines ? En d'autres

termes, comment saisir l'éternité de la danse patrimoniale dans les chorégraphies contemporaines africaines ?

2- Dynamisme des chorégraphies contemporaines africaines : éternité des danses patrimoniales

L'analyse précédente a cherché à mettre en lumière à partir de l'approche définitionnelle, les points d'interconnexion et ceux de rupture entre les notions de « danses patrimoniales » et de « chorégraphies contemporaines ». Il appert qu'il existe une interconnexion entre ces deux notions sur le fait que ce qui les lie, c'est la *danse*. Il ne peut exister de chorégraphie sans référence à la danse. Ce qui est en jeu, c'est la danse, nonobstant sa perspective patrimoniale ou contemporaine. Dans le même élan, il existe une contradiction entre ces deux notions et ce, sur deux axes.

Le premier axe est une contradiction de principe où les acteurs convoqués diffèrent. Les danses patrimoniales convoquent les ancêtres et nos rites et déterminent un espace chargé spirituellement, symboliquement pour donner sens et compréhension ; tandis que les chorégraphies contemporaines se réfèrent aux contemporains avec une diversité de pratiques religieuses, innovantes et technologiques qui influent les différentes créations.

Le deuxième axe de la contradiction entre ces deux notions met en évidence leurs enjeux. Au niveau de la danse patrimoniale, ce qui a de la valeur, c'est l'amour inconditionnel exprimé à la patrie, à la terre à travers l'art (la danse) sans que le désir de gain n'effleure absolument l'esprit. Par contre, les enjeux de la chorégraphie contemporaine africaine sont multiples en référence au contexte artistique, culturel et social actuel. L'époque contemporaine est une époque des technologies numériques, de l'innovation et de l'expérimentation aigues.

Que valent nos danses patrimoniales dans la stylistique artistique contemporaine ? Préservent-elles leur sens et leur philosophie de l'art au travers de cette transition vers l'harmonisation rigoureuse et structurée due à la contemporanéité ? Les chorégraphies contemporaines africaines dans leur dynamisme à mettre en évidence le savoir-faire et de savoir-être propre à l'Afrique construisent des ballets et des pas de danses qui valorisent les richesses culturelles et artistiques de l'Afrique. Elles sont déterminées par le souci d'innovation et de créativité originale.

Les danses patrimoniales déterminent en soi la qualité de la civilisation d'un peuple. Elles convoquent les instruments utilisés et déposent dans l'historique une matière à réflexion sur ces instruments ; mais surtout sur les différentes œuvres d'art qu'elles engendrent. Ces œuvres d'art ont le souci de laisser jaillir un contenu énigmatique qui est la condition même de l'œuvre vraie ; car la fausse œuvre se détruit dans l'imitation. Yacouba Konaté en fait la condition sine qua none d'apparition du symbolisme de l'univers ; car du caractère énigmatique, s'opère une dialectique entre la facture objective et matérielle de l'œuvre et sa réalité abstraite¹. Autrement dit, c'est cette tension entre la facture objective et matérielle de l'œuvre et sa réalité abstraite qui détermine son symbolisme de l'univers.

Les danses patrimoniales révèlent à coup sûr un symbolisme de l'univers à travers le contenu énigmatique de leurs œuvres d'art. Les représentations artistiques sont en adéquation avec la signification et la compréhension de cet univers. Elles sont donc le reflet de la conception et de la saisie plus ou moins claire de cet univers. C'est à partir de cette conception et de cette saisie que l'artiste maintient la tension de son style et de son talent pour hypnotiser et s'attirer à soi l'objet saisi comme vérité dans sa conscience.

Il est aisé d'affirmer que la vérité des œuvres d'art issue des danses patrimoniales est une vérité énigmatique car issue de la fusion entre rationalité et sensibilité. Ce qui est rationnel, c'est ce que l'artiste mobilise comme force, abnégation et talent pour dessiner le bel ouvrage qui se donne dans la conscience. Or cette conscience de l'artiste ancestral est une conscience consciente d'une forte dose de spiritualité, de vibration en adéquation avec un ailleurs sacralisé. Tout est façonné sur les principes de cet ailleurs qui influence considérablement ce monde sensible de l'artiste.

Ce déterminisme irrationnel qui ne se laisse pas absolument comprendre par le sens commun est ce pan de la spécificité esthétique qui se laisse appréhender et saisir par la rythmique des pas de danse et leur synchronisation. Cette rythmique, faite de mesure et d'harmonie révèle le sens de l'harmonie gestuelle des artistes danseurs. Un secret ou des secrets se révèle(nt) aux yeux et aux oreilles de celui qui sait déchiffrer les codes de ses pas de danse. De ce fait, les danses patrimoniales traduisent un univers symbolique dense et riche.

¹ Yacouba Konaté, *La biennale de Dakar*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 157.

Au-delà de révéler des univers symboliques particuliers et spécifiques, les danses patrimoniales donnent des informations non seulement sur les instruments artistiques mais surtout sur les matériaux utilisés pour un contenu artistique plus riche et dynamique. À ce niveau, elles mettent en exergue la dimension historique. Celle-ci se présente dans la *mesure* et l'harmonie du corps au travers de la gestuelle où transparait ce que Nietzsche appelle une « gaieté africaine »¹. Nietzsche estime que la danse, dans sa perspective africaine est la preuve évidente de la pleine dimension artistique de l'homme. Le danseur africain est gai dans l'élan d'harmonisation de son corps avec le rythme joué. Dans la cadence de ses pas, il magnifie son appartenance à la terre mais se donne un tant soit peu de liberté pour y échapper ; - mais toujours il y revient. Le danseur transcende la douleur en joie et dans l'élan de la gestuelle, il se métamorphose en créateur et en homme libre.

La gestuelle synchronisée est la mesure du sens donné au corps quand celui-ci magnifie « l'idée ou la forme de la conscience »². Mais cette gestuelle n'est pas figée. Elle est évolutive, fluide. C'est dans ce sens qu'elle doit être scrutée chronologiquement dans le temps pour disséquer les faits socio-culturels et politiques qui déterminent ses différentes perspectives. Ces faits socio-culturels et politiques influencent inexorablement la dynamique de la danse patrimoniale. Ce sont ces faits qui changent la teinture, la forme et le fond de ces danses patrimoniales. En d'autres termes, la dynamique des danses patrimoniales résulte du contexte socio-culturel et politique. L'artiste crée bien entendu en fonction de l'actualité de son environnement. Il reçoit sans doute des influences de son milieu socio-culturel et politique ; et développe son sens créatif en fonction de ces circonstances de vie. L'originalité et la qualité de l'œuvre d'art est fonction de la qualité des instruments et matériaux utilisés, du sens aigu de la sensibilité de l'artiste pour parvenir à rendre compte de façon dynamique et spéciale les influences de son environnement tant sur le plan socio-culturel que politique.

C'est pourquoi elle rend compte du vécu de cette société dans toute sa dimension. Par conséquent, on se rendra à l'évidence que l'œuvre d'art ou la forme du contenu des danses patrimoniales est historiquement et socialement motivée. Toute danse patrimoniale est le fruit d'une société, de sa spécificité

¹ Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, Paris, Mercure de France, 1970, p. 12.

² Edmund Husserl, *La philosophie comme science rigoureuse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 29.

sur plusieurs aspects de la vie et chronologiquement déterminée dans un temps. Elle révèle, au-delà de la qualité et du niveau de civilisation qu'elle promeut un engagement culturel. Cet engagement est motivé par l'éveil des consciences pour une attractivité culturelle au-delà de toute imagination. L'engagement culturel nourrit les consciences à la dignité et à la fierté de la terre. Il enseigne que *l'humain-intelligent*, dans une communauté, n'est pas passif mais actif vis-à-vis de sa dignité d'être, culturellement doué de sens culturel. La danse patrimoniale dans son mouvement révèle cet engagement de l'artiste dans sa quête de dignité et d'intelligibilité. Mahamadé Savadogo affirme que cet « engagement englobe et recouvre les éléments contribuant au développement de la créativité »¹.

À cet effet, une dimension d'auto-crédation se met en évidence à travers l'acte d'engagement créatif. En d'autres termes, il existe un façonnement de soi dans l'acte de création de l'œuvre. « Le créateur se crée en créant son œuvre »². Par conséquent, apprécier la qualité, le sens et le symbolisme d'une danse patrimoniale, c'est apprécier l'homme qui exécute cette danse. C'est comprendre à quel stade d'élévation ou de bassesse se trouve-t-il ; — car il est le reflet de son œuvre à travers la synchronisation harmonieuse et dynamique des différents pas de danse qu'il exécute. Il y a donc nécessité à s'initier à la lecture des danses patrimoniales.

Le contenu créatif des danses patrimoniales transforme les danseurs. La valeur de l'œuvre d'art issue des danses patrimoniales s'identifie à la valeur des danseurs. Les deux ne forment qu'une unité de vie pensée et activée. Il n'existe donc pas de faits fortuits. Tout est mesuré, agencé rigoureusement en adéquation avec le niveau d'engagement culturel et créatif pour extérioriser l'idée ou le contenu de la conscience. Le contenu de cette conscience est le produit d'une communauté de rites. Les danses patrimoniales ne sont que des transpositions partielles des rites d'un peuple au niveau culturel et artistique. Elles sont une partie incontestable de son triomphe sur la fatalité existentielle ; — une forme de subtilité, de ruse pour affirmer son génie par rapport au tragique existentiel.

À y regarder de près, la danse patrimoniale est un important indice de preuve d'élévation et de dépassement de soi. Elle enjoint une pleine conscience du créateur et du danseur à l'effet d'une nécessité culturelle et

¹ Mahamadé Savadogo, *Théorie de la création*, Paris, L'harmattan, 2016, p. 58.

² Mahamadé S., *Théorie ...*, op. cit., p. 58.

artistique propre au peuple. Dessiner les sentiers de plénitude, de bonheur d'un peuple sans une teinture culturelle, artistique et esthétique est une cécité perspectiviste pour un peuple. Les danses patrimoniales nous donnent une idée de l'éclat de lumière qui a habité nos ancêtres. Ceux-ci ont été bien conscients de ce que les figures de l'art comme la danse patrimoniale apporte à l'identité et à l'éveil des consciences des peuples africains. Ils ont été tout simplement des promoteurs de culture. Une science de l'économie de la culture est donc présente chez eux et se donne dans toute sa pertinence.

L'objectif de l'économie n'est-il pas, comme celui de la science, « d'allier théorie et pratique, d'analyser, mais aussi de conseiller ou d'agir »¹ ? Elle est bien cette expertise qui marque le niveau de conscience et de civilité de nos ancêtres quant-ils promeuvent la culture comme richesse inestimable. C'est au nom de cette culture que la nécessité de théorisation et de praticité se donnent comme fondements de survie et de dignité du peuple. La culture est pour eux la cime des valeurs qu'un peuple a droit de préservation. Mais l'ont-ils théorisée par l'écriture ? On peut répondre par le négatif. Mais la théorisation n'est pas qu'écriture de la pensée portée sur un fait ou un objet. Dans le cas échéant, la théorisation du fait culturel se fait en amont. Autrement dit, elle est le produit des valeurs de culture que possèdent les sages de la communauté. En d'autres termes, elle s'appuie sur l'ensemble des rites et procédés pour être digne de la société.

Ces rites et procédés du terroir sont des valeurs déjà analysées, scrutées pour déterminer le type d'hommes apte à la société. Ce type d'homme, initié aux valeurs de culture doit parvenir à la pleine conscience de l'importance de la culture ; car la culture élève une société humaine à sa propre conscience. Mais qu'est-ce que la culture ? « La culture désigne un ensemble d'objets, de produits, qui ont la caractéristique particulière d'exprimer le pouvoir de l'homme ou la puissance d'une société. »²

Les danses patrimoniales sont de ce fait l'expression de puissance, l'aptitude de transformation de l'homme et de nos sociétés. Elles révèlent la qualité du savoir-faire de ces sociétés et le sens critique de leur richesse épistémologique vis-à-vis de la culture et de la génération. Les chorégraphies

¹ François Mairesse, Fabrice Rochelandet, *Economie des arts et de la culture*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 11.

² Mahamadé Savadogo, *Création et changement*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 102.

contemporaines africaines ont-elles une teinture du fond intrinsèque des danses patrimoniales ?

Les chorégraphies dans leur acception contemporaine se donnent comme une idée de perfection de la danse. Elles donnent sens non pas au tâtonnement mais à la pleine mesure de la maîtrise de toutes les dimensions tant au niveau scénique, économique, technologique, innovante qu'esthétique. Les chorégraphies contemporaines cherchent à s'imposer comme foyers de valeurs culturelles et devenir-qualité et quantité non négligeables qui touchent fondamentalement les préoccupations du grand nombre.

Dans cette idée, elles s'appuient sur des fondements stylistiques. Qu'est-ce que le style ? Le style est l'art qui se dégage pour exprimer le beau, pour unir le langage du corps avec la musique. Le style rend compte de l'esthétique exprimée et de la maîtrise scénique. Il peut donc attester soit le mystère ou le misérabilisme de l'expression artistique et culturelle. Le mystère n'est pas forcément un critère d'innovation et de fiabilité de la justesse artistique et culturelle d'une œuvre.

Pour rendre beau au travers du mystère, il faut que le contenu de la chorégraphie contemporaine parle aux sens, questionne et situe vis-à-vis de notre rapport au monde. Une chorégraphie contemporaine peut être mystérieuse en ce sens qu'elle met en lumière, dans une représentation scénique dynamique, des réalités socio-culturelles qui dépassent mon entendement ou ne corroborent aucunement ma réalité. Elle me révèle quelques choses d'énigmatiques sur ma condition de vie et d'existence.

Le misérabilisme de l'œuvre contemporaine se trouve à la frontière entre le style fin et rigoureux et une dose minimale de culture artistique actualisée. Il y a misérabilisme lorsque l'œuvre artistique devient un fourretout, une non maîtrise du style. Le style doit tenir compte de plusieurs paramètres, car la contemporanéité de l'œuvre s'apprécie à ses paramètres : l'utilisation dynamique de la scène, les jeux de lumières pour mettre en évidence la rigueur gestuelle des danseurs et la philosophie des pas et gestes.

En ce sens, les chorégraphies contemporaines ne sont pas différentes des danses patrimoniales. Les danses patrimoniales expriment toujours un fait social : soit de deuils ou soit des réjouissances. Dans leur apparition, elles s'adaptent à l'environnement et au public présent. Les chorégraphies contemporaines africaines en tiennent aussi compte. Elles tiennent compte

des exigences de l'époque en tant qu'époque de perfection. Et ce n'est pas faux lorsque Yacouba Konaté affirme que « la contemporanéité de l'art en Afrique se nourrit des problématiques de son auto-questionnement »¹. L'art contemporain africain se questionne vis-à-vis de sa crédibilité et de sa légitimité en tant que rigueur épistémologique et expression la plus fine et dynamique de la sensibilité².

Les chorégraphies contemporaines africaines mettent en évidence le triomphe de l'humanisme : c'est l'homme qui prend la mesure de l'acte créateur. Il implémente l'action créative comme possibilité d'affirmation de sa suprématie sur la fatalité. Par contre, les danses patrimoniales attestent le triomphe des dieux. L'art est assujéti à des normes et valeurs traditionnelles qui sont rythmées à une force vivifiante du cosmos. Les pratiques pour magnifier cette force vivifiante de la nature se trouvent dans l'animisme. L'animisme est la possibilité de donner vie aux choses considérées inestimables. Certes, l'homme est acteur créateur des principes artistiques, culturelles et esthétiques qui régissent sa société ; mais il l'est pour corroborer l'existence d'une force ou des forces qui le dépassent et qui sont sacralisées. C'est pourquoi la danse patrimoniale a toujours une connotation péjorative, dépassée et fortuite dans l'entendement de l'œil avisé.

Les chorégraphies contemporaines africaines sont bien conscientes de cette aporie intrinsèque de la danse patrimoniale. Elles veulent y remédier en plaçant l'homme au centre de l'action créative. La contemporanéité est l'expression de la détermination et du pouvoir humain sur les autres forces ou divinités dans son acception technologique, stylistique, décorative et innovante.

À cet effet, les chorégraphies utilisent les technologies pour rendre dynamiques les spectacles. Par exemples, les jeux de lumières et la qualité des captations vidéo sont de rigueur. Elles apportent une plus-value aux spectacles. Les scénographes sont des professionnelles qui à chaque partition font une corrélation avec le langage du corps et des pas de danses pour corroborer le sens de ceux-ci avec la musique convoquée. Tout est en adéquation avec expertise pour densifier chez le spectateur l'ascèse de l'imagination du scénographe. Ce dernier, au-delà d'aménager sa scène, aiguise son imagination, car la scène n'est pas que forme de vue, mais

¹ Yacouba K., *La biennale ...*, op.cit., p. 112.

² Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, p. 46.

expression de mouvement vers un sens de perfectionnement qui reflète le « beau » et le « sublime » comme l'atteste Emmanuel Kant¹.

L'expertise du scénographe prend aussi en compte la décoration de la scène. Les chorégraphies contemporaines africaines ont ces défis d'adapter la scène à l'expression artistique qui se met en exergue notamment dans sa dimension décorative. Qu'est-ce donc la décoration ? Elle est l'art de synthétiser dynamiquement la forme et le fond de la scène pour exprimer le beau. Ce beau n'est rien d'autre que la perfection entre la philosophie de la chorégraphie et l'harmonie des signes et couleurs de la scène. C'est un travail d'orfèvrerie du scénographe et de l'expert en décoration.

Comme on peut l'appréhender, les chorégraphies contemporaines africaines sont la perfection d'une conception de la danse patrimoniale. La contemporanéité, de par ses exigences structurelle, artistique et professionnelle l'a déterminée à sa perfectibilité. Dès lors, c'est l'humain qui se hisse en véritable artisan et créateur du beau et du sublime. L'art de l'harmonie des arts de la scène est à l'œuvre dans toute sa dimension. Les chorégraphies contemporaines africaines sont les dépassements des danses patrimoniales. Mais dans ce dépassement, elles ne peuvent s'arracher des danses patrimoniales de manière fondamentale. Qu'est-ce qui dépasse les chorégraphies contemporaines africaines quant-elles s'appuient sur les danses patrimoniales ?

3. Dépassement des chorégraphies contemporaines africaines : l'éthique de la création

Si l'époque contemporaine est celle du professionnalisme aigu et celle qui convoque à la fois plusieurs expertises, n'existe-t-il pas un risque à l'ivraie dans la quête de ce qui élève l'humain ? En d'autres termes, qu'est-ce qui dépasse l'humain lorsque déterminé dans l'acte de création artistique, il tend à la perfection ?

Cette problématique met en évidence ce qui est élevé et sublimé dans l'acte de création. Que cherche l'humain dans la recherche de la perfectibilité lorsqu'il se penche sur les arts ? Dans l'acte de création, l'humain cherche à se révéler soi-même. Cette réponse est douloureuse et insensée pour le sens

¹ Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, 1992, Paris, Vrin, p. 87.

commun car ignorante de l'idée et du but de la création. L'artiste ne vise pas l'œuvre d'art. L'œuvre d'art est le miroir de son apparence. Par conséquent, il veut s'appréhender à travers son œuvre tant par l'ascèse exprimée pour révéler le beau ou le laid. Le beau ou le laid ne sont-ils pas une dialectique circulaire, une conception humaine, trop humaine ? Toujours est-il que l'œuvre d'art questionne ou sanctifie des problématiques psychologiques, culturelles, environnementales, politiques et économiques qui tressaillent l'artiste. Il est le reflet profond de son œuvre et de sa conscience.

Dans l'œuvre de dépassement des chorégraphies contemporaines africaines se révèle l'artiste comme divinité qui se révèle à soi. Mais cette divinité de sa nature artistique n'est pas donnée. Elle est le fruit d'une quête permanente. En d'autres termes, l'œuvre de création est une œuvre de recherche de nature qui a pour objectif de révéler l'essence divine de l'artiste. Révèle-t-il Apollon ou Dionysos ? La mesure ou la démesure ? Et pourquoi pas Apollon et Dionysos à la fois ?

Révéler l'humain à lui-même concourt à révéler sa divinité. Le divin n'est pas absolument lumière. Il peut être une obscurité. Par conséquent, dans notre quête de divinité à travers notre quête de perfectibilité esthétique et artistique, nous pouvons être le contraire de l'acte souhaité. C'est dans ce sens que *l'éthique de la création* devient une nécessité artistique et esthétique à même de réguler l'œuvre artistique. C'est le rôle des critiques d'art qui lors des différents marchés d'art analysent, infirment ou confirment une œuvre d'art. Ce qui ne saurait se faire sans l'édification d'une norme de bienséance artistique déterminée d'office. Donc, être à la cime de l'œuvre de création, c'est révéler la divinité de l'artiste. Mais cette divinité ne s'acquiert qu'en privilégiant des normes de bienséances artistiques et esthétiques.

Les chorégraphies contemporaines africaines essaient de révéler ce fait. Elles déposent dans l'univers artistique et esthétique un ensemble de valeurs et de normes qui instituent l'idée de liberté, d'humanisme et de divinité. À travers l'œuvre de création se dégage le sens de *liberté* et de *dignité*. Les critiques d'art cherchent à révéler l'originalité de ce sens. Comment elle s'exprime et d'où s'articule ce sens de liberté et de dignité ; car toutes formes de divinité expriment une densité de la liberté et de la dignité. De ce fait, les chorégraphies contemporaines africaines doivent exprimer ce sens aigu de la liberté et de la dignité.

Pourtant, l'expression de liberté et de dignité de l'artiste à travers sa création est le fruit d'une forme extrême de *justice*. La justice exprime ce qui doit être en possession du sage ou de l'ignorant. Lorsque le but est d'affirmer l'humain dans sa quête de se révéler à soi-même, il y a une nécessité d'être ce qu'on est. Se connaître tel qu'on est, est un préalable à se comprendre dans l'élan d'extériorisation. L'artiste s'extériorise par la finesse de son style et de son imagination. Il pousse ce style et cette imagination à la rencontre de sa finitude qui n'est rien d'autre que sa limite véhémement de perfectibilité. Dans cet élan, il fleure avec la mort.

Mais cette possibilité de la mort ou de l'échec artistique est le fruit du sens amélioré et raffiné d'innovation qui transcende l'œuvre de liberté, de justice et de dignité que l'artiste promeut à travers la finesse de son sens de créativité. Si les chorégraphies contemporaines africaines mettent en lumière ce sens d'innovation, c'est pour qu'on fasse la différence entre le point de vue de celui qui possède la compétence, celui du spécialiste, et le point de vue du profane ou celui du sens commun. Cette distinction qui est propre au concept d'innovation à travers toutes les strates de la vie aussi bien en science, en esthétique qu'en philosophie fait de l'innovation un idéal de quête esthétique et artistique. Heidegger dans son ouvrage essentiel, *Etre et temps* donne les conditions de l'innovation : le dépassement de l'ancien au détriment du nouveau¹.

Mais en quoi le nouveau est-il innovant par rapport à l'ancien ? Le nouveau est innovant lorsque s'appuyant sur l'ancien, il donne sens aux apories et aux insuffisances de l'ancien. Il institue ainsi une sorte de dépassement qualitative pour déposer dans l'existant ancien une forme de régénérescence à partir des possibilités du nouveau. C'est pourquoi l'innovation est une activité réservée aux doués d'intelligence et aux compétents ; à ceux qui murmurent et chantent avec les Muses de la perfection artistique et esthétique et aussi à ceux qui reconnaissent le chemin à la félicité de la *vérité* comme plénitude de soi. L'innovation révèle la subjectivité comme entité créative parfaite qui se transcende pour déposer des valeurs comme universalité artistique et esthétique.

L'innovation ne peut être une œuvre commune. Elle est le fruit d'une subjectivité éveillée à soi pour incarner des valeurs de bienséance artistique et esthétique. De ce fait, l'innovation nous révèle à nous-mêmes. Ou si l'on

¹ Martin Heidegger, *Etre et temps*, Paris, Gallimard, 1986, p. 29.

veut, le sens de l'innovation est le sens de la question principielle en philosophie inscrite en lettre d'or au frontispice du Temple de Delphes que Socrate reprend : « Homme, connais-toi, toi-même » ! En tout temps et en tous lieux, l'homme a cherché à se révéler à soi. Nulle part il n'a su se cacher à soi. Mais, s'est-il trouvé ? Même lorsqu'il révèle sa nature ondoyante, fluide, s'est-il entiché une minute à cette nature ?

Platon affirme que « l'homme est cet être intermédiaire entre deux formes extrêmes d'existence : l'existence purement animale et celle purement divine »¹. Mais entre ces deux existences, il y a l'existence humaine. L'art est aussi par l'effort de l'artiste, possibilité de s'arracher de la fatalité ; et aussi source de distinction et de hiérarchisation artistique, humaine et sociale. Celui qui innove est cultivé. Autrement dit, il connaît l'histoire de son domaine d'innovation sans pour autant sans contenter. C'est au nom de cette culture qu'il sait changer de perspectives et ajouter de la *valeur* ; parce qu'il est sachant des orientations passées de ses prédécesseurs. Mais aussi, parce que fils de son temps, il connaît les innovations en cours pour les implémenter harmonieusement et de façon judicieuse.

L'éthique de la création, à travers le dépassement des chorégraphies contemporaines africaines atteste que l'homme, en recherchant la perfection, se construit et dessine de la façon la plus âpre sa personne et son identité. La liberté, la justice, la dignité et la vérité qu'il cherche comme sens de perfectibilité chorégraphique sont des valeurs de détermination de son être. Au-delà de l'œuvre, ce qu'il polie, raffine, innove et élève est sa propre identité artistique : la divinité. Par conséquent, ce que cherche à révéler les critiques d'art lors d'une compétition, c'est l'aspect divin qui apparaît à travers l'œuvre artistique, c'est-à-dire la sublimité de l'artiste et de l'œuvre d'art.

Conclusion

Comment sommes-nous parvenus à rendre compte de l'idée de danses patrimoniales dans l'universalité des chorégraphies contemporaines africaines ? De prime abord, nous avons montré qu'une identité fusionnelle, à partir de leur définition est à jour à travers les deux notions de « danses patrimoniales » et de « chorégraphies contemporaines » : l'idée de danse n'échappe pas à ces deux notions. Au-delà de cette identité fusionnelle, a été

¹ Platon, *Protagoras*, Paris, Flammarion, 1997, p. 123.

constatée une césure entre celles-ci tant au niveau des acteurs convoqués que des questions de principes en lien avec ces deux notions. De cette nécessité définitionnelle des deux notions, a été mis en lumière la présence permanente des danses patrimoniales dans les chorégraphies contemporaines africaines non sans affirmer avec vigueur l'idée de perfection qui domine foncièrement les chorégraphies contemporaines africaines. Le dépassement des danses contemporaines africaines est un raffinement des danses patrimoniales dans leur acception contemporaine ; d'où l'idée d'une éthique de la création qui transcende ce dépassement. L'éthique de la création place l'homme comme œuvre ultime de l'acte de création.

Dans leur quête de perfection, les chorégraphies contemporaines africaines révèlent l'homme dans toute sa plénitude comme le bel ouvrage issu de l'orfèvrerie des scénographes, des décorateurs, des danseurs, des esthéticiens contemporains, etc. L'homme se construit comme divinité à partir d'un sens aigu de liberté, d'expression de justice, de quête de vérité, c'est-à-dire du beau comme idéal de rationalité, mais surtout d'innovation. L'innovation est la rupture entre le profane et l'expert. Celui qui innove dépose dans l'universalité la lumière de son intelligibilité artistique et esthétique afin de participer à la dignité humaine.

Bibliographie

- 1-François Mairesse, Fabrice Rochelandet, *Economie des arts et de la culture*, Paris, Armand Colin, 2015.
- 2-Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, précédé de *Le cas Wagner* et suivi de *L'Antéchrist*, traduction de Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1970.
- 3-Edmund Husserl, *La philosophie comme science rigoureuse*, trad. Marc B. de Launay, Paris, P.U.F., 1993.
- 4-Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, traduction, introduction et notes de R. Kempf, Vrin, 1992.
- 5-Mahamadé Savadogo, *Théorie de la création*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- 6-Mahamadé Savadogo, *Création et changement*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- 7-Martin Heidegger, *Etre et temps*, trad. F. Vezin, Paris, Gallimard, 1986.
- 8-Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Editions Gallimard, 1997.
- 9-Pierre Francastel, *Peinture et société*, Paris, Gallimard, 1965.
- 10-Platon, *Protagoras*, Paris, Flammarion, 1997.
- 11-Yacouba Konaté, *La biennale de Dakar*, Paris, L'Harmattan, 2009.

La vulgarisation de l'art scénique à travers la représentation itinérante dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah

KOUASSI Adjako

Université Péléforo Gon Coulibaly - Korhogo
adjakokouassi@yahoo.fr

YAO Kouadio Guillaume

Université Félix Houphouët-Boigny - Cocody
guillaumek40@gmail.com

Résumé

L'art scénique se présente comme le genre littéraire le plus vivant, d'autant plus qu'il est non seulement écrit, mais met en interaction des actants-acteurs sur un stage et une assistance réactive dite 'audience'. Assurant la distraction populaire, le théâtre participe aussi de l'éducation des citoyens à travers l'idéologie des scripts performés. Malheureusement, des menaces comme le développement des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication et le rachat des salles de spectacles par les églises amoindrissent l'intérêt des populations pour les distractions *outdoors* d'une part, et privent les entrepreneurs du spectacle de cadres appropriés d'exercice d'autre part.

Ces phénomènes étant urbains, le théâtre doit s'adapter au nouveau contexte en passant d'un art statique à un art dynamique itinérant qui propose ses services à des publics ruraux moins impactés par les NTIC et encore en manque de distraction. C'est cette démocratisation-vulgarisation du théâtre qui lui garantira un regain d'intérêt qu'Ayi Kwei Armah propose à travers la description d'une troupe théâtrale itinérante, le «Medupe» de Lesotho, et la fictionnalisation de la "Drama Society" de l'Ecole Normale de Manda dans *Osiris Rising*. La survie de l'art scénique pourrait venir de cette nouvelle dynamique exploratoire dans le milieu rural.

Mots-clés : Art scénique - art dynamique - catharsis – itinérance - mimésis - vulgarisation.

Abstract

Drama is the liveliest literary genre, in so far as it is not only written, but it also allows actors on a stage to interact with a reactive audience. It has always assured both people's entertainment and education through the ideology of the performed scripts. Unfortunately, the development of the New Information Technologies and the purchase of the auditoriums by the religious communities contribute to people's indifference towards outdoor entertainments on one hand, and deprive the entrepreneurs of the appropriate working environment on the other hand.

This phenomenon being mostly urban, drama could adapt to a new context by adopting the itinerant mode, which would allow the professionals to propose their art to rural publics less impacted by the NIT, and therefore, need entertainment. This democratisation-popularisation of drama through roaming performances is the solution Ayi Kwei Armah proposes through the description a factual company from Lesotho called "Medupe" and a fictionalised troupe, "the Drama Society" of the Teachers' Training College of Manda in *Osiris Rising*. This new exploratory dynamic in rural areas could contribute to the survival of dramatic art.

Key-words: Catharsis - dramatic art - dynamic art - roaming performance - static art - vulgarisation.

Introduction

Les êtres humains jouent naturellement des rôles symboliques dans la vie de tous les jours, d'autant plus que la vie elle-même est une grande scène de théâtre. William Shakespeare dit à ce propos: «All the world's a stage, And all the men and women merely players»¹. Les humains sont donc des acteurs sociaux qui changent constamment de rôle. Cela renvoie à la notion spirituelle de « Theatrumundi » qui soutient que la vie est un spectacle, que le monde est une scène, que les êtres humains sont des comédiens et que Dieu est l'auteur et le metteur en scène de cette grande pièce de théâtre².

Le théâtre, en tant que genre dramatique, est à la fois l'art de la représentation d'un drame, un genre littéraire, et l'édifice dans lequel se

¹Traduction : « Le monde entier est une scène, hommes et femmes, tous, n'y sont que des acteurs », Shakespeare William in *As You Like It*, acte II, scène 7, 1623.

²Voir Jean-Claude Vuillemin, « Theatrumundi : désenchantement et appropriation », *Poétique*, vol. 158 ; n° 2, 2009, p. 173.

déroulent les spectacles de théâtre. Le théâtre est le genre littéraire qui a la particularité de concilier littérature et spectacle. Le mot "théâtre" dérivé du mot grec "théatron", signifiant « regarder », « contempler », l'art scénique peut être aussi défini comme le fait de « regarder » sur un plateau un monde de conventions dans lequel des individus interprètent des personnages à qui ils prêtent leurs voix et leurs gestes, pour donner vie à un texte. En effet, le théâtre est un divertissement collectif qui met en scène un texte ou script, où des actants-acteurs ou comédiens performant les rôles dudit script devant une foule active et participante dite audience. C'est ainsi que Patricia Attigui affirme que la « *théâtralité va se construire et s'élaborer autour du texte, de la performance scénique et de la spectature* »¹. Martine David apporte un autre éclairage sur le théâtre, en ces termes :

Le théâtre, au carrefour de plusieurs disciplines, appartient à la littérature par ses œuvres dramatiques, au spectacle par ses techniques de jeu et de la scène, à l'histoire par ses rites et ses traditions ².

Véritable miroir social, car reflet caricatural de la société, cet art vivant à forte modalité cathartique par l'expiation des frustrations populaires grâce aux registres du tragique ou de l'humour qui servent d'exutoire aux passions nées de la terreur et de la pitié, permet d'en dénoncer les failles par la mimésis, et participe simultanément de l'éducation et du divertissement des populations au même titre que tous les autres média. La vitalité du théâtre qui constitue sa spécificité, en fait donc l'art populaire par excellence, d'autant plus qu'il communique ses émotions avec les spectateurs qui sortent transformés de la salle. Il peut même se passer de la littérature, dans le cas du théâtre improvisé, du théâtre de danse ou de mime. Un tel art d'utilité publique avérée ne doit pas mourir. Or, les facteurs inhibant son éclosion sont de plus en plus nombreux : la vulgarisation des home-vidéos qui mettent à la disposition des populations des distractions multiformes à domicile, la prolifération des lieux de culte qui rachètent de plus en plus les salles de spectacle, ainsi que le manque de politique étatique en faveur de la promotion de l'art scénique.

Face à ces contingences, les spécialistes de la scène et les dramaturges doivent réinventer leur art, afin de l'adapter au temps et aux circonstances.

¹Patricia Attigui; "De l'acte théâtral au transfert: une interprétation passionnée" in "*Cliniques méditerranéennes*", *Cairn.Info*, n° 69-2004, pp. 139-158, Éditions Érès, p. 141.

²Martine David, *Le théâtre*, Paris, Belin, 1995, p. 5.

De solides ressorts existent, notamment les centres de formations que sont l'INSAAC et les troupes théâtrales existantes, et les cadres de réflexion comme le présent Colloque qui sont porteurs de chances de solutions. Ayi Kwei Armah apporte son aide aux spécialistes de l'art scénique dans leur quête, en proposant la vulgarisation de l'art scénique par la représentation itinérante à travers la troupe 'Medupe' qu'il évoque dans ses essais *The Eloquence of the Scribes* (2006) et *Remembering The Dismembered Continent* (2010), et la "Drama Society" qu'il fait intervenir dans son roman *Osiris Rising* (1995).

Dans cette étude qui s'appuie sur le cadre théorique et conceptuel de la scénographie et les outils d'analyse littéraire et de l'art dramatique tels que la sémiotique, la sociocritique, la narratologie, nous posons de toute évidence, la problématique de la pérennisation de l'art scénique en Côte d'Ivoire, à la lumière des sillons factuels et fictifs tracés par Armah. Pour ce faire, nous nous appuierons sur un plan tripartite qui nous permettra d'évoquer d'abord la genèse de l'art scénique, puis de relever les apories conjoncturelles, avant de proposer un essai de remédiation endogène.

1- Art scénique : genèse, caractéristiques et particularité d'un genre littéraire

Chaque groupe social est doué d'art dramatique. En effet, dans beaucoup de communautés, le théâtre est joué pour tourner en dérision les travers sociaux par la mimésis chorégraphique ou à de diverses occasions. C'est le cas de l'Abissa, véritable festival théâtral en pays Nzima de Côte d'Ivoire, dont la fonction particulièrement politique et la forme mimétique sont avérées, à travers la caricature sociale qui permet de dénoncer les indécrottes des concitoyens. Pour remonter aux origines du théâtre, nous aurons recours aux informations sur l'histoire du théâtre occidental qui sont plus disponibles.

1-1- Le théâtre : du sacré au divertissement populaire

Né dans un contexte religieux par la représentation des principaux mythes et mystères dits drames liturgiques, le théâtre occidental prit naissance à Athènes dans la Grèce antique au VI^e siècle avant J-C par la tragédie ou le «chant du bouc» lié au culte de Dionysos, avec un chœur et des parties chantées, avec les œuvres d'Aristote, d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide qui mettaient en scène des personnages de hauts rangs, et dont le dénouement

est caractérisé par la mort d'un ou de plusieurs de ces personnages. Il s'est progressivement mué en un divertissement collectif. Plusieurs autres genres théâtraux émergent par la suite: la comédie, le théâtre de danse ou de mime, la farce, la pantomime, comédie musicale, les "Mystères" et des «dramas liturgiques» jouées par des troupes itinérantes dans les églises et sur les places publiques qui avaient pour vocation de raconter la vie des Saints etc.

Quant au cadre, il était constitué de théâtres en bois, puis en pierre, érigés pour héberger le spectacle. Le genre prend une forme conventionnelle avec un cadre et une forme précise qui permettent un premier échange entre l'artiste et le spectateur. Aujourd'hui, le théâtre amateur - la représentation de pièces de théâtre par des comédiens non professionnels - tend à se développer partout, notamment dans les écoles. Nonobstant la variété des genres théâtraux, ils ont tous la particularité de garder le caractère spécifique de l'art scénique.

1-2- Spécificité d'un genre littéraire

La spécificité du théâtre réside dans la structure de la scène et du script, un schéma quinaire plus élaboré, les métiers que le genre engendre, et la performance des actants.

1-2-1- La structure du théâtre : une lecture de la scène et de l'intrigue du Script

Nous nous proposons de procéder dans un premier temps à une définition de la terminologie scénique, en commençant par la scénographie, qui est définie comme la conception et la construction de salles de spectacles et de cinéma. Dérivée du grec *skènè* (scène) et *grapho* (écrire), la scénographie désigne aujourd'hui l'étude de l'art de la scène par des moyens techniques de mouvements ordonnés et scéniques.

Le cadre scénique étant fonction de la nature du spectacle, chaque genre théâtral requiert sa conception particulière. Ainsi, la "scène tragique" affichera un décor urbain occupé par des palais et des temples de style classique disposés autour d'une esplanade centrale où évoluent les personnages, quand la "scène comique" présentera des bâtiments moins riches et plus contemporains. Le vocabulaire de l'espace scénique nous permet aussi de visualiser une scène théâtrale : le "Côté Jardin" se trouve à gauche en regardant la scène, le "Côté Cour" se situe à droite en regardant

la scène, le fond de la scène est appelé le “Lointain”, le “Théâtre” étant le centre de la scène.

Notre second niveau de lecture porte sur la division des pièces de théâtre qui se fait en “actes” et en “scènes”. Ce découpage du spectacle permet d’articuler l’intrigue. Un acte est une disposition dramatique qui consiste en la subdivision d’une pièce de théâtre. C’est la partie d’une pièce dramatique séparée de la suivante par un ‘entracte’ ou ‘intervalle’ pendant lequel la scène est soit vide, soit remplie par un intermède étranger au script. Les actes sont aussi des moments successifs de l’action qui correspondent également à des contraintes techniques, tels que le renouvellement des bougies ou les changements de décor. Un acte se caractérise par une unité de temps et, en général, par une unité de lieu. Un changement d’acte permet souvent à l’auteur de procéder à une ellipse temporelle ou à un changement de lieu, et donc de faire progresser l’intrigue. Chaque acte peut être lui-même subdivisé en scènes, ou en tableaux. Le passage d’une scène à l’autre correspond en général à l’entrée ou à la sortie d’un personnage.

La scène se subdivise parfois en tableaux, que le dictionnaire *Le Robert* définit comme la « *subdivision d’un acte qui correspond à un changement de décor* ». C’est le nom donné à certaines divisions d’une pièce, qui ne suspendent pas l’action comme le font les actes et les entractes, destinés à divertir le public par la musique ou des pantomimes. Du point de vue dramaturgique, les tableaux sont marqués par un changement à vue de lieu et de décoration.

D’autre part, la narratologie permet de séquencer l’intrigue du script qui cadence la narration-représentation. Les séquences sont articulées par les péripéties du schéma quinaire qui commence par l’exposition (*protase*) à travers la scène 1 de l’acte 1 nommée « l’intersigne » ou scène d’exposition, par laquelle est faite la présentation des personnages, des circonstances et de la situation de crise. Puis interviennent le nœud (le conflit ou *épitase*) et les différents événements inattendus ou « coups de théâtre » qui surviennent avec le problème jusqu’à l’avènement de la *métabase* (acmé de la pièce) qui précède le dénouement (*catastase*) ou résolution de la *catastrophe/crise*. En effet, l’intrigue est l’énonciation de l’histoire ou des événements qui vont se dérouler et la combinaison des circonstances et des incidents qui forment le nœud de l’action jusqu’au dénouement intervenant d’une façon inattendue et précipitée. Les péripéties de l’intrigue créent donc la tension narrative que Raphael Baroni définit comme :

Le phénomène qui survient lorsque l'interprète [le récepteur] d'un récit est encouragé à attendre un dénouement caractérisé par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception¹.

Applicable à toute œuvre littéraire mettant en scène des actants, la sémiotique greimassienne permet également de faire une lecture de l'action théâtrale en lui appliquant une étude du schéma actanciel qui rend compte de la quête d'un objet par un sujet à travers les rapports que le héros (le sujet), entretient avec les autres personnages. Poussé par des motivations intérieures profondes ou des demandes extérieures, le héros est aidé par des adjuvants et freiné par des opposants. Il agit pour atteindre un objectif (l'objet) qui est généralement un idéal. Enfin, l'art scénique est encadré par différents corps de métiers, dont les metteurs en scène qui peuvent faire appel à des régisseurs, des scénographes, des éclairagistes, des costumiers et accessoiristes, des décorateurs, des opérateurs du son, etc. L'une des spécificités de l'art dramatique porte aussi sur la nature du script, qui est elle-même liée au genre littéraire dont le texte est destiné aussi bien à être lu qu'à être performé.

1-2-2- De la nature du script : du texte à lire au texte à dire.

Le texte à lire est écrit plus pour être lu que pour être représenté sur une scène. Il comporte la liste des personnages avec leurs noms et diverses informations, et souvent la distribution des rôles. On peut y trouver les didascalies² plus ou moins importantes selon les époques et les auteurs, de quelques mots à des indications scéniques détaillées sur le décor, les lumières, les costumes, les gestes, les déplacements ou les intonations. L'œuvre publiée indique également le découpage en actes en scènes ou en tableaux. C'est ainsi que la pièce de théâtre *Les derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus a été écrite plus pour être lue que pour être représentée sur une scène.

¹Raphael Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2017, 437 pages, p. 1.

²Une didascalie est une indication ou une instruction pour les acteurs ou pour le metteur en scène, dans une œuvre théâtrale ou un scénario. Elle renseigne sur la manière de jouer, le ton de la voix, le comportement. Elle est écrite par l'auteur entre parenthèses et en italique, et n'est pas prononcée par l'acteur sur la scène.

Quant au texte à dire, il s'adresse à un interlocuteur et en même temps aux spectateurs. C'est ce que Anne Übersfeld appelle la double énonciation théâtrale, qu'elle définit comme :

une énonciation s'adressant à deux destinataires distincts [...] en ce sens qu'un personnage, sur scène, lorsqu'il s'adresse à un autre personnage, s'adresse également aux spectateurs¹.

Le texte étant destiné à être dit par les comédiens, il relève du discours direct et est destiné à la communication orale. Le texte peut aussi être destiné à être un monologue, lorsque le personnage est seul sur scène. Il peut arriver que sur scène, le chant se mêle à la parole, et la danse aux gestes, le texte devenant un prétexte. Tous ces développements relatifs à l'animation de la scène mettent en lumière l'importance de l'actant.

1-2-3- Le personnage de théâtre : tension entre archétype et distanciation

Par extension de la notion de « Theatrum mundi », tout le monde au théâtre joue un rôle de « personnage ». Ainsi, le spectateur participe à la scène par ses acclamations, ses rires, ses cris, etc. Nous privilégierons cependant ici, le rôle fictif d'« acteur » en tant que professionnel ou amateur de l'art dramatique sur une scène de théâtre. Les définitions du terme « personnage » dans l'art de l'interprétation dramatique dépendent de chaque école ou de chaque spécialiste de la scène. Nous pouvons dire cependant qu'au théâtre, le personnage est une personne fictive mise en action et en situation dans une œuvre théâtrale. Il est donc un stéréotype. Dans son rôle dramatique, le comédien joue généralement un seul rôle à la fois, clairement défini par le script. L'acteur n'est pas le personnage, même s'il doit s'identifier à lui. Il ne se livre qu'à la mimésis d'un archétype. Cependant, un acteur peut s'investir dans son rôle et faire corps avec ledit archétype, afin d'en mieux porter le masque. Cette posture a été théorisée comme le « revivre » et l'exploration de la mémoire affective par Constantin Stanislavski.

Quant à Diderot et Bertolt Brecht prônant la théorie de la distanciation, ils soutiennent que le meilleur comédien est celui qui garde une distance entre son personnage et lui. En tout état de cause, l'acteur-comédien talentueux est celui qui réussit à interpréter ses rôles fictifs thématique et actantiels de sorte

¹Anne Übersfeld, « Éditorial d'introduction thématique - Poétique et pragmatique : le dialogue de théâtre » *Editorial AS/SA* N° 3, 1997, Université Paris III, page 115.

à avoir l'adhésion des spectateurs et à satisfaire à leurs attentes ludiques et cathartiques. Distants ou impliqués, de célèbres acteurs jouant à la perfection des personnages-types ou « rôles » attendus par le public ont fait les beaux jours de l'art dramatique. Les exemples de dramaturges-acteurs classiques et modernes occidentaux, tels qu'Aristote, Shakespeare, Jean-Baptiste Poquelin alias Molière, Gérard Depardieu, ainsi que les légendaires pionniers africains Wole Soyinka, Joseph Amon D'Aby, Bernard Binlin Dadié, Germain Coffi Gadeau, Souleymane Koly ou Adjéi Daniel sont légion.

L'évocation des origines et de la spécificité de l'art scénique nous permet d'en relever les traits généraux. Premier genre de la littérature en Occident, le théâtre l'a aussi été en Côte d'Ivoire grâce aux pionniers cités plus haut. Le théâtre est malheureusement confronté à beaucoup de difficultés aujourd'hui, qui relèvent des avancées technologiques, de la mauvaise gestion des salles de spectacle, de l'inefficacité de la politique étatique en faveur du théâtre, etc.

2- Les apories de l'art scénique : identification des menaces

Une aporie (du grec ancien *aporia*, absence de passage, difficulté, embarras) exprime une difficulté à résoudre un problème, une contradiction insoluble dans un raisonnement. Le sens actuel d'aporie est relatif à tout problème insoluble et inévitable. L'aporie devient donc un synonyme d'impasse. L'objet de cette seconde articulation de notre travail sera donc de faire un exposé des menaces contre le théâtre par la mise en évidence de l'aporétique de la survivance de l'art dramatique dans un contexte qui le contraint à baisser le rideau.

2-1- Le théâtre et les menaces des TIC et du cinéma

A plusieurs égards, internet est considéré comme un concurrent ou un adversaire du théâtre, parce qu'il encourage la dématérialisation de relations humaines que promeut l'art dramatique classique. Le spécialiste du théâtre Georges Terrey dit à cet effet que les sites de théâtre sur Internet sont «des officines responsables de la régression du théâtre», alors que certaines personnes y voient un moyen de popularisation du théâtre par la diffusion des pièces et de démocratisation par la baisse des tarifs initiée par les billetteries en ligne et par un accès facilité à l'information grâce aux programmations et réservations en ligne. Toutefois, pour notre part, nous prenons le parti de

Georges Terrey, pour relever les menaces que les technologies de l'information constituent pour le théâtre.

Avec l'invention de la télévision, des home-vidéos et des DVD et de tous leurs accessoires, les moyens de distraction sont légion et à portée de main, les salles de spectacle se transposant dorénavant dans les salons. Ainsi, il n'est plus besoin de se rendre dans une salle en ville pour voir une pièce de théâtre. D'autre part, avec le perfectionnement des moyens de communication, les Smartphones peuvent servir dans la réalisation de courts métrages. Les salles de spectacle ne faisant plus recette, beaucoup d'acteurs de théâtre talentueux se sont reconvertis en comédiens du cinéma, renonçant ainsi à leurs premières amours. Assandé Fargas, Gbizié Zoumana, Djimy Danger et bien d'autres en sont des exemples patents. En lieu et place de l'art scénique, ce sont les séries qui émergent, tandis que les troupes théâtrales se raréfient. Les courts métrages deviennent dorénavant la nouvelle menace contre le théâtre. La série « Ma Famille », par exemple, rassemblera les talents en manque de salles et de spectacle : Akissi Delta, Bohori, Gohou, Cléclé, Oméga David, Thérèse Thaba, Bienvenu Neba, Gbazé, etc. Les salles de spectacle ainsi désertées deviennent des lieux de cultes. La foi chrétienne se pose comme donc une nouvelle entrave à la promotion du théâtre.

2-2- La foi chrétienne, le nouvel ennemi du théâtre ?

Depuis quelques années, les grandes salles de spectacle et les salles de cinéma à l'abandon ou en attente de rénovation sont en majorité rachetées ou en location pour servir de lieux de culte. Ce "réveil" spirituel devient au obstacle à la promotion de la culture et à la pérennisation de l'art scénique. Sans salles de spectacle, les troupes théâtrales se retrouvent privées de cadres d'expression de leur art, et les comédiens, de moyens d'expression de leurs talents. Cette situation pose le problème de la disponibilité des salles ou de l'accessibilité aux salles, les coûts de celles existantes (Palais de la Culture ou l'Hôtel Ivoire) étant prohibitifs pour les troupes locales. La non satisfaction de cette condition préalable est une autre impasse qui contrarie l'éclosion de l'art dramatique, à laquelle s'ajoute le *black-out* de la Télévision Nationale.

2-3- La RTI et les troupes théâtrales ivoiriennes : mort programmée par une omerta audio-visuelle ?

Les troupes ivoiriennes n'ont été naguère célèbres que par la volonté politique des responsables étatiques de l'Audiovisuel. Ainsi, des plages horaires étaient consacrées chaque semaine à Adjei Daniel, Diallo Tikouaï Vincent, Bienvenu Neba, etc., par le biais d'émissions célèbres comme « Au Théâtre Ce Soir » qui ont révélé de nombreux talents. L'omerta ayant trop duré, il est tant que les décideurs publics pensent aussi à la moralisation sociale par la satire et au bien-être moral des amoureux de la planche, ainsi qu'à l'avenir professionnel des praticiens de la scène, par des politiques vigoureuses de repositionnement de l'art dramatique. L'Etat ne saurait dépenser autant d'argent pour créer des Institut de formation au métier de l'art comme l'INSAAC pour *in fine*, étouffer les vocations qu'il a lui-même suscitées. La recherche de voies de remédiation s'impose, si nous voulons mettre un terme à la régression du théâtre dans notre pays.

La bibliographie d'Ayi Kwei Armah nous fournit quelques pistes de solution, notamment par l'évocation de la troupe itinérante « Medupe » de Lesotho dans ses essais *The Eloquence of the Scribes* et *Remembering The Dismembered Continent*, et la peinture de la fictive “Drama Society” dans son roman *Osiris Rising*.

3- Du “Medupe” et de la “Drama Society” : un essai de remédiation endogène

Armah informe le lecteur de ses essais *The Eloquence of the Scribes*, (Chapitre 8 : “Identity and Literay Ground”, pp. 113-140) et *Remembering The Dismembered Continent* (Chapitre 6: “The Festival Syndrome”, pp. 133-138) que la troupe itinérante «Medupe», (voir Armah 2006, pp. 122-125) est un groupe de douze (12) jeunes artistes Sud-Africains originaires de Soweto qui le sollicitèrent lorsqu'il enseignait à l'Université du Lesotho, pour qu'il les forme aux rudiments de l'art. L'auteur donne la définition du concept de « Medupe », dont il attribue la paternité aux jeunes gens, en ces termes :

... useful rain. The kind of rain that falls in fine, tiny drops, just a drizzle, sometimes, but falling steadily for hours on end, sometimes for days without interruption. That kind of rain makes things grow; Medupe rain makes grassy woodlands, cool, quiet, ever changing forests. (Armah, 2010, p. 135).

Le Medupe est donc une pluie fine interminable qui humidifie la terre et fait pousser la végétation. La philosophie qui sous-tend le *Medupe* est bien entendu la patience, mais surtout l'institutionnalisation d'un processus par des actions pérennes qui apportent un changement qualitatif effectif. Il oppose au «Medupe» la pluie brutale violente et brève des averses qui n'apporte qu'érosion, appauvrissement des sols et déracinement des arbres, allusion aux actions ponctuelles sans impact réel.

Quant à la « Drama Society », elle est une troupe itinérante créée à l'École Normale de Manda qu'il fictionnalise dans *Osiris Rising*, qui expérimente la vulgarisation de l'art scénique et la créativité artistique par la mise en scène de leurs propres scripts aux thématiques autocentrées, et à la scénographie tirée de la tradition théâtrale africaine, afin d'émanciper leur art des carcans occidentaux par la représentation de scripts africains. Armah exprime cette innovation en ces termes:

“Out of it came a new policy: the presentation of foreign drama should be left to foreign drama companies visiting here. The business of the Drama Society here on campus is to develop and present our own drama”, (Armah, 1995, p. 105).

Nous pensons que les innovations dont Armah fait état dans la philosophie et le fonctionnement de ces troupes peuvent aider à résorber la crise du théâtre en Côte d'Ivoire. Elles portent sur la démocratisation de la scène par l'itinérance de la troupe, la thématique autocentrée et la créativité artistique.

3-1- De la démocratisation de la scène par l'itinérance

Armah évoque une troupe factuelle et une autre fictive qui se proposent de sillonner les villes et hameaux pour présenter leurs spectacles. Cette itinérance qui permet de populariser l'art scénique en la rapprochant des populations participe non seulement de sa vulgarisation et de sa démocratisation, mais constitue une solution à la raréfaction des salles par leur phagocytose par les lieux de culte. L'auteur nous informe que l'Afrique a une longue tradition théâtrale avec deux (02) modes opératoires : le théâtre statique et le théâtre itinérant : « ... *we've been living with two theater traditions, one static, the other dynamic* », Armah (1995, p. 105), dit le narrateur. A la “Static tradition”, il oppose la “Dynamic tradition”, puis il affirme: “*the static theater stays in one place and the audience drives to see it*”, Armah (1995, p. 105).

Il s'agit ici du théâtre habituel où les spectateurs convergent vers une salle pour suivre le spectacle. Quant à la "Dynamic tradition", il en donne le principe:

"the dynamic theater circulates around the country, going to the audience where it lives. The Drama Society here ended up adopting the style of popular theater, working in small, mobile teams", Armah (1995, p. 105).

Armah fait allusion au théâtre forain ambulant, un art théâtral populaire original oublié constitué de troupes ambulantes avec des structures démontables, qui ont parcouru les campagnes françaises pendant des siècles. En effet, est « forain » qui a son activité sur les marchés et les foires ou une personne qui organise des distractions dans les foires et fêtes foraines.

L'adoption de cette technique scénographique qui mettrait en application la devise de l'artiste Jeanine Camp, « *Si tu ne vas pas au théâtre, le théâtre viendra à toi* », permettrait en effet aux populations des campagnes ivoiriennes de découvrir le théâtre et d'en assurer la pérennisation par l'engouement qu'il suscitera. Et le théâtre ivoirien à bout de souffle dans les grandes métropoles aurait ainsi une nouvelle audience.

Ce témoignage de Lucien Caron, ancien artiste forain, dans la brochure des « Amis du Théâtre Démontable », nous montre l'impact réel que le théâtre itinérant pourrait également avoir en Côte-d'Ivoire en termes d'audience :

Nous avons mille localités visitées. Chaque année ! Faites le compte pour seulement un demi-siècle. [...]. Combien de représentations données ? Faites le compte : quelques millions ! Combien de spectateurs touchés ? Des dizaines de millions ! Dont beaucoup ignoreraient tout du théâtre.

Il est évident que cette popularité est inégalée. Les villages et les campagnes qui ne sont pas encore sous l'emprise des Novelas auraient pour exutoire le théâtre « qui vient à eux ». Ainsi, chaque soir, les populations iraient voir de nouvelles histoires comiques en lieu et place des séries télévisées de la ville qui leur font défaut, les théâtres démontables devenant *de facto* la seule distraction alternative des habitants. Y aura-t-il un art plus populaire et plus démocratisé que celui-ci qui aurait été adopté par le peuple ? Le théâtre itinérant est d'autant plus pratique et plus facile à mettre en œuvre que tout espace peut être un lieu scénique où l'on peut adapter une

orchestration théâtrale. Armah suggère d'autre part aux acteurs du théâtre une thématique autocentrée.

3-2- De la thématique autocentrée

Le nouveau paradigme qu'Armah propose s'accompagne d'une thématique autocentrée qui abordera les préoccupations des populations. Ainsi, quel que soit le genre théâtral, les artistes fidéliseront le public par des thèmes qui prendront en compte leurs préoccupations. L'auteur dit à ce propos : *"The topics vary: some are contemporary, some historical."* (Armah : 1995, p. 105). Il précise que les pièces de théâtre devront aussi s'inspirer de la tradition orale et des faits historiques. Mais l'innovation la plus intéressante porte sur l'initiation des comédiens à la créativité artistique.

3-3- De la créativité artistique

Ayi Kwei Armah évoque la créativité artistique à travers la mission qu'il assigne à chaque membre de la troupe de proposer des scripts. Il fait dire en effet à Asar : *"Each team develops a number of plays. (...). The most successful plays are adopted by the companies"*, (1995, p. 105). Ici, chaque membre écrit un texte qu'il soumet à l'appréciation du groupe qui retient les plus pertinents. Il souhaite ainsi que les praticiens de la littérature soient eux-mêmes des écrivains qui initient leurs étudiants à la créativité littéraire, au lieu de les contraindre à lire et à exploiter les œuvres d'autres personnes. Il exprime sa vision dans TES en ces termes :

Make the teaching of literature an apprenticeship in creative productivity. Teachers of literature should be producers of literature, and train not only to read and appreciate literature produced by others, but also form new generations of skilled producers of literature (drama, poetry, fiction, essays, etc.) themselves, Armah (2006, pp. 219-220 et 222).

C'est pourquoi, il indique la nouvelle orientation de la "Drama Society" de Manda : *"... the business of the Drama Society here is to develop and present our own drama"*, (1995, p. 105). Les étudiants, membres de la troupe "Drama Society", devront dorénavant écrire eux-mêmes leurs scripts qu'il performeront lors de leurs tournées théâtrales. Une telle innovation adoptée chez nous ferait de tous les comédiens des dramaturges, et non de simples et exclusifs consommateurs de textes.

D'autre part, il souhaite que la formation des comédiens intègre l'initiation aux moyens modernes de communication, de production audiovisuelle :

“Modern study of literature should include the practical productive, technical and creative study of the uses of different media : print, radio, television, cinema, computerized media.” (1995, pp. 220-221).

Ainsi, ils seront outillés pour faire face à la menace majeure que constituent les TIC, que nous avons évoquée plus haut. S'ils maîtrisent ces techniques, ils pourront en faire des alliés, pour sauver leur art de la disparition par manque d'adaptation aux temps modernes. Dès lors, en plus de l'itinérance dans les campagnes, ils pourront intégrer leurs pièces de théâtre à des programmes de télévision en ligne, aux émissions des télévisions nationales ou privées, etc. L'art dramatique réussirait ainsi à s'affranchir de la menace actuelle des TIC.

Les propositions d'Armah peuvent être considérées comme des solutions pertinentes qui sont à même de donner une nouvelle vitalité au théâtre ivoirien dans la mesure où, non seulement l'itinérance permettra aux troupes d'amplifier l'envergure de leur audience, mais l'initiation à l'écriture des scripts induira la formation de comédiens dramaturges, quand la thématique autocentrée qui prendra en compte les préoccupations des populations créera un engouement certain lors des présentations. Ainsi le théâtre, le genre littéraire le plus vivant, se rendra plus populaire et plus démocratique.

Conclusion

Le sixième art qui a rehaussé la littérature ivoirienne par la qualité de ses acteurs et de ses créations scéniques, a connu un rayonnement grâce à sa promotion par les chaînes audio-visuelles et la floraison des salles de spectacle et des troupes théâtrales. Aujourd'hui, la suppression des passages des troupes théâtrales des programmes de la RTI et la raréfaction des salles de spectacle à prix abordable, auxquelles s'ajoutent les distractions nouvelles qui maintiennent les familles à domicile, ont fini par causer le déclin de l'art scénique en Côte d'Ivoire, malgré la célébrité des hommes de spectacle. Ayi Kwei Armah nous aide à explorer la voie de l'itinérance du spectacle, afin de «faire partir le théâtre vers les populations», tout en formant les troupes à la production de leurs propres scripts. Ainsi, le salut viendra du théâtre populaire en milieu rural et dans les quartiers populaires de métropoles encore peu

impactés par des NTIC. L'art scénique deviendrait-il ainsi à nouveau un art populaire.

D'autre part, l'heureuse initiative de la présente rencontre scientifique qui fait suite au Séminaire International du Laboratoire A.R.T.S (Atelier de Recherches Théâtrales et Scéniques) de l'Université Félix Houphouët-Boigny des 7 et 8 septembre 2017 qui a porté sur le thème «Le théâtre ivoirien: bilan critique et perspectives», les Rencontres du Théâtre d'Abidjan (RETHAB) du 26 au 29 novembre 2019, ainsi que les efforts du CNAC s'inscrivent dans cette logique de réflexion et de promotion des arts scéniques en Côte d'Ivoire, en vue de leur redonner leurs lettres de noblesse. Ces rencontres scientifiques ont l'avantage de produire autant des travaux scientifiques qui tracent les sillons de cette réhabilitation.

Aussi, faut-il saluer l'hommage rendu le 27 mars 2024 à 12 légendes du théâtre par la Fédération Nationale de Théâtre de Côte d'Ivoire en les distinguant du Prix GADEAU. Enfin, il faudrait accompagner ces gestes de subventions publiques aux troupes professionnels ou amateurs, à l'instar des financements accordés aux équipes de football, permettraient au pays d'avoir ses "Grandes Familles du Théâtre" ou des "dynasties d'artistes de théâtre" et ses champions africains ou mondiaux d'art dramatique.

Bibliographie

- Armah Ayi Kwei, *Osiris Rising*, Per Ankh Publishers, Popenguine, 1995.
 Armah Ayi Kwei, *The Eloquence of the Scribes*, Per Ankh Publishers, Popenguine, 2006.
 Armah Ayi Kwei, *Remembering The Dismembered Continent*, Per Ankh Publishers, Popenguine, 2010.
 Attigui Patricia, "De l'acte théâtral au transfert : une interprétation passionnée" in "*Cliniques méditerranéennes*", *Cairn.Info*, n° 69, Éditions Érès, 2004.
 Bablet Denis, *Les révolutions scéniques du XX^e siècle*, Paris, éd. Société internationale d'art, 1975.
 Baroni Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
 Boucris Luc, et al., *Scénographie, 40 ans de création*, Montpellier, éd. L'Entretemps, 2010.
 Corvin Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2 vol, 1995.

David Martine, *Le théâtre*, Paris, Belin, 1995.

Fohr Romain, *Du décor à la scénographie*, éd. L'Entretemps, Montpellier, 2014.

Kouassi Akissi Florence, « Aux sources du théâtre ivoirien moderne : cas des premiers auteurs et leurs œuvres », *Horizons/Théâtre no-13*, 2018.

Loli Jean-Baptiste, « Le théâtre forain ambulant, un art populaire oublié », *the conversation.com*, 2022.

Sonrel Pierre, *Traité de scénographie*, Paris, éd. Odette Lieutier, 1943.

Übersfeld Anne, *Éditorial d'introduction thématique - Poétique et pragmatique : le dialogue de théâtre* » Editorial AS/SA N° 3, Paris, Université Paris III, 1997

Vuillemin Jean-Claude, « Theatrumundi : désenchantement et appropriation », *Poétique*, vol. 158 ; n° 2, pp. 173-199, 2009.

**Personnages politiques et idéologies
dans l'écriture dramatique de Jean-Pierre Guingané**

Hamadou MANDE

Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou, Burkina Faso
mandehama@gmail.com

Mamadou BAYALA

Université Daniel Ouézzin Coulibaly, Dédougou, Burkina Faso
bayalamadou@gmail.com

Résumé

Cet article cherche à montrer les significations politiques que prennent certains personnages dans la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané. S'inscrivant dans un contexte politique africain, notamment burkinabè, ses pièces telles que *Le fou* (1986), *Le cri de l'espoir* (1991), *La musaraigne* (1996), *La malice des hommes* (2008) dépassent les stéréotypes pour atteindre le statut d'archétypes universels. La problématique centrale de cette étude est de comprendre comment Guingané utilise le théâtre pour dénoncer les dysfonctionnements politiques et examiner les relations complexes entre le pouvoir et le peuple. Quant à l'objectif général de la recherche, elle vise à analyser l'usage de la satire et de l'ironie par Guingané pour critiquer les systèmes politiques corrompus et questionner la dynamique du pouvoir dans ses œuvres. L'analyse s'appuie sur les théories dramaturgiques de Jean-Pierre Ryngaert (2004) et d'Anne Ubersfeld (1978), en adoptant une double approche textuelle et contextuelle. Les résultats de l'étude montrent que Guingané réussit, par une satire habile, à transformer les figures politiques en archétypes, élargissant ainsi l'impact de sa critique.

Mots-clés : Ecritures dramatiques, idéologies, personnages, politique.

Abstract

This article seeks to show the political significance of certain characters in Jean-Pierre Guingané's dramaturgy. Set in an African political context, particularly in Burkina Faso, his plays such as *Le fou* (1986), *Le cri de l'espoir* (1991), *La musaraigne* (1996) and *La malice des hommes* (2008) go beyond stereotypes to achieve the status of universal archetypes. The central problem of this study is to understand how Guingané uses theater to denounce political

dysfunction and examine the complex relationship between power and the people. The general aim of the research is to analyze Guingané's use of satire and irony to criticize corrupt political systems and question power dynamics in his works. The analysis draws on the dramaturgical theories of Jean-Pierre Ryngaert (2004) and Anne Ubersfeld (1978), adopting a dual textual and contextual approach. The results of the study show that Guingané succeeds, through skilful satire, in transforming political figures into archetypes, thus broadening the impact of his critique.

Key words: Dramatic writing, ideologies, characters, politics.

Introduction

Dans le contexte des dictatures politiques qui ont marqué l'histoire récente de l'Afrique, les œuvres dramatiques de Jean-Pierre Guingané, telles que *Le fou* (1986), *Le cri de l'espoir* (1992), *La musaraigne* (1996) et *La malice des hommes* (2008), se distinguent par leur engagement critique et leur représentation incisive des dynamiques de pouvoir et des injustices sociales. À travers la satire et l'ironie, Guingané met en scène des personnages politiques qui deviennent des symboles complexes de régimes autoritaires, tout en soulignant la persistance de la résistance citoyenne face à ces régimes.

Cette étude se propose d'analyser comment Guingané utilise des stratégies narratives, des dialogues, du symbolisme et une structure dramatique particulière pour inscrire ses personnages dans un cadre sociétal plus vaste. En examinant ces représentations, nous chercherons à dévoiler les idéologies sous-jacentes qui motivent ces personnages et à comprendre leur impact sur la perception du pouvoir et du changement en Afrique contemporaine. Plus précisément, nous nous interrogerons sur la manière dont, à travers une satire habile, les œuvres dramatiques de Jean-Pierre Guingané transforment les figures politiques en archétypes critiques, et comment cette transformation influence la perception des régimes autoritaires et des dynamiques de pouvoir en Afrique contemporaine.

Dans quelle mesure Jean-Pierre Guingané, en s'appuyant sur des stratégies narratives spécifiques, parvient-il à créer des archétypes politiques dans ses œuvres, et comment ces archétypes servent-ils de vecteurs pour une critique élargie des régimes autoritaires en Afrique ? Jean-Pierre Guingané réussit, par une satire minutieusement construite, à transformer les personnages politiques en archétypes. Cette transformation non seulement intensifie la critique des régimes autoritaires, mais permet également de

rendre cette critique plus universelle et percutante. En combinant une approche textuelle, qui analyse la structure dramatique et le symbolisme, avec une approche contextuelle, qui prend en compte le cadre sociopolitique africain, cette transformation révèle les dynamiques profondes de pouvoir et de résistance qui façonnent la société contemporaine.

L'analyse s'appuie sur les théories dramaturgiques de Jean-Pierre Ryngaert (2004) et d'Anne Ubersfeld (1978), en adoptant une double approche textuelle et contextuelle. Cette étude se concentre sur une analyse littéraire des œuvres *Le fou* (1986), *Le cri de l'espoir* (1992), *La musaraigne* (1996), et *La malice des hommes* (2008), pour examiner comment Guingané utilise la satire pour créer des archétypes politiques. Parallèlement, une analyse contextuelle prendra en compte le cadre sociopolitique africain pour comprendre comment ces représentations influencent la perception du pouvoir et du changement. Les résultats visent à démontrer que la transformation des figures politiques en archétypes élargit l'impact de la critique de Guingané, en la rendant à la fois plus profonde et plus universelle.

1. Idéologies et figures de pouvoir

Les idéologies sont des systèmes de croyances, de valeurs, et de normes qui orientent et justifient les actions individuelles et collectives. Elles jouent un rôle important dans la structuration des sociétés et dans la légitimation des figures de pouvoir. Leur analyse passe par l'examen de leur nature, de leur évolution et de leur impact sur les dynamiques de pouvoir, ainsi que sur ceux qui s'y opposent.

1.1. Théories d'idéologies

La notion d'idéologie est complexe et se prête à diverses interprétations. Selon E. Shils (1967), l'idéologie établit une logique de croyances entre la réalité perçue et la norme sociale, tandis que pour R. Boudon (1986), elle est liée au rôle croissant de l'argumentation scientifique dans le politique et le social. Dans la littérature, P. Hamon (1984) analyse comment l'idéologie s'intègre au texte littéraire, utilisant le concept d'effet-idéologie pour expliquer comment les choix stylistiques et linguistiques reflètent des idéologies spécifiques. Il explore la relation entre esthétique et idéologie, soulignant l'importance des normes textuelles et des implications idéologiques. Dans les œuvres dramatiques de Guingané, les personnages

ordinaires victimes du pouvoir politique servent de prisme pour explorer le discours et la posture idéologique de l'auteur.

1.2. Figures de pouvoir, acolytes et stratégies d'écriture

La dynamique des figures de pouvoir, de leurs acolytes et des stratégies d'écriture constitue un aspect crucial de cette réflexion. Jean-Pierre Guingané exprime clairement une option politique dans son écriture dramatique, affirmant que le développement qualitatif de l'Afrique dépend de la résolution des problèmes politiques. Il critique les pratiques obscures du jeu politique à travers des personnages comme Bafi le député dans *Le fou*, Zouari dans *Le cri de l'espoir*, Sa Majesté dans *La musaraigne* et Son Excellence dans *La malice des hommes*, les dépeignant de manière grotesque pour souligner leur comportement. Guingané inscrit ainsi son œuvre dans une réflexion globale sur le pouvoir politique en Afrique.

Il faut convenir avec J.P. Ryngaert (2004, p.115) qu'« Un personnage ne se construit pas seulement à partir de son nom, mais nous ne pouvons ignorer la manière dont les auteurs les nomment ». Le choix des noms de personnages comme Sa Majesté, Empereur du Yakoungou, reflète des rapports tumultueux vis-à-vis du pouvoir. Au-delà des noms révélateurs de leur boulimie du pouvoir, ces dictateurs considèrent leur population comme des animaux de sacrifice, comme l'illustre cette conversation entre le vieillard féticheur et Sa Majesté.

Le Vieillard

Toutes ces quinze personnes devront être immolées à la bague pour son entrée en service. D'autres encore devront lui être scarifiées, car elle ne se nourrit que de sang humain. Et si, par malheur, elle devait avoir soif, non seulement tu perdrais ton pouvoir, mais ta famille et toi mourrez ! (Silence.) Fils d'homme, il est encore temps pour toi d'y renoncer. Que décides-tu ?

Sa Majesté

Je veux le pouvoir, sage vieillard ¹.

Cette scène, où Sa Majesté choisit le pouvoir au prix du sang de ses sujets, est une illustration de la critique que l'auteur fait des dirigeants politiques et de leur relation avec le pouvoir. Guingané utilise la caricature pour représenter Sa Majesté comme un dictateur avide de pouvoir, prêt à tout

¹ Jean-Pierre Guingané, *La musaraigne*, Ouagadougou, Éditions, Gambidi, 1997, p. 78.

sacrifier, même des vies humaines, pour maintenir son autorité. Le choix du nom "Sa Majesté" n'est pas anodin : il renforce l'idée d'un dirigeant déconnecté de la réalité, se considérant au-dessus des autres, presque divin, mais en réalité profondément corrompu et moralement déchu.

La conversation avec le vieillard féticheur met en évidence l'association entre pouvoir politique et pratiques occultes. Dans cette scène, le pouvoir n'est pas seulement une question de contrôle politique, mais il est aussi lié à des forces obscures et destructrices. Le sacrifice de vies humaines pour le pouvoir suggère une violence extrême et une déshumanisation totale des dirigeants, qui voient leurs sujets comme de simples outils pour asseoir leur domination.

Cette représentation reflète une critique des systèmes de pouvoir en Afrique. Dans ce contexte, la politique est parfois influencée par des pratiques occultes et les dirigeants, en quête de pouvoir absolu, se coupent de leur peuple. Comme le souligne J.P. Ryngaert, cela constitue un élément essentiel de sa construction scénique, contribuant ainsi à la création d'une figure qui incarne l'excès et l'abus de pouvoir. Au prix du sang de ses sujets, Sa Majesté préfère le pouvoir quoique cela lui en coûte, mettant ainsi à jour les connexions incestueuses entre le pouvoir politique et les officines occultes qui gouvernent en dernier ressort un certain pouvoir africain. Il symbolise l'autocratie et l'autoritarisme, représentant une autorité qui exerce un contrôle absolu sur le pays. Or, il n'a pas toujours été cet homme brutal, si l'on s'en tient aux propos de son épouse Zanolou :

Zanolou

C'est vrai. Il ne me reste de toi que ce souvenir. Kiriga... C'est peu de choses, mais c'est le seul lien qui me reste avec un passé à jamais révolu, me semble-t-il ... Trois ans déjà que mon Kiriga, mon ange, s'est mué en majesté, en bête immonde !¹

Cette réflexion de Zanolou, l'épouse de Sa Majesté, met en lumière une transformation tragique et significative du personnage principal, soulignant la manière dont le pouvoir absolu corrompt et déshumanise. Elle est essentielle pour comprendre la critique que Jean-Pierre Guingané fait du pouvoir politique en Afrique, où le pouvoir peut transformer une personne bienveillante en tyran brutal. En seulement trois années de pouvoir, le personnage subit une mutation révélatrice.

¹ Jean-Pierre Guingané, *La musaraigne*, op.cit., p. 37.

Cette transformation met en lumière les dangers d'une concentration excessive du pouvoir, prévenus par le dramaturge. Les actes tyranniques, la répression des oppositions et la violation des droits fondamentaux deviennent tangibles, manifestant les conséquences néfastes d'un règne sans partage. Sa Majesté ne représente pas simplement la tyrannie individuelle, mais aussi une métaphore des régimes dictatoriaux, créant un environnement de terreur, de méfiance et de soumission comme l'atteste ces propos :

Sa Majesté

[...] Vous vous imaginez ? Un père, une mère qui mettent un enfant au monde, qu'ils soignent, nourrissent, entretiennent jusqu'à ce qu'il soit en mesure de renverser ? Ils sont même plus coupables que leur enfant, parce que sans eux, il n'aurait pas existé¹.

Le discours de Sa Majesté expose une idéologie autoritaire et paternaliste des régimes dictatoriaux, responsabilisant les parents des enfants rebelles et légitimant des mesures répressives pour contenir la dissidence, instaurant ainsi la soumission par la peur. Cette approche totalitaire promeut le contrôle absolu, centralisant le pouvoir et restreignant les libertés individuelles sous une surveillance étroite. Dans *La malice des hommes*, Son Excellence incarne une autorité quasi vénérée, critiquant le culte de la personnalité à travers les titres "Son Excellence" et "Sa Majesté", évoquant des figures comme Bokassa et Mobutu. Ces appellations soulignent la déconnexion entre les dirigeants et la réalité du peuple, symbolisant une élite arrogante et distante. L. J. Soupé (2021) associe Son Excellence à un monstre satanique, représentant des dirigeants dont le programme inclut le meurtre d'opposants.

BAFI. --- Le bougre, il m'a fait perdre mon temps. Il croit que je vis de la parenté moi ?

Comment le peuple veut-il qu'on le serve s'il ne nourrit pas ses serviteurs ?

Mon manteau et mon chapeau.

MAMADI. --- Tout de suite, patron !²

Jean-Pierre Guingané utilise ainsi le théâtre pour critiquer alors les dysfonctionnements politiques et susciter une réflexion sur la condition humaine face au pouvoir. Ses personnages politiques, on le voit, cristallisent les tensions entre idéalisme et réalisme politique. Dans *La musaraigne*, par

¹ Jean-Pierre Guingané, *idem.*, p. 38.

² Jean-Pierre Guingané, *Le fou*, Abidjan, CEDA, 1986, p. 51.

exemple, Guingané pousse loin la caricature du pouvoir absolu, du culte de la personnalité. Sa Majesté apparaît aux yeux de ses sujets comme un dieu. Son pouvoir semble relever du droit divin. Ses hommes de main à l'image de Bendré lui vouent une vénération démesurée, en atteste ces mots de Bendré :

Bendré

Seigneur, nous voici prosternés à vos pieds. C'est tout l'Empire qui, par nos humbles personnes, vous témoigne son soutien et sa soumission inconditionnelle. Le peuple et nous-mêmes n'avons jamais été aussi comblés de notre vie que depuis que Dieu nous a fait la grâce de vous mettre à la tête de notre patrie bien-aimée. Seigneur, ordonnez et nous exécutons. Et si vous n'avez rien à dire, laissez-nous l'honneur d'imaginer ce qui pourrait vous plaire. (Tous se prosternent et se relèvent)¹.

Ces propos de Bendré révèlent une adulation excessive envers Sa Majesté, typique des courtisans sous régimes dictatoriaux, exprimant une soumission totale pour éviter la dissidence. "Ordonnez et nous exécutons" illustre le pouvoir absolu du dirigeant, sans considération du bien-être du peuple. L'ironie de Bendré sur l'imagination des désirs du chef souligne l'absence de critique et de contestation, renforçant l'oppression et le manque de liberté d'expression, en contraste avec les idéaux démocratiques.

1.3. Ironie et satire comme stratégie d'écriture

À travers l'ironie et la satire, l'écriture déploie une stratégie subversive et critique, éclairant les paradoxes et les absurdités de certaines pratiques politiques. Dans ses pièces, Jean-Pierre Guingané utilise cette stratégie scripturaire pour souligner la déconnexion des gouvernants avec la réalité du peuple. La satire de Guingané critique la corruption et l'autocratie, comme le montrent les échanges entre le député Bafi et son neveu, qui satirisent les pots-de-vin pour des services publics. Les personnages grotesques comme Sa Majesté et Son Excellence mettent en lumière l'absurdité et l'inconsistance de leur autorité.

2. Figures d'opposition et résonances collectives des révoltes

Les figures d'opposition se dressent comme des symboles, incarnant les aspirations et les frustrations des révoltes individuelles et collectives contre

¹ Jean-Pierre Guingané, *La musaraigne*, op.cit., p.33.

les abus et les excès des pouvoirs politiques établis. Elles jouent un rôle crucial en mobilisant les masses, en exposant les injustices et en défiant les structures de domination, tout en renforçant la conscience collective et en incitant à la quête de changement et de justice sociale.

2.1. Les figures d'opposition

Si notre réflexion porte sur le personnage politique dans l'œuvre dramatique de Jean-Pierre Guingané, nous convenons cependant avec Anne Ubersfeld que :

Analyser tel fonctionnement d'un personnage isolé est toujours une opération provisoire. Chaque trait d'un personnage est toujours marqué en opposition à un autre : si un personnage est marqué du trait roi, c'est toujours en opposition à un personnage non-moi ou autre roi ; le roi n'est roi qu'en opposition ou en redoublement à un autre [...] ¹.

Tinoaga de *Le fou* est un exemple frappant de la lutte des citoyens ordinaires contre l'oppression politique. Victime de la corruption systémique, il représente la vulnérabilité du peuple face à un régime implacable. Son acte de révolte, assassinant ceux qui l'ont dépouillé sans égard, illustre la réalité quotidienne des opprimés sous un pouvoir autoritaire. Ainsi, pour E. Tiendrebéogo, les fous comme Tinoaga,

[...] ne sont que les monstres tirés des entrailles du despotisme, de l'injustice. Ils ont été produits par la société. Tinoaga, le personnage principal de la pièce *Le fou*, est une des figures illustratives. Il a osé s'élever contre une pratique devenue courante dans sa société, la corruption et l'abus de pouvoir².

Présenté comme un fou dangereux, Tinoaga est abattu par les forces de l'ordre. Dans la même veine, selon le préfacier de la pièce (1985, p.5), Guy Menga : « Le fou, c'est la vie comme sait la transformer toute œuvre de création ». Sa révolte est une réponse systématique à l'injustice. Sa mort suscite une réaction populaire exigeant plus de services publics, illustrant la prise de conscience politique collective. Cette mobilisation témoigne de l'engagement idéologique de Guingané pour la révolution et l'action politique.

¹ Anne. U, *Lire le théâtre*, op.cit., p.128.

² Eugène Tiendrebéogo. *L'esthétique de la satire dans la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané*. Thèse, Lettres modernes. Université de Ouagadougou, 2017, p. 88.

Cette réaction populaire, appelant ouvertement à la révolution, témoigne de la posture idéologique de l'auteur comme il le confesse au micro de Z. Wolfgang,

J'ai écrit *Le fou* en 1982, et j'ai découvert à la fin de la pièce qu'en invitant le peuple à la révolte, la dernière scène se termine sur une révolte populaire, je donnais moi aussi des leçons. Quelques années après, quand j'ai voulu monter cette pièce, notamment pour la présenter en France, je me suis trouvé très prétentieux, peut-être aussi parce que j'avais quelques années de plus et que j'avais cessé d'appartenir à la catégorie des idéalistes. Je suis d'avis que le rôle de l'auteur est de bien poser le problème, mais que l'attitude pratique, c'est au public de la dégager. Si vous voyez la deuxième version du Fou, vous n'y voyez plus l'invitation explicite à la révolte¹.

Quant à Zanolou, épouse de Sa Majesté, elle incarne la voix de la résistance au sein même du pouvoir. Elle est tenue à distance par son époux dans le cadre du pacte que ce dernier scelle avec le Vieillard qui lui donne ses pouvoirs d'invincibilité. Au terme de ce pacte, il interdit au monarque d'avoir des rapports intimes avec son épouse (p,80). Pendant les trois années que durera le règne de Sa Majesté, elle vivra comme une prisonnière, recluse dans son palais :

Zanolou

Trois ans que je ne t'ai plus revu dans cette chambre ! Ce soir, en te revoyant, j'ai cru pouvoir ressusciter Kiriga sur les cendres de Sa Majesté. Mon kiriga sur Sa Majesté des autres [...]².

Humiliée, de la sorte, c'est en reine malheureuse qu'elle suit depuis sa position, la tragédie que vit son peuple. Elle en souffre. Ses paroles reflètent une profonde tristesse et un désir de ressusciter une période antérieure où elle et Sa Majesté pouvaient partager leur intimité. Le fait qu'elle associe cette tentative de résurrection à Kiriga suggère une tentative de ramener un certain équilibre et une justice à travers son amour pour le peuple. Elle confesse son inconfort moral en ces termes :

Zanolou

Ma situation est loin d'être imaginaire. D'ici, je suis tout le mal que tu fais à ce pays. Je souffre et pleure avec tes victimes dont je suis haïe

¹ Wolfgang Zimmer, « Jean-Pierre Guingané, « un fou » du théâtre au Burkina Faso » *Notre librairie*, numéro 102, Paris, Clef, 1990, p, 51.

² Jean-Pierre Guingané, *La musaraigne*, Ouagadougou, Éditions, Gambidi, 1997, p.60.

parce qu'elles me croient ta complice. Oui, Excellence, c'est ma situation véritable¹.

Du point de vue idéologique, Zanlou incarne une forme d'entrisme, c'est-à-dire une stratégie de changement social de l'intérieur du système. En dépit des contraintes imposées par le pacte, Zanlou demeure au sein du palais royal, observant de près les événements et la tragédie que vit son peuple. Son acte de rébellion peut être interprété comme une tentative de renverser le système oppressif de l'intérieur, en utilisant sa position privilégiée pour agir contre les injustices perpétrées par son propre époux. Ainsi, quand l'occasion lui est donnée, c'est de ses propres mains qu'elle tue son époux dictateur :

Zanlou

[...]. Il n'y aura pas de pendaison demain à l'aube ! (Silence.) Vous avez dit Sa Majesté est mort ? Elle l'est déjà. Je l'ai tuée de mes propres mains. Son Excellence Bénin, ici présent, a vu son cadavre dans ma chambre².

Zanlou prend l'initiative de tuer son époux dictateur, Sa Majesté, un acte radical de résistance contre l'oppression. En annonçant publiquement l'assassinat, elle montre courage et détermination, défiant les conséquences. Son récit détaillé incluant l'observation de Son Excellence Bénin ajoute crédibilité et témoignage direct à son geste,

Zanlou

[...] Peuple de Yakoungou, mon peuple, du fond de mes appartements, j'ai souffert, avec toi, toutes tes souffrances. C'est pour te prouver ma bonne foi et mon désir de te voir un avenir plein de promesses heureuses que, de mes propres mains, je t'ai sacrifié celui que je m'étais choisi comme compagnon de vie³.

Zanlou invoque une connexion profonde avec le peuple de Yakoungou, déclarant qu'elle a souffert avec lui, tentant ainsi de créer de l'empathie et de justifier son acte de tuer son époux comme un sacrifice pour le bien-être du peuple. Ce geste complexe souligne sa lutte contre l'oppression et sa volonté de transparence.

En contraste, Binta, nièce de Son Excellence dans *La malice des hommes*, participe à un simulacre d'ouverture démocratique sous la pression

¹ Jean-Pierre Guingané, op.cit., 1997, p. 63.

² *Idem*, p. 97.

³ *Idem*, p.98.

internationale. Cependant, Binta finit par échapper au contrôle de Son Excellence, indiquant une possible rupture avec la manipulation politique familiale :

Son Excellence. --- N'ayez aucune crainte. Ce bref rappel est juste destiné à vous faire comprendre que nous nous connaissons parfaitement et que, si vous êtes ici, ce n'est ni par erreur ni par hasard, vous méritez votre entrée dans ma famille (il se retourne et regarde les trois droits dans les yeux). Je voudrais que dans trois semaines, chacun d'entre vous annonce la création d'un parti d'opposition dont il sera chef !¹.

Comme l'on peut s'en rendre compte, Son Excellence manipule habilement en créant des partis d'opposition sous son influence pour feindre une ouverture démocratique, tout en maintenant le contrôle. Cependant, Binta, sa nièce, échappe à son contrôle en incarnant un véritable changement politique, remportant les élections, conduisant Son Excellence au suicide.

Pour sa part, dans *Le cri de l'espoir*, Zida incarne la défense de la liberté d'expression malgré les persécutions politiques. Au moment où son film, *Ciel noir* est auréolé d'un prix à Venise, il succombe des tortures qu'il a subi. De même, Bilal, le poète de *La Musaraigne*, devient le symbole de la conscience collective et de la contestation artistique, mettant en lumière le rôle essentiel de l'art et de la poésie dans la défense de la liberté contre l'oppression. Ces personnages illustrent la puissance de l'expression artistique comme force motrice dans la lutte pour les droits humains et la justice :

Bilal

Notre Empereur n'est pas plus mauvais que les autres. Son régime est comme tous les autres aussi perfectible et dégradable. Voyez-vous, quand il n'y a plus personne pour aider le prince à voir et à sentir les préoccupations de son peuple, la dégradation devient inévitable. Et elle vient vite. C'est notre situation. Les poètes, ceux dont le devoir est de sentir et de lire les choses, ont disparu. (il rit) Quand il ne reste plus au prince que des courtisans, c'est-à-dire ceux qui n'ont pour seul souci que de monnayer leurs flatteries au meilleur prix, il est assuré d'aller inévitablement au gouffre².

¹ Jean-Pierre Guingané, op.cit., 1997, p. 47.

² *Idem*, p.92.

Le rôle du poète offre une expression artistique à la révolte dans ce contexte, soulignant comment la poésie devient un moyen de refléter les réalités oppressives et de mobiliser les sentiments du peuple opprimé.

2.2. Résonance collective des révoltes

Dans l'œuvre de Jean-Pierre Guingané, les personnages comme Tinoaga, Zanolou, Binta, et Bilal ne se contentent pas de résister individuellement ; ils catalysent une résonance collective dans la société. Leurs actions inspirent d'autres à remettre en question l'oppression politique et à agir pour le changement. Par exemple, la révolte de Tinoaga dans *Le fou*, provoque une réaction populaire, suggérant la demande générale d'amélioration des services publics. De même, Zanolou devient une figure de résistance en avouant l'assassinat de son époux dictateur, mobilisant un soutien populaire contre le régime oppressif. Binta, dans *La malice des hommes*, symbolise la révolte démocratique en créant un parti d'opposition réel, tandis que Zida, dans *Le cri de l'espoir*, représente la lutte pour la liberté d'expression à travers l'art. Enfin, Bilal, dans *La musaraigne*, utilise la poésie pour catalyser l'opposition intellectuelle contre les régimes oppressifs. Ensemble, ces actes individuels de résistance créent des ondes qui unissent la société autour de la justice et du changement politique, exprimant le désir implicite de Guingané pour un monde plus juste.

Conclusion

L'œuvre dramatique de Jean-Pierre Guingané, examinée à travers le prisme des théories dramaturgiques de Jean-Pierre Ryngaert et d'Anne Ubersfeld, révèle une capacité unique à transformer les figures politiques en archétypes critiques. Ces archétypes, forgés par une satire aiguisée et un symbolisme profond, dépassent les contextes locaux pour offrir une critique plus universelle des régimes autoritaires.

En ancrant ses personnages dans des dynamiques sociopolitiques complexes, Guingané expose non seulement les mécanismes du pouvoir, mais aussi les forces de résistance qui émergent en réponse. Cette transformation des personnages en archétypes permet à la critique de Guingané d'être plus percutante et accessible, élargissant son impact au-delà du cadre africain pour toucher à des problématiques universelles de pouvoir et d'injustice. L'approche narrative et symbolique qu'il adopte souligne l'inévitabilité de la

résistance citoyenne face aux abus de pouvoir, tout en renforçant l'idée que ces luttes sont ancrées dans une réalité sociopolitique globale.

En fin de compte, les œuvres de Guingané ne se contentent pas de dépeindre des régimes autoritaires, elles les déconstruisent, les analysent et les exposent à travers des personnages devenus des symboles. Cette approche rend ses pièces non seulement des outils de réflexion critique, mais aussi des instruments de transformation sociale, en engageant les spectateurs à reconnaître et à contester les dynamiques de pouvoir qui façonnent leur propre réalité. Ainsi, Jean-Pierre Guingané réussit à inscrire ses œuvres dans une tradition théâtrale engagée, où la satire devient un moyen puissant de résistance et de conscientisation, tant sur le plan individuel que collectif.

Références bibliographiques

Pièces du corpus

- 1-Guingané Jean-Pierre. *Le fou*. Abidjan : CEDA, 1986, 89 p.
- 2-Guingané Jean-Pierre. *Le cri de l'espoir*. Ouagadougou : Éditions Théâtre de la Fraternité, 1991, 128 p.
- 3-Guingané Jean-Pierre. *La musaraigne*. Ouagadougou : Éditions Gambidi, 1997, p.
- 4-Guingané Jean-Pierre. *La malice des hommes*. Ouagadougou : Éditions Gambidi, 2008, 93 p.

Ouvrages et articles

- 5-Belemgnygre Nelly S.M. Stratégies narratives et idéologies dans *La malice des hommes*. In : *Jean-Pierre Guingané, l'homme et son œuvre*. 2021, Vol. I, *Contributions scientifiques*, Éditions Gambidi, pp, 331-345.
- 6-Boudon Raymond. *Idéologie ou origine des idées reçues*, Paris : Fayard, 1986, 330 p.
- 7-Hamon Philippe. *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris : PUF, « Écriture », 227 p.
- 8-K'anne Jukpor Ben. *Étude sur la satire dans le théâtre ouest-africain francophone*, Paris : l'harmattan, 1995, 320 p
- 9-Kamagaté Bassidiki. La minoration burlesque de la figure du dictateur dans *La malice des hommes* de Jean-Pierre Guingané. In : *Jean-Pierre Guingané, l'homme et son œuvre*. 2021, Vol. I, *Contributions scientifiques*, Éditions Gambidi, pp, 299-313,

- 10-Lou Jacqueline Soupé. L'ubuesque comme valence misanthropique dans la malice des hommes de Jean-Pierre Guingané. In : *Jean-Pierre Guingané, l'homme et son œuvre*. 2021, Vol. I, *Contributions scientifiques*, Éditions Gambidi, pp, 367-388.
- 11-Ryngaert Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris : Armand Colin, 2004, 168 p.
- 12-Shils Edward. The concept and fonction of ideology. In: David L. Sills and Robert K. Merton, *International encyclopedia of the social sciences*. New York, 1968, pp. 66-67.
- 13-Tiendrebeogo Eugène. *L'esthétique de la satire dans la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané*. Thèse, Lettres modernes. Université de Ouagadougou, 2017, 310 p.
- 14-Ubersfeld Anne. *Lire le théâtre*, Paris : Éditions sociales, 1978, 311 p.
- 15-Zimmer Wolfgang. Jean-Pierre Guingané, un « fou » de théâtre au Burkina Faso. 1990, in, numéro 102 Juillet-Août, *Notre librairie*, pp. 48-53.

**La danse *Boloye* chez les Fodonnon de Bré :
une théâtralité éducative du bois sacré à la place publique**

SILUÉ Gnénébelougo

Université Peleforo Gon Coulibaly/Korhogo
francksilue@upgc.edu.ci

Résumé

La danse *Boloye* dite danse des *hommes-panthères* est une manifestation socioculturelle chez les Senoufo-Fodonnon. Elle est née dans le bois sacré et est souvent représentée dans le milieu profane du village lors des funérailles et des réjouissances. Les représentations scéniques qui y sont construites sont fondamentalement articulées sur les croyances, les activités sociales, les rites et les rituels qui régulent la vie des peuples. Ces spectacles allient la tradition et la modernité, le sacré et le profane en faisant passer, tour à tour dans une logique de succession, la vie de plusieurs générations de populations. La danse *Boloye* est exécutée pour célébrer des occasions de réjouissance et de funérailles où se succèdent une diversité de rythmes, d'airs avec des acteurs variés. Les costumes arborés traduisent la condition des acteurs-danseurs-masqués, des acteurs-chanteurs, des acteurs-musiciens et des spectateurs tantôt acteurs. L'analyse reposera sur la méthodologie de l'anthropologie théâtrale dans la conception de Patrice Pavis où les hommes et les objets interagissent pour recréer un nouveau monde. De ces spectacles de danse, transparaît une forte théâtralité caractérisée par le jeu des acteurs, du fonctionnement du temps et de l'espace ludique et scéniques. Ces spectacles théâtralisés ont pour objet, la quête permanente de l'équilibre social à travers la mise à jour du patrimoine culturel et de la conservation de sa substance vitale, sa psyché. Dans sa métamorphose, de la scène culturelle à la scène théâtrale, le spectacle vise l'éducation des masses. Le succès du spectacle permet aux spectateurs d'opérer une catharsis collective et individuelle aboutissant au renforcement de la cohésion sociale.

Mots clés : danse *Boloye*, expressions théâtrales, théâtralité, représentation scénique, catharsis

Abstract

The dance of the panther-men is a socio-cultural manifestation of the Senoufo-Fodonon people, which originated in the sacred forest and has been integrated into the secular environment of the village to meet community needs. The theatrical performances are fundamentally based on the beliefs, social activities and rituals that regulate the life of the people. These performances combine tradition and modernity, the sacred and the profane, bringing together several generations of people in succession. The panther-men's dance is performed to celebrate festive occasions and funerals, using a variety of rhythms and tunes and a wide range of performers. The costumes worn reflect the status of the actors - masked dancers, actor-singers, actor-musicians and spectators who were also actors. These dance performances have a strong theatrical quality, characterised by the interplay between the actors and the way in which time and space function in a playful and scenic way. The object of these theatrical performances is the ongoing quest for social balance through the updating of cultural heritage and the preservation of its vital substance, its psyche. In its transition from the cultural stage to the theatrical stage, the show aims to educate the masses. The success of the show allows spectators to experience a collective and individual catharsis that strengthens social cohesion.

Key words : dance, panther-men, theatricality, stage performance, catharsis

Introduction

Le théâtre négro-africain s'inspire souvent des richesses culturelles des sociétés africaines. Cette expression théâtrale est aussi variée que les faits et événements, les us, les rites et les rituels coutumiers qui rythment la vie des peuples. Chez les Senoufo Fodonon de Bré, dans la sous-préfecture de Kagbolodougou, la danse *Boloye* communément appelée *danse des hommes-panthères* draine toujours du monde. Elle présente un système d'éducation apprise dans le bois sacré et transmise sous forme profane aux populations de spectateurs. Son caractère populaire suscite la réflexion sur le sujet qui suit : « La danse *Boloye* chez les Fodonon de Bré : une théâtralité éducative du bois sacré à la place publique ».

