

**L'effet théâtre des spectacles socioculturels par l'exemple du  
N'dolé/n'd le<sup>1</sup> et du Dipri/dipri<sup>2</sup> : contribution à une réinvention de la  
scène théâtrale contemporaine  
négro-africaine**

**Dr SILUE Gnenebelougo, Enseignant-chercheur  
Maitre-Assistant, Université Peleforo GON COULIBALY  
[francksilue@upgc.edu.ci](mailto:francksilue@upgc.edu.ci)**

**Résumé**

Le théâtre contemporain négro-africain est éprouvé et son existence est souvent mise en doute, au regard de ses salles qui se vident au profit du cinéma. L'exploitation de l'effet théâtre des spectacles socioculturels pourrait constituer un facteur d'innovation et de reconsidération de l'art scénique négro-africain. Il faut repenser la scène théâtrale contemporaine africaine à partir de l'effet théâtre des spectacles socioculturels. Le *N'dolé* et le *Dipri*, chez les Abidji, serviront d'exemples à cette étude. En effet, le théâtre négro-africain intègre la danse, le chant, la musique et la performance pouvant inspirer une réinvention de la scène théâtrale contemporaine. La théâtralité émanant du jeu des acteurs et des spectateurs fait fonctionner le spectacle dans une atmosphère de communication et de communion.

**Mots clés :** effet théâtre, spectacles socioculturels, théâtralité, théâtre, performance

**Abstract**

The contemporary black African theater is tested and its existence is often questioned, with regard to its theaters that are being emptied in favor of the cinema. Exploiting the theater effect of socio-cultural performances could be a factor of innovation and reconsideration of the Negro-African stage art. It is necessary to rethink the contemporary African theatrical scene from the theater effect of socio-cultural shows. The *N'dolé* and the *Dipri*, among the Abidji, will serve as examples for this study. In fact, Black African theater integrates dance, song, music, and performance that can inspire a reinvention of the contemporary theater scene. The theatricality emanating from the play of actors and spectators makes the performance function in an atmosphere of communication and communion.

**Key words:** theater effect, socio-cultural shows, theatricality, contemporary theater, performance

---

<sup>2</sup> Spectacle de danse spectaculaire féminine rituel chez les Abidji, un peuple situé au Sud de la Côte d'Ivoire. Dans ce rituel, les actrices-danseuses exécutent une danse rythmée de chants, de cadences accompagnées de musique dont la théâtralité ou l'effet théâtre est fortement prononcé

## Introduction

Le théâtre a toujours conservé son sens premier d'édifice réservé aux spectacles parce qu'il est perçu, à la fois, comme un genre littéraire et un phénomène artistique. Comme tel, son couronnement chez les négro-africains est tributaire d'une expérience esthétique spectaculaire collective et individuelle. Lieu d'étalage du passé social d'un peuple et de son fonctionnement, le théâtre constitue un espace dédié où l'on assiste à des spectacles pour se divertir, rire de ses défauts et recréer sa vie. Gnénébelougo Silué (2011 : 5) renforce cette définition en ces termes :

Le terme de théâtre est doublé de sens. Dans sa première conception, il s'agit de ce que l'on voit et dont le contenu est révélateur des activités qui résultent des comportements collectifs et individuels. La seconde acceptation restitue l'idée de lieu de retraite où l'on observe ou revit loin du vacarme quotidien, son ouvrage ou sa vie, son histoire.

Gnénébelougo Silué présente un théâtre qui fait partie intégrante de la vie et est consubstantiel au mode de fonctionnement des collectivités sociales. C'est en cela que le théâtre s'appréhende comme une institution sociale qui décrie et édifie, avec des effets appropriés, la vie des individus. Il les amène à une prise de conscience, un changement radical des mentalités. Cependant, vu les faiblesses enregistrées autour de son existence, il y a lieu d'imaginer l'art théâtral négro-africain sous une nouvelle forme, sans toutefois déroger à son contexte social et à ses différentes fonctions. Dans cette dynamique de recherche d'une nouvelle esthétique du spectacle et de reconsidération de l'art théâtral africain, l'on pourrait recourir aux diverses manifestations socioculturelles qui marquent la vie des sociétés traditionnelles. Ces raisons ont suscité le présent sujet : les spectacles socioculturels par l'exemple du *N'dolé/n'd le* et du *Dipri/Dipri* : sources de réinvention de la scène théâtrale contemporaine.

En effet, la tradition orale africaine constitue une source irréfutable d'inspiration de jeu théâtral, à travers les rituels et les activités folkloriques profanes ou sacrés, sous forme de jeux ou d'objets symboliques. C'est d'ailleurs cet aspect ludique et ce symbolisme les caractérisant qui motivent notre réflexion, au regard de la théâtralité que dégage la danse du *N'dolé* et du *Dipri* chez les Abidji. L'objectif est de démontrer que les spectacles socioculturels africains révèlent une théâtralité qui est source de réinvention de la scène théâtrale contemporaine. L'hypothèse émise est que ces spectacles socioculturels, identiques aux spectacles de la Grèce antique, sont susceptibles de théâtralisation capable de réinvention de la scène théâtrale contemporaine. Partant de ce qui précède, une préoccupation taraude notre esprit : comment l'effet théâtre des spectacles socioculturels pourrait-il contribuer à la réinvention de la scène théâtrale contemporaine négro-africaine ? Autrement dit, en quoi la théâtralité des spectacles socioculturels contribuerait-elle à la réinvention de la

scène théâtrale contemporaine africaine ? Pour donner une réponse adéquate à ces questions, l'ethnoscénologie théâtrale pavissienne servira de moyen théorique à l'analyse. Celle-ci est appropriée dans l'étude scénologique des spectacles à caractère socioculturel. Son apport élucidera les éléments ethnologiques des rituels ciblés. Cette méthode sera secondée par celle de la phénoménologie de Liviu Dospinescu (2005) reposant sur l'observation, la description et l'analyse des faits et des spectacles. À partir de ces moyens théoriques, l'analyse prendra deux orientations : l'effet théâtre ou la théâtralité des spectacles socioculturels et les perspectives de réinvention de la scène théâtrale contemporaine africaine.

