

L'ÉCHEC, UNE PÉDAGOGIE DE PRISE DE CONSCIENCE DANS LES THÉÂTRES RITUELS IVOIRIENS

Drissa SANOGO

Université Peleforo Gon Coulibaly

sanogodriss@yahoo.fr

Résumé

Les théâtres rituels ivoiriens sont des fruits d'universitaires. Les rituels du terroir en sont les principaux matériaux. Dans les pièces produites par les auteurs et faisant l'objet de cette étude, l'échec apparaît comme le socle sur lequel repose une pédagogie de prise de conscience. Pour cause, l'analyse sociocritique révèle qu'un objectif clairement affiché par les dramaturges est d'instruire le lecteur-spectateur sur les travers de la société africaine et dont les personnes de pouvoir en sont les principaux responsables. Il s'agit également pour eux de lui inculquer des savoir-faire et des savoir-être à même de le préparer à une révolution des mentalités. Cette pédagogie procède par l'exemple, dramatisant des sociétés aux mœurs proches du vécu africain bien que fictives. L'échec est perçu comme la débâcle morale et le rabaissement de personnages de pouvoir ou leur mort du fait de l'égoïsme. Ce phénomène provoquant le rire porte atteinte à l'immuabilité des personnes de pouvoir dans la société réelle et incite à agir. Toutefois, ces théâtres porteurs de promesses ne produisent pas les résultats escomptés. Le présent exposé propose des solutions pour un éveil effectif. Elles invitent les dramaturges à produire des pièces fortement imprégnées des réalités des rituels qu'ils promeuvent : techniques, noms d'instruments, de personnages, langue locale... Elles incitent les intellectuels à accorder de l'intérêt à ces théâtres et les gouvernants à la prise en compte des préoccupations des tenants de ces esthétiques.

Mots-clés : *échec, pédagogie, prise de conscience, théâtre rituel*

Abstract

Ivorian ritual theatres are the fruit of academics. The rituals of the terroir are the main materials. In the pieces produced by the authors and which are the subject of this study, failure appears as the foundation on which a pedagogy of awareness is based. For good reason, sociocritical analysis reveals that a clearly stated objective of the playwrights is to instruct the reader-spectator on the failings of African society and for which the persons of power are the main responsible. It is also a question of inculcating know-how and interpersonal skills in order to prepare them for a revolution in mentalities. This pedagogy proceeds by example, dramatizing societies with morals close to the African experience although fictitious. Failure is seen as the downfall of mind and the demeaning of power figures or their death through selfishness. This laughter-inducing phenomenon undermines the immutability of those in power in real society and incites people to act. However, these promising theatres are not producing the expected results. This paper proposes solutions for effective awakening. They invite playwrights to produce pieces strongly imbued with the realities of the rituals they promote: techniques, names of instruments, characters, local language... They encourage intellectuals to take an interest in these theatres and governments to take into account the concerns of the proponents of these aesthetics.

Keywords: *failure, pedagogy, awareness, ritual theatre*

Introduction

Dans les années 70-80, la production théâtrale ivoirienne s'enrichit d'une nouvelle vague d'esthétiques produites par des universitaires : le théâtre de recherche, encore appelé théâtre de laboratoire. L'on dénombre trois tendances spécifiques qui, se fondant sur des réalités du terroir africain, font la promotion de la culture nègre à travers des productions tant innovantes qu'osées : la griotique, de Niangoran porquet et Aboubacar Touré, le théâtre-rituel de Wêrê-Wêrê Liking et Marie-José Hourantier et le théâtre du Didiga de Bottey Zadi Zaourou. Si la première citée, qui proposait d'instruire le public à travers des pièces inspirées des techniques des griots, n'a produit que des récitals de poèmes, elle semble en outre s'être noyée dans des querelles de terminologies qui n'ont fait qu'accélérer son déclin. Quant aux autres genres, toujours vivaces sur le terrain (même si quelquefois, l'aventure explore de nouvelles expériences : Hourantier s'oriente souvent vers la mise en scène de pièces occidentales), elles égayent encore les masses par leurs productions d'œuvres écrites, qui souvent, font le pas de la représentation.