L'étude aura pour support des interviews du Reportage de la Nouvelle Chaîne Ivoirienne (NCI) du 22 juillet 2022 appuyé par une observation empirique du phénomène de la danse des *Boloye*. La question majeure qui taraude notre esprit est de savoir : en quoi La danse des *Boloye* revêt-elle une

théâtralité éducative du bois sacré à la place publique ? Comment les pratiques culturelles scéniques issues du bois sacré se métamorphosent-elles en éléments théâtraux sur la place publique, du village ?

L'objectif général visé est la connaissance des formes théâtrales de la danse *Boloye*. De cet objectif globalisant découlent deux objectifs spécifiques : identifier les codes éducatifs du système initiatique du bois sacré transposés sur l'espace profane du village et étudier les indices théâtraux et leur processus de théâtralisation favorisant le bien-être des populations qui la pratiquent. L'atteinte de ces objectifs nous amène à la formulation de l'hypothèse principale selon laquelle la danse *Boloye*, du bois sacré à la place publique du village, laisse transparait une théâtralité éducative. Cette hypothèse principale débouche sur deux hypothèses secondaires : les formes d'expressions théâtrales de la danse des *Boloye* tirent leurs sources du système éducatif initiatique du bois sacré, en plus peut-être cette théâtralité procure un épanouissement aux spectateurs. Les moyens théoriques mobilisés reposent sur l'approche de l'anthropologie théâtrale, comme méthodologie d'analyse, explorée par Patrice Pavis :

L'anthropologie trouve dans le théâtre un terrain d'expérimentation exceptionnel, puisqu'elle a sous ses yeux des hommes qui jouent à représenter d'autres hommes. Cette simulation vise à analyser et à montrer comment ceux-ci se comportent en société¹.

Cette perspective pavisienne dépeint l'homme engagé dans un projet social basé sur l'imitation aristotélicienne dans un objectif d'apprentissage. Ainsi, l'analyse s'attellera à expliciter les angles morts du spectacle de la danse des *Boloye*. L'étude s'articulera sur trois points : la conceptualisation autour de la danse *Boloye*, ses formes d'expressions théâtrales et son dynamisme contemporanéiste.

1. Conceptualisation autour des *Boloye*

La conception du *Boloye*, prend deux variations : l'une est liée à sa définition terminologique qui a servi à la confection de l'instrument principal dominant et l'autre à son origine génésiaque.

¹ Patrice Pavis, *Le Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunot, 2013, p. 18

1. 1 Éluclidation terminologique de : *Bolg/Boloye*, théâtralité

Le *Bolg* est l'appellation d'un instrument de musique et *les Boloye* au pluriel est le terme senoufo qui revoie à un ensemble et non à une entité. Dire le *Boloye* en senoufo traduirait une distorsion langagière, car le mot *Boloye* désigne l'orchestre du *Bolg*. Regarder les *Boloye* revient à regarder le spectacle de la danse des *Boloye* et écouter les *Boloye* renvoie à l'écoute de la musique. Suivons ce verbatim de Sielon Yéo :

Ce nom provient d'une plante rampante dont la liane servant de corde à l'instrument de musique dont il porte le nom. L'instrument monocorde porte le nom de cette liane. La corde est attachée à un bois en forme d'arc qui traverse en biais une grandealebasse avec une légère ouverture sur la corde et servant de baffe ou de caisse à résonance. Lorsque l'instrument est mis au point, laalebasse se nomme *Boltcharg*, c'est-à-dire laalebasse du *Bolg* (traduction littérale) et la corde garde toujours son nom initial *Bolg*.

La danse du *Bolg*, ou des *Boloye*, tire son nom de cette plante sauvage qui en constitue l'élément central. Cette danse, examinée ici dans le cadre de la présente étude, sera abordée sous l'angle d'une théâtralisation qu'il convient de définir au préalable.

La théâtralité se définit comme le caractère théâtral d'un fait, objet ou événement. De ce point de vue, l'objet culturel scénique intègre un processus de théâtralisation. Cette dernière est sans équivoque une voie de transformation du fait, de l'objet ou de l'événement sociale ou culturelle à des fins d'une utilisation théâtrale. La théâtralisation et la théâtralité entretiennent un lien de connivence, exprimé à travers le verbe "théâtraliser" en ces termes :

Théâtraliser un événement ou un texte, c'est l'interpréter scéniquement en utilisant scène et comédiens pour camper la situation. L'élément visuel de la scène et la mise en situation des discours sont les marques de la théâtralisation¹.

Selon les propos de Pavis, l'usage que l'on fait de l'événement ou du texte à une finalité théâtrale en fait sa théâtralisation. Dans les cultures africaines à l'instar du spectacle de la danse du *Bolg*, la théâtralité est caractéristique du fait qu'elle se définit par la finalité de l'événement. Dans le contexte présent, elle est donc le processus par lequel un élément, un indice émanant de faits et

¹ Patrice Pavis, *Le Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p. 357

événements de l'activité humaine liés à la danse *Boloye* prend un caractère théâtral. Le peuple est disposé dans une logique du respect des us et coutumes dans l'exécution des rites qui en découlent.

Ainsi, les acteurs-danseurs, chanteurs, musiciens sont loin d'être appelés comédiens, car ils jouent un rôle double du fait culturel et de sa théâtralité. À travers leurs faits et gestes, leurs mouvements et discours, certains aspects du spectacle scénique rendu par ces acteurs traditionnels sont révélateurs d'une théâtralité qui fait fonctionner les rites représentés.

Dans la logique de notre démarche visant à bien cerner les contours de la danse des Boloye, l'élucidation terminologique invite à une révision des origines génésiaques de ce spectacle.

1. 2 Origine génésiaque de la danse *Boloye*

La tribu des Fodonon est issue du groupe Senoufo qui couvre la Région du *Poro* dans le District des savanes, situé dans le nord de la Côte d'Ivoire avec pour Chef-lieu Korhogo. Cette région est limitée au sud par celle du Hambol, au Nord-Ouest par la Région de la Bagoué et au Nord-Est par la Région du Tyologo. Le village qui a servi de terrain d'étude à la danse *Boloye* se nomme Bré. Il se situe précisément dans la sous-préfecture de Kagbolodougou, au sud du département de Sinématiali, zone de réalisation du Documentaire télévisé qui a servi de support à cette étude. En effet, à l'instar de nombreuses manifestations socio-culturelles africaines, la danse *Boloye* tire ses origines, dans la genèse du peuple Senoufo. Les propos de Sielon Yéo sont édifiants :

Le mythe Senoufo raconte que le patriarche, fondateur du village de Bré a eu une révélation à la suite d'un songe. Dans son songe, il a vu deux masques sacrés et des danseurs-masqués entrés en scène en file indienne et précédés d'un homme qui portait sur la tête un canari, sans support et sans l'attraper des mains. Cette danse lui a été révélée avec les masques sacrés, les danseurs-masqués, les initiés et les instruments de musique qui les accompagnent, ainsi que les rythmes et les aires. La danse des Boloye est issue d'une initiation dans le bois sacré et c'est du bois sacré qu'elle a intégré la société depuis sa création et l'existence des Fodonon.

Le tout remonte au référentiel du *poro/pɔrɔ*, qui signifie initiation en senoufo, mais aussi de l'existence du groupe ou de la tribu. L'initiation se fait dans le bois sacré à l'issue d'un long processus qui dure 21 ans avec des

classes et des échelons en trois étapes : le *poworo/pɔwɔrɔ*, le *kwonro/kwɔrɔ* et le *tyologo/tjologo*. Le jeune senoufo y accède à l'âge de 3 à 12 ans à la première étape qui est le *kwonro*, la seconde intervient entre 12 et 18 ans et la dernière survient à partir de l'âge minimum de 16 ans. Les recherches de Tiona Ferdinand Ouattara, l'attestent en tout point et vont plus loin pour analyser le regard extérieur sur la société senoufo dans son ensemble. Ainsi, l'on y voit :

une société où les personnes qui incarnent les institutions initiatiques sont multiples, effrayantes, dangereuses et où les lieux d'initiation sont innombrables, imposants et inquiétants¹.

En tout état de cause, une fois le processus enclenché, l'on est soumis à une batterie de formations variées dont l'intensité augmente en fonction de l'étape ou de la classe. Le but principal est de former des citoyens aux vertus humaines du courage, de la dignité, de l'honnêteté, la solidarité, l'art de l'auto-défense, etc. Le sous-groupe étudié possède de nombreuses qualités, notamment un talent remarquable pour l'art de la danse et du chant, mais nous nous concentrerons sur les formes d'expressions théâtrales. Notre approche consistera à analyser la théâtralité issue de la danse Boloye, présentée sur la place publique, en partant des éléments du bois sacré.

2. Formes d'expression théâtrale éducatives

Tel que formulé, ce titre pourrait paraître tautologique, si l'on s'en tient à la vocation didactique et cathartique du théâtre dont la mission première est d'éduquer. Cependant, le qualificatif « éducatives » prend tout son sens, car dans la théâtralité de la danse des Boloye, les mêmes instruments utilisés dans le bois sacré subissent diverses variations lorsqu'ils sont employés dans le milieu profane

2. 1 Transposition des spectacles initiatiques

L'éducation acquise le long de l'initiation est transmise ici dans la danse qui elle-même est le résultat d'une formation, d'une transmission dont chaque potentiel acteur cultive son propre génie. Seuls les meilleurs deviendront des acteurs-danseurs masqués dont la célébrité rejaillira sur le clan et toute la

¹ Tiona Ferdinand Ouattara : *La mémoire sénoufo : bois sacré, éducation et chefferie, textes recueillis, transcrits et annotés par Tiona (F.O)*, Abidjan, Ed. Karthala, ARSAN, 1988, p. 108

localité. L'on assiste à une transposition partielle du sacré sur la place publique du village, car la danse qui s'y déroule ne peut être intégralement reproduite dans l'espace profane du village. Les rythmes et les rites exécutés ne sont pas soumis aux mêmes contraintes. La danse peut aussi être exécutée dans les funérailles et dans les réjouissances. Le documentaire en fait une représentation dans toutes ses dimensions accessibles.

Tout commence par le départ des acteurs au bois sacré. Leur entrée est marquée par celle des acteurs-musiciens, en file indienne qui rejoignent l'espace de la danse. Certains éléments rituels, tels que le canari fétiche et les deux masques sacrés originels, ajoutent une dimension spectaculaire par leur entrée particulière. Leur démarche lente, leurs gestes inhabituels, et leur étrangeté captivent l'attention de tous les spectateurs. L'image ci-dessous en est une illustration.



Figure 1 : Sortie des masques sacrés Source : NCI

L'allure étrange de ce rituel et de ces acteurs attire les regards du public. Ils sont regardés avec curiosité par des foules-spectateurs qui se tiennent à distance. C'est en cela qu'il exprime une théâtralité du réel social. Le sacré est revisité et mis en scène, du bois sacré à la place publique du village. Le point de vue de Maryvonne Saison l'illustre aisément :

La substitution de la « présentation » par la « représentation » n'implique pas, par contre, le rejet de toute référence ; bien au contraire, ce qui est présenté dans un événement unique, c'est précisément le « réel » ou « la réalité »¹ (Maryvonne Saison : 1998, 15).

Cette assertion de Maryvonne met l'accent sur le passage de l'objet théâtral de son état culturel à son usage scénique en accointance avec l'art du théâtre. Ainsi, l'entrée des masques sacrés est empreinte de mystère, car le

¹ Maryvonne Saison, *Le théâtre du réel*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 15

porteur du canari fétiche, torse nu, le transporte sans utiliser de support ni ses mains pour le maintenir sur sa tête. Il ne l'attrape pas, malgré ses mouvements. Le canari immobilisé sur sa tête, il avance lentement pour le poser au milieu de l'espace dédié à la danse. Le succès de cette pratique du bois sacré à l'espace profane est extraordinaire pour le spectateur, au regard de la distance. Les deux masques sacrés, tout aussi étranges, les suivent en exécutant des gestes restreints, avançant à pas mesurés sans se livrer à la danse. Cela se comprend à travers les de Sielon Yéo nous en donne des explications :

Le canari est le fétiche du bois sacré, nous l'adorons. Les deux masques sont les masques sacrés que le vieux, le fondateur de ce village a vu dans son songe, c'est eux qui sont là. Ce sont les masques sacrés.

Le sens de tous les mouvements lors de la sortie des masques établit un lien entre deux espaces distincts : le bois sacré, espace sacré, et le village, espace profane, les connectant comme deux vases communicants. L'attitude de ces masques sacrés rompt avec celle des danseurs-masqués. Plus ou moins euphoriques, ils font leur entrée, exécutant quelques pas de danse au grand plaisir des spectateurs. Ainsi le spectacle qui s'annonce laisse entrevoir le déploiement d'indices théâtraux.

2. 2 Indices théâtraux

L'installation de l'orchestre traditionnel composé d'acteurs-musiciens, d'acteurs-chanteurs et d'instruments musicaux, l'entrée en scène des acteurs-danseurs, la construction des espaces scéniques et ludiques donnent une allure théâtrale à la danse. Cette danse dont la densité en figures acrobatiques, riche en chorégraphie et en gestuelle transporte le public de spectateur tant il passe des émotions fortes aux plus faibles dû à la complexité de certaines constructions. De plus, les acteurs-danseurs-masqués, choisis parmi les meilleurs du bois sacré, sont associés à de très jeunes participants. Cette politique de la transmission des valeurs humaines est perceptible à travers les images 2 et 3.



Figure 2 : Rituel des acteurs-danseurs
Source : NCI



Figure 3 : Installation de l'autel sacré
Source : NCI

Un rituel dédié aux ancêtres autour de l'autel sacré permet de présenter les acteurs-danseurs et d'affirmer leur engagement devant les aînés et surtout leur chef, premier responsable et dépositaire de la tradition. En incorporant des gestes comiques, mais aussi en intégrant le jeu entre les danseurs-acteurs et les spectateurs, les Fodonon, par la danse des hommes-panthères, créent des séquences théâtrales sur le spectacle culturel très apprécié de leurs publics de spectateurs.

Selon Lyliane Kesteloot, l'expression du théâtral intègre un schéma artistique :

L'art tente d'opérer la pénétration et la saisie du réel : il prend son départ dans des impressions et des images qui se forment dans notre sensible toucher du monde et qui font une vie singulière¹.

En effet, elle met en évidence le caractère universel de l'art, en s'éloignant du particularisme qui pourrait freiner la créativité de l'artiste. Elle plaide pour un art qui puise son inspiration dans la réalité sociale afin de favoriser l'épanouissement des populations. Dans la danse *Boloye*, des pratiques comme la démonstration mystérieuse des danseurs-masqués l'exprime mieux. Nous en voulons pour illustration l'image ci-dessous.

¹ Lyliane Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001, p. 176



Figure 4 : démonstration mystérieuse. Source : NCI

La pointe d'une corne de biche chargée de plumes d'oiseaux sauvages, de piquants de Porc-épic et d'autres objets, posée sur l'index de l'acteur-danseur, balance sans tomber, pendant qu'il exécute le rituel autour de l'autel sacré. Impressionnante et mystérieuse cette démonstration dégage un fort potentiel artistique. À la limite du spectaculaire et du mystique, cet acte traduit une sorte d'éducation basée sur le respect et la transmission d'un savoir-être et d'un savoir-faire séculaire.

En plus, un autre élément qui soutient notre position est le costume. Ici, les costumes des acteurs-musiciens, chanteurs et danseurs sont frappants par leurs motifs. Si le costume des acteurs-chanteurs et musiciens est fait en pagne tissé avec des motifs du terroir, ce n'est pas le cas du costume des acteurs-danseurs-masqués. Ces derniers costumes sont composés de motifs renvoyant au pelage et la danse aux stratégies de chasse de la panthère d'où sa dénomination.

Mais, au-delà de ces aspects, le peuple Fodonon est un peuple guerrier du fait qu'il a développé l'art du combat au cours de sa transhumance. Hérités des techniques de chasse de la panthère qui inspire leur danse, les Fodonon mettent en exergue les stratégies de la guerre corroborées par les acrobaties des danseurs-masqués. Les figures qu'ils exécutent s'alignent sur des chorégraphies collectives et des prouesses personnelles et individuelles de ces acteurs qui jouent pour la communauté. Cette danse est à la fois collective qu'individuelle. Dans son élan collectif, elle associe acteurs-danseurs et spectateurs, jeunes, vieux, adultes et enfants. Il arrive qu'au cours de la danse un acteur-danseur désigne un spectateur à suivre particulièrement sa prestation. Dans ce cas d'espèce, la danse ouvre sur le jeu, le divertissement. La splendeur des gestes et des pas de danse transporte le spectateur dans un monde illusionnant. Cette dimension ludique qui fascine beaucoup de spectateur exprime absolument l'une des cinq fonctions sociales du théâtre

chères à Bakary Traoré¹ qui vise un art total source d'épanouissement des populations.

La gestion de l'espace est assez complexe, autant que les objets scéniques qui sortent du bois sacré sont reconvertis pour servir le spectacle dans l'espace profane sans crainte de profanation ou de désacralisation. Fusionnés ou superposés, ces espaces fonctionnent à produire un meilleur spectacle. Ce spectacle est à la fois le gage d'une vie harmonieuse parce qu'il est une prescription coutumière en hommage aux ancêtres. Cette danse spectaculaire crée une dynamique artistique, gage d'une actualisation faisant la relecture du passé.

2. 3. Dynamisme d'actualisation de la danse *Boloye*

Les spectacles culturels à l'instar de la danse des *Boloye* est une mimésis de la vie des peuples africains dans la manifestation de leur présence au monde. La valorisation de ces cultures, en les mettant au cœur de la réflexion critique, constitue une source d'inspiration pour les créations scéniques contemporaines dans l'espoir d'une revitalisation. En ce sens, des nouvelles chorégraphies enrichissent le répertoire des anciens. Le spectacle se modernise et devient plus attrayant. En témoigne la figure 5 traduisant le geste de salutation des acteurs-danseurs dès leur entrée de scène.



Figure 5 : présentation des acteurs-danseurs. Source : NCI

Les acteurs-musiciens et le public-spectateur sont installés dans l'espace scénique. Les acteurs-danseurs-masqués font leur entrée de scène en file indienne. Après un tour de la scène, ils s'inclinent en guise de salutation, d'une demande de la permission aux aînés et anciens pour commencer les prestations. Le spectacle s'ouvre sur des prestations individuelles avec de

¹ Bakary Traoré, dans son ouvrage intitulé *Les fonctions sociales du théâtre*, publié en 1958 a identifié cinq fonctions : cathartique, didactique, socio-culturelle, ludique et esthétique.

belles figures composées et complexes. Leurs actions contribuent à créer une communion dans le fonctionnement du jeu scénique en intégrant toutes les couches sociales. C'est pourquoi, les anciens du bois sacré incluent les plus jeunes dans le processus initiatique, leur permettant d'apprendre aux côtés des adultes. Cela est bien rendu par la figure 2 et renforcé par Yéo Guilakporo :

Le civisme existe dans le bois sacré. Le respect des aînés est une règle obligatoire. Sa violation entraîne des amendes en nature : poulets, cabris, etc. En pays Nafara, il n'y a pas d'enfants de cinq ans qui ne sait esquisser des pas de cette danse. Des enfants de deux ans mêmes exécutent souvent de très bons pas de danse.

Yéo Guilakporo semble excessif, mais son propos traduit clairement que la transmission de ces valeurs sociales se fait dès le bas âge. L'actualité d'une telle pratique réside dans sa capacité à aborder les problèmes sociaux en les critiquant et en renforçant la solidarité. L'image qui suit en donne un aperçu.



Figure 6 : L'apprentissage à bas âge. Source : NCI

Le jeu des enfants rend à la danse son caractère populaire et sa dimension d'instrument de transmission des valeurs de solidarité et de cohésion sociale des populations senoufo. En conséquence, il est indéniable que la théâtralité se manifeste sous des formes et expressions variées à travers de nombreux pays. Il serait même réducteur de se limiter à affirmer que le théâtre existe sur le continent, car il représente indubitablement la forme culturelle la plus marquante et l'expression idéologique la mieux adaptée aux réalités sociales. Il ne s'agit pas des réussites successives ou simultanées qui peuvent être enregistrées dans les salles de spectacles, mais plus concrètement, de l'occasion de représentations d'événements traduisant le réel social. C'est au cours de ces pratiques spectaculaires que le groupe vie en communion avec ses us et coutumes.

Conclusion

Au total, la danse des *Boloye* est née d'une découverte des génies qui ont apparu au premier ancêtre des Fodonon, depuis leur existence au monde, avec tous les gestes et figures qu'ils exécutent. Elle comporte des aspects théâtraux dont le reflet est l'émanation des réalités sociales vécues individuellement ou collectivement par les populations. Richard René affirme à juste titre : « *Un grand nombre de productions du théâtre négro-africain moderne reposent sur une représentation des problèmes sociaux et une critique des mœurs*¹. »

Cette déclaration justifie la prégnance de la théâtralité dans les cultures africaines pouvant inspirer des auteurs et metteurs en scènes dramatiques. Les acteurs-danseurs, les acteurs-musiciens, les masques sacrés ou le porteur du canari sacré communiquent et communient en symbiose parfaite avec les populations, spectateurs initiés et profanes. L'espace scénique fonctionne en duplexe entre le bois sacré et le village, réunissant et réconciliant les populations. Comme le dirait Fabienne Roy :

Le théâtre a le pouvoir de rendre à la société une représentation d'elle-même. C'est exactement ce que fait le théâtre pour le développement en présentant des situations très réelles et d'actualité².

Ainsi, dans ce spectacle, les notions de solidarité, de courage, de tolérance, de partage, etc. véhiculées dans l'espace initiatique sacré circulent dans l'espace profane de la place publique du village sous forme de messages et de pratiques collectives. Les pratiques spectaculaires de la danse des *Boloye* permettent aux spectateurs d'opérer une catharsis vécue à l'issue du divertissement et de la volonté d'améliorer leurs conditions de vie.

Bibliographie

Corpus

NCI Reportages, *La danse des "hommes panthères" chez les Sénoufos*, Fodonkaha-Bré, 22 Juillet 2022,

<https://www.bing.com/search?pglt=41&q=repportage+NCI+la+danse+ses+hommes+panth%C3%A8res>

¹ RICHARD René, « La peinture sociale dans le Lion et La perle de Wolé Soyinka », in *Le théâtre négro-africain*, Paris, Présence Africaine, 1970, p. 105

² Fabienne Roy, Mémoire de maîtrise, *Les caractéristiques et l'évolution du théâtre pour le développement en Afrique noire francophone: le cas du Burkina Faso*, Montréal, Université du Québec, 2009, p. 93

Autres ouvrages

- 1-Fabienne Roy, *Mémoire de maîtrise, Les caractéristiques et l'évolution du théâtre pour le développement en Afrique noire francophone : le cas du Burkina Faso*, Montréal, Université du Québec, 2009
- 2-Lylian Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001
- 3-Maryvonne Saison, *Le théâtre du réel*, Paris, L'Harmattan, 1998
- 4-Ngandu Nkashama Pius, *Théâtres et scènes de spectacles (Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, Paris, L'Harmattan, 1993
- 5-Patrice Pavis, *Le dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunot, 2013
- 6-Richard René, « La peinture sociale dans le Lion et La perle de Wolé Soyinka », in *Le théâtre négro-africain*, Paris, Présence Africaine, 1970
- 7-Tiona Ferdinand Ouattara, *La mémoire sénoufo : bois sacré, éducation et chefferie, textes recueillis, transcrits et annotés par Tiona (F.O)*; Abidjan, Karthala-ARSAN, 1988

Personnes ressource



Photo 1 : YÉO Sielon
Source : NCI



Photo 2 : YÉO Nagnin
Source : NCI



Photo 3 : YÉO Guilakporo
Source : NCI

Dynamique socioculturelle de la fête de l'igname chez les Agni Djuablin en Côte d'Ivoire : une théâtralité de la culture**TANO Kouakou Pierre**Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire
tanopierretano@yahoo.fr**Résumé**

La fête de l'igname est une célébration annuelle capitale chez les Agni djuablin, un peuple Akan vivant en Côte d'Ivoire. Elle a lieu à la fin de la saison agricole notamment dans le courant des mois d'octobre et novembre, lorsque les récoltes d'ignames sont achevées. En s'appuyant sur l'observation, sur la recherche documentaire et sur les entretiens, l'on est parvenu à démontrer que la fête de l'igname comporte des aspects théâtraux mais surtout elle est l'occasion pour les Agni djuablin de célébrer leur culture et leur identité, et de renforcer les liens sociaux entre les membres de la communauté.

Mots clés : célébration, fête de l'igname, identité, socioculturelle, théâtre

Abstract

The yam festival is a major annual celebration among the Agni Djuablin, an Akan people living in Ivory Coast. It takes place at the end of the agricultural season, particularly during the months of October and November, when the yam harvests are completed. Based on observation, documentary research and interview, we managed to demonstrate that the yam festival is a form of theater but above all it is an opportunity for the Agni Djuablin to celebrate their culture and identity, and strengthen social bonds between community members.

Keywords : celebration, yam festival, identity, sociocultural, theater

Introduction

La célébration de la fête de l'igname chez les Agni Djuablin¹ en Côte d'Ivoire est une manifestation socioculturelle d'une grande importance. Dans sa manifestation comme toute fête, il y a trois grands moments : l'avant fête, le pendant qui est le jour de la fête et l'après fête. Il est important de préciser que dans cette recherche il s'agit du jour où se déroule la fête c'est-à-dire le pendant. Cette célébration, qui marque la fin des récoltes et le début de la nouvelle année, est une occasion pour le peuple Agni de rendre grâce aux ancêtres, de célébrer la cohésion sociale et de réaffirmer ses valeurs culturelles. À ce titre Georges Boua Niangoran pensait que :

La célébration de la fête de l'igname chez le peuple Agni ne se limite pas seulement à une cérémonie de réjouissance où les mets féculents sont partagés entre famille, entre amis et connaissances. C'est toute une symbolique qui convoque les vivants et les morts pour établir une communion parfaite afin d'avoir une communauté plus conviviale où amour justice et paix constituent le leitmotiv des populations².

Nous pouvons aussi arguer que cette fête d'une certaine manière met en scène des personnes qui agissent ou font une action déterminée dans un espace précis et en un temps donné. En effet, lors des rituels classiques qui se résument à la libation pour implorer la protection des ancêtres, la danse du tam-tam parleur et à l'adoration du tabouret royal, tous les anciens et les détenteurs des savoirs traditionnels se retrouvent à la cour royale. En se référant aux célébrations ou aux différents rituels africains, Valy Sidibé³ « croit que la théâtralité se retrouve dissimulée dans les rituels africains et dans l'apprentissage de la petite enfance ». L'examen de la réflexion de

¹ Se référant aux écrits de Loucou Jean Nol, le peuplement de la Côte d'Ivoire s'est fait par vague successive depuis le XVème et s'est achevé vers la fin du XVIIIème. Les quatre grands groupes ethniques à savoir les Gour, les Mandé, les Krou et les Akan regroupent des sous-groupes. Dans le grand groupe Akan, se trouvent les Agni Djuablin qui ont occupé l'Est de la Côte d'Ivoire ayant pour point focal la ville d'Agnibilékrou.

² Niangoran Boua Georges, *Univers Akan des poids à peser l'or Tome I & II*, Abidjan, NEA, 1985, p.56.

³ Sidibé Valy, « Théâtre populaire et langues nationales : étude de cas en Côte d'Ivoire (1990) » in *En Quête*, 2006, pp. 56-69.

l'auteur aboutit à la conclusion que le rituel met en scène les personnes agissantes sur un territoire et l'enfant imite les gestes qu'il observe dans la vie quotidienne. La dynamique de tous ces agissements pendant la célébration de la fête de l'igname concourt à l'animation socioculturelle en créant une convivialité entre les membres d'une même communauté. Ce point de vue est partagé par Bernard Roudet quand il soutient que « les associations et les regroupements de personnes créent une fraternité qui conditionnent leurs agissements au sein de la société et renforcent les liens¹ ». En effet, la fête de l'igname est un moment de joie et de retrouvailles où plusieurs personnes se retrouvent sur un même espace géographique. En scrutant les gestes et les agissements, il est possible de repérer des indices théâtraux chez ces personnes.

En faisant allusion aux différentes interventions des auteurs précités, il est légitime de se demander en quoi la célébration de la fête de l'igname est-elle une théâtralité ? Que revêt la célébration de la fête pour le Agni Djuablin ? À travers l'hypothèse qui stipule que la fête de l'igname chez le peuple Agni Djuablin convoque les éléments spécifiques du théâtre et joue un rôle prépondérant au sein de la communauté, l'objectif visé est de démontrer ou de faire ressortir les aspects théâtraux pendant la célébration de la fête de l'igname et par la même occasion montrer les imbrications de cette fête pour le peuple Agni Djuablin.

Pour parvenir à la réalisation de nos objectifs, l'analyse se déploiera sur trois grands axes en l'occurrence la méthodologie, les résultats et la discussion.

I. Méthodologie

Pour cette étude l'on s'est rendu sur l'espace occupé par les Agni Djuablin en Côte d'Ivoire. La ville d'Agnibilékrou qui est le chef-lieu de Département et regroupe plusieurs sous-préfectures dont la sous-préfecture d'Akoboissué, la sous-préfecture de Damé, la sous-préfecture de Dufrèbo et la sous-préfecture de Tanguelan. Pour ne pas compromettre l'enquête, observé les acteurs dans leurs agissements sans leur adresser la parole. À cette

¹ Roudet Bernard, *Des jeunes et des associations*, Paris, L'Harmattan, collection Débats/Jeunesses, 1996, p.43.

observation directe, l'on a fait des entretiens avec des personnes ressources¹ dans chaque sous-préfecture susceptible de nous fournir des renseignements fiables sur la célébration de la fête de l'igname. L'effectif des enquêtés donne les chiffres suivants :

- Agnibilékrou 10 personnes
- Sous-préfecture d'Akoboissué 10 personnes
- Sous-préfecture de Damé 10 personnes
- Sous-préfecture de Dufrèbo 10 personnes
- Sous-préfecture de Tanguelan 10 personnes

Cet échantillon a une taille de 50 personnes. Nous estimons que les réponses pourraient varier d'une personne à une autre c'est la raison pour laquelle la méthode dialectique a été utilisée pour déceler les contradictions et établir la vérité. Pour se faire une idée des écrits antérieurs sur notre objet d'étude, l'on a fait référence à la recherche documentaire.

II. Résultats

Dans cette partie, nous allons mettre en exergue les éléments théâtraux repérables lors de la célébration de la fête de l'igname chez le peuple Agni Djuablin et par la suite mettre en évidence la symbolique de cette fête pour la communauté.

1. Les éléments théâtraux lors de la célébration de la fête de l'igname

Ici, il s'agit de relever les éléments spécifiques au théâtre qui se retrouvent pendant la célébration de la fête de l'igname. Pour ce faire, trois éléments seront élucidés. Il s'agit du lieu, de l'action et du temps.

1.1. L'unité de lieu

Parler du lieu c'est évoquer par la même occasion l'espace géographique. Autrement dit, c'est indiqué l'endroit précis où s'est déroulé un fait ou une action. Au théâtre, Patrice Pavis parle « d'unité de lieu² » car les comédiens agissent dans un lieu bien limité. De même lors de la célébration de la fête de

¹ Les personnes ressources sont considérées chez les Akan de façon générale comme les garants de la tradition. Leurs savoirs s'étendent non seulement à des pratiques culturelles, mais aussi aux connaissances des plantes médicinales. C'est d'ailleurs pour cela qu'ils sont respectés et bénéficient des largesses du roi ou du chef.

² Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p.108.

l'igname, le lieu où se déroulent la fête reste la zone d'occupation du peuple Agni Djuablin c'est-à-dire le Département d'Agnibilékrou. Tous les chefs de famille et les détenteurs des savoirs ancestraux se rendent chez les chefs du village pour la commémoration de cette fête de l'igname. Ce regroupement de personnes à ce lieu n'est pas fortuit. C'est le moment choisi et l'endroit idéal pour faire la libation pour implorer la clémence et la protection des ancêtres surtout qu'on sait avec Amadou Hampaté Bâ qu'« *en Afrique les morts ne sont pas morts. Ils sont justes là mais invisibles¹* ». La cour royale est évocatrice puisqu'on suppose que la sagesse habite le roi ou le chef.

1.2.L'unité d'action

Au théâtre l'action peut être considérée comme le jeu ou les agissements des comédiens sur la scène. Ce jeu se déroule devant un public. C'est l'histoire racontée en mettant en scène les comédiens. Au niveau de la célébration de la fête de l'igname, l'action se situe à deux niveaux. La première est le geste de la libation qui consiste à invoquer les ancêtres pour leur protection. La photo ci-après illustre bien cette libation.

Photo N°1 une séance de libation



Les mots essentiels de cette libation restent la protection du village et de ses habitants, la prospérité, la longévité et la réussite. Les participants et le déroulement de la cérémonie sont également confiés aux esprits des ancêtres. À cela, s'ajoutent les implorations des ancêtres de rendre les terres plus

¹Hampaté Bâ Amadou, *Vie et enseignement de Tierno Bokar, Le sage de Bandiagara*, Editions du Seuil, 1980, p.89.

fertiles pour augmenter la productivité afin de faire face à l'autosuffisance alimentaire. La deuxième est l'immolation sur le siège royal les moutons comme le montrent les photos suivantes :

Photo N°2 Sacrifice d'un mouton sur le bia lors d'une fête des ignames



Source : TANO Kouakou Pierre

Photo N°3 Immolation d'un mouton sur le bia lors d'une fête des ignames



Source : Etienne NANGBO

Il convient de mentionner que la libation et l'immolation ne sont pas des éléments spécifiques du théâtre. Ce sont des éléments qui relèvent hautement de la culture. Quand il s'agit de la fête de l'igname, ces éléments cessent d'être culturels et se phagocytent en indices théâtraux. Ce qui importe ici, c'est les gestes ou les agissements ou encore les actions des personnes qu'il faut considérer. Ces actions sont répétées dans toutes les localités du département.

Par ailleurs si au niveau du théâtre l'action se caractérise par le jeu des comédiens sur la scène, au niveau de la célébration de la fête de l'igname elle se manifeste par la danse du tam-tam parleur qui est réservé exclusivement aux initiés. À l'examen du mouvement du corps du danseur, ses gestes, même sa tenue qui est considérée comme un décor plaqué sur son corps participe à la transmission des messages. C'est donc un moyen éloquent de communication et de transmission de savoirs ancestraux.

1.3. L'unité de temps.

Quand l'on se réfère au théâtre, le temps est « la durée de l'action » comme l'avait souligné Logbo Blédé¹. Ramener ce temps à la célébration de la fête de l'igname, il s'agit du jour où la fête a eu lieu. Ce jour a toujours été un vendredi du mois d'Octobre. Ce mois est choisi car c'est la période de maturation de l'igname dont les boutures ont été mises en terre depuis le mois d'Avril. En effet, toutes les adorations se font ce vendredi car dans l'imaginaire populaire Agni Djuablin, le vendredi est un jour saint comme le dimanche chez les chrétiens. Donc ce jour, les esprits sont réceptifs aux demandes et aux supplications des vivants.

Par ailleurs si ces trois éléments évoqués par Patrice Pavis à savoir « *l'unité de lieu, l'unité d'action et l'unité de temps* »² sont spécifique au théâtre, il convient aussi de mentionner la présence du public. En effet, l'action au théâtre, se déroule devant un public et il en est de même pendant la célébration de la fête de l'igname et plus précisément lors des libations et des immolations à la cour royale.

C'est pourquoi dans une certaine mesure l'on s'évertue à croire que la célébration de la fête de l'igname chez le peuple Agni Djuablin convoque les éléments spécifiques du théâtre.

2. Les sens de la célébration de la fête de l'igname

Il faut comprendre par sens, les imbrications de la célébration de la fête de l'igname pour le peuple Agni Djuablin. Il s'agit de faire ressortir la signification de la fête de l'igname. Cela pourrait s'appréhender en trois

¹ Blédé Logbo, *Mélanges : un regard critique sur l'écriture dramatique d'Aimé CÉSAIRE, Bernard DADIÉ, Charles NOKAN, Sony LABOU TANSI...*, Presses Universitaires de Côte d'Ivoire, 2001, p.53.

²Patrice P., *Dictionnaire du théâtre*, ... op.cit., p.102.

dimensions à savoir la dimension spirituelle, la dimension identitaire et la dimension sociale.

2.1. La dimension spirituelle

Il semble être illusoire de parler de théâtre et de spiritualité. Pour mieux comprendre la dimension spirituelle qui se rattache au théâtre, il faut remonter aux origines du théâtre avec le dieu grec : Dionysos. À ce propos, Logbo Blédé fait remarquer que :

Dionysos est un dieu complexe et fascinant, qui incarne à la fois la joie de vivre, la force de la nature et les mystères de l'existence. Son culte a profondément marqué la culture grecque et continue d'inspirer artistes et penseurs aujourd'hui¹.

Se référant à cet auteur, nous sommes à mesure de croire qu'à l'origine, le théâtre était en rapport avec les divinités et la réjouissance. Il est de notoriété que chez le peuple Agni Djuablin la forêt et ses ressources appartiennent aux divinités c'est-à-dire aux « génies »². Cette réflexion trouve ses fondements dans la conception populaire qui considère la forêt comme le lieu de résidence des génies. De ce point de vue un de nos enquêté nous confiait :

L'igname est considérée comme la nourriture de base du peuple Agni Djuablin, et l'espace que nous cultivons appartient aux génies et aux ancêtres. Mais nous ne les voyons pas. Donc il est loisible d'offrir les premières ressources considérées comme nourriture de base à ceux qui vous ont permis de labourer. En agissant ainsi, non seulement que nous payons nos dettes mais nous implorons toujours leur bénédiction³.

On comprend alors pourquoi les Agni Djuablin sont attachés à cette fête. En effet, elle est perçue comme une occasion pour remercier les génies et les ancêtres afin de fructifier leurs productions agricoles. Même si leur zone d'occupation en Côte d'Ivoire renferme un sol ferrallitique favorable à la culture de l'igname et autres produits d'exportation comme le cacao et le café,

¹ Logbo B., *Mélanges : un regard critique sur l'écriture dramatique d'Aimé CÉSAIRE, Bernard DADIÉ, Charles NOKAN, Sony LABOU TANSI...*, op. cit. p.11

² Dans l'imagerie populaire des Agni Djuablin, les génies sont des êtres protecteurs invisibles. Plusieurs éléments de la nature comme les eaux, les arbres, les montagnes peuvent les incarner. Ils ont des interdits et pour bénéficier de leur protection, les humains se chargent de respecter scrupuleusement leurs recommandations qui sont dictées par les féticheurs.

³ Propos recueilli lors de notre enquête dans la ville d'Agnibilékrou, 2024.

la célébration de la fête de l'igname permet de maintenir la quantité de la productivité afin de lutter suffisamment contre l'autosuffisance alimentaire qui menace certains pays en Afrique compte tenu de leur position géographique. En clair, la fête de l'igname donne l'opportunité de renouveler la confiance envers les divinités.

2.2. La dimension sociale

Le théâtre, depuis ses origines, a toujours été bien plus qu'une simple représentation scénique. Il est un miroir de la société, un lieu d'expression, de débat et de partage. **La dimension sociale du théâtre** est donc intrinsèquement liée à sa capacité à réunir les individus, à questionner les normes et à susciter le changement. IL est un puissant vecteur de critique et d'intégration sociale. À ce titre, Barthélémy Kotchy notait :

Le théâtre est un instructeur contemporain. Il aborde les problématiques sociales, politiques et économiques de son époque. Il permet de mettre en lumière les injustices, les inégalités et les contradictions de la société. C'est également un moyen d'intégration des membres de diverses communautés. Il nous rapproche les uns des autres¹.

À l'image du théâtre, la fête de l'igname est l'occasion de se réconcilier et de se pardonner. C'est pourquoi sa célébration est vu comme un moyen éloquent d'intégration et de socialisation du peuple Agni Djuablin. En effet, la fête de l'igname est la période choisie par la communauté Agni Djuablin de renforcer les liens familiaux et amicaux et de tisser aussi de nouvelles relations avec d'autres personnes. C'est le moment idéal de régler les différends qui ont émaillé l'année écoulée pour maintenir la confiance et la solidarité.

Il faut noter par ailleurs que nombreux sont les cadres qui se rendent au village pendant la fête. Ils profitent de l'occasion par mener les débats sur les grands chantiers de développement à base communautaire comme la construction des écoles et des hôpitaux ainsi que les routes.

¹ Kotchy, Barthélémy, *La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié*. L'Harmattan, 1984, p.231.

2.3. La dimension identitaire

Si la fête de l'igname a le droit d'être citée toujours chez les Agni Djuablin, c'est que ce peuple se soucie de sa marque identitaire à l'égard du théâtre qui est un vecteur de promotion de l'identité culturelle. En effet, elle permet de maintenir les liens ancestraux. À ce sujet un de nos enquêtés disait :

Comme chez les peuples du sud de la Côte d'Ivoire en l'occurrence les Ebrié qui font les fêtes de générations, chez nous les Agni Djuablin, nous célébrons la fête de l'igname. C'est l'un des héritages que les ancêtres nous ont confié. Il nous appartient donc de tout faire pour la sauvegarder et si possible faire sa promotion pour être en harmonie avec les ancêtres¹.

Nous comprenons cet avis dans la mesure où la célébration de la fête de l'igname est une nécessité ancestrale dont le non-respect pourrait provoquer une catastrophe ou une malédiction pour le peuple. En réalité, les pièces de théâtre retracent souvent des événements historiques, des mythes fondateurs ou des coutumes ancestrales. Elles permettent ainsi de transmettre les mémoires collectives et de renforcer le sentiment d'appartenance à un groupe. De même, lors de la fête de l'igname, les valeurs morales, les croyances religieuses et les philosophies d'une société sont souvent mises en scène et débattues sur les planches. La fête de l'igname se substitue en un théâtre et devient alors un lieu d'échange et de réflexion sur les questions existentielles.

III. Discussion

« *Toute fête véhicule un message*² » comme le disait Georges Pujol. La célébration de fête de l'igname ne se démarque pas de ce principe. Ses origines démontrent qu'elle représente tout d'abord un lien solidaire entre les ancêtres et les vivants avant d'aborder les questions de développement. Même si dans sa célébration, elle convoque certains éléments théâtraux, elle reste avant tout une fête populaire.

¹ Propos recueilli dans la sous-préfecture de Tanguelan, 2024

²Pujol Georges, *Les Cultures Populaires*, Paris, Privat, 1979, p.40.

Quant à Losseni Fanny il admet que « les rites en Afrique sont, dans la plupart des cas, en lien avec le théâtre qui est une imitation de la vie¹ ». Partant sur ce principe, l'on est sur le point de se convaincre que le théâtre se retrouve de façon diffuse dans la vie des humains et chaque homme d'une certaine manière joue le rôle d'un comédien. Même si les fêtes traditionnelles comme celle de la célébration de l'igname répondent à un objectif de conservation de liens ancestraux, mais avant tout, les acteurs se trouvent dans une configuration théâtrale. De façon implicite, un enquêté faisait remarquer :

Nous répétons les mêmes choses c'est-à-dire gestes, paroles et souvent même les tenues. Nous traduisons notre volonté de reproduire ce que nos aïeux ont fait. C'est notre manière de jouer pleinement notre rôle de guide traditionnel. Il nous faut leur bénédiction avant de parler de développement².

Quant à un autre enquêté, il ose croire qu'hormis la théâtralité, les fêtes traditionnelles occasionnent la rupture du quotidien et créent une ambiance nouvelle. Pour cela, il affirme :

En Afrique comme partout ailleurs dans le monde, les grands événements sont des occasions de rencontres, de retrouvailles. Or, le monde actuel est en proie à la violence, au doute et à l'incertitude, parcouru par des conflits et des incompréhensions de tout ordre, il est important d'avoir des références de cohésions sociales qui ont passé à l'épreuve du temps.³

On note dans cette observation que les événements comme les fêtes traditionnelles, si à l'origine l'objectif était de respecter un pacte ou de faire une mise en scène, l'autre intention inavouée est de nouer de nouveaux contacts de tisser de nouvelles relations fraternelles et même professionnelles. C'est le moment idéal de pardonner et de renouveler la confiance. Plus loin, ces occasions de rencontre représentent des espaces d'échanges sur le développement. Même si la théâtralité prend une part active dans le déroulement des faits, l'essentiel reste le respect des us et coutume et l'affirmation de la solidarité et la maîtrise de la connaissance traditionnelle. Il revient maintenant aux détenteurs des savoirs locaux de trouver des mécanismes et des canaux de transmission et de conservation.

¹ Fanny Losseny, *La théâtralité dans les rites funéraires chez les Sénoufo de Nafala*, Thèse de Doctorat unique non publiée, 2015, p.213.

² Propos recueilli dans la sous-préfecture de Damé, 2024

³ Propos recueilli dans la sous-préfecture de Dufrebo, 2024

Conclusion

En définitive, il convient de retenir que la célébration de la fête de l'igname convoque des éléments théâtraux. Mais au-delà de ces aspects théâtraux et de l'aspect festif, c'est tout un discours ou un message que cette fête véhicule pour le bien-être du peuple Agni Djuablin. L'étude a mis en évidence le fait que la fête de l'igname est une occasion de réactiver les liens et de tisser de nouvelles relations entre les individus. Elle incarne, d'une part, la prospérité et l'opulence du peuple Agni Djuablin en matière de production agricole vivrière et, d'autre part, de réaffirmer leurs liens avec les ancêtres. Cette manière de faire favorise la pérennisation de la culture et fixe les jalons du développement durable qui passe par la maîtrise culturelle et l'entente des membres de la communauté.

Le travail a démontré également que la célébration de la fête de l'igname engage les grands débats liés au développement infrastructurel en matière de construction d'écoles, d'hôpitaux et de voiries des localités. C'est pourquoi il appartient au peuple Agni Djuablin de trouver des mécanismes pour faire sa promotion au niveau national comme l'Abissa à Grand-bassam et au niveau international comme le Popo carnaval de Rio de Janeiro au Brésil.

Bibliographie

- 1-BLÉDÉ Logbo, *Mélanges : un regard critique sur l'écriture dramatique d'Aimé CÉSAIRE, Bernard DADIÉ, Charles NOKAN, Sony LABOU TANSI...*, Presses Universitaires de Côte d'Ivoire, 2001
- 2-FANNY Losseny, *La théâtralité dans les rites funéraires chez les Sénoufo de Nafala*, Thèse de Doctorat unique non publiée, 2015.
- 3-HAMPATE BA Amadou, *Vie et enseignement de Tierno Bokar, Le sage de Bandiagara*, Editions du Seuil, 1980.
- 4-KOTCHY, Barthélemy, *La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié*. L'Harmattan, 1984.
- 5-NIANGORAN Boua Georges, *Univers Akan des poids à peser l'or Tome I & II*, Abidjan, NEA, 1985.
- 6-PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.
- 7-POUJOL Georges, *Les Cultures Populaires*, Paris, Privat, 1979.

- 8-POYRAZ Mustafa, *Espaces de Proximité et Animation socioculturelle: pratiques des animateurs de quartier au croisement de multiples enjeux politiques et sociaux*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- 9-ROUDET Bernard, *Des jeunes et des associations*, Paris, L'Harmattan, collection Débats/Jeunesses, 1996.
- 10-SIDIBE Valy, « Théâtre populaire et langues nationales : étude de cas en Côte d'Ivoire (1990) » in *En Quête*, pp. 56-69, 2006.
- 11-TANO Kouakou Pierre, *Problématique de la promotion des activités socioculturelles traditionnelles dans le Département d'Agnibilékrou*, Thèse de Doctorat Unique pas encore publiée, 2013.
- 12-TANO Kouakou Pierre, « La fête traditionnelle populaire Abissa chez les N'Zima Kotoko de Côte d'Ivoire : analyse et perspective » in *communication en question*, 2017, pp.46-67.

Axe 3

Idéologies et significations des créations scéniques africaines d'aujourd'hui

**Les créations scéniques musicales en Afrique de l'Ouest aujourd'hui :
quand l'"amusement" dicte sa loi**

DIOMANDE Zinié Ella

Université Félix Houphouët-Boigny
zinusdio@yahoo.fr

Résumé

La création scénique est très florissante aujourd'hui en Afrique de l'Ouest. Les œuvres artistiques abondent pour le grand bonheur d'un jeune public de plus en plus actif et exigeant. Vivre de son art signifie donc : contenter ce jeune public de grands consommateurs. Ainsi, entre faire plaisir aux authentiques mélomanes et produire une musique approximative qui accroche les jeunes et grands consommateurs, le choix est vite fait, bien parfois au détriment de la qualité ontologique. Cette communication s'intéresse à la nouvelle déviation à la fois commerciale et appauvrissante qui s'observe dans la création scénique musicale des pays de l'Afrique de l'Ouest. C'est un travail de recherche historique et sociologique qui aborde le contexte, les dynamiques et les défis actuels de la création scénique en Afrique de l'Ouest pour en déceler les perspectives de redressement.

Mots-clés : Créations scéniques, musique, "amusement", Afrique de l'Ouest, art.

Abstract

Stage creation is very flourishing today in West Africa. Artistic works abound to the delight of an increasingly active and demanding young audience. Making a living from your art therefore means: satisfying this young audience of major consumers. Thus, between pleasing authentic music lovers and producing approximate music that appeals to young and serious consumers, the choice is quickly made, sometimes to the detriment of ontological quality. This communication focuses on the new deviation, both commercial and impoverishing, which is observed in the musical stage creation of West African countries. It is a work of historical and sociological research which addresses the context, dynamics and current challenges of stage creation in West Africa to identify the prospects for recovery.

Keywords: Scenic creations, music, "entertainment", West Africa, art.

Introduction

Le « coup du marteau » de la Team Paiya et Tamsir de la Côte d'Ivoire, « Aïcha Trembler » de DJ Domi du Burkina Faso sont des titres de morceaux musicaux cités au sommet du showbiz ouest-africain aujourd'hui. Ces artistes méconnus il y a peu, sont devenus aujourd'hui des stars incontournables dans les cérémonies africaines et même au-delà. Ils exercent leur art selon la philosophie de « l'amusement ». C'est justement ce nouvel art musical qui fait l'objet de notre étude.

Nous nous intéressons à la problématique de la qualité de ces nouvelles créations scéniques de « l'amusement ». En d'autres termes, quel est le contexte de leur avènement ? Comment s'expriment ces nouvelles créations scéniques musicales ? Quels sont les enjeux de leur existence et les perspectives de leur longévité ? En guise d'hypothèses, il est à noter que les créations scéniques de « l'amusement » naissent dans un contexte musical marqué par le succès du Coupé-décalé. Elles se développent grâce à Internet, aux confrontations entre artistes, à l'appui des mécènes et celui des autorités politiques. La collaboration intergénérationnelle et l'appui égalitaire des autorités politiques constituent des perspectives de longévité.

Par la méthode descriptive, nous aborderons dans la première partie le contexte de l'avènement des créations scéniques musicales de « l'amusement ». Nous nous intéresserons au mode de fonctionnement et à l'exercice de leur monopole dans la deuxième partie. La troisième partie se consacrera à l'approche analytique à travers les défis et perspectives.

1. Contexte de l'avènement des créations scéniques musicales de « l'amusement »

L'histoire des arts scéniques musicaux en Afrique de l'ouest a une source ancestrale. Les griots et grands chansonniers, garants et transmetteurs de la mémoire, l'ont fondée et consolidée. Toutefois, l'avènement du Coupé-décalé marque un tournant décisif dans l'orientation musicale en Afrique de l'Ouest.

1.1. Approche définitionnelle

Les arts scéniques ou arts de la scène, comprennent le théâtre, la danse, la musique et la chanson. Les arts scéniques musicaux, quant à elles, concernent toute forme de conception et d'expression scénique répondant aux normes

musicales. Fabre D'Olivet en donne une définition spéculative et spirituelle en ces termes :

la musique n'est pas seulement, comme on se l'imagine aujourd'hui l'art de combiner les sons ou le talent de les reproduire de la manière la plus agréable à l'oreille : ceci n'est que sa partie pratique, celle d'où résultent des formes passagères, plus ou moins brillantes, suivant les temps et les lieux, le goût et le caprice des peuples qui les font varier de mille manières. La musique, envisagée dans sa partie spéculative, est, comme la définissaient les anciens, la connaissance de l'ordre de toutes choses, la science des rapports harmoniques de l'univers ; elle repose sur des principes immuables auxquels rien ne peut porter atteinte¹.

La dimension technique consistant à reproduire les sons de manière agréable à l'oreille est toutefois la plus visible et connue en Afrique de l'ouest². Sonorités, rythme, instruments et notes vocales s'allient pour donner un résultat appréciable par les mélomanes les plus fins.

1.2.Arts scéniques musicaux en Afrique de l'ouest

Les arts scéniques musicaux ont une histoire ancestrale en Afrique de l'ouest. L'Afrique de l'ouest a connu des griots et grands chansonniers d'autrefois, garants et transmetteurs de la mémoire à travers la culture et l'histoire. Elle a également connu des musiciens du terroir chevronnés et des générations de musiciens authentiques et engagés à la fois. La musique est une pratique collective et spontanée englobant tous les actes de la vie quotidienne notamment les cérémonies, rituels, berceuses ou travaux champêtres. Elle est l'affaire de presque toutes les couches sociales. C'est en ce sens que Marion Brousse affirme que :

Être artiste en Afrique de l'ouest est donc une véritable mise en question de ce que l'on est, dans un contexte social très fort. Cela

¹ Fabre D'Olivet, *La musique expliquée comme une science et comme un art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux. La méthodologie ancienne et l'histoire de la terre*, Paris, Edition de l'Initiation Chamuel, 1896, p.4.

² L'Afrique de l'Ouest ou l'Afrique occidentale est un territoire composé de pays qui possèdent des influences et un héritage commun. Ce sont :le Bénin, le Burkina Faso, le Cameroun , les îles du Cap-Vert, la Côte d'Ivoire, le Congo, la Gambie, le Ghana, la Guinée, la Guinée-Bissau, le Liberia, le Mali, la Mauritanie, le Niger, le Nigeria, le Sénégal, la Sierra Leone, le Togo et le Tchad.

n'engage pas seulement sa personne mais cela bouscule toute une organisation qui dépasse l'individu¹.

De même, la prédominance du rythme à travers les percussions et l'utilisation de la technique responsoriale qui consiste à établir un dialogue entre un soliste et un groupe confèrent aux arts scéniques musicaux africains en générale et ouest-africains en particulier, le caractère communautaire et populaire. Pour Jérôme Rousseaux,

Le puzzle musical africain est un kaléidoscope sonore et la tradition y occupe une place prépondérante, notamment à travers les polyrythmies et les polyphonies vocales qui sont deux caractéristiques des musiques traditionnelles d'Afrique noire. Mais il est aussi le reflet d'un fait historique essentiel qui est la traite des Noirs, et de phénomènes comme la colonisation, la décolonisation².

Les polyrythmies et les polyphonies sont reflétées par la floraison et la diversité des arts scéniques musicaux après les indépendances en Afrique de l'ouest. Les figures emblématiques musicales dans la sous-région ouest africaine sont légion. Les grands noms qu'on pourrait retenir sont, entre autres : Miriam Makeba : *Pata Pata* et *Malaika* ; Papa Wemba : *Yolélé* ; Alpha Blondy: *Brigardier Sabari* et *Sebe Allah Yé* ; Oum Kalthoum: *Al-Atlal* ; Mory Kanté : *Yéké Yéké*; Salif Keïta : *Yamore*, Manu Dibango: *Soul Makossa* ; Koffi Olomide: *Loi*, *Koweit* et *Rive gauche* ; Youssou N'Dour: *7 seconds*; Fela Kuti: *Water no get enemy* et *Yellow Fever*; Khaled: *Didi* et *Aïcha* ou Angélique Kidjo : *Batonga* et *Agolo*.

Ces artistes musiciens de niche, du terroir ou du tradi-moderne, qui ont forgé leur carrière après les indépendances, ont su hisser la musique sous-régionale au-delà des frontières africaines. À leur suite, vient une génération plutôt urbaine qui tend à sensibiliser, conscientiser, critiquer ou dénoncer les tares de la société. Denis Constant Martin le souligne à juste titre en ces termes :

¹Marion Brousse, *Arts contemporains en Afrique de l'ouest Mali, Burkina Faso et Sénégal*, 2002, http://uoh-stream.u-strasbg.fr/itunesU/dynamiques_culturelles_africaines/arts_plastiques/arts_plastiques_grand_e_lecon.pdf, p.14.

²Rousseaux Jérôme, "Les musiques africaines", *Dossier d'accompagnement de la conférence / concert du vendredi 6 février 2009 proposée dans le cadre du projet d'éducation artistique des Trans et des Champs Libres*, 2009, p.2.

Le rap, et d'autres genres tels le zouglou en Côte d'Ivoire, ont aujourd'hui pris la relève. Le rap sénégalais a acclimaté un genre extra-africain, l'a plié aux langues vernaculaires pour tenir chronique sociale et critiquer, avec une visée pédagogique, en s'appuyant sur des réseaux de jeunes engagés dans la réhabilitation des quartiers délabrés des grandes villes¹.

Le Rap sénégalais ou le Zouglou ivoirien, musiques de dénonciation, parfois taxées de rebelles par les musiciens de niche et du terroir, font leur chemin avec des artistes rivalisant en talents et en créations de concepts. Le Zouglou est pourtant, selon Serges N'guessant, cette musique urbaine qui :

Puise aux sources de tous les dialectes y compris le nouchi, l'argot populaire de la rue qui est aujourd'hui adopté par presque toutes les couches de la société. Cette musique, déclinée en zouglou, gnakpa gnakpa, coupé-décalé et autres Rap ivoire, au fil des années, s'est imposée comme la première musique véritablement nationale de Côte d'Ivoire. De « Gboglo Koffi » à « Premier Gaou » en passant par Asec Kotoko, Les Côcô, Waligou, 'Mange mil' Zomamanzo'', la décennie 90 regorge de tubes qui, aujourd'hui, encore font la fierté du zouglou².

Il est vrai que pour un art musical dit « de rue » et pratiqué par des jeunes gens n'ayant pas forcément une formation traditionnelle ou musicale solide, le Zouglou ne devait pas faire long feu. Mais, à l'étonnement de tous, ce genre musical a réussi à s'imposer comme première musique urbaine en Côte d'Ivoire et dans la sous-région ouest africaine au point même de se décliner plus tard en d'autres variétés musicales notamment le Coupé-décalé et le Rap Ivoire qui, à leur tour, ont donné naissance au *Biama* et le *Maimouna remonté*, des styles musicaux dit de « l'amusement ».

1.3. Art scénique dominant : le Coupé-décalé à l'origine

Le Coupé-décalé est un art musical plaisant par lequel l'artiste, le plus souvent côtoie facilement le succès, la gloire et l'argent. Dans les années 2000, advient le Coupé-décalé,

¹ Denis Constant Martin, *Les musiques en Afrique, révélateurs sociaux*, Paris, Revue Projet, 2004, p.4.

² Serges N'Guessant, *Musique urbaine de la décennie 90 : Zouglou, une histoire de tubes qui traversent le temps*, Abidjan, Fratmat Infos, 2024, p.1.

Mouvement, initié par la diaspora ivoirienne [...] né dans les boîtes de nuit à Paris et à Londres. Ses caractéristiques : des rythmes toniques inspirés des percussions ivoiriennes et congolaises. Des pas de danse par dizaines, des paroles joyeuses et positives. Quant au terme "coupé-décalé", il viendrait de l'argot ivoirien : « couper » qui signifie "tricher, voler ou arnaquer", et « décaler » "partir ou s'enfuir". "Couper-décaler" pourrait se comprendre comme "arnaquer quelqu'un et s'enfuir"¹.

Musique d'ambiance, rythmes toniques assez longs, morceaux très rythmés et enlevés du début à la fin, le style musical du Coupé-décalé sait devenir facilement plaisant. Etant un mouvement à concepts, il inclut des paroles chantées ou slamées, la danse qui accompagne et le jeu scénique ou la théâtralisation qui vont avec à travers le *farotement*², le *travaillement*³, les *clash*⁴ et *buzz*⁵.

C'est un mouvement qui se développe en Côte d'Ivoire grâce à des jeunes ivoiriens tels que Doukouré Stéphane dit Douk Saga, Le Molare, Arafat DJ, Serge Beynaud, Claire Bailly ou Mix Premier pour ne citer que ceux-là. Le Coupé-décalé, par son originalité et l'opportunité de sa création séduit plus d'un et influence facilement la sous-région voire l'Afrique. La rencontre du Coupé-décalé avec les autres styles musicaux en Afrique de l'ouest permet le métissage et motive plusieurs artistes dans la création de nouveaux styles musicaux hybrides inspirés du Coupé-décalé. Une nouvelle génération d'artistes musiciens doués reconvertis et de nouveaux artistes porteurs du style musical de « l'amusement » anime depuis plus de cinq ans maintenant la scène musicale ouest-africaine.

Sidiki Diabaté ou Iba One du Mali ; Floby, Dj Domi et Aïcha Trembler ou Imilo le Chanceux du Burkina Faso ; Santrinos Raphael du Togo ; le groupe Toofan du Bénin, Grand P ou Azaya de la Guinée Conakry ; Wally Seck du Sénégal, Davido ou Wizkid du Nigéria ; Tamsir et la Team Paiya, Dj

¹Nicolas George, Coupé-décalé : d'où vient ce mouvement ? TV5Monde, 2019, p.1.

²Action de frimer ou de donner de l'argent à quelqu'un pour se faire remarquer.

³Prodigalité, action de donner ou distribuer des sommes d'argent importantes aux artistes ou au public pendant les cérémonies.

⁴Conflit, désaccord violent. Dans le Coupé-décalé, c'est l'action d'interpeller ou de s'attaquer verbalement à une personne via internet, lui lancer des pics verbaux dans l'intention de salir sa personnalité, la narguer ou animer la toile.

⁵Rumeur créée de toute pièce, propageant un message sur internet et visant à encenser ou détruire une personnalité. Une information ou un événement qui devient viral sur le web.

Congélateur, Manadja Confirmé, BB Sans os de Man ou Apoutchou National, le groupe Kiff No Beat, la Team de Poy sont des noms cités régulièrement dans le showbiz aujourd'hui. Ils rivalisent en termes de création de concepts musicaux mais dynamisent la vie de la toile à travers les *Clash* et les *Buzz*.

2. Mode de fonctionnement et exercice du monopole des créations scéniques musicales de « l'amusement »

Le Coupé-décalé, ce style musical fait de Clash et Buzz, promeut un nouveau Carpe Diem qui séduit facilement. Par ailleurs, l'appui institutionnel, Internet et les réseaux sociaux favorisent son ascension.

2.1. Clash et Buzz au cœur de la musique de « l'amusement »

Les rivalités entre artistes du même registre ou du même pays existent depuis longtemps et participent au dynamisme du showbiz. Les comparaisons des fans entre Fally Ipupa et Ferré Gola en République démocratique du Congo, Yémi Aladé et Tiwa Savage au Nigéria, Youssou N'Dour et Wally Seck au Sénégal, Gbézè et Allèvi au Bénin, Gadji Céli et Meiway, Debordo DJ et Arafat DJ ou Josey et Roseline Layo en Côte d'Ivoire nourrissent depuis des années le challenge personnel des artistes musiciens sus-cités et entretiennent le jeu musical.

Toutefois, la nouvelle génération d'artistes musiciens transfuges du Coupé-décalé fait des rivalités une dimension importante et même nécessaire de leur carrière. Arafat DJ et son ami Debordo DJ de la Côte d'Ivoire s'attaquaient verbalement pour « remuer la toile », tenir en éveil leurs fans respectifs et fouetter l'orgueil musical de chacun afin de se motiver au travail continu. Mais les nouveaux artistes du Coupé-décalé, les faiseurs du *Biana* et du *Maimouna remonté*, ces nouveaux genres dérivés du Coupé-décalé et du Rap Ivoire, font des Clash et Buzz les éléments qui boostent leur carrière. Les rumeurs, les histoires montées de toute pièce attirent facilement l'intérêt des mélomanes et du grand public. Elles sont d'ailleurs la formule magique pour promouvoir une nouvelle sortie musicale, un album ou même un spectacle.

Selon Penikanitchiligué Yves Yéo et Hamanys Broux De Ismaël Koffi,

pour se faire un peu plus d'audience, attirer l'attention ou simplement répondre à une attaque, les artistes « font du clash » [...] Le « buzz »

est la stratégie la plus utilisée par les marques ou les célébrités qui sont à la recherche d'un peu de popularité auprès du grand public. Par extension, « buzz » désigne aussi la technique marketing visant à faire habilement du bruit autour d'un produit ou un message¹.

La quête de l'audience, le gain d'argent sur fond de mensonge et contre les mœurs ou le succès à tout prix règnent en maîtres absolus dans ce milieu du showbiz de « l'amusement ».

2.2.Ère d'un nouveau *Carpe Diem*

Le lancement réussi du Coupé-décalé par Stéphane Doukouré et ses amis en France tout comme son boom en Côte d'Ivoire et dans toute la sous-région ouest africaine ont été favorisé d'une part, par l'originalité du concept et d'autre part, par des prédispositions favorisantes de la population. La coïncidence de l'avènement du Coupé-décalé avec la crise socio-politique ivoirienne prédisposait déjà l'accueil favorable d'une population en manque de distraction. La philosophie de l'insouciance, de célébration de la vie dans un environnement socio-politique délétère a concouru à installer un carpe diem nouveau dans les habitudes et les cœurs des ivoiriens et africains.

« Profiter », « vivre sa vie parce qu'elle est courte » sont des manières de penser qui ont consolidé le Coupé-décalé et ses dérivés dans le quotidien des populations. Aujourd'hui, en Côte d'Ivoire comme dans la sous-région, la tendance est à l'amusement, à la relativisation des sujets sérieux et même à la diversion. D'ailleurs, Internet et les réseaux sociaux participent à entretenir ce nouveau *Carpe Diem*.

2.3.Quand Internet et les réseaux sociaux favorisent « l'amusement » musical

Avec l'avènement d'Internet et le boom des réseaux sociaux, les styles et genres musicaux de « l'amusement » ont connu une ascension fulgurante. Les artistes de la nouvelle génération dite « Génération Androïde » ont la chance d'avoir Internet et les réseaux sociaux tels que Facebook, Instagram, Youtube et Tik Tok à travers lesquels ils arrivent à promouvoir leurs œuvres à moindre coût et à toucher un plus grand nombre de personnes à la fois. Un direct ou

¹ Penikanitchiligué Yves Yéo et Hamanys Broux De Ismaël Koffi, « Contribution des réseaux sociaux numériques à la promotion du Coupé-décalé », Abidjan, *Akofena*, n°005, Vol.1, 2022, p.363.

live sur Facebook, une *démo* de sa nouvelle sortie sur Tik Tok, une publication des images et vidéos d'un spectacle sur Instagram ou même de simples vues d'un clip vidéo sur Youtube font gagner énormément d'argent aujourd'hui. Les artistes de « l'amusement » l'ayant bien compris, en font une routine qui paie bien. Internet facilite considérablement la production et la diffusion des œuvres de l'esprit de nos jours. C'est à ce titre que Jean-Benoît Zimmermann affirme que :

L'autoproduction des œuvres est à la portée de tous. Ensuite en ce qui concerne leur diffusion, le potentiel démesuré qu'offre Internet dans son extension actuelle peut permettre aux artistes d'accéder à une audience large, à condition toutefois de parvenir à déclencher un « buzz » dont les fondements du succès ne sont encore que partiellement connus et maîtrisés¹.

Internet et les réseaux sociaux, en plus d'informer, former et distraire, sont devenus de véritables sources de revenus. Aujourd'hui, du statut d'artiste à celui de blogueur, le fossé n'est pas aussi grand. Les artistes de « l'amusement » savent d'ailleurs allier les deux statuts tant qu'il s'agit de se faire de l'argent. On s'éloigne donc de la musique de niche, du terroir ou originel qui met en avant la qualité de la musique pour entrer dans l'ère professionnelle et lucrative de l'œuvre de l'esprit.

2.4. L'appui institutionnel pour « enfoncer le clou »

La musique permet d'adoucir les mœurs et de déstresser. Internet et les réseaux sociaux constituent également des piliers essentiels de la musique de « l'amusement ». Toutefois, le rôle des autorités est capital dans un contexte socio-politique marqué par des campagnes à la diversion du peuple et le détournement de la population de vraies réalités socio-économiques par les influenceurs. Les créateurs de contenus, les artistes des *clashes* et des *buzz* tels que Grand P en Guinée Conakry ; Aïcha Trembler et DJ Domi au Burkina Faso ; Dj Congélateur, Manadja Confirmé ou BB Sans Os de Man sont devenus des stars continentales et même mondiales grâce aux médias et autorités politiques.

¹ Jean-Benoît Zimmermann, La Musique à l'heure de l'Internet : du Patrimoine aux Communs ? 2014, HAL Id: halshs-01081403 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01081403>, p.6.

L'appui des médias, des nouvelles chaînes de télévision et de radios, des médias en ligne qui, dans la course vers l'audimat priorisent davantage ces nouveaux artistes faiseurs de *Buzz* et de *Clashes* est considérable dans le processus d'ascension de ces derniers. Le fait que la population raffole ces nouveaux contenus distrayants est imputable en grande partie aux autorités politiques et économiques. C'est bien l'appui institutionnel qui consolide cette nouvelle forme d'art de « l'amusement ». En effet, de plus en plus, des autorités étatiques et des opérateurs économiques *spotées*¹ dans les chansons, soutiennent financièrement les artistes à travers des dons d'argent réguliers ou l'achat massif de tickets lors de leur concert. L'appui institutionnel donne plein pouvoir à ces artistes parfois circonstanciels au péril du talent et de l'originalité musicale.

3. Approche analytique

Dans le processus de dynamisations de la musique ouest-africaine dans son entièreté, les collaborations musicales entre l'ancienne et la nouvelle génération et l'appui plus équitable des autorités politiques et économiques aux artistes musiciens sont nécessaires.

3.1. De la nécessité des collaborations musicales entre l'ancienne et la nouvelle génération

Une carrière artistique et musicale naît, se construit et se consolide avec le temps. Chaque génération d'artistes musiciens en Côte d'Ivoire comme dans la sous-région atteint forcément son apogée à un moment donné pour ensuite entrer dans la routine ou même connaître le déclin. Les artistes musiciens en vogue aujourd'hui peuvent devenir demain des citoyens lambda au point même de s'orienter vers d'autres activités ou vivre de la générosité des gens.

Pour ce qui est de l'avenir de la musique de « l'amusement » qui a le vent en poupe aujourd'hui, la stratégie de longévité serait de faire des collaborations avec les devanciers, soit en reprenant leurs tubes, soit en concevant des chansons ensemble. C'est une volonté qui devrait également se manifester chez les plus anciens, qui ont perdu la côte de popularité, dans l'intention de les relancer sur la scène musicale. Un *featuring* ou une reprise d'ancien tube participe à donner de nouvelles couleurs à la musique dans sa

¹ Spoter quelqu'un, c'est faire ses éloges dans une chanson ou l'encenser dans le but de toucher sa générosité.

globalité et à maintenir la dynamique intergénérationnelle qui confère l'homogénéité à la musique d'un pays.

3.2. De l'appui plus équitable des autorités politiques et économiques aux artistes musiciens

L'apogée de la musique de « l'amusement » a été clairement constatée pendant la Coupe d'Afrique des Nations organisée en 2024 par la Côte d'Ivoire. Le fait que le « Coup du marteau » de Tamsir et la Team Paiya ait surclassé l'hymne officiel de la compétition chanté par des artistes musiciens de renom de 3 pays africains, atteste que la musique de « l'amusement » a atteint sa vitesse de croisière. Cela est une évidence que, finalement, tout le monde s'y met. La musique de « l'amusement » a toute sa place dans la sous-région ouest-africaine mais la musique de niche, du terroir et d'identité africaine demeure le socle culturel.

L'appui des mécènes, des médias et autorités politiques devrait donc être équitable pour les artistes en vogue et ceux qui peinent aujourd'hui à s'affirmer musicalement ou même à suivre la cadence. L'appui économique et médiatique devrait être accordé au jeune blogueur Apoutchou National tout comme au grand artiste chanteur émérite, Bailly Spinto, bien sûr selon leurs besoins respectifs. La dynamique artistique et musicale se nourrit et des anciennes et des nouvelles générations. Les genres et les styles musicaux se diversifient pour enrichir le paysage musical national et sous régional afin de le rendre compétitif à l'international.

Conclusion

Le Coupé-décalé est le courant musical qui a donné vie aux créations scéniques de « l'amusement tels que le *Biama* ou le *Maimouna remonté*, des transfuges musicaux qui se sont bâtis grâce aux *Clash* et aux *Buzz*. Si aujourd'hui ce nouveau genre musical est au sommet de son art, c'est d'abord grâce à ses procédés de promotion inédits mais surtout par le soutien des autorités politiques et certains mécènes qui en ont fait des moyens de propagande et de promotion.

Au détriment de la qualité intrinsèque de la musique, ces nouveaux genres musicaux aux artistes précoces, avides de pouvoir financier et de gloire, font la pluie et le beau temps. Si la qualité de la musique n'est pas la préoccupation centrale pour ces nouvelles stars, la création scénique musicale ouest-

africaine, voire africaine est mise à rude épreuve. Le défi de l'image rayonnante et la qualité irréprochable des créations scéniques ouest-africaines réside, par conséquent, dans la volonté politique.

Références bibliographiques

Brousse Marion, *Arts contemporains en Afrique de l'ouest Mali, Burkina Faso et Sénégal*, 2002, http://uoh-stream.ustrasbg.fr/itunesU/dynamiques_culturelles_africaines/arts_plastiques/arts_plastiques_grande_lecon.pdf (Consulté le 13/06/2024)

D'Olivet Fabre, *La musique expliquée comme une science et comme un art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux. La méthodologie ancienne et l'histoire de la terre*, Paris, Edition de l'Initiation Chamuel, 1896.

George Nicolas, *Coupé-décalé : d'où vient ce mouvement ?* TV5Monde, 2019.

Martin Denis Constant, *Les musiques en Afrique, révélateurs sociaux*, Paris, Revue Projet, 2004.

N'Guessant Serges, *Musique urbaine de la décennie 90: Zouglou, une histoire de tubes qui traversent le temps*, Abidjan, Fratmat Infos, 2024.

Rousseaux Jérôme, "Les musiques africaines", *Dossier d'accompagnement de la conférence / concert du vendredi 6 février 2009 proposée dans le cadre du projet d'éducation artistique des Trans et des Champs Libres*, 2009.

Yéo Penikanitchiligué Yves et Koffi Hamanys Broux De Ismaël, « Contribution des réseaux sociaux numériques à la promotion du Coupé-décalé », Abidjan, *Akofena*, n°005, Vol.1, 2022, pp.355-366.

Zimmermann Jean-Benoît, *La Musique à l'heure de l'Internet : du Patrimoine aux Communs ?* 2014, HAL Id: halshs-01081403 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01081403> (consulté le 14/06/2024)

Analyse thématique et valeurs morales des litanies scéniques *tième* des sociétés *Beké* et *Bekpak* du Mbam central au Cameroun du XIXe au XXIe siècle

Léopold Sédar EDONG

Université de Dschang-Cameroun
leopoldsedaredong@gmail.com

Résumé

Les artiste-chanteurs *beké* et *bekpak* du Mbam central au Cameroun se distinguent par la composition des chantefables à caractère litannique destinées à moraliser et à éduquer la société. Les chansonniers ou griots s'inspirent généralement des épopées, mythes, adages, proverbes et récits quotidiens pour composer les *tième*. Ces mélodies antiphonées et symphoniques font intervenir le soliste (*nkeur-tième*) et le chœur (*behâbeu-tième*). Ces litanies sont des mélodies vivantes qui varient selon le cérémonial et le registre vocal. Ainsi, les *tième*, chantefables *beké* et *bekpak* affectent toutes les structures sociales et s'imposent comme un mode d'expression par excellence. Les griots sur scène se servent souvent de leur voix pour dénoncer les tares et/ou célébrer les valeurs sociales. Cet essai historique questionne la valeur morale des *tième* ou litanies scéniques chez les *Beké* et *Bekpak*. Nous avons recouru à l'écologie et à la vitalité culturelle. Ces deux (02) théories permettent d'appréhender les litanies conformément aux perceptions endogènes. L'approche hypothético-déductive ; l'observation participative ; la confrontation et le recoupement des données orales et écrites amènent à affirmer que les litanies scéniques *tième* sont des expressions artistiques quotidiennes indispensables à la moralisation et à la modélisation des communautés dans le Mbam central.

Mots clés : *Beké* ; *bekpak* ; litanies scéniques ; régulation ; moralité ancestrale.

Introduction

Les *tième* (sing. *fième*) sont des litanies profanes exécutées sur scène par les artistes. Au-delà de leur diversité, les litanies scéniques sont des supports acoustiques de moralisation et de modélisation des communautés *beké* et *bekpak* dans le Mbam central. Au cours de la première moitié du XIX^{ème} et

plus précisément en 1830, les *Beké* et *Bekpak* prirent l'initiative de nouer des alliances pacifiques pour mutualiser leurs forces afin de vaincre les assauts des *Bati*, *Yalongo* et *Vouté* dans la plaine du Mbam¹. Ces alliances politico-militaires renforcées par des brassages ont donné lieu à des *tièmbe* ou litanies scéniques hybrides ou assimilés chez les *Beké* et *Bekpak*. A cette première moitié du XXI^{ème} (2024), définir les déterminants mélodiques propres à chaque communauté semble être difficile. A ce propos, la tradition orale révèle que les *Beké* et *Bekpak* sont des descendants *tikar*² et, par conséquent, ils partagent le même legs acoustique.

Cet article envisage d'étudier le rôle des *tièmbe*, les litanies scéniques dans la modélisation des communautés *beké* et *bekpak*. En d'autres termes, en quoi les *tièmbe* ont-elles contribué à la moralisation des *Beké* et *Bekpak*? Pour répondre à cette question nous avons fait appel à deux (02) théories. L'écologie culturelle développée par l'anthropologue américain Julian Haynes Steward (1937)³ amène à concevoir le vécu quotidien comme le creuset des litanies scéniques *tièmbe* chez les *Beké* et *Bekpak*. La vitalité culturelle ou l'ethnomorphologie défendue par les révisionnistes : Cheikh Anta Diop (1954)⁴, Engelbert Mveng (1980)⁵, Joseph Marie Essomba

¹ Philippe Laburthe-Tolra, *Les Seigneurs de la forêt : essai sur le passé historique, l'organisation sociale et les normes éthiques des anciens bété du Cameroun*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, p. 93

² Cf. Léopold Sédar Edong « La perception du temps chez les Bafia du centre (Cameroun) », *Rhumsiki : Des savoirs locaux en Afrique*, Revue scientifique de la Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Maroua, Novembre 2018, pp. 65-78 ; « Fonctions des *tièm tifass* et des *tièm tilèye* dans la société traditionnelle bafia du Mbam central (Cameroun) de 1880 à 1944 » dans Jules Kouosseu (dir.), *Cameroun : Le monde rural en mutation (XIX^e-XXI^e siècle)*, Dschang, éd. Premières Lignes, 2020, pp.110-120 ; « La symbolique du culte des *gok-î-diom*, des *niendan* ou des *yaguébogol*, les pierrailles sacrées dans les sociétés traditionnelles du Mbam central au Cameroun (1890-1944) », dans Mouhamadou Nissire Sarr P. (dir.), *Religion et Identité en Afrique Subsaharienne (De la préhistoire à nos jours)*, Revue sénégalaise d'Histoire, N°12, Sénégal, Harmattan, 2023, pp.201-220.

³ Robson Elizabet et al., « Evolution and ecology. Essays on social transformation by Julian H. Steward », *L'Homme. De l'idéologie*, tome XVIII, N°3-4, pp. 207-208, https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1978_num_18_3_367895, consulté le 12/06/2024.

⁴ Cheikh Anta Diop, *Nations nègres et cultures*, Paris, Présence africaine, 1954.

⁵ Engelbert Mveng, *L'art et l'artisanat africains*, Yaoundé, C.L.E., 1980.

(1985)¹, Jean Paul Notué (1988)² permettent de transcender le caractère récréatif des litanies scéniques *tième* pour accorder l'attention particulière à leur fonctionnalité.

L'approche hypothético-déductive ; les observations participatives ; la collecte, le recoupement et la confrontation des données nous ont poussé à regrouper les résultats de recherche en trois (03) rubriques à savoir : les origines des *Beké* et *Bekpak* (1) ; le cadre méthodologique de la recherche (2) et la moralité ancestrale des litanies scéniques *tième* dans le Mbam central (3).

1. Les généralités sur les origines des *Beké* et *Bekpak* du Mbam central

Les *Beké* et *Bekpak* sont les descendants *tikar* qui peuplent le Mbam central entre les 4°46'2 de latitude Nord et les 11°13'1 de longitude Est³. Nous allons étudier les origines des *Beké* et *Bekpak* du Mbam central du Cameroun.

1.1. Les *Beké*

L'ethnonyme est composé du préfixe *be* qui renvoie à l'affiliation d'une communauté à leur ascendant. Le radical *Nké* désigne la première épouse de *Mbono* (*Ombono*)⁴. En réalité, les *Beké* sont les descendants des ancêtres éponymes *Nké* et *Mbono* (*Ombono*)⁵. Selon la tradition orale, *Mbono* (*Ombono*) était un émigrant *tikar* qui, fuyant les raids de Nsharé, le roi bamoun aurait quitté son foyer, situé entre Fouban et Massagam pour se réfugier au Sud. Il aurait traversé les eaux du *noun* pour rejoindre la forêt du Mbam central en 1650⁶. Il se serait installé sur les plateaux *lémandé*, entre les actuels villages *Ossimb* et *Néboya*. À partir de là, il aurait engendré six (06)

¹ Joseph Marie Essomba, *L'art africain et son message*, Yaoundé, C.L.E., 1985.

² Jean Paul Notué, « La symbolique des arts bamiléké (Ouest-Cameroun) : Approche historique et anthropologique », Thèse de Doctorat en Histoire de l'art, Université de Paris I, 1988.

³ Désiré Ndoki, « Centralité, attraction territoriale et problématique de l'auto-développement dans la région du Mbam (central) », Thèse de Doctorat en Géographie, Université de Dschang, 2016, pp. 54-55.

⁴ Léopold Sédar E. « Fonctions des *tiém tifass* et des *tiém tilèye...op. cit.*, p. 102.

⁵ Léopold Sédar Edong, « Symbolique et fonctions des chants et danses bafia (1800-1944) », Thèse de Doctorat en Histoire, Université de Dschang, 2020, p.13.

⁶ Gabriel Maxime Dong Mougol, « Le pays bafia précolonial », Mémoire de Maîtrise en Histoire, Université de Yaoundé, 1998, p.08.

enfants avec sa première épouse *Nké*¹. Parmi ceux-ci, *Bandomiss* après son errance dans le village *Ndogobissoum* donna naissance à trois (03) fils : *Ayoba Tchoye*, *Kora Mbon* et *Leka Yombi*. Pour assurer leur survie, ces derniers bousculèrent *les Gouifé*, *Bouraka* et *Baliama* pour fonder les communautés *Kiiki*, *Bitang* et *Mouko*². C'est cette lignée qui représente la descendance *beké* du Mbam central. Après avoir étudié les *Beké*, nous allons présenter les origines des *Bekpak*.

1.2. Les *Bekpak*

L'ethnonyme est composé du préfixe *be* et de la racine *Nkpak*. Selon la tradition orale, les *Bekpak* sont les descendants de l'ancêtre éponyme *Nkpak*³. Tout comme *Mbono* (*Ombono*), *Nkpak* est un émigrant *tikar* qui aurait quitté Foumban à cause des raids du roi bamoun Nsharé. Il aurait atteint la forêt du Mbam comprise entre *Bapéi* et *Deuk* en 1650⁴. Chemin faisant, il poursuivit sa chute sur les M^{ts} *lémandé* chez les *Nyokon*. Durant sa marche *Nkpak* épousa une *Lémandé* avec qui naquit *Kodo*. Ce dernier enfanta trois (03) fils : *Zingone*, *Messè* et *Gouifé* et une fille : *Ribèm*⁵. Celle-ci épousa *Lémandé à Boro* avec qui, elle engendra un fils : *Ouahia*. Ce dernier épousa *Binkira*, le couple mit au monde cinq (05) enfants : *Seuh*, *Yakam*, *Nkam*, *Koro* et *Bessaba*⁶. En dehors de *Bessaba* décédé sans progéniture, la descendance de *Seuh* a fondé les villages *Biama* et *Dang*. Les *Biada* et *Gbaram* ont été créés par les descendants de *Yakam*. Les *Biabezock*, *Remis*, *Biabegoura*, *Biabetom* et *Biabegon* ont été fondés par la lignée de *Nkam*. Les *Goufan*, *Tchekane*, *Isséri*, *Lablé*, *Niamsong*, *Dagno* et *Bigna* sont les descendants de *Koro*⁷. De nos jours, les *Bekpak* sont regroupés en cinq (05) patriclans : *Gouifé*, *Koro*, *Ngam*, *Roum* et *Yakan*⁸.

¹ Aunel Malaury Afaga, « La chefferie traditionnelle yambassa (1889-1958) » : Essai d'analyse historique », Mémoire de Master en Histoire, Université de Yaoundé I, 2013, p.08.

² Archives Départementales de Bafia, « Note sur les origines de la tribu bafia », Rapports du Chef de la Circonscription de Bafia à Monsieur le Commissaire de la République, le 02 Mars 1933.

³ Léopold Sédar E., « Symbolique et fonctions des chants...*op. cit.*

⁴ Gabriel Maxime D. M., « Le pays bafia... *op. cit.* », p. 09.

⁵ Archives Départementales de Bafia, « Note sur les origines...

⁶ Léopold Sédar E. « Fonctions des *tiém tifass* et des *tiém tilèye*...*op. cit.*, p. 103.

⁷ *Ibid.*

⁸ Claude Tardits (dir.), *Contribution de la recherche ethnologique à l'histoire des civilisations du Cameroun*, colloques internationaux du CNRS, Vol. II, N°551, Paris, 1974, p. 441.

Après leur implantation, les descendants *beké* et *bekpak* ont tissé des jeux d'alliances pour repousser les *Yambassa* au Sud ; les *Bapé* à l'Ouest ; les *Fak (Balom)* au Nord-Ouest et les *Babouté* au Nord-Est¹. Ces alliances vectrices des brassages ont produit des litanies scéniques *tième* constituées des entrants culturels *beké* et *bekpak*. Avant d'aborder leur sémiologie morale, il est important de présenter le cadre méthodologique de la recherche.

2. Le cadre méthodologique de la recherche

Il consiste à présenter la démarche méthodologique qui a conduit à la collecte des sources et au traitement des données. Nous avons insisté sur les enregistrements et la partition musicale, la confrontation et le recouplement des informations.

2.1. L'enregistrement et la partition des bandes sonores

Les séjours dans les communautés *beké* et *bekpak* de 2014-2019 et le téléphone androïde ont conduit à enregistrer sur bandes sonores des litanies scéniques. Ces différents fichiers ont été transférés à l'ordinateur. L'analyse musicale empruntée à Jean Jacques Nattiez nous a amené à écouter les mélodies en bandes partitionnées afin de les transcrire et étudier leur configuration sémiologique². L'anthropologie culturelle qui, selon les propos d'André Bourguière s'intéresse aux faits « signifiés », « digérés » et « intériorisés » par la société³ telles que les litanies scéniques *tième*. Elle consiste à appréhender les représentations collectives et les modes de pensée qui constituent le socle des litanies chez les *Beké* et *Bekpak*.

La collecte de ces données nous a contraints à confectionner le guide d'entretien (Cf. annexes). Les principales rubriques comportent les origines des *Beké* et *Bekpak*, la sémiologie et les enjeux des litanies scéniques *tième*. Les entrevues ont été réalisées auprès des artiste-chanteurs ; artiste-batteurs ; artiste-danseurs ; matriarches et patriarches. L'âge moyen de l'échantillonnage est de soixante-quinze (75) ans et le corpus dénonce la diffamation ; la paresse ; la méchanceté et la jalousie. Pour éviter de se

¹ Idelette Dugast, *Inventaire ethnique du Sud-Cameroun*, Mémoire de l'Institut français d'Afrique Noire (Centre du Cameroun), Série : Population, N°01, Paris, Bibliothèque de la Maison des Missions, N°7629, Ordre 1260, 1949, p. 51.

² Jean Jacques Nattiez, *La musique, la recherche et la vie*, Ottawa, Lémac, 1999, p. 60.

³ André Bourguière, « L'anthropologie historique », dans Jacques Le Goff (dir.), *La nouvelle histoire*, Bruxelles, éd. Complexe, p.145.

« remettre exclusivement aux récits, aux descriptifs d'un informateur »¹, nous avons recoupé et confronté les données. Le but recherché était de « vanner savamment » les matériaux pour trier le « bon grain des faits de la paille »².

2.2. Le recouplement et la confrontation

Pour mener à bien ce travail, nous nous sommes servis de la logique rationnelle empruntée à Jean Michel Berthelot³. Elle a permis de bâtir un cadre théorique utile à l'analyse fructueuse des constations. En ce sens, l'écologie culturelle a été convoquée pour étudier l'inter-relation qui existe entre les litanies scéniques et le milieu naturel. En réalité, l'oralité, l'orature et le vécu quotidien constituent des matériaux déterminants la production des *tième* dans le Mbam central. Au-delà de la beauté de leurs mélodies, les litanies scéniques participent à l'éducation de la société traditionnelle. L'étude de leur fonctionnalité nous a amené à faire appel à la vitalité ou au matérialisme métaphysique qui consiste à situer le registre des litanies scéniques dans leur univers culturel. Cette approche semble épouser la pensée de Jean Marie Essomba selon qui « l'on doit accepter l'idée que dans l'art africain le signe artistique est d'une autre nature que le signe verbal, parlé ou écrit »⁴.

Le recours aux fiches de lecture a permis de collecter les données écrites, archivistiques et numériques. Les ouvrages, mémoires et thèses ont été exploités dans les bibliothèques des Universités (Dschang, Douala et Yaoundé1), de l'alliance franco-camerounaise de Dschang et de la commune de Bafia. Les rapports d'inspections, d'administration générale, les arrêtés et les circulaires coloniaux ont été collectés aux archives de la Préfecture de Bafia. Les URL ont été collectées sur plusieurs sites tels que <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs>; <http://classique.uqac.ca/>; <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>; <http://id-erudit.org/iderudit/>; <http://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique.dutlisation/>.

Ces informations ont été regroupées en fonction de leur source pour procéder à la critique interne. La confrontation a permis d'obtenir les données

¹ Jan Vansina, « La tradition orale et sa méthode », dans Joseph Ki-Zerbo (dir.), *Histoire générale de l'Afrique : Méthodologie et préhistoire africaine*, Tome 1, Paris, Unesco, 1984, p.167.

² *Ibid.*

³ Jean Michel Berthelot, *L'intelligence du social*, Paris, P.U.F., 1990, p.39.

⁴ Joseph Marie E., *L'art africain...*, p. 11.

vraisemblables qui ont été codifiées et catégorisées pour être soumises à la critique externe. L'observation participative et l'approche hypothético-déductive ont permis d'évaluer la valeur morale des litanies scéniques *tième* chez les *Beké* et *Bekpak* du Mbam central.

3. La moralité ancestrale des litanies scéniques *tième* chez les *beké* et *bekpak*

Les litanies scéniques *tième* sont des supports communicationnels chez les *Beké* et *Bekpak*. Elles participent à l'éducation des masses dans le Mbam central. Le corpus qui constitue l'objet de notre investigation comporte des mélodies scandées qui dénoncent la diffamation des morts, la paresse, la jalousie et l'hypocrisie.

3.1. La diffamation des morts

Les *Beké* et *Bekpak* spéculent le plus souvent sur les causes de la mort des humains. Les pratiques de sorcellerie sont considérées comme la principale cause des décès. Cette attitude a attiré l'attention des artiste-chanteurs qui ont composé des registres litaniques scéniques *tième* qui dénoncent des spéculations sur la mort. L'extrait collecté auprès de la matriarche et artiste-chanteuse Bong à Djock dénonce le discours péjoratif tenu à l'endroit des défunts (Cf. texte 1 annexes). Cette litanie scénique *tième* permet de relever que la sorcellerie est reconnue chez les *Beké* et *Bekpak* du Mbam central¹.

Mais, cet extrait s'insurge contre la profanation à tort ou à raison de tous les défunts. L'auteur-compositeur s'inspire de son père et de Yombo à Bane dont la mort a été justifiée par leur pratique de sorcellerie. La litanie s'achève par un questionnement, si tous les décès sont la conséquence de la sorcellerie des défunts, qu'en est-il pour les mort-nés ?

Ces mélodies scandées interpellent l'attitude des populations face à la mort en critiquant ceux qui jubilent suite à la mort du prochain. Autrement dit, les litanies scéniques *tième* invitent les humains à mobiliser leur force pour alléger le trajet souterrain. Hormis les diffamations, ces litanies dénoncent également la paresse, la jalousie et l'hypocrisie qui détruisent la fraternité et la solidarité au sein des familles.

¹ Keedi à Babari, 90 ans, patriarche, entretien du 10 décembre 2016 à Mouken.

3.2. La paresse, la jalousie et l'hypocrisie

Au-delà de la dénonciation des diffamations portées à l'endroit des trépassés, les litanies scéniques *tièmbe* s'insurgent également contre la paresse, jalousie et l'hypocrisie. Les mélodies ci-dessous, reprises par l'artiste-chanteur Simon Nwambeben s'inscrivent dans cette logique (Cf. Texte 2 annexe). Ces litanies scéniques *tièmbe* dénoncent le comportement des paresseux, ceux-là qui passent tout leur temps à dormir pendant que les autres travaillent. Ces mélodies sont en droite en ligne avec la parémie : *Bebwèye à nyàlà wiwi*, le paresseux avait engendré le voleur¹. Autrement dit, pour subvenir à leurs besoins nutritionnels, les paresseux sont obligés de voler. En tout état de cause, les artiste-chanteurs précurseurs des litanies scéniques *tièmbe* chez les *Beké* et *Bekpak* ont composé ce type de registre pour cultiver l'effort et le travail². Ces mélodies sont des supports de promotion des règles de bonnes conduites.

D'autres registres de litanies scéniques *tièmbe* dénoncent la méchanceté, la jalousie pour prêcher l'amour et la fraternité³ (Cf. Texte 3 annexe). Ce récit scandé reflète une conversation entre le père et sa progéniture. En réalité, le parent s'inquiète de la jalousie et l'hypocrisie qui déciment sa famille. L'enfant conscient des conséquences désastreuses, déplore ses tentatives infructueuses et essaie de les porter auprès de leur géniteur. Nous percevons que l'amour et la fraternité sont des valeurs morales. Cela peut s'expliquer par l'adage : *n kè de tiènti de yakà meneng, mekène nyi karak be bité*, la solitude a dépassé la rive qui s'est accrochée sur les arbres⁴. Cette sagesse rejoint l'adage : *gargon i kas bock, i nyîne leuh i fione n lèmbock*, une brindille ne peut balayer la cour⁵. Ces illustrations démontrent que les litanies scéniques *tièmbe* chez les *Beké* et *Bekpak* s'inspirent de l'orature et du vécu quotidien pour moraliser la population.

Conclusion

Au terme de notre analyse qui porte sur la valeur morale des litanies scéniques *tièmbe* chez les *Beké* et *Bekpak* du Mbam central du XIXe au XXIe siècle, il convient de relever que ces communautés sont les descendants des émigrants *tikar*. Fuyant les raids du sultan bamoun Nsharé, *Nké* et *Nkpak* ont

¹ Yombo à Batsock, 90 ans, patriarche, entretien du 12 novembre 2015 au lycée technique.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Yombo à B., 90 ans...

⁵ *Ibidem*.

traversé la rive gauche du *noun* pour s'implanter dans le Mbam central et fonder les communautés *beké* et *bekpak*. Pour surmonter les assauts de leurs voisins, les *Beké* et *Bekpak* ont noué des alliances politico-militaires qui ont facilité leur brassage culturel. Ils se sont servis des intrants pour composer des litanies scéniques *tième* syncrétiques.

Les enregistrements, la partition musicale, les observations participatives, le recoupement des sources et l'approche hypothético-déductive ont permis de mettre en évidence la moralité qui découle des litanies scéniques *tième* chez les *Beké* et *Bekpak* du Mbam central. Le corpus des bandes sonores et les données collectées permettent d'affirmer sans ambages que ces litanies prônent la cohésion et la solidarité sociales en s'insurgeant contre les diffamations, la paresse, la jalousie et l'hypocrisie.

Annexes

1. Guide d'entretien

1.1. Origines et migrations des *Beké* et *Bekpak*

1. Qui est l'ancêtre fondateur des *Beké* et des *Bekpak* ?
2. Où sont-ils venus ? Quelles sont les raisons de leur émigration ?
3. Quel est leur itinéraire migratoire ? Quels sont les peuples qu'ils ont trouvés déjà installés dans le Mbam central ?
4. Quelles sont les stratégies utilisées par les émigrants pour pouvoir s'installer et fonder les familles dans la zone ?
5. Quels sont les descendants de l'ancêtre des *Beké* et ceux de l'ancêtre des *Bekpak* ?

1.2. Les litanies

1. Quel est le répertoire des chants exécutés par les *Beké* et *Bekpak* pendant les fêtes populaires ?
2. Quelles sont les personnes qui composent et exécutent ces chants dans la cour de danses ou lieu de cérémonie ?
3. Quels sont les messages véhiculés par ces chants populaires ?
4. Quelle est l'utilité de ces chants chez les *Beké* et *Bekpak* ?