## **1. L'effet théâtre des spectacles socioculturels pour une innovation scénique**

Procéder à la lecture théâtrale d'un spectacle consiste à montrer l'effet théâtre qui émane de sa représentation scénique. Dans cette séquence, il s'agira de révéler la théâtralité des spectacles socioculturels, par le biais des divers moyens ludiques qui intègrent la scène, sur lesquels l'action théâtrale prend principalement forme. Il apparaît nécessaire de définir la théâtralité, de donner un aperçu de la mise en scène et de traiter de la relation de connivence acteur/spectateur dans les spectacles négro-africains contemporains.

### **1.1 Définition du concept de théâtralité ou de la notion d'effet théâtre**

Définir la notion de théâtralité de manière précise, reste une démarche assez confuse et ambiguë, en ce sens que sa signification résulte des circonstances, des contextes d'emploi et de ses différentes interprétations selon chaque auteur. Roland Barthes (1981), pense qu'il faut procéder par soustraction du texte dramatique écrit au préalable en vue de mieux appréhender la notion de théâtralité. Pour ce critique sémioticien structuraliste, « *la théâtralité c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur scène à partir de l'argument écrit.* » Roland Barthes (1981 : 41). Autrement dit, la théâtralité est la concrétisation du corps, du langage, de tous les éléments constitutifs de la scène qui proviennent du matériau textuel écrit ou non lors d'un spectacle. Si certains définissent cette notion par la mise en rapport du texte dramatique à sa matérialisation qui est la représentation scénique, d'autres, en revanche, redimensionnent ce concept en sortant du cadre textuel du théâtre pour se focaliser sur certains phénomènes représentés sur scène dans lesquels ils identifient des signes dits théâtraux.

De ce fait, la théâtralité se profile dans les recherches contemporaines et s'invite dans le processus interartiel en revêtant de nouveaux sens selon ses différents champs d'investigation. À ce propos, le constate de Patrice Pavis (2001 : 13) est sans équivoque

: « La notion de théâtralité est apposée à tout (rituels, pratiques de la vie quotidienne, arts plastiques, urbanisme, paysages, etc.), emploi d'autant plus pléthorique que la théâtralité, ainsi mise à toutes les sauces culturelles ». Autant dire que la théâtralité s'étend à tous les domaines des arts visuels, de la scène ou du spectacle vivant et à l'activité d'autres disciplines scientifiques susceptibles d'élarguer des pistes de recherche. En un mot, la notion de théâtralité doit être comprise non seulement comme un processus de création qui consiste à repérer, dans une œuvre littéraire ou une forme artistique, l'ensemble des procédés qui définissent l'activité théâtrale mais aussi comme *tout évènement qui, dans un lieu et un temps donnés, rassemble un regardé et un regardant* » (Laure Fernandez, 2011 : 74). La relation de regardant/regardé s'avère être un code fondamental en situation de théâtralité.

Dans l'art traditionnel africain où diverses manifestations culturelles s'affirment à travers les pratiques rituelles, les séances de conte, les spectacles de danse exécutés dans une atmosphère conviviale et participative, la théâtralité est saisissable grâce à des codes théâtraux. Ces codes de lecture renvoient à des formes composites du spectacle rituel transformé en spectacle théâtral dans les mises en scène des formes d'art d'obédience culturelles et folkloriques. Dans ce cas précis, le jeu acteur/spectateur des deux corps fonctionnels scéniques évolue dans un élan de dépendance et de complémentarité. Un jeu dont les ressorts scéniques constituent des prédispositions pour parvenir à une réinvention de la scène théâtrale contemporaine négro-africaine.

## **1.2 Les présupposés d'une mise en scène théâtrale dans les spectacles socioculturels**

Certes les manifestations spectaculaires dans nos sociétés traditionnelles sont, des représentations directes sans écriture dramatique au préalable, cependant, leur mise en forme requiert une organisation à l'image d'une scène théâtrale. Jacques Scherer (1950 : 12) saisit l'image de cette activité théâtrale au bon : « *les différentes formes que peuvent prendre, par suite des traditions théâtrales ou des nécessités scénique, la pièce dans son ensemble, l'acte, cette subdivision de l'acte qu'est la scène, et enfin, certains aspects privilégiés de l'écriture théâtrale.* » Ainsi, la représentation scénique des spectacles socioculturels repose sur une structuration précise qui relève de la cohérence et participe à l'esthétique formelle et thématique du rituel que l'on exécute. Elle s'inscrit dans une dynamique organisationnelle, une stratégie des metteurs en scène ritualistes dont les activités se déroulent en trois temps forts : le commencement, pendant, et après le spectacle.