Le théâtre-rituel amène sur les planches les rituels africains. Il recrée l'espace qui sied aux cérémonies sacrées d'initiés, ressuscite les acteurs et plonge le lecteur-spectateur dans la symbolique mystique africaine. Le théâtre du Didiga se fonde sur l'art du Didiga, un rituel des chasseurs bété, peuple de Côte d'Ivoire dont est issu le dramaturge. Esthétique qui puise dans la métaphysique animiste, comme le Didiga originel, il se caractérise par une intrigue relevant toujours de l'impensable, des affrontements épiques, des métamorphoses, des mystères. Selon Anna Paola Mossetto : « Le concept d'impensable renvoie non seulement à l'instabilité des structures, extrêmement versatiles avec des changements imprévus de codes et de canons appartenant à l'initiation, tournant autour d'un personnage mythique aux valeurs épiques, sorte d'intermédiaire entre les morts et les vivants : Djergbeubeu » (Mossetto, 1999 : XIV)

L'échec apparaît comme une pédagogie de prise de conscience dans ces théâtres rituels, qui dramatisent le phénomène sous des angles divers. *Ma Sogona Ma Laide*, *La Rougeole-Arc-En-Ciel* et *Kitanmadjo*, trois pièces puisées dans ces esthétiques, servent de ciment à la présente

étude. Elles émanent respectivement des tenants de ces théâtres : Marie-José Hourantier, Wêrê-wêrê Liking, Bottey Zadi Zaourou.

Il est bien de rappeler, avec Blédé Logbo, que : « C'est à l'intention du public que se joue un spectacle de théâtre autant que l'édition théâtrale ne s'épanouit que lorsqu'elle peut compter sur des lecteurs de pièces de théâtre ». (Blédé, 2016 :13) Il s'agit pour le dramaturge, d'édifier les masses, de leur faire prendre conscience des travers de la société, dans le but de les éradiquer. En effet, comme le dit si bien Jacqueline Boni-Sirera : « L'écrivain n'est pas un élément libre dans la société, mais un élément marqué. [...] L'écrivain met donc en forme un matériau que la société lui communique plutôt qu'il ne le crée ». (Boni-Sirera, 1984 : 60) C'est donc en tant que témoin des souffrances de son peuple que le dramaturge produit une œuvre. Comment s'évalue l'échec dans les pièces étudiées ? Comment s'effectue la pédagogie de prise de conscience sur le lecteur-spectateur ? Quelles solutions envisagées pour un éveil plus actif des masses populaires ? Telles sont les interrogations auxquelles semble ramener l'élucidation du présent sujet d'étude. Barthélémy Kotchy rappelle :

« D'après les lois du matérialisme historique qui établissent un rapport entre l'œuvre littéraire et la société, l'œuvre véhicule nécessairement une charge idéologie. C'est pourquoi une véritable méthode critique ne saurait faire fi de la formation sociale comme totalité ». (Kotchy, 1984 : 65) La sociocritique apparaît donc à juste titre comme méthode indiquée pour répondre aux préoccupations énoncées. Cette approche « contribue à constituer le texte comme l'un des lieux où s'élabore la réaction de l'homme au réel et comme l'un des discours qu'il tient sur sa condition parmi les êtres, les choses et les événements, et probablement l'un des moins sujets à l'usure et à l'obsolescence, elle est une conquête décisive de la modernité ». (Bergez, 1990 : 152)

La présente étude s'établit en trois points, le premier fait une évaluation de l'échec dans les pièces étudiées. Le second révèle la pédagogie de prise de conscience mise en œuvre par les auteurs dans leurs œuvres. Quant au dernier aspect de la réflexion, il s'intéresse aux solutions pour un éveil actif des masses populaires.

1-Évaluation de l'échec dans les pièces

L'échec, résulte de l'égoïsme du personnage. Il se traduit par son humiliation ou sa mort violente et prématurée. L'étude éclaire une psychopathologie de l'échec. Il est la caractéristique d'un individu aux volontés utopiques. Il est aussi le choix d'une entreprise vouée à l'échec.

1-1-La déchéance morale

La Rougeole-Arc-En-Ciel est une pièce mettant en scène un village corrompu. Dans cette société, la permanence de la tare et son aggravation, sa généralisation à toutes les composantes suscitent la survenue d'un justicier décidé à y ramener de l'ordre : une épidémie de Rougeole. Les populations, égoïstes, guidées par l'intérêt personnel, toutes léguées contre ce justicier, décident de lui intenter un procès. Le prologue révèle en effet : « Le village se liguait dans la solidarité instinctive retrouvée - Et l'on tentait ensemble d'abattre ce nouveau mal, - Et l'on se battait contre sa prolifération (un silence) - Un tribunal s'installe sur la place du village - Et l'on engage le procès contre la Rougeole - La Rougeole-Arc-En-Ciel... » (Wèrè-Wèrè, 1987 : 98)