2. Corpus des litanies scéniques

Texte 1

[...] *Yè be sù beneuh leuh*

[...] Vous avez cultivé une habitude

Ù te kom bi wí, kor wí íbane ifok, bebane ntèye biê be ù wù

Si tu viens à mourir, tu ne meurs que de la sorcellerie
N réne seuh wem à yîne, tâtà à wî yà, à kiyî mine tsiè yô ?
 J'ai pleuré mon père en me demandant pourquoi est-il mort ?
N kène me ru me ébrène, n nya leuh à râni idî bùm
 Deux nuits après, il se dit qu'il avait déjà tué assez de gens par la
 sorcellerie
Te kè wosi ifûma, bùm be àleuh bà guène yî bane leuh, à tiém à wî yè
leuh yô !
 Aux rituels funéraires, les gens ont dit une chose grossière qu'il est
 enfin mort !
Yè dane n lâne fe à bekpak leuh igône à wî, ù béne ba yî iréneuh à
nène awi fe leuh ifû
 Chez les *Bekpak*, ton frère décède, si tu ne pleures pas, on dira qu'il
 est mort à cause de sa sorcellerie
N mè tô Yombo à Bane, Goufan îwaksi leuh Yombo à Bane à wî yî
leuh ifû
 J'ai demandé Yombo à Bane, les Goufan disent qu'il est mort de sa
 sorcellerie
Mâne be dùm à kpan yî lon, à diya kom bùm be dùm wor?...
 Un fœtus mort-né dans le ventre de sa mère peut-il déjà manger les
 gens à la sorcellerie ?...¹

Texte 2

Û relong be felo?
 Es-tu endormi?
Û relong be felo yé man guène wem?
 Es-tu endormi mon frère ?
Û relong be felo?
 Es-tu endormi?
Û relong be felo mâ sita wem
 Es-tu endormie ma sœur ?
Dûre yà taneuh, wo long be felo?
 Le jour s'est levé, es-tu toujours endormi ?
N lém à zàk à ron heu
 Le coq a chanté
Bero be pèsseuh zem, be deheuh isaï be dèm

Les autres ont pris les machettes pour cultiver les champs

¹ Bong à Djock, 70 ans, matriarche et artiste-chanteuse, entretien du 1^{er} janvier 2019 à Bigna.

Wolong be felo, be felo mâ guène wem

Toi, tu dors et t'en dors mon frère¹.

Texte 3

N rém wem wer kengkeng me

Le cœur me fait mal

N rém wer kengkeng me tsamen ke n sé

Le cœur me fait mal lorsque je vois

Tio gareuh i nè i rèri be nyinyim à nelè de me de beguéné bèm be zineuh

La grande barrière qui me sépare de mes frères

Tàtà ù re me bi pkâlè, n konèn yè yà besi

Papa tu diras que l'affection nous a dépassés

Tàtà me pkà wolè, n konèn wis à re de gareuh

Papa je te dis, notre amour a des limites

Wà deng à fifibe me yè tibik

Certains me regardent comme la merde

Wà deng à sésé me yè nyam

Certains me regardent comme l'animal

Wà deng à wèwè de me, tsamen ke n ri nyi à sù

Certains sourient en ma présence

Yè me lonyi bias guéne...

Je vais tourner le dos à mes frères...

N meuk à tié besi

L'hypocrisie a envahi nos cœurs

N meuk à tié besi tàtà wôko wèkè...

L'hypocrisie a envahi nos cœurs papa...

Tàtà wor nyèna miné é ee...

Papa voit alors...²

Les sources et références bibliographiques

1. Les sources orales

N°	Noms et prénoms	Âge	Statut	Date et lieu d'entrevue
01	Ago à Bitang Marie	50 ans	Artiste-chanteuse	08/2017 à Gondon (Bafia)
02	Assen à Mening Monique	73 ans	Artiste-chanteuse	08/01/ 2017 à Ndengué (Bafia)

¹ Nwambeben Simon, « Le paresseux », « Betibak III », CDD Audio, Bitosso-France, SACEM, 2014.

² Simon N., «Nkonèn» ...

03	Assen à Kadang Elise	76 ans	Artiste- chanteuse	02/01/2019 à Wandala (Bafia)
04	Bong à Djock	70 ans	matriarche et artiste-chanteuse	1 ^{er} /01/ 2019 à Bigna (Bafia)
05	Gombitang à Nwabében Elisabeth	78 ans	Artiste- chanteuse	03/02/2017 à Messang-Sang (Bafia)
06	Guiboui à Zock Salamatou	80 ans	Artiste- chanteuse	02/01/2019 à Wandala (Bafia)
07	Iya Requiya	51 ans	Artiste- chanteuse	27/08/ 2017 à Bigna (Bafia)
08	Keedi à Babari	90 ans	Patriarche	10/12/ 2016 à Mouken (Bafia)
09	M ^{me} Mbassa à Zock Marguérite	67 ans	Artiste- chanteuse	24/07/2017 au quartier résidentiel (Bafia)
10	Watchok Carine	80 ans	Artiste- chanteuse	12/11/ 2016 à Wandala (Bafia)
11	Yombo à Batsock	90 ans	Patriarche	12/11/2015 au lycée technique (Bafia)
12	Zock à Djam Robert	76 ans	Artiste-chanteur	02/01/2017 à Kiiki (Bafia)

2. Les références bibliographiques

2.1. Les ouvrages

1. Anta Diop Cheikh, *Nations nègres et cultures*, Paris, Présence africaine, 1954.
2. Berthelot Jean Michel, *L'intelligence du social*, Paris, P.U.F., 1990.
3. Dugast Idelette, *Inventaire ethnique du Sud-Cameroun*, Mémoire de l'Institut français d'Afrique Noire (Centre du Cameroun), Série : Population, N°01, Paris, Bibliothèque de la Maison des Missions, N°7629, Ordre 1260, 1949.
4. Essomba Joseph Marie, *L'art africain et son message*, Yaoundé, C.L.E., 1985.
5. Laburthe-Tolra Philippe, *Les Seigneurs de la forêt : essai sur le passé historique, l'organisation sociale et les normes éthiques des anciens bété du Cameroun*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981.
6. Mveng Engelbert, *L'art et l'artisanat africains*, Yaoundé, C.L.E., 1980.
7. Nattiez Jean Jacques, *La musique, la recherche et la vie*, Ottawa, Lémac, 1999.
8. Tardits Claude (dir.), *Contribution de la recherche ethnologique à l'histoire des civilisations du Cameroun*, colloques internationaux du CNRS, Vol. II, N°551, Paris, 1974.

Le SOTHECA et la mise en scène théâtrale des danses comme instruments de sauvegarde et de revalorisation du patrimoine culturel africain contemporain

KADJA Sanhou Francis

Université Peleforo Gon COULIBALY – Korhogo
fran6kadja@gmail.com

Résumé

Groupe artistique intarissable d'incroyables talents, le SOTHECA (Solidarité Théâtre Club d'Abidjan), est créé en 1982 et dirigé par Anoh Hyppolite, lead vocal dudit groupe. Homme pluridimensionnel, il puise la quintessence de ses créations des praxis socioculturelles et historiques émanant du patrimoine culturel africain : le théâtre, les contes, la danse, la musique, la comédie, le chant, la chorégraphie, les arts plastiques.

Par ces genres scéniques et artistiques, le SOTHECA entend contribuer à la promotion de l'identité culturelle africaine. Pour parvenir à son objectif, il se sert des danses Abodan, Boloye et Goly qui constituent des archétypes du folklore en République de Côte d'Ivoire. La mise en scène artistique du groupe se fonde sur la théâtralité, la gestuelle, la rythmique ; tout fonctionne dans une parfaite harmonie de jeux scéniques marqués de tenues traditionnelles, de masques, de tambours avec la participation des spectateurs, opérant ainsi une sorte de catharsis.

L'objectif de cette étude est de montrer que les danses traditionnelles ivoiriennes constituent un sédiment artistique dont se sert le SOTHECA pour sauvegarder et valoriser le patrimoine culturel africain contemporain. En nous appuyant sur la sémiologie du théâtre qui fait appel à une démarche qui recommande la description des composantes de la scène et de leur fonctionnement, il s'agit de donner au public les moyens et les arguments de mieux pénétrer les valeurs culturelles de sa propre société.

Mots-clés : SOTHECA, mise en scène théâtrale, danses, sauvegarde, revalorisation, patrimoine culturel

Abstract

SOTHECA (Solidarité Théâtre Club d'Abidjan), an artistic group bursting with incredible talent, was founded in 1982 and is directed by Anoh Hyppolite, the group's lead vocalist. A multi-dimensional man, he draws the quintessence of his creations from socio-cultural and historical praxis emanating from the African cultural heritage: theatre, storytelling, dance, music, comedy, singing, choreography and the plastic arts.

Through these theatrical and artistic genres, SOTHECA aims to contribute to the promotion of African cultural identity. To achieve its objective, it uses the Abodan, Boloye and Goly dances, which are archetypes of folklore in the Republic of Côte d'Ivoire. The group's artistic staging is based on theatricality, gestures and rhythm; everything works in perfect harmony with theatrical games marked by traditional dress, masks and drums, with the participation of the spectators, thus operating a kind of catharsis.

The aim of this study is to show that traditional Ivorian dances constitute an artistic sediment that SOTHECA uses to safeguard and enhance contemporary African cultural heritage. Based on the semiology of theatre, which calls for an approach that recommends the description of the components of the stage and how they function, the aim is to give the audience the means and arguments to better penetrate the cultural values of their own society.

Keywords : SOTHECA, theatrical staging, dances, preservation, enhancement, cultural heritage

Introduction

Le SOTHECA (Solidarité Théâtre Club d'Abidjan) est un groupe artistique dirigé par Anoh Hyppolite, homme pluridimensionnel, qui puise la quintessence de ses créations des praxis socioculturelles et historiques du patrimoine culturel africain dont le théâtre, les contes, la danse, la musique, la comédie, le chant, la chorégraphie, les arts plastiques. En effet, créé en 1982 pour servir de guide de référence et à la revalorisation des us et coutumes, le SOTHECA entend contribuer ainsi à la promotion de l'identité culturelle africaine. En effet, toute société dispose d'un ensemble de représentations spatiales et temporelles portant sur les propriétés, les principes ou les puissances qui rendent compte de son origine et de son devenir. La recherche systématique de telles configurations a pour but

d'établir une dynamique relative des cultures. Et comme le souligne E. B. Tylor cité par Pierre Bonte et Michel Izard,

La culture est l'ensemble complexe incluant les savoirs, les croyances, l'art, les mœurs, le droit, les coutumes, ainsi que toute disposition ou usage acquis par l'homme vivant en société. La culture est ainsi quelque chose dont l'existence est inhérente à la condition humaine collective, elle est un « attribut distinctif.¹

L'une de ces valeurs est la danse qui est un art qui s'enracine dans la masse populaire pour maintenir la cohésion et l'animation du groupe social. Trois d'entre elles, notamment l'Abodan, le Goly et le Boloye, font l'objet de cette présente étude. Mise en corrélation avec d'autres arts, à savoir le chant et la musique, elle devient un langage corporel, un langage sémiotique qui revendique l'identité culturelle africaine et communique une certaine idéologie en phase avec les aspirations des sociétés africaines avec leurs projets esthétique, didactique et social. Toutefois, aujourd'hui avec le modernisme, l'on observe une certaine dégénérescence de ces danses traditionnelles. Il semble intéressant de s'interroger sur la mise en scène théâtrale et la place que le SOTHECA accorde aux danses traditionnelles Abodan, Goly et Boloye. Ainsi, quelles sont les fonctions de la danse dans la société ? Comment se manifeste la mise en scène théâtrale de la danse dans cette étude ?

Cette réflexion vise à analyser l'exploitation de la danse à travers une mise scène en théâtrale. Il s'agit précisément de décrypter, pour les décoder et les analyser, les éléments de mise en scène du groupe SOTHECA pour percevoir la pertinence du choix des danses. Nous partons de l'hypothèse que la danse est potentiellement un art de vivre et qu'elle est porteuse de signes qui concourent au développement culturel et à l'identité collective africaine. Aussi, pour le SOTHECA, il est impératif que la valorisation de nos us et coutumes suive aujourd'hui un intérêt particulier pour permettre aux générations à venir de garder un pied dans la tradition.

Nous nous servons des outils de la sémiologie théâtrale qui est centrée sur l'analyse transversale des productions artistiques. Ces outils permettent d'aborder la scène, considérée du point de son aspect spectaculaire comme un

¹ Pierre Bonte et Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Quadrige/ PUF, 1991, p. 190

système multiple et une dynamique globale. Partant des danses Abodan, Goly et Boloye, nous montrerons d'abord leurs fondements socioculturels et les obstacles liés à leur survie. Ensuite, nous analyserons la manifestation de la mise en scène théâtrale de ces danses au plan chorégraphique. Enfin, nous situerons le projet de société du groupe SOTHECA.

1. La danse, ses fondements socioculturels et obstacles inhérents

La société africaine a une vieille tradition de l'oralité. Les manifestations festives ou funestes, les cérémonies initiatiques, les cultes d'adoration des anciens, la transmission des savoirs, savoir-être et savoir-faire, participent de cette culture africaine pour préserver la cohésion sociale. Aujourd'hui, force est de constater la dégénérescence de nombreuses valeurs artistiques dont la danse qui, pourtant, est un moyen culturel incontournable pour valoriser la tradition.

1.1. Les fonctions socioculturelles de la danse

La danse constitue un outil culturel indispensable non seulement pour connaître la tradition, mais aussi pour comprendre son langage et ses fonctions socioculturelles. Élément essentiel du patrimoine culturel africain, la danse est l'expression de la vie et reste la mémoire des peuples. Elle est faite de rythmes, de cadences, de mouvements et de gestes qui sont très codifiés. Par la participation du public lors d'une cérémonie, elle véhicule une esthétique cathartique.

Ainsi, pour Alphonse Thiérou : « *Chez nous, la danse reste le plus court chemin d'un homme à un autre. [Elle] est l'une des rares activités humaines qui concilie à la fois le cœur, le corps et l'esprit.* »¹ Plus qu'un simple fait de divertissement, la danse joue un rôle éminemment important pour les peuples et civilisations. Il est bon de rappeler que depuis la Grèce antique, les Athéniens à l'occasion des grandes fêtes dionysiaques se livraient à cette réjouissance aussi bien sur le plan physique que moral et spirituel. Elle avait beaucoup de vertus éducatives, fait remarquer encore Alphonse Thiérou :

Les grecs antiques pensaient que la pratique de la danse instruisait, élevait l'homme en le divertissant, lui apportant détente et enseignement [où] s'y mêlent l'expression spontanée des sentiments

¹ Alphonse Thiérou, *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1989, pp. 5-9

humains et les aspirations supérieures de l'homme à communiquer avec le cosmos.¹

L'auteur va plus loin dans son assertion en arguant que depuis les peintures rupestres, la danse, quelles que soient sa forme et sa motivation, il « semble qu'elle ait été le premier mode d'expression universel pour traduire les activités et les aspirations de l'homme et les communiquer. »² À travers elle, un peuple se réconcilie et se recrée. Toute sa pratique montre finalement qu'en Afrique, la danse et l'homme se confondent. En fait, la danse africaine est l'expression de la vie et demeure la mémoire des peuples dans leur relation avec la cosmogonie et comme le fait observer Barthélemy Kotchy N'Guessan :

Pour le négro-africain, les vivants, les existants sont au centre du monde... Tout l'univers visible et invisible, depuis dieu jusqu'au grain de sable, en passant par les génies, les ancêtres, les animaux, les plantes, les minéraux, est composé de « vases communicants, de forces vitales solidaires, qui émanent toutes de dieu.³

Il est aussi bon de souligner les avantages d'utiliser la danse comme un outil d'éducation, car le contact direct avec le public constitue la base de son succès et de son efficacité. L'impact du message est aussi accentué par la proximité qu'instaure la danse par son caractère participatif et social. Grâce à son aspect festif, la danse a le pouvoir de rassembler un peuple très diversifié. En réalité, l'engouement qu'elle crée vient du fait qu'elle est le reflet de la société, mais aussi de ses concordances avec la tradition orale. La danse, miroir de la société et continuité avec la tradition, permet à l'homme de prendre conscience de ses obligations sociales. Quels sont les fondements historiques des danses de notre analyse ?

1.2. Les fondements sacré et historique des danses Abodan, Goly et Bolye

Les danses de notre analyse sont des créations artistiques inspirées de la tradition. L'Abodan est une danse traditionnelle pratiquée en pays Akan, aussi bien au sud qu'à l'est de la Côte d'Ivoire, précisément chez les peuples Agni,

¹Alphonse Thiérou, op. cit.,p. 9

²Alphonse Tierou,op. cit.,p. 9

³Barthélemy Kotchy N'Guessan, *Annales de l'Université d'Abidjan*, Série D, Lettres, Tome 5,1972, p. 183

Attié, N’Zima, etc. Elle est une danse festive et sacrée. En effet, elle est organisée à l’occasion des grands événements culturels (intronisation, mariages, naissances, voire décès, etc.), notamment lors de la fête des ignames, afin de remercier les ancêtres et leur rendre un culte ainsi qu’aux esprits protecteurs. Elle est exécutée aux rythmes des percussions (tam-tams). Faite de gestuelles, le danseur ou la danseuse courbé en avant avec les jambes fléchies, les pieds en mouvement à la même cadence que les chants entonnés en chœur. Outre l’Abodan qui constitue une danse festive et sacrée en pays Akan, le Goli est aussi un art populaire prisé chez les Baoulés, issus du groupe Akan.

Les Baoulés sont un peuple de Côte d’Ivoire. Au niveau de la culture et des arts, ils représentent l’un des peuples créatifs d’Afrique avec ses nombreuses formes artistiques dont la danse. En général, cette forme s’associe pleinement au cérémonial dit du masque « Goly ». Selon Grégoire Konan Brou, le « Goly » est un masque sacré et protecteur ; il tire son origine du pays Wan près de Béoumi :

Le Goli fut créé par un personnage mystique appelé « Kongassô » [...]. Ce masque sacré et protecteur a une danse célèbre que les Baoulés ont adoptée. Grâce au « goly », le pays « Wan » était devenu une véritable métropole de culture pour les Ayaous. Ils y envoyaient des étudiants pour apprendre cette danse et la langue Wan, parce que pour mieux danser le « goly », il fallait parler parfaitement le Wan. Le nombre d’années d’apprentissage était fonction des facultés des jeunes gens qui y allaient et qui payaient leurs études par le travail fait dans les plantations des formateurs. Mais une fois de retour au village, ces jeunes avaient tous les privilèges. Ce personnage étrange qui créa le goly avait disparu de façon mystérieuse dans sa propre maison après avoir fait retentir trois fois une petite cloche qu’il possédait. Cette danse est composée de plusieurs sortes de masques et chacun d’eux exhale un pouvoir occulte de bienfaisance. On les nomme Dandri, Goly gonin, Kplékplé, Kpan, etc.¹

Ces masques sacrés constituent des supports matériels qui aident à capter des forces mystérieuses tirées des divinités, afin que leurs vœux soient favorables. Ces « amwens » ou fétiches sont considérés comme de purs esprits « wawès » donc invisibles.

¹ Grégoire Konan Brou, *Les faces cachées de l’histoire du peuple Baoulé et sa civilisation*, Abidjan, Les Classiques ivoiriens, 2014, p. 143

À en croire Famedji-Koto Tchimou, ces esprits sont de « véritables médicaments personnalisés »¹ qui jouent non seulement une fonction psychologique, mais aussi sociale, économique et politique. Si pour toutes les cérémonies rituelles, l'on sacrifie poulets, moutons, bœufs et verse toute espèce de boisson, il y a aussi, selon Guerry cité par Famedji- Koto Tchimou, : « *un autre rite qui plaît autant aux divinités que le sang des victimes : la danse. Le rythme des voix et des corps les apaise, les charme ; un dieu ne résiste jamais à la séduction d'une belle danse.* »²

En plus de l'Abodan et du Goli, le SOTHECA exploite la danse Boloye dans ses représentations scéniques. Le Boloye est une danse sacrée Sénoufo. Elle est appelée aussi "danse des hommes-panthères ou des hommes-hyènes", car l'habit porté par le danseur symbolise et imite le pelage de ces félins. Cette danse est célébrée à l'occasion des fins de rites d'initiation, comme le souligne Famedji-Koto Tchimou : La danse Boloye est un exemple de manifestation publique, pour fêter la fin d'une phase initiatique. C'est une forme de représentation musicale, avec théâtre, chorégraphie où les danseurs, le corps entièrement enveloppé (des pieds à la tête) d'une toile de coton, évoluent au son de la musique jouée par des vieux.

La caractérisation des danses citées supra montre le riche patrimoine culturel africain. Toutefois, malgré les vertus thérapeutiques, didactiques et spirituelles évoquées, elles connaissent encore des obstacles qu'il convient de relever.

1.3. La dégénération des danses africaines

La dégénération est le fait de perdre les qualités de sa race, par ricochet sa culture. En fait, avec le modernisme et la poursuite du développement, les danses africaines - hormis quelques exceptions - rencontrent des difficultés en termes d'image si bien qu'elles ont du mal à figurer comme des pôles culturels attrayants à part entière. Même si la plupart de ces danses, à l'instar de l'Abodan, du Goly et du Boloye, cherchent à affirmer leur attractivité et à se positionner clairement dans les projets concernant la culture africaine, elles semblent pour le moment perdre davantage du terrain. Les obstacles ou diagnostics suivants pourraient expliquer ce reflux. D'abord, le premier

¹ Famedji-Koto Tchimou, *L'art de danser en Côte d'Ivoire*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 167

² Famedji-Koto Tchimou, op.cit., 167

⁹ Famedji-Koto Tchimou, op.cit., pp. 92-93.

obstacle est lié à l'image de ces danses, cette image de « danse traditionnelle ou folklorique » que véhiculent la population en général et la jeunesse en particulier, avec une connotation souvent négative. Ensuite, le deuxième problème concerne le positionnement de ces danses vis-à-vis de la Côte d'Ivoire, tant sur le plan national que régional. Les problèmes de valorisation et de dotation de moyens financiers, matériels et infrastructurels se posent avec acuité pour constituer un véritable frein à la promotion culturelle ou artistique de ces danses. Enfin, le troisième facteur est motivé par l'émergence et l'intérêt que l'on accorde aux musiques et danses urbaines contemporaines telles que le Coupé décalé, le Zouglou et autres danses étrangères en vogue qui ne cessent de croître depuis plusieurs décennies.

Au regard de ce qui précède, il paraît donc plus que nécessaire d'envisager les modalités des mises en valeur esthétique des danses traditionnelles. C'est face à cette dégénérescence collective que le SOTHECA s'engage dans de nouvelles voies artistiques pour répondre aux préoccupations d'un monde privé de ses repères traditionnels. Ainsi, le groupe artistique ivoirien, soucieux de la pérennisation de la danse africaine, précisément l'Abodan, le Goli et le Boloye entend partir de leurs cadences, rythmes et sonorités pour impulser le développement culturel qui sont aussi des sources de progrès économique et social.

Après avoir élucidé les fondements socioculturels et relevé les obstacles qui entourent la danse dans les représentations scéniques du SOTHECA, nous allons maintenant procéder au décryptage de la mise en scène pour aboutir à l'esthétique des créations et au projet de société du groupe.

2. Analyse de la mise en scène théâtrale de la danse et l'esthétique dans les créations du SOTHECA

La mise en scène théâtrale de la danse est fondée sur le geste, le rythme, la cadence. Celle-ci est définie par Anne Ubersfeld comme étant constituée de « tous les procédés de l'espace (dispositifs scéniques, objets, éclairage, systèmes colorés) et de « mise en jeu » du comédien (voix, diction, gestuelle, costume, rapports des corps entre eux [qui] doivent concourir à un objet unique : une œuvre originale. »¹ Il s'agit de la volonté de rapprocher du public le spectacle produit sur scène. Épris d'un idéal, le SOTHECA entend

¹ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 64.

sensibiliser le spectateur, par les outils scéniques, aux idées et aux sentiments suggérés.

2.1. Les unités artistiques de la scénographie

La scénographie est l'art de l'organisation de la scène théâtrale. Elle est un lieu de rencontres et d'expression artistiques. Ainsi, la danse n'est pas un art isolé ; elle participe d'une disciplinarité avec le théâtre, le chant, la musique, etc. Ces éléments contribuent à rendre dynamique, manifeste et polyfonctionnelle la représentation théâtrale. Comme l'affirme Bakary Traoré : « Les danses africaines sont mimétiques et tendent par conséquent vers le théâtre. Ainsi le chant et la danse s'allient pour compléter le théâtre. »¹ De plus, en structurant et renforçant des espaces accessibles comme le marché ou la place publique, l'on parvient à désacraliser et vulgariser la danse, car elle permet l'expression culturelle de la vie du groupe social. Ces lieux scéniques constituent de véritables vecteurs de rassemblement, d'échanges et de promotion qui ont plusieurs points communs. Il est question particulièrement de spectacles en plein air dont les chants sont exécutés en langue locale, avec un public très diversifié et disposé dans une circularité, entourant les acteurs (danseurs et instrumentistes). Les spectacles vus ou visionnés ont confirmé notre hypothèse selon laquelle il y a fréquemment une fusion intégrale du chant, de la musique et de la danse. En outre, pour confirmer leur synergie, Ibrahima Ba écrit :

La musique est le langage du cœur qui nous parle, que le chant transporte et que la danse traduit en actes. Dès lors, quel auteur ou quel technicien de la scène renoncerait à leur usage, s'il se donne l'ambition de reproduire pertinemment l'univers négro-africain ?²

Cette interrogation résume la théâtralité de la scène africaine où la danse rime avec la musique, les chants et le théâtre. La danse est suscitée par la musique, animée par le chœur et l'orchestre et comme dit Mémel Foté, cité

¹ Bakary Traoré, « Le théâtre africain : réalités et perspectives », in *Actes du Colloque d'Abidjan sur le théâtre négro-africain*, (pp. 54-61), 1970, p. 55

² Ibrahima Ba, « L'objet et la quête de la vraisemblance dans le théâtre de Sidiki Bakaba : le cas du spectacle L'exil d'Albouri de Cheik Aliou Ndao », dans *Actes du Colloque international Sidiki Bakaba un engagement au service des Arts du spectacle africains*, tenu les 16, 17 et 18 novembre 2018 à l'Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, Paris, L'Harmattan, (pp. 47-60), 2019, p. 54

par Barthélemy Kotchy N'Guessan : « la musique est mère de la danse » ¹; cela signifie que la musique précède toujours la danse.

La musique du Goli est faite d'instruments composés de grossesalebasses enfilées de cordes ornées de petites paillettes de grains de cauris que les membres de l'orchestre tiennent en mains pour rythmer la danse. L'amorce de la danse se fait par un cor d'animal dans lequel souffle le soliste qui communique avec le masque. Cet instrument à vent, formé d'une peau évidée sert à faire des signaux et des appels. Les instrumentistes debout ou accroupis, disposés à la ronde et en demi-cercle, sont habillés en tenues traditionnelles ou modernes. Ils dansent de façon chorégraphique et chantent en chœur. Ces chants sont souvent accompagnés de cris et d'ovations de la foule. Le danseur du Goli est habillé du pied à la tête en fibres de raphia et de hautes herbes fraîches et/ou sèches. Il porte sur la tête le masque Goli, objet sacré et protecteur. Il exécute une danse endiablée et parcourt la scène de façon majestueuse en fonction du rythme de la musique. Le danseur chargé de son masque est toujours accompagné d'un acolyte pour surveiller ses mouvements et gestes.

La scène du spectacle est meublée par une pluralité de signes dont les accoutrements ou tenues vestimentaires traduisent une caractéristique particulière. Ces éléments distinctifs permettent non seulement de rehausser le spectacle, mais ils cadrent bien avec les réalités traditionnelles, afin de faire revivre le patrimoine culturel africain. Ainsi, pour Anne Ubersfeld, dans les arts du spectacle traditionnel,

Le costume, outre ses fonctions dans le récit, est aussi un élément dans les constructions artistiques que propose la scène, en relation de formes, de couleurs, de mouvements avec les éléments du décor [où] chaque élément du costume est étroitement codé et porte une signification précise.²

En réalité, au même titre que les objets et le décor, le costume participe et contribue largement au succès du spectacle. Au confluent de l'art, il devient témoignage artistique, ethnologique, littéraire sur l'esthétique théâtrale d'une époque dont voici quelques fonctions : valeur esthétique pour charmer l'œil du spectateur ; fonction comique ; indication sur l'époque à laquelle se

¹Barthélemy Kotchy-N'Guessan, « Le conte dans la société africaine », in Annales de l'Université d'Abidjan, Série D, Lettres, Tome 5, 1972, p. 168

²Anne Ubersfeld, op.cit., p. 28

déroule l'action ; fonction symbole, rôle de révélateur de la psychologie des personnages. Tous ces faits indiquent assez la valeur sacrée et la forte charge émotionnelle et affective du costume. L'occupation du plateau, le décor, les costumes, le jeu des comédiens sont en fait autant d'éléments scéniques qui, ensemble, suscitent du sens. Dans les danses analysées, seul l'accent sera mis sur le masque du danseur de Goly, car il n'est pas découvert de la tête aux pieds du début jusqu'à la fin du spectacle.

Dans de nombreuses communautés, le masque est utilisé à des fins symboliques, ludiques ou religieuses. Depuis l'Antiquité grecque et latine, les acteurs ne jouaient qu'avec des masques. Aux XVI^e et XVII^e siècles, des acteurs comiques et des danseurs dans le théâtre français en usaient. En Afrique, souligne Emile Henriot :

L'intérêt des masques nègres n'est pas d'ordre esthétique seulement. Sous leur stylisation linéaire, architecturale et décorative, ces curiosités singulières ont un sens religieux, ces symboles sont chargés de pouvoirs. Terrifiants, monstrueux ou calmes, tournés parfois à l'abstraction pure et simplifiés intentionnellement jusqu'au style, figures d'extase ou de cauchemar, [...] ces masques disent aux initiés les secrets aperçus du monde, les lois redoutées de la nature, l'éternelle puissance de l'instinct [...]¹

Les masques incarnent des vertus magiques qui sont toujours en rapport à un esprit que représente le porteur. De même, le masque figé et codifié, symbolise les aspects significatifs du caractère, révèle le destin du personnage. Les accoutrements du danseur du Goli se composent d'un masque, d'une touffe de raphia tissé comme une longue chevelure tombant sur les épaules et couvrant le corps entier. Une jupe de raphia prolonge le vêtement jusqu'à la cheville. Un nœud de raphia, garni de petits grelots, termine le déguisement du danseur de Goly.

Ces petits objets métalliques résonnent aux moindres mouvements et gestes. Ils marquent la cadence de la danse en fonction du rythme court, long et endiablé. Du cou au dos du danseur, est accrochée une peau d'animal qu'il frappe de façon intermittente sous la bienveillance de son agent rythmique et protecteur. Les musiciens, torses nus ou habillés en uniforme avec des tenues traditionnelles ou modernes, se regroupent en cercle chantant, jouant des instruments et dansant eux-mêmes. Toutes ces tenues offrent à voir un

¹ Le Grand Robert de la langue française, consulté le 20-05-2024, 19h 30

spectacle harmonieux et plaisant. Par la musique, le chant et la danse, il s'agit d'inciter l'adhésion ou la participation du groupe social pour aboutir à une vitalité énergétique, voire une synergie populaire.

La perception globalisante des expressions artistiques participe ainsi de la volonté du groupe SOTHECA de la restitution du patrimoine culturel africain, une vie faite d'événements heureux et/ou tristes qui est forcément l'extériorisation du beau du groupe.

2.2. L'esthétique dans les créations du SOTHECA

L'esthétique se définit comme la « science » du beau dans la nature et dans l'art. Elle est l'ensemble des principes et des critères qui caractérisent le beau pour un écrivain, pour une école littéraire ou un groupe artistique. Ainsi parle-t-on de l'esthétique classique, de l'esthétique romantique, etc. L'esthétique produite par un auteur, une école ou un groupe, constitue une manière de mythe que se donnent les créateurs, pris entre la tentation d'une universalité et un système de convention déduit de la pratique créatrice. Pour le SOTHECA, le geste, la danse et les couleurs sont des éléments purement culturels. Dans notre analyse, deux idées nodales constituent la trame de la création scénique du SOTHECA. Il s'agira dans un premier temps de faire ressortir l'esthétique de la danse pour ensuite mettre en évidence le projet de société du groupe qui n'est autre que la valorisation et de la sauvegarde des danses contemporaines africaines.

2.2.1 La danse et la chorégraphie

La chorégraphie s'élabore autour des déplacements, de la gestuelle, de la synchronisation des gestes des acteurs sur la scène du spectacle, afin de les rendre harmonieux au regard du spectateur. Dans une représentation scénique, le corps apparaît comme un langage aux multiples fonctions. Ainsi, pour Michel Corvin : « Le théâtre et la danse sont [...] issus d'une même matrice esthétique [...] travaillée par une même et unique visée : celle du spectacle ».¹ Mieux, le grand analyste dramaturgique certifie que les deux arts du spectacle ont :

¹ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas/SEJER, 2008, p. 397

Un même matériau, le corps humain, c'est-à-dire un corps parler et plus précisément expressif et énonciateur [...] non seulement forme visible et énergie pulsionnelle, mais aussi désir d'expression et pouvoir signifiant [...] Et ce processus paradoxal n'est autre que ce qui rend possible et suscite l'intention de jouer avec l'image et le sens de ce corps offert au regard et à la conscience, bref ce qui paraît devoir être appelé la théâtralité.¹

Dans cette section, le corps humain dans son déploiement sur scène nourrit notre analyse. La danse est corps et le corps demande à vivre dans tous ses mouvements pour produire de l'émotion, de l'exaltation et assurer l'épanouissement du public. En réalité, la danse est l'art de bouger le corps de manière expressive et esthétique. Elle est un art qui demande des aptitudes physiques particulières et éveille la conscience. Il est fait d'expression corporelle et de danse rythmique qui suscitent l'apprentissage psychomoteur en même temps que le développement de l'imaginaire. Et chaque technique de danse a ses propres caractéristiques. Elle met en avant le mouvement, la conquête de l'espace, la coordination, le maintien du corps et le travail de l'imaginaire. Le danseur apprend à gérer son corps dans l'espace et à poser sûrement le regard, conférant assurance, allure. Les enchaînements chorégraphiques musclent en finesse, tonifient le corps et renforcent le souffle. Ces mouvements font travailler la mémoire et l'imagination créatrice. Elle apprend le respect de l'autre et donne de la joie.

Ce trait culturel présente une grande vertu que les danseurs ont mis en œuvre pour permettre de revisiter le patrimoine africain. Il est bon de rappeler qu'avant, dans les sociétés traditionnelles, les travaux champêtres qui avaient généralement un caractère collectif, se faisaient au rythme des tams-tams et des claquettes, de la musique et des chants, des cris et des danses. Il s'agissait de magnifier les mérites des travailleurs afin de servir d'exemples aux jeunes générations. Ces activités champêtres ou à l'occasion des cérémonies de dot ou mariage, de baptêmes de bébés, de purification sociale, d'intronisation de chefs ou rois, toutes ces réjouissances populaires ressemblent à une ambiance carnavalesque.

Les performances ainsi réalisées traduisent toute la vitalité, l'enthousiasme et la participation du corps social. Les répétitions rythmiques des danseurs sur scène provoquent une progression dramatique qui crée une liesse comblant le public, d'où l'expression de la catharsis. Ainsi, acteurs et spectateurs, tous

¹ Michel Corvin, op.cit., p 397.

jouent un rôle éminemment social qu'il faut nécessairement valoriser et sauvegarder.

2.2.2. De la valorisation et de la sauvegarde des danses contemporaines africaines

Les activités artistiques et culturelles du SOTHECA sont fréquemment mises à contribution pour tenter de valoriser ou même de changer l'image rétrograde de ces danses. Il est impératif d'user d'approches relevant essentiellement de la communication, de la vulgarisation et de la diffusion de la culture à grande échelle. Les productions du groupe permettent de développer et de faire connaître les atouts du terroir ivoirien à travers ces danses autant vers l'intérieur que vers l'extérieur, auprès des populations de toutes générations.

Pour y parvenir, la contribution des danses dans la mise en relation des cultures repose ainsi sur une double articulation. Premièrement, il est question de l'articulation entre d'une part les projets artistiques et culturels destinés aux populations locales. En second lieu, il est nécessaire de penser l'articulation entre le développement culturel et artistique local et les dynamiques régionales, africaines voire mondiales. Car, il est bon de savoir que la stratégie des grands événements urbains a été utilisée, depuis le XIXe siècle, comme un outil savant de création de cohérence et d'esthétique. C'est le cas des expositions internationales ou des jeux olympiques, facteurs de reconfiguration et de consolidation des défis et enjeux pluriels et de dépassement des périmètres habituels d'intervention.

Face à tous ces dysfonctionnements, le SOTHECA entend contribuer à la promotion de l'identité culturelle africaine, à travers les danses ivoiriennes, notamment l'Abodan, le Goly et le Boloje. Ces danses exécutées à l'occasion de maintes cérémonies faites de sonorités musicales envoûtantes, de rythmes et cadences endiablés, de gestes significatifs, etc. ; tout fonctionne dans une parfaite harmonie de jeux scéniques composés de tenues traditionnelles, de masques, d'instruments, avec en toile de fond une saine émulation pour tous comme au théâtre. Cette vision corrobore les dires du dramaturge Jean Pliya :

La vie africaine demeure essentiellement communautaire. Le théâtre qui isolerait le public de sa vie concrète ne répond pas à la conception de la vraie culture [...] Le seul théâtre souhaitable est celui qui s'adresse

à tous les membres de nos communautés en leur montrant de gros plans de leur vie quotidienne, de leur histoire ou de la projection de leur présent vers l'avenir.¹

L'affirmation de l'identité culturelle, à travers les danses africaines par l'introduction des sonorités musicales, des expressions corporelles, des images fortes, doit permettre non seulement de rendre compte du milieu sociétal, mais de permettre l'émergence de différentes variétés locales qui permettent de saisir les spécificités de la société africaine, en général et celle de la Côte d'Ivoire, en particulier. Car la valorisation et la sauvegarde d'une culture, d'une danse, d'une langue ne peut se faire que par ses propres usagers. Il est donc bienséant que les Africains préservent leur identité culturelle et artistique qui est le reflet et la vision de toute la société.

Pour le groupe SOTHECA, l'image folklorique erronée longtemps entretenue à l'égard de l'Afrique doit être revue, afin de prouver la quintessence de la culture du Noir. Pourtant, la notion même de folklore renvoie, selon Pierre Jakez Hélias, à :

Tout ce qui forme la civilisation propre à une population donnée, historiquement et socialement rassemblée sur un territoire défini et se manifestant sous des aspects spirituels et matériels. Les aspects spirituels sont une psychologie collective exprimée par la langue, le dialecte ou le patois, la littérature orale ou écrite, la musique et ses instruments, les danses et les chants, [...], les fêtes traditionnelles, les croyances et coutumes, [...], les traditions sociales. Les aspects matériels sont les techniques de construction d'habitations [...], de fabrication d'outils [...], de culture et d'élevage [...], de pêche, de nutrition et de médecine populaire. Tous faits qui, bien qu'en continuelle mouvance, ne cessent d'être marqués par la conscience collective traditionnelle propre à une population.²

En fait, la mise en scène théâtrale de la danse par le groupe tient à faire une remise en question totale des idées reçues. Il essaie de donner la version authentique des fonctions sociales de la danse africaine. Dans ses efforts visant à faire connaître la culture à travers la danse, le SOTHECA s'appuie, après les avoir identifiés, sur les ressources culturelles, les savoirs locaux et

¹ Jean Pliya, *Quel théâtre pour le développement en Afrique ?* Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 1985, p. 19

² Pierre-Jakez Hélias, *Le cheval d'orgueil*, Paris, Éditions Plon, Collection Terre humaine, 1975, pp. 516-517

les forces créatrices des sociétés. Le groupe ouvre une lucarne sur l'histoire et la culture pour permettre de capter des émotions, des expériences et des réalités. Cette approche vise aussi à reconsidérer nos perceptions rétrogrades pour épouser de nouvelles normes esthétiques et réorienter nos imaginaires collectifs.

Conclusion

La contribution de cette étude a cela de profitable qu'elle nous a fait découvrir davantage la dimension transdisciplinaire de la danse avec les autres expressions artistiques telles que le chant, la musique. L'analyse a montré que la danse, plus qu'une représentation artistique ordinaire, peut servir aux Africains à reconstituer des liens qui semblaient rompus ou perdus pendant un moment. En réalité, sa mise en scène théâtrale convie à tisser un dialogue des cultures et des peuples.

Ainsi, l'œuvre du groupe SOTHECA s'inscrit dans une dynamique de revalorisation du patrimoine culturel africain, car la crise des valeurs culturelles, notamment la perte de la richesse des danses, serait regrettable dans la mesure où ces danses constituent un génie original des traditions orales et un facteur d'équilibre social. Le SOTHECA, en remontant le chemin des danses, veut signifier qu'il est possible d'atteindre les sources pures et fraîches pour renouer avec le passé. En d'autres termes, le groupe met au goût du jour et introduit les expériences et les préoccupations quotidiennes de l'Africain.

Il est alors impératif d'agir dans le sens du rapprochement, de l'intégration, de l'ouverture où les peuples pourront cultiver l'entraide, la solidarité, la tolérance, toutes valeurs fondamentales qui permettent d'aller à la civilisation de l'universel.

Références bibliographiques

- 1-Alphonse Tierou, *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1989.
- 2-*Annales de l'Université d'Abidjan*, Série D, Lettres, Tome 5, 1972.
- 3-Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- 4-Bakary Traoré, « Le théâtre africain : réalités et perspectives », in *Actes du Colloque d'Abidjan sur le théâtre négro-africain*, (pp. 5461), 1970.

- 5-Émile Henriot, *Masques*, in *Le Monde*, 9 juin 1948.
- 6-Famedji-Koto Tchimou, *L'art de danser en Côte d'Ivoire*, Paris, L'Harmattan,1996.
- 7-Grégoire Konan Brou, *Les faces cachées de l'histoire du peuple Baoulé et sa civilisation*, Abidjan, Les Classiques ivoiriens,2014.
- 8-Ibrahima Ba, « L'objet et la quête de la vraisemblance dans le théâtre de Sidiki Bakaba : le cas du spectacle L'exil d'Albouri de Cheik Aliou Ndao », dans *Actes du Colloque international Sidiki Bakaba un engagement au service des Arts du spectacle africains*, tenu les 16,17 et 18 novembre 2018 à l'Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, Paris, L'Harmattan, (pp. 47-60),2019.
- 9-Jean Pliya, *Quel théâtre pour le développement en Afrique ?* Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines,1985.
- 10-Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas/SEJER,2008.
- 11-Pierre Bonte et Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Quadrige/ PUF,1991.
- 12-Pierre-Jakez Helias, *Le cheval d'orgueil*, Paris, Éditions Plon, Collection Terre humaine,1975.

La création scénique dans le Ballet théâtre Lemba de Michel Rafa, un vecteur artistique pour la valorisation de l'identité culturelle africaine contemporaine

KOUASSI Kouakou Jean-Michel

Université Peleforo GON COULIBALY – Korhogo
jeanmichelkouassi75@yahoo.fr

Résumé

Co-fondateur du Ballet théâtre Lemba, Michel Rafa est l'un des pionniers et fervent défenseur de la culture kongo par le biais de la musique traditionnelle. Il s'est fait connaître au monde au-delà des frontières congolaises et africaines grâce à sa troupe musicale. D'essence folklorique, le Ballet théâtre Lemba constitue un vecteur artistique qui promeut la culture traditionnelle congolaise en particulier et celle de l'Afrique en général. Au moyen de spectacles féériques et hauts en couleur faits de danses, de chants, de mimes auxquels, il intègre des instruments de musique traditionnels kikongo, la troupe met en lumière l'identité culturelle congolaise. Une performance artistique et une prouesse musicale qui font de Michel Rafa un véritable chantre lumineux de la musique ancestrale enfouie dans l'âme immortelle des peuples africains.

L'objectif de ce travail qui prend appui sur la sémiologie théâtrale consiste à montrer que la création scénique du Ballet théâtre qui se fonde sur des matériaux scéniques traditionnels du terroir africain est un moyen artistique pour la promotion et la valorisation de l'identité culturelle congolaise et africaine contemporaine.

Mots-clés : création scénique, Ballet théâtre Lemba, vecteur artistique, ressorts scéniques, identité culturelle africaine contemporaine

Abstract

Co-founder of the Ballet théâtre Lemba, Michel Rafa is a pioneer and fervent defender of Kongo culture through traditional music. Thanks to his musical troupe, he has made a name for himself beyond the Congolese and African borders. With its Folkloric roots, the Lemba Ballet Theatre is an artistic vehicle for promoting traditional Congolese culture in particular and

African culture in general. Through enchanting, colourful performances featuring dance, song, mime and traditional Kikongo musical instruments, the troupe highlights Congolese cultural identity. An artistic performance and a musical prowess that make Michel Rafa a true and luminous singer of the ancestral music buried in the immortal soul of the African people.

The aim of this work, which is based on theatrical semiology, is to show that the creation of ballet theatre based on traditional African scenic materials is an artistic means of promoting and enhancing Congolese and contemporary African cultural identity.

Key words : scenic creation, Lemba Ballet Theatre, artistic vector, scenic resources, contemporary African cultural identity

Introduction

Auteur compositeur, chanteur, danseur, instrumentiste et metteur en scène congolais, Michel Rafa Louzala est considéré par de nombreux critiques comme le Roi et le Monument de la musique traditionnelle congolaise et l'un des promoteurs du patrimoine africain. Fidèles aux idéaux sublimes des aïeux et aux principes qui sous-tendent leurs us et coutumes séculaires, Michel Rafa et sa troupe d'essence folklorique constituent un laboratoire particulièrement outillé pour promouvoir la culture traditionnelle congolaise en particulier et celle de l'Afrique en général. S'appuyant sur plusieurs ressorts scéniques du terroir congolais tels que la danse, le chant et le théâtre, le Ballet théâtre Lemba dont il est le fondateur, s'est donné pour mission d'être le protecteur de la culture congolaise contemporaine et ancestrale enfouie dans l'âme immortelle des peuples africains. Aussi, cette perception apparaît fondamentale dans la formulation de notre sujet : « La création scénique dans le Ballet théâtre Lemba de Michel Rafa, un vecteur artistique pour la valorisation de l'identité culturelle africaine contemporaine ».

Pour décrypter cette création scénique, nous avons choisi comme corpus des spectacles filmés réalisés par la chaîne de télévision LOCOMODEVE en juillet 2012, ainsi que des entretiens que Michel Rafa a eus avec des journalistes. Le travail construit sa trame autour de la problématique suivante : En quoi la création scénique dans le Ballet théâtre Lemba de Michel Rafa contribue-t-elle à la valorisation et à la préservation de l'identité culturelle africaine contemporaine à travers une expression artistique innovante ? Comment coordonne-t-il ces éléments traditionnels pour en faire une source d'inspiration ? Quels sont les mobiles directs ou

indirects qui justifient chez le metteur en scène congolais cette fascination pour la culture congolaise en particulier et celle de l’Afrique en général ?

Afin de répondre à cette problématique, notre hypothèse est la suivante : Par ses performances, le Ballet Théâtre Lemba contribue à la valorisation de l’identité culturelle africaine. Ses créations scéniques ne se contentent pas de reproduire des traditions anciennes, mais les réinterprètent de manière à leur conférer une pertinence et une vitalité nouvelles. L’objectif de ce travail consiste à montrer que la création scénique du Ballet théâtre Lemba qui s’oriente dans la mise en scène culturelle est un moyen artistique pour la promotion et la valorisation de l’identité culturelle congolaise et africaine contemporaine.

Pour mener à bien cette réflexion, nous aurons recours à la sémiologie théâtrale. Selon Pavis Patrice :

La sémiologie théâtrale est une méthode d’analyse du texte et/ou de la représentation, attentive à leur organisation formelle, à la dynamique et à l’instauration du processus de signification par l’entremise des praticiens du théâtre et du public ¹.

Au regard donc de l’objectif de la recherche, de l’hypothèse et des choix théoriques et méthodologiques, notre réflexion s’articulera autour de trois axes. Le premier fera la lumière sur l’origine et les performances du Ballet théâtre Lemba. Le second volet du travail sera consacré au repérage des matériaux scéniques traditionnels africains qui foisonnent dans le spectacle de Michel Rafa et qui servent de stimulant artistique à sa création. Le dernier échafaud élucidera les arrière-pensées sous-tendues par les mises en scène artistiques du Ballet théâtre Lemba.

1. Autour du Ballet théâtre Lemba

Cette partie du travail consistera à présenter brièvement Michel Rafa et à mettre en lumière l’origine et les contours de la création scénique du Ballet théâtre Lemba.

¹Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 4^{ème} édition augmentée, 2019, p.492.

1.1 Le Ballet théâtre Lemba : Origines et performances



Figure 1 : Michel Rafa jouant le Mpungi (corne traversière en ivoire)
Source : Capture d'écran



Figure 2 : Michel Rafa et deux percussionnistes du groupe jouant le Ngoma (Tambour)
Source : Capture d'écran

Fondateur du Ballet théâtre Lemba et Ambassadeur du raphia, Michel Rafa est né au Congo Brazzaville et est l'auteur de plusieurs tubes à succès comme : « Lubambu », « Lere Lere », « Mitcheno », « Ngoma Ya Kongo », « Sakuba », « Muan'obe etc. Arrivé en France pour parfaire une formation technique et régie-gestion en administration culturelle, au Havre, et ensuite au Conservatoire des arts et métiers de Paris, Michel Rafa que nous percevons sur la figure 1, fonde le 18 juin 1974 le Ballet théâtre Lemba de concert avec Prosper Nkouri, Pierre Mata et bien d'autres. Ce ballet théâtre tire son origine du mot Kikongo « Lemba » qui, aux dires de Michel Rafa est

comme une portion. C'est aussi un fétiche. C'est aussi là où on garde tous les mystères de la tradition populaire, de la tradition culturelle. C'est aussi quand des enfants dans un village ou dans une famille, il y a des enfants qui ne sont plus ou moins, ne sont pas attentionnés, qui ne font pas ce qu'on leur demande, qui sont très agités. On leur donne une portion de la plante lembe ; c'est une portion qui s'appelle Lembe Ntoko. On leur administre ça et comme ça les gens se calment. Et comme le monde est un peu malade, il y a des guerres partout, des conflits partout, pourquoi ne pas distribuer notre Lembe Ntoko partout avec la portion lembe ?¹

¹ Interview accordée à Amour Daria et Lauryathe Bikouta, journaliste et Directrice du Festival tueso (Festival de l'humour) sur Taliana TV le 21 août 2021.

Profondément marqué par la musique du terroir, cet illustre Ballet théâtre avait pour but de propulser sur le devant de la scène parisienne un grand ensemble black capable de promouvoir, de représenter et de revaloriser la culture africaine. Cette troupe musicale est composée de musiciens, danseurs et comédiens originaires de plusieurs contrées, notamment des Antilles, du Bénin, du Congo, du Cameroun, de la Centrafrique, de la France, du Sénégal et de la République Démocratique du Congo. Elle met en lumière la danse, le chant et le théâtre au cœur de prestations colorées des musiques chants et rythmes du Congo. Après un début fracassant, ce Ballet théâtre connaît au fil des années une percée fulgurante dans l’hexagone. Suite à des succès récoltés avec l’incontournable morceau Ngoma ya Kongo I, avec Lubambu (mémoire), Michel Rafa signe un coffret de chansons lumineuses et flamboyantes.

À la suite de la présentation sommaire de Michel Rafa et du Ballet théâtre Lemba, nous décryptons les mécanismes qui entourent la mise en scène du spectacle.

1.2 Les contours du spectacle filmé

Pour mettre en exergue la création scénique du Ballet théâtre Lemba, ce sous-chapitre va porter sur le spectacle filmé que nous avons recueilli par le biais de la télévision LOCOMODEVE en juillet 2012.



Figures 3 et 4 : Michel Rafa et le ballet théâtre lemba en scène dans la forêt, habillé en pagne tissé raphia. **Source :** Capture d’écran

Le spectacle que propose Michel Raza, se déroule dans un espace scénique inhabituel empreint de sacralité en l'occurrence la forêt au cœur de laquelle l'on trouve de grandes cases rondes lemba décoiffées, des murs en terre battue. La forêt offre une modalité particulière en raison de sa tranquillité, de ses sons naturels et de son ambiance mystérieuse. Un spectacle dans la forêt peut tirer parti de cette atmosphère unique pour créer une expérience artistique mémorable et immersive pour le public. La vision de Michel Raza de rendre le spectacle possible en tout lieu, confirme également la vision de Brook Peter qui affirme :

Lorsque nous quittons les espaces conventionnels pour aller dans la rue, la campagne, le désert, un garage, une étable où n'importe quel endroit [...] une relation peut tout de suite s'installer entre les acteurs et le monde. ¹

Le spectacle commence avec l'entrée en scène de sept danseurs, tous habillés en tenues traditionnelles faites de tissu raphia. Cette entrée en scène perçue comme une scène de présentation des acteurs se fait sans chant mais au son de Ngoma (tam-tams) et le cri guerrier de Michel Raza. Les percussionnistes sont tous habillés d'un même ensemble (pagne tissé noir blanc) sur lequel est attaché un pagne tissé de couleur jaune or. À la différence de Michel Raza qui porte un chapeau simple, les trois autres percussionnistes portent des coiffes surmontées de plumes d'oiseau. Après la présentation des acteurs, ces derniers se retirent dans les hautes cases rondes comme s'ils allaient se ressourcer avant de revenir sur scène. À leur sortie de scène, succèdent les sons des tam-tams et les chants en langue du terroir Kikongo d'où est issu Michel Raza. Cette combinatoire harmonieuse où s'entrecroisent chant et sons de tam-tam rythmés suscite des acclamations nourries de la part des spectateurs.

Après cette deuxième séance de ballet, les danseurs se retirent tous dans les cases rondes pour laisser toute la scène aux percussionnistes qui jouent sans relâche pour tenir le public en haleine. Dans cette progression scénique, les instruments de musique, exclusivement de fabrication locale et d'origine kikongo interviennent dans le jeu musical pour donner une autre cadence et coloration au spectacle. Ces instruments sont composés de quatre Ngoma (tambours), trois Ngongi (doubles cloches métalliques), un Mpungi (corne traversière en ivoire) et un Nsiba (sifflet royal). Lorsqu'interviennent ces

¹ Brook Peter, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 1992, pp. 190-191.

instruments de musique, le chant cesse pour laisser libre cours à ces instruments traditionnels, ce qui a pour effet de changer l'amplitude des sons produits par les percussionnistes.

Avec le jeu de ces instruments qui proviennent des fins fonds de la tribu Kongo, Michel Rafa joue avec les spectateurs qu'il invite à battre des mains. Ce qui crée un continuum entre lui et les spectateurs. Longtemps retranchés dans les hautes cases, les danseurs retournent sur scène, toujours vêtus des mêmes tenues exécutant le Ngoma Yakongo, une danse traditionnelle kikongo faite de sauts, de jeux de reins, de roulades en avant et de vibrations du corps et des épaules. Après un long moment passé sur scène, les danseurs se retirent une fois encore dans les cases et reviennent sur scène cette fois-ci, habillés dans de nouvelles tenues faites de pagnes colorés en raphia. À cette occasion, Michel Rafa et tous les autres acteurs du groupe abandonnent tous les instruments de musique, invitent les femmes et les enfants sur scène. Ensemble, dans une symbiose chorégraphique, ils exécutent avec les enfants des gestes qui consistent à se toucher le nez et à tendre les oreilles vers les autres spectateurs restés sur place comme le montrent les figures 5 et 6.



Figures 5 et 6: Michel Rafa et le ballet théâtre lemba se touchant le nez sur scène en compagnie d'enfants blancs imitant leurs gestes. **Source :** Capture d'écran

En effet, le toucher de nez chez les Kongo, également connu sous le terme local de "Mpoongi", est un moment de connexion spirituelle profonde. Les initiés sont introduits aux connaissances ancestrales, aux pratiques spirituelles et aux valeurs culturelles de la communauté Kongo. Cela inclut l'apprentissage des chants, des danses, des symboles et des rituels sacrés. Il permet de renforcer les liens sociaux et communautaires, de montrer l'unité et la cohésion sociale. C'est aussi un acte de purification et une manière d'inviter la protection ou la bénédiction des esprits.

Cette communion théâtrale crée une véritable harmonie entre acteurs et spectateurs. À cet instant, le spectateur assiste à un ballet théâtral sans instrument de musique et à une mimique des cris d'animaux sauvages. L'imitation des chants d'animaux chez les Kongo sur scène est une pratique multifonctionnelle, enracinée dans des traditions profondes et variées. Elle sert à la fois de moyen de connexion spirituelle, de transmission culturelle, de divertissement, et de communication symbolique.

Dans le déroulé de sa prestation, Michel Rafa amuse la foule, danse, provoque, et entraîne finalement les spectateurs dans son jeu scénique. Dans cette randonnée dansante, certains spectateurs entrent sur scène et quittent leur place comme par un effet de contagion, en lien avec les acteurs. C'est ce qui amène Pavis Patrice à affirmer qu'« *au théâtre, dans les arts du spectacle et a fortiori dans les cultural performances, le spectateur ne reste guère assis à sa place* »¹. Cette scène fonctionne comme celle d'un spectacle théâtral de type participatif.

Ainsi, Pius Ngandu Nkashama écrit :

La participation du public dépasse par ailleurs la seule indication scénique. En effet, les spectateurs constituent réellement la matière première, mais aussi un personnage actif dans le jeu théâtral ².

Dans la dernière partie du spectacle, après un long moment passé dans les cases, les danseurs reviennent sur scène, cette fois-ci, déguisés avec des masques traditionnels kikongo dansant au son des chants et des tam-tams comme cela est perceptible sur la figure 5.

¹ Pavis Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2^{ème} édition augmentée, 2018, p.41.

² Pius Nkashama Ngandu, *Théâtres et scènes de spectacle*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 96.



Figure 6 et 7 : Masques traditionnels kikongo. Source : Capture d'écran

Attirés par la chorégraphie, les spectateurs se retrouvent inconsciemment acteurs. Ils reproduisent alors les mouvements des acteurs, créant un effet d'identification qui rend le spectacle vivant. C'est ce qui motive Souriau Étienne à admettre que : « la participation du public n'est pas une simple contagion mentale, le public est visé au cœur. »¹ À la fin du spectacle, sous l'acclamation des spectateurs en liesse, les masques retournent dans les cases lembe auxquelles Michel Rafa attribue le pouvoir de l'initiation, de la conservation du secret et du sacré, la fonction ludique et didactique. Il l'explique ainsi en ces termes :

Tout ce qui se passe dans la case lembe, on ne vient pas raconter ça, à n'importe qui, parce que c'est une forme d'initiation, et quand tu te dis initié, tu dois être capable de garder, de transmettre, d'écouter, d'enseigner et en même temps, c'est de l'art. Ça demande de la sagesse, la persévérance.²

Ce rituel sacré permet aux danseurs et chanteurs de convoquer les esprits et les forces naturelles au déroulement de la mise en scène et ancre le spectacle dans son contexte culturel et identitaire. Il dévoile l'intention de Michel Rafa de se servir des matériaux scéniques africains pour conférer au spectacle une certaine authenticité.

¹ Souriau Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, p.54.

² Interview accordée à Amour Daria et Lauryathe Bikouta, journaliste et Directrice du Festival tueso (Festival de l'humour) sur Taliana Tv le 21 août 2021.

2. Les matériaux scéniques traditionnels, marqueurs de la valorisation de l'identité culturelle africaine

La création scénique de Michel Rafa est une tribune où tous les arts de la scène sont produits, afin de maintenir l'attention et la participation du public, du début à la fin du spectacle. Dans l'analyse du spectacle filmé qui nous sert de corpus, nous montrerons que chants, danses, musiques, costumes et instruments de musique sont inséparables de la création scénique du metteur en scène congolais.

2.1 Les arts de la scène, des expédients de la culture africaine traditionnelle

Le spectacle que produit Michel Rafa est une tribune où tous les arts de la scène sont produits afin de maintenir l'attention et la participation du public, du début à la fin du spectacle. En effet, le spectacle de Michel Rafa allie la musique, la danse, le chant et le théâtre. Véritable danseur, il valorise les danses anciennes telles que le Poloka piqué et le Ngoma Yakongo. Le recours à ces danses anciennes d'origine kongo se révèle comme une source de fierté et d'identité culturelle pour Michel Rafa et le peuple kongo dont il est originaire. Cette prise de position présente la langue du terroir comme un espace harmonieux d'actions culturelles dont la dynamique féconde un jeu homogène. Tout comme la danse qui est tirée du terroir Kongo, les chants sont exécutés en langue maternelle kongo.

La langue kongo, également connue sous le nom de Kikongo, est une langue bantoue parlée principalement en République Démocratique du Congo (RDC), en République du Congo, en Angola et au Gabon. Elle est parlée par le peuple Kongo, qui est l'un des groupes ethniques les plus importants et les plus influents d'Afrique centrale. La volonté d'exploiter la musicalité percutante de la langue kongo devient un vecteur d'inspiration déterminant. De fait, pour le Ballet théâtre Lemba, le choix des langues nationales dans la création scénique obéit à un besoin utilitaire.

Dans cette veine, Sidibé Valy reconnaît l'efficacité de faire du spectacle à partir des langues locales. À ce propos, il affirme : « *on ne touche le cœur de l'interlocuteur que quand on parle sa langue* »¹. Enracinée dans le terroir, l'inspiration profonde des gestes corporels de la troupe découle de cette

¹ Sidibé Valy, *La dramatisation du pouvoir politique dans le théâtre de Bernard Dadié*, 1966-1980, Thèse de Doctorat d'Etat, Université d'Abidjan, 1993, p.103.

source intarissable. C'est ce qui amène la chorégraphe franco-sénégalaise Acogny Germaine à dire :

La danse en Afrique noire, reste le premier et le plus important moyen d'expression artistique : on danse pour exprimer ses sentiments, mieux ses idées. La danse c'est une activité gymnique faite d'images symboliques et mélodieuses, c'est-à-dire accordées et rythmées ¹.

Outre les arts de la scène traditionnels qui servent de soupape à la valorisation de l'identité culturelle africaine, le Ballet théâtre Lemba se sert aussi d'instruments de musique et des costumes de scènes typiquement africains perçus comme des emblèmes pour mettre sur les projecteurs la culture africaine.

2.2 Les instruments de musique et les costumes de scène : symbole théâtral de l'identité culturelle africaine

Dans la mise en scène de Michel Rafa, les instruments de musique et les costumes de scène traditionnels constituent des supports inconditionnels de la valorisation du patrimoine culturel congolais. Dans le spectacle qu'il propose, les instruments utilisés sont de fabrication locale et d'origine kikongo. Nous avons quatre Ngoma (tambours), trois Ngongi (doubles cloches métalliques), un Mpungi (corne traversière en ivoire) et un Nsiba (sifflet royal).

Ces instruments sont profondément enracinés dans l'histoire et les traditions du peuple kikongo et contribuent à donner une assise historique au projet de Michel Rafa. À travers les instruments anciens et par ricochet la musique ancienne, Michel Rafa se propose de réévaluer notre héritage culturel. Leur utilisation sur scène perpétue cet héritage et maintient le lien entre la génération actuelle avec les générations passées.

La contribution de Michel Rafa à travers son spectacle consiste à donner la possibilité à des musiciens d'investir une couche de la conscience humaine à laquelle la musique occidentale ne donne pas accès, explicitement du moins. Aussi offre-t-il une plateforme de communication au sein de la communauté kikongo et au-delà. Les sons musicaux que produisent ces instruments incitent les spectateurs à se plonger dans une expérience immersive et émotionnelle. Ces sonorités captivantes créent une atmosphère qui transporte

¹ Acogny Germaine, *Danse Africaine*, Verlag Dieter Fricke, les Nouvelles Ed. Africaines, 1980, 112 p.

le public, éveillant des sentiments et des réactions profondes. La musique devient ainsi un moyen puissant de communication et de connexion, transcendant les barrières linguistiques et culturelles pour toucher directement l'âme des spectateurs.

Selon Pavis Patrice, la musique est un puissant facteur influençant la perception du spectacle par le peuple. Il en donne un aperçu

La musique est asémantique, ou du moins non figurative : elle ne représente pas le monde, à la différence de la parole. Ainsi, nichée dans le spectacle, elle irradie, sans que l'on sache trop bien quoi. Elle influence notre perception globale, mais on ne saurait dire quels sens elle suscite au juste. Elle crée une atmosphère qui nous rend particulièrement réceptif à la représentation. Elle est comme une lumière de l'âme qui s'éveille en nous¹.

À l'image des instruments de musique traditionnels qui éveillent notre âme, les costumes de scène traditionnels chez Michel Rafa servent de fondement à la valorisation de l'identité culturelle. Pour ce faire, les tenues vestimentaires qu'il utilise sur scène lors de ses spectacles sont uniquement conçues en pagne tissé de raphia, de tissus d'écorce ou de plumes de faisans pour les coiffes. Tiré des feuilles du palmier, on note que le raphia est très utilisé au Congo Brazzaville et dans plusieurs pays africains, dans certains rites et coutumes, surtout chez les Tékés. Le pagne raphia reste la tenue traditionnelle portée par le roi Téké et certains chefs coutumiers². Imprégné d'une force spirituelle puissante, il assure l'interface entre les vivants et les morts, dans la continuité initiatique. Cette conception ontologique quasi mystique est résumée par le proverbe tchadien : « *Une parole est comme un fil de raphia ; si vous le tirez de la natte, vous ne pourrez le remettre à sa place* ».

Pour pérenniser l'existence du pagne de raphia, Michel Rafa, en faisant du raphia l'unique tenue de son spectacle, tente d'intéresser les jeunes africains à s'approprier ce pagne tissé pour promouvoir et développer les activités culturelles et économiques. Pour Gardi Bernhard,

Les textiles africains sont comme des livres pour la connaissance des peuples, de leur histoire, de leurs coutumes et de leur savoir-faire. Tout

¹ Pavis Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Arman Colin, 2012, p. 149.

² Cf. Africanews, *Congo : le raphia, une richesse traditionnelle qui se perd*, [http : // Africanews.com](http://Africanews.com), 12/03/2017.

s'y révèle signifiant, tout y est test, les fibres, les techniques de tissage, les colorants et les motifs.¹

Pour les transmettre entre générations et sauvegarder l'art du tissage, il est nécessaire de valoriser le pagne traditionnel pour en faire un facteur de développement et de bien-être. Le pagne traditionnel tissé est donc un langage visuel, un porte-message qui raconte le plus souvent une histoire. Il est l'expression des savoirs et des savoir-faire spécifiques aux communautés détentrices. Ces savoirs et savoir-faire, selon Soro Batjéni Kassoum², sont appliqués à divers matériaux : écorces, peaux, cotons, fils, etc.

De ce qui précède, l'on peut inférer que les matériaux scéniques jouent des rôles prépondérants dans la création scénique de Michel Rapha et le Ballet théâtre Lemba. Cet ensemble de matériaux scéniques concourt non seulement à créer un spectacle total, à exprimer l'originalité des cultures africaines mais aussi à donner des signes d'expression idéologique.

3. La vision idéologique de la création du Ballet théâtre Lemba

Dans ce chapitre, nous entendons nous interroger sur la pensée qui sous-tend la création scénique de Michel Rafa. Ce projet s'avère indispensable car nous pensons comme le souligne Naugrette Catherine : « Mettre en scène, ce n'est plus seulement agencer, organiser, diriger, mais imaginer, interpréter au texte ou à la représentation une vision du monde »³. Deux idées dominantes constituent la trame de la vision de Michel Rafa. Il s'agit de s'affranchir de la tutelle culturelle de l'Occident et d'œuvrer à l'enracinement de l'Africain dans sa culture.

3.1 La promotion de l'identité culturelle, une libération artistique du hold-up colonial

La notion « d'identité culturelle » selon l'article 2 de *La déclaration de Fribourg sur les droits culturels* (2007), est comprise comme « l'ensemble des références culturelles par lesquelles une personne, seule ou en commun,

¹ Gardi Bernhard, *Le boubou c'est chic : les boubous du Mali et d'autres pays de l'Afrique de l'Ouest*. Paris : Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, 2002, p.3.

² Cf. Soro Batjéni Kassoum, « Le pagne traditionnel ivoirien, un patrimoine vestimentaire à valoriser », Numéro Varia, dans *Contextes Didactiques, Linguistiques et Culturels*, 2023, p.59.

³ Naugrette Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Cursus, Armand Colin, 1950, p.177.

se définit, se constitue, communique et entend être reconnue dans sa dignité ».

Au regard de cette approche, l'on peut dire de l'identité culturelle qu'elle est l'ensemble des référents culturels qui permettent à une culture ou, en l'occurrence à la culture africaine, de se distinguer d'autres cultures. Fâcheusement, l'ouverture sur l'extérieur avec le contact de l'entreprise coloniale, a entraîné la dépersonnification d'une partie des peuples africains, falsifié leur histoire, très souvent dénigrée et combattu leurs valeurs religieuses et morales, tenté de remplacer progressivement et officiellement leur culture par celle du colonisateur afin de les dévitaliser. Michel Raza, comme « au bord d'une mer en gésine » et en tourmente, ressent au plus profond de lui-même la perte de son moi profond, et de tout son passé face au hold-up culturel colonial. Et pour retrouver l'identité de soi, il vogue dans l'ancre du conservatisme des traditions et de l'esthétique traditionnelle kongo dont il est issu pour valoriser l'identité culturelle africaine. Le fondement de ce choix apparaît dans cette remarque de Michel Raza :

J'ai fait le choix de la musique traditionnelle parce que j'estimais qu'en France, les gens s'y connaissent déjà en musique moderne. Il fallait revaloriser notre patrimoine culturel, le promouvoir car pendant longtemps, on a écrit des livres qui disaient qu'on était un peuple sans culture. Quand nous sommes arrivés en France, on s'est dit que malgré ce hold-up colonial, il fallait montrer qu'on existe. Notre rôle à nous c'est de montrer le visage réel de l'Afrique et non les clichés qu'on nous a toujours montrés, selon lesquels en Afrique les gens dorment et grandissent dans les arbres¹.

Soucieux de pérenniser les immenses valeurs culturelles africaines, Michel Raza, en digne fils Kongo, retourne vers ses origines pour mettre en lumière les vertus cardinales les plus manifestes. En réalité, lorsqu'on assiste à ses spectacles, il est pratiquement impossible de faire abstraction de l'identité culturelle africaine. En effet, en véritable sociologue et poète lyrique, Michel Raza puise dans cette fontaine pour montrer la réalité vivante, de son histoire enfouie.

Dans une interview accordée à la chaîne de télévision ADIACTV le 24 février 2020, il affirme : « *Ma mission n'est pas de faire des albums. Ma*

¹ Interview accordée à Amour Daria et Lauryathe Bikouta, journaliste et Directrice du Festival tueso (Festival de l'humour) sur Taliana Tv le 21 août 2021.

mission est de valoriser le patrimoine africain (...) Chacun doit garder son identité. Ce que je veux dire aux jeunes, c'est de ne pas s'écarter de la tradition ».

À travers ses propos, Michel Rafa veut démontrer que la nouvelle histoire culturelle africaine doit abandonner sa tradition épistémologique qui accorde un primat à la culture coloniale car « il n'y a pas de peuple sans culture » selon le principe anthropologique de Lévi-Strauss. Il faut de ce fait passer de la valorisation de la culture occidentale à la promotion de l'identité culturelle africaine. À ce titre, il faut retourner vers les racines profondes et lointaines africaines, les regarder et les éprouver, afin de dégager les valeurs permanentes de l'héritage africain, car comme l'écrit Gurvitch George : « celui qui n'a pas retenu les faits d'hier, inutile de lui confier ceux de demain »¹.

Michel Rafa veut ainsi, par le canal de ses mises en scène, permettre au peuple africain d'assimiler sa culture dans la synthèse du passé et du présent en vue de la préserver. La dramaturge camerounaise Leloup Henry Jacqueline soutient que « *puiser aux sources de sa propre culture trop longtemps délaissée ou méprisée, c'est indispensable, c'est urgent mais pas pour l'exhumer comme un objet de musée figé dans un immobilisme stérile* »².

Dans la vision Leloupienne, puiser aux sources de sa propre culture implique un acte de réappropriation et de valorisation. C'est un processus de redécouverte qui permet aux individus et aux communautés de se réapproprier leur héritage culturel, de le revitaliser et de le faire prospérer. En d'autres termes, elle appelle les Africains à une réappropriation active et dynamique de leur propre culture. De ce fait, elle insiste sur la nécessité de la valoriser et de la faire vivre de manière contemporaine, plutôt que de la conserver de manière statique comme un simple vestige du passé.

3.2 Le projet de société du Ballet théâtre Lemba

La création scénique, est un moyen de communication qui permet d'exprimer son opinion sur les préoccupations quotidiennes des communautés. En se donnant pour vocation de promouvoir l'identité culturelle africaine, la création scénique pour Michel Rafa, devient un

¹ Gurvitch George, *Message 2ème Congrès des écrivains et artistes noir* tenu à Rome, 1959, p.25.

² Leloup Henry Jacqueline, « Tradition et modernité dans le théâtre africain : la résolution antinomie » dans *Théâtre africain*, 1990, pp. 39-40.

stimulus de la lutte contre le déracinement culturel. *In aliis verbis*, pour le metteur en scène congolais, la véritable identité culturelle réside dans le recours et l'invention des calories intellectuelles, historiques, culturelles nécessaires à l'émergence de l'être humain.

Selon lui, aucune culture ne doit se prévaloir supérieure à une autre dans un monde étant désormais un village planétaire. Il s'inscrit dans la logique de Claude Lévi-Strauss qui disait : « *La civilisation mondiale ne saurait être autre chose que la coalition, à l'échelle mondiale de cultures préservant chacune son originalité* »¹. Cela signifie qu'une véritable compréhension universelle ne peut émerger qu'en respectant les spécificités et les particularités de chaque culture, tout en les considérant sur un pied d'égalité.

Face à la modernisation croissante qui influence les jeunes, les sociétés traditionnelles africaines sont confrontées à la déculturation de cette jeunesse. Raison pour laquelle, Michel Rafa propose le « lemba » qu'il qualifie de remède, de portion miracle. Avec cette portion magique, il envisage transmettre et conscientiser les générations futures sur l'importance des valeurs culturelles afin de se redécouvrir, de s'assumer comme dépositaire de culture, de civilisation. En effet, le Ballet théâtre Lemba, par le truchement des spectacles, espère qu'en prenant conscience de cette réalité, les jeunes se déparasiteraient d'un complexe d'infériorité qui tue en eux toute idée de créativité.

Les motivations réelles, comme le souligne Diop Cheik Anta, consistent à « *réveiller le colosse qui dort dans la conscience de chaque Africain* » pour « *coopérer à la transformation universelle* »². De ce fait, les jeunes doivent reconvertir leurs mentalités pour s'impliquer dans la relève traditionnelle. Par exemple, s'organiser autour des congrès de sensibilisation ou de ressourcement pour revaloriser la tradition ; intégrer une culture mixte, c'est-à-dire intégrer et trier la culture de l'autre pour se renforcer.

L'objectif de Michel Rafa n'est pas seulement de valoriser les danses traditionnelles, mais aussi qu'elles participent à la vie quotidienne comme l'a souhaité Acogny Germaine, « *que la tradition soit ce torrent impétueux qui se précipite dans le monde moderne pour le bouleverser et non comme un lac d'eau dormante* »³. En contrastant la tradition avec "un lac d'eau dormante",

¹ Lévi-Strauss Claude, *Race et histoire*, Paris, Gonthier, 1961, p.77.

² Diop Cheik Anta, *Antériorité des civilisations nègres : Mythe ou réalité historique*, Paris, Présence Africaine, 1967, p.283.

³ Acogny Germaine, op.cit.

Germaine Acogny critique l'idée que la tradition devrait simplement être conservée sans changement. Un lac d'eau dormante évoque l'inactivité et l'absence de mouvement, ce qui suggère que cette approche rendrait la tradition obsolète et peu utile dans le monde moderne. Dans cet esprit, elle valorise une vision de la tradition qui est active, influente et adaptative. Elle encourage à voir la tradition comme une force dynamique qui peut enrichir et transformer le monde moderne, plutôt que comme quelque chose de figé et immuable.

Conclusion

La prégnance majeure qui découle de la création du Ballet théâtre Bemba est la valorisation de l'identité culturelle africaine. Celle-ci prend son ancrage dans les idéaux sublimes des aïeux et les principes qui sous-tendent leurs us et coutumes séculaires. Pour Michel Rafa, il faut retourner vers les racines profondes et lointaines africaines, les regarder et les éprouver, afin de dégager les valeurs permanentes de l'héritage africain. En explorant et en célébrant la culture congolaise en particulier et la culture africaine en général à travers sa création artistique, il se connecte à ses racines Kongo, à son histoire et à sa communauté. Valoriser cette identité culturelle permet de préserver et promouvoir ces traditions, coutumes et savoirs ancestraux pour les générations futures. En mettant en avant la langue Kongo, la danse, la musique, le costume de scène et les instruments de musiques traditionnelles et d'autres aspects de cette culture, Michel Rafa se donne pour mission de conserver et valoriser la richesse et la diversité de celle-ci. Il permet également à ce peuple africain d'assimiler sa culture dans la synthèse du passé et du présent en vue de préserver son histoire. Car comme l'indique le journaliste Alain Foka dans son émission *Archives d'Afrique*¹ : « Nul n'a le droit d'effacer une page de l'histoire d'un peuple, car un peuple sans histoire est un monde sans âme ».

Références bibliographiques

1-Batjéni Kassoum Soro, « Le pagne traditionnel ivoirien, un patrimoine vestimentaire à valoriser », Numéro Varia, dans *Contextes Didactiques, Linguistiques et Culturels*, 2023.

¹ *Archives d'Afrique* est une émission radiodiffusée sur l'antenne de Radio France Internationale (RFI) produite et présentée par Alain Foka. Elle examine l'histoire contemporaine de l'Afrique à travers ses grands hommes et est illustrée par des archives sonores et des témoignages d'acteurs et de témoins vivants.

- 2-Bernhard Gardi, *Le boubou c'est chic : les boubous du Mali et d'autres pays de l'Afrique de l'Ouest*. Paris : Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, 2002.
- 3-Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Cursus, Armand Colin, 1950.
- 4-Cheik Anta Diop, *Antériorité des civilisations nègres : Mythe ou réalité historique*, Paris, Présence Africaine, 1967.
- 5-Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.
- 6-Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Gonthier, 1961.
George Gurvitch, *Message 2ème Congrès des écrivains et artistes noir tenu à Rome*, 1959.
- 7-Germaine Acogny, *Danse Africaine*, Verlag Dieter Fricke, les Nouvelles Ed. Africaines, 1980.
- 8-Henry Jacqueline Leloup, « Tradition et modernité dans le théâtre africain : la résolution antinomie » dans *Théâtre africain*, 1990.
- 9-Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012.
- 10-Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2^{ème} édition augmentée, 2018.
- 11-Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 4^{ème} édition augmentée, 2019.
- 12-Peter Brook, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 1992.
- 13-Nkashama Ngandu Pius, *Théâtres et scènes de spectacle*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- 14-Valy Sidibé, *La dramatisation du pouvoir politique dans le théâtre de Bernard Dadié ,1966-1980*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université d'Abidjan, 1993.

Le plébiscite des dreadlocks dans la musique urbaine ivoirienne : quand l'image se joue de l'idéologie

Kassoum KOUROUMA

Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan/Cocody)
kassoum77@yahoo.fr

Résumé

La musique urbaine ivoirienne essaime en genres aussi divers que le Zouglou, le Youssoumba, le Coupé-décalé, le Reggae, le Rap ivoire, etc. Les productions qui en sont issues s'inscrivent dans le prolongement de la révolution artistique et culturelle entamée au début des années 70 par Amédée Pierre, Ernesto Djédjé, Anouma Brou Félix, Mamadou Doumbia, etc. et qui a fait de la Côte d'Ivoire une terre de brassage des rythmes du terroir et ceux de l'Afrique dans sa diversité. Un demi-siècle plus tard, cette double articulation de la musique urbaine ivoirienne semble toujours d'actualité. Mieux, elle a opéré un brouillage sémantique qui ne permet plus de rattacher l'artiste à un genre musical. Surfant sur la démocratisation des goûts, de nombreux artistes ivoiriens se sont façonnés une image qui, à défaut de trahir le contenu des chansons, laisse le récepteur sans véritable repère. Initialement circonscrite à la conception et la réalisation des œuvres, l'hybridité est ainsi devenue une notion physique chez les créateurs de musique urbaine en Côte d'Ivoire.

Cet article analyse le plébiscite des dreadlocks comme choix capillaire chez les créateurs de musique urbaine en Côte d'Ivoire. Il met un accent particulier sur la musique reggae qui, en tant que spectacle vivant, promeut l'idéologie sous-jacente aux dreadlocks. L'ensemble de cette investigation sera étayé par la méthode sémiologique, le cheveu étant présenté comme un élément signifiant.

Mots-clés : brassage, démocratisation, musique urbaine, révolution, sémantique

Abstract

Ivorian urban music spreads into genres as diverse as Zouglou, Youssoumba, Coupé-décalé, Reggae, Rap Ivoire, etc. The resulting productions are a continuation of the artistic and cultural revolution begun in the early 1970s by Amédée Pierre, Ernesto Djédjé, Anouma Brou Félix,

Mamadou Doumbia, etc. and which has made Côte d'Ivoire a land of mixing local rhythms and those of Africa as a whole. Half a century later, this double articulation of Ivorian urban music still seems relevant. Better still, it has caused a semantic blurring which no longer allows to link an artist to a musical genre. Surfing on the democratization of tastes, many Ivorian artists have created an image for themselves which, failing to betray the content of the songs, leaves the receiver without any real reference point. Initially limited to the design and production of works, hybridity has thus become a physical notion among urban music creators in Côte d'Ivoire.

This article analyzes the popularity of dreadlocks as a hair choice among urban music creators in Côte d'Ivoire. It places particular emphasis on reggae music as a performing art that promotes the ideology underlying dreadlocks. This entire investigation will be underpinned by the semiotic method, with hair being presented as a significant element.

Keywords: mixing, democratization, urban music, revolution, semantics

Introduction

La scène musicale ivoirienne est caractérisée, ces dernières années, par l'éclosion de chanteurs aux styles aussi différents les uns que les autres. A coup d'imagination et de « concepts¹ », ces adeptes de reggae, de zouglou, de youssoumba, de coupé-décalé ou de rap ivoire ont écrit certaines des plus belles pièces de la musique africaine. A juste titre, les 20 et 21 Octobre 2023, à Kigali, dans le cadre de la première édition des Trace Awards et Festival, les artistes ivoiriens Roselyne Layo, KS Bloom, Didi B et Tamsir ont remporté respectivement les prix de Meilleur artiste Révélation de l'année, Meilleur artiste Gospel, Meilleur artiste Afrique francophone et Meilleur producteur/arrangeur. Sans être des épiphénomènes, ces distinctions traduisent la vitalité de la scène musicale ivoirienne.

Toutefois, elles cachent mal le brouillage sémantique qui s'y opère, tant sont flagrantes les contradictions entre l'apparence physique des chanteurs et les genres qu'ils pratiquent. En effet, si l'artiste, par sa posture prométhéenne, est prédisposé à la transgression, le plébiscite des dreadlocks dans la musique urbaine ivoirienne donne au reggae, au rap ivoire, au zouglou, au youssoumba et au coupé-décalé le même fondement idéologique.

¹ Les « concepts » sont des déclinaisons du même genre musical. Ils se distinguent les uns des autres par les pas de danse.

Or rien n'est moins contraire à la réalité. Avant d'aller plus avant dans cette démonstration, le plébiscite des dreadlocks dans la musique urbaine ivoirienne pose la question du discours qui sous-tend la pratique artistique. Peut-on imaginer un art éthéré, sans base discursive ? Quand bien même D. Schneider présenterait l'artiste comme un « *non-conformiste aux mœurs étranges, chez qui affleure l'excentricité, la mélancolie, voire la folie*¹ », la création artistique n'en reste pas moins la trace d'une vision et d'une représentation du monde. Tout comme les ready-made² de M. Duchamp, chantre de l'anti-art, firent leur entrée au musée, l'accessoire peut constituer l'essence de l'art. Et si la question refait surface dans la musique urbaine ivoirienne, c'est précisément parce qu'elle touche à un élément « insignifiant » (le cheveu) mais dont la charge symbolique est au fondement de la chute de Samson (dans la Bible) et le succès planétaire de Bob Marley. Lequel sera le destin de la musique urbaine ivoirienne à l'heure où les chanteurs de reggae, de zouglou, de youssoumba, de coupé-décalé et de rap ivoire portent indifféremment des dreadlocks ?

Le présent article a pour objectif d'analyser l'idéologie sous-jacente aux créations musicales en Côte d'Ivoire à partir de l'image des artistes. Ce projet part de l'hypothèse que l'idéologie des dreadlocks est évacuée au profit de l'image. La culture étant devenue un enjeu du développement, il s'agit de trouver un point de jonction entre l'apparence visuelle de l'artiste et sa prétention à objecter, interroger et orienter. Pour N. Heinich,

ni identiques ni mimétiques, ces deux "natures" sont bien plutôt homologues : leurs éléments sont liés non par un rapport de superposition, d'engendrement ou même de ressemblance, mais par un modèle ou une matrice commune, qui est au principe d'une identité structurelle.³

Ainsi, cet article s'inscrit dans le champ heuristique de la sémiologie. Il interroge les dreadlocks à la fois comme éléments idéologiques et effets de mode. La méthodologie de travail est l'étude de l'image de quatre musiciens ivoiriens à travers la coupe, la teinte et l'origine (naturelle ou synthétique) de

¹ Danièle Schneider, « L'image de l'artiste dans la publicité », *Communication et langages*, n° 110, Paris, 4^{ème} trimestre 1996, p. 40-60

² Un *ready-made* est un objet du quotidien érigé en œuvre d'art par la seule volonté de l'artiste. L'œuvre « *Fontaine* » de Marcel Duchamp est justement un urinoir en faïence dont une réplique est exposée au Musée d'art moderne du Centre Georges Pompidou, à Paris.

³ Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh*, Paris, Minuit, 1991, p. 82

leurs dreadlocks, pour en saisir les sens latents. En effet, la musique urbaine ivoirienne fait cohabiter des acteurs pour qui image et idéologie restent des notions mal définies. Pour appréhender la portée de l'image et de l'idéologie dans la musique urbaine ivoirienne, la présente étude analyse les chevelures de Ras Goody Brown, Soum Bill et Didi B. Pour la constitution du corpus, le maître-mot a été « diversité », Ras Goody Brown, Soum Bill, Didi B représentant respectivement le reggae, le zouglou et le rap ivoire.

Le travail est structuré en trois parties. La première détermine la fonction symbolique, religieuse et culturelle de la chevelure. La deuxième partie étudie les dreadlocks et l'idéologie dans la musique urbaine en Côte d'Ivoire. La troisième partie, quant à elle, analyse la sécularisation des dreadlocks dans la société ivoirienne.

1. La fonction symbolique, religieuse et culturelle de la chevelure

« Avoir un cheveu sur la langue », « Tombé comme un cheveu sur la soupe », « Se faire des cheveux blancs », « S'arracher les cheveux », « Ne pas bouger d'un cheveu » etc. sont autant d'expressions et de métaphores qui traduisent la richesse du langage populaire sur le cheveu. Ce duvet qui recouvre la tête est fait de la même matière que les ongles : la kératine. L'analogie entre ces deux éléments du corps humain se prolonge dans les soins dont ils font l'objet selon les époques, les peuples et les sexes. En règle générale, les représentations sur le cheveu sont alimentées par le mythe, la religion et la culture.

Les légendes africaines peuplent les forêts de créatures de petite taille, improprement appelés pygmées. Comme autres caractéristiques physiologiques, ces hominidés auraient les pieds tournés vers l'arrière et les cheveux très longs. Particulièrement espiègles, ils provoquent en duel quiconque croise leur chemin. En cas de victoire, « les pygmées » soumettent leur adversaire aux pires corvées. Mais lorsqu'ils sont défaits et que l'humain parvient à leur couper une mèche, ces lutins marchandent ce cheveu contre une grosse fortune.

De telles constructions mythologiques sont révélatrices de la fonction symbolique du cheveu. Plus qu'une parure, la chevelure est le réceptacle de la force vitale. Ainsi, dans de nombreuses communautés africaines, l'envoûtement est une pratique qui, par sa construction métonymique, résume l'être humain à sa chevelure. On pense que « travailler » le cheveu permet de

« s'emparer des forces vives d'autrui¹ » ; d'où la pratique courante dans les milieux traditionnels d'enterrer ses cheveux après s'être rasé. Ces considérations sont fort peu éloignées de celles qui poussaient les indiens à scalper leurs adversaires. « Le Grand Esprit » emmenant les âmes dans « les prairies éternelles » en les tirant par les cheveux, le scalp était l'assurance de priver son adversaire du repos éternel.

Quant au baptême, il donne lieu, chez les Malinkés du nord de la Côte d'Ivoire, au rasage de la tête du nouveau-né et à la pesée de cette chevelure. L'équivalent du poids des cheveux est offert en poudre d'or ou en métal précieux (argent blanc, notamment) pour obvier la malchance et dissiper les problèmes qui pourraient entraver le destin du nouveau-né. Dans la même région, certains chasseurs affirment avoir croisé, la nuit, des *n'gonmon*. Ces créatures de très grande taille seraient reconnaissables aux étincelles qu'ils portent sur la tête. Est-il besoin de rappeler que lorsqu'ils sont peignés ou frottés contre certains objets, les cheveux se chargent en électricité statique et fonctionnent alors comme un aimant ? De toute évidence, il réside dans ce principe élémentaire de physique la source de nombreuses constructions symboliques qui confèrent aux cheveux un pouvoir magnétique à l'œuvre dans la captation des vibrations positives.

Cette idée trouve sans doute en Bob Marley son meilleur défenseur. En effet, l'auteur de « Rastaman vibration » (1976) aura contribué autant à la popularisation du reggae qu'à l'acceptation des dreadlocks comme signe d'adhésion à l'idéologie rastafari. Le rastafarisme est un courant philosophique et religieux dont l'iconographie représente un lion à la crinière hirsute (Le lion de la tribu de Juda). Né en Jamaïque au début des années 1930, le rastafarisme trouve en Bob Marley, Peter Tosh, Bunny Wailer, Burning Spear, etc., ses adeptes les plus connus. Ce faisant, rastafarisme et reggae entretiennent une relation organique même si l'hindouisme et le mouridisme ont leurs porteurs de dreadlocks : les sâdhus et les baye fall. Les rastas considèrent le port des dreadlocks comme la matérialisation du vœu de naziréat dans la Bible. S'appuyant particulièrement sur l'histoire biblique de Samson², ils attribuent aux dreadlocks leur force mais considèrent surtout cette chevelure comme l'expression de leur probité dans un monde en pleine décadence morale et spirituelle.

¹ Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie/Anthropologie*, Paris, PUF, 1998, p. 185

² Juges 16,19

En somme, le cheveu fait l'objet d'une attention particulière dans la quasi-totalité des sociétés humaines. Entre celles qui le considèrent comme une parure et celles qui y voient la matière de rituels magiques ou propitiatoires, se situent les communautés qui attribuent au cheveu un caractère informatif, voire revendicatif. Sans doute, le rastafarisme fournit l'explication la plus rationnelle à la coiffure car les dreadlocks donnent prise sur le quotidien. En effet, le contexte social et historique dans lequel il est né avait prédisposé le rastafarisme à « réagir à l'imposition culturelle par la dérision, la provocation, le "mauvais goût" volontairement affiché¹ ».

De ce point de vue, le rastafarisme est le pendant musical de la Négritude. Contre l'idéologie consumériste, les rastas ont le mérite d'avoir préconisé le végétarisme² et un mode de vie sobre. Moins d'un siècle après, l'histoire semble réhabiliter « les fumeurs d'herbe », tant sont devenues prégnantes les notions de réchauffement climatique et de préservation de la biodiversité. Qui plus est, les modes de consommation alternatifs tels que le véganisme tendent à rafraîchir le message des rastas tout en élargissant le fondement idéologique du combat des altermondialistes et les écologistes : ceux-ci, de plus en plus, adoptent les dreadlocks. Quoi qu'il en soit, la chevelure dénote « des systèmes de pensée avec lesquels nous appréhendons notre monde, nous interprétons nos sociétés, nous menons nos vies³ ». Toutefois, la généralisation du port des dreadlocks dans la musique urbaine ivoirienne participe-t-elle du même dessein ?

2. Dreadlocks et idéologie dans la musique urbaine en Côte d'Ivoire

Dans le showbizness, comme dans les arts du spectacle de façon générale, l'image est une notion abstraite qui renvoie à un ensemble de valeurs défendues par un artiste ; et qu'il associe parfois à des événements d'envergure sociale ou culturelle. Rendue nécessaire par la professionnalisation de la musique, l'image et sa gestion sont au fondement

¹ Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2010, p. 80

² Dans sa pratique ultime, le rastafarisme prône le végétarisme, s'appuyant en cela sur certains passages de la Bible comme celui-ci : « Je vous donne toute plante qui porte sa semence sur toute la surface de la terre, et tout arbre dont le fruit porte sa semence : telle sera votre nourriture » (Genèse 1,29)

³ Jesús Maria Osés Gorraiz et Iñaki Iriarte López, « Les idéologies comme trames. Le cas de la Navarre », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, n°13, Paris, 2001/1, p. 3-24

du métier de manager et autres professions connexes qui, à coups de publicités, « *servent la figure de l'artiste comme caution morale ou caution de qualité*¹ ». Tout en participant de constructions symboliques, l'image peut aussi se résumer à la représentation sensible d'un objet ou d'une personne par le moyen du dessin ou de la photographie. Quoi qu'il en soit, l'image conceptuelle et l'image visuelle alimentent un discours sur « la manière dont les [artistes] qui en sont porteurs, produisent socialement leurs moyens d'existence² ». En d'autres termes, l'image est constitutive d'une identité physique et morale dont les rhizomes affleurent en idéologies. Comment les artistes ivoiriens concilient-ils image et idéologie ? Cette question trouvera réponse à travers l'étude des cas de Ras Goody Brown, Soum Bill, et Didi B. Adeptes de reggae, Ras Goody Brown est un transfuge de l'Orchestre de l'Université d'Abidjan (OUA) et du groupe Negromuffin. Fervent rasta, il laisse transparaître sa spiritualité dans ses choix vestimentaires, alimentaires mais surtout capillaires.

En effet, coiffé régulièrement du béret vert-jaune-rouge des rastas, Ras Goody Brown est reconnaissable à ses dreadlocks naturelles, sans rajouts ni colorants, dont la teinte poivre et sel dénote la trentaine d'années de présence de l'artiste sur la scène musicale ivoirienne. Se réclamant de la tribu de Bob (Marley), l'ex lead-vocal de Negromuffin professe la trinité de Sa Majesté Impériale Hailé Sélassié I^{er} et croit en la vertu thérapeutique et spirituelle de la ganja. De ce point de vue, il fait sienne l'idéologie rastafari. Refusant de céder aux canons de la word-music, l'artiste est resté fidèle à un reggae mixant roots, rap et ragamuffin, chanté essentiellement dans sa langue maternelle, le baoulé.

Cette posture « underground » justifie qu'en dépit de ses qualités de mélodiste hors-pair, Ras Goody Brown peine à matérialiser les espoirs placés en lui depuis la sortie de son premier opus en 1997. Pourtant, les chansons de Ras Goody Brown plaisent. Le succès national de « Kwagn », sur le premier album de Negromuffin en atteste. Toutefois, dans un milieu dominé par des producteurs véreux, la défiance vis-à-vis de ceux qui mettent des mots sur les maux de la société, l'assimilation du rasta au délinquant, etc. Ras Goody Brown n'aurait pas pu rêver d'un meilleur destin.

¹ Danièle S, *L'image de l'artiste...*, op.cit., p. 59

² Pierre Bonté et Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 2012, p. 345

Pour Soum Bill, cette rectitude est contre-productive : il préfère surfer entre les genres, au gré de son inspiration. Transfuge du groupe de zouglou les Salopards, Soum Bill entame une carrière solo en 2000, avec la sortie de *Zambakro*. Cependant, l'album « Terre des hommes », paru en 2002, est sans doute celui qui confirme l'étendue de son talent. Véritable couteau suisse de la musique ivoirienne, Soum Bill s'adapte à des genres aussi divers que le zouglou, la musique mandingue et le reggae. Sans confesser l'idéologie rastafari, l'artiste porte des dreadlocks et trouve à ses deux genres de prédilection, un point commun : les causes défendues. En effet, depuis les Salopards, Soum Bill s'est fait remarquer par ses textes incisifs emprunts d'ironie. Procédant à une critique en règle de la politique ivoirienne, l'album « Bouche B » (1995) s'attire la sympathie du public et se vend à plus de 200.000 exemplaires, un record pour un album de variété en Côte d'Ivoire.

A ce jour, seul Didi B semble faire mieux. Didi B est assurément le phénomène musical du moment, en Côte d'Ivoire. Si le transfuge du groupe Kiff No Beat porte indifféremment les cheveux crépus ou les tresses, il apparaît régulièrement avec des dreadlocks très courtes au sommet du crâne, les côtés étant rasés. De fait, son genre musical de prédilection, le rap, doit ses premiers balbutiements au dub, technique popularisée par la légende du reggae U-Roy et qui consiste à « enregistrer des voix avec un volume minimum afin de laisser au DJ la possibilité de parler par-dessus les disques¹ ». S'il émane du reggae, le rap n'en revendique pas le caractère rebelle. Au contraire, en marge du FEMUA 2017, Didi B soutenait que « *Chacun son combat. Les grands frères étaient plus investis dans la politique. Nous et le public de notre âge, on ne s'y intéresse pas trop* ». Cette insouciance se traduit dans les textes de Kiff No Beat par des titres comme « Approchez regarder » (2016) qui met en scène les *kpoché*, vendeuses de charme dans les rues d'Abidjan.

Dans la musique urbaine ivoirienne, les artistes rivalisent d'inventivité pour se façonner une image. Tandis que certains restent fidèles à un système de représentation de la fonction sociale de la musique, d'autres procèdent à la fusion des genres. Ce faisant, les dreadlocks se retrouvent au centre de questionnements épistémologiques. Cette coiffure qui, traditionnellement, était associée au rastafarisme, tend à se « profaner » par l'usage qui en est fait dans la société moderne. N'étant plus l'apanage des rastas, les dreadlocks sont

¹ Robert Ziegler, *Histoire illustrée de la musique*, Paris, Gründ, 2014, p. 348

adoptées par les faiseurs de zouglou, de rap, de coupé-décalé, toute chose qui dénote de leur sécularisation dans la société ivoirienne.