En effet, Certains spectacles s'étendent sur des jours à l'image des *Grandes Dionysies*<sup>3</sup>. C'est le cas de *La fête des ignames* chez les peuples Akan. En revanche, d'autres se déroulent en un jour subdivisés en trois étapes. La première étape est une procession d'entrée parce qu'elle est la toute première qui intègre l'ouverture du spectacle et offre le premier tableau à voir. Par devoir de mémoire, cela nous fait remonter à la tragédie grecque où la procession intègre les spectacles pour constituer une étape à part entière, faisant office d'ouverture aux tragédies dans les premiers jours. Elle constitue l'étape préparatoire instituée comme un premier pas sur les autres subdivisions de cette représentation scénique. Dans l'exemple du *Dipri*, les préparatifs sont faits à la veille de la cérémonie dans le but de préparer spirituellement et physiquement la scène. L'emplacement des dispositifs nécessaires à l'élaboration du cérémoniel le jour de l'évènement, tôt le matin, la procession des adeptes du rituel se met en branle dans le village en direction de la rivière sacrée où ils pourront récupérer le kaolin. Ce kaolin servira à badigeonner les corps de sorte à constituer un maquillage accentué en guise de purification et de camouflage.

La deuxième étape repose sur le déroulement effectif du spectacle rituel entaché de théâtralité. Cette partie donne un éclat aux différentes actions qui se succèdent. C'est le lieu de la matérialisation du corps, du mimétisme, de la mise en jeu du langage théâtral dans une visée traditionnelle. Au *Dipri*, c'est en ce moment que des groupes se constituent, chacun avec son mentor le soutenant et chantant ses prouesses pour le stimuler. Ainsi, dans une mimique quotidienne cadencée par des chants, ces acteurs font montre de leurs compétences gestuelles et narratives. La troisième étape peut se caractériser par des rituels de libation en remerciement aux ancêtres. Elle laisse place également à des processions dans les rues pour clore le spectacle.

Dans le spectacle du *N'dolé*, tel un exodos, cette finition marque la sortie du chœur des femmes de la scène de jeu, pendant que les autres spectacles s'enchaînent. Dans leur diversité, toute scène d'un spectacle tient compte de tous les artifices théâtraux qui régissent le genre notamment l'espace, le décor et le costume. Pour Blédé Logbo (2016 : 20) : « *l'espace théâtral renvoie à l'espace global où peut se tenir une représentation dramatique. C'est par conséquent tout lieu susceptible de recevoir une représentation théâtrale* ». À cet effet, deux types d'espaces sont identifiés dans les spectacles socioculturels en fonction de la nature de la représentation, à savoir la cour familiale où « *l'on y célèbre des cérémonies à caractères privés : Baptêmes, veillées de conte,*

---

<sup>3</sup>Des fêtes annuelles tenues à Athènes, d'une durée de six (06) jours, dans l'antiquité grecque, en l'honneur de Dionysos, le dieu du vin et de la joie.

*protocole d'accueil, rites funéraires des nouveau-nés, des morts par accidents, etc.* » (Barthélémy Kotchy : 1983 : 292) et la place publique, le cadre général propice à toute cérémonie culturelle de grande envergure. Dans cette veine, en plus des deux types d'espaces : l'espace dramatique réservé au texte et l'espace scénique, il se crée l'espace ludique, tous déterminés par la représentation.

Alors que l'espace scénique fournit le cadre général, l'espace ludique se réfère à tout espace occupé par le corps des acteurs lors de l'action théâtrale. Ces types d'espace ne sont pas étrangers aux scènes traditionnelles. Prenons le cas d'un spectacle produit à ciel ouvert sur la place principale. Ici, l'espace scénique est circonscrit par les spectateurs tandis que l'espace ludique ou encore l'espace gestuel est circonscrit par les acteurs, le lieu du jeu. Dans les spectacles de danse par ailleurs, l'espace scénique et l'espace ludique se confondent parfois. Il faut noter que le *N'dolé/n'd lε*, en tant qu'une pratique traditionnelle africaine, se déroule dans une figure circulaire ou semi-circulaire en fonction du choix de l'espace scénique. « *[La narratrice] se tient au milieu, entourée de part en part par les auditeurs-spectateurs. Elle contourne de temps en temps le cercle pour s'exhiber.* » (Blédé Logbo, 2016 : 45). Cette construction proxémique est une stratégie de mise en scène qui permet à l'ensemble des joueuses d'être vues et appréciées. À cet effet, le cercle constitue le cadre du jeu : c'est l'espace ludique où se trouvent les actrices et où prend forme l'action théâtrale par le truchement du décor et du costume.

Le costume et le décor sont deux matériaux scéniques qui donnent à la scène toute sa vraisemblance et toute son esthétique particulière d'art vivant. Dans les spectacles socioculturels, le torse nu des acteurs-danseurs ou chanteurs est plus parlant que n'importe quel autre costume. Il participe à la peinture et à l'implantation du décor dans un jeu de complémentarité. Le décor « *est ce qui, sur la scène, figure le cadre de l'action par des moyens picturaux et architecturaux.* » (Patrice Pavis, 2012 : 79). C'est aussi l'ensemble des images, des éléments naturels ou artificiels traduisant la vie qui se voient transposer dans un lieu afin de refléter la réalité sociale. Il joue sur deux tableaux : celui de l'embellissement et de l'illustration de la scène. L'ambiance festive et les accoutrements ou les costumes typés restent des indices référentiels de ce spectacle riche en décors, en couleurs, sans oublier la disposition des bâches, des fleurs, les pagnes traditionnels de grande valeur. L'ensemble de ces éléments conjuguent leurs énergies, font converger et fonctionner l'espace rituel sous forme d'espace théâtral.