3. La sécularisation des dreadlocks dans la société ivoirienne

L'essor de la musique urbaine ivoirienne se situe aux alentours de 1990, période marquée par la naissance du multipartisme qui, conséquemment, accroît les attentes des populations. Passée la période de grâce (1960-1990), la musique urbaine se fait plus engagée, avec des thématiques inédites (déscolarisation, chômage, corruption, etc.) portées par des genres nouveaux : zouglou, youssoumba, coupé-décalé, etc. Ce « *multimusicalisme* » engendre un marché que Modeste Goran présente comme « un cadre de régulation socio-économique et un vivier de l'économie musicale, même si celle-ci baigne encore dans l'informel¹ ».

Pour s'assurer une visibilité et conquérir des parts de marché, certains artistes n'hésitent pas à recourir aux réseaux sociaux. Ils inversent le processus de création en envoyant des démos de leurs chansons à un public choisi. Le « goûter voir² » est ainsi devenu une technique managériale et compositionnelle ivoirienne, à laquelle souscrivent de nombreux chanteurs. Ces derniers ont initié des « challenges » à travers lesquels ils testent non seulement leur popularité mais aussi apportent les corrections à leurs créations en fonction des observations et des attentes du public. Pour d'autres, les inventions de Babylone participent à la fois « aux processus de l'acculturation, de l'enculturation, de la déculturation, de la contre-acculturation³ ». Cet écheveau ne se démêle qu'au filtre de valeurs morales et spirituelles qui justifient la rareté de Ras Goody Brown sur les réseaux sociaux, contrairement à Didi B et autres acteurs de la musique urbaine en Côte d'Ivoire. Les porteurs de dreadlocks non affiliés au mouvement rastafari manquent-ils pour autant de valeurs ?

Assurément non. Quoique chantant des sujets de société (pauvreté, prostitution, guerre, etc.), le zouglou, le youssoumba, le rap ivoire et le coupé-décalé ne se sont point investis d'une mission de salut public. Bien au contraire, ces genres typiquement ivoiriens entendent faire passer la musique de l'engagement à l'enjaillement, selon la formule judicieuse de L. Pajon

¹ Modeste Koffi Armand Goran, *Musicologie et développement dans la société ivoirienne*, Saarbrücken (Allemagne), Editions Universitaires Européennes, 2011, p. 201

² Expression issue du vocabulaire commercial ivoirien et qui consiste à faire goûter la denrée au client afin de le déterminer à acheter.

³ Modeste Koffi Armand G, *Musicologie et développement...*, op. cit., p. 201

(2017). Ce projet de déconstruction tire son fondement des conditions sociales traumatiques dans lesquelles naissent ces genres : la longue crise sociale couplée à une menace d'année blanche, prédisposait le zouglou à éclore en milieu estudiantin tandis que le putsch manqué de Septembre 2002, transformé en rébellion, poussait les ivoiriens à rechercher du répit. Le coupé-décalé en offrait, avec son instrumentation minimaliste et ses thèmes légers. Le reggae, par contre, a une plus longue tradition de protestation. Au cours de sa longue histoire, il s'est enrichi des enseignements de luttes diverses (politiques, raciales, sociales) et semble avoir trouvé une équanimité d'âme qui le rend moins sensible aux agitations extérieures.

Le reggae a produit en Côte d'Ivoire des stars comme Alpha Blondy et Tiken Jah Fakoly. Ils sont les porte-étendards d'un genre dont le caractère atemporel et universel en fait un greffon de choix dans l'élaboration de styles hybrides. La musique de Soum Bill participe de ces genres nouveaux qui entendent transposer dans le zouglou le caractère revendicatif du reggae. Étant constamment aux aguets des tendances du marché, Soum Bill est accusé d'avoir « trop vite sombré dans le vedettariat et la facilité de l'enregistrement de cassettes vites faites¹ ». Pourtant, l'homme continue de porter fièrement ses dreadlocks, n'hésitant à pas produire des albums résolument reggae, comme « Take it easy » (2022).

Sous ce rapport, la musique urbaine ivoirienne épouse l'air du temps. Elle objective la jeunesse dont les aspirations semblent ignorées des politiques. Au-delà de l'hybridation physique, le plébiscite des dreadlocks procède de stratégies d'adaptation à la réalité sociale. Désabusée par les discours politiques et la récurrence des crises sociales, la jeunesse ivoirienne a perdu confiance en la musique reggae dans sa prétention à changer le monde. En revanche, les dreadlocks, par l'évocation de la crinière (du lion), ont conservé leur pouvoir symbolique : elles confèrent un supplément d'âme qui permet de faire face à l'adversité.

Pour le reste, les dreadlocks sont adoptées pour leur côté pratique. Véritables effets de mode, elles font l'objet d'une stylisation qui autorise le crochetage, le rajout, la décoloration, le rasage d'une partie de la tête, la perruque, etc. De ce point de vue, les dreadlocks contribuent davantage à la culture de l'image qu'à l'expression d'une idéologie. Somme toute, la

¹ Gérald Arnaud et Henri Lecomte, *Musiques de toutes les Afriques*, Domont, Fayard, 2006, p. 360

vulgarisation des dreadlocks participe de la longue tradition de mimétisme capillaire dans la musique urbaine ivoirienne.

En effet, dès les années 70, la coupe afro était le lot commun de Jimmy Hyacinthe, Amédée Pierre, Ernesto Djédjé, Lougah François, etc. alors que ces musiciens pratiquaient des genres aussi divers que le Goli, le Tohourou, le Ziglibithy et le Soukouss. À la même époque, certaines chanteuses comme Jeanne Agnimel, Aïcha Koné ou Reine Pélagie arborèrent aussi la coupe afro. À l'évidence, elles inspirèrent l'ambivalence de la coiffure, les citadines actuelles ayant donné aux dreadlocks un aspect chic et glamour. En cessant d'être l'extériorisation du mal-être Noir, les dreadlocks se découvrent une nouvelle vocation. En ville, la division du travail social (Durkheim, 1996) a essentialisé « la profession » et les dreadlocks rallient des personnes dont le train de vie laisse peu de répit entre famille, occupations professionnelles, loisirs et soins capillaires fastidieux. À contrario, les femmes en milieu rural continuent de valoriser les nattes, les tresses, les coupes rases, tenant compte en cela du portage et des travaux manuels qui y prédominent.

En caractérisant à présent le citadin, les dreadlocks n'échappent pas à la récupération idéologique. Aussi n'est-il point surprenant que dans la musique urbaine ivoirienne, elles soient le partage d'acteurs aux sources d'inspiration diverses. Plus qu'un mimétisme capillaire, le plébiscite des dreadlocks participe autant de la recherche de performance que de stratégies d'adaptation à la réalité sociale. Le reggae, le rap, le zouglou, le youssoumba et le coupé-décalé s'en font l'écho dans la musique urbaine ivoirienne.

Conclusion

Composante la plus légère du corps humain, le cheveu a néanmoins un pouvoir symbolique qui en fait un élément de poids dans l'appréhension des sociétés humaines. Partout, des mythes et des traditions le rattachent à la vie, à la mort, à la chance ou plus prosaïquement, à l'expression d'une idéologie. Les rastas sont sans doute les promoteurs du symbolisme capillaire, eux qui ont su faire des dreadlocks un élément de dénonciation des injustices sociales. Leur héritage, repris dans la musique urbaine ivoirienne, donne lieu à un foisonnement esthétique, divers artistes ayant adopté les dreadlocks pour se façonner une image. Au-delà du mimétisme de faciès, le plébiscite des dreadlocks dans la musique urbaine ivoirienne participe de stratégies d'adaptation à la réalité sociale.

Ce faisant, leur substrat idéologique se perd. Toutefois, ces changements sont à inscrire dans le système d'actions historiques qui portent la société ivoirienne à se moderniser. Le sens des pratiques culturelles s'en trouve redéfini et l'artiste, aspirant à vivre avec son temps, engage l'hybridation des genres. Pour la Côte d'Ivoire, ce changement de paradigme est du plus bel effet car, en moins d'un demi-siècle, le pays est passé du statut de consommateur compulsif de musique étrangère à celui d'incubateur de la musique africaine. Mêlant highlife, amapiano, afrobeat, rumba aux genres « transatlantiques » que sont le reggae et le rap, la musique urbaine ivoirienne essaime en styles qui donnent à apprécier la diversité de la culture africaine. Sous ce rapport, les dreadlocks ne continuent-elles d'être le filon entre des peuples pour qui la chevelure est plus qu'une simple parure ?

Bibliographie

- ARNAUD Gérald et LECOMTE Henri, *Musiques de toutes les Afriques*, Domont, Fayard, 2006.
- BONTE Pierre et IZARD Michel, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 2012.
- CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2010.
- DURKHEIM Emile, *De la division du travail social*, 4^{ème} Edition, Paris, Quadrige/PUF, 1996.
- GORAN Modeste Koffi Armand, *Musicologie et développement dans la société ivoirienne*, Saarbrücken (Allemagne), Editions Universitaires européennes, 2011.
- GORRAIZ Jesús Maria Osés et LÓPEZ Iñaki Iriarte, « Les idéologies comme trames. Le cas de la Navarre », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 2001/1 (N°13), p. 3-24, DOI : 10.3917/rfhip.013.0003. URL: <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-histoire-des-idees-politiques1-2001-1-page-3.htm>. Mis en ligne le 01/01/2012. Consulté 20/11/2023 à 10h05.
- HEINICH Nathalie, *La gloire de Van Gogh*, Paris, Minit, 1991.
- LABURTHE-TOLRA Philippe et WARNIER Jean-Pierre, *Ethnologie/Anthropologie*, Paris, PUF, 1998.
- SCHNEIDER Danièle, « L'image de l'artiste dans la publicité », *Communication et langages* n°110, 4^{ème} trimestre 1996, pp. 40-60, DOI : 10.3406/colan.1996.2719, https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1996_num_110_1_2719 Consulté le 12/01/2024 à 13h09.
- ZIEGLER Robert, *Histoire illustrée de la musique*, Paris, Gründ, 2014.

Théâtralité de rite funéraire lobi du Burkina Faso

Sylvie OUSSÉ

Université Joseph KI-ZERBO -Ouagadougou/Burkina Faso
sylvieousse@gmail.com

Résumé

Dans la société lobi, la mort est une traversée du fleuve Mouhoun pour accéder au monde des morts, c'est-à-dire au monde des ancêtres. Le lobi accorde une grande importance à la mort au point de la célébrer. Au cours de cette célébration l'on assiste à différents rites funéraires qui se pratiquent en plusieurs phases. C'est une activité traditionnelle très fondamentale pour les lobi. Dans les minutes qui suivent un décès, le rite du « *gnongbo tchouor* » est mise en œuvre. Il est manifesté par la casse de calebasses, de canaris et le jet de gerbes de mil (sorgho). Ce rite est répété chaque fois que quelqu'un décède, il se prête adéquatement à une présentation scénique. Toutefois, au-delà de cette théâtralité rituelle, il y a une symbolique autour de cette pratique culturelle lobi. Chez les lobi, les rites funéraires sont intimement liés à la vie quotidienne de la société ; ce rite détermine la psychologie de la société lobi. Il est au premier moment un signe de désarroi pour les membres de la communauté lobi.

Mots clés : théâtralité, rite funéraire, lobi

Introduction

Dans les sociétés traditionnelles africaines, plusieurs pratiques permettent d'affirmer l'identité culturelle de chaque communauté pris individuellement. En Afrique, les rites funéraires varient d'un pays à l'autre. Par endroit, ils peuvent constituer de simples manifestations de deuil et par ailleurs de véritables cérémonies très bien organisées. Les lobi accordent un intérêt particulier à la tradition, d'où leur respect scrupuleux du mort.

Dans la société lobi, la mort est la traversée du fleuve Mouhoun pour accéder au monde des morts « *tchindi douô* » d'où l'expression « *a sere miir a gal tchindi douô* » ce qui signifie en lobiri la traversée du fleuve Mouhoun pour rejoindre le monde des morts. Le lobi célèbre la mort à travers plusieurs rites funéraires dont le « *gnongbo tchouor* ». L'exécution de ce rite laisse apercevoir un caractère théâtral, ce qui suscite en nous la problématique

suivante : le rituel du « *gnongbo chouor* » serait-il du théâtre ? Quelles sont les formes de théâtralité que ce rituel présente ? Quelle signification ce rituel renferme-t-il pour le lobi ?

De cette problématique découle une hypothèse selon laquelle le « *gnongbo chouor* » est une pratique sociale importante pour le lobi, mais qui se prête au théâtre. Notre réflexion s'articule autour de cinq parties à savoir le cadre théorique et méthodologique, les résultats de la recherche et l'analyse du rituel.

1. Méthodologie de la recherche

La méthodologie se définit comme la science des méthodes. Elle est nécessaire pour mener la recherche de manière cohérente et efficace. Le cœur de la méthodologie est l'acte d'observation, lié à un cycle de théorisation qui débouche sur la collecte des informations. La recherche a pour finalité de découvrir l'inconnu, de traquer la vérité cachée pour faire sortir quelques évidences dissimulées sous les objets, les faits, les comportements et attitudes, les événements, les phénomènes, les pratiques sociales, etc.

Ainsi, pour étudier le « *gnongbo chouor* » qui est un rituel funéraire lobi, nous adoptons pour une démarche méthodologique rigoureuse et objective. Pour l'analyse du rituel funéraire, nous convoquons l'approche du fait culturel développée par l'anthropologue et structuraliste Claude Lévi-Strauss. Il part du constat que chaque société constitue un arrangement particulier et cohérent d'habitudes, de comportements pour proposer une analyse approfondie et intégrée du fait culturel. Cela permet de comprendre et d'interpréter la réalité sociale. Cette théorie favorise la collecte de toutes les informations qui constituent le matériau de notre recherche afin de saisir l'idéologie que cette pratique rituel renferme à savoir « *gnongbo chouor* ».

Pour la réalisation de ce travail, nous avons procédé à une recherche documentaire au cours de laquelle nous nous sommes intéressée aux ouvrages qui ont abordé le thème du rite de façon générale. De plus, nous avons fait une observation directe du rituel lors du décès de notre père à Gaoua. Cette observation nous permet de rompre certaines barrières culturelles afin d'obtenir les informations justes et d'apercevoir les non-dits. Cela a permis d'étayer nos connaissances sur ce rituel funéraire lobi. Aussi, avons-nous eu des entretiens avec des personnes du troisième âge qui constituent nos personnes ressources. Ces personnes ressources sont composés majoritairement de femmes.

C'est cette méthode dite qualitative qui nous a permis de collecter des informations sur notre sujet de recherche. Le présent travail porte sur les lobi du Burkina Faso, à savoir ceux qui sont installés dans la commune de Gaoua. C'est l'une des communes de la province du Poni. La province compte dix communes dont une (01) commune urbaine qui est Gaoua et neuf communes rurales notamment Broum-broum, Bousséra, Gbomblora, Loropéni, Nako, Kampti, Djigouè, Malba et Pérignan.

2. Résultats de la recherche

Notre démarche méthodologique nous permet de mettre la main sur l'essence du rituel « *gnongbo chouor* ». Cette pratique culturelle comporte en elle de façon implicite l'organisation de la société lobi.

2.1. Présentation et organisation sociale des lobi

Les lobi seraient venus de l'actuel Ghana vers la fin du XVIIIème siècle à la recherche de terres fertiles et pour échapper aux menaces de certains royaumes plus puissants tels les Ashanti, Dagomba, Gonga et Djerma. Les lobi migrèrent du Ghana vers le Burkina Faso après avoir traversés le fleuve Mouhoun. Ils s'installèrent dans la région du Sud-Ouest, notamment dans la province du Poni, du Nounbiel et dans l'extrême méridional de la province de la Bougouriba. Les lobi qui résident à Gaoua, chef-lieu de la province, ont repoussé les premiers occupants notamment les Gan vers la partie Nord-Ouest, d'où le nom Gaoua, dérivé de *Ganhuèra* qui signifie route des Gan.

Dans la société lobi, le pouvoir est détenu par le chef de famille qui est également le prêtre religieux. Cette autorité s'exerce uniquement au sein de la famille étendue. Chez les lobi il n'existe pas de caste mais les activités masculine et féminine sont franchement reparties. Ainsi, la guerre, l'agriculture, l'élevage, la chasse, la sculpture, la fabrication d'instrument de musique, la divination et les habitats incombent aux hommes tandis que la femme se charge notamment des semences et du portage des récoltes, de la cueillette des fruits et de la fabrication de la bière de mil. Elle confectionne et commercialise aussi les produits d'un petit artisanat tel que les canaris et la poterie culturelle. De plus, la femme lobi fait la vannerie et extrait l'or, ce qui lui permet de participer largement à l'économie de subsistance.

La société lobi est caractérisée par un système bilinéaire c'est-à-dire matriarcal et patriarcal mais à dominance matriarcale, les enfants portaient le nom de famille de leur mère. La parenté n'a pas une connotation biologique chez les lobi, elle est sociale. La société lobi est principalement constituée de

matriclans appelé « caar » à savoir Hien, Kambou, Da, Palé et Som. Chaque matriclan a des sous-matriclans qui ont entre eux des relations d'alliance, d'entraide, de plaisanterie, de coopération mutuelle et de solidarité. Toute chose qui régit la vie sociale chez les lobi.

Les lobi célèbrent la mort de plusieurs manières, tous décès d'un adulte est suivi de deux grandes funérailles dont les premières funérailles appelé « *bii* » et les secondes funérailles « *bobuur* ». La classe et la considération sociale dont jouit « *tchindii*¹ » détermine l'organisation de ses funérailles. Le temps de deuil s'étend entre les deux grandes périodes funéraires. Les premières funérailles commencent dès les instants où l'on annonce un décès, ils se manifestent par les pleurs, les cris et un ensemble de rituels qui traduisent la séparation, la désintégration, la purification entre autres. Le lobi considère la mort comme étant un voyage de l'âme du défunt¹ de la terre vers l'au-delà, c'est un rite de passage qui implique plusieurs rituels. Après les premières funérailles, c'est la période de deuil qui s'étend et se caractérise aussi par une panoplie de rites que les veuves, les orphelins et les membres de la famille doivent observer. Les secondes funérailles mettent fin à la période de deuil, ce qui marque la fin du veuvage.

2.2. Idéologie du rite « *gnongbo chouor* »

De prime abord, il faut noter que le rite est une pratique sociale codifiée de caractère sacré ou symbolique destinée à susciter l'émotion des acteurs ; c'est une activité humaine fondamentale. Le rite funéraire lobi « *gnongbo tchuor* » est un rite de séparation au cours duquel les lobi cherchent à asseoir une quiétude à la fois mentale et sociale. Ce rite renferme les valeurs et la croyance de la communauté lobi et sa conception de la mort. Un décès dans la société lobi affecte la famille et la communauté toute entière.

Ce rituel est visiblement et immédiatement perçu comme une expression de la douleur face à la mort. Cette douleur se manifeste par la casse dealebasses, de canaris et du jet de gerbes de mil. Mais au-delà de ce geste, ce rite constitue une communication qui se fait entre les vivants et « *tchindii*² », tous ces objets cassés, les céréales jetés de par le sol est une manière pour le lobi d'approvisionner le défunt (e) qui s'en servira au cours de son voyage afin qu'il ne revienne pas troubler la quiétude de la famille, du clan ou du

¹Le défunt ou la défunte

village. Rappelons-le, la mort chez les lobi n'est qu'un voyage vers le monde des ancêtres.

Ensuite, le rituel funéraire lobi annonce de façon officielle à l'entourage et aux habitants des villages environnants, le décès d'un proche parent. Quelques jours après les funérailles, les tessons dealebasses, de canaris cassés et le mil au sol continuent d'interpeller les passants sur la situation malheureuse que vit la famille endeuillée. Chez les lobi le décès sous-entend une séparation de l'âme d'avec le corps. Ce rite est une pratique symbolique qui s'adresse au mort.

Pour l'exécution du rituel, c'est la femme qui est chargée de le faire pour la plupart du temps. Cela se justifie par les tâches confiées à la femme dans la société lobi. En effet, tout ce qui est du domaine culinaire est à la charge de la femme. C'est un constat fait que laalebasse et le canari sont des objets qui symbolisent la femme traditionnelle lobi. Ce sont des éléments indispensables dans la vie de la femme traditionnelle chez les lobi. L'approvisionnement du grenier familial revient au chef de famille certes, mais c'est la femme qui y entre pour prélever les céréales nécessaires pour la cuisine de la famille ; cela explique davantage pourquoi c'est encore elle qui fait le rituel du « *gnongbo tchuor* »

Par ailleurs, chez les lobi, les gerbes de mil confèrent au chef de famille son autorité à pouvoir nourrir la famille. Dans la société traditionnelle lobi, le mil est l'aliment de base. Il est utilisé dans des rituels comme celui du « *gnongbo tchuor* » et bien d'autres. La femme lobi se sert du mil pour produire la bière locale. C'est une boisson alcoolisée qui rentre pratiquement dans toutes les activités tant sociales que religieuses des lobi.

2. Analyse du rituel « *gnongbo tchuor* »

Le « *gnongbo tchuor* » étant une pratique rituel funéraire des lobi du Burkina Faso, il est judicieux de connaître son déroulement.

2.1. Description du rituel « *gnongbo tchuor* »

Le rite « *gnongbo tchuor* » est un rite de séparation qui précède bien d'autres rites de fonctions diverses. C'est pendant les premières funérailles que ce rituel est mis en œuvre. Il consiste d'une part à casser desalebasses et des canaris, d'autre part à jeter la gerbe de mil au sol. Ce rite s'exécute dans la cour où se déroule les obsèques. Dès les minutes qui suivent le décès d'une

personne, un proche parent de « *tchindii* » procède à l'exécution du rite que nous appelons « *gnongbo tchouor* ». Cette appellation résulte de la formation du nom « *gnongbo* » qui veut direalebasse et du verbe « *tchouor* » qui signifie casser, l'action de casser. L'expression « *gnongbo tchouor* » se traduit donc par le terme casse dealebasses. Cette locution du rite ne mentionne que laalebasse certes, mais les autres éléments notamment la casse de canaris et le jet de gerbes de mil y sont sous-entendus.

Ce rite se fait dans la concession du défunt ou dans la cour familiale en respectant un certain nombre de procédure. Par exemple, au décès de notre père, c'est notre mère qui a procédé à ce rite. Lorsqu'il s'agit du décès d'un enfant, c'est sa mère qui procède au rite. Dès que l'on constate un décès, un membre proche de la famille de « *tchindii* » prend d'abord unealebasse neuve et un canari, se place dans la cour ou devant la porte de la concession mortuaire pour ensuite lever premièrement laalebasse vers le haut puis vers le bas. Ce geste est répété trois fois (03) successives lorsqu'il s'agit du décès d'un être de sexe masculin et quatre fois (04) si c'est une femme, et enfin l'on casse laalebasse. Le même geste est répété pour le canari avant de procéder à sa casse. Après la casse de laalebasse et du canari, l'on procède au jet de gerbes de mil dans la cour du haut de la terrasse. Cette gerbe est prélevée dans le grenier familiale et généralement dans le compartiment du chef de famille. Le manque de grenier dans certaines familles lobi dû au modernisme de l'habitat amène certains lobi du 21^{ème} siècle à se ne contenter que des graines de mil en sac pour accomplir ce rituel. Il faut noter que c'est dans le grenier que les lobi conservent leurs récoltes et leurs semences.

De nos jours, l'on ajoute au mil qui était autrefois le vivre de base d'autres produits vivriers comme le maïs, le haricot... en global, tout ce qui rentre dans ses habitudes alimentaires. La pratique de ce rituel est à certains endroits adapté à l'environnement qui connaît une mutation.

2.2. Formes de théâtralité du rite

La théâtralité est le caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique. Elle comporte les éléments théâtraux suivants : l'encodage, la ritualisation, la métaphore et l'ostentation. Ainsi, le « *gnongbo tchouor* » présente un caractère théâtral dans la mesure où l'on y retrouve certains éléments de la théâtralité à savoir l'encodage, la ritualisation et l'ostentation.

L'encodage est défini comme un processus de cryptage ou de mise en signe destiné à rendre le message intelligible par les initiés aux codes. Le « *gnongbo tchuor* » renferme cet aspect de la théâtralité. Le rituel porte un message qui est implicitement adressé à l'ensemble de la communauté lobi et ce message ne peut être compris que par les membres de cette même société. Il y a ici une communication entre la famille endeuillée et le reste de la communauté lobi qui apporte par exemple des précisions sur le genre du défunt à travers le nombre de fois que l'objet à casser est levé.

La ritualisation est un processus qui consiste à développer des comportements, des attitudes et des discours selon une chronologie fixe, un contenu identique et des modalités d'exécution répétitive. La ritualisation est décelée dans tout comportement social dans lequel apparaissent la répétitivité des gestes, des paroles et des comportements, la sacralisation, la dimension cérémonielle. Cet élément de la théâtralisation est bien présent dans le rite « *gnongbo tchuor* ». Lorsqu'on observe le rituel, on remarque les mêmes gestes des mains qui sont répétés chaque fois que le rite est pratiqué. Aussi, la ritualisation réside-t-elle du fait de la répétitivité de ce rite funéraire ; il est exécuté chaque fois qu'il y a décès chez les lobi.

L'ostentation est toute forme d'expression destinée à renforcer la visibilité d'un signe quelconque. La répétition d'un geste à un certain nombre de fois s'inscrit dans l'ostentation, la gestuelle dans le rite « *gnongbo tchuor* » consistant à lever la calebasse et le canari vers le haut, puis en bas trois ou quatre fois successives selon le sexe du mort avant de les casser s'inscrit parfaitement dans l'ostentation. En outre, l'action de casser des objets et de jeter des gerbes de mil sur le sol depuis le haut de la terrasse pour traduire la souffrance de la famille éprouvée par le décès apparaît comme une exagération. Le décès d'un proche parent est déjà une grande perte difficile à supporter, alors vient s'ajouter un gaspillage de vivres et de semences, une destruction d'objets de ménage. C'est de l'exagération, c'est une ostentation.

Conclusion

Dans la présente étude, nous avons expliqué à travers le rite funéraire lobi « *gnongbo tchuor* » comment les lobi conçoivent la mort et comment ils expriment leur douleur lorsque la mort survient dans la communauté. Ce rite assure une fonction de communication et symbolique dans la communauté lobi. Au regard des différents comportements observables dans le rituel « *gnongbo tchuor* », nous pouvons affirmer comme J. Maisonneuve que

Le rituel est un système codifié de pratiques, sous certaines conditions de lieu et de temps, ayant un sens vécu et une valeur symbolique pour ses acteurs et ses témoins en impliquant la mise en jeu du corps et un certain rapport au sacré¹.

Le « *gnongbo tchuor* » présente les éléments caractéristiques d'une représentation scénique. Cette mise en œuvre sociale théâtralisée tient aux éléments tels que l'encodage, la ritualisation et l'ostentation. Toutefois, au-delà de ce rite à l'allure théâtrale se trouve une idéologie culturelle, une conception culturelle de l'être humain.

Bibliographie

- 1-Abou Sélim, s.j, 2009, « L'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss » conférence prononcé au Grand Lycée Franco-Libanais, Beyrouth, Liban
- 2-Badini Amadé, 1977, *Les représentations de la vie et de la mort chez les moosé traditionnels de Haute-Volta*, thèse de doctorat, université de Lille 3
- 3-Bidima Yamba, 2008, « Corps visible, corps invisible », *Journal des anthropologues* 713 pages 75-110
- 4-Bazié Boubié, 2010, *Les lobi à l'acculturation occidentale de 1902 à 1960*, rapport de DEA, département d'histoire et archéologie, Université de Ouagadougou
- 5-Lévi-Strauss Claude, 1958, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon
- 6-Fragniere Jean Pierre, 1986, *Comment réussir un mémoire*, Paris, Bordas
- 7-Hien Léocadie, 2015, *les danses traditionnelles dans la société lobi*, mémoire de maîtrise, Université de Ouagadougou
- 8-Kompaoré Prospère, 1977, *Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute Volta*, Sorbonne nouvelle-université Paris III, institut d'études théâtrales
- 9-Labouret Henri, 1931, *Les tribus du rameau Lobi*, Institut d'Ethnologie de l'Université de Paris, Maisonneuve Jean, 1988, *Les rituels*, Paris, PUF
- 9-Nkashama Piu Ngandu, 1993, *Théâtre et scène de spectacle : Etude sur les dramaturgies et les actes gestuels*, Paris, L'harmattan
- 10-Père Madeleine, 1982, *Les deux bouches. Les sociétés du "rameau lobi" entre la tradition et le changement*, thèse de doctorat ès Lettres et Sciences Humaines, Université de Panthéon-Sorbonne, Paris, Tome I et II.
- 11-Père Madelaine, 1988, *Les lobi. Tradition et modernité. Burkina Faso*. Thèse de doctorat, université de Bordeaux II-Victor Ségalen

¹Jean. Maisonneuve, 1988, *Les rituels*, Paris, PUF

12-Rouville Cécile, 1987, *Organisation sociale des lobi. Une société bilinéaire Burkina Faso et Cote d'Ivoire*, Paris, l'Harmattan

Sources orales

Tiolé Djirilona, ménagère, résidente à Gaoua

Da Agnès, restauratrice, résidente à Gaoua

Sib Pèlakpièra, commerçante à Gaoua

Somé Séwina, ménagère, résidente à Bousséra

Da Dakuètarè, professeur certifié des lycées et collèges résidant à Ouagadougou

La problématique de la compréhension des créations scéniques africaines contemporaines : cas du Mali

SANOGO Hamadou

Docteur en Sociologie des Arts et de la Culture
conservatoire.hamadou@gmail.com

Résumé

Les créations scéniques africaines d'aujourd'hui sont confrontées à de nombreuses difficultés. Parmi celles-ci, nous pouvons retenir les aspects sémantiques et idéologiques qui sont significatifs au Mali. De l'indépendance (1960) à nos jours, le paysage esthétique, sémantique et idéologique des œuvres a fortement évolué. Cela semble s'expliquer par plusieurs facteurs comme l'influence occidentale, la qualité des formations, le développement technologique... qui ont rendu beaucoup plus riche et complexe leur contenu. D'où les difficultés d'incompréhension entre les créateurs et spectateurs, œuvres produites et consommateurs. Afin de comprendre cette problématique, nous avons adopté une démarche qualitative qui a consisté dans un premier temps, à consulter les documents sur la danse, le théâtre, les marionnettes, pour ensuite observer les réalisations artistiques et enfin, aller à la rencontre des acteurs (comédiens, chorégraphes, marionnettistes, spectateurs).

Il ressort de ces entretiens que les créations scéniques maliennes ont beaucoup évolué dans la forme et le contenu proposés aux publics. Elles ont pu intégrer à la fois des prouesses techniques et des pensées diverses jusqu'à ce que certaines catégories de public s'y perdent. Ainsi, il existe une grande difficulté de compréhension de ces œuvres dites contemporaines par la grande majorité de la population à cause des réflexions psychosociologiques voire philosophiques qu'elles cherchent à véhiculer.

Mots clés : contemporaine créations scéniques, idéologie, Mali, significations, spectateur.

Abstract

African stage creations are faced with numerous difficulties. Among these, we can retain the semantic and ideological aspects which are very significant in Mali. From the independence (1960) to present days, the esthetic, semantic and ideological landscape of our works has evolved considerably. A number

of factors could explain this, such as the western influence, technological development, etc., which has made their content much richer and more complex. In order to understand this issue, we adopted a qualitative approach, which consisted first in consulting documents on dance, theater, and puppetry, observing artistic achievements and then, meeting the players (actors, choreographers, puppeteers, spectators).

These interviews reveal that either Malian stage productions have evolved considerably in terms of form or content they offer audiences. They have been able to incorporate both technical prowess and diverse thoughts, to the point where certain categories of audience are lost. Beyond their traditional role of entertainment, these productions invite audiences to engage in deep reflections, often of a psych sociological or even philosophical nature. **Keywords:** Contemporary, ideology meanings, Mali, stage creations, spectator.

Introduction

Les arts scéniques (la danse, le théâtre, les marionnettes, le conte, etc.) sont des spectacles vivants s'exécutant dans un espace/temps donné (le plus souvent en présence de spectateurs). Savoir comprendre pour créer, écouter dans la sagesse avec un esprit curieux et audacieux pour transmettre et servir font partis de ses démarches.

Leur but est de véhiculer un ou des messages, sensibiliser, éduquer, dénoncer, informer... à travers le verbe, les mouvements corporels, les pas de danse, les rythmes, la manipulation des figurines, les contes et histoires. Les créations maliennes d'aujourd'hui, se sont enrichies grâce aux emprunts technico-culturels. Elles se démarquent des œuvres dites *folkloriques*, mimiques très populaires des années 60 et 70. A cette époque les thématiques mettaient en lumière les récits historiques tels que « Sunjata » une œuvre du Ballet malien, « Frekegnamibugu » de M. Ousmane Sow avec pour objectif de faire passer des leçons de morale et de patriotisme. De nos jours, force est de constater l'émergence d'autres styles de créations scéniques innovantes en rapport avec le contexte géopolitique et les problématiques actuelles. Elles traitent des thèmes comme le changement climatique, la migration, les récits de vie, le genre ... avec des prouesses techniques et artistiques audacieuses. Souvent, les auteurs, animés d'esprit « révolutionnaire » et par leurs démarches éprises de liberté abordent des sujets parfois choquants ou trop idéal.

De ce fait, les créations scéniques proposent des contenus divers bénéficiant d'une large gamme de diffusion à travers la multiplication des espaces de production et les réseaux sociaux. Ces créations mettent en œuvre les valeurs de singularité et d'originalité des créateurs de culture ou d'école différente. C'est ainsi que surgissent les questions d'identités, de politique, de genre, ... dans les productions. Aussi, ces œuvres mettent en lumière des appropriations esthétiques et imaginaires, de gestes, de sons issus parfois de brassage technique et culturel.

Par ailleurs, ces productions artistiques visent à se tailler une place de choix dans l'industrie culturelle locale et internationale. Ces différents éléments susmentionnés qui jouissent d'une liberté dans le cadre des créations contemporaines compliquent la compréhension de leurs significations et idéologies pour bon nombre de passionnés et amateurs. Ces derniers se plaignent parfois de ne pas comprendre le langage des œuvres à commencer par les spectacles de danse contemporaine.

Aussi, notre étude a pour objectif de mettre en lumière les contenus (socio-politique, philosophique...) des créations scéniques contemporaines perceptibles aux yeux des spectateurs. L'accent est mis sur les spectacles chorégraphiques, de marionnettes et théâtre au Mali.

Les questions de recherches sont donc les suivantes :

- Quelles sont les raisons liées à l'incompréhension des créations scéniques contemporaines par les spectateurs au Mali ?
- Comment les créations scéniques contemporaines sont-elles perçues par le public ?

1. Méthodologie de recherche

1.1. Matériels et méthodes

Nous avons opté pour une démarche qualitative. Cela en fonction de la problématique qui s'intéresse aux difficultés d'incompréhension observées dans les créations scéniques au Mali précisément à Bamako. Cette étude s'appuie largement sur les discours issus des entretiens directs et indirects (guide d'entretien), la revue documentaire, ainsi que l'observation des spectacles à travers une grille d'observation. L'enquête a concerné 65 personnes âgées de 22 à 67 ans. Cet échantillon est composé de 50 spectateurs et de 15 artistes créateurs des trois disciplines (danseur chorégraphe, comédien, marionnettiste) retenues pour l'étude. Notre expérience dans le

domaine à faciliter l'acquisition des contacts des enquêtés pour mieux organiser les entretiens surtout en ce qui concerne les informations collectées à travers le téléphone et en ligne. De ce fait, Nous avons exploité 50 discours de spectateurs dont une vingtaine recueillie avec l'application *WhatsApp*, une quinzaine juste après les spectacles à Bamako (dans les espaces comme : l'Institut Français, le complexe Blonba, l'Acte 7, le Conservatoire des Arts BFK, Palais de la culture et l'espace Jiriladon). A noter que parmi les 50 spectateurs, 24 sont dans le domaine des arts (administration, étudiants et artistes fonctionnaires retraités).

Dans le but d'appréhender la question, nous avons constitué une documentation à travers les ouvrages, les articles, pour mieux positionner notre contribution sur la thématique. Outre cette documentation, la recherche sur internet a permis de mieux cerner la question sémantique et de pouvoir obtenir le maximum d'informations sur l'histoire générale de son évolution.

La méthode d'observation a consisté dans un premier temps, à observer les artistes créateurs et en second lieu à cueillir les retours des spectateurs. Cette étape a été cruciale tout au long de cette étude car, elle a permis de guider le choix sur les personnes les mieux indiquées pour répondre de façon objective aux différentes interrogations formulées.

En ce qui concerne les 15 entretiens restants, nous avons élaboré un guide d'entretien composé d'items adressés à des chorégraphes (Ballet malien, structure Don Sen Folo, Malidonw, Jiriladon, Famudanse), comédien/metteur en scène (Anw Jigui Art, Conservatoire Balla Fasske, Sotrama théâtre) ; marionnettiste (Compagnie Nama, Sogolon).

1.2.Traitement des données

Les données que nous avons collectées (de septembre 2023 à janvier 2024 dans la ville de Bamako) sont autant d'enregistrements sonores, de textes, de photos et films. Les données de cette étude constituent les notes obtenues lors des travaux d'entretien. Elles sont consignées dans les supports documentaires (carnet de terrain) et ont été transcrites et traitées manuellement, notamment à travers la technique d'analyse de discours.

2. Résultats

2.1. De la diversité des contenus pour un marché international

A l'instar des autres pays africains comme la Côte d'Ivoire, le Sénégal, le Burkina Fasso, etc., plusieurs artistes auteurs maliens d'aujourd'hui proposent des créations originales dont les contenus et l'esthétique dépassent le cadre local et national. Il s'en suit un esprit de compétition d'imposer sa marque artistique ou la soif de notoriété....

De ce fait, la notion de création scénique contemporaine, dans ce contexte présente parfois une idéologie de défi. Un challenge pour faire éclore le génie créateur, interroger les codes sociaux avec la question de genre bref une rupture artistique¹ avec certaines pratiques anciennes.

Ainsi, l'influence de l'art contemporain malien (africain) se détachant des clichés traditionnels poursuit l'objectif de valoriser la beauté, l'histoire de la culture, avec une expérimentation artistique sans frontière. Les artistes contemporains souhaitent faire réagir et interagir avec le public, la société tout en proposant une lecture critique, à se poser des questions, à innover.

Les œuvres contemporaines maliennes, en générale africaines se caractérisent aussi par des pratiques et des réalisations sensibles et emploient de nouvelles techniques. En plus, elles véhiculent des idées ou des concepts qui peuvent transgresser les pratiques sociaux-culturelles (la création « les hommes rares² » de la chorégraphe ivoirienne Nadia Beugré en est une illustration).

En plus, ces créations nous confrontent au refoulé, aux limites de la sensibilité à la face cachée de l'humain. Les créations, dans cette perspective sont dynamiques avec la possibilité de donner vie aux idées, de transformer des espaces en toiles dynamiques, de captiver le public grâce à des projections visuelles d'œuvres numériques spectaculaires (Mapping vidéo), bref un monde d'expression artistique dense et infini.

¹ Voir la création chorégraphique « Kirina » de Serge Aimé Coulibaly.

² Un spectacle qui expose le corps nu des danseurs africain et européen.

2.2 Une diversité idéologique

Les créations scéniques présentent aussi une idéologie de diversités artistiques liées aux contextes socio-économiques et aux visions des auteurs. Elles mettent en évidence leur capacité d'adaptation, leur conviction morale, leur valeur, les renouvellements qu'elles assument ou les hybridations dont elles sont l'objet au contact d'autres cultures.

Pour certains créateurs (chorégraphe, metteur en scène...), les spectacles proposent aussi une vocation sociale ou plus largement ont une fonction éducative. De ce fait, l'œuvre créée peut parfois représenter la vie des quartiers laissés à l'abandon par une animation artistique, une possibilité d'ouverture pour une population renfermée. Comme exemple, la compagnie « Jiri Ladon avec la pièce Kènèkura » de la chorégraphe Fatoumata BAGAYOGO et Bibata Ibrahim MAÏGA « Esprit bavard ». Ces danseuses chorégraphes maliennes, à travers certaines de leurs créations scéniques, mettent en lumière les conditions psycho-sociologiques des jeunes filles non scolarisées et des enfants vivant dans les rues. L'idéologie sous-jacente à travers ces productions est de leur rendre une identité de base pour une réintégration sociale.

On peut se référer aux classiques de la sociologie tels qu'Emile Durkheim et Max Weber. Pour le premier, « le détachement de l'individu de la vie sociale, l'excès d'individuation », (qui survienne dès qu'il perd ses repères dans la société et qui souvent le pousse au suicide) entre autres, sont des conséquences du défaut d'intégration ou de cohésion ou consistance des groupes sociaux d'appartenance. C'est dans cet esprit que s'orientent certaines créations pour une intégration sociale à travers l'art.

En outre, l'orientation accrue de l'autonomisation de la femme dans le domaine artistique comme les femmes marionnettistes de la compagnie Nama au Mali prend de l'ampleur. Les jeunes sont de mieux en mieux outillés pour affirmer leur identité culturelle patrimoniale et artistique à travers la création chorégraphique innovante jouissant d'une liberté d'expression notoire. Cependant, le défi d'innovation artistique avec des emprunts extérieurs font que certains spectateurs n'arrivent plus à comprendre le sens de certaines créations ; et se posent donc la question de l'idéologie sous-jacente. Cela pourrait s'expliquer par le développement des prouesses techniques et conceptuelles car souvent certaines œuvres traitent de thèmes abstraits tels que l'existentialisme, les questions du genre, les interprétations des textes littéraires étrangers...

A en croire un enquêté, M. Diallo (entretien réalisé le 20 Octobre 2023), les créations scéniques de nos jours visent une catégorie particulière de personnes (des expatriés qui malheureusement bien que minoritaires sont nombreux dans les salles de spectacles, certains élites instruites ou assimilées) et ne s'adressent plus à tout le monde. Ces exemples pointent surtout la danse et le théâtre.

Par exemple, dans sa démarche artistique, les spectacles chorégraphiques contemporains comme les autres œuvres scéniques se focalisent sur une certaine recherche de liberté et entrent en interaction avec d'autres arts (théâtre, vidéo, littérature, arts plastiques, etc.) et formes scéniques (ouverture vers des lieux publics et la cité en général). Ceci, résulte d'abord d'une volonté de se démarquer des générations antérieures, mais aussi de questionner les limites du spectacle vivant. Les danseurs et chorégraphes contemporains explorent leur intériorité pour construire un langage (celui du corps) de communiquer, d'exprimer des sentiments, d'évoquer des situations et ou exprimer un idéal esthétique (relatif aux sentiments de beauté).

Le chorégraphe organise l'espace et structure les mouvements au moyen d'un vocabulaire personnel puisé dans l'infinie variété des capacités cinétiques du corps humain et soumet à l'appréciation des spectateurs.



Contenu vide du Chorégraphe Lassina Koné

Une relation expérimentale entre le corps et les barriques dont le cliquetis métallique constitue les verbes. Un concept chorégraphique audacieux offrant diverses interprétations aux spectateurs.



Les marionnettes géantes, compagnie Nama

Cette performance s'inscrit dans le cadre d'une sensibilisation de changement de pratiques environnementales. Les marionnettes géantes sont habillées en sachets plastique récupéré sur les tas d'ordures.



Tafe fanga (pouvoir du pagne) :
Texte Jeanne Diama, mise en scène par Assitan Tangara
Source : personnelle, droit libre

Cette pièce invite les spectateurs dans un espace intime où des voix féminines se croisent et libèrent dans une atmosphère alléchante. Cette œuvre, qui mêle habilement texte, danse, chant soutenu par un décor fait de pagnes multicolores met en lumière les conditions socioculturelles des femmes vues comme objet...

3. Discussion

Les illustrations ci-dessus, témoignent de l'esprit révolutionnaire des créateurs, de la diversité des visions artistiques et de l'intégration de plusieurs éléments culturels, techniques et idéologiques.

Par ailleurs, les appréciations scientifiques sur les créations scéniques africaines sont récentes selon Peter Mark¹ et datent du XXe siècle. Cet intérêt a d'abord été au profit de la sculpture et plus tard des autres arts comme le théâtre.

En outre, si auparavant pour Pablo Picasso et certains de ses contemporains, l'art africain n'était pas au même niveau de développement que celui de la civilisation occidentale, cela s'expliquait, selon eux, par son aspect considéré comme « primitif » ; et serait plus expressif avec une forte spiritualité. La qualité présumée spirituelle était un des aspects les plus intéressants de l'art africain coloré de mystère. Ce passage rappelle le contexte historique des créations scéniques maliennes en particulier celles après les indépendances qui étaient beaucoup plus proches des us et coutumes locales.

¹ Revue française histoire d'outre-mer 1998.

D'ailleurs ces raisons susmentionnées ont motivé certains créateurs à être en rupture avec ses idéaux.

Ainsi, les résultats de cette étude, nous ont dévoilés un autre problème : celui de l'insuffisance de financement de l'Etat. Une difficulté majeure qui pèse lourd sur les créateurs. En ce sens, il est évident que le Mali doit se doter d'une politique culturelle plus actualisée en synergie avec les acteurs pour comprendre et atténuer les problèmes sémantiques car plusieurs structures en quête de financement s'orientent vers des partenaires étrangers. Cela peut jouer sur l'idéologie et la signification de leur création et de ce fait créer un fossé entre les œuvres et les bénéficiaires ou publics locaux.

Cela se traduit par la faible de productivité et de diffusion de certaines structures artistiques et poussent les artistes à s'émigrer même s'il existe d'autres raisons desquelles nous ne souhaitons pas parler.

Par ailleurs, certains metteurs en scène et chorégraphes nous ont confié que leur démarche créative est de proposer des pièces « miroirs ». Des œuvres qui invitent les spectateurs à une projection émotionnelle, une réflexion profonde pour questionner leur intimité.

Le constat amer, est que de nos jours, nous assistons à une éclosion de jeunes artistes amateurs qui s'accaparent les réseaux sociaux particulièrement dans le domaine du théâtre¹. Ils ont reçu l'adhésion massive des *followers* à travers leurs idéologies et contenus accessibles. Ils parviennent de surcroit à remplir les salles sans pour autant recevoir une formation certifiée ou d'une école diplômante. Cela pèse beaucoup sur ceux qui se disent professionnel et qui ont fait de longues études. Cette situation est un handicap majeur pour le développement des compagnies artistiques officielles du pays.

De nos jours, plusieurs créations scéniques sont orientées vers un certain type de public et que leurs contenus ou messages véhiculés sont difficiles à décoder par la majeure partie de la population locale. Généralement, le spectateur fait partie de ces pièces à travers l'interaction provoqué par les auteurs. Cette nouvelle méthode de créations scéniques se différencie par sa vision de prendre le public comme acteur interprète donc un public actif.

¹ Les comédiens « le fou woorooli », Souleymane Kanté, Claba etc.

Conclusion

Cette étude nous a permis de dégager certaines limites sémantiques des créations scéniques contemporaines maliennes. Les principales raisons avancées sont : l'insuffisance des moyens de l'Etat de répondre efficacement aux besoins de financement et le contexte sociopolitique difficile. Ceux-ci poussent certains créateurs à solliciter d'autres partenaires occidentaux et du coup abordent des thématiques dans lesquelles le public local ne se reconnaît pas.

Selon une de nos informatrices K. Sissoko :

Chaque fois je ne vois que les mêmes têtes dans les salles de spectacles contemporaines, en réalité, il va falloir que les metteurs en scène et chorégraphes emboitent le pas de nos jeunes rappeurs locaux qui parviennent à remplir les salles et avec des contenus très compréhensibles...

Pour Madou Coulibaly un administrateur des arts :

Les spectacles qui bénéficient des financements extérieurs ne vont pas bon train avec nos mœurs d'autant plus que les partenaires extérieurs investissent selon leur agenda et ne cadrent pas forcément avec les réalités ».

Ainsi, nous ne pouvons clore cet article sans mentionner cette approche de la célèbre artiste chorégraphe burkinabé Irène Tassebedo qui souhaite :

Faire inscrire les créations scéniques africaines dans la modernité artistique est en train de nous perdre dans une formulation, dans la recherche désincarnée d'une forme qui ne vaudrait que par sa nouveauté¹.

Selon elle, nous devons plutôt partir de nos bases pour aller vers des créations contemporaines originales, pas vers une pâle copie de ce que nous recevons du nord c'est-à-dire des européens, une sorte de déclinaison démagogique de la danse contemporaine européenne destinée à un public d'initiés et à des programmeurs du nord. Nous devons nous servir de notre culture et de notre vécu, pour pouvoir faire notre recherche sur une danse contemporaine africaine originale et inventive.

¹ Tassebedo Irène, une chorégraphe Burkinabé.

Bibliographie

- ACOGNY Germaine. (1994). Danse Africaine. Kunstewerlog Weingarten.112p
- DURKHEIM Emile. (1991). De la division du travail social. Paris. PUF.
- BALANDIER Georges. Sociologie actuelle de l'Afrique noire. PUF paris 1935. P 530.
- LEVY-BRULL Lucien. (1949). La mentalité primitive. Paris Alcan.154p.
- MALINOWSKI Bronislaw. (1985). Journal d'ethnologue. Paris. SEUIL.320p.
- HAMMOUCHE Abdelhafid. L'interculturalité en France : entre frictions et créations. In: HEGEL Friedrich. (2009). Introduction à l'esthétique : le Beau. FLAMMARION.379p Hommes et Migrations, hors-série novembre 2008. pp. 98-110
- SAMRAKANDI Mohammed Habib. Reconnaissance de l'Afrique. In: Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire, N°53, 2005. p. 5;
- TASSEMBEDO Irène, Samrakandi Mohammed Habib. Chorégraphe, au carrefour du continent africain (entretien). In: Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire, N°53, 2005. L'Afrique à voix multiples. pp. 158-160.
- PETER Mark. Est-ce que l'art africain existe ?. In: Revue française d'histoire d'outre-mer, tome 85, n°318, 1er trimestre 1998. pp.3-19.
- https://www.scienceshumaines.com/erving-goffman-1922_1982-la-dramaturgie-de-la-vie-quotidienne_fr_34499.html

Anthroponymes des artistes du Coupé-décalé : entre affirmation d'une identité idéologico-philosophique et positionnement commercial

Tapé Armel SERI
Amenan Ange-Karell KONAN

Université Alassane Ouattara
dessehia@gmail.com/konanangekarell@gmail.com

Résumé

Depuis son avènement sur les scènes musicales ivoirienne et internationale, le Décalé-coupé ou Coupé-décalé se caractérise par un foisonnement de concepts qui mettent en avant une idéologie et une philosophie de vie. Ces éléments s'harmonisent, sur le plan de la création langagière, avec des termes tels que *Atalaku* (art d'animer et de faire des dédicaces), *Farot-farot* (la frime), *Boucan* (faire parler de soi, se faire voir), ou de *Travaillement* (lancer des billets de banque au public). Dans cet environnement idéologico-philosophique, il paraît tout à fait justifié de s'interroger sur le rôle d'éléments para-musicaux tels que les noms et surnoms des artistes du coupé-décalé dans l'expression et la manifestation idéologique et philosophique véhiculées par ce mouvement musical. La présente étude de nature onomastique linguistique procède par une analyse sémantico-pragmatique des noms et surnoms des artistes. Elle est basée sur plus de 110 anthroponymes et hypocoristiques. Elle démontre qu'au-delà de l'expression singulière d'un art de vivre de groupe, d'une idéologie et d'une philosophie communes, chaque surnom est une pierre précieuse dans la construction d'une politique de positionnement, de rayonnement personnel et d'une stratégie de marketing.

Mots clés : Coupé-décalé, idéologie, philosophie, noms, surnoms

Abstract

The Décalé-Coupé or Coupé-décalé is characterized by a multitude of concepts that highlight an ideology and a philosophy of life. These elements are in harmony, at the level of linguistic creation, with terms such as *Atalaku* (art of animating and making dedications), *Farot-farot* (the show off), *Boucan* (the show off), or *travaillement* (throwing banknotes to the public). In this ideological-philosophical environment, it seems quite justified to question the

role of para-musical elements such as the nicknames of the artists of the Coupé-Décalé. The artistic expression and ideologico-philosophical manifestation conveyed by this musical movement. This study of a linguistic onomastic nature proceeds by a semantico-pragmatic analysis of the nicknames of artists. It is based on a corpus of 110 nicknames of 25 artists among the most popular in the three generations. The article demonstrates that beyond the singular expression of a life style, a common ideology and philosophy, each nickname is a precious stone in the building of a personal positioning, effulgence and marketing strategy.

Keywords: Coupé-Décalé, ideology, philosophy, nicknames

Introduction

Le coupé-décalé est un style musical international qui a débuté en Côte d'Ivoire sous l'impulsion d'un groupe d'amis appelé Jet set. La musique, la chorégraphie ainsi que les textes de cette musique se démarquent par une philosophie et une idéologie qui font la part belle à la jouissance immédiate des plaisirs de la vie.

Il existe dans l'univers de la musique coupé-décalé, un nombre important de concepts et de surnoms. Chaque artiste s'offrant son ou ses surnoms qu'il utilise pour s'identifier et pour se distinguer des autres. Dans cet environnement où on assiste à une floraison de surnoms, il est judicieux de s'interroger au sujet de la portée réelle de ces surnoms. Quelles sont les fonctions des surnoms des artistes du coupé-décalé ? La résolution de cette problématique de type onomastique se fera dans un cadre anthroponymique à travers un éclatement sémantico-pragmatique des surnoms des artistes.

La cadre théorique est l'onomastique en tant que discipline linguistique. Le corpus de l'étude contient plus de 110 surnoms de plus de 25 artistes parmi les plus populaires de toutes les générations. Ces noms et surnoms ont été sélectionnés et rassemblés à partir de livres, d'articles de presse écrite en ligne et en version papiers, de vidéos de YouTube, d'émissions télévisées, etc.

Cette étude qualitative a été faite au moyen d'une analyse sémantico-pragmatique qui se justifie par le fait que la signification des surnoms ne peut être saisie en dehors des contextes extralinguistiques incluant les indexes de lieu, de temps et de personne. La méthode a permis d'éclater les surnoms et les concepts en tant que actes de discours en prenant en compte les valeurs sémantiques liées au contexte de leur création et en incluant les

présuppositions (O. Ducrot 1980) nécessaires pour les comprendre. Ce travail s'articule autour de deux axes. Le premier est relatif à la création artistique et l'affirmation d'une identité idéologico-philosophique. Le second se rapporte au positionnement commercial.

I. Anthroponymes et affirmation de l'identité idéologico-philosophique

En tant que mouvement musical urbain, le Coupé-Décalé exprime une identité artistique et un idéal philosophique et idéologique qui seront convoqués dans cet axe. Mais avant, il convient de présenter le contexte d'émergence du mouvement dans la mesure où il est utile pour comprendre la philosophie du mouvement.

1. Coupé-décalé : Emergence d'un mouvement musical

Le mouvement musical dénommé coupé-décalé a vu le jour au début des années 2000 au plus profond de la crise militaro-politique qu'a connu le pays. Pendant cette période la Côte d'Ivoire était partagée en deux parties, une occupée par une rébellion armée au nord et la seconde sous le contrôle du gouvernement dans la moitié sud du pays.

Sur le plan culturel, la situation sécuritaire imposait un arrêt total des activités en raison des couvre-feux imposés par le gouvernement. Les maquis, les espaces de détente, les cinémas et les boîtes de nuit fermaient à partir de 21 heures. Cet environnement a occasionné une auto-répression des pulsions et des désirs chez les mélomanes qui avaient du mal à contenir le trop plein de stress occasionné par la belligérance armée et son corollaire de tensions psychologiques. Cette situation de psychose générale a donné lieu à diverses réactions de la part de la population dont la création d'un mouvement musical exotique et révolutionnaire.

Ce mouvement est porté par un groupe d'amis dénommé la jet set connu dans le milieu des boîtes de nuit de Paris. Ils accompagnent leurs sonorités de paroles, de gestuelles et de danses qui font l'apologie d'un matérialisme et d'un hédonisme ostentatoires. Le leader de ce groupe nommé Président Douk Saga, prône une idéologie et une philosophie centrées sur le tape-à-l'œil et la recherche sans relâche des plaisirs que procure la jouissance des biens matériels et de consommation. Les pas de danse qui accompagnent cette musique sont inspirés de ceux d'un certain Boro Sangui, membre cofondateur du groupe. Le succès populaire de cette musique initialement

nommé décalé-coupé a joué un rôle important en faveur de sa pérennisation ainsi que celle de son style de vie.

2. Style vestimentaire, de danse et philosophie de vie

Au-delà d'être un univers musical, le monde du coupé décalé, est une philosophie un art de vivre. Cette philosophie de vie peut être perçue à plusieurs niveaux, notamment dans le style vestimentaire, le style de danse et de vie. Dans le domaine de la danse, l'accent est mis sur des mouvements très souvent violents, surtout avec la troisième génération du coupé-décalé. Chaque artiste y imprime son style. Par exemple avec Vitale et Claire Bahi, ce sont des danses exécutées avec les hanches ou les muscles fessiers. C'est le cas des chorégraphies de *Vas-y* de Claire Bahi exécutées avec les hanches et *Dôyô Dôyô* de Vitale, avec le postérieur. On remarque une pléthore de danses créées dans le but de s'amuser. Toutefois, ce désir ne se laisse pas voir qu'au travers de la danse. Il apparaît aussi au niveau de leur style de vie.

En effet, le style de vie des artistes, bien qu'ayant un certain nombre d'aspects sérieux, est plus marqué par le Showbiz, c'est-à-dire les spectacles de chants, de danses ainsi que par les clashes. Il est tout à fait logique de comprendre par ces faits que la vie des faiseurs de coupé-décalé est essentiellement composée de divertissements. La popularité est le plus grand trésor de leur univers car ils doivent meubler le monde du m'as-tu vu, c'est-à-dire un milieu où il est vital de se faire voir. C'est d'ailleurs dans cet objectif que les artistes s'habillent de manière à attirer l'attention et font l'apologie d'un hédonisme sans limite.

3. L'hédonisme du Coupé-décalé

Selon *Le dictionnaire Larousse*, l'hédonisme est un système philosophique qui fait du plaisir le but de la vie. Selon ce système, le but premier d'un Homme dans la vie est d'atteindre un niveau de vie caractérisé par le plaisir quotidien. Le mot plaisir, dans ce contexte, renvoie un style de vie de facilité, de fête, de joie, d'amusements constants. Ainsi, l'hédonisme représente l'une des principales idéologies du monde du coupé-décalé. C'est ce qu'on peut constater avec le président du mouvement Doukouré Stéphane alias Douk Saga dont l'opus intitulé " Douk Saga en fête" met en scène une satisfaction, une joie de la part de l'artiste qui fait l'apologie de sa voiture, ses chaussures, ses vêtements de marque. Il présente ces éléments ainsi que l'ambiance festive comme un modèle de style de vie à rechercher pour être

épanoui. Le coupé-décalé étant fortement marqué par ce style de vie hédoniste dès le départ par l'initiateur du mouvement, il en garde les marques d'une manière indélébile même aujourd'hui après plus une vingtaine d'années d'existence du mouvement.

4. La création linguistique

Dans le cadre du coupé-décalé, la langue est l'outil de base pour la création des concepts qui, à leur tour, constituent une voie de communication entre l'artiste et l'auditeur. Plusieurs procédés sont utilisés pour la création de concepts linguistiques par les artistes du coupé-décalé. De manière générale, les concepts sont créés à partir des noms des concepteurs. La suffixation qui consiste à ajouter un morphème dérivationnel au nom de l'artiste pour obtenir un mot nouveau. Souvent, un concept est mis à contribution. Dans ce cas, il faut noter que les concepts transportent la mentalité et le style de vie du concepteur. Cela est bien perceptible avec Douk Saga qui est l'auteur du concept *La sagacité* et Serge Beynaud *La Beynaumania*.

La sagacité est l'un des premiers concepts qui ont vu le jour au sein du décalé-coupé. Il n'est pas qu'un simple concept, il est aussi un comportement, un style de vie qui prône l'élégance, la frime, le boucan, les vêtements et chaussures de marque, la consommation de boissons alcoolisées de luxe telles que les champagnes et les vins mousseux. Douk Saga était un homme qui aimait la fête, la joie, un homme qui fréquentait beaucoup les maquis et boîtes de nuit. Par conséquent, au travers de son concept *la sagacité*, il communiquait sa philosophie de vie. Cela n'a pas été sans conséquence, car en 2003, malgré l'instauration du couvre-feu dû à la guerre, nombreux de ses adeptes se rendaient dans les boîtes de nuit pour faire la fête et ne rentraient qu'au petit matin.

Par ailleurs, certains concepts sont créés sur la base de l'actualité sociale tantôt pour sensibiliser, tantôt pour soutenir. C'est le cas de DJ Lewis, concepteur du concept de *grippe-aviaire*, qui sortit ce tube en pleine crise sanitaire en 2006. Dans la même année, Marshall Dj, d'origine congolaise, conçut au moyen d'un procédé de duplication, le *séka séka*, concept qui signifie joie en lingala, dans le but d'apporter de la joie aux populations.

D'autres concepts ont vu le jour dans le but d'animer la scène musical, amuser les populations et se faire voir par la même occasion. Notons dans ce registre, *le pistolero* de Mati Dollar, un concept qui met en exergue les

rondeurs de la femme. Ce concept cadre d'ailleurs, sur le plan personnel, avec les rondeurs fessières généreuses de l'artiste elle-même. D'autres artistes sortent des concepts pour faire la promotion de leur style. Cela peut être constaté avec Consty DJ et son concept *glissement yobi yobi* paru en 2004. Ce concept fait la promotion d'un type de chaussures de marque. Il s'agit de paires de chaussures d'hommes avec des bouts pointus, un type de chaussures qui permet de glisser très facilement. La chorégraphie de cette musique consiste d'ailleurs à exécuter des pas en mimant la glissade.

Avec la nouvelle génération de coupé-décalé, il y a une floraison de concepts conçus pour amuser et faire danser. Il y a des concepts tels que *bobitana*, *la danse des lolos pointus* de DJ Arafat, *okininpin* de Serge Beynaud, *bobaraba* de DJ Mix, *Tchin-tchin* de Safarel Obiang et bien d'autres. Ces concepts s'ajoutent aux premiers que sont *farot-farot*, *Boucan*, *prodada* ou l'art de se faire voir. Pour cela, il convient d'avoir un style beau, chic et attrayant.

5. Esthétique et beauté

La beauté et son apologie font partie du style de vie des faiseurs de coupé-décalé. La beauté physique a été mise en exergue depuis le début du mouvement de la *jet set*. Les artistes de sexe féminin mettent parfois en exergue la beauté d'une partie ou de tout leur corps. Avec *Maty Dollar*, c'est le *pistelero*, les hanches bien bâties et bien arrondies relevant une forme physique semblable à une guitare. Elle se présente comme *la belle du Texas*, son lieu de résidence. Cette dame monte sur scène avec un style vestimentaire Cow boy américain et deux pistolets accrochés de chaque côté de ses hanches. Cependant, les vrais pistolets dont il est question dans ce jeu symbolique semblent être son postérieur et ses hanches avec lesquels elle est censée dégainer sur les hommes.

A l'instar de *la go maty*, d'autres chanteuses utilisent des termes qui font explicitement allusion à leurs corps de femmes. Claire Bahi, la *première dame* du mouvement utilise le terme de *Bobara fitini*, les muscles fessiers de tailles moyennes arrondis, qui moussent c'est-à-dire qui font baver les hommes en leur en mettant plein la vue. Dans la même perspective, Janine Klean, met en exergue sa propreté et les courbes et la beauté de son corps. D'autres telles que Sandia Chouchou, la danseuse passée chanteuse créent des chorégraphies qui mettent en exergue leurs postérieurs dans des pantalons très moulants.

Carina Style, *la mère du style*, s'inscrit dans le même tempo dans son opus *laper-laper*.

Les hommes ne sont pas en reste dans cette tendance qui fait l'apologie de la beauté physique. Serges Beynaud se présente comme *le mannequin des artistes*, le *Sexini*, c'est-à-dire l'homme sexy. Oudy premier, se présente à son tour comme le *DJ mannequin* et Beby Philipe comme *le mannequin des arrangeurs* et le *chouchou des nanas* c'est-à-dire le préféré des femmes. Dans ce contexte, le terme mannequin renvoie autant à la beauté physique qu'à la création vestimentaire appropriée pour la scène. En plus de ces éléments, les surnoms à valeur hypocoristique fabriqués par les artistes font partie des stratégies de positionnement idéologico-philosophique.

6. Anthroponymes, hypocoristiques et positionnement idéologico-philosophique

L'anthroponyme est un nom propre qui renvoie à un être humain. Quant aux hypocoristiques, il s'agit de noms de caresse généralement utilisés pour faire plaisir à leurs porteurs. Les noms et les surnoms des artistes répertoriés dans le cadre de cette étude sont tous des hypocoristiques que ces derniers, eux-mêmes, se sont donnés et qu'ils utilisent pour se valoriser. Une analyse sémantico-pragmatique sera donc faite sur la base du tableau suivant qui est un répertoire non exhaustif des surnoms des artistes.

Noms à l'Etat civil	Nom(s)d'artiste	Surnoms	Remarques
Houon Ange-Didier	Dj Arafat	Le yorobo, Sao Tao le dictateur, commandant Zabra l'Apache 85 volts, 2 fois Koraman, Commandant Baracouda, commandant for favor, le koro hé koro Le termistokle, Avé César, le Zeus d'afrique, influenmento, 3500 volts,8500	Théonyme:Zeus d'Afrique Aptonymes Hypocorisme

		volts,10500 volts, 12500 volts, beerus Sama, le Yoro, Elkana, le vieux mogo, le president de la chine, Daishikan, Daishi, le dangoro	Socionyme : Chine Mythonymes
Guy Serge Beynaud Gnolou	Serge Beynaud	Le mannequin de Kotto, le boss de la beynomania, créatair, l'ambassadeur du coupé-décalé, la beynaumania, le king, le mannaquin des arrangeurs, l'arrangeur trois fois pointinini, l'arrangeur sexinini, Ernesto Beynaud	Aptonymes hypocorisme
Patrick Tanguy Seri	Debordo Leekunfa	Maitré Maitré, Wiz Agara, la Tchokoroba, Opala nation, le mimi, M. Guide, l'Africain	Aptonymes Hypocorisme
N'guessan Bébi Philippe Amessan	Bébi Philippe	Mister BBP, le chevalier de Dieu, super pipo, le chouchou des nana, koro	Hypocorisme
Sré Jean-Ariel	Ariel Sheney	Colonel bobofouet, fior de bior, le mari de la métisse	Andronyme
Yao Parfait	Dj kedjevara	Le meteoman, caporal chef zouna, mporio	Hypocorisme
Bastien Junior	Safarel obiangu	Papa na concept, Saitana, le dodoro, le vatican, le king Safarel Obiang, le	Haglionyme

		feu du saint esprit, Gnon de God, Rally Counter, le one Gamoro	Hypocorisme
Bomisso Minin Nadege	Vitale	La Beyoncé d'Afrique, la patronne, la patronne du coupé-décalé, la queen	Hypocorisme
Stéphane Amidou Doukouré	Doug Saga	Le président, le sommet du Kilimandjaro, la sagacité	Déoronyme
Emile Joel Sofonnou	Dj Mix	200 Kara	Hypocorisme
Soumahoro Maury Féré	Molaré	Le molare, Molaré	
Fonyuy Léonard Nsohburinka	Dj Léo	Le cadeau du ciel, l'enfant de bassam	Détoponyme
Njitam Simou Dilanne wildfride	Djey la machine	Bb dj, bébé Dj la machine	Hypocorisme
Fahe Boudebes Yves Armand	Doliziana Debordo	Le révolté, le barbare, Conan le barbare, l'enfant prodige	Hypocorisme
Bamba ami sarah	Bamba ami sarah	Tcholeka national, la capitaine	Hypocorisme
Wilfried Djé	Mouloukuku Dj	Papa na Bonheur, le président élu à vie de la papouasie	Mythonyme Socionyme
Koffi Olivier	Venom Dj	Venom le cascadeur, le cascadeur d'Afrique	Hypocorisme
Claire Kehoua Bailly	Claire Bailly	La première dame du coupé-décalé, le bobara fitini qui mousse très fort	Hypocorisme
Aboubacar Doumbia	Abou nidal	Abou nidal de geneve, le waraba	Détoponyme

	Dj Moasco	Le bombadeur, Dj moasco, le malawa du coupé-décalé, le rababoum, Taak bouboum, taak bougoum	Hypocorisme
Blé Guy Gerard Gnondeboh	Ramses Tikaya	The one, l'enfant de SOCOGI	Détoponyme Hypocorisme
Ouattara Sandi Awa	Sandia chouchou	La chouchoutée, la chouchou, l'idole des parleurs, la virevoltante	Hypocorisme
Badekou Annick prisca Agbadou	Annick Choco		Hypocorisme
Carina Bougnon	Carina style,	Stylia, Maman na style	Hypocorisme
Ziahiou Deen Camara	Oudy 1er	Le Dj mannequin	Hypocorisme
Yobo Constant Joel	Kerozen Dj	Kerozen Dj	Hypocorisme

Tableau 1 : noms et surnoms des artistes du coupé-décalé

II. Le positionnement commercial des artistes du coupé décalé

Chaque artiste du mouvement utilise des stratégies de positionnement sur le plan commercial en harmonie avec des idéaux idéologico-philosophiques du Coupé-Décalé. Il s'agit de véritables politiques de pénétration du marché dont l'un des piliers est la création d'un surnom attrayant.

1. Construction d'une politique de positionnement, de rayonnement personnel et d'une stratégie de marketing.

La politique de rayonnement et de positionnement stratégique s'appuie sur la création d'une image de marque très positive en rapport avec l'imaginaire et la représentation d'une échelle de valeurs de la société ivoirienne. Les valeurs de force physique, de pouvoir, de beauté physique, de finesse et de beau style sont mises en avant dans la construction et le positionnement des images de marque des artistes.

2. La force, la puissance et le pouvoir comme attributs pour les artistes

Dans la recherche d'un positionnement et d'un rayonnement au niveau personnel, l'artiste du coupé-décalé se positionne comme une personnalité dotée d'une puissance et d'un pouvoir. Il s'agit en fait d'une sublimation de ses qualités doublée d'une stratégie de fabulation qui met en exergue des attributs sensés assurer son rayonnement et le rehaussement de son image de marque. Le maître dans l'art d'auto-attribution de surnoms qui évoquent la force, la puissance et la suprématie est Dj Arafat. Ce dernier fait appel à des surnoms tels *Baracouda* et le *commandant Zabra* qui évoquent une force physique hors normes et la capacité d'assurer la sécurité, *le Daishi* et le *Dangoro* des noms qui font référence à une suprématie. Il se fait également appeler le *Zeus d'Afrique* à l'instar de Doug saga, *le sommet des sommets*, *le Kilimandjaro*. Il se positionne comme l'artiste dont les fans sont aussi nombreux que la république populaire de Chine. Il est donc *le président de la chine*. Doug Saga le créateur du mouvement se présentait également comme *le Président*. Président de la *jet set* certes mais aussi celui de l'univers du coupé-décalé. D'autres artistes se sont aussi affabulés de titres ronflants comme *Le guide*, le *tchekoroba*, le boss.

3. Anthroponymes et stratégies de positionnement sur le marché du showbiz

La création des surnoms d'artistes obéit également à une politique de positionnement sur le marché artistique pour se faire une place au soleil. Naturellement, lorsque plusieurs personnes veulent occuper une même et unique scène, il peut s'en suivre des rivalités sous diverses formes.

4. Le clash de styles et de qualités

Qu'il s'agisse du travaillement, du boucan, de la sape ou des danses sensuelles, l'objectif final est de construire une image de marque de soi capable de contribuer au succès commercial de l'opus musical mis sur le marché. L'artiste du coupé-décalé travaille ainsi son image pour se positionner dans le cœur du consommateur de musique. Les anthroponymes que sont les noms et surnoms d'artistes occupent des fonctions similaires.

Les surnoms tels que *deux fois koraman*, le *Daishikan* et le *président de la Chine*, le *Daishi*, permettent à Arafat Dj de se démarquer des autres artistes. Ils indiquent que leur porteur est au-dessus de la mêlée sur le plan national ainsi que sur le plan international. Le Kora étant une distinction internationale, l'artiste signale simplement par cette carte de visite qu'il en a

été lauréat à deux reprises. Cela fait de lui le roi du coupé-décalé dont la popularité si immense que ses fans se comptent en milliards comme la population de la Chine. Ces surnoms fabulistes permettent à Arafat Dj de maintenir son image au firmament à l'instar de l'autre Président, le premier, Doug Saga qui lui se présentait comme *le sommet des sommets*.

A côté de ces présidents, *l'ambassadeur du coupé-décalé, le boss de la Beynaumania* se présente comme un roi, *un King*. Contrairement à Arafat Dj qui utilisent parfois des noms comme *Baracouda* et *commandant Zabra* qui ramènent à la force physique et à la puissance, ce roi lui, se positionne comme le bel homme, *le mannequin*. Il met en avant la finesse et le raffinement, la beauté autant dans ses textes que dans sa tenue vestimentaire et sa danse. Avec lui on est loin des *roues-casse-casse* (danse exécutée avec des acrobaties) du *kpango*. Il met en place une chorégraphie faite de pas agiles et souples qui contrastent avec la débauche d'énergie de son rival.

Ces deux artistes se positionnent sur le marché musical avec deux styles opposés au sein du même et unique mouvement musical du coupé-décalé offrant ainsi une variété de choix aux consommateurs. La bataille qu'ils se livrent ainsi pour occuper la première place dans le cœur du mélomane se caractérise par un duel des styles, styles de musiques, de chorégraphies mais aussi de textes et de surnoms.

5. La bataille pour la première place de la catégorie féminine

Chez les artistes de genre féminin, il y a une bataille similaire pour se positionner comme la patronne du mouvement. Claire Bahi se donne le surnom de *première dame* avec son *bobara fitini*. Vitale, *la beyoncé d'Afrique*, se présente comme *la patronne, la queen du coupé-décalé*. Quant à Bamba Ami Sarah, elle se dit *la capitaine*. Ces trois artistes aspirent à la première place de la catégorie féminine. Les ténors masculins comme Arafat Dj, Serges Beynaud, Bebi Phillippe, Debordo Leekunfa et bien d'autres se livrent des batailles similaires pour la première place du mouvement.

La plupart des jeunes dames du coupé-décalé de la deuxième et troisième génération ne semblent pas se préoccuper du combat pour la première place. Qu'il s'agisse de Sandia Chouchou, *l'idole des parleurs*, de Carina style, *la maman na style*, d'Annick Choco ou de Jannine Klean, elles mettent l'accent sur des styles vestimentaires moulants ou dénudés, la beauté physique et des

chorégraphies souvent subjectives pour se faire remarquer et se positionner sur le marché du show business.

6. Positionnements et succès commercial

Le succès commercial liés aux positionnements identitaires et de marketing englobe, des stratégies de créations musicale, scénique, vestimentaire d'une part et d'autre part un tapage médiatique surtout sur les réseaux sociaux. Le positionnement sur ces réseaux se manifeste par une véritable chasse aux vues ainsi que des clashes pour attirer l'attention des consommateurs. Les clips accompagnant les chansons sont publiés sur des réseaux tels que YouTube, Facebook et même WhatsApp. En outre, le nombre de vues de la part du public est calculé avec minutie et exploité pour rehausser l'image des artistes. Ces clips vidéo sont donc laissés en boucle sur les média classiques tels que la télévision et la radio. Ce phénomène a pris de l'ampleur avec l'apparition de stations et de chaînes dédiées à la musique comme Ivoire Musique, Trace Africa, etc. Des « clashes » dits artistiques sont relayés par voie de presse dans l'objectif d'attirer l'attention et la sympathie du mélomane en vue d'un succès commercial.

Le succès commercial des artistes du domaine du coupé-décalé est difficile à évaluer en raison de deux facteurs. Premièrement, la philosophie matérialiste et hédoniste est si prégnante qu'il est compliqué d'évaluer leur fortune réelle. Il semble évident que le paraître prend le dessus sur la possession matérielle réelle. Pareillement, l'esprit hédoniste semble pousser certains à feindre plus d'aisance qu'il en est. Secundo, de nombreux faiseurs de coupé-décalé ont des fortunes qui ne proviennent pas toujours de leurs activités musicales. Certains comme Molaré ont des activités parallèles qui, semble-t-il, leur rapporte beaucoup. D'autres tels Mouloukou Dj, Carina Style sont aujourd'hui des chroniqueurs pour le compte de chaînes de télévision. Même Dj Arafat et Serges Beynaud ont des apparitions dans des films en tant qu'acteurs.

Au regard de ces faits, faut-il considérer ce mouvement musical comme une scène où les acteurs viennent se faire connaître du public, avoir un nom, une popularité, obtenir des « onctions » pouvant être reversées ailleurs ?

La popularité est souvent au rendez-vous dans le coupé-décalé. Le titre *c'est dosé* du *boss de la Beynaumania* totalisait déjà sept millions de vue seulement sur YouTube quelques deux mois après sa sortie. *La revanche des*

Skinny de Dj Lewis, quant à lui, totalisait plus d'un million de vue juste un mois après sa sortie sur le même réseau social. L'un des plus grands succès dans ce domaine demeure *le Coup de marteau* de Tamsir et la team paiya avec plus de 20 millions de vues en une semaine. Ces faits témoignent des percées du mouvement et des singles de ces artistes. Ces succès populaires s'accompagnent parfois d'énormes succès commerciaux. Des artistes tels Dj Arafat et Serges Beynaud sont connus pour leurs richesses matérielles et la vie d'aisance en parallèle avec leurs succès commerciaux.

Conclusion

Le Coupé-décalé est un mouvement musical ivoirien née dans un contexte crise militaro-politique. Dans un contexte de guerre avec son corollaire de psychoses et de tensions, il présentait une solution, un exutoire pour déstresser l'esprit. Dans cet environnement, il prône une idéologie et une philosophie matérialistes et qui font l'apologie de la jouissance sans frein des produits de consommation.

L'étude des anthroponymes que sont les surnoms des artistes présente ces derniers comme des véhicules de cette idéologie et cette philosophie qui encouragent le mélomane à jouir sans limite des plaisirs de la vie et à se faire voir. Toutefois, la volonté et le désir intenses de se mettre en avant et de valoriser son image dans l'univers de l'industrie musicale apparaissent également comme des stratégies de positionnement et de marketing.

Il en résulte des guerres médiatiques pour un positionnement à la première place du mouvement en général et chez les femmes en particulier. Dans cette bataille de positionnement, la force, la puissance, la beauté, la finesse sont présentés comme des atouts importants pour les succès médiatiques et commerciaux qui sont parfois au rendez-vous.

Bibliographie

- Usher Aliman, *Douk Saga ou l'histoire interdite du coupé-décalé*, éditions Les Classiques Ivoiriens, 2013, p.162.
 Françoise Armengaud, *La pragmatique*, Paris, PUF (5^e éd.), 2007, p.127.
 Anicet Boka, *Coupé-décalé, le sens d'un genre musical en Afrique*, L'Harmattan, 2013, p.252.
 Najwa Gharbi, *Analyse sémantico-pragmatique et discursive : les formules expressives de la conversation*, Linguistique, Université Grenoble Alpes

2020, Université de Sfax. Faculté des lettres et sciences humaines, 2020, p 309.

Muriel Champy, « il faut faire le malin sauvagement », Terrain 78, 2023, pp 134-153

Webographie

Ducrot Oswald, « Analyses pragmatiques », In: Communications, 32, Les actes de discours, 1980, pp. 11-60,

doi :

https://doi.org/10.3406/comm.1980.1481https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1980_num_32_1_1481 Fichier pdf généré le 10 05 2018,

consulté le 12 08 2024

Paul Fabre, « Théorie du nom propre et recherche onomastique », Cahiers de praxématique [En ligne], 8 |1987, document 1, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 16 septembre 2024, pp 9-26, URL :

<http://journals.openedition.org/praxematique/1383>.

Bertrand Lavaine, « *Coupé décalé, tempo sulfureux* [archive] », sur musique.rfi.fr, 8 janvier

2021 (consulté le 22 juin 2022)

https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/22628/Denommee_Julie_2018_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Filmographie

NCI@LaNouvelleChaineIvoirienne

<https://youtu.be/giW7-RSu5eU> La vraie histoire derrière l'origine du coupe-décaler sur

NCI Reportages | Le coupé-décalé : 20 ans après

<https://youtu.be/UqAjjrEWejk>

Coupé-décalé : quelles sont les origines du mouvement ?

<https://vodflash.tv5monde.com/redacweb/culture/Coupedecale.mp4>

**Hyacinthe Kakou ou quand le discours délibératif s'enjolive d'insultes :
Cas de *On se chamaille pour un siège***

Yaya YÉO

Université Alassane Ouattara de Bouaké
yayayeo2004@gmail.com

Résumé

Considérer qu'il n'y a pas de peuple sans culture c'est postuler par présupposition qu'il y a une multitude de cultures et par conséquent une diversité de pratiques scéniques. Surtout que les contingences historiques peuvent en imposer aux peuples dans leur façon de penser l'art. L'Afrique n'échappe pas à une telle réalité. En effet, le passé tragique des peuples africains est une cicatrice tyrannique qui ne manque pas de scléroser les élans de créativité des artistes et autres écrivains. Cependant, autant la quotidienneté (sociopolitique) impose de changer de paradigme idéologique, autant les dramaturges s'affranchissent des normes de la dramaturgie classique. C'est dans cette veine dynamique que s'inscrit le théâtre africain dont la pièce de l'ivoirien Hyacinthe Kakou, *On se chamaille pour un siège*. Dans cette œuvre au décor traditionnel, on retiendra, que si le quiproquo est le moteur du conflit dramatique, il reste que l'insulte, en tant que principale ressource de communication entre les personnages, participe à la dédramatisation. De sorte qu'au plan idéologique, à travers cette parodie d'élection, c'est tout l'appareil institutionnel politique et démocratique qui est décrié comme relevant de l'entourloupe. L'analyse sociocritique de ladite œuvre permet de découvrir comment l'élégance persuasive du discours délibératif s'est laissée consumer en une foire aux insultes. De sorte qu'au plan scénique, l'expression « joute électorale », prise au pied de la lettre par un monde paysan, prend ici une dimension carnavalesque.

Mots clés : Théâtre – insulte – sociocritique – rhétorique - discours délibératif.

Abstract

To consider that there is no people without culture is to postulate by presupposition that there is a multitude of cultures and consequently a diversity of stage practices. Especially since historical contingencies can impose on people in their way of thinking about art. Africa is no exception to such a reality. Indeed, the tragic past of African peoples is a tyrannical scar which does not fail to ossify the creative impulses of artists and other writers. However, as much as daily life (sociopolitical) requires a change of ideological paradigm, playwrights free themselves from the norms of classical dramaturgy. It is in this dynamic vein that African theater is part of, including the play by the Ivorian Hyacinthe Kakou, *On se chamaille pour un seat*. In this work with a traditional setting, we will remember that

if the misunderstanding is the driving force of the dramatic conflict, the fact remains that the insult, as the main resource of communication between the characters, contributes to the de-dramatization. So that on an ideological level, through this parody of an election, it is the entire political and democratic institutional apparatus which is decried as being a fraud. The sociocritical analysis of the said work allows us to discover how the persuasive elegance of the deliberative discourse allowed itself to be consumed in a fair of insults. So that on a stage level, the expression “electoral contest”, taken literally by a peasant world, here takes on a carnivalesque dimension.

Keywords : Theater – insult – sociocriticism – rhetoric – deliberative discourse.

Introduction

Le théâtre en tant que genre littéraire et art du spectacle est, dans son déploiement naturel, une praxis. Elle prend toute son ampleur dans le contexte africain, au sens où tout le faire de ces peuples est constamment et nécessairement ritualisé. D’ailleurs, selon Malika Dahou, « la pratique de la représentation a toujours précédé dans toutes les civilisations celle de l’écriture¹ ». C’est pourquoi, on considère que la théâtralité est consubstantielle au monde africain. Le débat est tout autre donc que celui de son existence, qu’il soit oral ou écrit. Lilyan Kesteloot écrit qu’« *une littérature est avant tout la manifestation d’une culture*² ».

Toutefois, elle précise aussitôt :

On n’a donc pu parler de littérature négro-africaine qu’au moment où les livres écrits par les noirs ont exprimé leur propre culture et non celle de leurs maîtres occidentaux. Or cette désaliénation de l’expression littéraire n’a pu se faire, chez les Noirs qu’à la lumière d’une prise de conscience douloureuse de leur situation sociopolitique.³

La question fondamentale est donc la suivante : le théâtre africain moderne peut-il échapper à la matrice idéologique imposée par son histoire tragique ? Pour répondre à cette préoccupation, la présente contribution s’est intéressée

¹ Malika Dahou, « Les formes d’expression du théâtre noir africain : intercommunication, emprunts et structures langagières », *Les Cahiers du GRELCEF*. No 4. *La problématique micro-identitaire dans les écritures et expressions francophones*. Mai 2013 (En ligne : www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm consulté le 17/08/2024, p.79).

² Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine*, Paris, Éditions Marabout, 1967, p.7

³ *Id.*

à l'écriture dramatique de Hyacinthe Kakou et notamment sa pièce *On se chamaille pour un siège*.

Nous partons donc du principe que le théâtre de Hyacinthe Kakou est un « théâtre épique » (au sens brechtien¹) par son caractère politique ; une terminologie que Maéva Boris² considère comme un recyclage d'étiquette. Ce théâtre questionne le spectateur en vue de la correction des injustices présentées. Sauf qu'ici, l'insulte entre personnages constitue le trait dynamique de la construction de l'engagement idéologique de l'auteur.

Ainsi, nous avons recouru à la sociocritique³ pour l'analyse de l'œuvre susmentionnée. De sorte qu'après avoir évoqué la contemporanéité comme référent contextuel de ladite pièce, il s'est agi de décrire les attitudes et procédés langagiers qui mettent en évidence l'insulte comme particularité du discours délibératif chez Hyacinthe Kakou, dans sa posture de témoin à charge de son époque ; d'étudier les implications sémantico-idéologiques de cette violence verbale comme instrument privilégié de communication et d'argumentation.

I. De la contextualité du théâtre africain

C'est désormais une la palisse d'affirmer que l'Afrique fut une terre asservie, meurtrie et souffrante. Car depuis le XVe siècle, elle a été soumise et exploitée. De sorte que certains critiques n'hésitent pas à parler de déterminisme historique, tant les sources de traumatismes sont nombreuses. Malheureusement, les états africains créés sur les seuls compromis politiques et économiques, même devenus indépendants, n'ont pas connu de quiétude. Les nouveaux dirigeants, pour la plupart à la solde du colon, n'ont pas su trouver le recul nécessaire et intelligent pour offrir à leurs peuples la liberté tant souhaitée. Ces héros de l'indépendance convertis en despotes, ont dévoyé les luttes émancipatrices et plongé le continent dans une nouvelle valse tragique. En conséquence, la démocratie dans son expression achevée devient une denrée quasi inaccessible. Ce qui fait dire à certains que l'Afrique doit en

¹ Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1990, 116 p

² Maéva Boris, « Recycler une étiquette générique, du narratif au dramatique : le cas du théâtre épique chez Bertolt Brecht », *Séminaires*, 2023, (En ligne : <http://journals.openedition.org/trans/8618>, consulté le 17/08/2024).

³ Définie selon selon Claude Duchet comme une approche qui « interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences » (« Introductions. Positions et perspectives », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 220 p., pp. 3-8, p. 4).

faire la « tropicalisation » pour lui faire épouser les réalités locales. Face à cette série d'événements catastrophes et tragiques, les arts et la littérature ne peuvent rester en marge de la vie public, politique et sociale. Quoique les rapports entre littérature et pouvoir sont toujours conflictuels, l'histoire littéraire est foisonnante en exemples où la littérature a été sortie des salons.

On s'imagine aisément que quand les circonstances l'imposent, l'écrivain n'hésite pas à se projeter sur le devant de la scène, quelquefois au détriment de ses convictions purement artistiques. D'autant que selon le critique littéraire français Gérard Gengembre « la littérature et l'art expriment symboliquement une société définie par son corps politique et son âme religieuse. Ils sont plus précisément le reflet de la partie morale de la société¹ ». Ainsi, le théâtre africain n'a pu échapper à ce qui semble être son destin comme en témoignent ses différents stades d'évolution. De ce fait, l'engagement est devenu une identité taxonomique de la dramaturgie africaine.

II. Approche diachronique du théâtre africain

Alors que l'Afrique est de tradition orale, on considère que parler de « théâtre africain » relève du paradoxe. Toutefois, il n'en demeure pas moins que c'est un théâtre qui jouit d'une grande richesse du fait de son intergénéricité. Cependant, le regard diachronique sur les productions dramaturgiques de la sphère littéraire africaine laisse apparaître combien la thématique du pouvoir et son ressort politique reste un des réservoirs où se puise la source d'inspiration des auteurs du domaine. C'est ce pour quoi, dans une analyse sur la question, Abdelillah Krim se demandait si le théâtre africain n'était pas essentiellement politique :

De par l'histoire de l'homme noir et du continent, le théâtre africain est naturellement traversé par un souci politique constant et ce n'est point ce que les critiques appellent le désenchantement du lendemain des indépendances qui prouvera le contraire.²

¹ Gérard Gengembre, « Bonald ou l'esthétique sociale de la littérature », *Romantisme, l'esthétique en acte*, PUF, 2009, (En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.1529> consulté le 24/09/2023, p.143-157).

² Krim Abdelillah, « Transformation du politique dans le théâtre négro-africain d'expression française des débuts à nos jours », *Horizon/Théâtre*, n°13, 2018, p.79-94.

De même, Abdelillah Krim souligne que le théâtre en Afrique aura toujours su garder, ne serait-ce qu'en filigrane, ce brin de rébellion, souvenir d'une blessure mal cicatrisée, malgré la succession des générations de dramaturges :

Tout comme les poètes et dramaturges français de l'entre-deux-guerres qui, comme Jean Giraudoux, Jean Anouilh ou Louis Aragon, auront puisé dans la gloire du passé gréco-romain matière à résistance au fanatisme nazi, les dramaturges africains auront tenté d'exploiter leur passé comme un outil de réhabilitation du présent. Toute une génération brandira la gloire de Chaka Zulu comme on brandit un manifeste, dont Léopold Sédar avec son poème « Chaka » placé au centre des Éthiopiennes, Senghor Tchicaya U Tam'si avec son Zulu (1977), Seydou Badian avec La mort de Chaka (1962), ou encore Condetto Nenekhaly-Camara avec Amazoulou (1970), et Abdou Anta Ka, « l'homme de la rue » comme il se définit lui-même, avec les Amazoulou (1972). D'autres héros ont servi de modèle à la résistance à la conquête coloniale comme le damel Teigne Lat Dior, héros des Derniers jours de Lat Dior (1965) d'Amadou Cissé Dia, et du Procès de Lat Dior (1972) de Mbengue Mamadou Seyni, ou Ali Boury Ndiaye, roi du Djolof qui s'opposera à la résistance française dans L'exil d'Alboury (1967) de Cheik Aliou Ndao.¹

Le parallèle fait avec les auteurs français ayant connus les mêmes aspérités de l'environnement sociopolitique ne devrait pas être compris comme un mimétisme irresponsable des dramaturges africains. C'est une référence d'autorité qui rappelle tragiquement que les directions des arts et littératures sont bien souvent tracées par les contingences sociales et politiques. Une réalité à laquelle les productions littéraires africaines n'échappent pas. Si la critique de façon unanime reconnaît comment la négritude a contribué à la pleine reconnaissance de la littérature africaine, depuis les premières décennies de l'après-indépendance, les regardants africains ont retourné leurs objectifs contre eux-mêmes et leurs praxis : passé donc la vague de l'insoumission incarnée par le personnage légendaire Zulu, Chaka comme figure de révolte contre les abus du colonialisme. Nonobstant, les premiers comme les seconds dramaturges africains ont orienté le théâtre sur l'axe immuable de l'engagement malgré les changements paradigmatiques de l'environnement social africain.

¹ Krim Abdelillah, *Idem*.

En effet, selon Koffi Kwahulé, le théâtre africain a connu trois phases d'évolution : « : le théâtre populaire (1936-1966); le drame historique (1966-1971); le théâtre de la désillusion (1970 à nos jours)¹ ». Ainsi, même si les générations contemporaines ont largement embouché la même trompette que leurs prédécesseurs, les niveaux d'engagement et les modalités de la représentation des réalités factuelles restent largement tributaires du vécu des auteurs. Pour les écrivains de cette terre africaine de souffrances, la cataplexie des dilemmes cornéliens est peu sévère parce que les cris de la multitude sont plus perçants que ceux de l'émoi personnel. C'est, en effet, ce que fait savoir Sami Tchak :

Le rôle social et politique de la littérature semble aller de soi lorsque les auteurs viennent non seulement des pays à problèmes, mais sont aussi perçus, ou se définissent eux-mêmes, comme porte-parole des sans-voix, comme écho noble d'une conscience collective qui émerge à peine dans la conscience du monde. Les œuvres qui en sont issues auront alors le fardeau de répondre à des questions concrètes.²

Alors que Léopold Sédar Senghor considère que les écrivains nègres étaient tous mus par une passion politique, Jean-Paul Sartre affirme que le fait même d'écrire c'est de facto s'engager. Pour le théâtre africain, la soif de panser les blessures du passé et d'exorciser les démons des iniquités et les cécités des égotismes est si forte que les créations scéniques ne sauraient s'embarrasser d'une suffisance du faire-beau. Ce que Malika Dahou souligne en ces termes :

Le théâtre noir africain contemporain a brisé les interdits qui le retenaient lié à des formes d'expressions traditionnelles comme le mvvet ou le kotéba, pour s'inscrire dans une recherche évolutive. Les seules formes de théâtre à visée socialisante sont actuellement le théâtre d'intervention et le théâtre forum que l'on retrouve particulièrement au Burkina Faso, au Mali, au Sénégal et en Côte-d'Ivoire.³

¹ Xavier Garnier, « Compte rendu de KWAHULE, Koffi, Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain », *Etudes Littéraires africaines*, n°5, 1998, p.53-54 (En ligne : <https://doi.org/10.7202/1042196ar> consulté le 24/06/2023, p.53).

² Sami Tchak, « Littérature et engagement en question », *Africultures*, 2/53, 2004, p.39-46 (En ligne : <https://www.cairn.info/revue-africultures-2004-2-page-39.htm> consulté le 02/07/2023).

³ Malika Dahou, *op.cit.*, p.87.

Par conséquent, ces substrats déteignent sur le théâtre africain et lui confère une empreinte épique. Ainsi, le théâtre ivoirien, à l'image de celui de toute l'Afrique francophone, s'est fait le difficile et noble devoir de peindre les nouvelles réalités socio-politiques qui naissent des indépendances. Avec Hyacinthe Kakou, le théâtre épique a pris les allures d'un jet de casseroles, une sorte de contestation entre personnages par le verbe qui salit le nom et souille la dignité.

III. *On se chamaille pour un siège : un théâtre épique et délibératif*

Hyacinthe Kakou¹ est, avec Koffi Kwahulé, Angelbert Ablo, Tiburce Koffi, Elie Liazeré, l'un des plus importants dramaturges ivoiriens de ces dernières années. Considérer le théâtre de Hyacinthe kakou comme un théâtre épique renforce l'idée de la modalité délibérative comme écriture dramatique, surtout qu'elle est propre au politique. En effet, le théâtre africain du fait qu'il puise son énergie principalement du passé tragique et de la quotidienneté, est essentiellement politique et se présente comme une exigence éthique à travers un matérialisme dialectique. À la notion de conflit, le théâtre politique substitue celle de contradiction. En outre, qualifié aussi de discours politique², le discours délibératif consiste à persuader ou à dissuader. Sa finalité est de ce fait dans l'avenir où se joue les questions d'intérêts ou du dommage, du possible ou de l'impossible. Dans *On se chamaille pour un siège*, Le Crieur plante ainsi le décor :

Demain, gens de Ikpo, que nul ne parte au champ, ni ne s'aventure sur le sentier qui mène aux pièges et même au marigot ! Que tous, hommes, femmes, jeunes hommes, jeunes filles, vieillards et enfants, tous, je dis bien, se rendent chez le Chef Victor pour écouter ce message d'une importance capitale, et sans précédent dans notre village, dont notre vie dépend entièrement. (p.27)

En outre, le procédé dialogique se présente comme le moyen approprié pour visualiser et faire présenter les thèses en opposition à travers les répliques des énonciateurs. Ces derniers incarnant à la fois et les arguments qu'ils défendent et la vision du monde qui est la leur construite par leur vécu. Il suit ainsi que le recours au dialogue fictif, en même temps qu'il inscrit le

¹ Il est écrivain ivoirien né le 10 septembre 1953 à Agboville, Région de l'Agneby-Tiassa. Il décède le 27 juin 2020. L'auteur s'est surtout signalé à la faveur du Festival du Théâtre Scolaire et Universitaire de Côte d'Ivoire en parvenant à faire primer trois de ses pièces : « On se chamaille pour un siège » en 1982, « Chut ça couronne » (1985), écrite en collaboration avec Tiburce Koffi, et « Le Fou du carrefour » (1994).

² Christian Le Bart, *Le discours politique*, Paris, PUF, 1998.

délibératif comme pratique de vie sociale, permet au lecteur-spectateur de saisir aisément les enjeux du débat et de se questionner. *On se chamaille pour un siège*, ce texte joyeux est sans doute l'un des plus marrants du répertoire théâtral ivoirien. Ce rire enrobe une grave satire sociale et politique. En effet, une petite communauté presque tranquille, à la veille des élections législatives, étale au grand jour, sur fond de querelles de clocher et de chapelles, de combats d'arrière-garde, ses contradictions internes. Une atmosphère préélectorale délétère qui rappelle hélas fortement la grande chamaille qui prévaut dans l'univers politique ivoirien et même africain, avec ses excès et ses dérapages.

III.1. La violence comme matrice de la rhétoricité

En visant la persuasion, le théâtre épique a partie liée avec la rhétorique dont il exploite les ressources d'élocution. À cet effet, Roland Barthes qualifiait la rhétorique de « technique privilégiée » car précise-t-il, « *le langage étant un pouvoir, on a édicté des règles sélectives d'accès à ce pouvoir, en le constituant en pseudo-science, fermée à "ceux qui ne savent pas parler"* »¹.

Principalement, la rhétorique est un moyen ou une technique de persuasion jouant essentiellement sur les ressources du langage. À la fois morale, pratique sociale et ludique, la rhétorique, « *ancienne pratique [de Gorgias à Napoléon III] du langage littéraire*² », est la seule discipline qui offre une science du discours persuasif. Elle pousse à agir dans un sens plutôt qu'un autre, à prendre une décision plutôt qu'une autre. En effet, Aristote présente la rhétorique comme « *la faculté de considérer, pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader. [Et] ceci n'est le fait d'aucun autre art, car chacun des autres arts instruit et impose la croyance en ce qui concerne son objet* »³.

Ainsi, dans la pragmatique rhétorique on distingue nécessairement trois genres de discours oratoires : le délibératif, le judiciaire et le démonstratif. À la soif de « dire », il faut, pour paraître convaincant et persuasif, savoir manier le « comment dire ». Certes, l'art rhétorique ne peut jamais se soustraire de

¹Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, 16, 1970, *Recherches rhétoriques*, pp. 172-223 (En ligne : <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1236>, consulté le 06/10/2023, p.173).

² *Idem.*, p.172.

³Aristote, *Rhétorique*, Nouvelle édition numérique, 2008 (En ligne : <http://docteurangelique.free.fr>, consulté le 15/04/2024, p.7.

tous les processus argumentatifs, mais dans l'univers politique surtout, on peut convenir que « la parole est un sport de combat¹ » en référence au titre de Bertrand Périer.

III.1.1. Une onomastique stigmatisante

L'analyse sociocritique invite à considérer l'onomastique sous l'angle spécifiquement anthroponymique. Dans ses travaux en pays Dogon, Solange de Ganay a constaté que chez ce peuple, « les noms ne sont pas seulement des désignations ; ils s'appliquent dans l'individu à des forces permanentes, reçues d'autres individus, d'ancêtres, d'êtres surnaturels, forces dont il est le support temporaire² ». C'est dire que le nom, même s'il peut être volatile chez certains peuples africains, aurait une influence sur celui qui le porte. En outre, Jacques Fédry, écrit que « le nom, c'est le moi social, le moi relationnel³ ». A cet effet, on rencontre des noms dits conditionnés.

Dans *On se chamaille pour un siège*, l'une des premières impressions qui captent l'attention du lecteur-spectateur, c'est le caractère tonique des noms des personnages. En effet, ils sont constitués pour l'essentiel de deux syllabes (Djinan, Titi, Doué, Doua, Gblagbla, Boka). Au-delà de cette simplicité qui peut être comprise comme facilitation du processus d'identification des personnages, se trouve une autre sémantisation. En effet, si certains noms sont d'origine locale, d'autres par contre renvoient à des personnages qu'on pourrait qualifier d'affranchis culturels (Boka, Chef Victor, Jolie), certains autres encore sont de simples archétypes sociaux (Villageois, Policier, Volontaire, Surveillant de scrutin) noyés dans les fonctions.

En fondant ces personnages dans des moules communs, ils sont ainsi stéréotypés voire stigmatisés : ce qui préfigurent les conflits interrelationnels. Par ailleurs, il se trouve aussi des personnages dont les comportements indiquent qu'ils sont conditionnés par leurs noms : Djinan (prononciation en malinké de *djinn*, qui signifie « démon » ou entité malfaisante). C'est un personnage acariâtre, intrépide, nombriliste et conservateur tandis que sa fille Tinanoh représente la figure progressiste dans l'œuvre. De même, Kokoti (signifie en langue locale baoulé, *porc*). Le paradoxe veut qu'il soit le

¹ Bertrand Périer, *La parole est un sport de combat*, Paris, JC Lattès, 2017.

² Solange de Ganay, « Toponymie et anthroponymie de l'Afrique noire », *Revue internationale d'onomastique*, 1948 2-2 pp. 143-146.

³ Jacques Fédry, « Le nom, c'est l'homme », *L'Homme*, Éditions de l'E.H.E.S.S. n°191 | 2009 (En ligne : <http://journals.openedition.org/lhomme/22195> consulté le 17/08/2024, p.78).

meilleur ami de Djinan : il acquiesce à tous les propos de ce dernier (pp.64-65/107-110) et le suit comme son ombre (p.53). Toutefois, ce sont leurs meilleurs contradicteurs de la pièce.

En fin de compte, il s'avère que « le nom est le support matériel d'un message transmis par les parents ou par un autre donneur, à l'adresse d'un tiers¹ » : ainsi, Doué semble plus doué, aux antipodes de son oncle Djinan ; il est la voix de la raison qui argumente sobrement mais noyé dans les flots de la jactance invectivante des autres villageois.

III.1.2. Le quiproquo, levier de la jactance

Selon le *Trésor de la langue française*, le quiproquo est une « méprise, malentendu faisant prendre une personne, une chose pour une autre ». Cette méprise qui peut aussi porter sur un sujet, est utilisée pour créer une situation comique au théâtre. Toutefois, c'est une erreur aux conséquences potentiellement graves dans la réalité.

Dans *On se chamaille pour un siège*, c'est une ressource qui crée l'étincelle, alimente les contradictions et l'incendie narratif de la pièce. C'est le ressort de la méprise qui oppose Djinan à son épouse qui le prend à demi-mot quand il parle de mets occidentaux :

DJINAN : Ah Titi, laisse donc cette bouillie de mil brûler, se calciner si ça se peut ! D'ailleurs, le mil aux mange-mil ! (*Euphorique*). Nous, nous ne mangerons plus désormais que de la salade, des petits pois, de la pomme de terre sautée à l'étouffée, des ...

TITI, *horriifiée* : Oh ! Des pommes de terre qui sautent et étouffent ? Ah ça, je n'en veux pas ! (p.21)

Titi feint de ne pas saisir le sens des propos de son époux narcissique pour l'effaroucher. Dans le même registre, on relève que les proverbes sont faussement contextualisés dans l'optique de créer de la confusion ou pour titiller l'orgueil de l'autre :

GBLAGBLA : (...) Mais le proverbe ne dit-il pas que, celui qui n'a pas sa mère, doit se contenter des seins de sa grand-mère ?

¹ Jacques Fédry, *op.cit.*, p.85.

DJINAN : Pas d'accord ! Doua n'est pas notre grand-mère et nous ses petits enfants ! on ne l'écouterait point ! ... (p.38).

Enfin dans cette œuvre, nul discours ne se construit qui ne soit une insulte proférée. Mais comme dit Aristote dans sa Rhétorique, « L'attaque personnelle, l'appel à la pitié, l'excitation à la colère et aux autres passions analogues de l'âme ont en vue non l'affaire elle-même, mais le juge¹ » comme en témoigne l'échange entre Boka et Djinan :

BOKA : (...) J'ai veillé tout seul pendant vingt ans sur ce village !

KOKOTI : Et maintenant, tu dois avoir les yeux bien lourds de sommeil ! Va donc dormir autant d'années que tu voudras et fous-nous la paix, Boka ! (p.109).

L'intolérance langagière entre personnages ne répond pas seulement à une démarche argumentative, mais au simple besoin de démonter un individu parce que sa tête déplaît. Les villageois détestent leur député Boka à qui ils reprochent la suffisance et la cupidité. Kokoti trouve saisi l'occasion du quiproquo, cette belle arme, pour le discréditer. À travers cette déduction malicieuse, Kokoti règle ses comptes avec Boka qui ne vient au village que pendant les périodes électorales. Mieux, ils « s'empoignent, on s'évertue à les séparer » (p.110). Au soufflet du verbe, Kokoti y joue des muscles.

III.2. Les rixes : échec du verbe et représailles

Dans le théâtre de Hyacinthe Kakou, on remarque une combinaison d'atteintes physiques et de violences verbales. Le verbe *se chamailler* dans le titre, en dehors de charrier une certaine trivialité, participe d'un rabaissement des personnages. En effet, se chamailler signifie se quereller pour des brouilles.

Ainsi, les empoignades entre personnages constituent dans l'œuvre une trame visible d'une atmosphère chaotique (p.87). De même, certaines insinuations déplacées, à défaut d'arguments, se règlent dans l'affrontement comme entre deux villageois (p.94). Dans cette tendance aux empoignades, les principes de vie communautaire et de bienséance sont bafoués : la mère du jeune Doua est prise à partie par Kokoti qui « s'apprête à bondir sur elle, après avoir ôté son boubou » (p.67). Heureusement, dans le cadre villageois, ces cas d'affrontement sont rares et manquent de franchises au sens du corps-à-corps des extrêmes. Mais quand Kokoti s'en prend à Boka

¹ Aristote, *op.cit.*, p3.

(p.110), c'est toute la communauté, excédée, qui semble régler ses comptes à l'imposteur politique incarnée par Boka.

IV. Construit idéologique de l'insulte chez Hyacinthe Kakou

« *Les insultes ! Ça recommence !* » (p.31). Cette récrimination du 3^{ème} Villageois, un des comparses de la pièce, résume à elle seule que les attaques verbales entre les personnages sont la chose la mieux partagée. Comme le fait remarquer la linguiste belge Laurence Rosier, l'insulte fait partie intégrante de nos pratiques sociales et de nos rites conversationnels.

En effet, dans certains pays comme le cas de la Côte d'Ivoire, les jeux des alliances interethniques se construisent essentiellement sur les insultes familières. Le paradoxe est que ce sont ces insultes qui par le passé ont préservé les ethnies des conflits intercommunautaires et continuent encore de nourrir l'imaginaire des peuples des tribus alliées.

IV.1. Un instrument culturel de dédramatisation

Les insultes constituent « une armature symbolique¹ » de cohésion sociale. De sorte que, le défoulement par l'insulte grossière et amusante, dans un cadre culturel, ne mène jamais aux conflits ouverts. Si pareille situation se présentait, ce qui équivaut à la rupture d'un pacte de sang, elle ouvrirait la voie au paiement d'une amende symbolique correctionnelle. Dans un tel contexte, la vulgarité langagière devient alors un instrument consenti de communication et de socialisation. Toutefois, une seconde lecture des insultes peut s'interpréter comme une volonté affichée des intervenants de dominer.

Ainsi, ce genre d'agressions sont souvent gratuites et ne poursuivent aucune autre fin que celle de paraître et de s'affirmer. De sorte que tous les personnages n'argumentent que par l'offense verbale, sans « aucun respect pour les cheveux blancs » (p.30) :

KOKOTI : Regardez-moi cet imbécile-là ! Ne t'a-t-on pas vu lire la lettre tout à l'heure ? Hein ? Tu coassais « cui...cui...aou...aou », tout comme une grenouille tombée dans de l'eau bouillante... (Menaçant)
D'ailleurs, va-t'en d'ici, sinon, ta mère ne te reconnaîtra plus jamais !
(p.65)

¹ René Badache, « Le monde du "N.T.M." ! Le sens caché de l'injure rituelle », *Agoras débats/jeunes*, vol. 2, 1995, p.86-96 (En ligne : https://www.persee.fr/doc/agora_1268-5666_1995_num_2_1_1516 consulté le 09/10/2023).

Même le Chef Victor, qui incarne l'autorité et la sagesse, se lâche quelquefois : « *T'occupe pas d'eux !... Mais, fais attention, Gblagbla ! Tu risques d'abîmer l'argent... (Ferme.) Mais, reculez donc, vous autres ! N'agissez pas comme des moutons, voyons !* » (p.44).

Par ailleurs, aucune sensibilité ne semble être épargnée par ce jeu de l'invective, même pas les questions de foi : à travers la critique contre Ahouba, les villageois se moquent de la chrétienté :

KOKOTI : je me demande si ce catéchiste n'a pas été baptisé à coups de vins. C'est quand même curieux pour un homme de Dieu ! » (p.34).

En somme, l'insulte à travers les jeux de mots est un comique verbal. En cette qualité, elle est convoquée par Hyacinthe Kakou pour parodier les processus électoraux dans les pays africains dont les populations sont majoritairement analphabètes. Ainsi, l'insulte supplée l'argument. Mais Derrière ces querelles à la fois naturelles et d'affirmation identitaire, l'insulte remplit une fonction cathartique. C'est une arme de défense psychologique. Elle permet de dédramatiser ce qui fâche en réalité, dissipe les différends et contribue à renforcer les liens sociaux.

IV.2. Une expression de révolte contre une praxis électorale

Candidat aux élections législatives qu'organise son pays, le personnage Djinan n'a pour argument principal que sa personne, surtout son statut d'homme. C'est avant tout un macho dont l'épouse Titi est contrainte de supporter les travers de cet égotisme démesuré au quotidien. Comme il aime à le répéter : « *une femme, je vous le répète, reste une femme !* » (p.87). Il apparaît donc dans un premier temps que le recours à l'insulte est un type de discours sexiste qui voudrait reléguer la femme dans les antichambres des joutes électoralistes. En effet, les personnages mâles dans la pièce ont des rapports spécifiquement conflictuels avec la gent féminine. Toutefois, c'est par et avec les insultes que les hommes affirment leur supériorité masculine :

KOKOTI : En tout cas si elle n'était pas une simple femme, je lui aurais montré de quoi je suis capable, moi Kokoti !

1^{er} VILLAGEOIS : Moi je lui aurais carrément retourné le visage d'un violent coup de poing. Je ne tolère pas qu'une femme se moque de moi ! Ça c'est mon totem ! (Pp.69-70)

Il s'agit de rappeler à la femme sa faiblesse et le risque qu'elle prend à égaler l'homme. Se sentant rabaisées par les hommes qui se prévalent de leur phallus, les traitant de « *femmes plates et squelettiques qui se perdent dans le tara la nuit* » (p.30), les femmes en cœur retournent aussi par l'insulte : « *ils sont vraiment cinglés les hommes d'aujourd'hui* » (p.31). Mais, dans le tableau I de la pièce, les dérives machistes de Djinan ne laissent aucune possibilité à son épouse Titi et lui ôte la possibilité d'alimenter avec lui une conversation constructive :

DJINAN : Je divague, moi ? Hein ! Moi ton homme ? (...)

TITI, recule. *On ne sait jamais.*

DJINAN : Hê ! N'aie pas peur femme ! J'ai changé, je suis devenu un nouvel homme. (P.14-15)

Cette séquence est révélatrice de la nature des rapports entre le personnage masculin et son épouse. Si Titi se montre méfiante, c'est la preuve que son homme ne manque pas de la violenter physiquement et psychologiquement. Craintive, ses répliques ainsi sont brèves et quelquefois elliptiques (pp.16-24). En outre, Djinan est aussi un narcissique notoire qui trouve de la contenance dans l'agressivité langagière :

DJINAN *raillant Doué* : Mon transistor ! Mon transistor ! (*Dans un souffle, après un temps.*) Ton transistor est-il flambant neuf comme le mien ? Arrive-t-il tout droit du pays des Blancs ? Parle-t-il comme le mien parfaitement les langues des Blanc, des Jaunes, des Rouges, des Verts ? Euh, les langues de chez nous et d'ailleurs, les langues présentes et à venir ? Le tien qui fait pipi...pipo... qui bégaie à outrance, est une marque sous manguier, je parie ! Et ces marques-là, on en trouve pêle-mêle aux abords des marchés, et en quantité. Pouah ! (p.23)

C'est de ce fait un personnage qui se donne de l'épaisseur et des airs de supériorité, lui « qu'aucun homme n'ose défier » se vante-t-il (p.87) :

DJINAN : Si j'ai gardé le silence, c'est pour vous faire voir, sentir à quel point je suis important dans ce village, moi, Djinan ! (p.38)
(...)

DJINAN : Si l'intelligence se mesurait à la grosseur de la tête, Gblagbla qui a un canari sur les épaules aurait compris l'inutilité de nous déranger ! (*Rires.*) (p.42)

Dans cette séquence, comme dans la suite du texte, Djinan construit sa personnalité à coups d'invectives, là où un candidat plus sérieux choisirait la modestie et le respect pour son potentiel électoral. Mais cette posture du personnage est sa lecture des joutes électorales et du processus de vote. C'est une forme de révolte et son incompréhension du processus électoral.

D'ailleurs, croyant que son seul nom et sa prétendue renommée suffisent à l'identifier, il s'offusque quand, le jour du vote, on lui demande sa pièce d'identité (pp.113-115). C'est un procès qui fait référence à celui de Jean-Marie Adiaffi, satire qu'il fit dans son œuvre romanesque au titre évocateur *La carte d'identité*. Comme Djinan, la plupart des personnages ont une conscience approximative des élections ou se sentent floués par le jeu démocratique, peut-être parce qu'il ne prend pas en compte leurs réalités. Ce qui peut justifier leur irritation. D'ailleurs, si les élections ne sont pas de « pure forme » (p.62), elles ont le fâcheux mérite de ressembler à une enfarinée (p.111-112).

Conclusion

En somme, cette pièce riche en émotions est la parodie des processus électoraux et du jeu démocratique. En pareilles occasions, et dans les républiques où les populations sont instruites et éduquées aux enjeux électoraux, les débatteurs se jaugent à coups d'arguments. Dans *On se chamaille pour un siège*, ces postures de l'élégance persuasive sont méprisées. Les questions politiques sont ici évoquées dans une ambiance de chaos systémique : la chamaillerie a pris la consistance d'une foire aux atteintes psychologiques : on s'insulte et on se bagarre.

Ainsi, les attentes légitimes d'un discours délibératif construit sont déçues parce que l'argumentation s'est transfigurée en violence verbale. Aussi parce que la question d'intérêt général n'a jamais prospéré au-delà de celle des intérêts personnels.

En conséquence, là où la culture démocratique saine fait défaut, les attaques frontales deviennent monnaie courante. Ainsi, les rixes et les atteintes psychologiques rappellent dramatiquement comment les questions électoralistes, sous les tropiques, se règlent souvent par l'argument de la force et dans le chaos au détriment des vertus du verbe. Cette approche farcesque et satirique innovante du politique peut donc être versée au crédit du dynamisme de l'écriture théâtrale ivoirienne et africaine.

Références bibliographiques

- Aristote (2008). *Rhétorique*, Nouvelle édition numérique, (En ligne : <https://urangelique.free.fr>, consulté le 15/04/2024)
- Badache, R. (1995). « Le monde du "N.T.M." ! Le sens caché de l'injure rituelle », *Agora débats/jeunesses*, 2, pp. 85-96. (En ligne: <https://doi.org/10.3406/agora.1995.1516> consulté le 11/07/2024)
- Barthes, R. (1970). « L'ancienne rhétorique », *Communications*, 16, 1970. *Recherches rhétoriques*. pp. 172-223 (En ligne: <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1236> Consulté le 10/06/2023)
- Brecht, B. (1990). *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 116 p.
- Bromberger, C. (1982). « Pour une analyse anthropologique des noms de personnes », *Langages*(66), pp. 103-104.
- Duchet, C. et al. (1979). *Sociocritique*, Paris, Nathan, 220 p.
- Garnier, X. (1998). « Compte rendu de [KWAHULE, Koffi, Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain ». *Études littéraires africaines*(5), pp. 53-54. (En ligne: <https://doi.org/10.7202/1042196ar>)
- Gengembre, G. (2009). « Bonald ou l'esthétique sociale de la littérature », (PUF, Éd.) *Romantismes, l'esthétique en acte*. Consulté le 09 24, 2023, sur <https://doi.org/10.4000/books.pupo.1529>.
- Bertrand Périer, *La parole est un sport de combat*, Paris, JC Lattès, 2017.
- Solange de G. (1948). « Toponymie et anthroponymie de l'Afrique noire », *Revue internationale d'onomastique*, 1948 2-2 pp. 143-146.
- Jacques Fédry, « Le nom, c'est l'homme », *L'Homme*, Éditions de l'E.H.E.S.S. n°191 | 2009 (En ligne : <http://journals.openedition.org/lhomme/22195> consulté le 17/08/2024))
- Kesteloot, L. (1967). *Anthologie négro-africaine*, Marabou.
- Krim, A. (2018). « Transformation du politique dans le théâtre négro-africain d'expression française des débuts à nos jours », *Horizon/Théâtre*(13), pp. 78-94.
- Kwahulé, K. (1996). *Pour une critique du théâtre ivoirien*, L'harmattan.
- Le Bart, C. (1998). *Le discours politique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Maéva, B. (2023). « Recycler une étiquette générique, du narratif au dramatique: le cas du théâtre épique chez Bertolt Brecht », *Séminaires*, (En ligne : <http://journals.openedition.org/trans/8618>, consulté le 17/08/2024).
- Malika Dahou (2013). « Les formes d'expression du théâtre noir africain : intercommunication, emprunts et structures langagières », *Les Cahiers du GRELCEF*, n°4 *La problématique micro-identitaire dans les écritures et expressions francophones*.
- Périer, B. (2017). *La parole est un sport de combat*, Editions jean Lattès.
- Tchak, S. (2004). « Littérature et engagement en question », *Africultures*(59), pp. 39-46. (En ligne:<https://www.cairn.info/revue-africultures-2004-2-page-39.htm> consulté le 13/05/2024)

Axe 4

Dynamiques socio-économiques des créations scéniques africaines actuelles

Le fou* de Jean-Pierre Guingané : une pièce de dénonciation politique*François Tchoman ASSEKA**

Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle
(INSAAC) Abidjan Côte d'Ivoire
tchomanfrancois@gmail.com

Résumé

Les abus du pouvoir, l'injustice et notamment la corruption, invitent le public et l'homme de la rue à s'interroger sur le sort des petites gens de la société. Ces laideurs retardent le développement et peuvent inciter les parias à se révolter en recourant à la violence. Alors, ils seront considérés comme des fous. Le théâtre doit amener le lecteur-spectateur à s'interroger sur la vie sociale, d'autant plus que sa fonction est de faire œuvre utile. Par ce moyen d'expression dramatique, Jean-Pierre Guingané aspire à impulser le développement par l'éducation des masses. L'hypothèse selon laquelle *Le fou* de Jean-Pierre Guingané est un théâtre de dénonciation est caractéristique de la sémiotique, en tant que méthode d'analyse littéraire telle que préconisée par Charles Sanders Peirce. Nous parvenons aux résultats selon lesquels la pratique du théâtre de dénonciation est un atout majeur en ce sens qu'il s'adresse au grand public et est capable de transformer positivement la société contemporaine.

Mots clés : Dénonciation, développement, éducation, fou, société contemporaine.

Abstract

Abuses of power, injustice and, in particular, corruption, invite the public and the man in the street to question the fate of society's little people. These uglinesses retard development and can incite outcasts to revolt by resorting to violence. Then they'll be seen as mad. The theater must encourage the reader-spectator to question social life, all the more so as its function is to be useful. Through this means of dramatic expression, Jean-Pierre Guingané aims to stimulate development by educating the masses. The hypothesis that Jean-Pierre Guingané's *Le fou* is a theater of denunciation is characteristic of semiotics as a method of literary analysis as advocated by Charles Sanders Peirce. We arrive at the conclusion that the practice of denunciation theater is

a major asset in that it addresses the general public and is capable of positively transforming contemporary society.

Key words: Denunciation, development, education, crazy, contemporary society

Introduction

De la Grèce antique à nos jours, le théâtre a connu des fortunes diverses. En ce qui concerne celui de la contemporanéité, les spectacles présentent un fort penchant à la liberté créative régentée par l'affranchissement des contraintes de l'invention de nouvelles formes. Les auteurs africains ne cessent de faire voler en éclats les canons esthétiques rigides, notamment du théâtre classique, pour le marquer de leurs empreintes. Ceux-ci œuvrent pour un art dramatique qui a une fonction sociale précise, se résumant à faire œuvre utile. Il s'agit du théâtre de dénonciation qui a une forte propension pour le développement. À ce sujet, Bakary Traoré affirmait que « l'une des nécessités du théâtre négro-africain moderne était de présenter au public des thèmes répondant à ses préoccupations. »¹ Bakary Traoré voudrait insinuer que l'art dramatique africain doit non seulement préserver son statut au sein de la communauté mais remplir son rôle social. C'est du reste, dans cette perspective qu'il convient d'orienter l'approche dramaturgique de l'homme de théâtre Jean-Pierre Guingané.

Le sujet ci-après : « *Le fou* de Jean-Pierre Guingané : une pièce de dénonciation politique » vise à montrer l'apport du théâtre pour une transformation positive de la société. La pièce, *Le fou* permet à juste titre de déterminer son enjeu esthétique envisagé comme celui de développement, en passant en revue les abus du pouvoir, l'injustice et surtout la corruption, qui sont des gangrènes de la société. Ces tares se révèlent incitatrices à la révolte des parias. Il se dégage l'hypothèse suivante : *Le fou* de Jean-Pierre Guingané est une écriture de dénonciation politique. Quelle réflexion théorique porte-t-on sur la révolte du dominé face au pouvoir politique ? Comment s'exprime cette dénonciation dans *Le fou* de Jean-Pierre Guingané ?

Pour répondre à cette problématique, nous recourons à la méthode sémiotique telle que proposée par Charles Sanders Peirce. L'intérêt de la présente analyse littéraire réside dans le travail de construction de l'œuvre

¹ Bakary Traoré, *Le théâtre négro-africain est ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958, P.141.

qu'elle appréhende comme porteur de sens ; l'œuvre littéraire fonctionnant comme un système de signes. Cette analyse s'articule autour de deux axes majeurs : le premier s'intéresse à la théorisation du personnage révolté contre le pouvoir politique, et le second à l'expression de la dénonciation dans *Le fou*.

1- Une réflexion théorique sur la révolte du dominé face au pouvoir en place

Le théâtre est un instrument de transformation sociale. Son action vise à développer la connaissance et à éveiller la conscience des spectateurs ; car si rien n'est fait, les fléaux du moment risquent de compromettre le développement social et par ricochet, d'hypothéquer l'avenir des citoyens. La folie peut se définir comme un trouble mental, un égarement de l'esprit. Elle apparaît comme une aliénation, une dérision. Pour le psychiatre, la folie est une maladie qui fait souffrir le sujet et qu'il convient de soigner. Le patient doit être, pour ce faire, séparé de la famille ou de la communauté pour être décemment traité dans un hôpital psychiatrique où il recevra des soins appropriés ; car il devient, dès cet instant, un danger social. Dans ces conditions, il n'est plus maître de ses facultés, il accomplit des actes et tient des propos contraires à ce qui est raisonnable, à ce qui est admis par la morale du « moi » conscient. Atteint de folie réelle, de démence, le fou est celui dont le discours est considéré comme de nul effet en ce sens que, comme le stipule Michel Foucault, il « *n'a ni vérité, ni importance, ne peut pas authentifier un acte ou un contrat.* »¹ Ainsi catégorisés, les fous ne peuvent communiquer avec le monde réel qu'à travers des signes qui paraissent insolites. Leurs agissements sont faits de maladresses.

Toutefois, dans la présente analyse, en remplacement du fou généralement présenté dans certaines pièces, il convient cette fois, de considérer le personnage révolté. Indigné par les acteurs de la vie sociopolitique, celui-ci adopte une attitude de refus et d'hostilité face à l'autorité. Il ne s'agit pas pour elle de juger les actes du dominé par leurs conséquences, mais de cerner leurs mobiles et de couper le mal à la racine. Par la révolte, le dominé ou le marginalisé dénonce les abus, les injustices et par-dessus tout, la corruption sous toutes ses formes. Lorsque les actes consécutifs au bâillonnement, au traitement avilissant des parias de la société sont accomplis, l'autorité, loin de se culpabiliser reste éberluée et offusquée. Elle traite ceux-ci de fous en ce

¹ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Nrf-Gallimard, 1971, p.12.

sens qu'elle conçoit leurs agissements comme un contrepouvoir. L'être humain est ambivalent dans la mesure où son psychisme se perçoit à deux niveaux : le rationalisme et l'absurde. À ce sujet, Albert Camus fait observer que :

Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on peut en dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. L'absurdité dépend autant de l'homme que du monde. Il est pour le moment leur seul bien.¹

Pour Albert Camus, le monde a pour essence l'absurde. Cette absurdité trouve son fondement dans le conflit de l'irrationnel et de la quête continuelle de la raison. Aussi accorde-t-il une place de choix à la révolte. Cela est d'autant vrai qu'il n'hésite pas à montrer la hargne avec laquelle les opprimés, voulant s'affranchir de toutes dominations, tiennent leurs discours. Ainsi, Albert Camus la dévoile en ces termes :

Qu'est-ce qu'un homme révolté ? un homme qui dit non. [...] Quel est le contenu de ce "non" ? Il signifie par exemple les "choses ont trop duré de là non", "vous allez trop loin", jusque-là, oui, au-delà et encore "il y a une limite que vous ne dépassez pas". En somme ce "non" affirme l'existence d'une frontière.²

Ce discours dévoile l'exaspération des opprimés contre l'asservissement qui les afflige. En effet, ces dominés luttent pour leur liberté face à la colonisation qui reste une situation infernale et cauchemardesque. La piètre image du colon est mise en exergue : la trahison, la monstruosité et la couardise. Les opprimés sont déterminés à se rebeller jusqu'à ce que le colon plie l'échine. Avec *L'homme révolté*, l'auteur se focalise plus sur le positif et le dépassement de l'absurde. L'homme se révolte donc pour défendre ses valeurs et ses idées. Dans la pièce, *Je soussigné cardiaque* de Sony Labou Tansi, par ensemble, le personnage principal, Mallot, un instituteur, se rebiffe contre la classe politique et l'Administration du Lebango. Il crie son indignation contre toute cette clique qui ne fait pas le travail pour lequel elle est payée. En Perono, vieux colon espagnol de nationalité lebongolaise, Mallot découvre la supercherie : « *MALLOT : Regardez ! Perono et vous bougez là dans mon ventre, dans ma tête aussi. Vous me mettez à l'étroit.*

¹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p.113.

² Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 27.

Vous voulez m'abroger. Mais j'arrive. Je me recrée, je me recommence. Je suis. »¹

Perono est réputé pour son esprit de conquête et de profit. Il use du dieu argent pour imposer sa culture et sa religion. Misanthrope et encouragé par le pouvoir politique local, il fait du Lebango un enfer pour les autres. Bela Ebara est un suppôt de Perono. Lebangolais, il est corrompu, dépourvu de conscience. Mallot, animé du déni de lutter contre les indésirables du Lebango va le détrôner pour qu'il soit moins orgueilleux. En sus, l'instituteur critique le manque de conscience professionnelle, l'absentéisme injustifié et le retard exagéré des agents dans leurs services. Mallot considère Bela Ebara comme la métaphore de tous les grands maux dont souffre le continent africain parmi lesquels l'impérialisme, le colonialisme, le sous-développement.

D'ailleurs, de manière rageuse et passionnée, Mallot molestera Bela Ebara, Directeur Général de l'Enseignement en République du Lebango. Ses gestes accompagnent ses paroles : « *Il lui crache à la figure ; il lui trace une croix sur le front avec un marqueur ; il déforme la voix, il le gifle, il lui tire les oreilles, il lui tire le nez...* »² Mallot a ainsi malmené sa victime. Il est le prototype de l'homme révolté qui dénonce la mauvaise gouvernance. Il satirise un régime qui s'impose par les délations, la terreur et la répression.

Cet honnête citoyen se comporte en vrai rebelle en cherchant à braver l'autorité. Evidemment, il sera vite broyé par l'appareil politico-militaire qui le traitera de fou, de gênant. Le pouvoir politique ne supporte pas la vérité. Le refus pour la classe dirigeante d'entendre raison est une absurdité qui pousse inéluctablement notre monde vers un gouffre.

Le théâtre de Jean-Pierre Guingané est considéré comme un moyen d'expression artistique ayant pour but d'impulser le développement. Le dramaturge écrit et projette sur la scène de son théâtre dans le but d'améliorer la situation de l'Homme, ses rapports avec l'environnement et au besoin, de les transformer. Ce théâtre se veut social, éducatif, sensibilisateur en raison des thèmes éminemment sociaux qu'il développe en vue de trouver des solutions. Son théâtre a donc pour objectif la transformation de la société. Il opère sur l'actualité brûlante, la vie quotidienne.

¹ Sony Labou Tansi, *Je soussigné cardiaque*, Paris, Hatier, 1981, Tableau IV, scène 2, p. 145.

² Sony Labou T, *Je soussigné cardiaque*, op.cit., p. 145-146

Cette dramaturgie permet d'exprimer le vécu des prolétaires. Quoi qu'il en soit, le théâtre doit préserver son statut au sein de la collectivité et remplir son rôle social. Selon Monique Borie,

pour que l'acte théâtral puisse se définir comme acte social au sens fort du terme, on considère traditionnellement qu'il doit être porteur du pouvoir d'exprimer la vérité et la cohésion du groupe, qu'il doit célébrer ou formuler la vision collective qu'une société a d'elle-même, de son histoire et de ses rapports à l'univers.¹

Monique Borie insinue que le théâtre social est conçu comme une tribune d'échanges en vue de répondre aux préoccupations usuelles des spectateurs.

2. L'expression de la dénonciation dans *Le fou* de Jean-Pierre Guingané

Ce deuxième axe de l'étude montre le caractère essentiellement professionnel de la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané. L'auteur ne traite pas de la folie dans sa pièce, mais de la manière dont les puissants du moment sont en mesure de déformer la réalité et de chercher à motiver leurs injustices en taxant les pauvres citoyens qui cherchent à sortir de leur condition sociale de « fous ». C'est cette attribution arbitraire, illégitime qui est malheureusement accordée à Tinoaga. Le fou dont il s'agit dans cette pièce se démarque de son référent traditionnel par une vue de l'esprit condescendante et méprisante. L'information a été donnée sans doute par une presse partisane, à la solde du pouvoir d'Etat.

L'art dramatique de Jean-Pierre Guingané, à l'instar de l'art dramatique grec, est un miroir qui renvoie à l'Homme sa propre image. C'est comme le souligne Barthélémy Kotchy et Lilyan Kesteloot, « *un donner à voir* », « *un donner à penser.* »²

¹ Monique Borie, « Mythe et théâtre d'aujourd'hui, une quête impossible ? » dans Marie-Jose Hourantier, *Du rituel au théâtre rituel, contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 8.

² Barthélémy Kotchy et Lilyan Kesteloot, *Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre*, Paris, présence africaine, 1993, P. 123.

Le théâtre devient aussi une source de prise de conscience. Dès lors, l'on peut lui reconnaître les fonctions essentielles suivantes : esthétique, pédagogique et psychologique. L'art dramatique de Guingané est un cri de révolte et de protestation contre une situation inhumaine. C'est un art dont la pratique est chevillée à la notion de fonctionnalité de l'engagement et du militantisme. À ce sujet, Barthélémy Kotchy et Lilyan Kesteloot précisent que l'art dramatique

engage la personne et non seulement l'individu, par et dans la communauté, en ce sens qu'il est une technique d'essentialisation ... Il en fut ainsi de la tragédie grecque, car la tragédie de l'*Antigone* de Sophocle exprimait encore l'effort des hommes du V^{ème} siècle pour conquérir leur liberté contre la puissance la plus mystérieuse et la plus tyrannique imaginée par la société grecque.¹

À l'image de Prométhée, Tinoaga, est un symbole de l'Homme en butte à l'injustice sociale, à l'inacceptable sort. Son combat est de nature à restaurer la justice, la dignité et à enfanter la vraie humanité. Au début de l'œuvre, Tinoaga fait part à son épouse, Nabou son désir ardent de scolariser leur fils :

Tinoaga. – Quel que soit le prix, je tiens à faire de Parka un homme. Et le seul chemin pour cela est l'école. Parka ira à l'école !
Nabou. – Dieu t'entende, homme ! (Acte I, scène 1, p.13).

L'aspiration de Tinoaga est entièrement partagée par son épouse. L'adhésion de celle-ci à cet ambitieux projet le conforte dans sa position. Pour atteindre son objectif, il dit se donner les moyens adéquats. L'unique enfant qui lui reste doit prendre le chemin de l'école et plus tard, s'inscrire dans la contemporanéité :

Tinoaga. – Oui, mais pas un homme comme son père ! Il faut qu'il soit un homme de son temps, un homme qui a réussi ! Pour cela, il faut qu'il aille à l'école. Qu'il fasse un jour l'orgueil de la famille. Qu'on dise un jour : « Ah ! Tinoaga n'était rien mais son fils c'est quelqu'un. » (Idem).

Tinoaga invite le lecteur-spectateur à comprendre que l'école est résolument la voie, l'exutoire le plus propice de la réussite. Ainsi, son fils Parka fera sa fierté lorsqu'il aura réussi. Tinoaga veut se battre pour que sa

¹ Barthélémy Kotchy et Lilyan Kesteloot, *Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre*, op. cit., 1993, P. 123.

famille soit respectée, force l'admiration et soigne son apparence de misère. La famille doit avoir une dignité, et cela viendra du fils Parka. Il sera considéré comme la lumière dans les ténèbres. Obnubilé donc par la réussite de son fils, Tinoaga ne cesse de le clamer tantôt à son épouse, tantôt à son cousin, Boukary : « *Il faut que Parka aille à l'école, qu'il devienne quelqu'un.* » (Acte I, scène 2, p.19).

Tinoaga rappelle cette hantise de trouver une place à son fils à l'école : « *Je tiens tellement à ce qu'il aille à l'école que j'y laisserai ma peau, s'il le faut.* » (Acte I, scène 2, p.17). À certains moments, son discours est jugé prémonitoire. À d'autres occasions, le lecteur-spectateur a le sentiment que ses actes ont été prémédités. Ces actes transparaisaient dans les ultimes propos qu'il a tenus à Boukary :

Tinoaga. – J'ai compris que si le député n'a pas voulu nous aider, c'est parce que nous ne lui avons rien donné. Mais pour ce qui est du directeur, il ne peut pas ne pas nous donner la place, que dis-je, nous vendre la place puisque finalement nous l'avons achetée. [...] Si par malheur le directeur et Paul osaient me faire cette plaisanterie, ils regretteraient longtemps au nom de mon père. (Acte I, scène 4, p.69).

Aucune solution idoine et hâtivement plausible n'a été trouvée au problème de Tinoaga pour que le lutin soit étouffé dans l'œuf. L'horizon étant toujours brumeux à la veille de la rentrée scolaire, il commet sans coup férir, l'irréparable. Il en avait assez de voir sa préoccupation majeure être remise aux calendes grecques. Il a commis l'homicide volontaire et, lui également, y a laissé la peau : la chronique du speaker en dit long sur ce crime perpétré contre Paul et le directeur de l'école :

Speaker. – Ici Ganguila Radiodiffusion Télévision nationale. Comme annoncé, voici la chronique du jour avec notre confrère Basile Koutou.

Speaker. – (Revox) Mesdames et Messieurs, comme vous vous en doutez, notre chronique journalière d'aujourd'hui portera sur la rentrée scolaire. En effet, aujourd'hui 1^{er} Octobre, la rentrée scolaire s'est effectuée sur toute l'étendue du territoire. Cette année encore, comme chaque année, nous déplorons le manque chronique de places dans nos établissements qui pousse parfois nos concitoyens à des actes des plus condamnables. [...]

Cette année, un évènement nouveau vient assombrir ce tableau. Les services de la police nationale nous rapportent qu'à l'école du quartier Dapoya, un fou que l'on croyait être le parent d'un des enfants qui ne peuvent être inscrits faute de place, s'en est pris au directeur de l'école Monsieur Badassi et pour des raisons que l'on ignore, au frère de ce

dernier Monsieur Paul. Ce fou donc, muni d'un coupe-coupe, aurait réussi on ne sait comment, à couper la tête de ces deux personnes. Il aurait fait de nombreux blessés parmi les forces de l'ordre qui tentaient de le maîtriser si le brigadier-chef Bougou n'avait pas eu le réflexe de l'abattre. Le corps de ce fou qui se nommerait Tinoaga est actuellement déposé à la morgue. (Acte III, scène 6, p.72).

Cela ne pourrait pas en être autrement pour un personnage qui maugréait sempiternellement parce qu'il avait du mal à accepter la situation déplorable dans laquelle son fils, son seul espoir, était plongé. Cependant, la folie imputée à Tinoaga est simplement une version officielle servie au public par la voix officielle. C'est le chroniqueur qui, dans son discours, fait de Tinoaga un fou. C'est de cette manière que les canaux officiels de communication désinforment et intoxiquent la population. Cautionnées par les pouvoirs d'Etat, les informations divulguées par une catégorie d'organes de communication sont pour la plupart fausses et unilatérales. C'est cette pilule que le pouvoir souhaite que la masse populaire accepte d'avaler. Il ne retrouvait pas le sommeil tant il était peiné. Pour lui, il valait mieux ne plus vivre pour avaler cette pilule trop amère et difficile.

De fait, Tinoaga a tué le directeur et Monsieur Paul, car ce dernier est le frère aîné du directeur d'école qui inscrit les enfants. Or, Paul a entretenu l'espoir de Tinoaga, son collègue, pour rien :

Paul. – Il ne peut rien me refuser. Je suis quand même son grand-frère ! Et puis, est-ce que je peux lui amener n'importe quel gosse ? Si je veux lui proposer Parka, c'est parce que c'est aussi mon fils. Le fils d'un ami n'est-il pas votre fils ? (Acte I, scène 4, p.28).

Paul fait la fine bouche. Il va gruger Tinoaga sous le fallacieux prétexte qu'il va convaincre son frère avec des cadeaux :

Paul. – Euh je pense qu'un mouton et deux bouteilles de whisky feraient l'affaire. D'ailleurs, l'argent s'empoche si vite qu'on en oublie vite le donateur. Alors que ça c'est concret, tout le monde voit. C'est une mémoire indéfectible. (Ibidem, p.30).

Profitant de l'anniversaire de son frère, Paul escroque Tinoaga. Selon Paul, cette occasion festive « faciliterait beaucoup les choses parce que ce serait pour lui une occasion de [le] connaître vraiment. » (Idem). C'est ainsi que Tinoaga laissera à son épouse, Nabou la somme de dix mille francs qu'elle remettra à Paul pour les achats pendant qu'il sera au travail. En dépit de tous ces efforts, la montagne n'a accouché que d'une souris. Par ailleurs, l'acte

condamnables, selon le chroniqueur, fait de Tinoaga un fou ; il a « *perdu la raison* » (Acte III, scène 6, p.73).

Une analyse minutieuse du texte montre qu'il ne l'est pas, comme le certifie, du reste, l'extrait ci-après :

1^{ère} voix. – C'est faux, Tinoaga n'est pas fou.

2^{ème} voix. – Ne dis plus ça sinon tu pourrais laisser croire que tu as des doutes. (Ibidem, p.74-75).

Il convient de comprendre que Tinoaga est extrémiste. La hantise de voir son fils aller effectivement à l'école pour être une personnalité, devenir plus que son père à l'échelle sociale, un pauvre gardien à la Camico, l'a trop passionné. En projetant dans l'avenir, il voit en son fils, un homme accompli, matériellement et financièrement aisé, celui qui fera l'honneur et surtout la fierté de ses ascendants qui se sont battus comme ils le peuvent pour qu'il se soit fait une bonne place au soleil. Pour pouvoir réaliser ce rêve tant caressé, Tinoaga et son épouse ont mis leur vie à contribution. Ils se sont parfois fourvoyés. Whisky, mouton, argent, pot de vin, connaissances, rencontres de l'autorité (Bafi : Député du parti au pouvoir) ont été utilisés aux fins d'obtenir, ne serait-ce qu'une seule place pour l'enfant Parka, le seul vivant parmi leurs enfants. Pour acquérir cette place, Nabou, l'épouse de Tinoaga, obtiendra les avances de Paul. Elle a même été harcelée par lui. Toutes ces tentatives seront vaines. Elles ne pourront pas permettre au couple Tinoaga de combattre l'hydre aux multiples tentacules.

La misère humaine et le cannibalisme politique sont comptés parmi les premiers ennemis de l'être humain. En effet, ils étouffent perpétuellement son épanouissement social et sa liberté, l'empêchant franchement de mener une vie décente. Il n'arrive pas à célébrer la vie ; les espoirs et les rêves pour inspirer l'avenir sont déçus à cause de cette vie suffocante, dysphorique. Lorsque la poche crie misère, lorsque vous n'avez personne pour vous voler au secours, vous vous sentez perdu, égaré. Tout s'écroule autour de vous, la communauté traumatise, hante votre existence, et le goût à la vie s'en trouve affadi.

Devant cette situation scabreuse, pitoyable et révoltante, Guingané, par la plume et la planche, cherche à redonner à l'Homme la joie de vivre, de s'exprimer et de s'affirmer amplement dans cette société cannibale où les plus grands ont tendance à dévorer les plus petits. Ceux qui sont déjà logés à une

bonne enseigne, socialement ou politiquement, veulent empêcher ceux qui sont en chemin, c'est-à-dire les générations montantes, à atteindre leur niveau. Le dramaturge burkinabé s'indigne face à ce phénomène qui hante la vie des peuples africains qui ne rencontrent pour la plupart, que frustrations, douleurs, supplices. De tous les maux sociaux qui hantent la vie des peuples africains, surtout burkinabés, la misère paraît plus terrifiante. En effet, dans un même pays, un même espace de vie, il est inconcevable d'admettre que pendant que certains vivent dans l'opulence, dans un luxe insolent, d'autres travaillent pour la survie. Ces derniers finissent carrément par tirer leur révérence.

L'on comprend ainsi que la pauvreté est la richesse des peuples africains. C'est une vie d'anéantissement et d'injustice. La situation de paupérisation qui menace la vie des peuples africains n'est pas un fait naturel ou de châtement divin, mais plutôt de l'Homme. Les dirigeants africains, dans le vertige du pouvoir, aiment voir à leurs côtés, les gouvernés mourir de faim, souffrir le martyre. Ainsi, pour mieux les assujettir, les gouvernants sont constamment enclins à les exploiter et à les exproprier. C'est le fait pour les nantis de maintenir les petites gens dans le dénuement et d'empêcher leurs descendants de sortir du seuil de la pauvreté qui a rebellé Tinoaga. Pour ceux-ci, lorsque le père n'a pas réussi, il est inadmissible que ses descendants émergent eux aussi. Ils doivent être logés à la même enseigne que leurs ascendants. Leur idéologie est de creuser davantage l'écart entre riches et pauvres. Les riches forment ainsi un cercle vicieux. C'est ainsi que les gouvernants africains oppriment, oppressent et réifient les gouvernés. Ils abusent de leur pouvoir. Ce cannibalisme ne se manifeste pas uniquement dans l'espace politique exclusivement, mais s'exprime également dans tous les domaines de l'activité humaine. Cette situation inconvenante amène Sony Labou Tansi à s'écrier :

Notre logique actuelle, basée sur le cannibalisme (cannibalisme économique, culturel, philosophique, esthétique ...) aboutira sur un ensauvagement toujours plus grand de l'espèce humaine. Le comble est que pour les âmes faibles de notre temps, ce cannibalisme est un mal nécessaire. La honte est devenue un mal nécessaire, la lâcheté un mal nécessaire, l'ignominie ... si bien que notre siècle manque d'idéal, notre siècle est un danger pour demain.¹

¹ Sony Labou Tansi, « Réinventer la logique à la mesure de notre temps », dans *Équateur*, n°1, 1986, p. 34.

L'humanité tout entière est prise dans le tourbillon du cannibalisme pluriel. Dès lors, le lecteur-spectateur est invité à réfléchir profondément sur le rôle que pourraient un jour, jouer les parias de la communauté. Comme un volcan endormi, le bas peuple révolté est capable de tout, comme le démontre Tinoaga. *Le fou*, en marge de la violence, est une œuvre éducative.

Le fou de Jean-Pierre Guingané se veut populaire. Ce théâtre est inventé pour les masses par un groupe d'acteurs. Il est un répertoire qui s'adresse à toutes les catégories sociales : intellectuels, analphabètes, artisans, poètes, marchands, gouvernants, dirigeants, gouvernés. Le théâtre populaire est utile, d'après Pius Ngandu Nkashama, en ce que « ces troupes constituent un phénomène culturel important par leur nombre et la part active qu'elles prennent à l'animation des villes et des campagnes. »¹

L'intérêt de cette pratique théâtrale réside dans la manière dont elle amène toute la communauté à se regarder dans ses comportements hideux et à lui présenter ses travers de façon à s'en défaire. Le public a besoin de réfléchir sur son sort et de communiquer. C'est pourquoi Marie-Jose Hourantier soutient que « peut-être le véritable théâtre populaire pourrait naître, celui qui fait déboucher la communication sur l'action. »²

Pour corroborer cette assertion, Guingané fait du public rural sa priorité, étant donné qu'il est généralement à l'écart des enjeux du progrès en raison du manque d'information et de communication. Par ailleurs, le théâtre de Jean-Pierre Guingané est un théâtre épique, avec en toile de fond, la catharsis qui est la purgation des passions par le moyen de la représentation. En effet, le spectacle de *Le fou* donne de libérer les pulsions, les angoisses du spectateur. La situation de Tinoaga est l'expression de la révolte occasionnée par l'injustice et la contrevérité. Pour une place qu'il demande à l'école, il est constamment grugé et humilié. Sa femme également risque d'être la proie de Paul qui la harcèle continuellement en vue de goûter au fruit défendu. Les deux parents qui ont souvent perdu leur dignité, dans cette affaire, se soutiennent mutuellement :

Nabou.- Calme-toi. Moi aussi je souhaite que tout aille bien dans l'intérêt de notre fils Parka. Dieu ne lâche jamais totalement les pauvres. S'il le veut Parka ira à l'école.

¹ Pius Ngandu Nkashama, *Théâtres et scènes de spectacles*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 152.

² Marie-Jose Hourantier, *Du rituel au théâtre rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984, P. 252.

Tinoaga.- Cela vaudrait mieux pour tout le monde. (Acte III, scène 4, p.69).

Tinoaga et son épouse souhaitent ardemment voir aboutir leur projet et non le contraire qui pourrait être fatal. Le spectateur s'identifie au couple peiné par la situation. Leurs passions ne seront-elles pas punies par le destin ? Le phénomène d'identification se résume par Aristote en ces termes : « *La pitié s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, la frayeur au malheur d'un semblable.* »¹ Les aspirations de la catharsis amènent le spectateur à s'identifier au personnage révélé.

Le public est mieux placé pour porter un jugement critique, rationnel sur le spectacle. À la scène 6 de l'acte III, le peuple se soulève et, munis d'armes, se tient prêt à en découdre avec les policiers. À la scène 7, qui clôt la pièce, les voisins de Tinoaga crient victoire :

1^{ère} voix.- Tinoaga est bien vengé !

2^{ème} voix.- Il faut que tous ceux qui nous gouverneront sachent que nous ne nous laisserons plus faire.

3^{ème} voix.- Des écoles pour tous ! Des dispensaires pour tous !

Valentin.- En avant, Camarades ! Des écoles populaires ! Des dispensaires populaires !

5^{ème} voix.- Oui, oui, justice pour tous ! ...

Ce que le peuple a retenu, se résume en la justice, en la construction d'écoles, de dispensaires, de maisons. À travers *Le fou*, Guingané diffuse des idéaux de développement durable et de vie sociale acceptable, voire équitable dans la mesure où la justice doit régner ; et là où règne la justice, il y a la paix. Sous ce rapport, le théâtre est une quête constante du didactisme. Il invite à comprendre qu'à tous ceux qui détiennent une parcelle de pouvoir dans la société, un petit geste envers les couches les plus défavorisées peut sauver des situations et des vies, d'autant plus que ces "fous" potentiels ne demandent pas l'impossible. Tinoaga et sa femme n'aspirent qu'à une chose : obtenir une inscription à l'école du quartier pour la prochaine rentrée scolaire, pour leur enfant unique, Parka. Ce dernier est issu d'une famille de cinq enfants, les quatre autres étant rappelés très tôt à Dieu. Il compte sur lui pour qu'il soit la seule lumière dans les ténèbres.

¹ Aristote, *Poétique*, Paris, Belles Lettres, 1969, P. 75.

Conclusion

De cette analyse, il ressort que *Le fou* de Jean-Pierre Guingané est une pièce de dénonciation politique. Le premier axe a théorisé sur la révolte admise comme l'aptitude à s'insurger contre les injustices. Elle demeure indispensable dans la conquête pour la liberté. L'homme révolté doit s'affirmer dans l'action et l'engagement en vue d'être en situation dans le monde et de faire face au tragique.

L'objectif majeur de Guingané est d'œuvrer pour le changement des comportements en raison de son rôle éminemment social et éducatif. Il permet de trouver des solutions idoines à la thématique qu'il développe dans le sens de l'amélioration de la vie. Le second axe satirise le pouvoir politique qui actionne sa machine infernale pour écraser les sans voix. Victime de cette situation, Tinoaga sort de cette impasse pour prendre l'opinion publique à témoin. Il veut passer pour être la voix des sans voix pour dénoncer les travers sociaux en joignant l'acte à la parole. Pour dire vrai, Tinoaga n'est pas un fou. Le profil du personnage, ses propos et ceux des autres l'attestent éloquemment. Même l'auteur de la pièce, se refuse à ce jeu dans le *dramatis personae* (la liste des personnages). Tinoaga est présenté comme l'« homme du peuple, gardien à la Camico »(p.11).

Les soliloques de Tinoaga qui émaillent certaines pages de la pièce témoignent du malaise psychologique qui imprègne son existence et celle de sa famille. Il a agi sous l'effet de la colère et dans le feu de l'action pour que son action, celle de dénoncer, fasse tache d'huile et interpelle les décideurs politiques. Il n'est fou qu'aux yeux des autorités et par les canaux de la communication sociale. Par conséquent, la folie qui lui est attribuée est non fondée et injustifiée. En guillotinant le directeur de l'école, Monsieur Badassé et son frère, Monsieur Paul, il en appelle à l'arrêt de la saignée que constitue la corruption ou le mépris. Il dénonce également le règne en maître de l'argent dans nos sociétés modernes, l'injustice et surtout la confiscation des droits humains. S'étant senti trahi après tant d'efforts, il a le droit d'accuser tous ceux qui lui ont promis monts et merveilles. Guingané a tendance à vouloir exprimer une vérité sociale qui trouve son accomplissement dans sa pratique théâtrale.

Cette attitude est l'expression de son engagement. Si les tenants du pouvoir, à quelque niveau où ils se trouvent, n'y prennent garde et ne revoient pas leur copie, les petites gens, les laissés-pour compte, les méprisés se

comporteront comme des ‘‘fous’’ à l’instar de Tinoaga. Par conséquent, ne soyons pas surpris de les voir recourir à la violence pour se faire entendre ou se faire justice.

Bibliographie

- ARISTOTE, 1969, *Poétique*, Paris, Belles Lettres.
- BORIE Monique, 1984, « Mythe et théâtre d’aujourd’hui : une quête impossible ? » dans Marie-José Hourantier, *Du rituel au théâtre rituel, contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L’Harmattan.
- CAMUS Albert, 1951, *L’homme révolté*, Paris, Gallimard.
- CAMUS Albert, 1942, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- FOUCAULT Michel, 1971, *L’ordre du discours*, Paris, Nrf - Gallimard.
- GUINGANÉ Jean-Pierre, 1986, *Le fou*, Abidjan, CEDA.
- HOURANTIER Marie-José, 1984, *Du rituel au théâtre rituel*, Paris, L’Harmattan.
- KOTCHY Barthélémy et KESTELOOT Lilyan, 1993, *Aimé Césaire, l’homme et l’œuvre*, Paris, Présence Africaine.
- LABOU Tansi Sony, 1986, « Réinventer la logique à la mesure de notre temps », dans *Équateur* n°1, p.34.
- LABOU Tansi Sony, 1981, *Je soussigné cardiaque*, Paris, Hatier.
- NKASHAMA Pius Ngandu, 1993, *Théâtres et scènes de spectacles (Études sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, Paris, L’Harmattan.
- TRAORÉ Bakary, 1958, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine.

**Espaces *zouglou* et Espaces *baoulé* :
des scènes alternatives pour développer
l'interprétation des musiques actuelles en Côte d'Ivoire**

ATTOUNGBRÉ Kouadio Félix

Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle
(INSAAC-Abidjan)
attoungbrefelix21@gmail.com.

Résumé

Les notions d'« *espaces Zouglou* » et « *espaces Baoulé* » sont des néologismes utilisés par les professionnels de la musique ivoirienne. Ces deux expressions sont introduites dans l'industrie du spectacle en Côte d'Ivoire pour désigner les scènes de musiques actuelles ; celles qui diffusent les musiques urbaines en vogue et qui répondent aux besoins des artistes et musiciens en développement, ainsi que des mélomanes. Les espaces *Zouglou* et les espaces *Baoulé* sont donc des lieux de diffusion de la musique, mettant en avant le *Zouglou* et les musiques inspirées des chants/danses traditionnels ivoiriens.

Cet article fait une étude de ses scènes alternatives de musiques actuelles, basée sur leurs degrés de contribution au développement artistique ainsi qu'à l'aménagement culturel du territoire ivoirien. On identifiera d'une part les éléments créatifs qui concourent à l'organisation de l'espace scénique, de même que la jauge, les moyens techniques et logistiques mobilisés pour embellir le plateau artistique. D'autre part, il sera question d'examiner le travail artistique des musiciens, techniciens et des agents (exploitants de scènes) pour offrir des prestations de qualité aux publics/spectateurs. C'est dire que les rapports contractuels, les relations professionnelles, la gestion managériale (planification, organisation et programmation de spectacles) sont autant de variables à prendre en compte, au regard même du marché actuel de la musique vivante, soumis aux contraintes d'un environnement économique basé sur l'offre, la demande, les prix et les rémunérations.

Mots clés : - Artistes – Musiciens interprètes - Musiques actuelles - Spectacles - Scènes alternatives – Espaces *Zouglou*- Espaces *Baoulé*.

Abstract

The notions of “ espaces Zouglou ” and “ espaces Baoulé ” are neologisms used by Ivorian music professionals. These two expressions are introduced into the entertainment industry in Ivory Coast to designate current music scenes; those which broadcast popular urban music and which meet the needs of developing artists and musicians, as well as music lovers. The espaces Zouglou and espaces Baoulé are therefore places for the diffusion of music, highlighting Zouglou and music inspired by traditional Ivorian songs/dances.

This article makes a study of its alternative scenes, based on their degrees of contribution to artistic and cultural development. We will identify on the one hand the creative elements which contribute to the organization of the stage space, as well as the gauge, the technical and logistical means mobilized to beautify the artistic stage. On the other hand, we will examine the artistic work of musicians, technicians and agents (stage operators) to offer quality services to audiences/spectators. This means that contractual relationships, professional relations, managerial management (planning, organization and programming of shows) are all variables to be studied, with regard to the current live music market, subject to the constraints of an economic environment based on supply, demand, prices and remuneration.

Keywords : Artists - Performing musicians - Current music - Shows - Alternative scenes - espaces Zouglou – espaces Baoulé.

Introduction

L’histoire des Arts du spectacle en Côte d’Ivoire a été marquée par l’implosion des nouveaux courants musicaux dès 1990 avec un foisonnement d’artistes et de musiciens interprètes. La vitalité du Zouglou et des musiques inspirées des chants et danses traditionnels ayant créé un agglomérat sonore très artistiquement fixé, est particulièrement prégnante dans le champ des arts de la scène. Ainsi, l’interprétation des musiques de variétés et les nouveaux genres (courants musicaux) appelés « musiques actuelles », vont occuper une place de choix dans l’industrie du spectacle vivant. Il faut aussi signifier que la transformation et le piratage de la musique enregistrée par les nouvelles technologies qui ont causé la crise mondiale du disque, a imposé sans nul doute aux musiciens-interprètes ivoiriens, l’offre directe de prestations musicales à des publics appelés spectateurs. C’est ainsi que les représentations musicales (concerts live, play-back, festivals, autres attractions, etc.) ont progressé et se sont diversifiées en société ivoirienne.

Le syndrome d'interprétation de la musique va alors exiger en milieu urbain la création récurrente de nouveaux lieux de spectacles, puis les scènes musicales alternatives s'implantent et se multiplient à Abidjan. Ces scènes de musiques actuelles sont des lieux de diffusion aux profils variés et dont les plus représentatifs sont les *espaces Zouglou* et les *espaces Baoulé*. Ils sont tenus par les promoteurs locaux qui se donnent pour cahier de charges d'accompagner l'interprétation scénique des musiciens en développement et même les artistes vétérans, en mettant en place des actions pour la diffusion de la musique. Etant pour la plupart des débits de boissons érigés en scènes de musiques actuelles (SMAC), les *espaces Zouglou* tiennent une place importante dans le dispositif de la musique vivante en Côte d'Ivoire et leur mission principale est concentrée sur les représentations du style musical *Zouglou*, avec une petite ouverture pour le *Coupé-décalé*. Quant aux *espaces Baoulé*, ce sont aussi des scènes alternatives qui opèrent dans toutes les catégories de diffusion de spectacles dédiés aux musiques inspirées des traditions et folklores ivoiriens, que les professionnels du show-business appellent « *musique tradi-moderne* ».

Ce travail se situe dans une étude approfondie du mode de fonctionnement de ces scènes alternatives. Il tente de comprendre les motivations socioculturelles ayant déclenché l'idéologie qui sous-tend la naissance et les conditions d'émergence des musiques actuelles ivoiriennes, ainsi que les scènes alternatives qui favorisent l'expression et l'interprétation des dites musiques. L'objectif de cette étude est d'examiner la pertinence du travail artistique appréhendé dans plusieurs variables de l'industrie de la musique et de son spectacle vivant.

C'est une préoccupation qui cherchera des réponses à la question cruciale suivante : en quoi les *espaces Zouglou* et les *espaces Baoulé* constituent-ils des scènes alternatives pour développer l'interprétation des musiques actuelles en Côte d'Ivoire ? En d'autres termes, comment ces scènes permettent-elles d'accroître les actions au développement culturel en société ivoirienne ? Quels profits les artistes musiciens et les acteurs managériaux en interaction peuvent-ils tirer dans l'organisation et les programmations de ces prestations scéniques ? Quelles significations sociologiques le public-spectateur retient-il de ces créations scéniques et des prestations musicales ? Voici autant de questions auxquelles ce travail essayera de trouver des réponses qui permettront d'améliorer l'ensemble même des industries culturelles (ICC) en Côte d'Ivoire.

I. Concepts et méthodes opératoires

Des concepts, des théories et méthodes seront énoncés pour circonscrire et baliser le terrain scientifique de cette étude.

I.1. Des définitions de concepts clés

Nous aurons donc à définir des concepts très explicites (eu égard à la diversité des termes techniques mobilisés) pour permettre aux lecteurs de bien capter toute la problématique de ce travail.

- *Musiques actuelles* : la notion de musiques actuelles est une appellation qui est utilisée par les institutions publiques et les professionnels du secteur pour désigner les genres musicaux dits musiques urbaines qui sont en vogue et qui répondent aux besoins des mélomanes du moment. En Europe, il s'agit de rock, du jazz, les musiques électroniques, les chansons de variétés et le rap. En d'autres termes, les musiques actuelles excluent systématiquement les musiques classiques, traditionnelles, lyriques et autres formes musicales non contemporaines. Le terme avait commencé à être utilisé par les politiques publiques en Europe, notamment avec la création du centre d'Information et de Ressource pour les Musiques Actuelles (IRMA) en 1994.

Si cette notion est transposée en Côte d'Ivoire, on aura alors comme musiques actuelles le Zouglou et le Coupé- Décalé, le Rap Ivoire, etc., ainsi que les nouveaux rythmes inspirés des traditions musicales ivoiriennes dénommées « *musique tradi-moderne* ».

- *Scènes alternatives* : Par scènes alternatives, il faut aussi entendre les scènes de musiques actuelles (SMAC) qui sont des établissements recevant du public (ERP) dédiés aux loisirs et à des pratiques culturelles notamment l'expression musicale. Ce sont des lieux tenus par des promoteurs locaux qui se donnent pour cahier de charges d'accompagner les artistes en développement (ceux qui sont en début de carrière) en mettant en place des actions pour la diffusion de la musique. De ce point de vue, les *espaces Zouglou* et les *espaces Baoulé* sont des scènes alternatives du moment où ils constituent des lieux de diffusion de la musique *made in Côte d'Ivoire*, et qui fonctionnent comme des scènes de musiques actuelles (SMAC).

- *Interprétation* : C'est tout simplement l'action d'interpréter une œuvre. D'un point de vue artistique et musical, l'action d'interpréter c'est quand les musiciens présentent, chantent, récitent, jouent ou exécutent de toute autre manière une œuvre musicale, un numéro de variété (*Burida, 2015*). C'est pourquoi on les appelle très souvent les musiciens-interprètes.

I.2. La méthodologie de travail

Le cadre méthodologique de cette recherche s'appuie sur l'observation directe du moment nous prenons part à la vie artistique en essayant de nous accommoder à des musiciens et acteurs des SMAC pour vérifier des hypothèses. Dans ce contexte, l'observation est aussi participante, pour permettre de prendre la mesure du travail nécessaire par les différents acteurs impliqués en amont de la production des scènes alternatives. A cela, il faut ajouter deux méthodes de recherche ont conduit ce travail : le descriptif et le fonctionnalisme.

L'approche descriptive aidera à montrer les composantes et les caractéristiques des scènes alternatives en mettant le focus sur les *espaces Zougrou* et les *espaces Baoulé*. Il sera donc question de recueillir toutes les données liées à la gestion des espaces et du travail artistique avec les acteurs en interaction. Cette même approche méthodologique permettra de montrer les autres variables et les phénomènes qui interagissent dans l'interprétation des musiques actuelles. Quant à l'approche fonctionnaliste, Paul N'DA propose que :

Le fonctionnalisme est une démarche qui cherche à expliquer les phénomènes sociaux par les fonctions que remplissent les institutions sociales, les structures d'organisation et les comportements individuels et collectifs. On peut parler du caractère fonctionnel ou dysfonctionnel d'une institution¹.

A partir de cette définition, l'approche fonctionnaliste nous servira à analyser les structures des espaces Zougrou et espaces Baoulé ainsi que leurs fonctionnements.

II. Historique et évolution des scènes alternatives en société ivoirienne : espaces *zougrou* et espaces *baoulé* en question

Cette partie permet de comprendre l'avènement des SMAC, notamment les scènes alternatives qui sont aujourd'hui bien implantées dans le paysage culturel ivoirien. En raison des opportunités que ces scènes offrent aux artistes

¹ Paul N'DA, *Recherche et méthodologie en sciences sociales et humaines: Réussir sa thèse, son mémoire de master ou professionnel, et son article* Paris, l'Harmattan, 2004, P.112

et musiciens, elles ont pu construire leur ascension malgré les crises sociopolitiques et économiques qui ont impacté la société ivoirienne.

II.1. Les fondements historiques des scènes alternatives en Côte d'Ivoire

Les scènes alternatives ont pris leur envol dans l'écosystème de la musique ivoirienne depuis que l'année 1980 a sonné la détermination des pionniers de la musique avec l'appui de l'Etat en tant que mécène dans un système socioéconomique dit « miracle ivoirien ». Les musiciens ayant acquis une « maturité professionnelle », la pratique musicale va s'émanciper à travers les spectacles vivants. C'est une forme d'autonomisation qui va jeter les bases d'une industrie du spectacle, et les scènes alternatives pour la diffusion des musiques actuelles vont se diversifier. La qualification des acteurs et les investissements financiers sont mis alors en avant pour une prise en charge efficiente des prestations artistiques. L'absence de salles spécialisées à cette époque, oblige les acteurs du monde artistique d'alors à aménager spécialement des lieux pour accueillir les concerts en zone urbaine.

C'est ainsi que les bars dancing, les salles de cinéma et bien d'autres ERP firent office de salles de concerts. Pour la zone d'Abidjan, le public fréquentait régulièrement quelques lieux dont les plus significatifs sont entre autres :

- *l'Oasis du désert* de Treichville ;
- *le cinéma entente* de Treichville ;
- les salles de *l'UFOCI* et de *l'AITACI* situées à Treichville ;
- les salles *des anciens combattants* de Treichville et du Plateau ;
- le Cinéma Liberté d'Adjamé ;
- le Mont *Zatro* et le *Baron Bar* de Yopougon ;
- le Bar *Ernesto Djédjé* de Yopougon Selmer ;
- le Bar étoile de Yopougon Camp militaire ;
- le *Dopé* d'Abobo ;

Sources : Nos enquêtes de 2015 ; Steck DJABO, 2022

Notons que ces lieux de spectacles ont fonctionné jusqu'en 1990.

II.2. Genèse des espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé* : des établissements recevant du public aménagés pour l'animation et les prestations musicales

Le changement sociopolitique de 1990 a aussi provoqué un changement de cadence musicale, marquée par l'implosion des nouveaux courants musicaux. Le Wôyô et le Zouglou font irruption sur les scènes locales en s'imposant dans les quartiers d'Abidjan et dans les grandes villes de l'intérieur du pays. La redéfinition et la construction des nouveaux réseaux (associations et lieux de concerts) sont donc très éclairants jusqu'en 2000. À partir de 2005, les premiers lieux d'interprétation du Zouglou-Wôyô se mirent alors en place avec l'apparition de l'espace pionnier appelé « *au Lycée* » (sis à Marcory SICOI) qui a vraisemblablement donné le ton. Son promoteur qui était l'artiste vieux Gazeur entendait soutenir et promouvoir les créations musicales *made in Côte d'Ivoire* dont le Zouglou reste une source indéniable. Il voulait aussi rassembler les mélomanes abidjanais qui avaient soif de spectacles composés de l'unique ambiance 100 % Zouglou-Wôyô pour combler leurs moments de loisirs et adoucir leurs mœurs. Le succès de l'espace Zouglou « *au Lycée* » sera donc immédiat et successif grâce à l'animateur Radio Papous Kader qui soutenait les espaces Zouglou à travers son émission *fréquence Zouglou* sur la radio Fréquence 2 ; une émission qui a exhorté les « *zouglouphiles* » et autres mélomanes à fréquenter davantage ces lieux qui devenaient au fur et à mesure de véritables scènes alternatives, eu égard aux nombreuses prestations des artistes en développement et même des artistes confirmés.

Cette ambiance quotidienne a donc créé une effervescence artistique ; ce qui va encourager (à partir de 2009) d'autres promoteurs de musique à créer les espaces « *Guéréland* » à Yopougon Maroc et « *l'Internat* » à Yopougon Niangon. A partir de là, les espaces Zouglou se sont multipliés dans tous les quartiers populaires d'Abidjan. Le succès fulgurant de ces espaces a produit une fièvre artistique, motivant les artistes et musiciens à se forger davantage un talent, et le transformer en projets culturels. L'impact positif de ces premiers espaces Zouglou sur le show-business musical ivoirien, occasionna la multiplication de plusieurs autres espaces dans tous les quartiers populaires d'Abidjan à partir de 2012. Même les quartiers huppés (*Cocody, Riviera et II Plateaux*) n'ont pas été épargnés car les bars climatisés et night-clubs de ces zones ont récupéré ce mouvement Zouglou : le PAM'S (un bar climatisé) situé au *II Plateaux* se transforme en espace Zouglou les weekends.

Pour ce qui concerne les *espaces Baoulé*, leur naissance est liée à la perte de vitesse des temples dédiés aux musiques traditionnelles connues sous le néologisme « *Tradi-moderne* ». En effet, la crise post-électorale de 2011 ayant affecté profondément les temples de musiques du terroir, il ya eu une grave désaffection du public/spectateur. Malgré toutes les prouesses des responsables comme Sam Le Baron (gérant du Baron Bar de Yopougon) pour maintenir ses lieux dans la chaîne des valeurs de l'industrie musicale ivoirienne, ses temples traditionnels ont connu la plus grande instabilité socioéconomique au point où certains ont été fermés.

A partir de 2012, certains acteurs de l'entrepreneuriat culturel ivoirien, ayant constaté la disparition progressive de ces complexes culturels, ont profité de l'accalmie militaro-politique et la normalisation des activités socioéconomiques pour lancer le redémarrage de l'animation culturelle sur fond de spectacles vivants, notamment au niveau de la musique « *Tradi-moderne* ». Dans ce contexte, de nouveaux promoteurs locaux firent surface dès 2013 pour rénover, relancer et exploiter les petits lieux de loisir qui ont pu résister aux crises sociopolitiques précédentes. Ndja Amani, Kédjébo Loukou, Gouverneur et Ahou Céline s'affichent comme les premiers promoteurs d'espaces de musique traditionnels et multiplient les initiatives en matière de spectacles soutenus par le mécénat privé qui se développe dans tout le district d'Abidjan. C'est dans ce contexte que les *espaces Baoulé* virent le jour et les premiers nés sont :

- *Au sable* (2012) situé à Koumassi, sous l'impulsion de Kédjébo Loukou et Gouverneur ;
- *O' Maquis Baoulé* d'Aboboté (2013) créé par Ahou Céline ;
- *Espace Baoulé* de Yopougon Maroc (2013), un projet né sous l'initiative de Ndja Amani.

Le répertoire est constitué d'une diversité d'expression musicale issue des groupes ethniques de la Côte d'Ivoire : Baoulé, Bété, Akyé, Wê, Dan, Gouro et bien d'autres. Si les autres ethnies sont représentatives dans ces lieux de spectacles, pourquoi le choix de l'expression *espaces Baoulé* ? Deux raisons fondamentales expliquent ce choix. La première est fondée sur le fait que les Baoulé sont les plus nombreux et ont pu conserver la majorité de leurs savoirs ancestraux, eu égard à la densité de leur support culturel. Ils cristallisent et mobilisent à eux seuls plusieurs promoteurs culturels et chansonniers de diverses formes d'expression artistique sur la scène musicale ivoirienne. La deuxième raison est liée à l'histoire de la création de ces espaces qui promeuvent l'interprétation des musiques traditionnelles. Les détenteurs des

premiers espaces travaillaient uniquement avec les acteurs culturels baoulé et les artistes possédant un répertoire de musique baoulé.

Dans ce contexte, les différentes représentations artistiques ont favorisé une forte fréquentation de ces lieux par le public abidjanais. On pouvait alors entendre les mélomanes et les fans d'attractions culturelles scander : *O' maquis Baoulé ; je vais O' Baoulé ; allons O' maquis Baoulé ; on ira O' Baoulé ce weekend*, etc. A partir de 2015, le succès lié donc à la fréquentation du public a suscité la prolifération de plusieurs autres temples fonctionnant comme des lieux d'événementiels et de rencontres de différentes tribus et communautés ivoiriennes, sur fond musical, commandé par des prestations des artistes qui puisent leur inspiration dans le patrimoine folklorique ivoirien. En ce moment-là, d'autres types d'espaces seront créés par divers groupes ethniques. On entend alors *O' Bété, O' Gouro*, etc. Ce qui veut dire qu'il y a eu une véritable décentralisation et démocratisation des scènes alternatives en raison de la forte demande et de la fréquentation du public issu des différentes ethnies de la Côte d'Ivoire.

II.3. Implantation et construction des espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé*

Les espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé* en tant scènes alternatives dans le paysage musical ivoirien, s'implantent territorialement. Ils gagnent en vitalité et connaissent de fortes réputations locales, voire régionales. Le public leur accorde désormais une légitimité culturelle et leur reconnaît officiellement l'existence de pratiques musicales. A cela, s'ajoutent les initiatives de promotion : les promoteurs, les managers et agents artistiques qui détiennent ces espaces cherchent à s'informer et se former pour atteindre un niveau de professionnalisation adéquat en entrepreneuriat de spectacles, au regard des enjeux culturels et socioéconomiques que ces scènes alternatives procurent aux intervenants de la musique et de son spectacle vivant.

Un échantillon des espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé* abidjanais permet de comprendre leur légitimité dans l'écosystème de la musique urbaine ivoirienne.

Figure 1 : Top 10 des espaces Zouglou

N°	Nom des espaces	Localisation	Date de création	Capacité d'accueil	Missions et objectifs	Responsables ressources
1	MAQUIS L'INTERNAT	Yopougon Niangon	Octobre 2009	1500 places	<i>Faire la promotion du zouglou à travers la musique « Live » et aussi les autres genres musicaux.</i>	Aimé Zebié
2	NPA LIVE	Yopougon Toit rouge	Août 2012	550 places	<i>promouvoir l'identité culturelle à travers les « battles » des artistes Zouglou.</i>	Gnawa Josué
3	ACADEMIE ZOUGLOU	yopougon Niangon	Avril 2019	700 places	<i>Organiser des soirées pour soutenir les artistes Zouglou & Wôyô.</i>	Mister Zoulou
4	MAQUIS ZOUGLOU	Koumassi Prodomo	2018	300	<i>Le maquis organise les spectacles pour les artistes Zouglou.</i>	Diplo l'inter
5	ZOUGLOU D'ANOUMABO	Marcory Anoumabo	Février 2021	300 places	<i>Mettre en exergue l'identité musicale ivoirienne dont le Zouglou.</i>	Abiola Stéphane
6	CAMPUS DU ZOUGLOU	yopougon Maroc	2016	750 places	<i>Organiser des spectacles pour permettre aux artistes de rencontrer régulièrement le public et leurs fans.</i>	Charly Déboto
7	ESPACE KATIOKA	Abobo Ndotré	Décembre 2014	500 places	<i>Produire des événements en faveur des artistes et aussi du public.</i>	Monsieur Touré
8	LE PARKING	Adjamé habita	Août 2015	1000 places	<i>Faire de l'espace un lieu de spectacles pour</i>	Tizen Manadja

					<i>les artistes et les fans du Zouglo.</i>	
9	VILLAGE ZOUGLOU	Cocody Abata	2015	1500 places	<i>Organiser des soirées artistiques les weekends</i>	Valery vital
10	ZOUGLOU CHEZ JC YAVO	Attecoubé	Juin 2015	250 places	<i>Créer un espace de loisir pour le public- mélomane de la commune</i>	YAVO Jean-Claude

Figure 2 : Top 10 des espaces Baoulé

N°	Nom des espaces	Localisation	Date de création	Capacité d'accueil	Missions et objectifs	Personnes ressources
1	MAQUIS SIABLE	Yopougon Maroc	2013	1200 places.	<i>Emmener la population à se recréer. Créer de l'emploi pour la jeunesse. Faire la promotion des artistes.</i>	Johnny KOUADIO Dj Sangandrai
2	O' BAOULE	Yopougon Maroc	2011	850 places	<i>Favoriser la cohésion et le rapprochement entre les peuples. Créer de l'emploi pour les artistes et la jeunesse.</i>	Bertrand TIMEL
3	MAQUIS BAOULE	Abobo-té	2013	700 places	<i>Favoriser l'épanouissement des artistes et les jeunes en quête d'emploi.</i>	Arsène ASSE
4	ESPACE N'GOWA	Yopougon Gesco	2012	400 places	<i>Permettre à la population</i>	Mathias

					<i>de vivre en harmonie et faire connaître les artistes du peuple baoulé.</i>	
5	MAQUIS 9 GIGAS	Abobo Gare	2017	300 places	<i>Faire la promotion de la culture baoulé (danses, chants, etc.).</i>	Tantie Antoinette
6	MAQUIS AWLODAN	Yopougon Koweït	2015	400 places	<i>Promouvoir l'identité culturelle ivoirienne à partir du soutien des artistes musiciens tradi-modernes</i>	Dj Blofouet
7	ATTOFAI	Yopougon Ananeraie	2016	400 places	<i>Faire la promotion des artistes tout en égaillant nos clients (mélomanes).</i>	Emilie BLEDOU
8	ESPACE FOHONDY	Abobo Avocatier	2021	250 places	<i>Créer une effervescence artistique pour satisfaire les clients.</i>	Dj Jumeau
9	BAOULE VILLAGE	Abobo Ndotré	2022	400 places	<i>Créer du spectacle pour fidéliser les clients</i>	Roméo de Toutia

					<i>tout en faisant la promotion des musiciens Baoulé.</i>	
10	BAOULEK RO	Abobo Ndotré	2018	300 places	<i>Emmener la population à se familiariser avec les artistes pour que ces derniers aient des fans.</i>	Charly Parker

Source : Nos enquêtes de Janvier et Février 2024

Les deux tableaux dévoilent que le fonctionnement actuel des ERP notamment les débits de boisson dénommés espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé*, est potentiellement dominé par les prestations musicales dans le but de créer une effervescence artistique pour satisfaire les clients. Aussi, remarque-t-on qu'il y a une profusion progressive de SMAC chaque année sur la quasi-totalité du territoire abidjanais et même à l'intérieur du pays. On voit une montée fulgurante des spectacles dédiés au *Zouglou* et aux musiques « *tradi- modernes* » grâce aux agents artistiques et promoteurs locaux qui tiennent ses lieux. En créant les espaces *Zouglou* et *espaces Baoulé*, leurs missions et objectifs se traduisent en ces idées : Favoriser la cohésion et le rapprochement entre les communautés et les différentes couches sociales, créer de l'emploi pour les artistes et la jeunesse, puis promouvoir l'identité culturelle ivoirienne à partir du soutien des artistes musiciens et interprètes. En outre, les jauges sont de plus en plus grandes avec des profils variés qui dépassent parfois 1000 places (1500 places, Maquis *l'Internat* et 1200 places, Maquis *Siablé*). Cette croissance des capacités d'accueil montre que ces lieux sont privilégiés pour l'animation culturelle, le loisir et les spectacles qui adoucissent leurs mœurs.

III. L'engagements des espaces *zouglou* et espaces *baoulé* dans la production et l'interprétation des musiques actuelles

Les espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé* se sont véritablement engagés dans les concerts et de prestations basées sur l'interprétation des musiques actuelles, quasiment constituées de traditions musicales ivoiriennes. L'analyse suivante se focalise sur le fonctionnement des espaces, l'organisation et programmation de spectacles ainsi que la gestion des artistes et du public.

III.1. Aménagement et fonctionnement des espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé*

Ces espaces étant de tailles et de configurations différentes les uns les autres, ils ont des modes de fonctionnement également très différenciés. Selon Philippe Audubert :

Un lieu de diffusion de la musique a pour fonction d'accueillir les artistes et le public, il faut donc que la configuration du lieu rende possible, dans les meilleures conditions de confort et de sécurité, la réunion d'un nombre plus ou moins important de personnes dans un même espace. On distingue donc dans une salle de spectacles plusieurs types d'espaces : l'espace dévolu aux artistes et aux équipes techniques, les espaces d'accueil du public (...) et l'espace administratif bien souvent oublié ou négligé lors de la conception des lieux¹.

A ce niveau, la configuration des espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé* ne contient pas forcément toutes les loges qu'on trouverait dans un lieu de spectacles. Il n'y a pas de loge dévolue aux artistes, si ce n'est le local de l'équipe technique qu'ils partagent ensemble. Leur construction n'obéit pas forcément aux normes ERP ainsi que les dispositions prévues dans le décret d'octobre 2021 portant organisation des spectacles vivants en Côte d'Ivoire. C'est seulement les locaux techniques et la scène (le plateau artistique) qui sont les impératifs pour l'équipe travaillant dans ces lieux. Dans certains cas, l'aménagement de l'espace scénique (podium) n'épouse pas tout le système techno-esthétique qui demande l'usage de moyens techniques sophistiqués et féériques pour les spectacles.

¹ Philippe AUDUBERT, *Profession entrepreneur de spectacles*, Paris, Irma, 2011, P. 244

III.2. Les conditions de production de spectacles dans les espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé*

Les espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé* sont bien évidemment impliqués dans l'organisation de spectacles. C'est l'occasion donc de porter des critiques sur un certain nombre d'intrants tels que la programmation, les stratégies de management et marketing, les conditions de prestations des artistes et la fréquentation du public dans ces lieux de spectacles dédiés à la musique.

III.2.1. : Organisation et programmation de spectacles dans les espaces

Les spectacles programmés sont le plus basés sur les prestations en play-back et concerts live. Cependant, on enregistre plus de concerts live dans les espaces *Zouglou* et plus de play-back dans les espaces *Baoulé*. Les rythmes de programmation de spectacles sont quasiment les mêmes et au même moment (les weekends) ; ce qui amène les artistes à pratiquer l'intermittence à en visitant plusieurs espaces par weekend (a déclaré Koffi Gethème, artiste musicien *tradi-moderne*). Il est vrai que la législation ivoirienne requiert un certain nombre d'autorisations à demander, de déclarations à faire et de mesures préventives à observer, mais sur le terrain, on constate que les responsables et gérants des espaces n'exécutent pas toutes ces tâches avant de programmer leurs spectacles. Ils dérogent en effet à ces autorisations car de façon tacite, l'on sait que ces SMAC sont réputés pour les représentations musicales. C'est pourquoi les gérants de ces lieux n'effectuent qu'une seule démarche, celle du droit de représentation publique auprès du Bureau Ivoirien du Droit d'Auteur (BURIDA) et moyennant le paiement d'une taxe trimestrielle. Pour les grands événements pendant les fêtes, les organisateurs s'assurent parfois du respect des prescriptions en matière de sécurité et de salubrité publiques (cf. Décret 2021 relatif au spectacle vivant, les articles 15, 16 et 17).

III.2.2. Management artistique et stratégies marketing des promoteurs

Les gérants et promoteurs des espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé* s'efforcent à établir des stratégies managériales et marketing. Selon la nature de la manifestation ou du spectacle, ils se fixent parfois des objectifs afin d'atteindre une grande cible. Gnawa Josué, Aimé Zebié, Charly Déboto, Tizen Manadja, etc. (pour les espaces *Zouglou*) et Dj Sangandrai, Arsène Assé, Roméo de Toutia, Charly Parker, etc. (pour les espaces *Baoulé*) mettent

en place un marketing spécifique susceptible de satisfaire à la fois les artistes en prestation et le public. De plus, le projet du spectacle répond aussi aux objectifs de ces promoteurs, tant du point de vue de la notoriété de l'espace que du chiffre d'affaires attendu.

Les promoteurs exploitent alors le marketing transactionnel en mettant l'accent sur des artifices qui facilitent l'achat de la boisson qui constitue la recette principale à cause de l'inexistence de billetterie de spectacles dans la fréquentation des débits de boisson (Maquis) érigés en SMAC. En ce qui concerne le parrainage, les promoteurs cherchent à construire une relation directe et si possible personnalisée avec les clients-mélobanes qui ont une notoriété sociale et financière. La création de liens avec les parrains renforce la proximité avec les artistes. En ce sens, le Maquis l'*Internat* bénéficie du parrainage institutionnel. Cet espace *Zouglou* a signé un partenariat avec la société de téléphonie mobile *Orange Côte d'Ivoire* un sponsoring dénommé *Orange Zouglou*. Le sponsor *Orange CI* soutient les grands spectacles qui ont lieu chaque weekend au Maquis l'*Internat* en devenant supporteur des artistes *Zouglou*. Il agit au plan financier et matériel en faveur des musiciens et promoteurs de l'espace.

III.2.3 : Etude de la fréquentation du public et les modalités de consommation de spectacles

Les espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé* sont des SMAC qui attirent des publics en fonction des formes artistiques proposées. La forte fréquentation des espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé* est due au fait que leurs projets artistiques allient débits de boissons (maquis) restaurants, lieux de retrouvailles, humour, chorégraphie, danse et attractions populaires puis soirées-spectacles avec les artistes dont leurs spectateurs sont les fans. De même, ces lieux sont décentralisés et se trouvent à proximité des populations-mélobanes. Une enquête réalisée au *Maquis l'Internat* de yopougon et au *Maquis Baoulé* d'Aboboté permet d'établir quelques statistiques concernant la fréquentation des lieux de spectacles pour comprendre les tendances.

Figure 3 : Enquête effectuée dans un espace Zouglou et un espace Baoulé

Etude de la fréquentation mensuelle du <i>Maquis l'Internat</i>					
Périodicité Spectateurs	Une fois par mois	Deux fois par mois	Quatre fois par mois	Plus de quatre fois le mois	Nombre de spectateurs enquêtés
Hommes	16	12	5	3	36
Femmes	6	13	9	5	33
Total	22	25	14	8	69
Pourcentage	31, 88 %	36, 23 %	20, 28 %	11, 59 %	100 %

Etude de la fréquentation mensuelle du <i>Maquis Baoulé</i>					
Périodicité Spectateurs	Une fois par mois	Deux fois par mois	Quatre fois par mois	Plus de quatre fois le mois	Nombre de spectateurs enquêtés
Hommes	22	15	9	3	49
Femmes	28	26	16	7	77
Total	50	41	25	10	126
Pourcentage	39, 68 %	32, 53 %	19, 84 %	07, 93 %	100 %

Source : Nos enquêtes d'Avril 2024

Si les mélomanes (spectateurs) sont présents dans les espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé*, c'est parce que ces espaces sont beaucoup appréciés par rapport aux événementiels programmés dans ces lieux de spectacles. La légitimité de ces scènes alternatives réside dans la pluralité du public (hommes et femmes de divers statuts socioéconomiques) régulièrement présents. La disponibilité et l'exclusivité des artistes sont les offres qui attirent le public- mélomane à être présent plusieurs fois dans le mois. Les chiffres et les taux de fréquentation décrits dans le tableau (figure 3) nous éclairent plus.

III.2.4. Les artistes et musiciens interprètes en prestations : Quels accompagnements des promoteurs et spectateurs ?

La prestation artistique fournie par les intervenants du spectacle (artistes, musiciens, techniciens, etc.) requiert une rémunération dénommée « cachet ». Dans le cadre des espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé*, il ya alors deux types de rémunération :

- *La rémunération au cachet* : cette rémunération est dévolue aux artistes confirmés qui ont une célébrité nationale au moins. Ils signent des contrats d'engagement avec les propriétaires des espaces. Le cachet est discuté en fonction de la célébrité de l'artiste ainsi que les recettes et bénéfices que la consommation de la boisson génère. Toutefois, employeur (propriétaire de l'espace) et employé (artiste intermittent) s'accordent sur un cachet fixe allant de 200 000 à 300 000 frs CFA, selon la nature de l'évènement programmé.
- *La rémunération au chapeau ou aux pourboires* : cette rémunération est dévolue aux artistes musiciens en développement. Ils sont le plus souvent en début de carrière, sans emploi artistique véritable avec un nombre très réduit de contrats d'engagement. Ils se font payer directement par le spectateur selon son bon vouloir pendant la prestation. Dans certains cas, des spectateurs portent la casquette de parrain-mécène et apportent leur soutien financier à ces artistes.

III.3. Espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé* : des SMAC à soutenir dans le cadre du développement des industries culturelles et de l'aménagement culturel du territoire ivoirien

Les Espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé* sont très dynamiques et créent de l'emploi, même si ces emplois restent encore précaires. Ils soutiennent également la visibilité des artistes musiciens ivoiriens. Cependant des efforts doivent être faits pour qu'ils participent au développement des industries culturelles et créatives en Côte d'Ivoire :

- demander au pouvoir public et aux collectivités municipales ou régionales d'encourager ces scènes alternatives en les insérant dans les programmes nationaux de développement (PND) afin qu'elles contribuent à l'aménagement culturel du territoire ;
- demander aux responsables des espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé* de construire une équipe professionnelle qui maîtrise l'organisation du spectacle, avec l'acquisition de logistiques. Ils doivent avoir de bons rapports professionnels avec leur staff, les artistes en prestation et les spectateurs qui sont les potentiels clients ;

- Demander aux musiciens de se lancer en tant qu'artiste Live dans les espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé* afin d'accroître leur visibilité et leur notoriété. Cela suppose l'acquisition des savoirs musicaux et d'autres compétences afférentes. Ils doivent créer et s'adapter aux rouages de l'intermittence du spectacle vivant, tout en cultivant le patrimoine artistique avec une aisance instrumentale par la pratique régulière d'exercices.

Conclusion

Notre parcours nous a révélé que les espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé* sont de potentielles scènes alternatives pour développer l'interprétation des musiques actuelles en Côte d'Ivoire. Ces espaces qui étaient des débits de boisson sont devenus de véritables lieux de spectacles grâce aux efforts des promoteurs de musique et agents artistiques. Le développement de ces scènes de musiques actuelles est marqué par une volonté réelle d'accompagner les artistes musiciens dans leurs différents projets de spectacles. C'est ainsi qu'après la crise post-électorale de 2011, de nouveaux promoteurs locaux ont rénové les petits espaces de loisir pour les transformer en scènes de musiques actuelles. La forte demande du public a déclenché une offre croissante d'*espaces Zouglou* et *espaces Baoulé*. L'aménagement et le fonctionnement de ces espaces ne remplissent pas toutes les normes prescrites pour les établissements recevant du public (ERP), notamment les lieux de spectacles. Mais ils jouent un rôle important car ces scènes représentent des actions de soutien au développement culturel. L'abondance de l'interprétation des musiques actuelles et de l'intermittence des musiciens ont stimulé une triple prise de conscience (acteurs, spectateurs et pouvoir public) qui a légitimé l'essor des scènes alternatives.

La synthèse des résultats disponibles montre qu'il y a un dispositif organisationnel avec un fonctionnement qui aboutit à un marché moyen et informel. On enregistre plusieurs espaces dont certains restent encore inadaptés aux normes actuelles de l'industrie du spectacle. Tous les intervenants dans les espaces *Zouglou* et espaces *Baoulé* ne bénéficient pas d'emploi permanent de façon efficiente bien que leurs interventions constituent une valeur ajoutée aux industries culturelles et créatives en société ivoirienne. De ce fait, des propositions ont été faites pour dynamiser l'action de ces scènes alternatives dans l'industrie musicale en Côte d'Ivoire.

Bibliographie

1. AUDUBERT Philippe, *Profession entrepreneur de spectacles*, Paris, irma, 2011, 349 Pages.
2. CARDOT Jérémy, *L'environnement des Scènes de Musiques Actuelles*, Thèse de Doctorat en sociologie, Université Bourgogne France- Comté, Sous la direction de Christian GUINCHARD, 2021, 233 Pages.
3. DJABO Steck, *La Côte d'Ivoire musicale : de l'indépendance à nos jours*, Tome1, Abidjan GNK Edition, 2022, 234 Pages
4. GUEI Constant, *Dans l'univers des espaces Zouglou*, in Life, n° 66 de Mars, 2012, pp 140-143
5. NDA Paul, *Recherche et méthodologie en sciences sociales et humaines : Réussir sa thèse, son mémoire de master ou professionnel, et son article*, Paris, l'Harmattan, 2004, 284 Pages.
6. REPUBLIQUE DE CÔTE D'IVOIRE, *Décret n°2021-622 du 20 Octobre 2021 portant organisation des spectacles vivants sur le territoire national*.
7. RINGELSTEIN Louise, *Les espaces de la scène musicale alternative « DIY » parisienne à l'épreuve des politiques publiques*, Mémoire de Maitrise en sociologie, université du Québec à Montréal, 2020, 180 Pages.
8. TURBE Sophie, *Observation de trois scènes locales de musique métal en France*, Thèse de Doctorat en Sociologie, Sous la direction de Jean-Marc LEVERATTO, Université de Lorraine, 2017, 445 Pages.

Défis des arts vivants dans le développement de la Côte d'Ivoire**André Banhouman KAMATÉ**Université Félix Houphouët-Boigny
banhouman@yahoo.fr**Résumé**

Les arts vivants, à l'exception notable de la musique, connaissent une situation dramatique en Côte d'Ivoire. Le plus emblématique des arts vivants, à savoir le théâtre, du moins en sa forme spectaculaire, est en net recul dans ce pays. Ils sont bien loin les temps où il ne se passait de semaine sans que l'on assistât à un spectacle théâtral ou le regardât à la télévision nationale. En effet, des années 1970 jusqu'à la fin de la décennie 1980, les lieux de spectacle affichaient complet.

Avec le théâtre, la danse et la chorégraphie vivent la même situation léthargique. Les compagnies de danse sont la croisée des chemins en Eburnie. Les plus chanceuses s'exportent pour survivre, quand celles restées au pays sont en état de mort cérébrale ou tout simplement clinique. On le voit, les arts vivants se meurent, parce qu'abandonnés par celui qui constitue la sève vivifiante : le public.

Comment donc relever les arts vivants ? Telle est la question principale à laquelle se propose de répondre la présente communication, en tentant d'analyser les voies possibles de remédiation à la désertion par le public des salles de spectacle.

Mots clés : Arts vivants, défis, public, salle, désertion, retour, spectacle, développement.

Abstract

The performing arts, with the notable exception of music, are experiencing a dramatic situation in Ivory Coast. The most emblematic of the living arts, namely the theater, at least in its spectacular form, is in clear decline in this country. Long gone are the days when not a week went by without attending

a theater performance or watching it on national television. Indeed, from the 1970s until the end of the 1980s, performance venues were sold out.

Like theater, dance and choreography experience the same lethargic situation. Dance companies are the crossroads in Eburnia. The luckiest go abroad to survive, while those who remain in the country are brain dead or simply clinical. We see, the living arts are dying, because abandoned by the one who constitutes the life-giving sap: the public.

So how can we enhance the living arts? This is the main question that this communication aims to answer, by attempting to analyze possible ways of remediating the desertion by the public of performance halls.

Keywords: Performing arts, challenges, public, venue, desertion, come back, development.

Introduction

Commençons par vider le contentieux sémantique, si contentieux il y a, relativement à la notion d'arts vivants. Émergée au début des années 1990 à l'initiative des milieux artistiques et culturels, cette notion désigne l'ensemble des spectacles (c'est-à-dire ce qui est donné à voir, à regarder) organisés par des humains (ceux qui donnent à voir, à regarder quelque chose) devant d'autres humains (ceux qui acceptent de voir, de regarder ce qui leur est donné de voir). On y trouve donc diverses techniques de langages artistiques, partant de la conception à l'improvisation, qui se déploient dans des formes et genres différents tels que les arts de la scène (théâtre, danse, chorégraphie, humour), le spectacle de rue¹, les arts du cirque, les arts de la marionnette, l'opéra, l'illusionnisme, etc.

Cette notion paraît plus restreinte en ses limites par rapport à l'expression « arts du spectacle » qui englobe les arts de l'écran tels que le cinéma, la télévision, la vidéo, etc.

¹ Le **spectacle de rue** consiste à se produire dans des endroits publics, en général en échange d'une pièce de monnaie, parfois d'un bien, ou parfois bénévolement lors d'un événement. Cette forme de spectacle est pratiquée dans le monde entier depuis l'Antiquité. Le spectacle en question peut être très varié : acrobaties, musique de rue, théâtre de rue, homme statue, dressage d'animaux, sculpture de ballons, clown, mime, contorsions, art de l'évasion, danse, cracheur de feu, puces savantes, jonglerie, magie, avaleur de sabre, marionnettes.