Si certains spectacles séduisent, étant donné leur décor prédéfini, d'autres cependant, s'en passent et abondent, de ce fait, dans le sens de l'idée d'un théâtre pauvre tel qu'abordée par Jerzy Grotowski (1971 : 31) qui conçoit que le théâtre « est ce qui se passe entre spectateur et acteur. Toutes les choses sont supplémentaires peut-être nécessaires, mais quand même supplémentaires. » Le point de vue de Grotowski soutient un théâtre sans fluorures dans une relation claire et harmonieuse qui fait fonctionner le couple acteur/spectateur.

Enfin, les supports musicaux sont présents, à savoir le chant et le rythme musical qui rythment les scènes. Ces dispositifs sonores créent une harmonie de base à la scène et renforcent surtout la valeur des mots, des sons, des signes et autres symboles, tels le charbon, la cendre le kaolin, le couteau, le cache-sexe, les perles ou le torse nu des acteurs, pour donner vie au spectacle. C'est pourquoi, dans son intention de révolutionner le monde théâtral, Antonin Artaud rompt d'avec l'orientation théâtrale de Grotowski et opte pour un théâtre riche en sons, en couleurs et symboles. Cette conception artaudienne du théâtre qui rend directement compte du vécu quotidien des peuples rend bien compte de notre approche du théâtre du *N'dolé* et du *Dipri*. En ce sens, Antonin Artaud (1964 :18-19) déclare :

Le théâtre qui n'est dans rien mais se sert de tous les langages : gestes, sons, paroles, feu, cris, sont cherchés d'abord pour leur qualité vibratoire ensuite pour ce qu'ils représentent. Un théâtre qui se retrouve exactement au point où l'esprit a besoin d'un langage pour produire ses manifestations.

Ainsi, tous les instruments de musique, les gestes, les bruit et les onomatopées communiquent en synergie avec l'action des acteurs et le jeu des spectateurs. En plus de créer une dynamique autour de la scène, la musique fait naître une émotion chez le spectateur et concourt à la jouissance de celui qui éprouve du plaisir en l'écoutant.

### **1.3 La relation acteur/spectateur : une confusion constructive**

Dans les spectacles socioculturels, à l'instar du *N'dolé* et du *Dipri*, la relation interactive entre acteur et spectateurs est remarquable. Une interaction qui rend souvent confus le statut de l'un et l'autre, si l'on considère que l'acteur est le regardé et le spectateur le regardant. Cependant, cette confusion est féconde, vu que tout théâtre repose sur cette relation qui met en jeu le couple regardé/regardant et que chez les négro-africains, elle est le leitmotiv du spectacle. Anne Ubersfeld (1996 : 8) l'atteste en ces termes :

L'acteur est un artiste présent sur l'espace scénique et dont la mission est d'agir et de parler dans un univers fictionnel qu'il construit ou contribue à construire.

D'où la double fonction et, si l'on peut dire, le double statut de l'acteur à la fois élément actif d'un univers fictionnel et praticien travaillant avec son corps-voix.

L'acteur est une projection sur scène, de son corps et de sa voix devant un spectateur à qui il cède ce statut. De cette confusion, sa nature ne se résumant pas qu'à cela, l'acteur est aussi celui sur qui se focalise la fonction observatrice du spectateur et vice versa. C'est en cela que certains critiques d'art soutiennent que l'acteur «*se situe au cœur même de l'évènement théâtral. Il est [...] le regard et l'écoute du spectateur.* » (Patrice Pavis, 2012 : 54). Tous ces éléments réunis qui définissent le statut de l'acteur et par ricochet celui du spectateur dramaturgiques confèrent aux spectacles socioculturels leur spécificité théâtrale de pratiques traditionnelles.

Dans le spectacle du *Dipri*, les acteurs varient en fonction du rôle qu'ils incarnent sur la scène. Le cas du spectacle du *Dipri* est patent, les acteurs principaux sont ceux qui sont en état de transe, possédés par le *Pkon*, le batteur du tambour parleur et les anciens. Le rôle des anciens est de veiller sur les initiés afin de les protéger de toutes les éventuelles attaques des forces mystiques intérieures et extérieures. À leurs côtés, se trouve les accompagnateurs, les stimulateurs des *Pkonpô*, les initiés en situation de spectacle rituel. Considérés comme des acteurs secondaires, leurs rôle est de chanter les prouesses mystiques de ces derniers. Enfin vient les figurants, un types des spectateurs naturellement invités. Ceux-ci sont attirés sur scène soit par le jeu des initiés, soit par leurs liens de parenté. Ils peuvent quitter la scène à tout moment, ils n'ont donc pas la même contrainte que les acteurs principaux.

Quant au spectacle du *N'dolé*, les acteurs sont composés par un groupe de femmes dénommées en *abidji*, les *Bossom Eyî*, littéralement traduit, *les femmes de la grande famille*. Les rôles sont distribués suivant deux catégories d'actrices : celle qui constitue d'un côté le groupe des actrices principales, et de l'autre, celle qui représente les actrices secondaires. La configuration de la scène montre que ces catégories d'actrices sont fonction des rôles et de la place qu'elles occupent sur scène. Dans une construction circulaire, l'actrice principale sur la planche du jeu, se distingue premièrement par sa posture et son rôle scénique. Elle joue un rôle de pivot, de métronome, de direction d'acteurs et fait office de metteur en scène. En ce qui concerne les actrices secondaires, elles encerclent l'actrice principale s'invitant à répondre à ses déclamations, reprendre les refrains et l'accompagner dans ses jeux de pas. Le spectacle est à son comble.

Comme dans tout jeu spectaculaire traditionnel d'effet théâtral, l'acteur principal n'est pas uniquement relié à un seul rôle qui lui est assigné, mais il peut être



appelé à remplir une diversité de fonctions. Blédé Logbo (2016 : 46), dans son analyse de la conception dadienne du théâtre traditionnel africain, écrit ceci, à l'exemple du conteur : « [il] sait se faire acteur, personnage, metteur en scène et transformer l'auditoire en acteur-spectateur. » Raison pour laquelle, dans ce spectacle dansé, en plus d'être nommée meneur de jeu, l'actrice centrale s'improvise metteur en scène dans le jeu du *N'dolé* dans la mesure où elle manipule, dirige ses co-actrices et veille à la beauté du spectacle.

Par ailleurs, sur la base de ce qui précède, le spectacle traditionnel africain est une expérience collective et individuel, mais plus un moment de partage où tous les participants sont appelés à s'ouvrir et à donner une partie de soi aux autres. C'est ainsi que dans les diverses pratiques traditionnelles, «*la participation est vue comme une communion spirituelle et physique entre les spectateurs et les personnages.* » (Fanny Losséni, 2014 : 62). Outre cette communion, le spectateur reste le récepteur de la scène. C'est sur lui que les effets produits par le spectacle se répercutent, faisant naître certaines réactions, selon son état d'esprit. Silué Gnénébelougo (2011 : 305) l'illustre bien, à travers la description de la réaction du spectateur dans les rites funéraires chez les *Senoufo* :

Il crie, saute, danse, applaudit. En tout état de cause, sa volonté d'exprimer ses sentiments et ses émotions est sans faille. [...] Dans tous les cas, nous assistons à l'expression d'un état de purgation des mœurs, puisque le spectateur passe d'un état initial à un état second qui lui permet de s'évader en noyant ses soucis quotidiens. Ce moment est aussi l'occasion de s'élever au-dessus de la mondanité pour devenir un spectateur éclairé, critique.

Les spectacles vécus par les populations ont un réel impact sur l'individu et la communauté. Dans les pratiques du *Dipri*, un spectateur peut à tout moment passer du statut de spectateur à celui d'acteur, lorsqu'à l'entente du tam-tam parleur, le *Pkon* le possède. Comme pour marquer leur présence, leur adhésion et leur mécontentement, les spectateurs accompagnent le jeu par des cris, des rires, des sifflements, et par la reprise des refrains. Leur participation active au rituel crée une chaleureuse ambiance qui donne au spectacle son caractère cérémoniel, rituel et son effet théâtre pouvant constituer une force d'innovation de la scène théâtrale négro-africaine contemporaine.

## **2. Les perspectives de réinvention de la scène théâtrale contemporaine**

À partir de l'effet théâtre des spectacles socioculturels, l'enjeu est de donner une nouvelle vue à la scène théâtrale et renouveler les rapports de l'individu à la scène et à la société. La théâtralité de ces spectacles riches en art scénique pourra permettre de

mettre en place un genre théâtral plus expressif et enrichir les techniques de création et d'innovation des auteurs et metteurs en scène.

## 2. 1 L'innovation du discours scénique contemporain

La réinvention de la scène théâtrale passe inéluctablement par le discours scénique en tant qu'espace de jeu et de communication de tout le dispositif qui produit du sens. La communication est le propre de tout art dramatique. Le théâtre, comme art de la représentation, se fonde sur la communication dans l'aboutissement de son esthétique comme une arme de critique sociale et inclut à la fois auteur, metteur en scène, personnage-acteur, comédien et par-dessus tout, le destinataire premier du spectacle : la société. L'on assiste donc à une relation sociale intersubjective. Dans les spectacles socioculturels, les moyens de communication scénique sont divers et varient, en fonction des circonstances et des types de rituels qui fécondent un effet théâtre transcendant les spectacles rituels. Il apparaît clair que dans les spectacle du *N'dolé* et du *Dipri*, la parole chantée est plus forte que la parole dialoguée. Cela sous-entend que le chant est un puissant moyen de perception du message véhiculé et des effets théâtraux qu'il produit sur le spectateur. L'attirance vocale de l'élaboration mélodique, mais aussi par la mise en cohérence, en harmonie dans l'embellissement des figures construites sont mis en valeur pour éveiller les émotions profondes.

Dans ces représentations scéniques, les effets spéciaux du cri intègrent une forme de langage. Hormis son ensemble sémiotique, «*il reste en toute occasion fortement musical, imprégné des sentiments élémentaires que manifestent par exemple les acclamations ou les huées des foules mues par l'admiration ou la colère* ». (Luc Benoist, 2019 : 18). Dans cette optique, le cri se présente comme un signe dans la transmission du message sensoriel et un qualificatif sonore susceptible de donner de l'effervescence à la manifestation soit par approbation ou soit par récusation. En plus, un autre moyen de communication scénique qui révèle la dimension métaphysique du jeu entre acteur et les divinités ne manque pas de retenir notre attention. Il s'agit du silence dont le vide est comblé par la musique. Ce type de langage assez particulier intervient plus dans les rituels de possession.