Parler donc de défis des arts vivants, revient à s'intéresser tout à la fois à tout ce qui contribue à leur avènement, à savoir la création, la production, la diffusion, la réception, les financements, les prestations de soutien (éclairage, son, scénographie, etc.), la gestion des espaces, etc. C'est à cet exercice que nous voulons, non sans péril, sacrifier, à travers notre communication intitulée « **Défis des arts vivants dans le développement de la Côte d'Ivoire** »

Se fondant sur l'expérience ivoirienne et aidée d'une démarche fondamentalement empirique, cette réflexion se propose de relever, dans un premier temps, les défis auxquels sont confrontés les arts vivants en Côte d'Ivoire. Dans un second temps, nous esquisserons quelques solutions ; avant de terminer, en troisième position, par un exposé de perspectives.

I- La typologie différentielles des défis

1-Les défis esthétiques

On entend par « esthétique », non pas « la théorie de la beauté elle-même, mais du jugement qui prétend évaluer avec justesse la beauté, comme la laideur »¹. De cette assertion de Michel Blay, il appert la nécessité d'une connivence, le plus souvent conventionnelle, entre une œuvre et le public auquel elle est destinée. Ainsi, l'esthétique des arts vivants que je convoque ici, vise à relever toute l'ingéniosité, la dextérité ou encore la maestria, pour ne pas dire le génie que le créateur d'une œuvre artistique est appelé à déployer pour que l'œuvre plaise, ou du moins convienne à la communauté à laquelle elle est destinée.

Cette approche de l'esthétique ne fait pas l'unanimité, j'en conviens, mais elle a l'avantage de dire clairement que le créateur doit s'inscrire, s'il veut vivre de son art, dans une logique marchande commandée par la théorie de l'offre et de la demande. Notre société muselée par un « économisme tous azimuts » (Zadi Zaourou), bousculée en ses fondements culturels, et malmenée au gré des idéologies dominantes, visible selon la volonté des propriétaires des grandes chaînes médiatiques, ne peut se payer le luxe d'un enfermement. Il lui faut s'ouvrir et ses œuvres avec.

¹ Michel Blay, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Larousse, CNRS éditions, 2006, pp. 50-53.

Dans cet exercice capital, parce que vital, les créateurs doivent cependant faire preuve d'équilibre. Il leur faut donc imaginer des spectacles qui allient valeurs endogènes et technicités modernes ; qui prennent en compte à la fois les préoccupations locales et celles qui transcendent les frontières, mélangent les couleurs et dissolvent les différenciations factices. A cet effet, peuvent constituer des sources d'inspirations les dramaturges de la nouvelle génération à l'image de nos compatriotes Koffi Kwahulé et Liazéré Kouaho, ou encore de Kossi Efoui (Togo), Koulsy Lamko (Tchad), José Pliya (Bénin), Caya Makhélé (Congo-Brazzaville), Moussa Konaté (Mali), Léandre Baker (Congo-Brazzaville), Ousmane Aledji (Bénin), Mercédès Fouda (Cameroun), Michèle Rakotoson (Madagascar), Marcel Zang (Cameroun)...

A leur sujet, Sylvie Chalaye écrit :

La dernière décennie a vu fleurir une génération de dramaturges originaires d'Afrique qui s'inscrivent dans la mouvance des écritures contemporaines. Ils interrogent l'écriture dramatique en revendiquant leur appartenance à une double culture tant africaine qu'europpéenne. Leur africanité "donne rendez-vous ailleurs" et désarçonne, chahute même la conscience et l'esthétique occidentales, parce qu'elle convoque le monde et pose des questions universelles.¹

En s'inspirant de ces relents révolutionnaires de la dramaturgie africaine, les metteurs en scène devront au niveau de l'esthétique de la production, recourir aux technologies de l'information et de la communication. La récente pandémie de la Covid-19 en a montré à profusion l'indispensable nécessité. Notre résilience est à ce prix.

2-les défis de financements

Conséquence de l'économisme tous azimuts dont il a été question *supra*, il s'est développé une théorie de la rentabilité des arts, avec pour corollaire l'employabilité de ses acteurs. On l'aura compris, on est en plein dans le champ des industries culturelles et créatives. Or quand on dit industrie, on pense marchandisation de produits et gains ou bénéfices pour les producteurs. Si cela est vrai avec des produits manufacturés relevant du *hard*, cela devient problématique quand il s'agit d'œuvres émanant des arts vivants, donc du *soft*..

¹Sylvie Chalaye, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, in www.fabula.org/actualites, du 8 mars 2002, publié par Thomas Parisot (Source : Didier Plassard)

En effet, un spectacle vivant n'est en rien comparable à une boîte de conserve ou un véhicule : le premier se caractérise par son évanescence, sa volubilité et son rapide passage de saison ; quand le second revêt une permanence plus ou moins longue. On garde du premier des souvenirs juste après l'avoir vu ; on garde du second les souvenirs pendant longtemps même si on ne l'utilise plus. Le premier est généralement immatériel et parle à tous nos sens à la fois ; ce que ne peut faire le second.

Avec une telle différenciation, il nous faut changer de prisme pour les aborder sur le plan économique. Si pour les biens matériels la rentabilité est presque immédiate, pour les arts vivants, cette rentabilité dépasse l'immédiateté de l'instant, pour s'inscrire dans la durée. « L'homme ne vit pas seulement de pain », dit la Sainte Bible. Il vit aussi d'art et de culture qui façonne sa vision du monde, détermine son idéologie et construit son projet de société. Dans cette hypothèse, investir dans les arts en général, et dans les arts du spectacle en particulier, c'est prendre le pari de former des ressources humaines de qualité capables de servir tous les desseins du pays.

Ainsi, on doit considérer les arts vivants comme pouvant être rentables non seulement sur le court terme (toutes les devises obtenues par la billetterie, les publicités, etc.) mais aussi et surtout sur le long terme (ouverture d'esprit aux valeurs productives de la société donnant un sens à la vie humaine). L'exemple du Rwanda en est une illustration édifiante. Dans ce pays, la vision politique étant de construire des citoyens *hi-tech*, c'est-à-dire des personnes branchées sur les progrès technologiques, les gouvernants ont instauré dès le CPI l'enseignement de l'informatique dans toutes les écoles.

Dans la même veine, si la volonté publique est d'avoir des citoyens libérés et imaginatifs, il est recommandé, voire souhaité d'investir dans les arts et la culture. Ainsi moulus, ils décupleront leurs forces créatrices et productrices.

3-les défis liés à la diffusion

La diffusion s'entend comme le chaînon intermédiaire entre le pôle de la création et celui de la réception de l'œuvre d'art. Une diffusion, pour être réussie, a besoin d'infrastructures dédiées et de qualité tout comme des hommes et des femmes performantes. En effet, la mise à disposition du public des spectacles créés, nécessite non seulement la disponibilité de lieux spécifiques tels que les centres culturels, les palais de la culture, les salles de

spectacle, salle de fête, etc. ; mais aussi celle de personnes spécifiquement formées à cet effet tels les managers, les tourneurs, les programmeurs, etc. A cela, il faut ajouter l'indispensable concours des médias.

A l'observation, avec un seul palais de la culture, situé à Abidjan, notre pays ne peut aller plus loin sur le plan de la diffusion des arts du spectacle. A l'exception du centre culturel Jacques Aka de Bouaké, partout dans le pays, on tâtonne, on se débrouille et on finit par s'embrouiller lorsqu'on veut offrir des spectacles vivants de qualité aux populations.

4-les défis liés à la réception

En lien avec la diffusion, il y a le défi de la réception. La réception constitue le dernier maillon de la chaîne *animatoire*. Elle se caractérise par les profils divers des consommateurs des produits culturels. En la matière, on constate que les Ivoiriens ne se bousculent pas aux portes de nos centres culturels. Les raisons sont multiples. Du manque de moyens financiers aux intempéries en passant par la faiblesse esthétique des offres spectaculaires, tout y passe.

Cependant, sur la base du principe que l'on ne peut exprimer ou extérioriser que ce que l'on a imprimé ou intériorisé, il faut convenir qu'il y a nécessité d'imprimer ou intérioriser en l'Ivoirien le goût et le désir des arts du spectacle ; comme l'ont réussi les médiateurs sportifs qui ont fini par convaincre nos jeunes qu'en dehors du football, il n'y a rien qui soit digne d'intérêt, pas même les problèmes majeurs de la nation.

5-les défis liés à la conservation et la valorisation des valeurs endogènes

Ici, se pose sans équivoque la question de notre identité : qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? ou allons-nous ? Questions cruciales qui exigent des réponses vitales. Bob Marley chante : « If you know your history, then you would know where you coming from, then you wouldn't have to ask me, who the heck do I think I am. »¹

¹ Bob Marley and The Wailers, Buffalo Soldier, Album, 1983

Traduction : « Si vous connaissiez votre histoire, alors vous sauriez d'où vous venez, alors vous n'auriez pas à me demander, qui diable je pense que je suis. »

Dans ce monde en pleine mutation, face à la mondialisation avec sa déferlante destructrice des cultures endogènes, les arts vivants ont un rôle avant-gardiste à jouer. Il ne s'agit pas de retourner dans le passé : ce qui est matériellement impossible ; mais plutôt de recourir à ce passé. Pour ce faire, Cheick Anta Diop propose une démarche ternaire comprenant trois facteurs : le facteur historique, facteur linguistique et le facteur psychologique.

1-Facteur historique

C'est le soubassement culturel, le ciment qui unit les éléments disparates d'un peuple. Il vise à homogénéiser, stylisé en donnant à chaque membre du corps social de vivre un sentiment de continuité historique. En effet, la conscience historique crée un environnement de cohésion. Elle fonctionne comme une soupape de sécurité culturelle.

A l'image du peloton de circoncis des bois sacrés qui affichent une solidarité à toute épreuve, tels sont les membres d'un peuple qui vit une histoire commune. Car sans souffrance commune, il n'y a pas d'histoire commune, ainsi que l'atteste dans cet extrait, les propos de Toussaint Louverture « *Connaissant ce qu'a été le passé pour nous, il nous faut préjuger de ce nous réserve l'avenir, si jamais on nous remettait les fers* ». (B. Dadié : 1973, 123).

Il faut donc que chaque peuple connaisse et vive sa véritable histoire et en assure la transmission consciente, honnête et cohérente.

2-Facteur linguistique

La langue joue un rôle capital dans la détermination de l'identité des peuples. Elle permet de diffuser, de communiquer et de conserver les valeurs sociologiquement et historiquement conçues par la collectivité toute entière. La langue est donc pour le peuple le véhicule de sa culture, l'unique dénominateur commun qui permet la révélation et l'extériorisation de sa pensée et de son savoir-faire. Il ne s'agit forcément d'établir une fusion-absorption des langues au profit d'une seule langue, mais plutôt de prendre

conscience que malgré leurs différences, nos langues véhiculent des valeurs communes qui peuvent œuvrer à la solidité de nos unions.

Ce dont il s'agit ici, c'est de sortir de « la capture linguistique » que nous impose l'Occident, selon les mots de Zadi Zaourou. Car on ne le sait que trop : « *Aucun peuple sérieux ne peut prétendre se développer dans la langue et la culture d'autrui* », disait Cheik Anta Diop.

3-Facteur psychologique

Il est le couronnement, l'aboutissement des 2 premiers. Il se fonde sur la vision du monde qu'un peuple exprime à travers sa culture et ses arts. En la matière, les peuples africains vivent un complexe d'infériorité qui inhibent toute tentative de dépassement, de développement. Toujours à la remorque, ils consomment tout ce qui vient d'Occident. De la façon de gouverner (Démocratie) aux relations sexuelles (homosexualité), en passant par la façon de se vêtir (Costume-cravate), de manger (à table et dans des assiettes individuelles) jusqu'au Dieu à adorer (Christianisme et Islam) ..., tout nous vient d'ailleurs.

On le voit, la reconquête du Psyché noir est une vaste opération que les arts vivants en général, et le Théâtre en particulier, devront accompagner.

II-Les préconisations de solutions

1-Une formation de qualité au profit des agents culturels

La chaîne *animatoire* est un continuum constitué de trois jalons importants : la création, la diffusion et le public. Ainsi, pour offrir des produits culturels de qualité, il faudrait en amont former qualitativement les acteurs. Cette formation devra concerner à la fois les parcours initiaux et les renforcements de capacité à travers les ateliers, séminaires et autres *fora*.

A ce propos, l'instauration d'un mécanisme de formation continue des acteurs serait très bénéfique. Il convient de relever les initiatives allant dans ce sens telles les formations continues au profit des acteurs du cinéma et de l'audiovisuel offertes par l'Office National de Cinéma de Côte d'Ivoire (ONAC-CI), les ateliers de professionnalisation aux bénéficiaires des acteurs culturels organisés par le Centre National des Arts et de la Culture (CNAC), le Goethe Institut, la Fabrique Culturelle, le Village Kiyi, le MASA, etc.

En outre, pour rajouter un cachet de reconnaissance publique aux métiers des arts vivants, à travers l'élargissement des offres de formation, l'institutionnalisation de « l'école de la deuxième chance », pilotée par le Ministère de l'Enseignement Technique et de la Formation Professionnelle, est une opportunité à capitaliser pour les acteurs intéressés.

2-L'édification d'une société de consommateurs culturels

A l'instar des pays occidentaux qui font de l'acquisition du réflexe culturel une priorité dans la formation humaine intégrale de leur citoyen, notre pays devra instaurer des classes artistiques obligatoires à tous les élèves. Les activités extra ou parascolaires ne sont pas suffisantes à la formation d'une société de consommateurs de produits culturels.

En réalité, il s'agit d'inculquer aux citoyens une véritable culture de consommation de biens culturels. Pour ce faire, il faudrait développer un ensemble de valeurs, d'attitudes, de comportements voire de croyances qui détermineront l'ivoirien et qui façonneront son goût pour les arts et la culture. Sachant que la culture de consommation n'est pas statique, mais dynamique et évolutive, tous les institutions d'Etat, l'Ecole en premier, devront être mobilisées à cet effet.

3-L'élargissement de l'aide publique au développement d'initiatives culturelles

Parce qu'elles impriment la marche et induisent la démarche à suivre, les politiques culturelles doivent sortir de la logique de l'assistanat pour offrir des soutiens réels aux projets artistiques et culturels. A cet effet, l'Etat doit encourager les banques à financer les porteurs de projets culturels, en se constituant aval légal.

En Côte d'Ivoire, la mise à disposition d'un milliard de francs CFA pour accompagner les initiatives des jeunes dans le secteur des arts et de la culture est à saluer et à imiter par les autres Etats. En effet, à l'occasion de la 13^e édition du Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan (MASA), l'Etat, à travers l'Agence Emploi Jeunes a décidé de soutenir les idées d'entreprise dans les domaines de la mode et du design, des arts du spectacle, des arts plastiques et visuels, du livre, du cinéma et de l'audiovisuel. Aujourd'hui, cet appui est une réalité et un appel est lancé, pour la première édition, aux jeunes ivoiriens âgés de 18 à 55 ans. Les lauréats pourraient être soutenus par des montants

oscillants entre 100 000 FCFA et 20 000 000 FCFA, selon des paliers bien déterminés.

4-la décentralisation des offres artistiques

La diffusion efficiente des spectacles vivants est tributaire de l'existence d'infrastructures adéquates en nombre suffisant et équitablement réparties sur l'ensemble du territoire national. Il faut donc initier et porter à échelle un vaste programme d'aménagement culturel du territoire, en tenant compte de ce que suggère Claude Mollard. Dans son ouvrage *Ingénierie culturelle* (2020), celui-ci affirme, dans la logique de proximité induite par la démocratisation, que l'aménagement culturel du territoire promeut « le bon usage de la culture dans le développement local, l'artiste dans la classe et l'élève dans les musées ».

A travers cet énoncé presque révolutionnaire, on observe que l'aménagement culturel du territoire n'est pas seulement une politique d'implantation des équipements culturels sur le territoire, comme autant de facteurs d'irrigation de l'ensemble des populations, mais qu'il est aussi un ensemble de dispositions à en mettre en place pour faciliter la circularité des œuvres d'une part, et favoriser les contacts entre les créateurs et le public.

5-l'institutionnalisation des pratiques culturelles

De façon périodique, les gouvernants, les décideurs, les stars et toutes les personnes qui ont des sphères d'influence devront visiter les lieux de fabrique culturelle et artistique. De par leur aura, ils pourront créer de l'émulation autour des arts et de la culture. A l'instar de la Ministre Anne Ouloto qui, du temps où elle dirigeait le ministère de la salubrité, organisait chaque mois une journée de la salubrité nationale ; le Ministre en charge de la Culture devra régulièrement visiter les lieux culturels.

La création de médias spécifiques ou à tout le moins d'émissions audiovisuelles pourrait être salutaire en la matière. Dans cet idéal à construire, il faudrait faire la part belle aux jeunes. Nés à l'ère du numérique, ceux que les anglophones appellent *Digital natives*, maîtrisent parfaitement tous nouveaux canaux technologiques de communications. Utilisateurs effrénés d'internet, des ordinateurs, des jeux vidéo, des réseaux sociaux..., il faut

savoir intelligemment les y rejoindre pour leur proposer du contenu qui les fassent aimer les arts et de la culture.

6-l'instauration d'une parafiscalité au bénéfice des arts et de la culture

L'argent est le nerf de la guerre, a-t-on coutume d'entendre. C'est dire toute l'importance des ressources financières à la réalisation des belles initiatives. En effet, les idées ont beau être bonnes, les pensées excellentes et les projets réalistes, ils ne connaîtront une réalisation réussie que s'ils sont financièrement soutenus.

Ainsi, le manque de moyens financiers étant souvent évoqué par les pouvoirs publics pour excuser leur inertie dans la mise en œuvre des politiques culturelles, il serait judicieux de prospecter la possibilité d'instaurer une parafiscalité au profit de l'art. Celle-ci pourrait être une ponction de l'ordre de 1% sur les prix de vente directe ou de publicité des produits de consommation courante sur les lieux de spectacle telles que la cigarette, les boissons (eau, bière, limonade, ...), etc.

Dans cette même optique, une ponction (distincte de celles du BURIDA) sur les redevances télé et radio et les espaces de loisirs (bar, restaurant, maquis, etc.) devrait être faite pour soutenir les jeunes créateurs. L'idée ici est d'encourager les jeunes à la pratique d'activités artistiques et culturelles, à l'instar de ce qui se fait pour les sports, notamment le football.

III-Les perspectives ou des raisons d'espérer

1-la création de nouvelles structures ou offres de formation artistiques et culturelles

La chaîne des structures de formation de niveau universitaire pourrait être renforcée dès la prochaine rentrée académique par la création à l'Université de Bondoukou de l'UFR des Sciences des Arts, des Industries Culturelles et de la Communication d'une part; et de l'ouverture des filières professionnelles au Département des Arts de l'Université Félix Houphouët-Boigny.

Ces nouvelles opportunités d'apprentissage, s'ajoutant à celles existantes, pourraient contribuer significativement à relever les défis suscités liés à la formation des ressources humaines de qualité et la construction de mentalités de consommation des produits culturels endogènes.

2-l'appel à candidature pour la nomination des responsables des institutions culturelles publiques à l'instar du Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan (MASA)

Dans certains Etats africains comme la Côte d'Ivoire, le capital humain n'est pas utilisé dans les conditions optimales de réussite. De nombreuses institutions publiques ont été pendant longtemps confiées à des personnes incompetentes pour ne pas dire inaptes à les diriger. Résultats des courses, la stagnation des politiques culturelles comme celles des actions qui devraient logiquement en découler. C'est pourquoi, il faut saluer la décision du Gouvernement ivoirien de lancer un appel à candidature pour la nomination du responsable du MASA. Cette initiative louable doit être accompagnée par une contractualisation assortie de résultats probants.

Pour l'heure, l'on peut se réjouir de la nomination de KAMATE Abdramane en qualité de directeur général du MASA. Cet expert chevronné en gestion culturelle donne déjà des motifs de satisfaction avec l'innovation apportée à la 13^e édition du MASA à travers l'organisation d'un colloque international et interdisciplinaire dédié aux arts de la scène.

3-la décentralisation des festivals et fêtes des traditions populaires au niveau régional

On observe depuis un peu plus d'une décennie un foisonnement d'événements culturels organisés annuellement dans nos régions administratives. Ces événements prenant la dénomination de festival, s'opérationnalise autour des us et coutumes endogènes, des fêtes et traditions populaires. Ils sont à saluer et nous les saluons. On peut citer par exemple :

- Djéguélé Festival à Boundiali
- Festival des Arts Sacrées des Savanes à Korhogo
- Porlahla, Festival des Arts et de la Culture Sénoufo à Kouto
- Festibo, à Bouna
- Tonkpi Nihidaley, Festival des Arts et de la Culture Dan à Man
- Abissa, à Grand Bassam
- ELE Festival à Adiaké
- Festival du Zanzan à Bondoukou

Ces évènements pourraient être de véritables leviers propulseurs de la dynamique des arts vivants dans nos contrées, s'ils bénéficient du soutien de

tous les cadres. Ce qui n'est visiblement pas le cas dans plusieurs régions du pays, notamment dans les régions de la Bagoué et du Bounkani où les conflits entre leaders politiques constituent d'énormes obstacles à l'émergence des arts et de la culture endogènes.

4-La prise de conscience d'une école ivoirienne enracinée dans la tradition

Les Etats Généraux de l'Education Nationale et de l'Alphabétisation tenus en Côte d'Ivoire courant 2021-2022 ont retenu comme l'une des recommandations fortes, l'enracinement de l'école dans les valeurs endogènes. Il me semble qu'il y a ici des opportunités pour les faiseurs de culture d'investir le champ scolaire avec des offres spectaculaires à fortes teneurs éducatives basées sur nos traditions. On fait clairement allusion au théâtre dont les fonctions éducatives (ou informative) et ludique pourraient accompagner la formation de ressources humaines de qualité au service d'une Côte d'Ivoire émergente.

Conclusion

Pour conclure, il faut retenir que le repositionnement des arts vivants sur les scènes de consommation par le public n'est pas une sinécure. La tâche est certes hardie mais pas impossible. Les pouvoirs publics tout comme les initiatives privées devront avoir de la hardiesse et imaginer des solutions des solutions aux défis que l'on a relevés *supra*.

La présente communication en a proposé quelques-unes qui, à bien résumer, pourrait être la prise de conscience de l'importance des arts et de la culture dans le développement intégral et durable de la nation. On le sait, les discours publics ont longuement proclamé la nécessité des arts et de la culture dans l'affirmation identitaire des peuples, ils ont abondamment produit des instruments juridiques et politiques, mais ils ont peu mis en pratique leurs promesses pour ne pas dire qu'ils constamment renié leurs belles idées et leurs bonnes intentions.

L'heure est maintenant à l'action. Il faut sortir des champs déclamatoires pour monter sur les scènes du changement pratique pour permettre l'épanouissement des arts vivants, ferment de la dignité des peuples qui les secrètent et qui s'en abreuvent.

Références bibliographiques

- 1-Césaire Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1989
- 2-Chalaye Sylvie, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, in www.fabula.org/actualites, du 8 mars 2002, publié par Thomas Parisot (Source : Didier Plassard)
- Dadié Bernard B., *Iles de tempête*, Paris, Présence africaine, 1973
- 3-Desjeux, Dominique, *La culture, clé du développement*, Paris, L'Harmattan, Collection Alternatives rurales, 2000
- 4-Diop Anta Cheick, *Nations nègres et culture*, Paris, Présence africaine, 1999
- 5-Diop Anta Cheick, *Antériorité des civilisations nègres, mythe ou vérité historique ?*, Présence africaine, 2001
- 6-Marley Bob, « Chanson : Buffalo Soldier », in *Album confrontation*, 1983
- 7-Mollard Claude, *Ingénierie culturelle*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ? 2020
- 8-Zadi Bernard Zaourou, *Mes dernières paroles pour l'Afrique : manifeste du Mouvement des Elites pour les Lumières*, Abidjan, Frat Mat Editions, 2013
- 9-Zadi Bernard Zaourou, *Césaire entre deux cultures ; problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*, Abidjan, NEA, 1978

Atalaku, travaillement et boucan
Les pratiques de la création musicale du « spot » en Côte d'Ivoire

Mahesse KOLÉ

Université Alassane Ouattara, Bouaké
mahesse01@yahoo.fr

Résumé

Cette étude porte une réflexion sur le « spot », une musique performative, variante du coupé-décalé, qui vise à célébrer la prodigalité des *seigneurs du boucan* par des louanges chantées. Le « spot », dans l'imaginaire ivoirien associée aux *brouteurs* et à leur mode de vie caractérisé par l'hédonisme (*enjaillement*), l'ostentatoire (*boucan*) et la prodigalité (*travaillement*). Il se distingue alors par son processus créatif et par sa performance « live » au cours de laquelle *travaillement*, *boucan* et *enjaillement* prennent tout leur sens. Cette étude veut alors examiner la façon dont cette musique est conçue et offerte à la communauté de fans. Dans une approche compréhensive et anthropocentrée, elle vise à saisir ce moment de la création et à mettre en lumière les pratiques ritualisées qui structurent cette forme musicale étiquetée.

Mots clés : spot, musique, rituel, performance, prodigalité, hédonisme

Abstract

This study looks at 'spot', a form of performance music, a variant of coupé-décalé, which celebrates the profligacy of the lords of the ruckus through sung praise. In the Ivorian imagination, spotlight music is associated with grazers and their lifestyle of hedonism (*enjaillement*), ostentation (*boucan*) and prodigality (*travaillement*). It is then distinguished by its creative process and by its 'live' performance, in the course of which work, racket and enjailment take on their full meaning.

The aim of this study is to examine the way in which this music is conceived and offered to the community of fans. Using a comprehensive, anthropocentric approach, it aims to capture this moment of creation and shed light on the ritualised practices that structure this reclaimed musical form.

Keywords: spot, music, ritual, performance, prodigality, hedonism

Introduction

Apparu en 2003, le coupé-décalé s'impose et fait sensation avec des pratiques culturelles, des codes vestimentaires, des concepts chorégraphiques et des formes musicales atypiques (Kohlhagen 2005, Kamaté 2006, Le Seigneur 2013, Gawa 2014). Au fil du temps, le coupé-décalé se diversifie et se décline d'une part en un coupé-décalé commercial conçu pour se vendre et être diffusé dans les médias nationaux et internationaux et d'autre part, en un coupé-décalé « *underground* » ou « *roots* » prisé par la "communauté des boucantiers" : Le « spot ». Le spot, variante du coupé-décalé, est une musique performative qui vise à célébrer la grandeur et la prodigalité des *seigneurs du boucan* par des *atalaku*, des louanges chantées. Il se distingue par un processus créatif attaché à une performance « live » au cours de laquelle le *boucancier* expose sa richesse, "sa réussite sociale" par des actes de prodigalité et donne de l'argent à un DJ artiste-chanteur qui l'encense.

Mais le « spot » a mauvaise réputation. Il est associé, dans l'imaginaire populaire ivoirien, à des pratiques sociales déviantes : vol, broutage, drogue, « argent sale » (Adou et Kolé 2019). En effet, dans l'imaginaire populaire, le spot est associé à la communauté des *brouteurs*, des usagers déviants des TIC en Côte d'Ivoire et partant à un mode de vie caractérisé par l'*enjaillement*, boucan, le *travaillement*. Autant pour le sens commun que les personnes interrogées (*brouteurs*, managers, DJ...), le spot et le *broutage* font chambre commune et sont liés par un rapport matrimonial et patrimonial. Ces personnes soutiennent que la plupart des personnes auxquelles les éloges, les louanges et les propos laudateurs sont destinés sont des *brouteurs* ce qui ferait du Spot, "une musique de *brouteurs*". Une musique de *brouteurs* parce que commanditée par des *brouteurs*, composée de (sur)noms de *brouteurs*, chantée pour les *brouteurs* et principalement destinée à être consommée par les *brouteurs* (Kolé 2023).

Malgré les condamnations et les représentations sociales négatives qui l'accompagnent, le « spot » se maintient, il garde même sa forme et ses rituels originels. Il apparaît même comme le lieu d'expression d'une ritualité renouvelée qui consolide une économie en mouvement.

Cette étude propose justement d'étudier les pratiques ritualisées qui structurent cette forme musicale étiquetée. Plus précisément, elle veut examiner la manière dont les instances créatrices du « spot » réinvestissent des lieux, initient des événements artistiques, s'approprient des pratiques

ritualisées ontologiques au coupé-décalé afin d'assurer la viabilité, la pérennité et la rentabilité de leur économie.

Afin de mettre en exergue la dimension créative, artistique, économique et culturelle en présence, une ethnographie de la fabrication ou de la création du « spot » a été nécessaire. Les données obtenues à partir d'observations *in situ* de soirées dédiées, d'entretiens compréhensifs avec des artistes-chanteurs et des gérants de bars climatisés ont permis de relever les phases, les pratiques ritualisées et les logiques qui structurent la création du « spot ».

Il ressort alors de l'analyse que la création du « spot » s'inscrit dans les logiques de résistance et relève de pratiques qui apparaissent comme des normes dans le monde du coupé-décalé à Abidjan.

1. Le processus de la fabrication du spot

Anciennement connu sous le nom d'*atalaku*, le *spot* est une pratique par laquelle des clients importants font chanter leurs louanges dans une chanson ou dans un lieu live en échange de sommes d'argent substantielles. Le *spot* fait intervenir des animateurs, chanteurs et danseurs qui dirigent par la voix les différents événements d'une musique ou plus généralement d'une soirée. Il est rapidement devenu aussi le laudateur chantant le mérite ou l'histoire de telle ou telle personnalité, artiste, *boucantier*. Le « *spotteur* » (celui qui chante le *spot*) articule les concepts chorégraphiques, utilise des onomatopées, les dédicaces pour rythmer l'événement musical et chanter les louanges des gens importants. Les étapes de la création du spot sont les suivantes :

« Publication de bans » du spot.

La première étape est de concevoir le son (chanson) et le titre du *spot*. Après cela, le « *spotteur* », procède à l'étape de l'annonce sur les réseaux (réseaux sociaux, bouche-à-oreille). La « publication de bans » est un procédé qui consiste à rendre publique l'imminence de la confection d'un spot. Les intéressés sont alors invités à entrer en contact avec les équipes managériales des artistes. Des prix sont établis pour voir son nom publié dans la chanson. Ces prix varient en fonction de la position du nom dans la chanson (début-milieu-fin) ou en fonction de la répétition du nom. Les prix dépendent aussi de la célébrité du « *spotteur* ».

L'enregistrement du son (de la chanson)

Après avoir rassemblé les noms, le « *spotteur* » entre en studio pour l'enregistrement de la chanson. Cette phase peut durer un jour ou plus. De

cette phase, l'on obtient une œuvre musicale dans laquelle figurent les personnes ayant répondu à la publication des bans.

Le blocage de nom

Après l'enregistrement du son, le « spotteur » organise une soirée spéciale où la chanson est exécutée plusieurs fois. Au cours de cette soirée, les noms doivent être "bloqués". Ce blocage est un moyen, pour le « spotté » (personne qui est louée dans le spot), de fixer son nom définitivement dans la chanson. Le blocage de nom consiste à faire un *travaillement* lorsque le « spotteur » chante le nom. Les blocages les plus importants sont finalement pris en compte.

Présentation du spot

Après l'étape du blocage de nom, le « spotteur » retourne en studio et finalise le spot. La chanson sort et un événement est créé pour présenter la chanson. À cette cérémonie, les « spottés » sont présents. Ils peuvent alors prendre leurs points aux yeux de toute la communauté des noceurs, la communauté des *boucantiers*.

Le spot est bénéfique pour les « spotteur » parce qu'ils l'utilisent pour se faire de l'argent et est utile pour les « spottés » parce que c'est un moyen pour eux de performer, de montrer qu'il compte dans la communauté des boucantiers. Il peut arriver aussi qu'un spot ne soit pas commandité, c'est-à-dire qu'un artiste peut faire le spot d'une personnalité (homme politique, footballeur, personnalité autre). Dans ce cas, le *travaillement* qui accompagne du « spotté » (qui se trouve être ici la personnalité) est fait à tous les événements où les deux instances (« spotteur » et « spotté ») se verront. Ce spot est inscrit dans la durée.

Ainsi, les spots relèvent à la fois d'une question de survie pour les musiciens, de légitimation et de distinction sociale pour les donateurs. Cela construit l'un des fondements de la reconnaissance sociale (Puig 2010 : 107).

2. Le spot comme apologie du boucantier

Si les artistes-chanteurs de *Coupé Décalé* tels que d'Anderson 1^{er}, DJ Léo, Chouchou BB Salvador, Razak le Mignon DJ, DJ Congolais, Kolela DJ, Pat Sexy sont moins connus que DJ Arafat, Serges Beynaud, Bebi Phillip, Safarel Obiang c'est certainement parce qu'ils développent et performant dans une variante du *Coupé Décalé* moins médiatisée, moins exportée, plus

communautaire, voire sectaire. En effet, même si ces artistes appartiennent au Coupé-Décalé, ils apparaissent plutôt comme les parangons, les figures de proue de ce sous-genre.

Le *Spot* est une variante du *Coupé Décalé* qui se caractérise par sa longueur moyenne (environ 10 minutes par chansons), sa composition (exclusivement composé de noms et de surnoms de personnes célèbres ou pas), le principe (basé sur le principe du spot publicitaire), l'intentionnalité (faire les éloges) et surtout par les représentations sociales qui y sont attachées. Le spot fait ensuite l'éloge des *boucanti*ers, ces « Seigneurs du *boucan* ». Près de deux décennies plus tard, cette forme d'animation où le DJ entre en interaction directe avec le *boucanti*er, prend une forme plus formalisée sous l'effet conjugué de l'évolution du numérique, du développement du *broutage*, de la professionnalisation de certaines pratiques, fonctions et savoir-faire. Le spot est constitué de noms et de surnoms mis en musique.

Du point de vue musical, on peut dire que le spot est une chanson dansante. Plusieurs chanteurs peuvent intervenir et ces enchaînements de chanteurs apparaissent comme un relais pendant lequel un même nom est scandé pendant plus d'une minute. Si le spot apparaît comme l'ode des *boucanti*ers, on peut en distinguer quatre types.

Le premier type, que nous nommons « spot-boucan », est adressé aux *boucanti*ers locaux. Le chanteur y évoque essentiellement les *boucanti*ers qui s'illustrent dans les soirées locales. Le second type est une chanson destinée à une seule et unique personne : « Drogba » (Christina DJ¹), « Drogba » (DJ Arafat²), « Popito, Kader Kéita », (Arafat DJ³), « Stéphane Sessegnon »⁴ (DJ Arafat et Debordo Leekunfa), « Joyeux anniversaire Sénateur CFA »⁵ (Anderson 1^{er}), « Ibou Diabagaté »⁶ (Mix 1^{er}). Le troisième type de spot, quant à lui, s'adresse aux *boucanti*ers de la diaspora. Des titres de spot tels

¹ Christina DJ « Sagesse » <https://www.youtube.com/watch?v=dP889GohHs>

² DJ Arafat « Drogba » <https://www.youtube.com/watch?v=FkgBfl7BDrY>

³ DJ Arafat « Hommage à Kéita Kader »
<https://www.youtube.com/watch?v=UNy2zPYeVcQ>

⁴ Arafat DJ et Debordo Leekunfa « Stéphane Sessegnon »
<https://www.youtube.com/watch?v=eF1cKqov6BI>

⁵ Anderson 1^{er} « Joyeux anniversaire Sénateur CFA »
<https://www.youtube.com/watch?v=6JyQOBSyZwU>

⁶ Mix 1^{er} « Ibou Diabagaté » <https://www.youtube.com/watch?v=mRSKqArkRIE>

que « Binguiste »¹ (DJ Léo), « La nouvelle génération de Paris »² (DJ Mix), « Hymne national du Maroc »³ (DJ Léo), « Les Douahoudés du Maroc »⁴ (Anderson 1^{er}), en disent long sur les destinataires des chansons. Le dernier type de spot rend enfin hommage aux *boucantiers* disparus : « Hommage à Wattao »⁵ (DJ Léo), « Hommage à Francky Pigeon »⁶ (Roland Le Binguiste). Toutes ces chansons s'adressent aux footballeurs ou aux célébrités du monde de la nuit disparus.

L'argent, la réussite matérielle et plus largement la richesse sont les thèmes abordés dans le spot. C'est ce type de Coupé-Décalé qui véhicule le mieux et le plus la prodigalité, l'hédonisme et l'ostentatoire présent à la naissance du mouvement. Les spots construisent et entretiennent le mythe du *boucantier*. Les titres des chansons apparaissent comme des slogans de ralliement : « Les tenants du pouvoir » (DJ Mix⁷), « Rentrer bouler » (DJ Léo⁸), « Ébola du Boucan » (DJ Léo⁹), « Les officiers du boucan » (Anderson 1^{er}¹⁰), « L'armée du boucan » (Anderson 1^{er}), « La vie c'est les moyens » (Canavaro le Diamantaire¹¹), « L'argent est trop » (Serge Beynaud¹²), « C'est le moment de faire le boucan » (Roland le Binguiste¹³). Le spot célèbre et magnifie le *boucantier*, à travers l'évocation de son nom et de son histoire dans le mouvement.

Le spot devient comme un lieu de rencontre de cette communauté. Il permet de partager des valeurs communes, des façons de voir la vie, un ethos. Les noms de *boucantier* sont scandés tout au long des spots. Ces noms sont des surnoms essentiellement construits à partir de :

¹ DJ Léo « Binguiste » <https://www.youtube.com/watch?v=JInfjQBSHzA>

² DJ Mix « La nouvelle génération de Paris »
<https://www.youtube.com/watch?v=V4tm9MKJ8t8>

³ DJ Léo « Hymne national du Maroc » <https://www.youtube.com/watch?v=jkXnHvM9UaU>

⁴ Anderson 1^{er} « Les Douahoudés du Maroc »
<https://www.youtube.com/watch?v=rjAsLG2Ufns>

⁵ DJ Léo « Hommage à Wattao »

⁶ Roland Le Binguiste « Hommage à Francky Pigeon »
<https://www.youtube.com/watch?v=6mnHLfOmQqo>

⁷ Lien YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=5BzneXqXLWA>

⁸ Lien YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=U6B8bv7EwIc>

⁹ Lien YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=8p3b0oJPXZU>

¹⁰ Lien YouTube https://www.youtube.com/watch?v=2F_h1njir8o

¹¹ Lien YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=ZzRwy3zFLdY>

¹² Lien YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=wxfoylvU-Uk>

¹³ Lien YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=QXMcJaj4rbs>

- Champ lexical de richesse (l'argent, pierre précieuse, la gloire) : *Dao le distributeur des sous, Abou CFA, le mannequin milliardaire, Inouss le banquier, Alain BCEAO, Andesko la fortune, Lamine CFA, Zola CFA la flèche, Charly l'argent, Las le Diamentaire, Abdul le banquier, Walter le financier ;*
- Marques de luxe : *JM le champagne ; Dino Versace,*
- Noms de footballeur ou de concept de football : *Eto'o le silencieux, Yannick Ballon d'or, le roi Messi ;*
- Titres de noblesse et de pouvoir : *Empereur Chavez, Empereur Messi, Baron de Bruxelles, Seigneur le citronnier, Gouverneur Lamté, Président Boris, Saki DG, Général Lévy, le Comte de Zurich, Président Dugari, Sénateur Berkley ;*
- Expressions de prodigalité : *Essien le dépensier des sous, Weston volcan d'argent, Bôrô¹ d'argent*
- Noms associés aux pays occidentaux ou aux villes de ces pays : *JC MSN le Canadien, Keny West de Westham, Roro le Canadien, Cousin de Dubaï, Jojo de Liège, El Capone de Paris.*

Dans tous les cas, ces noms de *boucantier* sont construits autour de « figures de la réussite et du pouvoir » (Banégas et Warnier 2001). Ces noms constituent des identités auto-attribuées que le chanteur brandit. Le spot les rend grands, fait d'eux des personnes exceptionnelles, des personnes qui posent des actes que personne ne ferait. Ils sont présentés comme de véritables héros à travers des dédicaces et des louanges.

Le spot apparaît tel un hymne pour le *boucantier*. Les refrains peuvent être perçus comme des cris de ralliement : « *La vie c'est les moyens* » ; « *profiter de la vie* » ; « *c'est le moment de faire le boucan* » ; « *faut bara* » ; « *je cherche mon l'ahent[mon argent]* », « *l'argent est trop, les enfants sont dangereux* », « *la vie c'est le combat* », « *on ira jusqu'au bout* », « *faut jamais baisser les bras* », « *ils ont trop de sous* », « *il a l'argent, beaucoup d'argent* ». Ce sont des slogans qui véhiculent l'état d'esprit de la communauté et qui habitent un certain imaginaire. Les fans s'inventent une identité valorisante, en se donnant des noms de célébrité, de noble ou d'objets nobles.

¹ Bôrô désigne les grands sacs destinés au transport de marchandises comme du riz, des fèves de cacao...

3. Le spot comme un objet de reliance sociale des gens de la nuit

Pour les « gens du coupé-décalé », il y a des gratifications à voir son nom apparaître dans les *spots*. Les interactions en milieu coupé-décalé sont régies par des logiques de don. En effet, c'est une forme de réciprocité qui gouverne les actions dans les lieux du milieu coupé-décalé. La musique *Spot* offre à ces noceurs la possibilité de se mettre en valeur, de se faire connaître ou remarquer dans leur milieu. Par un système de clientélisme (rémunération directe pour les chants de louange), les noceurs payent des artistes pour spécialement chanter leurs noms. Le *spot*, qui est la mise en musique de noms et de surnoms, apparaît comme un canal pour faire parler de soi, de ses faits d'armes, de ses « West ou ses kassas » (l'argent de l'anarque). Le spot constitue alors un moyen d'exister, de compter dans le monde de la nuit.

Le spot est un objet de reliance de ces « gens de la nuit » qui apporte une réponse à la stigmatisation, aux condamnations médiatiques, institutionnelles, juridiques. Il participe à la transmission de la mémoire et des valeurs ainsi qu'à la valorisation des modèles de réussite interne au milieu. Il révèle des *Arts de faire*s propres à cette culture et nous renseigne sur ses dynamiques sociales sous-jacentes. Il mobilise un triple mouvement de rapprochement du public interpellé, de distanciation du non-public et de renforcement du sentiment d'appartenance à une communauté imaginée de *brouteurs*. Le *spot* permet de questionner le lien social et le concept de reliance est à même de reconsidérer les dynamiques d'isolement et d'auto ségrégation en cours chez les *brouteurs*.

La reliance est un processus réactionnaire face à la perte, à la disparition du lien social existant entre les acteurs individuels ou collectifs. La reliance par le *spot* est une réaction qui exprime un besoin d'appartenance sociale ou un besoin de reconnexion. Elle est l'action de créer ou plutôt de recréer des liens entre les *brouteurs* que la société tend à séparer, à isoler par le fait du processus d'étiquetage dont ils sont l'objet. Cette reliance est possible par le biais du *spot*, une instance médiatrice. Le *spot* est une forme de médiation et un système médiateur qui recrée du lien entre personnes et groupes de personnes (aspect sociologique), construit une identité collective, consolide le sentiment d'appartenance à la sous-culture des *brouteurs* (aspect anthropologique). Et le *spot* participe à ce processus de mise en lien des *brouteurs*. Il est un intermédiaire dans un contexte de déliance (condamnation

sociale) marqué par un processus d'auto ségrégation¹ et par la quête d'un regroupement autour d'un éthos partagé.

Ainsi, en répondant à un besoin d'affirmation de soi, le *spot* transporte une revendication identitaire et remplit cette fonction de reliance². Pour rompre l'isolement, à la recherche de liens fonctionnels, la communion humaine autour de la musique *spot* traduit un besoin d'appartenance sociale, un besoin d'appartenir à une communauté dont on partage ou refuse les malheurs. Il y a une dimension transcendante qui va au-delà de l'acte collectif de consommation et s'inscrit dans un sentiment d'appartenance (état de se sentir relié) à une communauté imaginée de noceurs. Cet état de reliance charrie inexorablement la quête d'une identité collective, construit une unité de vie, favorise l'adhésion à une culture commune. Les *brouteurs* se reconnectent par le *spot* qui rend fidèlement un système de pensée, une réalité condamnée, clouée au pilori des normes sociales en vigueur.

Conclusion

En définitive, le *spot* accompagne leur quotidien et constitue une pratique ritualisée, un trait distinctif d'appartenance, de provenance et d'identification de cette subculture (sous-culture) (Adou 2016, Adou et Kolé 2019). Les pratiques et les usages sociaux construits autour de la consommation du *spot* par les noceurs apparaîtraient alors comme des actes d'interprétation et de résistance qui permettraient d'offrir un regard de l'intérieur de ce groupe social marginalisé, étiqueté, condamné. Par ailleurs, la typicité de pratiques ritualisées construites autour de l'adhésion au Coupé-Décalé et au *spot* constitue l'invariant fondamental de cette communauté (sous-culture). Le rôle que cette musique joue dans la construction, la consolidation et dans la publicisation est apparente. Dès lors, il ressort que le Coupé-Décalé et l'éthos qui le structure deviennent un élément fondamental des formes de vie (post) modernes en Côte d'Ivoire.

Références

Adou, Ettien Franck Stéphane, *Le Broutage comme usage déviant d'Internet en Côte d'Ivoire : une ethnographie de brouteurs dans un cyber café*

¹ ADOU, *Op.cit*, 2016.

² BOLLE DE BAL, Marcel. "Reliance, déliance, liance: émergence de trois notions sociologiques". In *Sociétés* 2003/2 (no 80), p. 99-131. DOI 10.3917/soc.080.0099, 2003.

d'Abobo, Mémoire de Master, Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, 2016.

Adou**Erreur ! Signet non défini.**, Ettien Franck Stéphane et Kolé, Mahesse Stéphanie, « « Je suis au bara » ou l'usage déviant d'Internet chez les brouteurs d'Abidjan » In *Technologies numériques et sociétés africaines. Enjeux de développement*, Julien Atchoua, Jean-Jacques Bogui et Saikou Diallo, Londres, ISTE Editions Ltd, pp. 115-131, 2020.

Banegas, Richard et Warnier, Jean-Pierre, « Nouvelles figures de la réussite et du pouvoir » In *Politique Africaine*, Karthala, pp. 5-23. hal-01030808, 2001.

Gawa, Franck, « Le coupé décalé en Côte d'Ivoire : Sens et enjeux d'un succès musical » In *African Sociological Review* vol 18-1, pp. 112-126, 2014.

Kamaté, Abdramane, *Côte D'Ivoire : une guerre des rythmes musicale populaire et pouvoir de 2000 à 2006*, Mémoire de Master, Sous la Direction de Richard Banegas, 2006.

Kohlhagen**Erreur ! Signet non défini.**, Dominik, « « Frime, escroquerie et cosmopolitisme » Le succès du coupé décalé en Afrique et ailleurs » In *Politique Africaine*, N° 100, pp. 92-105, 2005.

Kolé, Mahesse, *Ne cherchez pas à comprendre, dansez seulement. Le coupé-décalé et les jeunes en Côte d'Ivoire*, Bamenda, Langaa Research & Publishing, 2023.

Le Seigneur, Thomas Jacques, *Le Swing identitaire du Coupé Décalé*, Mémoire de Master 1 en Ethnomusicologie et Critique réalisé sous la direction de Sandrine Loncke & Christian Corre, 2012/2013, Université Paris 8 – Vincennes – Saint Denis, 2013.

Puig, Nicolas, *Farah. Musiciens de nocés et scènes urbaines au Caire*, Paris, Sindbad-Actes Sud, 2010.

Création, représentation et herméneutique de Djambeidou

Moussa Hamidou IDRISSEUniversité Abdou Moumouni de Niamey
tcholyamirou@yahoo.fr**Résumé**

Le mythe surtout politique a souvent servi de source d'inspiration pour la création théâtrale en Afrique. Dans *Une Saison au Congo*¹, le poète Antillais chantre de la Négritude, Aimé Césaire a mis en scène le parcours du mythique héros de l'indépendance congolais, le Premier Ministre Patrice Lumumba. A partir de l'histoire mythique de Gbéhanzin², le Béninois Jean Pliya créa *Kondo, le requin* (théâtre)³. Ces deux pièces sont à la fois contemporaines et ancrées dans les cultures nègres et africaines de leurs auteurs.

En 2015 – j'étais alors étudiant à la filière *Arts et Culture* de l'Université Abdou Moumouni de Niamey – dans le cadre d'un module intitulé « *Du texte à la performance* », j'ai créé, en binôme avec un camarade, le spectacle *Djambeidou : Les puces et le poisson*. C'était un poème dansé sur l'histoire d'un chef traditionnel Songhay (Mossi Gaidou en proie, en son temps, aux pièges d'autres chefs rivaux) pendant la colonisation française dans l'espace nigérien.

Dans ce texte, je propose un partage de l'expérience de *Djambeidou*, une pièce innovante sur l'échiquier de la création théâtrale au Niger, afin de voir que la mise en scène de mythe historique en Afrique peut servir de prétexte pour mettre en valeur le riche patrimoine culturel du continent.

Mots clés : Mythe ; théâtre contemporain ; mise en scène ; chefferie ; patrimoine culturel

¹ Paris, *Seuil*, 1967.

² Héroïque résistant du royaume de Dahomey à la pénétration coloniale française en Afrique de l'ouest.

³ Coédition *Clé* et NENA, 2013.

Introduction

En 2015, avec mes camarades de la première cohorte de la Filière Arts et Culture de l'Université Abdou Moumouni de Niamey, nous avons créé une série de spectacles pour être évalués sur scène. C'était dans le cadre d'un module intitulé *Du texte à la performance*. Plusieurs créations avaient alors été présentées lors d'une soirée de restitution, au nombre desquelles, *Djambeidou*, un poème dansé que j'ai créé en binôme avec un camarade à partir d'une chanson populaire songhay du Niger.

S'inspirant d'un bien culturel, la Chanson *Mossi Gaidou* du Griot Tinguizi, dédiée à un chef coutumier de la colonisation dans l'espace nigérien, cette création, contemporaine à plus d'un titre, revêt une certaine singularité qui mérite une étude de la part d'un doctorant travaillant sur la valorisation du patrimoine culturel dans les arts nigériens depuis. En effet, à l'occasion de cette représentation, le public nigérien de Niamey, peu habitué au théâtre et à une mise en scène aussi innovante, a eu droit, avec *Djambeidou*, à un spectacle qui pourrait être qualifié d'unique dans la forme et la portée mais aussi dans le processus de création. *Djambeidou* est une pièce qui interroge l'histoire contemporaine de l'Afrique, celle de la chefferie traditionnelle pendant la colonisation.

Dans cet article, nous proposons d'expliquer le processus de création théâtrale à la filière *Art et Culture* à partir d'un texte patrimonial. Nous tenterons ensuite de montrer en quoi la mise en scène du spectacle *Djambeidou* est contemporaine et riche en enseignements sur l'Afrique et certaines de ses valeurs socioculturelles. L'objectif est de partager les acquis de cette expérience afin de voir comment la création scénique à partir d'un mythe historique peut servir de tremplin pour mettre en valeur l'Afrique d'hier et sa riche culture aujourd'hui.

I. Le théâtre à la filière Arts et Culture AC-L.ALC

En 2015, l'Université Abdou Moumouni de Niamey ouvre la Filière Art du Spectacle¹ au département Lettres, Arts et Communication (L.A.C) de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines (F.L.S.H), sous la coordination de la Professeure Antoinette Tidjani Alou. Cette filière forme jusqu'au doctorat dans des disciplines artistiques comme le cinéma, la danse, le théâtre... Les

¹ Devenue plus tard *Filière Arts et Culture : AC-LAC*

étudiants suivent tous les enseignements en tronc commun et c'est pendant leurs parcours, lors des stages et des écrits de fin de parcours (mémoires, thèse) mais aussi des créations – pour les licences et masters professionnels – que chacun se spécialise dans le parcours de son choix (arts du spectacle, cinéma, écriture, critique d'art, médiation culturelle, Histoire de l'art...). Depuis 2015, la filière, qui a pris plus tard le nom de « *filière Arts et Culture* », a formé plusieurs cohortes en licence professionnelle et en Master professionnel et de recherche et depuis 2022, elle a admis ses premiers étudiants en doctorat.

La formation en théâtre constitue avec celle des arts comme la danse, la musique et la littérature, une composante importante du curricula de cette filière. C'est dans le cadre de cette formation en théâtre que nous avons suivi le module *Du texte à la performance*, module à l'occasion duquel nous avons créé *Djambeidou*, le spectacle objet de cet article.

La formation en théâtre à AC-L.A.C

A la filière *Arts et culture*, la formation en théâtre, comme les autres arts, est à la fois théorique et pratique ; elle porte sur l'écriture théâtrale et la mise en scène aussi bien de théâtre que de spectacle total avec danse, musique...

La formation théorique à AC-L.A.C outille les étudiants en notions théoriques sur le théâtre, l'histoire de cet art, les grands courants, les auteurs et les œuvres phares de ces courants. Des aspects comme l'espace, les répliques et autres didascalies, les personnages, les accessoires et l'écriture y sont également étudiés à travers des séminaires animés par d'éminents universitaires et professionnels venus du monde entier : Pr Hamadou Mandé de l'Université Ouaga 1, Joseph Ki Zerbo du Burkina, M. Alougbine Dine de l'Ecole Internationale de Théâtre du Benin E.I.T.B etc.

Le second volet de cette formation théâtrale se fait en atelier de création. Au cours de ces ateliers, les étudiants sont initiés à la mise en scène à travers la création d'une pièce qui sera évaluée lors d'une représentation.

Du texte à la performance

Ma promotion, celle de 2015, a passé cette évaluation sous une forme des plus originales. Après les cours théoriques et pratiques de théâtre, les étudiants ont été repartis en groupe de deux, soit cinq groupes pour les dix

étudiants que nous étions. Chaque groupe devait écrire et mettre en scène une création en arts vivants (la performance) qui s'inspire d'une œuvre artistique patrimoniale : conte, roman, chant... (le texte). Il fallait donc partir d'un texte existant pour créer une œuvre contemporaine, un spectacle vivant original : un film, un sketch ou un ballet.

Un atelier d'écriture de plusieurs jours a d'abord permis aux étudiants de chaque groupe de s'entendre sur le texte départ et la forme de la création avec l'aide d'une personne ressource, un professionnel de la forme choisie. Une de ces personnes ressources qui nous ont aidés dans cette création était l'écrivaine (dramaturge et poétesse) burkinabé Sophie Heidi Kam que la filière a fait déplacer depuis Ouagadougou.

Au total, cinq spectacles ont été présentés à la soirée de restitution qui a eu lieu le 15 mai 2015 au Centre Culturel Franco-Nigérien, C.C.F.N Jean Rouch de Niamey ; cinq pièces parmi lesquelles : *Le Collier* inspiré d'un conte haoussa du Niger, *Et demain l'Afrique* d'après le roman *Maimouna* du Sénégalais Abdoulaye Sadj, *Djambeidou* que j'ai créé en binôme avec mon camarade Imadan Barba qui, déjà danseur professionnel, s'était inscrit à AC-L.A.C pour se spécialiser en danse. Notre création s'inspire de *Mossi Gaidou* ; une chanson populaire songhay du Niger que l'auteur, le griot Tinguizi, a dédié au chef de Dargol, un canton songhay dans l'actuelle région de Tillabéri au Niger.

Dans sa chanson, le griot vante la prouesse du Chef de canton qui, par ses pouvoirs magiques, a échappé aux pièges de ses paires jaloux de sa renommée et de sa bonne collaboration avec le chef blanc « *annassara* », c'est-à-dire le colon. En parallèle des péripéties du Chef de canton de Dargol, *Djambeidou* raconte l'histoire d'Almou ; agent d'une entreprise en proie, comme *Djambeidou*, à la jalousie de ses collègues parce qu'il a gagné la confiance de ses supérieurs hiérarchiques par sa probité et son abnégation au travail. *Djambeidou* est un poème dansé, une création qui allie écriture poétique et danse.

II. *Djambeidou*, une mise en scène contemporaine

Alternant les rôles de narrateurs et des personnages d'Almou (Imadan) et de *Djambeidou* (Moi), deux griots se relaient sous une douche de lumière, pour dire le texte, à l'avant de la scène. Une scène sans aucun accessoires,

vide donc, une sorte d'*Empty Space* comme le veut un certain Peter Brook¹ (Brook : 2001) ; deux autres griots leur répondent de temps à autres depuis les spectateurs faisant participer le public au jeu ; trois personnages sous une autre douche, au fond de la scène, côté cour (les jaloux) ; un piano qu'on entend, jouant les airs de *molo*² accompagnant le texte original de Tinguizi. Ainsi peut être présentée, en gros, la scène de *Djambeidou*.

C'est de par sa forme même que cette création est nouvelle et donc contemporaine. En effet pour le public de Niamey, habitué à la création théâtrale classique avec des actes et des scènes où les personnages disent des répliques, une mise en scène de poème qui allie déclamation et musique avec de la danse chorégraphique et solo, avec un plan lumière... cela presque inédit.

Le contemporain dans cette pièce, c'est aussi le jeu des deux griots qui se relaient à l'avant de la scène avec des déplacements latéraux pendant la diction, des pauses et des silences y compris de la musique et une gestuelle assez expressive du sens, en témoigne cette sorte de transe qui me saisit dans le rôle de *Djambeidou* flatté par l'une des voix qui vient du public ; pendant une bonne minute, je tremble, gonfle les joues, étends les bras comme cela arrive réellement aux princes quand on leur fait des éloges lors des cérémonies.

Ces rôles de griot qui narrent plus qu'ils ne jouent renvoient aux techniques d'un certains Bertolt Brecht, théoricien, auteur et metteur en scène allemand qui a révolutionné le théâtre en inventant ce qu'il a appelé "la distanciation". Brecht la définit, cette distanciation, comme le « fait pour un auteur, un metteur en scène, un acteur de créer une certaine distance entre le spectacle et le spectateur, afin de développer l'esprit critique de celui-ci, par le choix du sujet, par certaines techniques de mise en scène, par le jeu des acteurs »³. Cela se traduit dans les créations de l'Allemand et de ces élèves par de courtes séquences narratives entre les actes pour régulièrement rappeler au public qu'il est devant une pièce de théâtre et non la réalité.

¹ Pour le metteur en scène anglais qui a beaucoup travaillé en France, le théâtre est possible sur une scène totalement vide.

² Instrument de musique à cordes joué par les griots du Niger et des pays voisins comme le Mali.

³ Bertolt Brecht, *Ecrit sur le théâtre*, Trad. de J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1972.

Une autre caractéristique innovante notable de cette création est le rôle des jaloux ; les trois personnages, debout au fond de la scène ne prennent à aucun moment la parole sans que cela fasse d’eux de simples figurants. Au contraire, depuis leur position et sous la douche de lumière qui les met en évidence, ils participent activement à l’action par des mimiques – de joie quand Almou a des difficultés et de déception quand celui-ci est innocenté. D’ailleurs, c’est sur eux que tombe le rideau, quittant la scène en pleurant leur haine de voir leur ennemi tiré d’affaire. Les trois personnages étaient habillés en t-shirts blancs portant au dos les inscriptions : « Les » sur l’un, et sur l’autre « Jaloux » ; ce que le public a découvert et lu « Les Jaloux », seulement à la fin de la représentation pendant qu’ils se dirigent vers la sortie de la scène en « marche de canard » tout couverts de honte. Une fin assez éloquente sur la portée du spectacle surtout pour qui a entendu le proverbe constituant les derniers mots du texte : « Les puces s’agitent pour rien, elles ne goûteront jamais le sang du poisson ».

III. Djambeidou, une mise en valeur de l’Afrique d’hier

Nous avons incarné les deux personnages – Djambeidou et Almou – tantôt en Boubou (le chef coutumier) tantôt en costume cravate (l’employé d’entreprise). Le boubou (traditionnel) symbolise le passé qui, chez nous, n’est jamais loin et totalement coupé du présent symbolisé par la veste (moderne). En Afrique, le passé « s’invite par intermittence dans le présent pour nous ressourcer, nous orienter et nous identifier par rapport aux autres »¹. Ce que traduit l’ancien président sénégalais, chantre de la négritude, dans la postface de son recueil de poème *Ethiopiennes*, à travers une formule dont il a le secret : « nous sommes comme des lamantins qui retournent boire à la source. »²

Le rôle prépondérant du griot dans notre passé, le griot mémoire du peuple, dans un système de transmission du savoir basé sur la tradition orale, son éloquence et l’aura dont il jouit dans nos sociétés figurent donc parmi les aspects majeurs du passé africain dont la valorisation a motivé le choix de notre source d’inspiration.

¹ Hamidou Idrissa Moussa, *Alhousseini Yayé Touré – Le souffle*, consulté sur le site d’Africa by Art, le 02/02/2024, à 00h34, adresse <https://africabyart.com/alhousseini-yaye-toure-le-souffle/>.

² Léopold Sédar Senghor, *Ethiopiennes*, Paris, Seuil 1956.

L’Afrique d’avant, c’est aussi de la royauté, des princes, une noblesse avec tout ce qui la caractérise. Au nombre des traits caractéristiques des princes africains que valorise notre création, il y a leur philanthropie légendaire. La générosité d’Almou est une métaphore de celle-ci.

Aussi, la tonalité épique du texte, avec les pouvoirs magiques de Djambeidou, convoque l’Afrique profonde dans la portée de la pièce : d’entrée de jeu, au vers sept déjà, on peut entendre : « Djambeidou, un chef grand, magicien et intelligent ». Et les dix vers à partir du numéro 90 d’ajouter, après que le Chef de Canton de Dargol a pu se tirer d’affaire au bureau du commandant :

Mais la fronde toujours en main
 Les méchants factieux ne désarment point
 Ils le visent mieux et lui minent le chemin.
 Sur la route de Djambeidou un pont, passage obligé
 Par un charme, un sortilège, ce pont est piégé
Le Chef de canton, là-dessus, doit peser tel l’éléphant sur un pont de liane
 Et ce charme ayant marché, la rivière emporte l’emporte avec son cheval
 Mais l’heure, pour lui, n’est pas à la pierre tombale.
 Ceux qui les ont vus dans l’eau dérivant
 Ceux-là se figèrent entre hébétude et stupéfaction
 Quand ils les trouvèrent, à la maison, devisant tranquillement...

Le mystique et les pratiques occultes sont un motif récurrent dans l’écriture théâtrale africaine. En effet parmi les raisons de la fin précoces du révolutionnaire Burkinabé Thomas Sankara, selon le dramaturge nigérien Chaibou Dan-Inna dans sa pièce *Une Vie de cent carats*¹, figure un incident survenu entre Thomas Abarshi et Hakimi, un Chef de village débouté par le révolutionnaire dans le litige qui opposait ce Chef coutumier à un de ses “sujets” à propos d’un champ. Pour Sankara, dont un des principaux axes de gouvernance est l’atteinte de l’autosuffisance alimentaire, la terre appartient à celui qui la cultive et donc revient au sujet qui l’a toujours travaillée. Et le Chef de village d’appeler son féticheur *Boka* pour en découdre avec le Chef de l’Etat, « Boka, va et travaille, que plus jamais, la lune n’emprunte la route du soleil » (Dan-Inna : 1993).

¹ Chaibou Dan Inna, *Une Vie de Cent Carats*, NIN, 1993.

Conclusion

En 2015, dans le cadre du volet théâtral de notre formation à la *Filière Arts et Culture* de l'Université Abdou Moumouni de Niamey, nous avons mis en scène *Djambeidou*, une création théâtrale qui met ensemble plusieurs arts contemporains : littérature, musique, danse et même l'humour, qui en Afrique, de plus en plus, est en train de se faire une place dans le cercle élastique des discipline artistiques. *Djambeidou* était un spectacle inédit, avec du Brooks, du Brechet, une sorte de mixte de plusieurs techniques contemporaines de création théâtrale. C'était surtout une expérience unique qui nous a permis de comprendre que la mise en scène admet la cohabitation d'arts différents qui loin de lui être préjudiciable enrichit diversement la création théâtrale, que cela est même source de réussite d'un spectacle total et donc que l'auteur tout comme le metteur en scène dispose d'une liberté et d'une assez large étendue de choix pour créer une pièce.

Aussi, des cinq œuvres présentées lors de la soirée de restitution de cette création, *Djambeidou : Les puces et le poisson* a obtenu la meilleure note du jury qui avaient parmi ces principaux critères "la réaction des spectateurs". Cela montre que le public a besoin de découvrir, d'être surpris dans ses certitudes et ses habitudes, il a besoin de nouveau. Un autre enseignement important de cette création est que par la mise en scène de mythe connu ou non, la création théâtrale se prête parfaitement à la valorisation de notre patrimoine culturel, tant matériel (avec les boubous par exemple) qu'immatériel (symbolisé par l'oralité, la danse...).

Bibliographie

1. BRECHT Bertolt, *Écrit sur le théâtre*, Trad. de J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1972
2. BROOKS Peter, *L'Espace vide : écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977
3. DAN-INNA Chaibou, *Une Vie de Cent Carats*, NIN, 1993
4. HAMIDOU IDRISSE Moussa, *Alhousseini Yayé Touré – Le souffle*, consulté sur le site d'Africa by Art, le 02/02/2024, à 00h34, adresse <https://africabyart.com/alhousseini-yaye-toure-le-souffle/>
5. HAMIDOU IDRISSE Moussa, *Les Peintres contemporains nigériens et leurs rapports au patrimoine culturel national*, Mémoire de Master, AC-LAC, U.A.M-Niamey, 2022
6. Jean Pliya, *Kondo le requin*, Cotonou, Les Editions du Benin, 1966

7. LAROCHE Maximilien, *La double Scène de la Représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*, GRELCA, Québec 1991, Edition numérique réalisée par Anderson Layann Pierre, consulté à l'adresse : classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/double_scene_representation/double_scene_representation.pdf, le 29 / 05 / 2024 à 01h 04mn
8. « L'Oraliture haïtienne : identité(s), structure(s), mémoire(s) et représentations à travers le prisme des sciences humaines et sociales », Appel à contribution, *Calenda*, Publié le jeudi 06 septembre 2018, <https://doi.org/10.58079/10uy>, consulté le 29 / 05 / 2024
9. MAMANI Abdoulaye, *Saraounia*, L'Harmattan, Paris, 1987
10. PROUST Marcel, *La prisonnière*, éditions de la Nouvelle revue française, 1922
11. SENGHOR Léopold Sédar, *Ethiopiennes*, Paris, Seuil, 1956

Forum de la Communication et des Arts

REVUE FORUM DE LA COMMUNICATION ET DES ARTS, NUMÉRO SPÉCIAL, N°003, NOV. 2024
Actes du Colloque International du MASA 2024

Le théâtre de Sony Labou Tansi ou le témoignage de l'époque contemporaine

KAMAGATÉ Drissa

Université Félix Houphouët-Boigny
kamdriss1001@gmail.com

Résumé

Le théâtre de Sony Labou Tansi se présente comme un témoignage de la société contemporaine. Cela transparaît sous trois leviers essentiels dans sa production. D'abord au plan esthétique, le dramaturge congolais inscrit plusieurs de ses textes dans la logique des théories du drame moderne occidental. Cette modernité structurelle est marquée, non seulement, par la mise en crise du personnage et du système de réplique, selon le modèle classique, mais également par une réinvention de l'architecture externe.

En outre, Sony a choisi comme sujet de prédilection, la mise en scène de la déliquescence du monde d'aujourd'hui, caractérisée par les différentes formes de violences contemporaines et la dictature des pouvoirs dirigeants. Enfin, la volonté de peindre la situation chaotique de la société moderne a conduit l'auteur à inventer une langue déconstruite et hétérogène. Cette approche de témoignage de la production théâtrale de Sony Labou Tansi vise à sensibiliser le lecteur-spectateur sur le « *cosmocide* », tout en ouvrant son art au monde.

Mots clés: Théâtre contemporain – témoignage – violences modernes – déconstruction langagière – multiculturalisme.

Abstract

Sony Labou Tansi's theatre presents itself as a testimony of contemporary society. This is reflected in three essential levers in his production. First, on an aesthetic level, the Congolese playwright places several of his texts in the logic of the theories of modern Western drama. This structural modernity is marked not only by the crisis of the character and the system of retort, according to the classical model, but also by a reinvention of the external architecture.

In addition, Sony has chosen as his favorite subject the staging of the decay of today's world, characterized by the different forms of contemporary violence and the dictatorship of the ruling powers. Finally, the desire to paint the chaotic situation of modern society led the author to invent a deconstructed and heterogeneous language. This approach to testifying to Sony Labou Tansi's theatre production aims to raise awareness among the reader-spectator about "cosmocide", while opening his art to the world.

Keywords: Contemporary theatre – testimony – modern violence – linguistic deconstruction – multiculturalism.

Introduction

Sony Labou Tansi, écrivain dramaturge congolais, s'est comporté tout au long de sa vie comme un citoyen de son siècle, tant au plan politique qu'au niveau littéraire. Ses œuvres théâtrales, fortes de plus d'une dizaine de pièces publiées, abordent des questions existentielles liées à la vie et à la survie de l'Homme d'aujourd'hui. C'est dans cette perspective que nous engageons la présente analyse intitulée : « *Le théâtre de Sony Labou Tansi ou le témoignage de l'époque contemporaine* ». La question principale que soulève ce sujet est de savoir comment le dramaturge congolais parvient à mettre en scène les réalités de notre société. En d'autres termes comment ses œuvres théâtrales reflètent-elles la vie d'aujourd'hui ?

Pour répondre à cette préoccupation centrale, notre analyse s'appuiera à la fois sur les approches formaliste et sociocritique. La démarche formaliste servira à examiner les signes de l'esthétique textuelle de Sony. Les travaux de théoriciens qui proposent des pistes d'analyse et des voies d'entrée dans les textes dramatiques contemporains, seront mis à contribution. Quant à la sociocritique « *duchetienne* » qui propose une lecture socio-historique du texte littéraire, elle permettra de déceler les indices de la socialité dans notre corpus.

Les détails d'exploitation de l'étude s'articulent autour de trois grands axes : la dramaturgie de Sony Labou Tansi sur les traces de la modernité théâtrale occidentale, la critique des barbaries contemporaines et les enjeux du choix dramaturgique de Sony Labou Tansi

I – La dramaturgie de Sony Labou Tansi sur les traces de la modernité théâtrale occidentale

L'esthétique contemporaine du théâtre de Sony Labou Tansi se perçoit à partir de ses liens avec le théâtre de l'absurde. Né à partir des années 1950, ce genre théâtral rompt avec les traditions classiques du théâtre occidental et montre l'homme plongé dans un monde absurde. Chez Sony, cette esthétique se caractérise par le bouleversement des conventions du genre théâtral, d'une part, et l'écriture de l'urgence, de l'autre.

1 – Le bouleversement des conventions du genre théâtral

Le théâtre africain moderne est à ses origines un héritage colonial. Aussi, son esthétique a-t-elle évolué du respect des normes conventionnelles du théâtre classique occidental pour s'inscrire dans une logique de démarcation desdits codes. Cette forme de dérèglement se retrouve dans la quasi-totalité de la production théâtrale de Sony Labou Tansi, tant du point de vue de la structuration immanente que de l'architecture externe des textes.

1.1 - L'effritement du personnage et la déstructuration du système des répliques

L'effritement du personnage "*sonyen*" apparaît à travers le héros déchu, les personnages anonymes ou privés d'identité et le personnage du fou. Le personnage-héros qui faisait l'objet de traitement particulier à l'époque classique, par sa position centrale dans la pièce, s'est effrité chez le dramaturge congolais. Le héros positif, voire providentiel a perdu toute consistance, toute valeur pour devenir un anti-héros, un personnage malfaisant, à l'instar d'Antoine dans la pièce *Antoine m'a rendu son destin*.

En effet, Antoine, malgré son statut de personnage central, ne fait véritablement pas figure de héros incarnant les valeurs d'un bon dirigeant. La première raison est que son pouvoir est dictatorial. De plus, en dépit de son courage à fomenter un putsch contre son propre régime, il a connu une fin tragique, non digne d'un héros. Une autre caractéristique de la déchéance du personnage-héros se perçoit dans *La parenthèse de sang* à travers Libertashio qui est une pure abstraction. Ce personnage n'apparaît nulle part sur scène. Son nom est simplement évoqué ; parce qu'il est supposé mort. Toutefois, son absence-présence constitue le moteur de l'intrigue.

Le délitement du personnage théâtral traditionnel chez le dramaturge congolais se traduit également par la construction de personnages privés d'identité propre. L'objectif que vise ce procédé est d'éviter que ces personnages soient socialement marqués et que l'accent reste mis sur ce qu'ils disent¹.

En outre, le caractère anonyme de certains personnages ressort de leur désignation par de simples noms communs collectifs comme : « *Le peuple* », « *La foule* » ou encore par des noms composés tels que : « *L'homme-monstre* » et « *L'homme montre* ». D'une manière générale, ces personnages anonymes et sans identité véritable sont des vecteurs de civilisations ou de pensées collectives et populaires. Ils constituent dans bien de cas, les porte-voix de la masse, les "voix des sans voix". Le personnage du fou en fait partie.

Dans la production théâtrale de Sony Labou Tansi, trois pièces comportent des personnages qualifiés de fou : *La parenthèse de sang*, *Le trou* et *La rue des mouches*. Il s'agit d'un personnage apparemment anormal, du point de vue de sa présentation extérieure, mais qui se sert de cette couverture pour se donner la « *licence* » ou la liberté de critiquer les travers de la société sans en être inquiété. Au regard de sa parole, c'est un personnage lucide avec un raisonnement cohérent.

A l'instar des théoriciens du théâtre contemporain occidental, le dramaturge congolais se démarque des principes du théâtre classique par la déstructuration du système des répliques. Dans *Monologues d'or et noces d'argent*, par exemple, les six (06) premières répliques de la première scène (« 1. Scène jaune d'œuf », p. 9) sont construites sous le mode de faux dialogues. Le lecteur-spectateur constate dans cette séquence de répliques que les différentes voix (jaune, noire, bleue, rouge) parlent sans véritablement se parler. Moins qu'un dialogue classique, il s'agit d'une succession de monologues.

En d'autres termes, l'on pourrait parler d'un récit à plusieurs voix qui expose le sujet présenté dans la pièce. Chacun des locuteurs choisit de livrer un pan de l'histoire dans une liberté absolue de prise de parole, sans une véritable cohérence. Mais en plus de ce bouleversement de la structure

¹ Jean Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'étude du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p.116.

interne, Sony fait également preuve d'innovation architecturale et de décloisonnement des genres.

1.2 – La réinvention architecturale et le décloisonnement générique

L'une des particularités de Sony Labou Tansi dans le traitement de l'architecture externe apparaît dans *Je soussigné cardiaque*. Cette pièce est subdivisée en 4 tableaux. Contrairement aux Tableaux 1, 3 et 4 qui contiennent respectivement 4, 3 et 4 scènes, le Tableau 2 ne comprend qu'une seule scène. Le dramaturge congolais a également construit certaines de ses pièces comme *La parenthèse de sang* et *Le trou* sur le modèle structurel de la pièce *Le soulier de satin* de Paul Claudel, considéré comme l'un des adeptes du théâtre de l'avant-garde¹ en France. L'architecture immanente de ces textes *sonyens* est tissée autour de plusieurs « soirs » (numérotés) et d'un « Premier matin ». Cette approche de l'architecture externe des textes théâtraux s'inscrit dans les théories du drame moderne qui ont également supprimé les cloisons étanches entre les genres.

Depuis la révolution romantique du XIX^{ème} siècle, le drame s'est définitivement libéré des principes rigides de distinction des genres internes au théâtre. Cet élan de combinaison intra-générique s'est poursuivi au XX^{ème} siècle par un phénomène d'hybridation. Ce phénomène s'observe par la co-présence de plusieurs genres différents dans une même œuvre.

Le théâtre de Sony Labou Tansi semble s'inscrire dans cette logique d'écriture multiforme, avec deux niveaux de décloisonnement : un mélange de genres interne au théâtre et une dynamique de transposition générique externe. Il est difficile de classer l'une de ses pièces, exclusivement dans l'un des deux genres classiques que sont la tragédie et la comédie, en raison de l'alternance et/ou de la juxtaposition des séquences. Le dramaturge congolais ne se préoccupe pas d'un quelconque respect de règles conventionnelles.

Son objectif est d'éviter le silence et de dire la vie avec ses réalités diverses. Sony fait ainsi de sa production théâtrale une écriture au carrefour des genres. Il n'est donc pas surprenant de trouver dans ses œuvres dramatiques l'intrusion de la poésie (cf. l'hymne des crocos dans *Antoine*

¹ Le terme avant-garde désigne, depuis le XIX^e siècle, des personnes qui entreprennent des actions nouvelles ou expérimentales, en particulier dans les arts et la culture.

m'a vendu son destin, Tableau I, Scène 2, p. 75.), du récit (cf. le récit du Vieux Savant sur le mythe de la Genèse, dans *Conscience de tracteur*, Acte I, Scène 1, p. 21), de la fable (cf. la fable de la tragédie survenue au village de Carmnio dans *Monologue d'or et noces d'argent*, « 2. Scène argent et consorts », pp. 17-18.), etc.

2 – L'écriture de l'urgence

Nous entendons par « *écriture de l'urgence* » les formes scripturales que certains auteurs trouvent adaptées pour traduire les réalités *paroxystiques*¹ de la société contemporaine, à l'image de Marie Estripeaut-Bourjac dans son œuvre : *L'écriture de l'urgence en Amérique Latine*². Aussi, Sony Labou Tansi montre-t-il son « *ambition horrible de chausser un verbe qui nomme [son] époque* »³, notamment en faisant preuve de subversion de la langue française dans sa production théâtrale.

2.1 - La déconstruction de la langue et la violence verbale

Dans le but de rendre compte de l'urgence de la situation ou de ce qu'il convient d'appeler « *l'extrême-contemporain* »⁴, Sony fait recours à une langue française déconstruite et violente. Cette déconstruction de la langue est traduite par la perturbation de la structure morpho-syntaxique et le mélange de niveaux de langue. Un exemple de cette subversion est relatif à l'absence de verbe dans cette construction syntaxique extraite de *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent* (1. Scène calcaire, p. 7) :

MAMAB : [...] Notre maison. Mille six cent seize ans de pierres bleues
... ses poutres, ses arcs, ses anges, sa magnificence. Sa lourde fourrure
d'agate, sa toison de lierre mauve. Sa manière presque humaine de
lorgner l'océan ...

En outre, des perturbations sont observées dans la nature et la forme de certains verbes. Il s'agit entre autres de verbes non pronominaux employés à

¹ Adjectif qui qualifie ce qui est lié au paroxysme, c'est-à-dire à un épisode intense ou violent. Le mot s'emploie surtout en médecine, en psychologie ou en littérature.

² Marie ESTRYPEAUT-BOURJAC, *L'écriture de l'urgence en Amérique Latine*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000, 444 p.

³ Jean-Michel DEVÉSA, *Sony Labou Tansi, Écrivain de la honte et des rives magiques du Congo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 143.

⁴ Michel CHAILLOU, « L'extrême-contemporain, journal d'une idée » POESIE N°41 - L'EXTRÊME CONTEMPORAIN, Belin/Humensis, 1987, pp. 5-6. <https://po-et-sie.fr/texte/lextreme-contemporain-journal-dune-idee/>

la forme pronominale, comme c'est le cas dans cette réplique : *Il ferait mieux de chausser des talons de dame pour se grandir un peu ! (Conscience de tracteur, Tableau I, Scène 2).*

L'appropriation de la langue française par Sony Labou Tansi dans ses textes théâtraux se caractérise aussi et surtout par le mélange des langages soutenu, courant et familier. Il importe de noter par exemple, l'emploi côte à côte du pronom personnel « nous » et du pronom indéfini « on » jouant la fonction de sujet grammatical, à l'image de cette réplique du deuxième Homme : « Ah ! seulement ? Eh bien **nous, on** s'en fiche de ton progrès. **Nous, on** n'a besoin que de la vie, **nous, on** veut voir s'envoler la vie comme de la fumée de cigarette. » (*Conscience de tracteur*, Acte I, Scène 2 p. 32.). Ces propos portent les marques d'une communication orale et familière qui ne se soucie guère du respect de certaines règles morpho-syntaxiques du français.

La volonté de Sony Labou Tansi de mettre en évidence les loufoqueries du monde contemporain, en tant que témoin de son temps, lui a imposé le recours à un langage qui s'y adapte. Dans cette logique, il semble avoir partagé la vision de son personnage Walante qui s'adresse à Sir Austray en ces termes : « *Les mots, sir Austray, sont faits pour dire tout droit ce qui est à dire* ». (*Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, « 23. Scène dents-de canicule », p. 98). Ainsi, Sony n'hésite-t-il pas à faire usage du langage vulgaire, voire impudique. La réponse du Commissaire dans *Conscience de tracteur* face à la réaction de Mme Sawa en est une preuve : « *Ta gueule, tu m'entends ?* ». (Acte I, Scène 4, p. 56). Ces propos tenus par une autorité à l'endroit d'une dame relèvent de la vulgarité et du manque de respect, traduisant une crise des valeurs dans la société moderne. Dans certains textes du dramaturge congolais la vulgarité langagière frise l'impudicité, comme le témoigne cette réplique :

ZOOAM (*rire*) : Salut les amants retrouvés. [...] Salut à toi, vieux couillon, **technocrate du baiser. Baise** et **bousille** ma sœur sous mes yeux, c'est ton signe extérieur de modernité.
(Cf. *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, « 4. Scène soleil de cuivre », p. 24).

Au-delà de l'aspect impudique voire pornographique, c'est plutôt l'immoralité des temps modernes qui est dénoncée par Sony Labou Tansi au travers de cette intervention du personnage.

Somme toute, pour témoigner des cruautés de la société contemporaine, Sony Labou Tansi a fait recours à une écriture particulièrement désinvolte qui

n'a du respect, ni pour les normes morpho-syntaxiques ni pour la distinction des niveaux de langue. De plus, le dramaturge congolais a franchi le seuil de la subversion langagière pour réinventer le français à son goût, en lui donnant des couleurs locales.

2.2 – Les créations et variations langagières

Selon Marie-Noëlle Vibert, Sony Labou Tansi voulait « *secouer l'inertie du langage, animer les mots en leur donnant une vie propre, réveiller la langue en lui donnant un souffle nouveau* »¹. Aussi, dans son processus d'invention langagière, procède-t-il par le phénomène de dérivation à base nominale. Dans *Antoine m'a vendu son destin*, l'on peut citer par exemple : « *démocracytose* » (p. 79), « *antonivores* », « *francovores* » (p. 81). Le premier mot est dérivé de la radicale « *démocratie* » et du suffixe « *tose* », mot qui vient de l'ancien grec et qui signifie « *état* » ou « *maladie non inflammatoire* ». L'on pourrait déduire que, par ce néologisme, Sony fait allusion au malaise démocratique qui sévit l'Afrique depuis le début des années 1990. Quant aux deux autres termes, ils sont respectivement construits sur la base des noms « *Antoine* » et « *France* », avec pour suffixe « *vore* » qui vient du mot latin « *vorare* » et qui signifie : « *qui mange* ou *qui se nourrit* ». Par extension, « *antonivores* » et « *francovores* » désigneraient tous ceux qui s'opposent à la politique d'Antoine et de la France. À travers ces créations lexicales, Sony donne une résonance personnelle à la langue française. L'objectif visé est d'adapter celle-ci à ses exigences et à son projet de création : « *nommer l'innommable* »².

La volonté de nommer son époque a conduit Sony à avoir recours à diverses ressources langagières. Cette hétérogénéité linguistique s'est traduite par des procédés d'écriture tels que le calque, les emprunts et les interférences. A travers la technique du calque, l'auteur a transposé directement certaines expressions de sa langue maternelle, le « *kikongo* », en français. Plusieurs « *mots-calques* » tels que « *viande* » et « *fatigues* » reviennent de façon récurrente dans ses textes théâtraux. Dans leurs différents contextes d'emploi, ces mots n'ont plus les sens que le dictionnaire français leur confère. Ainsi, le mot « *viande* » qui fait l'objet

¹ Marie-Noëlle VIBERT, *La représentation de la mort dans le théâtre de Wolé Soyinka et de Sony Labou Tansi*, (Mémoire de maîtrise, sous la direction de Jacques CHEVRIER), Paris, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1992-1993, p. 31.

² Jean-Michel DEVÉSA, *op. cit.*, p. 107

d'emplois réguliers dans les textes de Sony, renvoie-t-il généralement à l'« être » fait de « chair ». Les « fatigues », telles qu'employées par Mamab dans *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent* (p. 8) désignent les difficultés qu'il a connues.

L'expression « mourir sa mort » employée par Cléopâtre dans *Moi, veuve de l'empire* (p. 20) est un emprunt du « kikongo » dont la traduction littérale serait « *ko kufu kufa* »¹. Il en est de même pour les constructions par analogie, avec proverbes ou dictons. Mayam, pendant l'élaboration de son discours, fait allusion en ces termes à une sagesse locale : « *Quand une femme peut se taper l'initiative de vous montrer son anus au-delà de la décence, il faut avoir le cœur de regarder* » (*Le trou*, 2. Le même soir, p. 64).

Les qualités de professeur d'anglais de Sony Labou Tansi transparaissent à bien des égards par la régularité des interférences de cette langue dans ses textes. Par exemple, le personnage Antoine, au plus fort de la crise de son pouvoir, fait allusion aux Américains en interrogeant Yoko-Ayele en ces termes : « *Et les "Yankees" [...] Que pensent les Yankees de cette merde manipulée ?* » (*Antoine m'a vendu son destin*, Tableau II, scène 3, p. 93).

Au total, la modernité du théâtre de Sony Labou Tansi se perçoit à partir l'usage d'une langue non seulement désinvolte qui refuse de respecter les normes établies, mais surtout d'une langue recrée dans ses fondements lexicaux et enrichie d'interférences locales et étrangères.

II – La critique des barbaries contemporaines

Le monde contemporain souffre d'une maladie qui se résume à des formes variées de violences de notre époque. Celles-ci risquent de conduire l'univers vers le chaos, si rien n'est fait. Cette situation de crise générale qui interpelle plus d'un, pousse Sony Labou Tansi à en faire une critique au vitriol.

1 – La mise en scène des violences modernes

La loufoquerie de la société contemporaine est mise en scène par le dramaturge congolais, à partir de différentes formes de violences. La première semble relative aux catastrophes auxquelles l'humanité toute entière sera confrontée, si elle ne l'est déjà, par la faute des Hommes. La

¹ Joseph NGANGOP, « Sony Labou Tansi : De l'aventure linguistique à dénonciation », in *Langues et littératures* n°6, 2002, p. 51.

pièce d'anticipation *Conscience de tracteur*, consacrée par le jury du sixième Concours Théâtral Interafricain de RFI en 1973 et publiée en 1979, représente une scène qui se déroule en 1995. Elle fustige le progrès « aveugle » de la science et de la technique réalisé par l'Occident. Sony Labou Tansi ne croit pas que cette révolution se fera au bénéfice de l'humain. En effet, les « soixante ans [de] furieuse recherche » du vieux savant de 95 ans (cf. *Conscience de tracteur*, Acte II, Scène 7, p. 107) ont été une illusion. L'ambition des savants « sulfatés » de reconstruire la Nouvelle Arche de Noé en vue de sauver le genre humain du genre humain, s'est soldée par un échec.

La société contemporaine souffre également du terrorisme nourri par les conflits d'intérêt de divers ordres. La décennie 1980-1990 a été marquée par une série d'attentats dont celui du DC-10 d'UTA qui, vraisemblablement, a inspiré Labou Tansi dans l'élaboration de sa pièce *Monologue d'or et noces d'argent*. Ce texte dramatique dont la première version est intitulée *Une vie en arbre et chars...bonds* évoque la mort de Georges Gramci et celle de plusieurs dizaines de passagers dans un accident d'avion au pied du grand mangariner. Cet accident mobilise plusieurs personnes ayant des motivations différentes (cf. Notes de la 4^{ème} de couverture de l'œuvre). Certains indices spatio-temporels dans cette pièce permettent de faire l'allusion entre cet accident et l'explosion, le 19 Septembre 1989, du vol UT-772 de la compagnie française UTA, reliant Brazzaville (capitale du Congo) à Paris via N'djamena au Tchad, au-dessus du désert du Ténére au Niger. Les différentes enquêtes menées ont révélé qu'il s'agissait d'un attentat organisé par le pouvoir libyen du Colonel Mouhamar Kadhafi, en représailles contre la France et les Etats-Unis, sur fond de conflit d'intérêts entre le monde arabe et les puissances occidentales.

Un autre aspect des violences modernes qui retient également l'attention du dramaturge congolais, est l'immigration clandestine vers l'Europe par la traversée de la Méditerranée avec des embarcations de fortune. En plus des dangers auxquels les candidats à cette aventure s'exposent, il y a aussi et surtout le manque de solidarité internationale ou simplement humaine des puissances occidentales vis-à-vis des pays en difficulté, que le dramaturge congolais semble dénoncer. Ce phénomène de trafic illicite des migrants semble servir de toile de fond à la pièce *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent* dans laquelle Nohami, son frère Zooam et son mari Mamab ont quitté Belmonta en embarquant sur le bateau l'Adamantine.

Ces sujets développés montrent au lecteur-spectateur que Sony touche du doigt les violences qui meublent notre contemporanéité d'ici et d'ailleurs. Il s'agit de violence scientifique, de violence politico-étatique, de violence sociale, de violence migratoire, etc.

2 – L'engagement contre les dictatures et l'arbitraire

Les dictateurs, cibles privilégiées de Sony Labou Tansi à travers plusieurs de ses pièces théâtrales, sont représentés sous les traits de monstres grotesques. Le dramaturge congolais met en exergue les travers de ces tyrans, à la manière d'un caricaturiste qui s'accommode des excès et de la démesure.

Dans *La parenthèse de sang*, La Capitale (le pouvoir central) déploie depuis « *six mois et poussière* » toute son armada à la recherche du rebelle Libertashio. Cette recherche s'effectue en violation flagrante des droits élémentaires des prévenus. Sur ce fondement, les forces réactionnaires commises pour cette mission font preuve d'abus de pouvoir et sèment la terreur et la désolation sur leur passage. Dans un cycle de violence absurde, la soldatesque finit par s'entretuer.

Jullius Caid Kaesaire, dans *Moi, veuve de l'empire*, se sert de cette construction métaphorique doublée d'hyperbole : « *Mes mains ont assez bu de sang* » pour confesser l'ampleur de son pouvoir dictatorial. Conformément à son souhait, l'empereur est assassiné par son neveu Oko-Navès au cours du dîner qu'il a organisé à son domicile. Cette tragédie obéit à la vieille norme des assassinats politiques.

Dans *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* c'est le Paysan A qui fustige le pouvoir dictatorial de Walante (cf. 2. Scène paysanne, p. 38). Mais dans l'exercice de son pouvoir dictatorial, Walante bénéficie des services de bras séculiers. Parmi ceux-ci figure tout d'abord Touma, son homme à tout faire, dont les « *baisades* » sont plus redoutables que celles de Walante lui-même, qui paraissent plus intelligentes. Il faut, par ailleurs, citer le Maître du Marathon et Le Commandant Macoute. Pour préserver la pérennité de son règne, le seigneur Walante bannit toute présence mâle autre que la sienne et celle des « *Inséminateurs de la Patrie par lui nommés* ». La « *Foire aux patriotes* », cérémonie officielle de l'insémination collective et nationale est l'expression achevée du non-respect de l'intimité et de la dignité des populations.

Il ressort en définitive que le théâtre de Sony Labou Tansi procède à la dissection à peine voilée des mœurs de la société congolaise, notamment de sa classe politique et partant, de celle de toute l'Afrique au lendemain des indépendances de 1960. En somme, la situation du genre humain en danger dans ces temps modernes marqués par la violence s'est imposée au dramaturge congolais comme un sujet de préoccupation majeure.

III – Les enjeux du choix dramaturgique de Sony Labou Tansi

Sony Labou Tansi, au travers de son esthétique théâtrale en faveur des théories du drame moderne et contemporain, visait des objectifs de divers ordres. Outre la marque d'originalité que son choix imprime à sa production dramatique, il semble obéir également à des enjeux à la fois esthétiques et idéologiques.

1 – L'ouverture au multiculturalisme et à l'universel

Sony Labou Tansi en inscrivant son théâtre dans la dynamique des dramaturgies modernes et contemporaines occidentales avait pour ambition de faire le témoignage des réalités, non seulement africaines mais également humaines, de son époque. Dans cette logique, il apparaît comme l'un des pionniers des adeptes des nouvelles dramaturgies africaines.

Ces auteurs contemporains africains peignent les malaises que vit la société moderne au niveau mondial. Les violences qu'elles transposent dépassent le cadre des réalités africaines, quand bien même elles expriment l'individualité de chaque écrivain. Il s'agit en premier lieu du questionnement de l'identité des théâtres africains et surtout de la crise de la notion d'africanité tout court. La manière audacieuse et hybride avec laquelle Sony et les auteurs contemporains produisent leurs œuvres théâtrales ne permet pas de leur coller des étiquettes indiquant leur origine. Dans la mise en scène des réalités exogènes d'un monde hybride, seul le parcours individuel de chaque auteur permet de construire des repères. Et cette perte d'identité de l'écriture théâtrale donne naissance à une nouvelle conception de l'africanité aux sensibilités désormais multiples. Selon Edwige Gbouablé :

Elle est le produit d'un "je" qui s'arrache au passé et se pense au monde... Etre africain revient à s'ouvrir au multiculturalisme,

s'aventurer dans l'inconnu pour écrire sa part d'histoire avec tout ce que l'on a d'hétérogène. L'africanité n'est plus cette réalité globalisante, unificatrice, mais un fait de la contemporanéité qui se plie aux exigences des mutations sociales¹.

Il apparaît, au regard de cette vision de l'africanité, que le questionnement qui constitue l'enjeu principal des sillons dramaturgiques tracés par Sony Labou Tansi et poursuivis par les auteurs contemporains est source d'enrichissement de la dramaturgie africaine et surtout d'ouverture sur l'universel.

Tout comme Sony, les auteurs de la nouvelle génération mettent en crise les idées reçues sur la littérature africaine et s'attaquent à la langue française, autant qu'aux formes conventionnelles du théâtre, sans pour autant convoquer les fétiches de la tradition. Ils ne se réclament d'aucune école mais partagent l'idée d'affirmation de leur individualité. Dans cette optique, l'un d'eux, Kossi Efoui, déclarait : « *Ce qui peut nous identifier [...] ce n'est pas la façon dont nous fabriquerons une autre parole affirmative, une autre définition de nous-mêmes, mais le refus de la définition* »².

Tous originaires d'Afrique francophone, ces auteurs utilisent le français comme un moyen de lutte, d'émancipation et de libération. À l'image encore de Sony Labou Tansi, ils s'en approprient comme l'affirme Koffi Kwahulé : « *Pour ne pas subir cette langue, il faut que je la fasse sonner autrement* »³.

Au total, le travail de déconstruction entrepris par Sony Labou Tansi s'inscrit dans la dynamique des écritures théâtrales contemporaines. Et en Afrique noire francophone, cette initiative esthétique du dramaturge congolais a inspiré bien d'autres auteurs de la nouvelle génération. Ces auteurs qui se sont lancés dans l'esthétique des formes inattendues ont repoussé les limites du théâtre africain francophone pour le rendre difficilement identifiable. Ils ont su exprimer leur individualité tout aussi

¹ Edwige Gbouabé, « Sony Labou Tansi, ancêtre des dramaturgies contemporaines de la violence » in *Sony Labou Tansi à l'œuvre, Actes du colloque international organisé par les universités Paris 12 et Paris 13, les 15 et 16 mars 2007*, Paris, Editions l'Harmattan, 2007, pp. 105-106.

² Kossi Efoui, Entretien avec Sylvie Chalaye, *op. cit.*, p. 82.

³ Catherine Bédarida, "Kwahulé, africain et citoyen du monde", in *Le Monde*, 16-17 juillet 2000.

audacieuse que celle de Sony. Et certains parmi eux (par exemple : José Pliya, Koulsy Lamko, Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, Caya Makhélé), semblent avoir poursuivi le combat d'émancipation du théâtre africain sur le plan international, entamé par Sony Labou Tansi.

2 – La conjuration du « *cosmocide* »¹

Toute l'œuvre littéraire de Sony Labou Tansi et singulièrement son théâtre met en scène la bêtise humaine, c'est-à-dire la tendance des Hommes à se détruire et à détruire l'équilibre de l'univers. Il a désigné lui-même ce phénomène par le vocable de « *cosmocide* » dans *Conscience de tracteur* et qui ressemble bien à une apocalypse vers laquelle la société humaine s'achemine allègrement. La même atmosphère de fin du monde est présentée dans *La parenthèse de sang* où le dénouement de l'action dramatique est une tragédie aux couleurs de l'apocalypse : « *Cette ville où ils n'ont pas laissé Pierre sur Paul* » (*La parenthèse de sang*, Le Prologue, p. 67).

Cette vision apocalyptique se manifeste par les dérives totalitaires des pouvoirs dirigeants, la décrépitude morale et physique, la misère du peuple. Toute la production dramatique de Sony Labou Tansi met en scène cette déchéance quasi générale de l'humanité. Aussi, l'envisageait-il comme l'instrument d'une sorte de thérapie collective, d'exorcisme des défauts et des dysfonctionnements de la société. Il considérait son œuvre comme un moyen positif de rétablissement de l'équilibre de l'univers et de préservation du genre humain. Pour y parvenir, le dramaturge congolais a fait recours à l'histoire et au fond culturel de son peuple.

La maladie dont souffre le monde contemporain, c'est le « *cosmocide* », c'est-à-dire l'ensemble des violences modernes sous toutes leurs formes qui risquent de conduire l'univers vers le chaos. Face au « *cosmocide* » ou à la tendance des humains à détruire l'univers avec toutes ses composantes, l'œuvre de Sony Labou Tansi semble n'avoir eu qu'un seul objectif : « *essayer dans la mesure du possible de freiner ce qu'on peut appeler la fulgurance de la bêtise* »².

¹ Sony Labou TANSI, *Conscience de tracteur*, Paris, NEA/CLE, 1979, p. 26.