En effet, ce qui est captivant dans l'art théâtral, c'est bien sa communication scénique (texte/ représentation), régit par un système dialogique sur la base duquel le message théâtral s'évalue. C'est ce système qui détermine la poétique du *dit* et du *non-dit* sur la scène. Il existe une interaction permettant d'identifier celui qui parle, à qui il parle et de quelle manière l'énoncé est formulé lors de sa transmission au reste du corps actoriel ainsi qu'aux spectateurs. La scène d'exécution du *N'dolé* fournit d'amples

explications sur la technique discursive dans une vision traditionnelle. En situation de production langagière, dans la pratique du *N'dolé*, diverses formes d'énoncés sont lisibles et connotent la prise de parole de chaque personnage-acteur par rapport à son locuteur.

D'abord, ce qui paraît intéressant, c'est le processus dialogique sur la scène. Anne Ubersfeld (1996), dans son décryptage du langage théâtral, définit le dialogue de théâtre comme une succession d'échanges conversationnels, dépendant d'une linguistique de l'énonciation. Le dialogue est donc une communication intersubjective, un ensemble de paroles qu'échangent les personnages, les acteurs et les comédiens entre eux, sur une scène donnée. Sur la scène du *N'dolé* ou du *Dipri*, l'échange dialogal entre les actrices ou acteurs est plus actif ; il est vivant, car il fait fonctionner l'ensemble du jeu. Signalons que dans l'exemple du *N'dolé*, il faut rappeler que la prise de parole se fait de manière circulaire, parce que les actrices sont des performeuses et les rôles peuvent à tout moment être inversés. Celles-ci, par le biais de la parole-chantée, dialoguent entre elles sur des faits et événements qui meublent leur quotidienneté. Ainsi, pendant que Le leader vocal raconte, le chœur réplique en guise de réponse par des cris apostrophés ou des questionnements poussés par une certaine curiosité. Voici une transcription littérale d'un échange dialogué sur la scène du *N'dolé* :

Le leader vocal : Adé<sup>4</sup> m'a appelé/Mon Adé m'a appelé

Le chœur : voilà !

Le leader vocal : je suis arrivée là-bas, il me dit de m'asseoir

Le chœur : c'est vrai ça ?

Le leader vocal : je suis passée m'asseoir, il me parle d'une affaire de   coucher

Le chœur : ah bon !

Le leader vocal : j'ai dit que je ne voulais pas, alors, il tendit sa main et m'attrapa.

Et mes perles depuis mes hanches, remuèrent.

En ce moment précis, Le leader vocal, toujours au centre, abonde dans un déhanchement rythmique. Ces coactrices, dans un rire dérisoire, l'accompagne en répliquant à sa dernière profération sous forme de refrain. En conséquence, cette conversation laisse entrevoir clairement une situation de communication entre les actrices. Le leader vocal raconte sa mésaventure à ses coactrices. Ces dernières, pour marquer leur présence à l'écoute de son récit, émettent des codes de réponses compatissantes, sous un air ironique. En sommes, le *N'dolé* et le *Dipri* développent une communication discursive de la scène à partir des spectacles dont les moyens de

---

<sup>4</sup> Une expression voilée utilisée pour chérir quelqu'un tel que son amoureux chez les Abidji. Parfois, elle est utilisée pour camoufler le nom de son bien-aimé.

production dialogique contribuent à la bonne réception du message véhiculé. Au niveau du système discursif, le dialogue ordinaire, le dialogue par le chant ou la traduction du silence par la musique renforce la parole dans l'échange. En outre, les différentes interventions permettent d'identifier les actes du discours et des techniques propres à l'activité théâtrale dans la quête d'un théâtre performatif et novateur.

## 2.2 La quête d'un théâtre performatif et novateur

L'univers de la performance est pluriel, voire polyphonique et s'ouvre à divers disciplines artistiques liées aux organes de perception. Ainsi, l'on note notamment une performance pour les sens (pour se divertir) ou encore une performance pour l'intellect (pour réfléchir). Au théâtre, la performance brise les limites, les barrières et contribue au décloisonnement des arts mettant en désuétude les notions dramaturgiques qui définissent le théâtre classique. La performance est un concept dominant des nouvelles recherches dans les champs d'études théâtrales. Elle est caractéristique des spécificités esthétiques des scènes théâtrales contemporaines. Ouverture et flexible aux vents d'une scène visant à une totalité artistique, la performance se veut l'expression d'une société libre :

Il n'y a pas de rôles comme on ne l'entend habituellement ni de personnage mais une ou plusieurs personnes qui s'engagent corps et/ou voix (et/ou âme) sur un plateau. [...]. Elle peut être le reflet de son époque, des problématiques de la société, de ses changements, elle peut être la mise à nue d'enjeux intimes, elle révèle aussi les mutations historiques autant qu'esthétiques des arts scéniques. Elle est espace d'expression libre et directe dans lequel une présence et une parole vraies peuvent advenir. » (Kattenbelt Kiel, 2015 : 103).