² Sony Labou TANSI, « Autour du fleuve essentiel » Débat animé par Daniel Maximin, in *Notre Librairie* n° 92-93, p. 11.

Cet engagement de l'auteur en faveur de l'humaine condition « englobe les horreurs de cinq siècles de colonisation et les hoquets abominables qui jusqu'à nos jours, secouent la vie du Congo depuis son indépendance »¹.

Jean Michel Devésa ajoute que « Sony était la voix d'un corps social [...] Sa voix s'apparentait à celle du « ngangangombo », du devin de la tradition, que l'on consultait pour qu'il désignât ce que l'on ne voyait pas et que l'on avait perdu : la cohésion sociale, la connivence avec la nature [...] »².

Pour toutes ces raisons, le dramaturge congolais a fait recours, dans sa création, à la dimension de la thérapie collective des différentes formes de spectacles traditionnels Kongo que sont le Kingizila, le Lemba ou le Nkoloba, (selon J-M Devésa).

La fulgurance de la violence et de la mort infligée dans *Moi, veuve de l'empire* finit par dédramatiser la tragédie et la rendre vulgaire. Le chant de l'annonciateur blessé : « Ils feront de leurs armes des boîtes à musique » (cf. Tableau I, scène 2, p. 10) traduit la conjuration du côté tragique de ces deux phénomènes.

Outre le procédé de la banalisation de ces tragédies, l'exorcisation définitive du mal social dans l'œuvre passe par le sacrifice de Cléopâtre. Toutefois, contrairement à l'acte d'Aleluya, celui de Cléopâtre a consisté à accepter d'embrasser Oko-Brutus puis Oko-Navès, le bourreau de son défunt mari, pour mieux venger la mort de celui-ci, et sauver l'empire de la dictature.

Conclusion

L'objectif de cette réflexion était de montrer comment le théâtre de Sony Labou Tansi rend compte de l'époque contemporaine. L'analyse a révélé que le dramaturge congolais, en tant que témoin de son temps, s'est appuyé sur trois leviers essentiels dans sa production. En s'inscrivant dans la logique des théories du drame moderne occidental, il a d'abord rompu d'avec les normes conventionnelles du théâtre classique, relativement au traitement des

¹ Roger Pieroni, « Les cris poétiques de Sony Labou Tansi : Une lecture de Poèmes et vents lisses », in *Francophonie littéraire en procès. Le destin unique de Sony Labou Tansi*, Yaoundé, Silex/Nouvelles du Sud, 1999, p. 230.

² Jean Michel Devésa, *op.cit.*, p. 48.

personnages, du système de répliques et de l'architecture externe. Sony a également axé le contenu thématique de ses textes sur « *l'extrême-contemporain* » c'est-à-dire l'état de déliquescence avancé de la société actuelle. Mais pour évoquer convenablement une telle situation de déséquilibre critique, marquée par la déshumanité, il lui a fallu déconstruire la langue usuelle pour en inventer une autre, mieux adaptée.

Cette orientation esthétique opérée par Sony, tout en sensibilisant le lecteur-spectateur sur le risque que court le monde vers sa déchéance, offre surtout au théâtre africain francophone l'occasion de s'ouvrir sur l'universel ; toute chose qui lui permettra de répondre présent au rendez-vous de la mondialisation culturelle.

Bibliographie

- ARISTOTE, *Poétique* (avec la traduction du texte grec et des mots de lecture par Rosely Dupont-Roc et Jean Lallot), Paris, Seuil, 1980, 466 p.
- BÉDARIDA Catherine, "Kwahulé, africain et citoyen du monde", in *Le Monde*, 16-17 juillet 2000.
- Sony Labou TANSI, « Autour du fleuve essentiel » Débat animé par Daniel Maximin, in *Notre Librairie* n° 92-93.
- CHALAYE Sylvie (sous la dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, 188 p.
- DEVÉSA Jean-Michel, *Sony Labou Tansi, Écrivain de la honte et des rives magiques du Congo*, Paris, L'Harmattan, 1996, 379 p.
- DUCHET Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 220 p.
- EFOUI Kossi, Entretien avec Sylvie Chalaye, in *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 82.
- GBOUABLÉ Edwige, « Sony Labou Tansi, ancêtre des dramaturgies contemporaines de la violence » in *Sony Labou Tansi à l'œuvre, Actes du colloque international organisé par les universités Paris 12 et Paris 13, les 15 et 16 mars 2007*, Paris, Editions l'Harmattan, 2007, 286 p.
- MAGNIER Bernard, « Un citoyen de ce siècle », in *Equateur* n°1
- MAUNICK Edouard, « Sony Labou Tansi : L'homme qui dit tous les hommes », *Demain l'Afrique*, 19 novembre 1979.
- ORISHA Ifé, (Propos recueillis par), « Sony Labou Tansi face à douze mots », in *Equateur* n°1, Paris, 1986, pp. 29-32.
- NGANGOP Joseph, « Sony Labou Tansi : De l'aventure linguistique à la dénonciation », in *Langues et littératures* n°6, 2002.

- PIERONI Roger, « Les cris poétiques de Sony Labou Tansi : Une lecture de Poèmes et vents lisses », in *Francophonie littéraire en procès. Le destin unique de Sony Labou Tansi*, Yaoundé, Silex/Nouvelles du Sud, 1999, p. 230.
- PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2001, 128 p.
- PRUNER Michel, *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2005, 160 p.
- RYNGAERT Jean Pierre, *Introduction à l'étude du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, 168 p.
- THÉRÉSINE Amélie, « Sony Labou Tansi, précurseur de nouvelles écritures dramatiques ? », in *Le théâtre de Sony Labou Tansi, Etudes littéraires africaines N°4*, 2016, sous la direction de Julie Peghini et Xavier Garnier, pp. 25-37.
- VIBERT Marie-Noëlle, *La représentation de la mort dans le théâtre de Wolé Soyinka et de Sony Labou Tansi*, (Mémoire de maîtrise, sous la direction de Jacques CHEVRIER), Paris, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1992-1993, 132 p.
- SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne 1880-1950* (Traduit de l'allemand par Patrice), Lausanne, L'Age d'Homme, « Théâtre-recherche », 1983, 144 p.

**La métamorphose de l'espace dramatique dans *Assémien Dehylé*,
Roi du Sanwi de Bernard et *L'Entre-deux rêves de Pitagaba*
de Kossi Efoui**

Amenan Fernande Christelle KOUASSI

Université Alassane Ouattara

Résumé

De la période des pontins à l'époque actuelle, le théâtre africain est marqué par une profonde mutation de l'espace. Ce mouvement de transformation de l'espace tel qu'observé à travers les deux époques théâtrales se matérialise dans les pièces *Assémien Dehylé*, *roi du Sanwi* de Bernard Dadié et *L'entre-deux rêves de Pitagaba* de Kossi Efoui. Cet article vise à mettre en lumière les moyens de l'expression de la métamorphose de l'espace dans ces pièces. Dans cette perspective, la sémiologie théâtrale a été adoptée afin de permettre l'identification de l'espace de chaque dramaturge. Les résultats ont montré que ces deux textes représentent des espaces divergents qui oscillent en permanence d'un espace naturel calqué sur le réel chez Bernard Dadié à un espace virtuel mouvant chez Kossi Efoui. Par ailleurs, ces textes ont laissé voir une originalité de part et d'autre quant à la réforme, aux nouveautés scripturaires du genre théâtral africain.

Mots-clés : métamorphose, espace, nouveauté, mobilité, dynamisme

Abstract

From the Pontin period to the present day, African theatre is marked by a profound mutation of space. This movement of transformation of space as observed through the two theatrical eras is materialized in the plays *Assémien Dehylé*, *roi du Sanwi* by Bernard Dadié and *L'entre-deux rêves* by Kossi Efoui. This article aims to highlight the means of expressing the metamorphosis of space in these plays. In this perspective, theatrical semiology was adopted in order to allow the identification of the space of each playwright. The results showed that these two texts represent divergent spaces that constantly oscillate from a natural space modeled on reality in Bernard Dadié to a moving virtual space in Kossi Efoui. Furthermore, these texts have revealed an originality on both sides as regards the reform, the scriptural novelties of the African theatrical genre.

Keywords : metamorphosis, space, novelty, mobility, dynamism

Introduction

Les transformations de l'espace, au cours de ces dernières années, sont multiples et variées. Elles brisent les linéaments qui retenaient le théâtre africain dans le canevas des dogmes traditionnels occidentaux pour l'inscrire dans une recherche évolutive. Cette mouvance de la création spatiale révèle différents types d'espaces dans les pièces de plusieurs dramaturges. Ils se diversifient en fonction des époques théâtrales dans l'optique de créer une production dramatique africaine inédite.

Assémien Dehylé, roi du Sanwi de Bernard Dadié de l'époque coloniale et *L'entre-deux rêves de Pitagaba* de Kossi Efoui de la période contemporaine que la présente étude se propose d'analyser, s'inscrivent dans cette dynamique de l'espace. Bernard Dadié opte pour un espace physique, circulaire aux couleurs africaines, tandis que, Kossi Efoui met en place une scénographie de la fiction, de l'envol et de l'exil qui s'imprègne des réalités mondiales.

Au regard de ces deux esthétiques, l'on est tenté de savoir, en premier lieu, qu'est ce qui caractérise l'espace chez les deux dramaturges ? En deuxième lieu, comment se perçoit la métamorphose de l'espace d'une pièce à une autre ? En troisième lieu, à quelles fins Bernard Dadié et Kossi Efoui modélisent-ils l'espace ?

Dans une approche sémiologique, avec pour objectif, « de montrer l'activité théâtrale comme constituant des systèmes de signes [...] constituer avec eux des ensembles signifiants et de montrer comment ils s'organisent »¹, l'étude s'évertuera à présenter l'espace dans chacune des pièces comme un ensemble de constituants dont la signification émane des nécessités de leurs époques respectives. Mais aussi, elle permettra de découvrir que la diversité de la construction de l'espace participe au dynamisme des créations théâtrales africaines.

Notre réflexion vise à mettre en lumière les modalités de la mobilité de l'espace tout en relevant les différentes caractéristiques en fonction des œuvres choisies. Cette réflexion se fera en trois parties. D'abord, nous analyserons les stratégies de représentation de l'espace chez Bernard Dadié

¹Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions Sociales, 1981, p.21.

et Kossi Efoui. Ensuite, nous mettrons en évidence les modalités de la représentation de la métamorphose de l'espace dans le corpus. Enfin, nous montrerons les implications esthétiques de la métamorphose de l'espace chez Bernard Dadié et Kossi Efoui.

1- Les stratégies de représentation de l'espace chez Bernard Dadié et Kossi Efoui

Dans l'univers du théâtre, l'espace est un élément fondamental sans lequel aucune prestation ou production ne peut se faire. Selon Anne Ubersfeld « c'est dans le domaine de l'espace que le travail préalable sur le texte est le plus important »¹. L'espace constitue la pierre angulaire autour laquelle gravite l'organisation interne du texte de théâtre. Ceci étant, nous mettrons en lumière les différentes façons de représenter l'espace chez Bernard Dadié et Kossi Efoui.

1.1- La représentation folklorique de l'espace chez Bernard Dadié

Les productions théâtrales de l'époque coloniale, bien que fidèles aux normes conventionnelles du drame occidental demeurent, incontestablement, liées aux valeurs traditionnelles. *Assémien Dehylé, roi du Sanwi* chef-d'œuvre de ce répertoire est la manifestation de la réalité quotidienne d'une époque qui lui a prêté ses outils. Elle représente des espaces concrets de l'environnement immédiat de Bernard Dadié. Ces espaces déterminent le jeu théâtral à travers les différentes actions des personnages. La scène se construit à partir d'un espace macrocosme « le royaume des Sanwi » à Krindjabo qui renferme des micro-espaces « la place publique, la forêt, les rivières et fleuve, ». Le royaume des Sanwi dont le texte fait mention n'est pas un espace abstrait mais un lieu réel où les Agni Sanwi ont vécu pendant la colonisation et vivent encore aujourd'hui à Krindjabo. L'extrait suivant explique l'origine de la fondation de cette province des Agni Sanwi :

Amon- Bientôt reviendra le Dankira. Tu dois connaître l'origine de nos discordes. Nous venons de bien loin, d'Agnouangnouan, la cité vierge [...] Mais un jour, au cours d'une palabre, un sabre à pommeau d'or tomba du ciel. Ce fut à qui l'aura et dans cette ruée, l'arme se brisa, la lame resta aux mains des Dankiras et nous eûmes, nous, la poignée. Chaque camp trouva que le partage n'était pas égal, de là une nouvelle querelle. Le Dankira voulait avoir le pommeau d'or et l'Agni désirait la

¹ *Idem*, p.105.

lame, et personne ne voulait céder [...], notre peuple vint fonder le royaume des Sanwi, après avoir battu tous ses voisins... Nous vîmes vers le couchant et le Dankira alla vers le levant. Mais les querelles entre peuples sont comme des vieilles dettes, on ne les oublie jamais. Et c'est pourquoi j'ai toujours lutté contre le Dankira et c'est pourquoi les peuples lutteront toujours. (*Assémien Déhylé, roi du Sanwi*, 1936, p.36)

Les espaces microcosmes évoqués par Bernard Dadié trouvent leurs symboliques dans la société traditionnelle. La place publique est un cadre spatial du milieu rural africain où les sages règlent les litiges entre les membres de la communauté. Elle constitue dans la pièce une aire de jeu où les enfants jouent à un jeu traditionnel. Elle abrite, également, les veillées de conte, les soirées artistiques.

L'extrait suivant l'illustre « *une place publique à Krindjabo. [...] Au milieu, des enfants jouent l'« ahôdo gbolé »[...]les gens arrivent en chantant et s'installent au fond de la scène pour la soirée.* » (*Assémien Déhylé, roi du Sanwi*, 1936, p. 31.) Cet espace circulaire et physique se révèle le lieu privilégié du spectacle et accessible à tout le corps social. Les rivières et fleuves « la rivière Efé, qui porte ses eaux sur la rivière Pra. C'est le fleuve Tanoé qui est le dieu protecteur de la religion et son messager est la tortue » (*Assémien Déhylé, roi du Sanwi*, 1936, p.36.), sont des cours d'eaux naturels qui existent dans l'environnement de tous les peuples du monde.

En Afrique, notamment, chez les Agni Sanwi, ces espaces sont destinés à l'adoration des dieux que le peuple considère comme des autorités suprêmes capable d'assurer leur protection face à l'ennemi. On a, par exemple, « [...] fleuve Tanoé, dieu terrible et invincible, [...] conserve-nous la vie. Bounsou vénéré, donne-nous la victoire [...] éclairez-nous, dessillez nos yeux et faites que nous mettions sur trône un homme digne de l'occuper. » (*Assémien Déhylé, roi du Sanwi*, 1936, p.43.)

C'est grâce à l'apport spirituel du fleuve sacré Tanoé que le peuple Sanwi a pu vaincre deux fois son adversaire le Dankira. Il a, également, été consulté pour éclairer la lanterne des vieillards quant au choix de la personne idéale à la succession du roi Amon N'Douffou. Le sacrifice de l'enfant de la reine Abla Pokou au fleuve a permis aussi de sauver son peuple des mains de l'ennemi et de faciliter leur passage à une autre rive : « [...] elle leva l'enfant [...] et le lança dans l'eau mugissante. Alors [...] d'énormes hippopotames [...], se plaçant les uns à la suite des autres, formèrent un pont et sur ce pont

miraculeux, le peuple en fuite passant en chantant. » (*Assémien Déhylé, roi du Sanwi*, 1936, p.34.)

Concernant, la forêt, elle est un espace végétal qui a servi de refuge au peuple d'Abla Pokou, fuyant ses ennemis : « Ils partirent dans la forêt. Ils laissèrent aux épines leurs pagnes, puis leur chair. Il fallait fuir [...] » (*Assémien Déhylé, roi du Sanwi*, 1936, p.33.) Tous ces espaces ont été utilisés par Bernard Dadié pour monter sa proximité avec sa réalité sociale. Le théâtre, dans ce cas, trouve son fondement dans la société culturelle traditionnelle.

Cette composition de l'espace, auparavant, attachée à la représentation des lieux réels du cadre géographique traditionnel a constamment changé à l'époque contemporaine. La scénographie contemporaine est associée à la création des espaces qui donnent rendez-vous aux réalités de l'ailleurs.

1.2- Le remaniement de la scénographie chez Kossi Efoui

La scénographie de Kossi Efoui s'ouvre au monde à la découverte de nouveaux espaces. Les espaces évoqués par le dramaturge sont repartis en différents lieux correspondants à plusieurs pays ou capitales des pays du cosmos mondial : « Moscou, sénégalais, Chine, Congo, Tchad, Nazareth » (*L'entre-deux rêves de Pitagaba*, 2013, p.35.) ; « Kampala. Nairobi. Accra. Alger [...] Addis-Abeba. Los Angeles. Marseille. Las Vegas. » (*L'entre-deux rêves de Pitagaba*, 2013, p.43.) Ce va et vient incessant entre les villes de l'Afrique, de l'Europe et de l'Asie donne l'impression que l'univers terrestre n'est qu'un petit village que le dramaturge parcourt des yeux. Le changement de lieux et de paysages rend plausible les frontières qui tendent à s'effacer dans l'imaginaire du lecteur. Ce nombre pléthorique d'espaces convoqués par Kossi Efoui est sans doute son intention de n'exclure aucun point de la planète terre. Il montre par là sa volonté à se considérer comme un citoyen du monde qui se préoccupe des réalités sociétales sans complaisance de races, ni d'ethnies, ni seulement de l'Afrique mais d'autres contrées du monde d'où l'emploi des adverbes de lieu : « Ici » p.21 et « partout » p.53. Prendre en compte les espaces de l'ailleurs devient une nécessité car la contemporanéité exige l'idée de l'universel, de la globalisation et de la mondialisation. Elle prône un monde uni, sans frontière et favorise la communion des races.

Cette idéologie suppose la quête d'une identité Tout-Monde que Édouard Glissant définit comme un espace mobile où toutes les identités, les langues et les cultures se croisent et s'entrelacent, en ces termes

J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la « vision » que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité¹.

Dans la vision de Édouard Glissant l'espace se construit à partir de la diversité culturelle. Le théâtre est cet espace où tous les continents se mêlent malgré leurs différences. Ainsi, la scénographie de Kossi Efoui devient productrice d'une vision du monde.

Somme toute, les stratégies de représentation de l'espace sont divergentes chez les deux dramaturges. Bernard Dadié procède à la nomenclature des lieux de l'espace géographique traditionnel ivoirien, particulièrement des Agni Sanwi. Kossi Efoui parcourt les espaces de l'Afrique et d'autres cieux, en dehors des frontières africaines.

2- Les modalités de la représentation de la métamorphose de l'espace dans le corpus

La représentation de l'espace de la pièce de Bernard Dadié à la pièce Kossi Efoui connaît une constante modification. Cette métamorphose spatiale implique des particularités qui mettent en lumière la démarche théâtrale adoptée par chaque dramaturge dans la conception de l'espace. La présente partie dévoile les différences de cette transformation de l'espace qui se perçoit chez Bernard Dadié par le dévoilement de l'espace à travers le discours et les didascalies et chez Kossi Efoui par la narration mémorielle de l'espace.

2.1- Le dévoilement de l'espace à travers le discours et les didascalies chez Bernard Dadié

Dans la pièce *Assémien Déhylé, roi du Sanwi*, l'espace est décrit dans les didascalies et mentionné dans le discours des personnages. Les didascalies convoquées par le dramaturge donnent des indices sur l'espace. Les indications de l'auteur concernent la localisation et la configuration du lieu où se déroule les actions dans la pièce. La didascalie introductive suivante en témoigne

¹Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde, poétique IV*, Gallimard, 1997, p.176.

Une place publique à Krindjabo. À gauche, la case du vieil Ezan, devin. Au lever du rideau, à gauche, le vieil Ezan lit l'avenir dans la disposition des cauris jetés. Assémien, debout, le regarde. Au milieu, des enfants jouent l'« ahôdo gbolé », jeu ressemblant à la « main chaude ». À droite, une femme tresse les nattes de la jeune Amah. C'est la fin du jour, les gens arrivent en chantant et s'installent au fond de la scène, pour la soirée. (Assémien Déhylé, roi du Sanwi, 1936, p.31.)

La didascalie fait l'inventaire d'un espace réel « la place publique à Krindjabo » constitué par les différents éléments de la nature (le paysage naturel, l'esplanade, l'éclairage lunaire) et de cases disposées çà et là. L'espace de Bernard Dadié désigne un environnement villageois sur lequel se passe toute l'intrigue du premier tableau au troisième tableau. Ledit espace présente un décor sans rajout d'accessoires artificiels fait par la disposition des acteurs et des assistants. Cette disposition est manifeste dans le texte didascalique par l'emploi excessive des locutions adverbiales « À gauche, à droite ».

De plus, L'espace est repérable à l'intérieur des répliques des personnages. Ces extraits attestent « Amon. Nous venons de bien loin, d'Agnouangnouan, la cité des vierges ». (*Assémien Déhylé, roi du Sanwi*, 1936, p.36.) ; « Nandéya. [...] Je suis passé à la maison et je n'ai trouvé personne ». (*Assémien Déhylé, roi du Sanwi*, 1936, p.38.) À travers ces répliques nous découvrons « Agnouangnouan, la cité des vierges » et « la maison » qui sont des endroits physiques dans la circonscription de la place publique. Par l'entremise des didascalies et du dialogue des personnages, Bernard Dadié met en œuvre des espaces réels de son environnement socioculturel. La représentation de l'espace prend une autre configuration avec Kossi Efoui.

2.2- La narration mémorielle de l'espace chez Kossi Efoui

Chez Kossi Efoui, l'espace se construit de l'aide d'une amnésie mémorielle véhiculée par la narration. Ce mouvement narratif évoque les témoignages sur le passé et le présent du personnage principal Pitagaba. La représentation mémorielle des lieux est tributaire de l'imaginaire des actions de l'œuvre. Dans *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, la mémoire est un espace qui donne l'illusion des lieux de mémoire physiques, un port, un ring et des lieux de mémoire abstraits : des lieux de l'entre-deux vies de Pitagaba. Elle est l'espace de la réminiscence des événements de la vie antérieure de Pitagaba au quartier port et sur le ring. Cet espace nostalgique est animé par les souvenirs de Parasol et Parapluie. Ils se perdent dans la mémoire de

Pitagaba pour donner vie à tous ses lieux de prédilection. Le port est à la fois le lieu de résidence où toute la vie Pitagaba s'est construite, le lieu de travail des dockers. Ce lieu est le champ de toutes les atrocités, des homicides et des situations déshumanisantes qui mettent en péril la valeur de l'espèce humaine.

Ce passage atteste

LES DEUX BOUFFONS.- GRÈVE DE DOCKERS STOP PORT EN PANNE STOP BATEAUX CADAVRES STOP GRÈVE DE DOCKERS STOP GRONDE COLÈRE STOP SILENCE STOP BOUCHE-BOUCHE BRAILLE-BRAILLE BRANDIR BOUGER REFUSER PALABRER SABRER STOP SILENCE STOP FAUCHÉ FÂCHÉ MANGER FÂCHÉ COGNER STOP COLÈRE MONTE STOP FÂCHÉ BRÛLER DEUX PNEUS QUATRE ROUES STOP HOSANNA HOSANNA STOP JUBILÉ DE PAILLE STOP CRÉPITEMENT DE MITRAILLEUSES STOP TRENTE CADAVRES STOP COLÈRE MONTÉE DESCENDUE STOP COURIR COURIR ATTAQUE ATTRAPE MATRAQUE STOP TRENTE CADAVRES STOP SILENCE STOP PITAGABA DANS LE COMA STOP UNE BALLE DIRECTE STOP. (*L'entre-deux rêves de Pitagaba*, 2013, p.27.)

L'extrait montre les effets tragiques de la violence infligée aux habitants du quartier port. Le port est le lieu de la descente aux enfers d'où les tirs ont foudroyé le boxeur Pitagaba l'entraînant dans un coma profond et le lieu des massacres où trente dockers ont trépassé. Il révèle les résidus d'une guerre à l'image des guerres en vogue dans le monde. Un port désert avec des bateaux abandonnés, des cadavres laissés à la merci des corbeaux.

Cet espace est le théâtre des violences à grande échelle dans les grandes villes de la société contemporaine africaine. Le ring participe, aussi, à la construction de cet édifice de la mémoire. Il est le cadre où se déroulaient les combats de boxe de Pitagaba : « Pitagaba, à tous ses combats. Ils faisaient un rempart autour du ring. » (*L'entre deux rêves de Pitagaba L'entre-deux rêves de Pitagaba*, 2013, p.47.) Le ring donne l'apparence d'un milieu carcéral où le boxeur affronte ses adversaires.

Cette incursion dans les souvenirs permet à Parapluie et Parasol de rejouer en boucle les mouvements et les mimiques de Pitagaba sur le ring. « Uppercut. Gauche. Droite. Direct. Une. Deux. Une. Deux. Gauche. Gauche. Gauche. ». (*L'entre-deux rêves de Pitagaba*, 2013, p.19.) Ils permettent, de la sorte, au lecteur de suivre en direct le déroulement des combats de boxe du personnage principal.

Par ailleurs, l'espace se saisit dans l'entre- deux mondes de Pitagaba. Pitagaba évolue, se déplace à l'intersection de ces deux mondes. L'imaginaire est à cheval entre deux espaces de vie : le là-bas et le maintenant de Pitagaba. Le là-bas matérialisé par le flash-back fait par Parapluie et Parasol sur la vie de Pitagaba. Les informations leurs parviennent à l'esprit comme des flashes auxquels ils tentent de reconstituer une identité à Pitagaba. Les personnages sont pris dans les gouffres d'un passé intériorisé dont ils visualisent les images. L'emploi des verbes à l'imparfait : « C'était, était, disait » et de l'expression : « de mémoire en mémoire » (*L'entre-deux rêves de Pitagaba*, 2013, p.33.) permettent de retracer dans les moindres détails les antécédents de Pitagaba.

En outre, ils avancent camouflés derrière le masque de Pitagaba en employant le « je » pronom personnel qui les identifie au boxeur qui fait revivre les épisodes de sa propre vie. Ces extraits en témoignent :

PARASOL. - J'ai gagné mon premier combat. Quand je me suis regardé dans le miroir, j'ai ri de mon visage gonflé comme un masque de Carnaval [...] (*L'entre deux rêves de Pitagaba*, 2013, p .52.)

PARAPLUIE. - Moi non plus (*il jette ses masques*). Je ne suis pas Bouffon Parapluie. Je ne suis pas Pape Solo. Je ne suis pas Pitagaba [...] (*L'entre-deux rêves de Pitagaba*, 2013, p.53.)

Par ce jeu mémoriel, Parasol et Parapluie tentent de construire un espace de vie à Pitagaba en situation d'inertie, incapable de se reconstruire personnellement. Concernant, le maintenant, c'est l'« ici » p.21 de Pitagaba. Il représente l'espace de l'absence du boxeur. Le lieu où la Mère de Pitagaba, Parapluie et Parasol font la commémoration carnavalesque du retour de Pitagaba à la vie terrestre, chaque année. Ce passage atteste « Alors chaque jour de Carnaval on frappe [...] Dix ans qu'on t'attend s'il fait soleil. Tu viendras avec tes gants rouges et on dansera. » (*L'entre-deux rêves de Pitagaba*, 2013, p.29.) L'espace de l'entre-deux fait voyager le lecteur dans un mouvement d'aller et retour entre deux mondes : la vie antérieure du boxeur et le maintenant comateux. Par ces réminiscences, Kossi Efoui crée des espaces virtuels que l'imagination du lecteur permet de construire.

En définitive, Bernard Dadié conçoit un espace réel aussi bien naturel qu'habité à partir des indices spatiaux relevés dans les didascalies et le discours des personnages. Par l'intermédiaire de la narration, Kossi Efoui crée des espaces fictifs de l'envol à partir des souvenirs et des illusions des

personnages Parapluie et Parasol. Ce remaniement de l'espace dans les pièces des deux dramaturges sous-tend un projet esthétique.

3- Les implications esthétiques de la métamorphose de l'espace chez Bernard Dadié et Kossi Efoui

En métamorphosant l'espace, Bernard Dadié et Kossi Efoui mobilisent des esthétiques particulières qui contribuent à la rénovation de l'écriture dramatique. Ce renouvellement implique l'analyse de l'impact de ces espaces sur l'organisation des pièces.

3.1- Les influences implicites du naturalisme

Le naturalisme est selon Émile Zola un mouvement littéraire qui incite au rejet de l'in vraisemblance dans les œuvres pour « apporter la vérité et savoir l'imposer, tel doit être le but »¹. La recherche de la vérité justifie son engagement naturaliste. L'objectif escompté par le naturalisme est la représentation du réel dans sa totalité, particulièrement, dans l'environnement social de l'auteur. Le naturalisme provient des valeurs et des circonstances culturelles de son temps. Partant de cette définition, nous pouvons affirmer sans risque que Bernard Dadié a été influencé par ce mouvement littéraire.

L'influence du naturalisme sur la pièce *Assémien Déhylé, roi du Sanwi* est manifeste par la mise en évidence des lieux réels de son milieu géographique. Elle se focalise sur une idéalisation de la réalité. L'histoire que propose Bernard Dadié se présente sur un espace de jeu à l'air libre comme cela se voit dans les villages lors des cérémonies. Ces propos confirment : « Une place publique à Krindjabo ; le vieil Ezan qui lit l'avenir dans la disposition des cauris jetés ; des enfants jouent à l'« ahodogbolé » [...] des gens arrivent en chantant, s'installent pour la soirée »².

Cet ancrage réaliste du lieu est sans doute le résultat des expériences de l'environnement immédiat du dramaturge, le village de Krindjabo et du contexte de création de l'œuvre à l'école William Ponty d'où tout a commencé par un sketch improvisé par les élèves dans la cour. À cette époque, on constate que « les manifestations ont lieu sur la place du village,

¹Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre, Les théories et les exemples*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1895, p.296.

² Bernard Dadié, « Mon pays et son théâtre » in *Assémien Dehylé, roi du Sanwi*, Abidjan, CEDA, 1935, p.15.

et en plein air »¹ souligne Barthélémy Kotchy. Ainsi, toutes les productions théâtrales de cette période comme pour respecter une coutume se concevaient à l'aide des espaces empruntés à la société traditionnelle. Bernard Dadié connaît, entièrement, le paysage et le climat dans lequel ses personnages évoluent. Ces scènes décrivent les personnages dans leur milieu ambiant ; au village où toutes les manifestations sont représentées sur une place à la belle étoile.

Il représentait l'entrée d'un village : une place mais sans maison, sans rien du tout, et puis, tout de suite la forêt. Cet espace qui se veut naturel, ce décor réduit au minimum facilite la pénétration du présent par le passé mythique, collectivement vécus par la communauté villageoise [...] place du village [...] ou arbre à palabre du conseil des anciens².

En se référant à cet espace de jeu populaire du cadre villageois, Bernard Dadié met en scène des faits réels et des événements en vogue dans le quotidien social ivoirien. L'intrigue de l'œuvre est une émanation d'un fait de société en pays agni : la préparation du jeune homme Assémien à la succession de la royauté Sanwi. En effet, l'histoire du personnage Assémien est en réalité l'histoire d'une vie réelle, celle d'un combattant qui a fait preuve d'un héroïsme marquant dans le passé du peuple agni. L'auteur l'énonce en ces termes : « c'est la belle légende épique, qui dit les hauts faits du passé, telle celle d'« Assémien » que nous avons représentée »³

Le réalisme dans la représentation de l'espace plonge le théâtre dans la réalité sociale telle qu'elle se vivait dans le milieu culturel de Bernard Dadié. Cette immersion du réel dans la pièce de ce dramaturge instaure une esthétique théâtrale en conformité avec l'idéologie naturaliste.

3.2- Le brouillage de la lisibilité de l'espace dramatique

La fictionnalisation mémorielle de l'espace chez Kossi Efoui entrave la perception habituelle de l'espace au théâtre. En effet, le fonctionnement d'une pièce de théâtre s'arrime à un espace qui se crée à travers les actions des personnages, le mode de communication que les personnages établissent entre eux. Cet espace dramatique, selon les propos de Patrice Pavis, se construit

¹Barthélémy Kotchy cité par Ben k'Anene Jukpor, *Étude sur la satire dans le théâtre ouest-africain francophone*, Paris, France, L'HARMATTAN, 1995, p.259.

² Bernard Dadié, « Mon pays et son théâtre » in *Assémien Dehylé, roi du Sanwi*, Op.cit., p.17.

³Idem p.26.

« lorsque nous nous faisons une image dramatique de l'univers de la pièce : cette image est constituée par les personnages, par leurs actions et les relations de ces personnages dans le déroulement de l'action »¹. Kossi Efoui s'est affranchi de cette tutelle. Il offre une nouvelle possibilité de recréer l'espace à partir de la mémoire. Cette mémoire-là n'évoque pas, la présence des objets spatiaux, ni des signes lexicaux, mais apparaît comme une espèce de miroir dans le psychisme des personnages. Le jeu se produit dans un espace absent physiquement évoluant psychologiquement dans différents lieux. Cette lisibilité invisible prend la forme d'un schéma de pensée qui détermine le discours des personnages telle qu'illustrée par ces passages :

PARASOL. - [...] Douzième de l'invention du flip-flop et dixième année où la Vierge retrouvant son latin ne parla plus jamais serbo-croate à Medzugorje [...]

PARAPLUIE. - Spectacle à but caritatif : du ski sur sable dans le Kalahari [...]

PARASOL. - La coupe du monde de football est remportée par le Sri Lanka.

PARAPLUIE. - Retour accidentel des néo-tirailleurs sénégalais de la Guerre du Sable.

PARASOL. - Gorbatchev est mort dans un accident alors qu'il faisait de la moto avec des métallurgistes de la banlieue de Moscou.

PARAPLUIE. - Bouleversement en Chine : les familles des étudiants fusillés se sont vues rembourser les frais des balles.

PARASOL. - Un jeune blond de la houppe a été retrouvé mort durant un safari au Congo.

PARASOL. - Astérix et Obélix sont en pirogue sur le lac Tchad.

PARASOL. - Quelque chose de bon est enfin arrivé de Nazareth, mettant ainsi fin à la rumeur selon laquelle rien de bon ne saurait arriver de Nazareth. (*L'entre-deux rêves de Pitagaba*, 2013, pp.34-35.)

Ce discours mémoriel présente une multiplicité d'espaces symboliques dans lesquels se dévoile les informations sur l'actualité dans plusieurs contrées du monde. Les personnages font faufiler le lecteur dans un déplacement continu entre « Medzugorje, le Kalahari, la banlieue de Moscou Chine, Congo, le lac Tchad Nazareth et le Sénégal ». L'espace Efouien suppose un mouvement perpétuel. Il n'est pas géographiquement jalonné par un territoire fixe mais comme un lieu d'apparitions, de traversées sur plusieurs rives. La possibilité de parcourir de longues distances entre les villes du monde contraint Parapluie et Parasol à être en constance évasion. Ils

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1987, p.147.

voyagent à la conquête de nouveaux espaces, à la découverte de l'inconnu. Cela est matérialisé par le bruit des vagues de la mer « ding-clang » p.16. ; « boum boum » que l'on entend au passage d'un bateau. La mobilité de l'espace chamboule le sens de la réalité chez les personnages au point où ils basculent dans la vision d'un espace plus souvent imaginaire que réaliste. Cette instabilité spatiale constitue les morceaux d'une mémoire que Parapluie et Parasol tendent de raccommoder et s'en servir comme cadre pour réécrire le récit de l'histoire du boxeur Pitagaba. La perception volatile de l'espace est à l'image de nos sociétés contemporaines.

La métamorphose de l'espace de Bernard Dadié à Kossi Efoui sous-tend une esthétique spécifique en fonction de chaque pièce. Elle se perçoit dans *Assémien Dehylé, roi du Sanwi* par une poésie naturaliste qui met en lumière les espaces réels de la communauté de Bernard Dadié. Dans *l'entre-deux rêves de Pitagaba*, elle est mise en œuvre au moyen de la création d'un espace de l'envol qui déconstruit la conceptuelle habituelle de l'espace dramatique.

Conclusion

Au terme de cette recherche, il faut retenir que du théâtre de Bernard Dadié au théâtre de Kossi Efoui, l'espace a constamment changé. La conception de l'espace chez les deux dramaturges diverge en fonction des modalités de représentation. Bernard Dadié convoque des lieux physiques et concrets de la société traditionnelle à laquelle il appartient par le biais des didascalies et du discours des personnages. La pièce se déroule sur la place publique de Krindjabo, comme les spectacles des villages, à un moment de clair de lune.

Avec Kossi Efoui, l'espace acquiert une autre signification. La spatialité de son texte dramatique se manifeste à travers la narration mémorielle : des lieux de mémoires physiques et abstraits. Cet espace de fiction perché dans le nomadisme, l'exil et l'envol ne peut représenter un lieu mais des espaces situés ailleurs. Son espace se trouve lié à celui du voyage et recouvre une dimension psychologique.

Cette métamorphose d'un espace réel fixe à un espace mouvant engage des projets dramaturgiques. Par l'évocation des espaces de son environnement social, la pièce de Bernard Dadié bénéficie d'un ancrage naturaliste. La construction d'un espace de mémoire chez Kossi Efoui met en déroute les normes de l'espace dramatique. Ainsi, *L'entre-deux rêves de Pitagaba*

présente une esthétique innovante qui s'inscrit dans la dynamique du renouvellement de l'espace dramatique.

Bibliographie

- Dadié Bernard, *Assémien Dehylé, roi du Sanwi*, Abidjan, CEDA, 1935
Glissant Édouard *Traité du Tout-monde, poétique IV*, Gallimard, 1997
Jukpor k'Anene Ben , *Étude sur la satire dans le théâtre ouest-africain francophone*, Paris, France, L'Harmattan, 1995
Kossi Efoui, *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, Paris, Acoria éditions, 2013
Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1987
Ubersfeld Anne, *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions Sociales, 1981
Zola Émile, *Le naturalisme au théâtre, Les théories et les exemples*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1895

La théâtralité du one-man-show humoristique de Prissy la Dégammeuse

N'GUESSAN Bla Mireille

Université Peleforo GON COULIBALY de Korhogo

blamireillenguessan@upgc.edu.ci

Résumé

Durant son one-man-show, l'humoriste remplit trois fonctions : conceptrice, metteuse en scène et actrice d'une série d'histoires racontées et jouées concomitamment à l'aide d'un corps parlant et agissant devant des spectateurs. Son spectacle regroupe manifestement les facteurs indispensables à la représentation théâtrale. La présente étude vise à déterminer la théâtralité, c'est-à-dire les aspects théâtraux de la prestation de Prissy la Dégammeuse au Africa Stand up festival 2022. Ainsi, la monstration de la théâtralité de son spectacle s'est adossée au cadre méthodologique de la sémiologie théâtrale afin de déterminer le fonctionnement des signes théâtraux apparents. Il y a, par exemple, l'espace, la gestuelle et l'embarcation du spectateur dans un jeu de rôles semblable à l'usage des masques dans la tragédie antique grecque. À cela s'associe un dispositif conversationnel et actionnel, voire conflictuel digne d'une intrigue théâtrale. Bien plus qu'une succession de blagues désopilantes, Prissy la Dégammeuse propose des saynètes satiriques où elle incarne des personnages et des situations comme au théâtre.

Mots-clés: théâtralité, one-man-show, humoriste, actrice.

Abstract

During her one-man show, the humorist fulfills three functions: designer, director and actress of a series of stories told and performed simultaneously using a body speaking and acting in front of spectators. His show clearly brings together the essential factors for theatrical performance. The present study aims to determine the theatricality, that is to say the theatrical aspects of Prissy la Dégammeuse's performance at the Africa Stand up festival 2022. Thus, the demonstration of the theatricality of its show will be backed by the methodological framework of theatrical semiology in order to determine the functioning of the apparent theatrical signs. There is, for example, space,

gestures and the spectator's involvement in a role play similar to the use of masks in ancient Greek tragedy. This is combined with a conversational and actional, even conflictual, device worthy of a theatrical plot. Much more than a succession of hilarious jokes, Prissy la Degammeuse offers satirical skits where she embodies characters and situations like in the theater.

Keywords: theatricality, one-man show, humorist, actress.

Introduction

Depuis environ deux décennies, l'humour jouit d'un essor remarquable en Côte d'Ivoire. Que ce soit par la dérision, la caricature, le comique, il est quotidiennement présent dans la vie des peuples grâce aux médias. S'affirmant par des spectacles tous azimuts, en l'occurrence Bonjour x année, Bonjour Paris, Abidjan Capitale du rire, les one-man-show et les séquences web humoristiques, cette manifestation artistique obéit, naturellement, aux principes de création d'une mise en scène grâce à la spectacularité impliquant le duo regardé/regardant et la mise en situation des faits comiques racontés. Ainsi, l'apparition des signes théâtraux dans la performance de certains humoristes suggère la théâtralité qui « désigne tout ce qui est réputé pour être théâtral. [...] révèle le théâtre lui-même, dont elle s'attache, indirectement, à définir les caractères »¹.

Dans ce contexte, la théâtralité reflète les fondamentaux du phénomène théâtral contenus dans le spectacle. Au nombre des humoristes ivoiriens dont le talent s'exporte au-delà des frontières nationales, Ibo Laure Prisca ou Prissy la Degammeuse s'illustre au moyen des histoires intitulées *Prête pour la dispute* (H 1), *4 mariages pour une lune de miel* (H 2) et *Acheter des préservatifs* (H 3) où l'on a l'impression d'assister à une mise en scène théâtrale qu'à un récit de faits cocasses. En raison de cela, il est possible d'envisager une étude afin de dégager la théâtralité de son one-man-show au Africa Stand up Festival 2022.

Pour ce faire, un ensemble de questions déterminera l'armature de l'analyse : comment identifie-t-on les indices théâtraux contenus dans ce spectacle ? Par quel mécanisme la théâtralité se déploie-t-elle dans la prestation de Prissy la Degammeuse ? Cette étude vise à décrypter les ressorts dramatiques sur lesquels repose la performance de l'humoriste. En prenant appui sur la sémiologie théâtrale, nous proposons que le one-man-show de

¹ Anne Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1996, p.3.

Prissy la Degammeuse tire sa substance d'un ensemble de codes spécifiques au théâtre. De même, la théâtralité s'appuie sur la technicité de l'humoriste caractérisée par une pluralité de rôles, de voix et l'expressivité des gestes.

Ainsi, le corps du travail révélera ces indices considérés comme des signes et la manière dont leur fonctionnement fait du one-man-show un jeu allusivement théâtral.

1. Identification et description des éléments de théâtralité dans la performance de Prissy la Degammeuse

Le numéro de Prissy la Degammeuse sollicite des éléments indispensables au phénomène théâtral notamment les particularités de l'espace et la similarité des faits évoqués à la structure conventionnelle de l'action théâtrale.

1.1. Les espaces du théâtre

Le jeu de Prissy la Degammeuse ne s'exempte pas de l'espace. Il convoque les espaces dramatique, théâtral, et scénique selon les déclinaisons de Michel Pruner¹. En ce qui concerne l'espace dramatique, il « est une abstraction : il comprend non seulement les signes de la représentation, mais toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu comme hors-scène ».² Cet espace fictionnel permet de cerner l'itinéraire du héros et ses interactions avec les autres personnages. Il doit être construit sur la scène à l'aide d'un décor ou par la description qu'on en fait.

Dans H 1, il est question du domicile de la Fille et celui de son compagnon Évariste où la dispute a lieu. Concernant ce dernier, la précision de l'humoriste « (...) *si je crie comme ça la voisine peut sortir* » donne d'imaginer qu'il s'agit d'un lieu commun où le moindre bruit peut alerter le voisinage à l'affût de potins. L'espace représenté dans H 2 est probablement un plateau télévisé si l'on se fie aux indices suivants : « participer à l'émission » ; « L'animateur » ; « Je dis caméra attrape-moi ». Les codes relevant de l'isotopie de l'audiovisuel montrent qu'il s'agit d'un studio où se déroule l'émission, comprenant l'équipe de réalisation et tout l'arsenal technique. H 3 se déroule dans une pharmacie, justifiée par les indices : « aller payer un préservatif à la pharmacie » ; « comptoir » ; « la pharmacie est

¹ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 46.

² Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 37.

remplie » ; « paracétamol » ; « Il y a toujours un poster de Blédina dans les pharmacies » ; « (...) tu montes un peu sur la balance ».

Cet ensemble de signifiants renvoie au signifié d'une pharmacie ivoirienne, espace choisi par l'humoriste pour raconter et mimer son histoire. Elle en réalise une peinture minutieuse au point de produire chez le spectateur une sensation d'y être présent. En outre, l'espace varie selon le sujet abordé dans l'histoire à l'instar des actes, tableaux et scènes dans les pièces théâtrales. Même s'il est matériellement insaisissable, l'espace prend forme dans le discours de l'humoriste et constitue dans ce cas, une sorte de hors-scène que le spectateur est amené à se figurer imaginativement à l'aide des indications données.

Quant à l'espace théâtral et l'espace scénique, ils sont respectivement l'espace comprenant « acteurs et spectateurs, définissant entre eux un certain rapport »¹ et « l'espace matériel dans lequel évoluent les acteurs, le lieu des corps en mouvement ».² L'espace théâtral est l'endroit réel où le spectacle a lieu. L'espace, ici est une salle de spectacle. Il comprend 2 parties que sont la scène (espace scénique) et les assises en contrebas.

(Fig. 1) : aperçu de l'espace théâtral



Source : capture d'écran de vidéo YouTube,
« 4 mariages pour une lune de miel », 02 min 56 s.

Telle que représentée sur cette image, l'actrice se tient sur une scène face aux spectateurs comme il l'est de coutume au théâtre. En cela réside, en effet, toute l'essence de la théâtralité dans la mesure où elle dépend intrinsèquement

¹ Anne U, *Les termes*, op.cit., p. 37.

² Michel Pruner, *L'analyse*, op.cit., p. 46-47.

d'un spectateur qui regarde et d'un acteur qui est regardé. Michel Corvin mentionne à juste titre que « la théâtralité naît dès qu'il y a adresse d'un émetteur à un récepteur »¹. Cela se perçoit par le clivage entre la scène, cadre exclusif de l'artiste où se matérialise la fiction et le reste de la salle.

1.2. Les modalités de l'action théâtrale

La théâtralité de la performance de Prissy la Degammeuse se dévoile par la similarité de ses intrigues au modèle canonique de l'action dramatique. Qu'elle mime ou relate des situations, l'activité de l'humoriste peut tenir lieu d'une action définie comme une « suite d'événements montrés ou racontés sur une scène et qui permettent de passer de la situation A de départ à une situation B d'arrivée par une série de médiations »². L'humoriste se fonde successivement sur 3 faits qu'elle raconte et joue. Dans H 1, elle montre une fille qui avant d'aller se disputer avec son « chéri », prépare soigneusement la dispute chez elle. Elle imagine ce qu'elle devra dire pour déclencher une querelle.

LA FILLE : *(ton calme)* Évariste, Évariste je... Non si je, si je dis Évariste il il va savoir que je... non. *(Haussant le ton)* Évariste ! Ev... *(baissant le ton aussitôt)* non si je crie comme ça la voisine peut sortir, c'est pas bon. Donc je fais... donc quand j'arrive je fais, je fais...non. Eh bon j'appelle ou j'appelle pas ? (...).

Les indications afférentes aux différents tons qu'elle emploie rendent compte des multiples essais de la Fille pour parvenir à ses fins. Ensuite, elle se rend chez ce dernier pour mettre son plan à exécution. La dispute a effectivement lieu sauf qu'elle s'en va en oubliant une chose très importante : la « phrase qui allait pourrir son existence, le mot qui allait le détruire ». Puis, « 365 jours plus tard », elle trouve une astuce pour ramener la dispute et parvient enfin à prononcer sa fameuse phrase.

H 2 présente 4 dames (une camerounaise, une ivoirienne, une sénégalaise et une béninoise) qui participent à une émission dénommée « 4 mariages pour une lune de miel ». L'humoriste explique que : « c'est cette émission là où 4 mariées sont en compétition et chacune doit critiquer la cérémonie de l'autre. » La hargne de gagner pousse la camerounaise et l'ivoirienne à s'agresser verbalement, à dénigrer le mariage l'une de l'autre et se

¹ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 820.

² Anne U, *Les termes*, op.cit., p.10.

positionnent pour en venir aux mains. D'un autre côté, la béninoise et la sénégalaise s'affrontent en évoquant les pouvoirs mystiques de leurs pays d'origine. En fin de compte, la compétition se mue en « 4 bagarres pour une lune de miel ».

H 3 met en scène un homme qui se rend à la pharmacie pour acheter des préservatifs. Ce jour-là, la pharmacie est pleine de monde. Le client manifeste donc une gêne à faire sa commande. Lorsqu'après maints efforts il parvient à formuler sa demande, la vendeuse réagit de sorte à l'embarrasser davantage : « Elle a pris le préservatif là, elle peut venir te donner où elle t'a laissé mais elle s'arrête au sud ici. (*La vendeuse à haute voix*) : Le monsieur en rouge et dehors qui veut les capotes (...) ». La scène s'achève sur le mutisme du client marquant à la fois sa surprise et sa déception.

À travers ces situations, on constate une cohérence dans les faits qui se présentent sous la forme triptyque : exposition, péripétie et dénouement. Elles débutent par une exposition où l'humoriste présente le contexte, les personnages, le lieu, etc. et « donne une vue aussi complète que possible de la situation de départ »¹ par laquelle les spectateurs comprendront aisément la suite des événements. L'artiste entre directement en conversation avec le spectateur par une sorte de prologue préfigurant les sujets qu'elle abordera :

H 1 : Est-ce que vous les filles, il vous arrive d'être à la maison et d'aller vous disputer avec votre chérie ? Sauf qu'avant la dispute chez votre chérie, vous répétez la dispute à la maison.

H 2 : (...) Par applaudissements, qui connaît l'émission 4 mariages pour une lune de miel ? (...) 4 mariages pour une lune de miel, c'est cette émission là où 4 mariées sont en compétition et chacune doit critiquer la cérémonie de l'autre. (...).

H 3 : Mon papa regarde et puis il regrette le préservatif. C'est bien de l'acheter sauf que tu l'achète comment, quand on sait que, en Afrique aller payer un préservatif à la pharmacie est plus difficile que passer le BAC.

L'humoriste crée une connexion avec son auditoire, captive son attention afin de mieux l'embarquer dans sa fiction et intégrer ses personnages à la réalité de celui-ci.

¹ Anne U, *Les termes*, op.cit., p. 10.

Concernant la péripétie, elle est la phase de déroulement des actions. Relativement au « dénouement [qui] est le dernier moment de l'action »¹, le spectacle de Prissy la Degammeuse l'illustre par un achèvement des faits qu'elle expose au départ. Il va sans dire que l'action des trois récits est tributaire d'une progression dramatique. L'humoriste fait usage des procédés de la mise en scène pour rendre tangibles les incidents qu'elle relate. Ainsi, tout ce qui est évoqué oralement prend forme et corps par le jeu de l'humoriste devenue actrice pour la circonstance.

2. Le jeu de scène : déploiement de la technicité de l'actrice

Le personnage créé dans la pièce figure sur la scène par le corps d'un acteur. L'expressivité du corps théâtral réside dans le jeu de scène, c'est-à-dire les moyens oraux et gestuels mobilisés pour la représentation.

2.1. Les modes du jeu de rôle

Le jeu de rôle s'appesantit sur le volet artistique mettant en exergue la capacité de l'actrice à incarner dans une même action, au moins deux personnages, à les faire agir comme si le nombre d'acteurs sur la scène était conforme à celui des personnages. Prissy la Degammeuse raconte des histoires drôles en posant sur la scène, des actes qui illustrent ses propos.

De cette manière, le spectateur peut entrevoir une sorte d'interaction entre plusieurs acteurs. Dans les 3 situations, l'humoriste ne se limite pas à une simple description de ses protagonistes. Tous les personnages dont elle fait mention sont convoqués sur la scène et mènent l'action de l'exposition au dénouement.

En ce qui concerne H 1, ce sont la dame et son amant. Dans H 2, il y a 6 personnages que sont une blanche, un présentateur, une camerounaise, une ivoirienne, une béninoise et une sénégalaise. Quant à H 3, il y a 2 personnages dont le pharmacien et le client. Dans H 1, on a :

LA FILLE : Évariste, bae tu as dit que tu aimais les cakes ou bien les madeleines ?

(À partir de cet instant, l'actrice se tourne à gauche ou à droite comme pour représenter des personnes qui discutent face à face).

ÉVARISTE : Euh chérie j'aime les cakes.

¹ Anne U, *Les termes*, op.cit., p. 24.

L'extrait montre la manière dont l'actrice cristallise l'échange entre les deux personnages. Sans recourir à l'intervention de protagonistes extérieures, elle se prête à un dédoublement de sorte à les faire figurer illusoirement sur la scène. Pour y parvenir, elle utilise la technique de la mobilité en se tournant tantôt vers la gauche et tantôt vers la droite, en face du spectateur. Tout comme dans H 3, l'actrice représente les deux protagonistes en faisant ressortir la tension qui prévaut entre eux si bien que le spectateur est tenté d'oublier qu'il s'agit d'une unique personne.

Le jeu de rôle est encore plus remarquable dans H 2 où pour assurer la matérialité du fait évoqué sur la scène, l'actrice subit une métamorphose.

(Fig. 2) : interaction entre les quatre candidates



Source : capture d'écran de vidéo YouTube, « 4 mariages pour une lune de miel », 02 min 54 s, 03 min 01 s, 04 min 10 s, 05 min 11 s.

L'actrice se multiplie, renonce à elle-même pour, tour à tour, adopter le nom et s'adapter au tempérament des personnages de son univers fictionnel, créant ainsi l'illusion de la foule. Son jeu se déploie par une sorte d'enchaînement ou de fusion de rôles comme si elle enfilait des masques en référence aux ressources originelles de la représentation théâtrale où le seul acteur sur la scène interprète plusieurs rôles qui se distinguent par le port des masques. Ce mécanisme engendre un effet dramatique du fait qu'il s'inspire « [...] du moment où du chœur cyclique et du dithyrambe se détache le protagoniste qui, successivement, grâce à des changements de costume et de

masque, incarnera, dans une même action, plusieurs personnages. »¹ Pour renchérir, David Martine révèle les avantages de cette technique :

Au blanc de céruse et à la lie de vin, dont les adeptes du culte de Dionysos se barbouillaient la face, succéda l'usage du masque, qui présentait plusieurs avantages. Il permettait à un seul acteur de jouer plusieurs rôles. Or on sait qu'en Grèce le nombre d'acteurs pour chaque tragédie se limitait à trois : l'artifice du masque leur permettait de jouer jusqu'à dix ou onze personnages.²

Cela porte à croire que la méthode de Prissy la Degammeuse n'est pas étrangère à la pratique théâtrale. L'actrice représente donc à tour de rôle ses différents personnages qu'on peut identifier distinctement par la voix et la posture sur la scène.

1.2. La polyphonie discursive

Le jeu de scène est autant perceptible dans l'action que dans le discours. En effet, les paroles proférées par l'humoriste rendent plausible l'idée d'une multiplicité d'acteurs. Agissant comme le porte-parole de ses créatures, l'actrice prête à chacune sa voix, son corps et un langage variant d'un personnage à un autre. Ainsi, à chaque histoire, voire dans la même scène, on distingue l'intervention des personnages par le ton et/ou l'accent qu'elle utilise. Par ailleurs, la transcription écrite permet d'envisager le spectacle comme un dialogue et « *le texte théâtral étant généralement fondé sur la confrontation de divers personnages [...]* »³, l'actrice prend en charge la distribution de la parole et leurs répliques.

Dans H 1 et H 3, elle crée des couples atypiques : petite amie jalouse/homme infidèle, client timide/vendeuse sans vergogne. En premier lieu, on a :

ÉVARISTE : Euh oui...mais... j'aime les cakes (...) (*calmement*)
Mais, chérie tu parles de quelle madeleine ? tu parles des beignets ou tu pa...

¹ Léon Chancerel, *Panorama du théâtre, des origines à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1955, p. 15.

² Martine D, Martine David, *Le théâtre*, Paris, Belin, 1995, p. 273.

³ *Idem*, p.152.

LA FILLE : Aaaah tu as oublié ! Eh eeeh (*crie en souriant et battant des mains*) eh eh eh eh ehhhh... Tu as oublié qui est Madeleine ? (...)
(*ton colérique assorti de gestes*).

Les indices afférents aux inflexions de voix marquent une opposition de ton et suggèrent une conversation sous pression tel un interrogatoire au cours duquel la Fille tente de faire admettre son infidélité à son partenaire et engendrer un conflit. En second lieu, on a :

LE CLIENT : (...) m...ma...madame excusez-moi....

LA VENDEUSE : (*criant*) Quoi !

LE CLIENT : Non, je veux... (...). Je v... je veux, je veux un paquet de préservatif

LA VENDEUSE : Tchrrrrr... (...). (*La vendeuse à haute voix*) Le monsieur en rouge et dehors qui veut les capotes là tu veux quel parfum (...). Et puis, c'est quelle taille ?

Le client formule timidement sa demande, en témoignent les balbutiements, tandis que la vendeuse l'incommode par son indiscretion et son insolence au point de pousser ce dernier à regretter l'achat du préservatif. Dans les deux scènes, il y a une variation de tons par les répliques à voix basse et les cris qui révèle l'ambiguïté de leurs discours. En effet, « *L'intonation* dépend du contenu du discours. Elle peut être moqueuse, tendre, sévère. On la modifie par des inflexions lorsqu'on passe subitement d'un *ton* (passionné ou pathétique, par exemple) à un autre (froid ou distant). »¹ Ce mode opère la distinction entre les humeurs et le tempérament de chaque personnage.

Dans H 2, l'actrice imite successivement l'accent camerounais, ivoirien, béninois et sénégalais comme on peut le constater à travers les indications.

LA CAMEROUNAISE : (*accent camerounais*) : Wèh anti c'est comment avec vous ? Donc déjà Arafat est décédé vous ne savez plus préparer ? La bonne dame nous a servi de l'atchéké mama ! À l'entrée atchéké, le plat de résistance atchéké, le dessert encore atchéké ! tu nous constipes une fois on part nor ? Wèh... Ekié !

(...)

L'IVOIRIENNE : (*l'actrice se tourne vers la gauche, avec accent ivoirien*) : Vous allez m'écouter par rapport à quoi ? J'ai quoi à dire sur quel wé ici ? (...)

¹ *Idem*, Martine D, *Le Théâtre*, op.cit., p. 169.

(...)

LA BÉNINOISE : (*s'adressant à la sénégalaise, accent béninois, calmement*) : Tu sais que... je viens du Bénin...

(...)

LA SÉNÉGALAISE : (*se sentant menacée lui fait face, hausse le ton. Accent sénégalais.*) : Es-tu en train de me dire quoi comme ça ? Tu es en train de me dire quoi ? tu sais que chez nous au Sénégal on fait le meilleur tchep !

Les répliques mettent en évidence l'hostilité des rapports entre les quatre personnages. Par ailleurs, Prissy la Degammeuse insiste sur une caractéristique de l'émission qui consiste pour les candidates à se lancer des piques. Tel qu'un corps à voix, l'actrice subit un éclatement qui laisse jaillir les quatre personnages sur la scène pour cristalliser l'agressivité des échanges.

En somme, Prissy la Degammeuse est le réceptacle de plusieurs voix qui s'expriment à tour de rôle, discutent et se disputent. La distinction de tons et d'accents permet d'identifier et de caractériser chaque personnage. Dans cette mesure, « la théâtralité naît donc de cette ambivalence fondamentale entre, de ce jeu de tension, de disjonction-conjonction entre corps et langage qui trouve son modèle dans la voix »¹. Ainsi, son corps abrite une variété d'âmes, de personnalités, de caractères et d'émotions engagés dans un processus à la fois discursif, actionnel voire conflictuel que l'on constate par la gestuelle.

2.3. Les configurations gestuelles

Le geste est un moyen d'expression au théâtre qui s'appuie sur la parole articulée ou s'en émancipe. Selon Pavis Patrice, il s'agit du « mouvement corporel, le plus souvent volontaire et contrôlé par l'acteur, produit en vue d'une signification plus ou moins dépendante du texte dit, ou tout à fait autonome »². La performance de Prissy la Degammeuse intègre cette association de la parole et des gestes. Selon ses intentions, Prissy la Degammeuse emploie les gestes de deux manières : le geste expressif et le geste descriptif se référant tant à l'expression faciale qu'aux mouvements des membres. À ce sujet, Martine David mentionne que « le geste est traditionnellement expressif, qu'il soit imposé par la situation ou qu'il traduise le caractère ou les sentiments du personnage que représente l'acteur

¹ Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Québec, CHIRON, 1995, p. 47.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019, p.241.

».¹ Le geste peut donc servir à exprimer un état intérieur, une situation déconcertante. Dans sa performance, l’humoriste modifie sans cesse les traits de son visage pour véhiculer une idée. Les gestes mettent en évidence des sentiments tels que la colère, la provocation, l’hésitation, la déception.

(Fig. 3) : mépris de la camerounaise



Source : capture d’écran de vidéo YouTube, « 4 mariages pour une lune de miel », 02 min 29 s.

Cette image met en exergue le regard dédaigneux que se lancent les concurrentes.

(Fig. 4) : l’embarras du client



Source : capture d’écran de vidéo YouTube, « Acheter des préservatifs », 01 min 54 s, 01 min 49 s.

¹ Martine D, *Le Théâtre*, op.cit., p. 171.

Les deux images représentent le client de la pharmacie qui manifeste visiblement une grande difficulté à exprimer son besoin. Sa physionomie fait montre d'un état de gêne et de peur puisque l'objet de sa quête relève d'un tabou. Aussi, le mouvement des bras et de la tête soupçonne un air confus.

(Fig. 5) : dispute entre la Fille à gauche et Évariste à droite



Source : capture d'écran de vidéo YouTube, « Prête pour la dispute », 03 min 23 s, 02 min 17 s.

Au geste menaçant de la fille s'oppose le déconcertement d'Évariste. L'étonnement et l'inquiétude se lisent sur le visage de ce dernier qui ignore ce dont on l'accuse. Au regard de ces distinctions, « *de même que la voix reflète de multiples nuances émotionnelles et parfois de manière inconsciente agit sur la sensibilité du spectateur, de même le corps a un effet immédiat sur celui à qui il s'expose* »¹. Prissy la Degammeuse, parvient, au moyen des gestes, à émouvoir et susciter le rire qui demeure l'enjeu principal de son spectacle.

Au cours de la représentation, « *le geste expressif peut devenir descriptif lorsqu'il s'agit de mimer un événement particulier, un objet en mouvement ou un animal par exemple* ».² Dans ce cas, l'actrice fait usage d'une mimique

¹ Michel Pruner, *La fabrique du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005, p.165.

² Martine D, *Le Théâtre*, op.cit., p. 172

adapté à l'objet et au fait qu'elle veut montrer. Dans H 1, l'actrice mime le portrait de Madeleine, la pseudo amante d'Évariste. Lorsqu'elle crie : « *la fille mince, pieds bancals, claire qui as le point noir ici, qui a les tissages verts [...]* », ses propos sont tour à tour assortis de gestes en lien avec la morphologie, les traits faciaux et la coupe de cheveux de la personne concernée. Les gestes suppléent au discours articulé et participent de l'intelligibilité du jeu.

Également, grâce à la gestuelle, la comédienne crée l'illusion de certains objets qui seraient des éléments constitutifs du décor. Par exemple, pour imiter la stratégie d'attente du client, l'actrice fait mine de monter sur une balance en émettant un commentaire sur son poids, lève la tête et jette des regards en hauteur comme si elle lisait effectivement des posters. Quand arrive le moment de s'adresser à la vendeuse, il distille un langage de signes confus tenant lieu d'un code pour indiquer discrètement le préservatif sans le mentionner oralement (H 3).

Ainsi, « *la production gestuelle figure symboliquement, à l'aide de signifiants du corps, une action et une réalité qu'un spectateur doit être en mesure de connaître ou d'imaginer [...]* »¹ Non seulement, ce lot de descriptions inspire au spectateur rire et compassion, mais symbolise aussi le lieu représenté. L'actrice actualise, par conséquent, la fonction mimétique et symbolique de la gestuelle² qui donnent sens à la théâtralité de sa prestation.

Conclusion

À la fin de cette étude, nous relevons dans le one-man-show humoristique de Prissy la Degammeuse, des procédés de la mise scène qui permettent à l'humoriste de réussir sa performance et de révéler la théâtralité de son spectacle. Ainsi, tout ce qui est évoqué oralement prend corps et forme sous les yeux des spectateurs. La convocation des signes théâtraux donnent lieu à un spectacle complet permettant de bien apprécier le savoir-faire et le savoir-être de l'humoriste, à travers une pluralité de jeux. Elle oscille entre agitation et sérénité, effronterie et retenue et communique aisément les émotions, les unes après les autres ou presque au même moment. Elle joue avec l'espace en embarquant le spectateur dans plusieurs lieux et joue dans l'espace en

¹ Pavis Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Presses universitaires du Septentrion, 2007,

<https://doi.org/10.4000/books.septentrion.1371>, pp.81-112.

² Anne U, *Les termes*, op.cit., p. 43.

donnant l'impression de se dédoubler ou de se métamorphoser. De plus, elle a une expressivité gestuelle diversifiée servant à décrire le caractère et les actions des personnages.

Dès lors, son jeu de voix¹ et à voies² implique une propension à l'innovation dramatique. À travers l'ensemble des trois scènes racontées et jouées sous forme de sketches, se profile l'originalité de l'artiste caractérisée par un humour théâtralisé, une sorte de « théâtre moins le texte »³, un spectacle hybride, multiforme et informel, vecteur d'une création scénique nouvelle.

Médiagraphie

Prissy la Degammeuse, « Prête pour la dispute », AFRICA STAND-UP FESTIVAL, CANAL+ Afrique, septembre 2022, YouTube, <https://youtu.be/zAlGiPNqhKo?si=PFBOPC2bsrpAvtb4>, 03 min, 31s.

« 4 mariages pour une lune de miel », AFRICA STAND-UP FESTIVAL, CANAL+ Afrique, septembre 2022, YouTube, <https://youtu.be/mMbr7YQPCNU?si=XldCluOnDVAXfdy3>, 05 min, 27s.

« Acheter des préservatifs », AFRICA STAND-UP FESTIVAL, CANAL+ Afrique, septembre 2022, YouTube, <https://youtu.be/LC7QanuneNY?si=EBHtRib3V4aNjoH5>, 03 min, 08s.

Bibliographie

- Anne Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1996.
 Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.
 Léon Chancerel, *Panorama du théâtre*, Des origines à nos jours, Paris, Armand Colin.
 Martine David, *Le théâtre*, Paris, Belin, 1995.
 Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
 Michel Pruner, *La fabrique du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005.
 Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2012.
 Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Québec, CHIRON, 1995.

¹Les voix, les tons et accents des personnages que l'humoriste incarne.

²Diverses pistes de réflexions au sujet de la création scénique, plusieurs manières de produire un spectacle tant humoristique que théâtral.

³ Roland Barthes, « Le Théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 41.

Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019.

Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Presses universitaires du Septentrion, 2007, <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.1371>.

Roland Barthes, « Le Théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

Axe 5

Technologies numériques et créations scéniques contemporaines

Création théâtrale contemporaine ivoirienne et technologie numérique : quels enjeux d'adaptabilité ?

Aké Marx AHOUNE

Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC)
akemarx1@yahoo.fr

Résumé

Tous les secteurs d'activités humaines y compris celui des arts et la culture sont de nos jours influencés par les technologies numériques. De la musique au cinéma, en passant par le livre, plus rien ne se pratique aujourd'hui sans la prise en compte des technologies numériques. La pratique théâtrale en Côte d'Ivoire ne saurait rester en marge de cet essor d'innovation technologique en vue de donner une nouvelle dynamique aux créations scéniques et dramaturgiques. En effet, Les mutations du digital nous offrent des opportunités inédites pour repenser tout le processus de création, de production, de consommation et de commercialisation des œuvres dramatiques.

Cette étude questionne la contribution du numérique au processus de digitalisation et de dynamisation de la création théâtrale en Côte d'Ivoire. En d'autres termes, en quoi le numérique contribuerait-il à l'essor de la pratique théâtrale en Côte d'Ivoire ? Il s'agit de montrer l'intérêt de la prise en compte des mutations technologiques et numériques à la mise en place d'une nouvelle écriture scénique.

Mots-clés : création théâtrale, contemporanéité, technologie numérique, Marketing, Côte d'Ivoire.

Abstract

All sectors of human activity, including the arts and culture, are now influenced by digital technologies. From music to film and books, nothing is practiced today without taking digital technologies into account. Theatrical practice in Côte d'Ivoire cannot remain on the sidelines of this boom in technological innovation, which is giving a new dynamic to stage and dramaturgical creations. Indeed, digital mutations offer us unprecedented opportunities to rethink the whole process of creation, production, consumption and marketing of dramatic works.

This study questions the contribution of digital technology to the process of digitization and revitalization of theatrical creation in Côte d'Ivoire. In other words, how does digital technology contribute to the growth of theatrical practice in Côte d'Ivoire ? The aim is to show the importance of taking technological and digital changes into account in the development of new stage writing.

Keywords : theatrical creation, contemporaneity, digital technology, Marketing, Côte d'Ivoire

Introduction

Ce travail de recherche s'inscrit dans le cadre des réflexions menées sur la place des technologies numériques dans les créations théâtrales contemporaines. Ainsi, il s'agit de montrer comment les nouvelles opportunités du numérique peuvent influencer qualitativement les productions locales du point de vue du jeu d'acteurs, de la scénographie, du son, de la lumière et le public qui s'est accommodé des écrans. Du point de vue définitionnel du numérique, l'on peut retenir que :

Le terme numérique, ou son équivalent en anglais digital, pour désigner de façon englobant et un peu vague, tout ce qui touche à la communication, au réseau internet, aux logiciels et aux services qui leur sont associés. Mais la réalité tangible derrière le numérique, derrière les écrans, les interfaces et les services que nous utilisons, c'est l'informatique¹.

Il faut comprendre par-là que le numérique est intimement lié à l'outil informatique et au réseau internet. Le numérique doit son existence à un ensemble varié de composantes technologiques dont un réseau, des routeurs, un protocole de communication, des ordinateurs, des câbles, des logiciels, des interfaces homme-machine et des outils de communication comme les forums. La création théâtrale aujourd'hui a besoin de sortir des sentiers battus pour embrasser une nouvelle dynamique dans un monde dominé par les habitudes numériques. Toute la chaîne de création théâtrale doit être repensée et réadaptée en vue de faciliter la lecture du spectacle dramatique.

En effet, le théâtre ivoirien après ses années de gloire, demeure depuis une dizaine d'années dans un état léthargique. Les productions locales séduisent de moins en moins un public accroché aux écrans des smartphones et des ordinateurs. Les comédiens découragés ont été puisés par le manque de soutien

¹ Dominique Carbon, *Culture numérique*, Paris : presses de sciences Po, 2019, P 12

et de structures d'accompagnement migrent vers d'autres disciplines artistiques. Face donc à cette situation, il paraît urgent de faire usage des technologies numériques afin de non seulement réinventer la scène théâtrale contemporaine mais également, en faire la promotion par les canaux de communication sociale issus des technologies numériques. Le monde est devenu par la force du numérique un village planétaire à travers le réseau internet. C'est une opportunité unique pour les acteurs du théâtre ivoirien de donner plus de visibilité à leurs différents produits et par ailleurs, de développer une économie numérique liée à la commercialisation des produits issus des compagnies de théâtre par le biais du réseau internet.

L'apparition du numérique a profondément modifié notre socialité. La promotion et la consommation des produits artistico-culturels ne sauraient échapper à cette nouvelle réalité contemporaine. Ainsi, le numérique se veut un moyen efficace dans la dynamique de promotion des arts vivants en général et particulièrement du théâtre en Côte d'Ivoire. Dans ce contexte, comment peut-on appréhender la notion du numérique dans les pratiques théâtrales contemporaines en Côte d'Ivoire ?

Il s'agira dans ce travail, de faire usage des méthodes qualitatives à travers des entretiens dirigés et des observations directes pour évaluer l'impact du digital sur la dynamique de l'industrie théâtrale. Ainsi, il sera question de rencontrer les responsables de compagnies de théâtre et les metteurs en scène afin de comprendre la place du numérique dans l'essor de l'art dramatique en Côte d'Ivoire.

I. Notion du numérique dans les pratiques théâtrales ivoiriennes

Les pratiques numériques ont fortement modifié la perception et l'écriture scénique. Elles représentent une nouvelle forme d'expérimentation théâtrale. Le numérique vient ainsi apporter une nouvelle esthétique et un dynamique nouveau au spectacle de théâtre. La mise en scène doit désormais prendre en compte les innovations du numérique dans sa production scénique.

1.1 Une nouvelle écriture scénique

Pour Anne Ubersfeld :

La mise en scène est à la fois la mise en œuvre phonique d'un ensemble linguistique (le dialogue) et la transformation d'un texte, dont la substance de l'expression est linguistico scripturale, en un système complexe de signe (expression visuelle et auditive...). Tous les

procédés de traitement de l'espace (dispositifs scéniques, objets, éclairage, système colorés) et de mis en jeu du comédien (voix, diction, costume, rapport des corps entre eux) doivent concourir à un objet unique : une œuvre originale.¹

Comprenons à travers cette définition d'Anne Ubersfeld que la mise en scène est l'orchestration de tous les acteurs et les éléments scéniques qui visent pour seul objectif de faire de la création théâtrale un spectacle. La prise en compte du numérique vient désorganiser et réinventer l'écriture scénique du metteur en scène. Comme le précisent Madelena Gonzalez et Helen Laudau :

La transition vers le numérique n'est pas chose nouvelle, elle s'inscrit dans la continuité d'un phénomène existant. Le monde du théâtre et celui du numérique ont en réalité, commencé à s'entremêler il y a longtemps. L'une des plus anciennes manifestations de ce phénomène est la diffusion à la télévision des pièces de théâtre².

En effet, l'usage du numérique comme medium artistique contribue à appréhender autrement la pratique théâtrale. Les technologies vont modifier le jeu du comédien qui doit apprendre à conjuguer la réalité scénique avec le virtuel. Le numérique va également bouleverser le travail du scénographe qui doit désormais y intégrer le virtuel. Le metteur en scène est ainsi contraint de concevoir sa création avec les réalités technologiques. Son écriture théâtrale sera modifiée et influencée par cette nouvelle dynamique. Il doit dorénavant faire un travail préparatoire qui débute avec la réécriture du texte qui est sensé s'ouvrir aux besoins du numérique.

Par conséquent, les ateliers d'improvisation vont s'adapter aux écrans et autres projecteurs capables d'intervenir dans la mise en accord des éléments scéniques. Ainsi, pour permettre une bonne lecture du spectacle, le jeu scénique et les réglages technologiques doivent être parfaitement intégrés et fusionnés lors des séances de répétition. Les écrans disposés sur scène et hors scène démultiplient l'espace théâtral et apportent de la précision au jeu du comédien. Il aide par exemple à accentuer la mimique à savoir les mouvements des muscles qui traduisent des émotions ou une attitude générale

¹ Ubersfeld Anne, *les termes clé de l'analyse du théâtre*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p.18

² Gonzalez Madelena et Helen Laudau (dir), *Le théâtre à l'ère du numérique*, Editions Universitaire d'Avignon, 2022, p.11

comportementale. Le numérique en tant que médium artistique va donner davantage de visibilité au jeu des comédiens. Car, il n'a pas vocation à éclipser les acteurs, mais plutôt à accompagner la création. Les technologies numériques doivent laisser au comédien sa part d'invention et de construction de son jeu. Avec les innovations apportées par le numérique, le mouvement corporel produit par l'acteur au cours de la représentation est projeté sur des écrans et scruté par le lecteur spectateur. L'acteur sur scène est un personnage à double dimension : un être à la fois physique et virtuel. Chaque geste au théâtre est un code que le lecteur spectateur est invité à décoder pour une parfaite assimilation du spectacle. Le numérique va réduire la présence physique et le déplacement du comédien sur scène. Il porte à la fois le personnage sur scène et hors scène.

C'est une nouvelle forme d'écriture scénique qui prend forme avec les technologies numériques. Outre le jeu, le numérique va modifier également le traditionnel dispositif du décor et de la lumière. C'est une nouvelle approche dans l'écriture de la lumière du spectacle qui sera mise en place par le régisseur à l'aide d'outils technologiques.

1.2 Une adaptation du décor et de la lumière

La prise en compte des ressources numériques va profondément réorganiser le travail du scénographe. En effet, le scénographe est l'artiste responsable de tout l'appareil visuel, de lui, dépendent les autres membres de la création tel que l'éclairagiste, le costumier qui travaillent sous la supervision du professionnel de l'espace qui est le scénographe. Plusieurs types de décors existent au théâtre. Le décor réaliste qui figure le lieu tel qu'il se présente dans la réalité ; le décor symbolique qui crée un espace imaginaire et le décor par illusion créée à partir des technologies numériques.

Ainsi, le décor et la gestion de l'éclairage réalisés de façon traditionnelle vont connaître une mutation avec l'avènement du numérique. Les effets spéciaux mêlés à des projections accompagnées d'effets en 3D peuvent intervenir en plein milieu du spectacle, offrant une dimension de film au spectacle théâtral. Même un décor peut être suggéré par la lumière. Il est possible de créer aussi un décor 3D pour les besoins du spectacle. Cette technologie met fin à l'utilisation de décor traditionnel. La lumière au théâtre se conçoit avec le régisseur lumière sous les indications du metteur en scène. La lumière pour la scène contemporaine va nécessiter des logiciels et autres technologies pour produire une performance visuelle projetée.

C'est une innovation apportée au spectacle théâtral qui va aider la mise en scène. Aujourd'hui, la création théâtrale doit s'émanciper des habitudes traditionnelles. Elle doit s'inscrire dans l'ère des innovations afin de donner à son théâtre une dimension mondiale et innovante. Les technologies numériques vont induire la création dans un univers fait d'illusion, d'imaginaire. Le théâtre étant la création d'émotions, le metteur en scène doit s'assurer que l'émotion est au rendez-vous malgré l'intrusion des innovations technologiques sur la scène théâtrale. Ainsi, les sentiments seront joués et non simulés, marqués et non filmés. C'est un théâtre nouveau qui se construit entre le virtuel et la réalité. Le décor même s'il est fait d'images doit être le plus proche possible de la réalité afin de permettre au lecteur- spectateur d'être en parfaite immersion avec l'action dramatique.

II. Le numérique et le spectateur

L'accoutumance aux écrans de Smartphone et ordinateur a mis fin à la présence du public dans les salles de spectacles de théâtre. Aujourd'hui, rare sont les personnes qui prennent le temps d'aller suivre un spectacle de théâtre dans une salle. Ainsi, l'avènement des nouvelles technologies a provoqué la fermeture de plusieurs salles de théâtre en Côte d'Ivoire et ailleurs. La question qui se pose est la suivante : Quel public pour quel type de théâtre ?

1.1 Un nouveau type de spectateur au théâtre

Les salles de spectacle de théâtre aujourd'hui sont désertées par le public qui préfère s'attarder sur les réseaux sociaux et autres supports numériques. Les spectacles de théâtre attirent de moins en moins et les opérateurs du milieu ont du mal à investir dans la promotion des spectacles. Face à toutes ses difficultés, il semble vital pour les créations théâtrales de s'inventer dans un univers dominé par les Smartphones et les ordinateurs. A cet effet, force est de constater que la jeunesse d'aujourd'hui est hyper connectée. Elle passe la majeure partie de son temps sur les canaux sociaux. (Meta, X, tik tok...). C'est vraisemblablement un nouveau type de public qui doit être courtoisé avec les moyens de son ère. Ces jeunes se trouvent loin des salles de spectacle classique. Ils sont habités aux écrans des téléphones portables. Le numérique est un outil commun pour ces milliers de jeunes qui préfèrent visionner des web comédies sur internet que de se rendre physiquement en salles. Il faut

pour les attirer, une nouvelle approche de la création théâtrale qui épouse leur aspiration et leur passion.

Un spectacle ne peut exister sans public. Par conséquent, il faut mettre en place le mécanisme pour intéresser ce jeune public mais également le fidéliser aux différentes créations théâtrales à travers des thématiques d'actualité. Les pièces de théâtre doivent aborder des sujets qui trouvent l'adhésion de ces milliers de jeunes interconnectés. Ainsi, intégrer les technologies numériques au théâtre, c'est créer le lien entre le public de demain et cette discipline. Il est important, voire vital pour le théâtre contemporain de s'adapter à ce nouveau public omniprésent sur les réseaux-sociaux. Il faut que le théâtre à l'image du cinéma fasse sa mue afin de s'imposer dans ce monde du numérique. La promotion des pièces de théâtre doit se construire via le numérique par des visuels et des teasing. Le public étant sur le net, il est souhaitable que les promoteurs utilisent les mêmes canaux pour les attirer. Même si diffuser un spectacle en ligne a des inconvénients, car il constitue un frein à la communion entre le public et les acteurs présents dans la salle. C'est ce que semblent dire Madelena Gonzalez et Helen Laudau en ces termes :

Le désir de se réunir avec d'autres êtres humains et de partager une expérience forte à travers l'art. Une partie du pouvoir du théâtre en présidentiel réside dans sa capacité d'engager les spectateurs à travers une connexion viscérale et immédiate, de les toucher au plus profond, ou à faire naître des questions dans leur esprit.¹

Ce type de théâtre a été davantage expérimenté lors du phénomène de la covid qui a entraîné la fermeture de plusieurs salles de spectacle. Cette situation a fait émerger des possibilités d'adaptation pour le théâtre. Des spectateurs virtuels ont été créés pour la première fois. La prise en compte du numérique loin d'appauvrir l'expérience théâtrale du point de vue humain, va l'enrichir d'une expérience nouvelle et l'ouvrir vers un nouveau public plus jeune et plus interactif. In fine, les compagnies et écoles de théâtre doivent former et préparer leurs apprenants à l'ère du numérique, car il représente une opportunité de démocratisation de milieu culturel ivoirien. Il permet l'accès aux productions dramatiques à un public plus larges.

¹ Madelena Gonzalez et Helen. L, *le théâtre à l'ère...*, *op.cit.*, p. 20

Tableau des metteurs en scène et promoteurs de spectacles

Nom et prénoms	Fonction	Lieu	Date	Durée de l'entretien
Coulibaly Souleymane	Responsable de compagnie de théâtre	Centre culturel d'Abobo	17-03-2024	40MN
Pokou jean	Promoteur de spectacles	Cocody Angré	18-03-2024	45MN
Sow Souleymane	Metteur en scène et promoteur de spectacles	Abobo	18-03-2024	1H
Pierre André Kodia	Responsable de compagnie et metteur en scène	Cocody Angré	18-04-2024	25 MN

1.2 Un spectacle ouvert sur le monde

Le théâtre comme toute autre discipline artistique a besoin de visibilité. La création théâtrale en Côte d'Ivoire manque énormément de visibilité à l'extérieur. Hormis le marché du spectacle africain (MASA) qui se tient chaque (2) deux ans à Abidjan, rares sont les pièces ivoiriennes qui sont jouées sur les grandes scènes internationales. À cela, s'ajoute le coût exorbitant des campagnes publicitaires à la télévision et à la radio qui n'aide pas à la promotion des spectacles locaux.

Toutes ces difficultés peuvent trouver une solution par le biais du numérique. En effet, la prise en compte du numérique au niveau des créations dramatiques sonne comme une ère de renouveau pour la pratique théâtrale contemporaine. Le numérique représente une opportunité d'ouverture des spectacles locaux sur le monde. Ainsi, toute personne quel que soit son lieu de résidence dans le monde peut avoir accès au contenu des compagnies ivoiriennes. Le numérique et les canaux sociaux offrent une infinie possibilité de promotion et de vulgarisation des créations. C'est également un moyen d'apprentissage de nouvelles expériences théâtrales par le canal d'internet. Le monde des arts est en pleine mutation, et en pleine fusion. Un spectacle de théâtre en présidentiel retransmis en direct sur des plateformes numériques s'ouvre forcément à un public plus élargi. La numérique offre la possibilité à des centaines de personnes qui ont perdu l'habitude de se rendre dans les

salles de spectacle et à ceux qui ne peuvent pas se déplacer faute de temps. Avec le numérique, un spectateur de l'autre bout du monde peut suivre un spectacle qui se déroule dans une salle d'Abidjan. C'est une ouverture sur le monde qui peut avoir des retombées économiques importantes pour les acteurs du milieu en termes de droits d'auteurs et de droits voisins.

L'implication des innovations numériques dans les arts vivants apportent un souffle nouveau aux différentes disciplines qui la composent. C'est désormais le monde entier qui est convié via internet lors de chaque représentation. C'est une occasion pour les comédiens locaux de promouvoir leur talent à l'international. Ils peuvent ainsi partager des expériences et découvrir de nouvelles formes de créations scéniques et diverses interprétations sans se déplacer. Internet permet à chacun d'inviter le spectacle de théâtre à domicile via internet. L'univers des arts et la culture à l'opportunité de renouer avec un public diversifié. Ainsi, l'usage du numérique dans les expressions artistiques tels que le théâtre, donne une dimension universelle et mondiale aux différentes créations locales. À l'aide d'un téléphone, ou d'un ordinateur, le spectacle théâtral joué en public peut être vendu ou diffusé simplement via internet sur des supports numériques.

III. Les technologies du numérique et promotion des spectacles locaux

L'une des difficultés majeures des productions locales africaines en général et ivoiriennes en particulier reste la question de la promotion en vue d'une meilleure visibilité et consommation à l'échelle nationale et internationale.

1.1 . Le digital comme moyen de promotion des produits culturels.

Il s'agira ici de faire usage du numérique comme support de communication en vue d'encourager la commercialisation des produits culturels du continent. La consommation demeure en effet, la finalité des productions des biens culturels. C'est ce qui semble être visible aujourd'hui. En effet, le produit culturel se présente dorénavant sous la forme d'une marchandise, qui se vend et s'achète. Même si la forme marchande est encore loin de recouvrir toutes les activités d'ordre culturel.

La prise en compte du digital comme outil promotionnel des produits des secteurs du livre, de arts vivants et autres en africain est rendue difficile pour plusieurs raisons. Nous avons sur le continent une forte appétence à la

consommation de produits culturels via internet. Cependant, le manque de pouvoir d'achat et les infrastructures technologiques peu performantes ralentissent le déploiement rapide des utilisations numériques. C'est ce qui justifie les propos de Saliou :

Trop souvent réduite à la problématique du transfert pour pallier le manque de ses investissements et infrastructures, trop rapidement considérée comme réserve de consommateurs nets d'industries culturelles localisées ailleurs, l'Afrique subsaharienne a pu être consignée en une terre laissée pour compte, dans le mouvement généralisé d'émergence de développement des technologies de l'information et de la communication.¹

En effet, la plupart des pays de l'Afrique de l'ouest accusent un véritable retard dans l'équipement et le déploiement des infrastructures liées au développement des technologies de l'information et de la communication. Dans certaines régions de la Côte d'Ivoire la couverture réseau internet est très réduite, ce qui n'aide pas à la dynamisation de l'industrie culturelle locale. À cela s'ajoute la faiblesse de nos Etats qui peinent à comprendre les enjeux du développement du digital et la formation aux technologies de l'information et de la communication pour le continent dans un contexte de mondialisation.

Même si l'Afrique a compris bien tard l'urgence de cette réalité, l'utilisation du numérique apparaît comme un moyen efficace de promotion au secteur marchand des industries culturelles et créatives de nos états. L'accélération de la mondialisation et la mise en commun des biens culturels est une réalité facilitée par le déploiement des technologies de l'information et de la communication qui devrait normalement profiter aux pays sous-développés. En sus, le problème qui se pose ici, est la part de l'Afrique dans le marché mondial des industries culturelles et créatives. À part le cinéma et la musique africaine qui sont en perpétuelle croissance, même si beaucoup reste encore à faire, à savoir la création des sites de téléchargement des spectacles africains via le numérique, à l'instar de Netflix, ce qui contribuerait à booster la consommation mondiale des productions africaines.

¹Saliou Ndour, « *le développement des industries culturelles : une exigence de l'Afrique dans le contexte de la mondialisation* », disponible sur http://neumann.hec.ca/pdf_text, consulté le 06/07/2024

En Côte d'Ivoire, l'exploitation à but commercial des films se fait par le groupe Majestic cinéma qui dispose de quatre salles situées uniquement dans le district d'Abidjan. Une situation qui ne facilite pas toujours une consommation à grande échelle de nos productions locales. Les autres secteurs souffrent malheureusement d'un manque de visibilité. Le secteur des arts vivants tels que le théâtre, la danse et l'humour représentent aujourd'hui un marché culturel viable qui connaît des problèmes d'ordre multiples entre autres. Nous pouvons citer parmi les difficultés qui entravent le développement des arts vivants, le manque de salles de spectacles, le coût élevé des salles allouées, l'absence de couverture médiatiques et les soucis de promotion des productions liées au manque de financement qui justifient à juste titre la démotivation des acteurs du domaine. Ce lot de problèmes peut trouver solutions à travers l'exploitation du numérique par l'accès à l'image, au son, à la mise en espace, à la scénarisation ainsi qu'aux interactions virtuelles. C'est également un excellent outil de diffusion des productions via les réseaux- sociaux. Le défi est donc de faire du secteur des arts vivants africains une véritable économie créative qui prend en compte la révolution technologique comme paradigmes nouveaux dans sa quête de stratégies de promotion et de diffusion de ses contenus.

1.2 Digitalisation et formation des professionnels du domaine des arts vivants

La digitalisation de nos productions artistiques dans un contexte de mondialisation se présente comme la voie de salut par excellence de nos états pour une meilleure promotion et diffusion des biens culturels du continent. Le digital offre une infinie possibilité de visibilité et de placement de produits. En effet, le marché de l'industrie culturelle africaine a besoin d'être repensé et développé dans une dynamique de marchandisation. C'est également ce que dit Jean Guy Lacroix :

Les produits culturels sont des marchandises semblables aux autres et les entreprises qui les fabriquent ne peuvent qu'épouser les mêmes objectifs que toute entreprise privée, c'est-à-dire la croissance des ventes et des recettes et la maximisation des profits¹.

¹ Jean-Guy Lacroix « pour une théorie des industries culturelles », *cahiers de recherche sociologique*, n 2, tome2, vol 4, Montréal 1986, p.5-18

La croissance des recettes des biens artistiques et culturels a besoin d'une ouverture sur le monde via le numérique et l'accès à un public de consommateurs constitué à majorité de jeunes. Ainsi, la digitalisation des productions culturelles et créatives comme le livre, les spectacles d'humour, de théâtres et de danses peuvent contribuer fortement à la croissance de ce secteur. Il s'agit de réinventer la consommation des produits culturels issus du continent. Il est question de repenser l'offre culturelle à l'ère de la dématérialisation. Le numérique doit prendre en compte toute la chaîne de production. Il faut donc penser à la place du numérique depuis le processus de la création et procéder également à la digitalisation des services culturels ; des espaces culturels, tels que les musées, les théâtres, en vue d'une meilleure promotion des productions artistiques. Le digital vient ainsi bouleverser notre rapport à l'art et à la consommation des produits culturels. En outre, il sera question de formation des compétences dans les nouvelles technologies, car sans personnels qualifiés, il sera difficile de mettre en place le processus de digitalisation du secteur culturel. Par ailleurs, il faudra procéder à la formation ou à la mise à niveau des professionnels du secteur des arts vivants, notamment du théâtre. La plupart des techniciens du secteur des arts dramatiques ont besoin d'actualiser leurs connaissances sur les pratiques actuelles au niveau des secteurs comme l'éclairage, la scénographie, l'utilisation des nouvelles technologies. Il est essentiel de procéder à une formation sur ces différents métiers en lien avec les technologies numériques. Si nous souhaitons revisiter les arts de la scène, il faut également disposer de personnels qualifiés dans ce domaine. Les ressources numériques influencent tous les sous-secteurs des arts. Les outils de sonorisation et d'éclairage ont évolués et prennent désormais en compte le digital.

Ainsi, les professionnels des arts doivent adapter leur savoir-faire aux nouvelles réalités technologiques pour le renouveau des arts dramatiques en Côte d'Ivoire et en Afrique. En outre, il faut songer à la création de sites de téléchargement légaux dédiés aux créations de spectacles théâtraux. Pour rendre cela possible, la Côte d'Ivoire doit bâtir son accès au numérique. La Côte d'Ivoire à l'instar des pays africains peut revendiquer sa part de marché à travers la numérisation des spectacles vivants à condition de souscrire aux offres des innovations technologiques.

Conclusion

La question de la prise en compte des innovations numériques dans les spectacles de théâtre en Côte d'Ivoire revêt plusieurs enjeux. L'apparition de nouvelles formes de socialité à travers l'usage des technologies de

l'information et de la communication a bouleversé toute la chaîne de production des biens et services culturels. En effet, les productions artistiques et culturelles issues des pays africains doivent intégrer les mutations technologiques si elles veulent être compétitives sur la scène mondiale des arts du spectacle. Le théâtre est une discipline artistique qui nécessite d'être repensée et revisitée à l'ère du digital. Ainsi, toute la chaîne de production d'un spectacle dramatique doit être imprimée du numérique afin de redynamiser ce secteur des arts vivants. En effet, le développement du théâtre en Côte d'Ivoire est affecté par plusieurs contraintes liées au manque de financement, absence de public dans les salles de spectacles, difficultés d'accès au marché mondial, auxquels viennent s'ajouter les crises sanitaires comme celle du Covid-19. Ainsi, le numérique s'offre comme un excellent moyen de promotion et de diffusion des produits et services culturels. La prise en compte de cette réalité va contribuer à faire du théâtre un art dynamique ouvert sur le monde et une véritable source d'emplois et d'activités marchandes au profit des différents acteurs du domaine. Enfin, La considération des innovations numériques dans la pratique théâtrale va contribuer à redonner au théâtre ivoirien ses lettres de noblesses.

Références Bibliographiques

- 1-Cardon Dominique, 2019, *Culture numérique*, Paris : Presses de Sciences Po, 430 p
- 2-UNESCO, 1992, « Les industries culturelles pour le Développement de l'Afrique : le Plan d'action de Dakar », *Rapport de la réunion des experts sur les industries culturelles en Afrique*, p.15.
- 3-Pequinot Bruno, 2019, *les industries culturelles et créatives dans la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.
- 4-Pavis Patrice, 2001, *L'Analyse du spectacle*, Paris, Edition Armand Colin.
- 5-Ubersfeld Anne, 1996, *Les termes clé de l'analyse du théâtre*, Paris, Editions du Seuil.
- 6-Gonzalez Madelena et Helen Laudau (dir), 2022, *Le théâtre à l'ère du numérique*, Editions Universitaire d'Avignon.
- 7-Jean-Guy Lacroix, 1986, « pour une théorie des industries culturelles », *cahiers de recherche sociologique*, numero 2/ vol 4, Montréal, 5-18pp.

Usages et apports des effets spéciaux dans la dynamique des créations scéniques du MASA

Adjé Blaise N'TAYÉ

Institut des Sciences et Techniques de la Communication
(ISTC Polytechnique - Côte d'Ivoire)

ntayes@yahoo.fr

Résumé

Depuis longtemps, les créations scéniques jouent un rôle déterminant dans la société. Pour leur promotion, elles s'appuient sur une diversité de plateformes promotionnelles dont le *Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan* (MASA). Si les performances présentées par les groupes artistiques lors des différentes éditions du MASA, permettent d'exercer naturellement un certain impact sur les spectateurs, il convient de souligner qu'elles font aussi, de plus en plus, usage des effets spéciaux. Quels sont les types d'effets spéciaux exploités dans les créations scéniques du MASA ? Comment participent-ils de la dynamique des performances du MASA qui les utilisent ? La présente communication qui s'inscrit dans une approche méthodologique mixte et qui s'appuie sur la théorie du fonctionnalisme s'évertuera à apporter des réponses claires à ces préoccupations.

Mots clés : Usages, apports, effets spéciaux, dynamique, créations scéniques

Abstract

For a long time, stage creations have played a decisive role in society. For their promotion, they rely on a variety of promotional platforms including the Abidjan Performing Arts Market (MASA). If the performances presented by the artistic groups during the different editions of MASA naturally allow them to exert a certain impact on the spectators, it should be emphasized that they also make increasing use of special effects. What are the types of special effects used in MASA's stage creations? How do they contribute to the dynamics of MASA's performances that use them? This communication, which is part of a mixed methodological approach and is based on the theory of functionalism, will strive to provide clear answers to these concerns.

Keywords: Uses, contributions, special effects, dynamics, stage creations

Introduction

La culture fait partie des éléments vitaux de toute société. Pour John Paul Lederach, elle « *représente les connaissances et les systèmes créés et partagés par un ensemble de personnes pour percevoir, interpréter, exprimer et répondre aux réalités sociales*¹ ». Pour assurer la promotion de la culture sous ses différentes formes, des plateformes sont mises à contribution. Parmi celles-ci, figure le Marché des Arts et du Spectacle d'Abidjan (MASA). C'est une biennale pluridisciplinaire qui rassemble, dans la capitale économique de la Côte d'Ivoire, un large éventail d'artistes, de professionnels et de passionnés de culture de tout le continent africain et même d'ailleurs. Au fil des ans, une innovation majeure a été observée au niveau des représentations scéniques du MASA et ce, avec l'intégration de nouvelles technologies dont les effets visuels et sonores.

Si à la différence des arts visuels, les représentations scéniques du de la biennale culturelle relèvent des arts du spectacle vivant, c'est qu'elles détiennent une capacité naturelle à émouvoir les spectateurs. Dès lors, qu'est ce qui explique la nécessité d'y intégrer de plus en plus des effets spéciaux sachant que leur utilisation s'avère coûteuse au regard des ressources et technologies à mobiliser ? Qu'apportent-ils de plus aux représentations scéniques du MASA qui sont des vecteurs naturels de dynamisme ?

Le problème que pose l'article est relatif à la capacité ou au pouvoir des effets spéciaux utilisés dans les créations scéniques du MASA, à dynamiser lesdites créations ; la dynamique étant définie, entre autres, par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales comme « l'action de transformer en élevant² ». Autrement dit, comment ces effets spéciaux arrivent-ils à impacter ces créations scéniques sachant qu'elles sont par essence dynamiques ? Quelles sont les sources du pouvoir des effets spéciaux intégrés dans les créations scéniques du MASA ? Comment les effets spéciaux impactent-ils positivement les performances de cette plateforme promotionnelle ?

¹ John Paul Lederach, *Preparing for peace: Conflict transformation across cultures*, New-York, Syracuse University Press, 1995, p. 9.

² Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, « dynamique », [en ligne] Disponible sur <https://www.cnrtl.fr/Definition/dynamique>, (le 07 avril 2024 à 15h.10.mn).

Au regard de ce qui précède, le présent article vise à comprendre la manière dont les effets spéciaux intégrés dans les créations scéniques du MASA dynamisent lesdites créations. Pour atteindre cet objectif général, l'article vise de façon spécifique, à identifier d'abord les sources du pouvoir dynamisant des effets spéciaux intégrés les créations scéniques et à démontrer ensuite l'impact de leur pouvoir dynamisant. En réponse à la question principale, l'hypothèse principale de cette étude stipule que les effets spéciaux apportent une dimension supplémentaire aux créations scéniques du MASA grâce à leur pouvoir dynamisant.

De cette hypothèse principale, découlent les hypothèses secondaires suivantes :

- le pouvoir dynamisant des effets spéciaux exercé sur les créations scéniques du MASA est déterminé par leur variété et la synergie de leurs actions ;
- l'impact des effets spéciaux utilisés dans les créations scéniques du MASA réside dans la sublimation de ses créations scéniques ainsi que l'amplification de l'ambiance globale de ses spectacles et des émotions exercées sur les spectateurs.

Pour mieux appréhender le sujet d'étude afin de confirmer ou infirmer les différentes hypothèses de recherche formulées, notre étude s'articulera en trois points. D'abord, nous présentons les matériels et méthodes utilisés. Ensuite, les résultats de recherche axés sur les sources du pouvoir dynamisant des effets scéniques du MASA et la contribution des effets spéciaux à la sublimation des créations scéniques de cette biennale seront exposés. Enfin, nous nous intéresserons à la discussion des résultats.

1. Matériels et méthodes

Dans le cadre de la rédaction de cet article, différents matériels de travail et un cadre méthodologique ont été utilisés.

1.1. Matériels

Pour la collecte des données, nous avons utilisé comme matériels, des fiches de questionnaire pour recueillir des informations auprès des enquêtés et un dictaphone numérique pour enregistrer les propos des personnes ressources interviewées. Pour le traitement des données recueillies et leurs interprétations, nous avons eu recours aux logiciels Sphinx et Excel.

1.2. Cadre méthodologique

Il décrit le milieu et la population d'étude ainsi que les techniques de collecte des données et leur analyse.

1.2.1. Milieu d'étude

Notre étude a été réalisée à Abidjan, chef-lieu du District autonome d'Abidjan, en Côte d'Ivoire et capitale économique du pays. Son choix comme milieu d'étude, s'explique à un double titre. D'abord, certaines de ses communes abritent des institutions culturelles où se sont déroulés les différents spectacles du MASA. Ensuite, la visite de ces différents lieux de spectacle a facilité notre rencontre d'avec les personnes ressources et les enquêtés.

1.2.2. Population et échantillonnage de l'étude

Les publics des différents lieux de diffusion des spectacles du MASA 2024 constituent la population cible de notre étude. Leur choix se justifie par le fait qu'ils font partie des personnes exposées aux effets spéciaux intégrés dans les représentations scéniques du MASA. Dans l'impossibilité de toucher toute la population cible, nous avons eu recours à la technique d'échantillonnage de convenance qui nous a amené à interviewer quatre (4) professionnels d'effets spéciaux et à interroger trois cents (300) enquêtés.

1.2.3 Les techniques de collecte des données

La collecte des données pour la rédaction de cet article s'est déroulée du 1^{er} mars au 14 avril 2024 dans le District autonome d'Abidjan. Elle a nécessité l'usage de trois instruments de collecte des données. Il s'agit d'abord de la recherche documentaire qui permet, selon Paul N'da, de « rassembler la documentation substantielle sur une question à l'étude et de disposer du maximum d'informations utiles dans un domaine sur le sujet à traiter ¹ ». Elle a été appuyée ensuite, par l'entretien semi-directif qui a facilité, à l'aide d'un guide d'entretien, les échanges avec les professionnels d'effets spéciaux interviewés comme personnes ressources. Enfin, l'enquête par questionnaire

¹ Paul N'da, *Recherche et méthodologie en sciences sociales et humaines : réussir sa thèse, son mémoire de master ou professionnel, et son article*, Paris, l'Harmattan, p.125

est l'instrument de collecte qui a permis de recueillir auprès de l'échantillon de trois cent enquêtés, des informations sur l'usage et l'influence des effets spéciaux intégrés dans les performances du MASA.

1.2.4 Analyse des données

Les informations collectées ont été traitées suivant une approche méthodologique mixte qui combine données qualitatives et quantitatives. Cette approche est définie par Johnson Burke, Anthony Onwuegbuzie et Lisa Turner comme « un modèle de recherche qui implique de combiner les éléments d'une approche quantitative et d'une approche qualitative à des fins de compréhension et de corroboration¹ ». Si les données qualitatives ont été retranscrites à l'aide de Microsoft Word, au niveau de l'étude quantitative, le logiciel sphinx qui a servi à élaborer le questionnaire, a été également sollicité pour traiter de manière statistique les données et procéder à l'exportation des fréquences sur Excel pour la représentation graphique des résultats.

2. Résultats

Les résultats de l'article s'articulent autour de la présentation des sources du pouvoir des effets spéciaux exploités dans les créations scéniques du MASA et de l'apport de ces effets spéciaux dans la dynamique des performances de la biennale culturelle.

2.1. Les sources du pouvoir dynamisant des effets scéniques des créations du MASA

Le pouvoir des effets spéciaux qui participent à la dynamique des créations scéniques du MASA provient d'une part, de leur diversité et d'autre part, de la synergie de leurs actions.

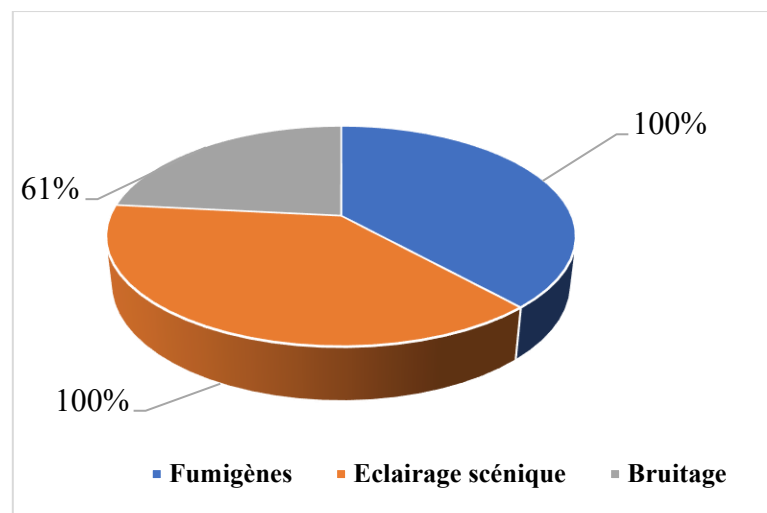
2.1.1. La diversité des effets scéniques du MASA comme source de leur pouvoir dynamisant

Pour conférer une dimension supplémentaire aux créations scéniques du MASA, une diversité d'effets spéciaux y sont exploités. Il s'agit des effets visuels composés de fumigènes et de jeux de lumière et des effets sonores

¹ Johnson Burke, Anthony Onwuegbuzie, Lisa Turner, Toward a definition of mixed methods research, *Journal of Mixed Methods Research*, n°1 (2), p. 112-133.

illustrés par l’usage de bruitages divers. Cette diversité d’effets employés contribue de manière déterminante au dynamisme des spectacles. Monsieur Kouakou Kévin, régisseur de la zone grande scène du MASA 2024, interviewé en tant que personne ressource, confirme cela en déclarant : « *La variété d’effets utilisés tels que les fumigènes, les jeux de lumière et les sons divers constituent pour moi une force au service des spectacles du MASA qui les utilisent* ».

Le propos du régisseur grande scène du MASA 2024 est également partagé par les enquêtés interrogés comme l’indiquent les données du graphique suivant.



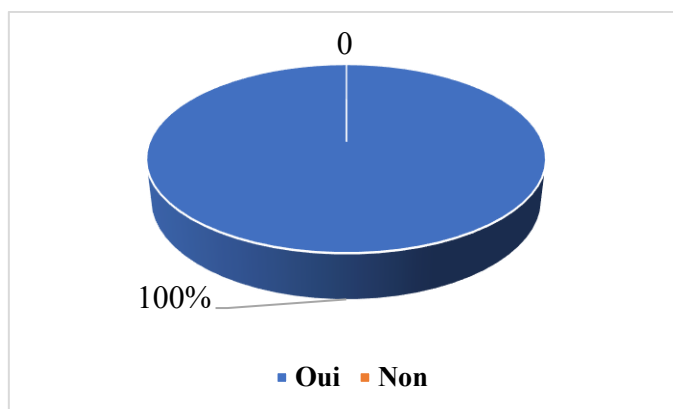
Graphique 1 : La diversité des effets scéniques comme première source de leur pouvoir dynamisant. **Source :** Enquête de terrain, 1^{er} mars - 14 avril 2024

L’analyse du graphique 3 permet d’identifier trois types d’effets spéciaux exploités dans les créations scéniques du MASA et cités à différentes proportions par les enquêtés. Il s’agit des fumigènes et de l’éclairage scénique cités respectivement à 100% par les enquêtés au titre des effets visuels et du bruitage cité à 61% par ces répondants comme effet sonore. La citation par les enquêtés des trois effets spéciaux évoqués met en évidence à la fois, la réalité de leur diversité mise au service des performances du MASA et l’atout qu’ils représentent pour elles.

2.1.2. La synergie d'action des effets scéniques du MASA comme seconde source de leur pouvoir dynamisant

Si de façon individuelle, les effets visuels et sonores exploités dans les créations scéniques du MASA arrivent à leur apporter une certaine dynamique, la synergie d'actions de ces effets ne peut que produire un *impact* plus grand que leur influence individuelle, comme le constatent Myke Emian et Hermane Assiéni, respectivement ingénieur de son et technicien de lumière pour la zone grande scène du MASA 2024, du Palais de la Culture de Treichville, interviewés: « *Chaque type d'effets apporte quelque chose de particulière à un spectacle du MASA. En combinant plusieurs effets spéciaux dans un même spectacle, cela constitue pour nous, une force et une richesse qui apportent beaucoup aux spectacles.* »

Cet avis est également partagé par toutes les personnes interrogées. Les données du tableau ci-après illustrent éloquentement cela.



Graphique 2 : La synergie d'actions des effets scéniques au service de la dynamique des créations du MASA. **Source :** Enquête de terrain, 1^{er} mars - 14 avril 2024

Invités à se prononcer sur la synergie d'actions des effets scéniques du MASA comme une autre source de leur pouvoir dynamisant, tous les enquêtés interrogés ont répondu par l'affirmative. En d'autres termes, ils reconnaissent que l'influence cumulative des actions des effets spéciaux visuels et sonores est supérieure à la somme des actions individuelles desdits effets. Ce qui contribue à exercer un fort impact sur les créations scéniques.

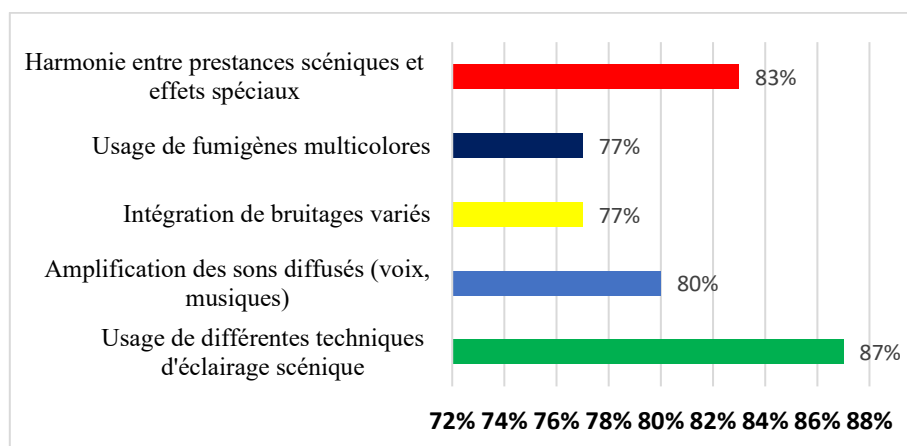
2.2. Contribution des effets spéciaux à la sublimation des créations scéniques du MASA

Cette contribution se traduit par l’amplification de l’ambiance globale des spectacles et le renforcement de leur pouvoir émotionnel sur les spectateurs.

2.2.1-Amplification de l’ambiance globale des spectacles du MASA

Les effets visuels et sonores intégrés dans les différentes créations scéniques du MASA y jouent un rôle prépondérant. Ils apportent une dimension supplémentaire aux spectacles qu’ils transforment en des environnements beaucoup dynamiques. Le régisseur de la grande scène du MASA 2024, Kouakou Kévin, déjà interviewé, confirme cela à travers cette déclaration : « *Les effets spéciaux utilisés lors des spectacles du MASA, à la demande des artistes et groupes artistiques, apportent une touche particulière aux performances qu’ils transforment en une expérience inoubliable pour les spectateurs.* »

À l’instar du régisseur grande scène du MASA, les personnes interrogées témoignent également de la contribution des effets spéciaux au renforcement de l’ambiance globale des spectacles de la biennale comme l’illustre le graphique ci-après.

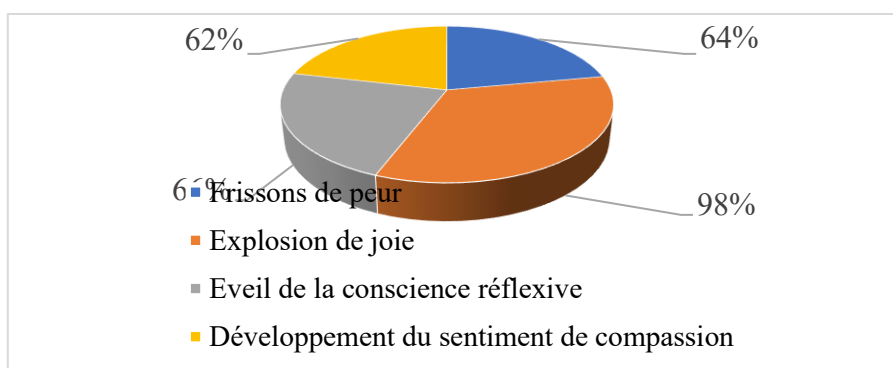


Graphique 3 : Effets spéciaux comme outils de renforcement de l’ambiance globale des spectacles. **Source :** Enquête de terrain, 1^{er} mars -14 avril 2024

Selon les données du graphique 5, les différents effets spéciaux intégrés dans les créations scéniques du MASA ont été fortement cités par les enquêtés et ce à 77% et plus. Il s’agit précisément de l’usage de différentes techniques d’éclairage scénique citées à 87 % par les enquêtés, de l’amplification des sons diffusés selon 80,33% des répondants, de l’intégration de bruitages variés évoqués à 77,33 % par des enquêtés et **de l’usage de fumigènes multicolores selon 77%** des répondants. Le tout est couronné par l’harmonie entre prestances scéniques et effets spéciaux cité par les enquêtés à 83,33%. En somme, les artifices divers exploités permettent d’apporter une touche d’originalité et de sublimation aux performances du MASA, de renforcer ainsi l’atmosphère globale des spectacles et de générer aussi beaucoup d’émotions chez les spectateurs.

2.2.2-Renforcement de l’impact émotionnel des créations scéniques via les effets spéciaux

Même si les créations scéniques influencent naturellement les spectateurs, l’intégration des effets spéciaux dans les spectacles du MASA ne fait que renforcer leur impact naturel sur le public dans la mesure où ils affectent tous les sens de l’homme, surtout lorsqu’ils sont utilisés de manière combinée. À ce propos, monsieur Ben, technicien lumière de la zone Street Art du MASA 2024, interviewé en tant que personne ressource au Palais de la culture de Treichville, fait cette déclaration : « *Les jeux de lumière et les autres effets utilisés dans les spectacles du MASA permettent de renforcer l’ambiance du spectacle et de faire revivre aussi au public, les sentiments des acteurs.* » Le propos du technicien lumière est également partagé par des enquêtés interrogés comme l’indique le graphique ci-après.



Graphique 4 : Renforcement de l’impact émotionnel des créations scéniques via les effets spéciaux. **Source :** Enquête de terrain, 1^{er} mars -14 avril 2024

Le renforcement de l'impact émotionnel des créations scéniques sur les spectateurs par les effets spéciaux intégrés, se traduit selon les données du graphique par quatre (4) manifestations citées à des proportions variées par les enquêtés. Il s'agit de l'explosion de joie des enquêtés, de l'éveil de leur conscience réflexive, des frissons de peur et du développement du sentiment de compassion cités respectivement par les répondants à 98%, à 66,33, à 64,33 et à 62 %. En un mot, les créations scéniques du MASA, se veulent des lieux féconds d'émotions pour les spectateurs et surtout lorsque les effets visuels et sonores y sont intégrés.

3. Discussion des résultats

Traiter des usages et apports des effets spéciaux dans la dynamique des créations scéniques du MASA s'avère pertinent à un double niveau. D'abord, il s'agit de déterminer les sources du pouvoir des effets spéciaux utilisés dans ces créations scéniques et les manifestations de l'impact de leur pouvoir afin de confirmer ou infirmer les hypothèses de recherche formulées. Ensuite, il s'agit de discuter des résultats de cet article au regard d'autres études.

Ainsi, à l'issue des résultats du présent article, nous notons de façon générale que l'intégration des effets spéciaux dans les spectacles du MASA leur apporte une dimension supplémentaire grâce à leur pouvoir dynamisant. Si ce pouvoir repose sur la variété des effets spéciaux visuels et sonores exploités ainsi que la synergie de leurs actions, la dimension supplémentaire qu'ils apportent aux performances du MASA, se traduit par la sublimation de ces créations. Les réponses des techniciens en effets spéciaux visuels et sonores ainsi que celles de la grande majorité des enquêtés interrogés permettent de confirmer l'hypothèse principale formulée en début d'article.

L'apport des effets spéciaux dont la production implique l'utilisation d'outils et de technologies diverses, est également évoqué par Luc Julia cité par Georges Benoît en ces termes : « Toutes ces *technologies ont pour but de nous assister dans des tâches ponctuelles, [...]. Elles nous fournissent une aide qui vient amplifier notre humanité, et augmenter nos capacités [...]* ».¹

De façon spécifique, nous retenons que le MASA se veut une plateforme promotionnelle d'expressions artistiques diverses exploitant, en vue leur dynamisme, des effets spéciaux dont la force d'impact repose sur leur

¹ Georges Benoît, "Intelligence artificielle : de quoi parle-t-on ?" *Constructif* 3, 2019, p. 5-10

diversité et la synergie de leurs actions. Les réponses des personnes ressources interviewées et de la grande majorité des enquêtés interrogés, témoignent de cela et confirment ainsi la deuxième hypothèse de recherche. À ce sujet, Serge Ahissan souligne que :

Les différents cas abordés font apparaître des paradigmes ou des régimes d'effets spéciaux auxquels les démonstrateurs ont recours, parfois en les cumulant ou en les alternant, car savoir jouer de plusieurs manières, est une condition pour préserver un public.¹

Concernant l'impact des créations scéniques du MASA impulsé par le pouvoir des effets spéciaux utilisés, il se manifeste selon les témoignages des enquêtés, par l'amplification de l'ambiance globale des spectacles et le renforcement de l'impact émotionnel exercé par les performances sur le public, confirmant ainsi la deuxième hypothèse secondaire de recherche. A ce propos, Emmanuel Grimaud, Sophie Houdart et Denis Vidal ont fait cette déclaration :

Les effets spéciaux entrent en jeu chaque fois qu'il s'agit de faire exister, de faire apparaître, d'accompagner ou de renforcer des dispositifs, des objets ou des entités (créatures surnaturelles, divinités) en recourant à des procédés de stimulation dérivés.²

L'on comprend ainsi que l'obtention des effets spéciaux implique l'usage de différents moyens technologiques et que leur impact reste significatif comme l'évoque l'artiste Jahelle Bonee, cité par Serge Ahissan, en faisant référence au cas de *l'éclairage scénique* : « *La lumière est une sorte d'adrénaline, un boost qui permet à l'artiste de se repérer dans son conducteur, d'interagir avec le public [...]. Sans les effets lumière, le public assisterait à quelque chose de fade* ». ³

¹ Serge Ahissan, « Journal du MASA, Il ne faut jamais que la lumière dépasse l'artiste, José Cloquell, régisseur lumière », [en ligne] Disponible sur <https://www.fr.masa.ci/journal-du-masa-il-ne-faut-jamais-que-la-lumiere-depasse-lartiste-jose-claucaine-regisseur-lumiere>, (consulté le 09 avril 2024 à 9h15mn).

² Emmanuel Grimaud, Sophie Houdart et Denis Vidal, « Artifices et effets spéciaux : Les troubles de la représentation », dans Isabelle Balsamo (dir.), *Effets spéciaux et artifices*, Paris, MSH, 2006, pp. 5-14.

³ Serge Ahissan, « Journal du MASA, Il ne faut jamais... », op.cit., <https://www.fr.masa.ci/journal-du-masa-il-ne-faut-jamais-que-la-lumiere-depasse-lartiste-jose-claucaine-regisseur-lumiere>

Intervenant dans le même sens que son prédécesseur, Marie Luisa Pfeiffer affirme :

De la même façon que des films, devant lesquels personne ne s'intéresse à l'argument mais uniquement à l'efficacité et à l'impact des effets spéciaux, ce spectacle produisait une macabre et plaisante attraction qui nous empêchait de nous soustraire à la nécessité de le voir et nous contraignait à continuer à le voir incessamment.¹

Pour mieux comprendre les usages et apports des effets spéciaux dans la dynamique des créations scéniques du MASA, nous avons convoqué la théorie de la sociologie des usages qui stipule selon Josiane Jouët, que « l'usage des moyens de communication repose toujours sur une forme d'appropriation, l'utilisateur construisant ses usages selon ses sources d'intérêts² ». Ainsi, cette théorie permet de comprendre que l'intégration des effets visuels et sonores dans les spectacles du MASA est généralement commanditée auprès d'une régie, par les artistes ou groupes artistiques et ce, en fonction de leurs intérêts ou objectifs personnels tels que la sublimation des spectacles et le renforcement de leur impact émotionnel sur le public.

¹ Marie Luisa Pfeiffer, « Globalisation ou œcuménisme ? » *Sud / Nord*, N° 16, 1, 2002, p. 91-101.

² Josiane Jouët, *Retour critique sur la sociologie des usages*, Réseaux, 2000, volume 18 n°100. pp. 487-521

Conclusion

Dans le monde actuel façonné par la transformation numérique, l'on observe l'intégration croissante de dispositifs technologiques dans les expressions artistiques comme le cas des effets spéciaux dans les créations scéniques du MASA. Cela s'explique selon Florence de Mèredieu¹, par le fait que :

l'art et la technique ont toujours été inséparables, les artistes ayant eu systématiquement recours, tout au long des âges, à des instruments et savoir-faire dont la complexité et la nouveauté stimulaient leur imagination.

Ainsi, pour déterminer les usages et la contribution des effets spéciaux dans la réalisation de la dynamique des créations scéniques du MASA, nous avons eu recours à des instruments de recherche et à une méthodologie de travail. L'analyse et l'interprétation des résultats de recherche issues de l'approche méthodologique mixte utilisée, a permis de déduire que les effets spéciaux intégrés dans les créations scéniques du MASA, sont multiformes (effets visuels et sonores) et apportent une dimension supplémentaire à ces expressions artistiques grâce à leur pouvoir dynamisant. Autrement dit, les effets spéciaux scéniques, bien plus que de simples compléments aux performances présentées, se veulent de puissants outils qui participent à la sublimation des créations scéniques du MASA et à l'enrichissement de l'expérience globale du public grâce à leur pouvoir dynamisant.

Si le pouvoir des effets spéciaux utilisés dans les performances du MASA, est déterminé par leur variété et la synergie de leurs actions, leur l'impact réside quant à lui dans la sublimation des œuvres, l'amplification de l'ambiance globale des spectacles et des émotions exercées sur les spectateurs. Ce qui a amené Edmond Couchot à souligner que « ce ne sont pas uniquement les arts visuels et la musique qui sont sous influence numérique, mais aussi la poésie, la littérature, les arts vivants (théâtre, danse, opéra)² ».

Bien que les effets spéciaux visuels et sonores soient de puissants outils, l'on se demande si leur intégration dans les créations scéniques ne dénature-

¹ Florence de Mèredieu, *Arts et Nouvelles Technologies. Art vidéo, Art Numérique*, Paris, Editions Larousse, 2003, p. 2

² Edmond Couchot et Norbert Hilaire, *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 2003, p.7

t-elle pas l'essence de ces œuvres ? Au regard des investissements techniques et colossaux que les effets spéciaux imposent, les créations scéniques du MASA doivent-elles continuer de les utiliser ?

Références bibliographiques

- AHISSAN Serge, « Journal du MASA, Il ne faut jamais que la lumière dépasse l'artiste, José CLOQUELL, régisseur lumière », [en ligne] Disponible sur <https://www.fr.masa.ci/journal-du-masa-il-ne-faut-jamais-que-la-lumiere-depasse-lartiste-jose-claucaine-regisseur-lumiere>, (consulté le 09 avril 2024 à 9h15mn).
- BENOIT Georges, "Intelligence artificielle : de quoi parle-t-on ?" *Constructif* 3, 2019, p.5-10
- BURKE Johnson, ONWUEGBUZIE Anthony, TURNER Lisa, « Toward a definition of mixed methods research », *Journal of Mixed Methods Research*, n°1 (2), p. 112-133, 2007.
- Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, « dynamique », [en ligne] Disponible sur <https://www.cnrtl.fr/definition/dynamique>, (consulté le 07 avril 2024 à 15h10 mn).
- COUCHOT Edmond et HILAIRE Norbert, *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 2003, 261p.
- GRIMAUD Emmanuel, HOUDART Sophie et VIDAL Denis, « Artifices et effets spéciaux : Les troubles de la représentation », dans Isabelle Balsamo (dir.), *Effets spéciaux et artifices*, Paris, MSH, 2006, p. 5-14.
- LEDERACH John Paul, *Preparing for peace: Conflict transformation across cultures*, New-York, Syracuse University Press, 1995, 133p.
- MÉREDIEU Florence de, *Arts et Nouvelles Technologies : Art vidéo, Art Numérique*, Paris, Editions Larousse, 2003, 239p.
- MISSEKOU Diane Laure, « Côte d'Ivoire : Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan (MASA), la 12ème édition », [en ligne] Disponible sur <https://afrik-view.com/cote-divoire-marche-des-arts-du-spectacle-dabidjan-masa-la-12eme-edition-prevue-du-5-au-12-mars/>, (consulté le 8 avril 2024 à 20 h 06 mn).
- N'DA Paul, *Recherche et méthodologie en sciences sociales et humaines : réussir sa thèse, son mémoire de master ou professionnel, et son article*, Paris, L'Harmattan, 2015, 276 p.
- PFEIFFER Marie Luisa, « Globalisation ou œcuménisme ? » *Sud / Nord*, N° 16, 1, 2002, p.91-101.

Révolution numérique dans la production filmique ivoirienne : Opportunités et défis

Yao N'DRI

Université Félix Houphouët-Boigny/Abidjan-Côte d'Ivoire
Ndri_y@yahoo.fr

Résumé

L'utilisation du numérique a eu un impact profond sur l'industrie cinématographique. En termes économiques, les technologies numériques permettent de produire à grande échelle et à moindre coût. L'on note ainsi une plus grande accessibilité et une internationalisation des contenus filmiques. Sur le plan esthétique, le numérique permet de créer des images et des effets visuels spéciaux et plus réalistes que les techniques traditionnelles.

Ces effets visuels numériques peuvent être utilisés pour des créatures et des environnements réalistes, ou pour recréer des événements historiques ou des lieux inaccessibles. Ils peuvent également être utilisés pour modifier des prises de vue existantes ou pour créer des scènes qui seraient impossibles à réaliser avec des techniques traditionnelles. À côté de ces avantages, l'utilisation du numérique présente cependant quelques défis ; entre autres, le risque de la perte de l'identité culturelle, une formation et une expertise spécialisée au niveau de certains effets spéciaux.

Cet article propose une analyse de ces enjeux et défis dans le contexte ivoirien. Il s'agit d'analyser l'impact des technologies numériques sur la production de films à partir d'exemples d'entretiens réalisés auprès des professionnels du secteur cinématographique ivoirien.

Mots clés : Défis, Esthétique, Numérique, Opportunités, Production filmique

Abstract

The use of digital technology has had a profound impact on the film industry. In economic terms, digital technologies make it possible to produce on a large scale and at lower cost. We thus note greater accessibility and internationalization of film content. Aesthetically, digital technology makes it possible to create images and visual effects that are special and more realistic than traditional techniques.

These digital visual effects can be used for realistic creatures and environments, or to recreate historical events or inaccessible locations. They can also be used to modify existing shots or to create scenes that would be impossible to achieve with traditional techniques. Alongside these advantages, the use of digital technology presents some challenges ; among other things, the risk of loss of cultural identity, training and specialized expertise in certain special effects.

This article offers an analysis of these issues and challenges in the Ivorian context. This involves analyzing the impact of digital technologies on film production based on examples of interviews carried out with professionals in the Ivorian film sector.

Keywords : Challenges, Aesthetics, Digital, Opportunities, Film production

Introduction

Le cinéma est une industrie en constante évolution. Au cours des dernières décennies, les technologies numériques ont eu un impact profond sur la production filmique. Ces changements ont eu un impact significatif sur l'économie de la production et l'esthétique des films, constate Cyril Neyrat :

Le numérique a révolutionné la production de films, de la pré-production à la post-production. Il a permis de créer des effets visuels plus complexes et réalistes, de réduire les coûts de production et de rendre le processus plus collaboratif¹».

De son côté Philippe Lemieux soutient que « *Le numérique a révolutionné la production de films, en la rendant plus accessible, plus flexible et plus créative. Il a permis aux cinéastes de créer des images et des effets spéciaux plus spectaculaires que jamais*²». Avec l'exemple typique d'*Avatar*³, Philippe Lemieux met l'accent sur l'impact esthétique :

Cette mutation de la production cinématographique a été mise en évidence dans la réalisation du film *Avatar* en 2009. Véritable tour de force technologique, *Avatar* représente un nouveau paradigme de production cinématographique. La saisie de mouvements des acteurs tournés dans un studio presque vide, complétée par la saisie de

¹ Neyrat Cyril, *le cinéma numérique*, Paris, Cahiers du Cinéma, Paris, 2021, p. 14

² Lemieux Philippe, *L'image numérique au cinéma, Histoire, esthétique et techniques d'une révolution technologique*, I 'Harmattan, Paris, 2012, p. 23

³ Film long métrage réalisé par James Cameron en 2009

performance faciale et la possibilité pour Cameron de prévisualiser les prises à l'aide d'un système de caméra révolutionnaire ont complètement éclaté la structure traditionnelle de la production filmique. Essentiellement le but du réalisateur Cameron et de ses principaux collaborateurs était simple : tourner un film majoritairement numérique à la manière d'un film en prises de vues réelles.¹

Avatar représente donc un véritable tournant dans la production cinématographique, en mettant en place de nouvelles technologies qui ont révolutionné le processus de création d'un film. Cette révolution numérique offre également des opportunités au cinéma africain. C'est le constat fait par Evariste Dakouré quand il affirme que :

Depuis le début des années 2000, les professionnels du cinéma africain ont graduellement adopté le numérique dans la filière... cet usage du numérique a donné un nouvel élan à un cinéma africain déjà en difficulté².

C'est le cas de la Côte d'Ivoire où Jean-Baptiste Assié Boni note que « *Depuis 2000, les séries ivoiriennes foisonnent grâce au numérique. Les productions cinématographiques sont en nombre plus réduit mais non négligeable*³ ». En effet, « *Le numérique facilite largement la tâche aux producteurs*⁴ », poursuit Evariste Dakouré. Mais le numérique n'offre pas que des opportunités aux professionnels du cinéma ivoirien. Des défis semblent exister. Jean-Baptiste Assié Boni et Eric Siéni Guédémé le soulignent à juste titre :

Toutefois, même si l'outil numérique permet d'adapter facilement le tournage aux conditions climatiques, plusieurs tournages se faisaient en extérieur, occasionnent de nouveaux coûts, des retards et surtout des négociations incessantes (...) En outre les avancées technologiques ne

¹ Philippe L., *L'image numérique au cinéma...*, op. cit., p.69

² Evariste Dakouré, « Incidences de l'usage du numérique sur le fonctionnement de la filière cinématographique burkinabè ». *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 21 | 2021, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 30 novembre 2023, URL: <http://journals.openedition.org/rfsic/10567>; DOI https://doi.org/10.4000/rfsic.10567_pp.2-3, p.2-3

³ Jean-Baptiste Assié Boni, « Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018). Une aventure ambiguë », *Afrique contemporaine*, 2017/3-4 (N° 263-264), p.385-403. DOI: 10.3917/afco.263.0385. URL: <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine1-2017-3-page-385.htm>

⁴ Evariste D., « Incidences de l'usage du numérique... », op.cit., p.14

signifient pas facilité d'accès au matériel de pointe qui reste au réseautage.¹

Eu égard à ces différents facteurs influents, nous nous sommes posé les questions suivantes : quels sont les effets de la révolution numérique sur la production de film en Côte d'Ivoire ? Plus spécifiquement, comment le numérique affecte-t-elle les coûts de production de films en Côte d'Ivoire (style et contenu) ? Quels en sont les défis ?

Nous postulons pour hypothèse de départ que la révolution numérique, offre certes de nouvelles opportunités aux producteurs ivoiriens, mais elle soulève aussi de grands défis qu'ils doivent relever. L'objectif poursuivi dans cet article est d'examiner les impacts économiques du numérique sur les trois étapes clés de la production (préproduction, production et postproduction) et l'esthétique d'une part, et les défis liés au numérique d'autre part.

1. Méthodologie

Du point de vue méthodologique nous avons recouru aux entretiens semi-directs, optant ainsi pour une étude qualitative. Et, comme signifié plus haut, l'étude porte sur l'impact du numérique sur la production en termes de coût et l'esthétiques des films. Ainsi, s'agissant des entretiens semi-directifs, nous les avons menés dans le milieu professionnel du cinéma ivoirien au près des équipes qui gèrent les finances et qui travaillent sur la qualité de l'image filmique. C'est au total une cinquantaine (50) de personnes que nous avons interrogée. Il s'agit notamment des producteurs-réalisateurs au nombre de vingt-sept (27), quinze (15) techniciens image-son et chefs opérateurs image et huit (08) techniciens post-production. Les entretiens ont été guidés par plusieurs thématiques à savoir : le budget de production prenant en compte la préproduction (préparation du tournage, repérage), le tournage et la post-production, l'esthétique (Profondeur de champ, lumière, effets spéciaux, mouvements, espaces figuratifs). Ces mêmes professionnels ont été interrogés sur les défis liés à l'utilisation du numérique : formation et compétences exigées par certains logiciels, baisse de la qualité des films, prolifération de l'amateurisme. En ce qui concerne les conditions dans lesquels les entretiens semi-directifs se sont déroulés, il convient de noter que

¹Jean-Baptiste Assié Boni et Eric Siéni Guédémé, « La filmographie ivoirienne à l'épreuve des mutations techniques du cinéma », *Revue RECLA, Recherches sur les Civilisations, Langues, Littératures d'Afrique*, Numéro 12, décembre, Villeneuve sous Dammartin-France, Éditions JEL, 2022, p.28

certains professionnels ont bien voulu nous accueillir sur les plateaux de tournage, d'autres ont organisé les entretiens à leur domicile tandis que d'autres ont préféré les mener par courrier électronique. Par ailleurs, nous avons employé la méthode d'analyse du discours pour examiner les productions verbales des interviewés.

Dans les lignes qui suivront, nous présenterons les résultats à travers d'une part les opportunités liés au numérique et les défis à relever d'autre part. Nous terminerons l'analyse par une discussion.

2. Résultats

2.1. Des opportunités économiques : un impact sur les coûts de la production

L'un des impacts les plus importants du numérique sur l'économie de la production de film est la réduction des coûts de production. Cet impact sera mieux apprécié à travers les étapes de la production filmique¹.

La préproduction est la première étape. Elle consiste à concevoir et à écrire le scénario, à faire le dépouillement du scénario en vue de faire une évaluation financière qui aboutit à l'établissement d'un devis estimatif, à faire le repérage et organiser les conférences de production. Dans cette phase, le numérique a contribué énormément à faire baisser les coûts selon les interviewés. Issouf Koné évoque les avantages au niveau de la conception du scénario :

Avant, pour avoir une idée, il fallait chercher un livre à adapter ou même solliciter quelqu'un. Et tout cela avait un coût. Mais aujourd'hui avec l'intelligence artificielle. La pointe du numérique, je peux facilement me trouver de bonnes idées de films et même une idée une ébauche que je présente à un scénariste.²

René Koffi, jeune producteur de courts métrages pour le web, va plus loin :

Je n'ai plus besoin de scénaristes pour mes projets filmiques. Il me suffit par exemple. D'aller sur l'IA (Intelligence Artificielle) GRAVITY, j'ai tout ce qu'il me faut comme scénario, c'est-à-dire cette IA me génère le scénario que je veux. J'économise donc en termes de coûts. Cela est vraiment bon pour nous les jeunes producteurs qui n'avons pas les

¹ Nous utilisons la classification selon Vade-Mecum de la production

² Issouf Koné, entrevue, 2023

moyens de nous payer les services d'un scénariste professionnel. Je peux donc affirmer que l'IA a le potentiel de révolutionner l'écriture de scénarios de film de plusieurs façons. Tout d'abord, elle peut aider les scénaristes à générer des idées nouvelles et originales. Deuxièmement, elle peut aider les scénaristes à améliorer la structure et le rythme de leurs scénarios. Troisièmement, elle peut aider les scénaristes à identifier les problèmes potentiels dans leurs scénarios.¹

En effet, la pointe du numérique, c'est l'intelligence artificielle. Alexandre Pachulski en donne la définition suivante :

L'IA est la science de programmer les ordinateurs pour qu'ils réalisent des tâches qui nécessitent de l'intelligence lorsqu'elles sont réalisées par des êtres humains...l'IA est un domaine de l'informatique dont le but est de recréer un équivalent technologique à l'intelligence humaine. L'IA n'est pas une technologie à part entière mais un ensemble de technologies et d'outils.²

Ainsi, nous appuyant sur les interviewés ci-dessus, au niveau économique, l'IA a un impact significatif sur l'industrie du cinéma. Elle réduit les coûts de production de scénarios, ce qui conduit à une augmentation de la production de films. Elle crée également de nouvelles opportunités pour les scénaristes, notamment les jeunes scénaristes.

S'agissant des conférences de production, Jean-Michel Adiko Anouman, Enseignant-Chercheur, producteur et réalisateur de film documentaire, note que le numérique l'a aidé à réduire considérablement les coûts de transports pour son dernier film en coproduction avec une structure française : « *pour ce film documentaire consacré à la vie de Sidiki Bakaba, nous avons tenu plusieurs réunions en ligne avec la coréalisatrice qui vit en France. Ce qui nous a évités les coûts exorbitants des billets d'avions*³ ».

Vient ensuite, la phase de tournage. Les coûts de tournage sont les coûts liés à la capture des images du film. Ces coûts comprennent aussi les frais de location des caméras, des éclairages, des décors et des accessoires. Plusieurs

¹ René Koffi, entrevue, 2023

² Alexandre Pachulski, « *Génération I.A* », 80 films et séries pour décrypter l'intelligence artificielle, Paris, EPA, 2020, p. 20

³ Jean-Michel Adiko Anouman, entrevue, 2023

avantages ont été soulignés avec le numérique. Christian Adou, producteur et réalisateur :

Le numérique a permis de réduire les coûts de tournage de plusieurs façons. Tout d'abord, les caméras numériques sont moins chères que les caméras analogiques. Deuxièmement, les caméras numériques sont plus sensibles à la lumière, ce qui permet de réduire les coûts d'éclairage. Troisièmement, les logiciels de post-production permettent de corriger les défauts d'image, ce qui réduit les besoins en prises de vues supplémentaires.¹

Au niveau des espaces figuratifs, le numérique joue un grand rôle. Emmanuel Goueu, producteur, réalisateur et technicien postproduction l'énonce clairement :

Dans le film *une fille étrange* que j'ai réalisé, une séquence a été tournée sur fonds vert. Normalement, on devrait se retrouver en France au pied de la tour Eiffel, car on voulait obtenir un effet féérique. Ce qui n'était pas possible car on n'avait pas les moyens financiers pour les frais de visa, les billets d'avion, l'hébergement, la nourriture pour l'équipe technique et les acteurs. On a donc utilisé le fonds vert pour tourner la séquence. Mais au montage on a réglé ça en transposant les acteurs en France. C'était vraiment beau.²

Enfin, il y a la post-production qui comprend le montage et les opérations de finition (finition image et son, finition générique). Les coûts de post-production sont les coûts liés au montage, à l'édition, aux effets spéciaux et à la musique du film. L'usage du numérique permet de gagner en argent. A propos, Jules Kouamé, technicien postproduction dit ceci :

Le numérique a permis de réduire les coûts de post-production de plusieurs façons. Tout d'abord, les logiciels de post-production sont plus accessibles et plus faciles à utiliser. Moi J'utilise souvent les versions craquées de certains logiciels car je n'ai pas d'argent. Deuxièmement, les ordinateurs sont devenus plus puissants, ce qui permet de réaliser des effets spéciaux plus complexes à moindre coût. Les logiciels de post-production numériques ont également contribué à la réduction des coûts de production. Les logiciels de post-productions numériques sont plus abordables que les logiciels de post-production

¹ Christian Adou, entrevue, 2023

² Emmanuel Goueu, entrevue, 2023

traditionnels. Ils sont également plus faciles à utiliser, ce qui peut réduire les coûts de main-d'œuvre.¹

Au total, l'utilisation du numérique dans le cinéma en Côte d'Ivoire offre plusieurs avantages économiques. Il permet de réduire les coûts de production. En effet, les technologies numériques sont souvent moins coûteuses que les techniques traditionnelles, telles que les prises de vues réelles. Sur le plan artistique, il a également ouvert de nouvelles possibilités créatives aux cinéastes ivoiriens, surtout avec l'usage de l'IA.

2.2. Des opportunités artistiques et esthétiques

Le cinéma est un art visuel, et l'image est son élément le plus important. L'esthétique d'un film est façonnée par son imagerie, qui est à son tour déterminée par les techniques de tournage et de post-production utilisées. Le passage du cinéma argentique traditionnel au numérique a eu un impact profond sur ces techniques, et par conséquent sur l'esthétique des films. Nous mettons en évidence la profondeur de champ, l'éclairage, les couleurs et les mouvements.

La profondeur de champ est la zone de l'image qui est nette. Dans le cinéma argentique, la profondeur de champ est limitée par la taille du grain de la pellicule. Cela signifie que les cinéastes doivent souvent choisir entre une profondeur de champ faible, qui met l'accent sur un sujet particulier, ou une profondeur de champ élevée, qui montre plus de contexte. Avec le numérique, c'est une autre réalité. Écoutons à ce sujet Olivier Koné, réalisateur et producteur de film :

Le numérique offre une profondeur de champ beaucoup plus flexible. Les caméras numériques peuvent capturer une grande plage de profondeur de champ, ce qui permet aux cinéastes de créer des effets visuels plus complexes. Par exemple, ils peuvent utiliser une profondeur de champ faible pour créer une impression de profondeur ou de suspense, ou une profondeur de champ élevée pour créer une impression de large panorama. J'en ai fait l'expérience dans mon dernier film *Monsieur le Maire*.²

L'éclairage est un autre élément important de l'esthétique des films. Il sert à créer l'ambiance d'une scène, à mettre en valeur les acteurs et les objets, et

¹ Jules Kouamé, entrevue, 2023

² Olivier Koné, entrevue, 2023

à diriger le regard du spectateur. Aimé Kouassi qui a travaillé en tant que directeur photo sur le film *Une fille étrange* du réalisateur Emmanuel Goueu explique les avantages de l'éclairage avec le numérique :

Le cinéma argentique est limité par la quantité de lumière que peut absorber la pellicule. Cela signifie que les cinéastes doivent souvent utiliser un éclairage artificiel, ce qui peut être coûteux et difficile à contrôler. Le numérique offre une plus grande liberté en matière d'éclairage. Les caméras numériques peuvent capturer une plage dynamique plus large, ce qui permet aux cinéastes d'utiliser un éclairage plus naturel ou plus créatif.¹

Les couleurs participent aussi à l'esthétique des films. Elles peuvent être utilisées pour créer une ambiance, pour transmettre des émotions ou pour simplement rendre une scène plus belle. C'est ce qu'explique Julien N'da :

Le cinéma argentique est limité par la gamme de couleurs que peut capturer la pellicule. Cela signifie que les cinéastes doivent souvent utiliser des filtres ou des traitements chimiques pour obtenir les couleurs souhaitées. Le numérique offre une gamme de couleurs beaucoup plus large que le cinéma argentique. Cela permet aux cinéastes de créer des images plus vives et plus réaliste.²

Avec les mouvements de caméra, l'esthétique des films est encore plus palpable. Ils peuvent être utilisés pour créer un sentiment de tension ou de suspense, pour suivre les actions des personnages ou simplement pour rendre une scène dynamique. À ce propos, écoutons Jean-Luc Gueye, Réalisateur :

Le cinéma argentique est limité par la vitesse à laquelle la pellicule peut être exposée. Cela signifie que les cinéastes doivent souvent utiliser des techniques spéciales pour créer des mouvements fluides ou rapides. Le numérique offre une plus grande liberté en matière de mouvements. Les caméras numériques peuvent capturer des images à des vitesses beaucoup plus élevées, ce qui permet aux cinéastes de créer des effets visuels plus complexes. Aujourd'hui, avec les drones c'est encore fantastique.³

Frank Vlêhi, réalisateur et producteur de série dramatique *Les coups de la vie*, met l'accent sur les effets visuels numériques :

¹ Aimé Kouassi, entrevue, 2023

² Julien N'da, entrevue, 2023

³ Jean-Luc Gueye, entrevue, 2023

Les effets visuels numériques (VFX) sont également devenus de plus en plus importants dans le cinéma numérique. Les VFX permettent de créer des images impossibles ou difficiles à réaliser en prise de vue réelle. Ils sont utilisés pour créer des créatures fantastiques, des environnements fictifs ou des scènes d'action spectaculaires. Les VFX ont eu un impact important sur l'esthétique des films. Ils ont permis de créer des mondes visuels plus riches et plus immersifs. Ils ont également permis de repousser les limites de ce qui est possible au cinéma. Par exemple, moi j'aime beaucoup le fantastique. Donc dans les coups de la vie je fais usage des VFX.¹

Le numérique a permis l'émergence de nouvelles formes d'esthétique cinématographique. Certains réalisateurs utilisent le numérique pour créer des images stylisées et abstraites. D'autres utilisent les VFX pour créer des mondes fantastiques ou dystopiques. Le numérique a également permis aux réalisateurs de s'affranchir des contraintes techniques du cinéma traditionnel. Ils peuvent désormais expérimenter de nouvelles techniques et de nouveaux styles, sans être limités par le coût ou la complexité de la production. Le numérique a eu un impact profond sur l'esthétique des films, mais il a également introduit de nouveaux défis.

2.3. Les cinéastes ivoiriens face aux défis du numérique

2.3.1. De la formation des professionnels

Les logiciels de post-production, en particulier, peuvent être très complexes et difficiles à maîtriser. Cela peut nécessiter une formation et une expérience considérables pour les artistes et les techniciens impliqués dans la production. L'accès aux technologies numériques est encore inégalement réparti en Côte d'Ivoire. Les cinéastes ivoiriens qui n'ont pas les moyens financiers d'investir dans les technologies numériques peuvent être désavantagés. Noël Koffi, producteur, explique ses déboires face au manque de compétences pour réaliser certains effets spéciaux dans son film *Une fille étrange* :

Au départ, le titre initial était *le poisson*. Il s'agit d'un jeune homme qui tombe amoureux d'une jeune fille au premier regard. Malgré les réserves émises par sa mère, il projette de la marier. Lors d'une rencontre pour fixer la date du mariage, la jeune fille se transforme en poisson, lequel poisson vole, tombe au bord de la mère, le jeune homme accroché à la queue du poisson. Le poisson rentre dans l'eau, laissant le

¹ Frank Vlédi, entrevue, 2023

jeune homme seul. Il m'a été difficile de trouver un spécialiste des effets spéciaux. Je me suis donc contenté d'un effet en deçà de ce que je voulais.¹

Olivier Kadja, Enseignant-chercheur en Cinéma et Audiovisuel évoque, lui, l'aspect pédagogique :

De nombreux pays africains manquent d'école de cinéma ou de programmes de formation professionnelle qui proposent une formation numérique. Cela rend difficile pour les cinéastes ivoiriens d'acquérir les compétences nécessaires pour produire des films numériques de qualité. En fait, il existe un manque de ressources. Les ressources pédagogiques, telles que les manuels et les logiciels, peuvent être difficiles à trouver ou à payer en Afrique. Cela peut rendre difficile pour les cinéastes africains d'apprendre les bases de la production numérique.²

D'autres défis concernent la langue et le coût de la formation, nous dit le réalisateur Franck Kouamé :

La plupart des formations en numérique dans la production de films sont dispensées en anglais ou dans d'autres langues européennes. Cela peut être un obstacle pour les cinéastes africains qui ne parlent pas ces langues. Un autre défi est le coût de la formation. La formation numérique est très coûteuse, ce qui est un obstacle pour nos jeunes cinéastes qui avons un budget limité. Nous sommes obligés d'être autodidactes via des tutoriels sur YouTube.³

La plupart des formations en numérique dans la production de films sont dispensées en anglais ou dans d'autres langues européennes. Cela peut être un obstacle pour les cinéastes africains qui ne parlent pas ces langues. La langue anglaise est la langue de communication internationale dans le monde du cinéma Et la plupart des ressources pédagogiques en matière de production cinématographique numérique sont disponibles en anglais. Cette situation est un obstacle pour les cinéastes africains qui souhaitent se former à la production cinématographique numérique. Ils sont souvent obligés de se tourner vers des solutions alternatives, telles que l'apprentissage autodidacte ou la traduction des ressources pédagogiques. L'apprentissage autodidacte peut être une solution viable, mais il présente des limites. Les tutoriels sur YouTube ne peuvent pas remplacer une formation complète et encadrée. Ils peuvent être utiles pour apprendre les bases de la production

¹ Noël Koffi, entrevue, 2023

² Olivier Kadja, entrevue, 2023

³ Franck Kouamé, entrevue, 2023

cinématographique numérique, mais ils ne suffisent pas pour développer des compétences avancées. Les ressources pédagogiques en anglais ou dans d'autres langues européennes peuvent être difficiles à comprendre pour les cinéastes africains qui ne parlent pas ces langues. La traduction des ressources pédagogiques peut être une solution, mais elle peut être coûteuse et laborieuse. Ces défis liés à la formation influencent bien évidemment la qualité des productions filmiques.

2.3.2. De la qualité des productions filmiques

L'un des défis est la qualité des films. Les films numériques peuvent être de haute qualité, mais ils peuvent également être de mauvaise qualité. La qualité des films numériques dépend de nombreux facteurs, tels que l'équipement utilisé, les compétences des artistes et des techniciens impliqués dans la production, et le budget du film. Du fait du numérique, on assiste à une prolifération de réalisateurs en Côte d'Ivoire. Au niveau de l'équipement par exemple, il faut une connaissance préalable. Koné Issiaka, le dit à juste titre :

Un défi majeur est le choix du bon équipement. Les caméras numériques peuvent varier considérablement en termes de qualité d'image et de fonctionnalités. Il est important de choisir une caméra qui répond aux besoins spécifiques du film. Or les jeunes gens qui viennent au cinéma n'ont aucune compétence en la matière. Du coup ils utilisent tout pour produire. On n'est donc pas surpris que nos films ne dépassent pas nos frontières¹.

De cet avis, Désiré Begro tire la sonnette d'alarme sur l'amateurisme dans les genres filmiques ivoiriens :

Par exemple à la NISA 2022, aucun film n'a été retenu dans la catégorie Documentaire car les codes utilisés dans les films proposés ne correspondaient pas au documentaire mais au reportage. Ce qui veut dire que les postulants ne savent pas faire la différence entre un reportage et un documentaire. C'est vraiment dommage !²

Les artistes et les techniciens doivent avoir les compétences nécessaires pour utiliser les logiciels de post-production de manière efficace. Cet autre interviewé qui a gardé l'anonymat insiste sur les aspects techniques :

¹ Koné Issiaka, entrevue, 2023

² Désiré Begro, entrevue, 2023

Un défi est la gestion du bruit numérique. Le bruit numérique est un type de bruit qui apparaît dans les images numériques. Il peut être causé par une variété de facteurs, tels que la sensibilité de la caméra, la qualité de l'éclairage et le traitement des images. Un autre défi est la gestion des couleurs. Les couleurs dans les images numériques peuvent être difficiles à contrôler. Cela peut être dû à une variété de facteurs, tels que la qualité de l'écran ou du projecteur, la luminosité de l'environnement de visionnage et les préférences personnelles du spectateur. Enfin, il existe un défi lié à la cohérence de la qualité. La qualité des images numériques peut varier en fonction de la caméra utilisée, du logiciel de post-production et des compétences de l'opérateur. Cela peut rendre difficile pour les cinéastes de garantir une qualité constante pour leurs films.¹

Il ressort de ce long aveu que la qualité des images numériques peut varier en fonction de plusieurs facteurs. D'abord la caméra utilisée. En effet, les caméras numériques varient en termes de résolution, de sensibilité, de plage dynamique, etc. Ces facteurs peuvent avoir un impact significatif sur la qualité des images. Ensuite le logiciel de post-production : les logiciels de post-production peuvent être utilisés pour améliorer la qualité des images, mais ils peuvent également les dégrader. En fin, les compétences de l'opérateur : les compétences de l'opérateur peuvent affecter la qualité des images, notamment en termes de cadrage, d'éclairage et de mise au point. Cette variabilité de la qualité peut rendre difficile pour les cinéastes de garantir une qualité constante pour leurs films. Cela peut être un problème pour les cinéastes qui souhaitent que leurs films aient une apparence uniforme.

3. Discussion des résultats : de l'appropriation véritable du numérique dans le cinéma ivoirien

Cette partie de notre travail permettra de mettre les arguments susmentionnés à la lumière de quelques auteurs. André Gaudreault et Philippe Marion insistent sur les avantages, à la fois pour les amateurs que pour les professionnels. Au niveau du premier groupe, ils notent ceci : Ce n'est pas seulement la captation des images qui connaît un bouleversement : le montage devient plus accessible, beaucoup d'amateurs sachant utiliser les logiciels tels que Final Cut Pro ou Première Pro²». Ils poursuivent en évoquant la pointe du numérique, l'Intelligence artificielle :

À cet égard, les fascinants progrès de l'intelligence artificielle, sa visibilité et son accessibilité viennent démultiplier les possibilités expressives et créatives

¹ Entrevue, anonyme, 2023

² André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma ? La résilience d'un média à l'ère du numérique*, Armand Colin, Paris, 2023, p.27-28

de tous les amateurs voulant jouer aux pros, tant sur le plan de la fabrication et de la gestion des images filmiques que sur celui de la création de scénarios « inédits ». « Du côté des professionnels, le bouleversement se situe sur le plan de l'aisance et de la facilité.... Cette plasticité, cette facilité de captation sans frein qu'autorise (voire favorise) le numérique permet de multiplier impunément (ne serait-ce que sur le plan des coûts) les rushes.¹

Mais cette multiplication des rushes est-elle sans inconvénients ? Que faire du risque d'engorgements des dites rushes ? Il rassure en évoquant la pointe du numérique, l'intelligence artificielle : « l'intelligence artificielle devient non seulement un adjuvant décisif dans la gestion performante de ces données mais aussi dans ce que l'on croyait être la chasse gardée de l'imaginaire humain : la création de projets filmiques et de récits originaux ». Sarah Mersini va plus loin avec l'apport de l'Intelligence au cinéma. Pour elle :

Premièrement, les films produits à l'aide de l'IA seraient bien meilleurs et plus émouvants pour le spectateur. En effet, l'IA est capable d'évoquer des sentiments forts et celui-ci étant difficilement perçu par les machines. Ceci est un avantage non négligeable puisque cela permettra au film d'être plus émouvant. Deuxièmement, la production de film ne prendrait pas autant de temps que celle d'un film traditionnel. L'IA serait capable de réaliser des simulations 3D en temps réel qui pourront être utilisées pour produire un film rapidement comparé aux longues périodes de temps nécessaire à la production d'un film traditionnel. Troisièmement, les coûts seraient moindres. L'intelligence artificielle à différents stades de la production d'un film. La réalisation d'un film est un processus très long et complexe. Il est donc difficile pour le cinéaste de gérer l'ensemble des étapes, que ce soit en matière de production, de montage ou d'autre chose. L'IA peut apporter une aide considérable aux cinéastes en les aidant à se concentrer sur les éléments importants du travail, tels que la composition visuelle, l'écriture ou encore la mise en scène. De plus, elle peut aider au montage final pour combler certains éléments manquants et corriger les imperfections de la scène.²

Spécifiquement pour l'Afrique un auteur anonyme cité par Delphe Kifouani :

L'avantage du numérique réside essentiellement dans la circulation du support. Une fois transformé en fichier numérisé, le film peut être stocké et circuler sur les réseaux sociaux, il est également plus simple

¹ André G. et Philippe M., *La fin du cinéma ? ...*, ibid.

² Mersin Sarah, « L'intelligence artificielle et l'industrie du cinéma », *Blog*, 2021, p.2

de l'emmener, de le charger et même de le conserver. Alors qu'il y a quelques années, les films tournés sur le continent africain, devraient être acheminés vers des laboratoires européens pour la postproduction, il y a gain d'espace et de temps.¹

Selon cet auteur, le numérique nous ferait avancer rapidement. Il nous ferait également gagner en termes économiques. Mais où en sommes-nous ? Et que se passe-t-il réellement ? S'interroge D. Kifouani. Il répond en ces termes :

S'interroger ainsi n'est pas sans risque, le cas des cinémas d'Afrique étant très atypique. Tout d'abord, en lieu et place de la révolution annoncée ailleurs, ces cinémas ne vivent pour l'instant qu'une mutation. Ensuite, parce que leurs modèles économiques, non encore adaptés à cette même mutation, peinent à s'intégrer dans un dispositif complet d'adaptation et de changement.²

En effet, comme signifié plus haut, la Côte d'Ivoire ne s'est pas encore totalement approprié l'outil numérique. Nous notons toujours une insuffisance de productions. Au niveau du grand écran, nous sommes loin d'atteindre le record de plusieurs long métrage l'année. Par exemple pour 2024, seules deux productions ont vu le jour : *Marabout chéri* de Kady Touré et *Monsieur le Maire* de Koné Olivier. Ce qui réactualise ces propos de Vincent. Kpan. Debass cité Yao. N'Dri : « *Il y a une rareté des productions nationales (un film tous les deux dans le meilleur des cas³)* ». Au niveau des séries, quelques prouesses, mais vu les possibilités offertes par le numérique, nous pensons que beaucoup reste à faire surtout sur le plan artistique et esthétique. En effet, « *Les séries ivoiriennes souffrent de l'absence d'un projet idéologique et d'élaboration à visée esthétique⁴* », font remarquer Jean-Baptiste Assié Boni et Yao N'Dri (2020, p.2). Ce qui réactualise également cette assertion de Jean-Louis Koula, cité par Yao N'Dri : « *Notre métier est galvaudé... On ne devient pas réalisateur du jour au lendemain... On constate aujourd'hui que des gens*

¹ Delphe Kifouani, *De l'Analogique au Numérique. Cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement*, l'Harmattan, Paris, 2016, p.14

² Delphe K., *De l'Analogique au Numérique...*, ibid.

³ Yao N'Dri, « La difficile évolution du cinéma ivoirien : Analyse et perspectives », *Revue de Littérature et d'Esthétique Nègro-Africaines*, Vol 3 - N°18 – Janvier, Abidjan, 2018, p.167

⁴ Jean-Baptiste Assié Boni et Yao N'Dri, « Productions audiovisuelles et esthétique. Les séries télévisées ivoiriennes ou la « malédiction » de l'enfermement esthétique ». *Revue Oudjat en Ligne*, numéro 3, volume 2, Miroirs d'Afriques. Les quotidiens éprouvés, janvier 2020, Libreville, p.2

qui ont filmé des baptêmes, des soirées, se font appeler réalisateurs¹ ». Sur le plan artistique donc, l'appropriation est loin d'être satisfaisante.

Conclusion

Notre objectif consistait à montrer d'une part l'impact économique et esthétique du numérique et les défis qui se présentent aux cinéastes ivoiriens d'autre part.

Sur le plan économique, l'étude a montré de nombreuses opportunités offertes par le numérique aux cinéastes ivoiriens. De la préproduction, à la postproduction, le numérique a permis la réduction drastique du budget. Trouver une idée, écrire un scénario, louer une caméra, faire des prises, tout cela est possible à moindre coût grâce au numérique.

Au niveau esthétique, même si les cinéastes reconnaissent le rôle important du numérique, force est de constater que les productions ivoiriennes ne sont pas encore à la hauteur des énormes possibilités qu'offre les outils numériques. En témoigne d'abord l'insuffisance artistique de plusieurs films. Une sorte d'enfermement esthétique caractérise les œuvres filmiques ivoiriennes. Les images ne sont pas de qualité, les effets spéciaux sont pour l'instant absents de la plupart de nos films. Ce qui soulève la question épineuse des défis liés au numérique. Formation et expertise exigées pour certains logiciels : inaccessibilité de ces logiciels dû au coût d'acquisition. Conséquence : amateurisme croissante dans le milieu cinématographique ivoirien et donc baisse de qualité des œuvres filmiques. Et pourtant, le numérique continue de se développer, et il est probable que son impact sur l'esthétique des films continuera de croître.

Aujourd'hui, il est question de l'intelligence artificielle. Avec cette nouvelle réalité, le cinéma est sur le point de changer plus que jamais car les supports qui ont marqué les débuts du numérique sont maintenant en train de devenir eux aussi démodés. Les professionnels du cinéma ivoirien doivent s'offrir les moyens d'utilisation de ces possibilités de production par une véritable réflexion sur l'avenir des métiers du 7^{ème} art en Côte d'Ivoire.

¹Yao N., « La difficile évolution du cinéma ivoirien... », *ibid.*

Références bibliographiques

GAUDREULT André et MARION Philippe, *La fin du cinéma ? La résilience d'un média à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2023.

BONI Assié Jean-Baptiste, « Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018). Une aventure ambiguë », *Afrique contemporaine*, 2017/3-4 (N° 263-264), p. 385-403. DOI: 10.3917/afco.263.0385, consulté le 25 octobre 2023 à 9h sur URL: <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine1>, 2017, p.385

BONI Assié Jean-Baptiste et GUEDEME Eric Siéni, « La filmographie ivoirienne à l'épreuve des mutations techniques du cinéma », *Revue RECLA, Recherches sur les Civilisations, Langues, Littératures d'Afrique*, Numéro 12, décembre, Villeneuve sous Dammartin-France, Éditions JEL, 2022, p.28

BONI Assié Jean-Baptiste et N'DRI Yao, « Productions audiovisuelles et esthétique. Les séries télévisées ivoiriennes ou la « malédiction » de l'enfermement esthétique ». *Revue Oudjat*, numéro 3, volume 2, Miroirs d'Afriques. Les quotidiens éprouvés, janvier 2020. ISBN : 978-2-912603-94-4/EAN : 9782912603944, p.2

DAKOURE Évariste, « Incidences de l'usage du numérique sur le fonctionnement de la filière cinématographique burkinabè ». *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 21 | 2021, consulté le 30 novembre 2023 à 11h , <https://doi.org/10.4000/rfsic.10567> pp.2-3

DELPHE Kifouani, *De l'Analogique au Numérique. Cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement*, Paris, l'Harmattan, 2016.

GAUDREULT André, MARION Philippe, *La fin du cinéma ? La résilience d'un média à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2023

LEMIEUX Philippe, *L'image numérique au cinéma, Histoire, esthétique et techniques d'une révolution technologique*, Paris, l'Harmattan, 2012.

MERSINI Sarah, « L'intelligence artificielle et l'industrie du cinéma », *Blog*, consulté le 24 novembre 2023, à 10h sur <https://mbamci.com/2021/12/lintelligence-artificielle-et-lindustrie-du-cinema/>, Paris, 2021, p.2.

NEYRAT Cyril, *le cinéma numérique*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2021.

N'DRI Yao, « La difficile évolution du cinéma ivoirien : Analyse et perspectives », *Revue de Littérature et d'Esthétique Négro-Africaines*, Vol 3 - N°18 - Janv., Abidjan, 2018, p.167

PACHULSKI Alexandre, « Génération I.A », *80 films et séries pour décrypter l'intelligence artificielle*, Paris, EPA, 2020

**Les femmes sont...
pour la balance des créations musicales africaines**

Liliane NAKOBO

Ambassadrice d'Afrique pour la compétition internationale
« *Hit Like A Girl*ⁱ » et fondatrice du réseau
« Les femmes sont... » à Abidjan (Côte d'Ivoire)

Amandine PRAS

Université de York (Royaume-Uni)
École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS)
de Paris (France)
amandine.pras@gmail.com

Du réseau professionnel *Les femmes sont...* à la formation *Musiciennes+*

Faisant le constat de la faible représentativité des femmes instrumentistes sur les scènes de la Côte d'Ivoire, la batteuse-arrangeuse et ingénieure du son Liliane Nakobo, connue sous le nom de Lyle Nak, crée un groupe WhatsApp en 2019 pour permettre aux musiciennes qui le souhaitent d'échanger sur leurs difficultés individuelles et collectives, de s'entraider et de se donner de la force. Ce réseau nommé *Les femmes sont...* par sa fondatrice compte au moment de l'écriture de cet article une vingtaine de membres actives : de jeunes musiciennes Ivoiriennes qui jouent d'un ou plusieurs instruments en plus du chant, et qui veulent se former à l'écosystème numérique de la production musicale et de la médiation, ainsi qu'aux techniques de l'ingénierie sonore et de la MAO (musique assistée par ordinateur) pour devenir arrangeuses, *beatmakeuses*, *designeuse* sonores et/ou ingénieures du son (Fig. 1). Pour contribuer à l'augmentation du nombre de femmes compétentes dans ces métiers, autant sur les scènes que sur les plateformes numériques, Nakobo encourage la sororité et le mentorat des plus expérimentées envers les plus jeunes au sein du réseau. C'est dans ce contexte qu'en 2022, elle a supervisé le stage en MAO de la percussionniste Grâce-Yahliane Yoboué, étudiante en Master 2 à l'INSAAC (Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle) au moment de la présentation de cet article au colloque du MASA (Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan) le 16 avril 2024ⁱⁱ.



Fig. 3. Les femmes sont... (de gauche à droite) : Grâce-Esther C. Brou ; Schekinael M. N'guessan ; Evodie Fofana ; Horem A. N'Guessan ; Olivia P. Gbamblé ; Estelle L. I. Boti (devant) ; Grâce-Yahliane Yoboué (derrière) ; Ruth C. Bouadi et Liliane Nakobo alias Lyle Nak à l'Église Étoiles Brillantes à la Palmeraie le 20 décembre 2023.

Nakobo rencontre la chercheuse-ingénieure du son Amandine Pras en juillet 2022 lorsque cette dernière rejoint l'ethnomusicologue Emmanuelle Olivier pour collaborer sur une ethnographie des studios d'enregistrement d'Abidjanⁱⁱⁱ dans le cadre du programme de recherche « Cultures du numérique en Afrique de l'ouest : musique, jeunesse et médiation^{iv} ». Partageant deux passions communes pour le son et l'émancipation des femmes dans le domaine musical, Nakobo et Pras restent en contact et en avril 2024, elles organisent ensemble la formation *Musiciennes+* en référence à *Audio+*^v, soit un cadre pédagogique fondé sur la recherche pour honorer la richesse des différences socioculturelles et des possibilités de l'innovation technologique au sein des formations aux métiers du son. *Musiciennes+* a pour but d'intégrer de nouvelles connaissances techniques à la pratique musicale des membres du réseau *Les femmes sont...*, pour accroître leur confiance en elles et élargir leurs perspectives professionnelles.

Dans cet article, nous nous appuyons sur des recherches antérieures pour identifier les enjeux principaux rencontrés par les femmes africaines à la fois dans les arts performatifs et dans les métiers du son et de la production musicale. Nous expliquons ensuite comment la formation *Musiciennes+* fait partie d'un programme de recherche-action international qui vise à démocratiser l'accès à la formation à l'ingénierie sonore, en réduisant les clivages entre les pratiques artistiques et techniques, et en appliquant des stratégies basées sur des principes d'équité pour favoriser l'intégration des femmes et des autres personnes marginalisées de ces domaines professionnels dans le marché global des industries créatives. Enfin, nous rendons compte

des besoins et des objectifs du réseau *Les femmes sont...* pour réaliser la vision de Nakobo qui consiste à faire de son initiative un modèle d'émancipation, d'autonomisation et d'accompagnement à l'entrepreneuriat des femmes africaines dans la création, la production et la médiation de la musique.

La question du genre dans les arts performatifs africains

Des études scientifiques montrent que les femmes africaines font face à de nombreux défis qui réduisent leur chance de mener une carrière de musicienne solo^{vi} ou de diriger une agence d'artistes ou de production par rapport à leurs semblables masculins. Selon une enquête menée auprès de 35 professionnelles et 26 professionnels des arts performatifs et de l'industrie de la mode dans 20 pays africains^{vii}, la stigmatisation sociale liée aux activités culturelles, les responsabilités domestiques et le manque de financement sont les principaux obstacles pour les femmes qui souhaitent travailler dans ces secteurs. Cette enquête dénonce aussi l'accès restreint à l'apprentissage des instruments de musique pour les filles, ce qui fait que les musiciennes africaines peinent à obtenir d'autres rôles que celui de choriste dans les orchestres. Ces inégalités expliquent pourquoi il n'y a que deux orchestres féminins actuellement en Côte d'Ivoire, soient Bella Mondo et Deya de l'INSAAC, et pourquoi on retrouve si peu de femmes instrumentistes dans les orchestres mixtes ou sur les plateformes de diffusion musicale.

Une étude sur les *slameuses* dans les régions urbaines du Tchad, de la Côte d'Ivoire, du Cameroun et du Congo-Brazzaville^{viii} suggère qu'une carrière scénique solo est devenue possible pour celles qui sont issues de familles aisées et favorables à l'entrepreneuriat artistique féminin. Il est intéressant de noter que c'est dans les pratiques associées au rap et à la production des musiques populaires électroniques comme le *slam* ou le *beatmaking* que l'on rencontre un nombre croissant de jeunes femmes, et que ces pratiques se distinguent des genres musicaux à base d'orchestres dont les enregistrements nécessitent des « studio *live* » qui sont historiquement des lieux de travail masculins. Par exemple, à notre connaissance, Rebecca Anoha serait la seule femme qui a travaillé comme ingénieure du son de 2003 à 2009 au studio indépendant JBZ d'Abidjan qui a joué un rôle majeur dans le développement des musiques ouest-africaines entre 1982 et 2018^{ix}. Si Nakobo est la première femme ingénieure du son en studio avec qui Pras et Olivier ont eu l'opportunité de collaborer depuis le début de leur partenariat en Afrique de l'ouest francophone, elles ont rencontré plusieurs rappeuses et travaillé avec des sonorisatrices, des DJs et des techniciennes son en radio, et plus récemment avec des *beatmakeuses*. Ces jeunes femmes arrivent à se former à

des métiers qui n'étaient pas accessibles aux Africaines des générations précédentes. Elles font néanmoins face à un sexisme systémique qui persiste dans les métiers du son^x et de la production musicale en Afrique de l'ouest, et au-delà.

Les inégalités sociales dans les métiers du son et dans la production musicale

Une analyse des crédits des 700 productions les plus écoutées en streaming en 2022^{xi} montre qu'il y a une femme ou une personne non-binaire créditée comme ingénieure du son ou réalisatrice d'enregistrement pour 19 hommes. Une autre étude a révélé la même année que les femmes ne représentent que 2.8% des réalisateur.rices d'enregistrement crédité.es sur les 1100 productions qui sont arrivées dans le *top 100* du prestigieux classement américain *Billboard* entre 2012 et 2022, et que sur les 1756 réalisateur.rices crédité.es, seulement 13 sont des femmes racisées^{xii}. De plus, seulement 1.7% des nominé.es au « *Grammy Award for Producer of the Year* » entre 2013 et 2023 sont des femmes. Ces chiffres accentuent à la fois le déséquilibre des sexes dans le domaine musical en général, et les conséquences de la discrimination basée sur le genre et d'autres facteurs de l'identité sociale dans le domaine de l'audio où les femmes ont été historiquement invisibilisées^{xiii}. Par exemple, les femmes ne représentent que 1.9% des personnes invitées à présenter une communication sans passer par le processus de sélection de propositions dans les conférences de l'organisation professionnelle internationale *Audio Engineering Society (AES)* entre 2012 et 2019^{xiv}. Bien que cette organisation ait progressé depuis 2019 en termes de représentativité de la mixité sociale dans ses conférences et conventions, les prix qu'elle discerne et les articles qu'elle publie dans le *Journal of Audio Engineering Society* excluent toujours, en 2024, la plupart des femmes qui contribuent à l'innovation dans l'ingénierie sonore^{xv}.

Comme les chiffres énoncés dans le paragraphe précédent l'indiquent, le studio d'enregistrement musical est particulièrement touché par la marginalisation des femmes dans les métiers du son. Une enquête internationale réalisée auprès de 387 professionnel.les du studio issu.es de 46 pays différents^{xvi} dénonce de fortes inégalités au niveau des salaires et des crédits de production qui défavorisent largement les femmes, les personnes non-binaires et les personnes trans. Celles-ci subissent aussi constamment des « microagressions » sur leur lieu de travail ou d'étude, incluant des comportements d'objectification sexuelle allant de commentaires non désirés vis-à-vis de leur apparence physique à des agressions et à des viols ; des mises

à l'écart basées sur des préjugés vis-à-vis de leur expertise technique et de leur autorité ; et des discours stéréotypés associés à leur genre mais aussi à leur sexualité, à leur origine culturelle, à leur situation d'immigration ou à leurs états de handicap. Si le genre reste le facteur dominant de prédiction de la discrimination basée sur l'identité sociale dans les studios d'enregistrement, l'enquête montre que certains hommes racisés qui représentent une minorité ethnique ou raciale sur le lieu de travail ou d'étude sont aussi victimes de discrimination et de microagressions. En effet, les professionnel.les du studio racisé.es qui sont minoritaires sur leur lieu de travail ou d'étude ont rapporté ne presque jamais être correctement crédité.es pour leur contribution deux fois plus souvent que les participant.es blanch.es de l'enquête, ce qui freine la carrière des professionnel.les du studio africain.es lorsqu'elles et ils travaillent pour des productions internationales.

Contexte et développement de la formation *Musiciennes+*

Après avoir observé un « patronage industriel » de l'Europe de l'ouest et de l'Amérique du nord vers l'Afrique de l'ouest concernant les étapes de mixage et de mastering des productions des stars de la musique malienne^{xvii}, Pras a développé le « Réseau audio d'Afrique de l'ouest » (WAAN)^{xviii} pour promouvoir l'équité et l'indépendance technique des professionnel.les du son ouest-africains. Pour ce faire, ce réseau donne accès à plus de formations locales. Il permet aussi l'intégration des ingénieur.es du son de haut niveau comme le burkinabé Éliézer Oubda^{xix} à l'AES^{xx} et au réseau professionnel international, pour tisser des liens avec les formateur.trices influent.es et celles et ceux qui jouent un rôle important de contrôle dans l'accès à ce milieu et dans la légitimation des pairs^{xxi}.



Fig. 4. Membres du WAAN qui ont participé ou enseigné à l'université Gaston-Berger à Saint-Louis en décembre 2023 (de gauche à droite) : Éliézer Oubda (Hope Muzik)

Studio, Ouagadougou) ; Saran Doumbia (RFI, Dakar) ; Liliane Nakobo alias Lyle Nak (Les femmes sont..., Abidjan) ; Mamadou Kossinantao (Assistant de recherche, Djenné) ; Saintrick Mayitoukou (Université Gaston-Berger, Saint-Louis) ; Cheikh Ibra Ndiaye (Lamp Studio, Dakar) ; et Zackaria Maïga alias Zack Prod (Bamako).

Nakobo a participé à un stage de formation aux métiers du son du 11 au 13 décembre à l'université Gaston-Berger à Saint Louis au Sénégal dans le cadre du WAAN (Fig. 2). Pendant trois jours intensifs, elle a pu améliorer ses connaissances théoriques et pratiques en assistant aux sessions animées par Oubda et l'ingénieur du son sénégalais Cheikh Ibra Ndiaye connu sous le nom de Lamp. Ces sessions ont été complétées par des cours plus académiques dispensés par Pras. Nakobo s'est inspirée de cette expérience pour conceptualiser les trois premières sessions de la formation *Musiciennes+* animées par Pras au studio La harpe mélodieuse à Riviera M'badon (Abidjan). Ces sessions ont inclus une présentation réservée aux femmes sur les bases de la physique du son suivie d'une démonstration des différentes technologies de microphones le 9 avril 2024 ; le *soundcheck* d'une séance d'enregistrement « *live* » sous forme d'un atelier mixte qui a permis aux participant.es de faire des liens entre les principes d'acoustique des salles et d'acoustique instrumentale, et le choix et le placement des microphones le 12 avril 2024 (Fig. 3) ; et enfin une discussion avec les membres du réseau *Les femmes sont...* sur les difficultés qu'elles rencontrent dans le développement de leur carrière le 20 avril 2024, quelques heures avant que l'artiste-percussionniste Lerie Sankofa, membre du réseau, reçoive le Prix Henriette Diabaté de la meilleure création féminine au MASA^{xxii}.



Fig 5. Placement des microphones d'overheads sur la batterie au studio La Harpe mélodieuse le 12 avril 2024

L'application pilote *Audio4all* pour accompagner la formation aux métiers du son en Afrique de l'ouest

Inspirée par les retours des participant.es et des instructeurs de la formation aux métiers du son organisée avec l'Association Tadiaszt à Bamako en mars 2022^{xxiii}, Pras et son équipe de chercheur.es à York ont conçu l'application interactive pilote *Audio4all* qui a pour but d'accompagner progressivement le développement de l'oreille technique des utilisateur.rices, en même temps que leur compréhension des paramètres de compression de dynamique qui sont très importants pour les étapes de mixage et de mastering. Les exercices d'écoute proposés dans l'application intègrent des extraits d'enregistrements de Nakobo et d'autres membres du WAAN comme l'artiste-ingénieur du son ivoirien Patrick A. Koffi connu sous le nom de Tupaï N'Gouin-Claih. Le choix de se concentrer en premier lieu sur la compression de dynamique est politique, car il s'agit de l'effet de traitement de signal audio qui a le plus d'impact sur le niveau d'intensité perçu—dit *loudness*—des productions musicales. La maîtrise des paramètres de la compression de dynamique facilite l'accès des professionnel.les du son au marché global de la musique enregistrée, et en particulier aux plateformes internationales de *streaming* qui appliquent les standards internationaux de *loudness*.

Entre décembre 2023 et avril 2024, la première version de l'application a été testée par 31 participant.es dont Nakobo au stage de formation à l'université Gaston-Berger, puis 13 participant.es aux séances de formation dispensées par Zackaria Maïga connu sous le nom de Zack Prod à upgrade-afrique à Bamako, 11 membres du réseau *Les femmes sont...* et 11 anciennes participantes du programme *Women in the Studio National Accelerator* fondé par *Music Publishers Canada*. Les analyses de l'utilisation de l'application réalisées par l'assistant de recherche canadien du WAAN Leonard Menon montrent que les exercices sont pour l'instant trop difficiles pour la plupart des membres du réseau *Les femmes sont...*, alors qu'ils ont permis à la plupart des utilisateur.rices malien.nes de progresser rapidement. Ces observations nous encouragent à adapter à la fois la progression de l'application et la pédagogie de *Musiciennes+* pour que les participantes aient assez de confiance en elle et de connaissances techniques pour bénéficier des ressources d'*Audio4all* au même titre que les autres utilisateur.trices.

« *Non, Les femmes sont...n'est pas parce que les hommes étaient.* »^{xxiv}

Pour permettre à son réseau de s'agrandir et d'atteindre ses objectifs de soutien et de formation aux musiciennes ivoiriennes, Nakobo cherche des financements pour louer un lieu où il serait possible de se réunir régulièrement, d'organiser des ateliers et de réaliser des enregistrements. Elle envisage aussi de mener des enquêtes pour pouvoir fournir des statistiques quant à la représentativité des femmes dans le domaine musical en Côte d'Ivoire. En s'appuyant par exemple sur des entretiens avec des musiciennes diplômées de l'INSAAC ainsi qu'avec des professionnelles autodidactes comme elle, ces enquêtes lui permettront de mieux comprendre les raisons derrière la faible représentation des femmes sur les scènes et plateformes musicales, dans l'objectif d'adapter au mieux les activités proposées par le réseau. Parallèlement, Pras souhaite financer le développement et l'implémentation du programme *Audio4all* au complet, en trouvant des solutions qui généreront des échanges de connaissances aussi fructueux que ceux des ateliers organisés dans le cadre du WAAN via une coordination principalement en ligne, et tout en continuant d'améliorer l'inclusion et l'autonomisation des femmes dans les métiers de la musique et du son.

Si nos projets sont fondés sur des approches de recherche et de développement féministes, il ne s'agit pas d'exclure les hommes de nos activités mais de rétablir une balance saine et inspirante pour le futur des créations musicales africaines. En effet, nous encourageons les échanges de connaissances à tous les niveaux. Par exemple, après avoir passé deux heures à apprendre comment optimiser le placement des instruments et des microphones pour une bonne prise d'enregistrement, les participant.es de l'atelier du 12 avril 2024 ont eu envie de *jammer*. Au bout d'un moment, la guitariste Esther R. Bledou connue sous le nom de Sybelle Solo a invité Menon à prendre sa guitare pour jouer avec le groupe, et il a choisi de jouer un blues. Pendant la prise, Sybelle Solo s'est concentrée sur ce qu'il faisait (Fig. 4), et pour la prise suivante elle s'est exprimée dans le même style. À partir de ce type d'expériences enrichissantes pour toutes et tous, nous souhaitons promouvoir le partage et la valorisation de toutes les musiques et esthétique sonores, tout en augmentant l'équité sociale dans les studios d'enregistrement et dans le domaine musical au sens large.



Fig. 6. Esther R. Bledou alias Sybelle Solo (droite) en train d'étudier le jeu de Leonard Menon (centre) pendant une prise de jam blues avec, entre autres, Schekinael M. N'guessan aux congas (gauche) au studio La harpe mélodieuse le 12 avril 2023.

Remerciements

Nous remercions chaleureusement le guitariste-ingénieur du son Leonard Menon qui a effectué les analyses de l'utilisation de l'application pilote d'*Audio4all* et qui a présenté une partie de ce texte avec nous au colloque du MASA le 16 avril 2024 ; l'arrangeur-ingénieur du son Frank Boté et toute l'équipe du studio La harpe mélodieuse qui nous a généreusement accueilli.es pour trois séances de formation ; Kirk McNally qui gère l'administration du WAAN à l'Université de Victoria en Colombie Britannique au Canada ; et Emmanuelle Olivier sans qui aucune de ces rencontres et aucun de ces échanges de savoirs internationaux n'auraient eu lieu.

RAPPORT DE SYNTHÈSE

Dans le cadre de l'organisation de la 13^e édition du Marché des Arts du Spectacle Africains d'Abidjan (MASA), s'est tenu, sous la présidence scientifique du Professeur Valy SIDIBÉ, membre de l'ASCAD, un colloque international du 14 au 17 avril 2024, autour du thème suivant : « La dynamique des créations scéniques contemporaines africaines d'aujourd'hui ».

Ce colloque s'est articulé autour de quatre (04) activités majeures, à savoir : la cérémonie d'ouverture, les Ateliers de communication, les tables-rondes et la présente cérémonie de clôture.

I. La cérémonie d'ouverture

Elle a eu pour cadre de déroulement le palais de la culture de Treichville, plus précisément la salle Christian Lattier. Deux moments importants ont constitué cette cérémonie. Il s'agit premièrement du Panel qui a réuni autour du thème « Jeunesse, Entrepreneuriat et Innovation » cinq personnalités des arts et de la culture ivoirienne : Gaël Mareuge (chargée de mission Division lien social, industries culturelles et créatives de l'Agence France Développement, AFD), l'artiste ivoirien Kajeem, Laureen Kouassi Oisson de Birimian vendures, Herman Cheick Sallah Nicoué de l'Agence Emploi Jeunes et Annie Kouamé Lawson de l'ES Partners. Tous les intervenants ont été unanimes sur le constat des peines des États africains à offrir des cadres institutionnels et de formations des jeunes aux métiers des arts et de la culture. Aussi les ont-ils encouragés au libre entrepreneuriat.

Le deuxième moment de l'articulation de la cérémonie d'ouverture a été consacré à la leçon inaugurale prononcée par le Professeur Sidibé VALY, Membre de l'Académie des Sciences, des Cultures, des Arts d'Afrique et des Diasporas (ASCAD). Les pistes explorées au cours de cette leçon magistrale ont invité les artistes, en l'occurrence les jeunes artistes qui portent les espoirs des peuples africains à un esprit d'innovation esthétique et entrepreneurial capable de transformer durablement les sociétés africaines. Il s'agit pour eux de ne pas tout attendre des États, au risque de ne jamais rien entreprendre.

II. Les ateliers de réflexion

1. Les communications

Le colloque a réuni au total 66 participants pour 58 communications qui ont été réparties en cinq (05) axes et quinze (15) séances, à savoir :

Axe 1 : « Esthétiques des créations scéniques africaines de nos jours » avec 5 séances, 23 participants pour 20 communications

Axe 2 : « Créations scéniques africaines : du rural à l'urbain » avec 2 séances, 8 participants pour 8 communications

Axe 3 : « Idéologies et significations des créations scéniques africaines d'aujourd'hui » avec 2 séances, 9 participants pour 8 communications

Axe 4 : « Dynamiques socio-économiques des créations scéniques africaines actuelles » avec 4 séances, 17 participants pour 15 communications

Axe 5 : « Technologies numériques et créations scéniques contemporaines » avec 2 séances, 9 participants pour 7 communications

Parmi ces 58 communications, 12 ont été données en visioconférence par des participants de l'extérieur de la Côte d'Ivoire, précisément du Burkina Faso, du Bénin, de la République Démocratique du Congo, de la France, du Tchad, du Congo Brazzaville, du Gabon, du Togo, du Niger.

Au terme de ces différentes communications et des échanges qui en ont résulté, il ressort ceci :

Les communications ont traité sous divers angles le thème central de ce colloque qui est : « **La dynamique des créations scéniques contemporaines africaines d'aujourd'hui** ». Elles ont ainsi mis en avant, à la fois la vitalité des arts scéniques multiformes et plurielles, traditionnelles et urbaines. Des formes conventionnelles des arts de la scène aux formes nouvelles issues des influences des nouvelles technologies numériques, des performances individuelles telles les One Man Show ou des expériences d'ateliers de créations individuelles ou collectives suscitées ou même l'adaptation de roman, le constat a été scientifiquement fait et prouvé que les arts scéniques africains sont dynamiques, vivants. Ils élargissent sans cesse leurs frontières et leurs formes d'expressions par voie de conséquence.

Cette vitalité se prolonge même dans les motifs de théâtralisation et de théâtralité de genres voisins comme la Poésie, la danse, le roman...Les contributions ont ainsi travaillé sur les bords poétiques de la vitalité avec, en bout de ligne, la question de savoir de quoi se nourrissent créations scéniques africaines de nos jours.

L'ensemble des contributions et les échanges ont permis de mettre l'accent sur un fort tribu aux genres oraux, aux faits des sociétés en mutations, à la prise en compte de la révolution numérique mondiale, en général, mais aussi à l'adaptation des genres écrits comme le roman : en somme du patrimoine culturel fluctuants des créateurs et des sociétés en mouvement. Si on retrouve ainsi à la base ou au centre des créations des mythes, des chants, de la musique, de la poésie, de la mimique, des contes, des faits de sociétés tels que les fêtes à forte teneur de théâtralité, il peut être dit sans risque de se tromper que les arts scéniques africains contemporains sont des lieux de passages depuis et vers d'autres lieux artistiques. Ce sont ces passages qui assurent l'ancrage et la pérennité des arts de la scène de l'aujourd'hui de l'Afrique. En somme, « **La dynamique des créations scéniques contemporaines africaines d'aujourd'hui** » est le reflet critique de la dynamique historique et culturelle des sociétés africaines auxquelles s'adosent ces arts.

Par ailleurs, la dynamique imprimée aux arts scéniques n'est pas sans soulever des risques de falsification et de dénaturation de ces arts. Ce risque a été ressenti notamment dans les formes d'intervention du numérique dans les créations scéniques africaines contemporaines. Ce qui revient à dire que plus qu'une solution béate à appliquer mécaniquement pour s'accorder à l'esprit du temps, le maintien ou la révision de cette dynamique demande beaucoup de précaution et d'esprit critique de la part des artistes et des théoriciens spécialistes des questions africaines des arts et de la culture.

Il reste à souligner que lors de ce colloque, les phases des discussions ont été très animée et d'une grande richesse. Elles ont parfois permis de relever le décalage entre la pertinence des sujets et le manque de rigueur dans la manipulation de certains concepts. On peut noter par exemple que la question de la théâtralité africaine abordée selon les outils d'analyse du théâtre occidental a produit des résultats insuffisants qu'il faut toutefois approfondir dans les formes finales de certaines contributions. C'est le lieu de saluer les contributions très enrichissantes du Professeur Salaka SANOU qui ont permis un recadrage des concepts clés pour une meilleure compréhension et orientation des travaux de certains panélistes.

Il faut noter enfin que des défaillances techniques ont rendu difficiles le suivi de certaines communications en ligne. D'où la nécessité d'un équipement technique et numérique à la hauteur des ambitions nobles qui sont celles du MASA et de l'État de Côte d'Ivoire et de ses partenaires dans l'organisation de ladite manifestation artistique et culturelle.

2. Les Tables rondes

Le colloque a été marqué par la tenue de deux tables-rondes à la salle Bitty Moro de l'INSAAC. La 1^{ère} table-ronde a eu pour thème « Du studio JBZ à la plateforme : une histoire de la production artistique ouest-africaine ». Elle a été modérée par Dr Emmanuelle Olivier (CNRS, MaCoTer, France et Mali), et quatre panélistes en ont assuré l'animation, à savoir : Jacques Bizollon (propriétaire du studio JBZ), Pamphile de Souza (ingénieur du son du studio JBZ), Joël Kangha (Studio Soft Music, Abidjan) et Ghislain Coulibaly (radio de la Paix)

La 2^e table-ronde était centrée sur le thème « Formation professionnelle et métiers de la création scénique en Afrique de l'ouest ». Quatre panélistes réunis autour de la modératrice Dr. Sarah Andrieu y ont pris part. Ce sont : M. Adolphe Yacé (INSAAC, Abidjan), Eliezer Oubda (Hope Muzik Studio, Ouagadougou), Gadoukou La Star (GLS Ivoire Académie Danse Afro, Abidjan), Amandine Pras (Université de York, Grande Bretagne)

Ces deux tables-rondes ont été l'occasion pour les différents intervenants de faire connaître leur riche expérience et expertise dans le domaine des arts et de la culture.

Conclusion

Le colloque sur « **La dynamique des créations scéniques contemporaines africaines d'aujourd'hui** » a tenu toutes ses promesses en nombre de participants et surtout en participation de qualité.

Les rapporteurs

YAO Kouamé Gérard
KOUAKOU Konan Freddy
YAMEOGO N. Joséline
OSSEY Yapi Lambert
YAPI Yapo Élian Estel
KONE Bassirima

ⁱ <https://hitlikeagirl.global/ambassadors/>

ⁱⁱ Un montage de la capture vidéo de notre communication avec l'assistant de recherche canadien Leonard Menon est disponible (avec des sous-titres en français pour les passages en anglais) à ce lien : https://youtu.be/OyhF_JGSmTc.

ⁱⁱⁱ Emmanuelle Olivier, « Individual career paths and multiple connections. Portraits of three arrangers and sound engineers in Abidjan (Ivory Coast) », *Universitas (Taipei): monthly review of philosophy and culture*, N° 574, 2022, p. 41-66.
Amandine Pras, Max McKinnon, et Emmanuelle Olivier, « The Art of Remixing in Abidjan (Ivory Coast) ». *Audio Engineering Society Convention 153*. Audio Engineering Society, 2022.

^{iv} Coordonné par Emmanuelle Olivier de 2019 à 2024, ce programme était financé par l'Agence nationale de la recherche en France.

^v Kirk McNally, et Amandine Pras, « Audio+: A Research Forum to Transform our Traditions », *2021 AES International Audio Education Conference*, Audio Engineering Society, 2021.

^{vi} À l'exception des femmes issues de groupes socio-professionnelles spécialisés dans la musique comme les griottes dans la culture mandingue.

^{vii} Yarri Kamara, « Challenges for African women entrepreneurs in the performing arts and designer fashion sectors », dans Keenan et al. (dir.), 2014.

^{viii} Mirjam de Bruijn, et Loes Oudenhuijsen, « Female slam poets of francophone Africa: spirited words for social change », *Africa* 91, N° 5, 2021, p. 742-767.

^{ix} Emmanuelle Olivier, et Amandine Pras, « JBZ (Abidjan) et Bogolan (Bamako) : Itinéraire biographique de deux « studios live » de légende et de leurs principaux protagonistes », *Volume ! La revue des musiques populaires*, sous presse.

^x Voir le témoignage de la sonorisatrice Aminata Coulibaly qui a continué à se voir refuser un salaire, même après avoir gagné le prix du meilleur technicien du MASA en 2018 et avoir formé les nouveaux membres de l'équipe de techniciens du Festival sur le Niger à Ségou : p.10 dans Amandine Pras, et Emmanuelle Olivier, « De-fetishizing audio signals and technologies in Bamako (Mali) », *AES 2023 International Conference on Audio Education*. Audio Engineering Society, 2023.

^{xi} Emily Lazar, et al., « Lost In The Mix: An Analysis of Credited Technical Professionals in the Music Industry Highlighting Women and Non-Binary Producers and Engineers Across DSP Playlists, Genres, Awards, Record Certifications & Distributors », *Fix the Mix Report*, 2023.

^{xii} Stacy L Smith, et al., « Inclusion in the recording studio », *USC Annenberg*, 2023.

^{xiii} Leslie Gaston-Bird, *Women in audio*, Waltham, Focal Press, 2020.

^{xiv} Kat Young et al., « The impact of gender on conference authorship in audio engineering: Analysis using a new data collection method », *IEEE Transactions on Education*, vol. 61, N° 4, 2018, p. 328-335. Une mise à jour en 2019 des analyses de cette étude est disponible à ce lien : <https://tibbonakoi.github.io/aesgender/>

^{xv} Pras a coordonné une table ronde à la 156^{ème} Convention de l'AES à Madrid le 15 juin 2024 intitulée, « Hearing the Unheard: towards a blueprint on filling data gaps in audio engineering, sound technology and music production » avec ses collaborateur.rices de recherche Jude Brereton, Leslie Gaston-Bird, Katie Ambrose, Alex Mackay et Natasha Blackmore pour dénoncer la faible représentativité des femmes en tant que participantes de recherche et auteures des publications de l'AES autour de l'audio spatialisé entre août 2023 et juillet 2024, et pour cocréer des recommandations visant à améliorer la situation avec les membres de l'organisation.

^{xvi} Grace Brooks, et al., « Do we really want to keep the gate threshold that high? » *Journal of Audio Engineering Society*, vol. 69, N° 4, 2021, p. 238-260.

^{xvii} Emmanuelle Olivier, et Amandine Pras. « Creative uses of low tech in Bamako recording studios (Mali). » *Journal of New Music Research*, vol. 51, N°s 2&3, 2022, p. 225-242.

^{xviii} Programme financé par le Conseil de la recherche en sciences humaines du Canada de 2020 à 2024, actuellement administré par Kirk McNally à l'université de Victoria en Colombie Britannique.

^{xix} Ian Brennan, « Éliézer Oubda : Work With Whatever You Have », *Tape Op*, N° 160, 2024. <https://tapeop.com/interviews/160/eliezer-oubda/>

^{xx} Par exemple, Oubda a présenté sa carrière et son approche de la production musicale à la 156^{ème} Convention de l'AES à Madrid le 16 juin 2024 intitulé, « Éliézer Oubda, Master of Western African Sound ».

^{xxi} Notre traduction de « for making connections and shapes relationalities of mentors, gatekeepers, and role models » (p. 2) dans Pamela W. Laid, *Pull: Networking and success since Benjamin Franklin*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.

^{xxii} Écouter le *G cool Podcast* intitulé, « Les femmes et les Métiers du son » publié le 25 avril 2024 par le journaliste Ghislain Coulibaly, avec les invitées Nakobo, Esthelle Miessan alias Mannequin Drummer, et Lerie Sankofa, et des extraits d'un entretien avec Pras : <https://www.podcastics.com/podcast/episode/sujet-de-discussion-297263/>

^{xxiii} Amandine Pras, et Emmanuelle Olivier, « De-fetishizing audio signals and technologies in Bamako (Mali) », *AES 2023 International Conference on Audio Education*. Audio Engineering Society, 2023.

^{xxiv} Réponse de Nakobo lorsque Frank Boté, l'ingénieur du son résident du studio La harpe mélodieuse a appelé le groupe d'hommes qui ont suivi la formation de Pras « *Les hommes étaient...* ».