Le théâtre performatif constitue une approche nouvelle qui s'investit dans tous les spectacles traditionnels susceptibles de théâtralité émettant des effets théâtraux. Cette approche ne va pas dans le sens de les dénaturer, mais en vue de susciter une démarche critique qui ouvre des réflexions transformatives, productrices de nouvelles connaissances dans le domaine théâtral. La scène performative induit, à cet effet, l'idée de la mise en scène comme l'explique Kattenbelt, matérialisée par un acteur appelé performeur prestant devant un spectateur-observateur. Ce dernier « *qui, en adoptant la position de membre de l'assistance, aide le performeur à jouer son rôle* », poursuit (Kattenbelt Kiel : 2015 : 103). Le but visé par Kiel est de montrer que l'effet théâtre des spectacles socioculturels débouche à une scène performative, dans la mesure où ils se fondent sur le réel social. C'est pourquoi, les pratiques traditionnelles susmentionnées sont des voies de création indéniables, des lieux où peuvent se tramer et s'inventer des

aptitudes et des attitudes collectives ou individuelles. Par conséquent, l'on pourrait opérer une percée vers de nouvelles formes d'esthétiques théâtrales spécifiquement reconfigurer ; des scènes d'un théâtre vivant qui intéresserait le public africain.

En plus, certains spectacles de danse, de rituel de possession et de pratiques d'acteurs solo, comme l'on peut voir dans les séances de conte ou dans les prouesses poétiques des griots, présentent des scènes où un performeur endosse plusieurs rôles. À travers leurs expériences personnelles, ces acteurs du spectacle traditionnel, appelés des *polytechniciens*, dans la maîtrise de leur art mettent en œuvre une diversité de techniques de communication. Ils deviennent, à la fois, acteur/narrateur/metteur en scène/moralisateur, etc. C'est le cas chez les actrices Abidji en jeu dans le *N'dolé*, les accompagnateurs du *Pkonpô*<sup>5</sup> dans le *Dipri*, dans le rituel de *la prise de la case du défunt* chez les *sandobele*<sup>6</sup>senoufo. Elles sont *comédien-chœur-choriste-danseur-metteur en scène-narrateur*. Leurs performances improvisées sont alors exécutées devant le trio *public-spectateur-répondeur*.

Par conséquent, la danse performative qui découle des spectacles socioculturels est comprise comme une performance du corps de l'acteur. Le corps participe à la création culturelle et constitue également le lieu d'une affirmation où le désir de se faire voir et entendre est un combat collectif et vital. Ce type de spectacle suggère une société où chaque acteur joue sa condition, son statut social, voire son appartenance. Des lors, le spectacle devient une voie de revendication d'ordre familial et de communion avec les forces cosmiques pour la pérennité et la stabilité de la société. De ce qui précède, les spectacles socioculturels débouchent sur un théâtre de type performatif négro-africain. Pour le promouvoir, il faut penser de nouveaux codes de la représentation pour une scène plus expressive, innovante et productrice de talents.

### **2.3 L'idée d'une nouvelle scène théâtrale contemporaine négro africain**

Dans leurs théâtralisations, les spectacles socioculturels sont marqués par une certaine poéticité, héritage de leurs sources d'oralité fortement pétries d'éléments culturels. Ces spectacles constituent un riche patrimoine, sources d'inspiration pouvant contribuer significativement à la transformation de la scène théâtrale contemporaine négro-africaine. Partant de ce fait, le chant, le conte, la poésie chantée, la danse, le proverbe sont parmi tant d'autres, des composantes artistiques qui, pris dans toutes leurs authenticités, intègrent ce schéma d'une esthétique particulière.

---

<sup>5</sup>L'individu en transe, possédé par le génie du *pkonpô*

<sup>6</sup>Acteurs de la danse *sandog* chez les Senoufo, *sandobele* désignent les initiés à l'art divinatoire, communément appelés charlatans

Démarche qui est considérée comme une interaction artistique ou un dépassement qui rompt d'avec la monotonie. L'expression d'une nouvelle scène théâtrale, loin d'être une contestation des codes théâtraux, renvoie plutôt à un type de théâtre qui s'invite dans un processus de dépassement, d'évolution des règles qui définissent l'art théâtral contemporain négro-africain. C'est le cas des danses traditionnelles exécutées à diverses occasions déclenchant une forte activité culturelle à l'exemple du *N'dolé* et du *Dipri* chez les Abidji. L'esthétique théâtrale qui se dégage de ces manifestations culturelles s'articule sur une totalité artistique. Cet état de fait est mis en exergue par Léopold Sédar Senghor, cité par Malika Dahou (2013 : 94) :

La danse à l'origine, il en est encore ainsi en Afrique noire, est le langage le plus complet. Il met en œuvre tout le corps, je dis tout l'homme : tête et buste, bras et jambes. Tous les arts : poésie, chant, musique, peinture, sculpture et naturellement danse. Il s'agit d'exprimer une idée autant qu'un sentiment.

Le regard que pose Dahou sur la danse, au-delà d'être admiratif, la présente comme une activité complète, un art total et globalisant. Ainsi, outre son aspect théâtral, elle est pénétrée par d'autres arts propres à la littérature. Sa profusion poétique et son style oral se perçoivent à travers la prolifération des chants. Ces chants constituent des poèmes lyriques et satiriques, vu leur contexte de production fondés sur l'expressionnisme. La construction du récit qui découle de ces textes chantés révèle une dimension narrative de roman et de conte. Tel que défini par le grand Robert, le roman est une œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures.

Autrement dit, se rapporte au roman, tout récit fondé sur la fiction, avec des personnages qui attirent à la vraisemblance. Toute narration qui malgré son caractère imaginaire, se pose comme un art d'identification et d'édification ; le miroir du vécu du lecteur. Tout comme dans la pratique de *N'dolé* ou du *Dipri*, les événements racontés sont sous la forme chantée dans lesquels les actants fictifs, par leur aventures, amènent les spectateurs-auditeurs à s'y identifier. Le texte oral, impersonnel, laisse la possibilité à chacun de s'identifier à un rôle social dans lequel il s'est senti indexé, dans les différentes circonstances de ces apparitions sur la scène publique.

Pour ce qui est du conte, le récit oral ou écrit ayant attiré au réel et à la vraisemblance, sa présence dans le *N'dolé* ou le *Dipri* s'identifie à des récits chantés populaires et saillants pour les populations. Les nombreux chants à l'allure poétique sont de véritables récits de faits réels, d'aventures romantiques quelques peu imaginaires, destinées à distraire mais aussi un moyen puissant de faire des reproches sans blesser. Celui qui y est tourné en dérision ou interpellé n'est pas nommément cité.

Il est donc indirectement concerné. Ces récits chantés sont dits sous un ton humoristique, destiné à critiquer, à rire des travers ayant marqués une vie, en vue d'un changement. C'est d'ailleurs ce caractère constructif qui donne sens et fonde la promotion de l'idée d'une réinvention de la scène théâtrale contemporaine négro-africaine par le biais de l'effet théâtre des spectacles socioculturels.

## **Conclusion**

L'effet théâtre des spectacles socioculturels par les exemples du *N'dolé* et du *Dipri*, contribue à une réinvention de la scène théâtrale contemporaine négro-africaine. Ces spectacles constituent de véritables sources d'inspiration d'une nouvelle expression théâtrale africaine fondée sur les pratiques spectaculaires des rites et rituels traditionnels. Les pratiques spectaculaires telles que la danse, le chant, la musique et la forte symbolique des objets rituels, le fonctionnement scénique des acteurs et des spectateurs sont tributaires d'un effet théâtre capable de réinvention. Suggérant la vie des populations, ces différents éléments étant la substance des spectacles socioculturels, ils constituent une valeur sûre pour élaborer de nouvelles bases du spectacle théâtral qui rompt d'avec la monotonie. Des actrices du *N'dolé* aux acteurs du *Dipri*, chez les Abidji, les spectacles qui se déroulent sur la place publique produisent des effets particuliers sur les spectateurs, souvent transformés en acteurs. Ces spectacles produits par eux et pour eux ont une incidence sur les populations et donc sur la société. Cela revient à reconsidérer l'élément théâtral en fondant l'action sur le réel social qui impose une innovation permanente du spectacle en fonction des circonstances, des acteurs et des spectateurs qui le reçoivent. L'une des idées forces est la revalorisation de la relation de connivence entre l'acteur et le spectateur. Une relation qui transforme le spectacle en lui insufflant une dynamique participative qui impulse l'action scénique et lui confère un effet théâtre. De même, les objets scéniques circulent librement du spectacle rituel à sa théâtralisation, communiquent et communient autant que les acteurs et les spectateurs.

## **Bibliographique**

**ARTAUD Antonin, 1964, *Le théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard**

**BARTHES Roland, 1981, « Le théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Coll. Points, n°127, Paris, Seuil.**

**BENOIST Luc, 2019, *Signes, symboles et mythes*, Paris, Puf, Coll. « Que sais-je ? », 11<sup>e</sup> édition 68<sup>e</sup> mille.**

- DAHOU Malika, 2013, « Les formes d'expression du théâtre noir africain : intercommunication, emprunts et structures langagières », in *Les cahiers du GRELCEF*, n°4, pp. 79-106.
- DOSPINESCU Liviu, 2005, « Attitudes de recherche en phénoménologie de la réception théâtrale ou comment une « tourbière » fait figure de réception phénoménologique. » Vol.25 (1), pp.43-61.
- FANNY Lossénie, 2014, « Les rites du *poro* et leur rapport au théâtre chez les sénoufo du Canton Gbato du département de Boundiali », In *Le cahier des arts, Revue d'arts et sciences de l'art*, N°3 de Décembre.
- FERNANDEZ Laure, 2011, « Cadres et Écarts : de la théâtralité en art contemporain, un théâtre à côté du théâtre », in *Qu'est-ce que le Contemporain?* NAUGRETTE, Catherine, Paris L'Harmattan.
- GROTOWSKI Jerzi, 1971, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité Métropole
- KATTENBELT Chiel, (2015), « L'intermédialité comme mode de performativité », Jean- Marc Larrue (dir.), in *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Paris, Presses universitaires du Septentrion.
- KOTCHY-N'GUESSAN Barthélémy, 1983, *Éléments culturels et formes de représentation en Afrique noire, l'exemple de la Côte d'Ivoire*, Thèse de Doctorat d'État, tome II, Paris, Université de Paris VII.
- LOGBO Blédé, 2016, *La pièce de théâtre, une littérature pour les arts du spectacle*, Abidjan, EDUCI, Coll. Dramaturgie.
- PAVIS Patrice, 2012, *Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin
- PAVIS Patrice, 2001, « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », In *L'Annuaire théâtral*, n°29, pp. 13-27.
- SCHERER Jacques, 1950, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.
- SILUÉ Gnénébelougo, 2011, *La Théâtralité dans les funérailles en pays Sénoufo*, thèse de doctorat unique en Lettres modernes, option : Théâtre africain, Bouaké, Université Alassane Ouattara.
- UBERSFELD Anne, 1996, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éd. du Seuil.