La particularité de ce procès est que chacun se révèle tel un juge puis est jugé à son tour, acteurs et spectateurs compris. Il s'agit d'un rituel qui place l'individu face à ses propres laideurs intérieures. Comme le dit Marie-José Hourantier : « Le rituel pour un procès remet en question les fondements de la société et cherche à responsabiliser les forces vives-Il constitue une espèce d'assemblée ou de tribunal populaire [...] où chacun se regarde et regarde afin d'aiguiser un jugement : chaque spectateur peut atteindre cet état de juge aboutissement d'un travail intérieur intense où jadis l'initié était préparé à créer les conditions nécessaires à l'éclosion des vérités ». (Hourantier, 1987 : 131) La situation est d'autant plus humiliante qu'elle montre que chacun a quelque chose à se reprocher. À la limite, tous seraient disqualifiés quant à leur aptitude à juger autrui. L'échec s'évalue ainsi comme un statut, celui de l'égoïste notamment, enclin à s'enrichir à tout prix. Cette pièce se révèle être un témoin de la réalité africaine actuelle en ce qu'elle rappelle l'univers corrompu de la société. Aussi est-elle édifiante pour le lecteur-spectateur.

Dans *Ma Sogona Ma Laide*, la déchéance morale est la récompense des détracteurs de Sogolon et de son fils, des personnages princiers infirmes, du fait de la possible accession au trône du Manding de Sunjata, suite au décès du roi : « **Les Commères** - La femme-buffle met le feu partout. Elle adore compter les morts et soulever le vent. Elle est l'ennemi secret qu'on ne voit pas. Sogolon, c'est ça là ! [...] Qui voulait la peau de lion ? C'est pas la hyène puante que vous connaissez qui faisait *saraki-saraki*¹ pour son avorton de fils ? Un reste d'homme qui traîne derrière une femme aigrie, le dos dehors, **fougoussa fougoussa** ». (Hourantier, 2001 : 36)

Comme l'on peut le remarquer, Sogolon sur qui pèse le deuil de son mari, le roi Maghan Kon Fatta récemment décédé, est accusée du meurtre de ce dernier en vue de porter au pouvoir son fils. Les personnages hâis sont même accusés d'entretenir des rapports incestueux : « On dit elle aime la chose-là, son affaire de chercher garçon, c'est pas petit *dhè* ! Elle fait *gnonkongnokon* avec son fils, c'est pas clair ! Sunjata, ce fou-guéri-là a fait *tabla koukou* avec sa mère ». (Hourantier, 2001 : 43). Sogolon et Sunjata sont également sous-estimés par leurs rivaux dans la course à la couronne, en l'occurrence Sassouma et ses partisans. Ces propos de Sassouma en témoignent : « La Sogolon ne peut plus être un danger ; le plus petit de nos sorciers a eu raison d'elle. Elle se courbe la bossue, chaque jour un peu plus et Sunjata court en boitant après le petit gibier. Comment ces deux-là ont-ils pu nourrir notre peur ? » (Hourantier, 2001 : 45). C'est donc à juste titre que, la guérison mystérieuse de Sunjata et son accession au trône du Manding, après sa victoire sur le puissant roi du Sosso, tué lors d'une bataille, plonge le clan adverse dans l'humiliation. Le revers des concernés apparaît comme le logique résultat de leur entreprise aventureuse.

La pièce *Kitanmadjo* relate l'attitude funeste du chef de village Blé, un homme égoïste et inhumain, dont la déchéance morale se traduit par son rejet de la société. Son échec est un long et douloureux processus au cours duquel l'individu est graduellement désavoué par tout le village au cours d'un procès public l'opposant à un jeune villageois : Kitanmadjo. Si la tenue d'un tel événement paraît impensable dans l'Afrique Noire où les aînés jouissent du privilège que

¹ -Les mots étrangers sont en gras dans la pièce étudiée.

leur confère une immunité naturelle vis-à-vis des plus jeunes, s'imaginer que la sentence puisse être prononcée en faveur du jeune homme, comme c'est le cas dans la pièce, relève du miracle. Dans ce processus d'extrême humiliation, le chef Blé, dont la société découvre la vraie nature, passe par des phases successives. Il est tour à tour dépouillé de ses attributs ainsi que leurs corollaires de responsabilités et d'honneurs pour ne se révéler que comme un être vil : un paria.

En réalité, les règles du rituel d'interrogation des prévenus, dans l'Afrique traditionnelle, ne permettent pas un affrontement frontal entre les aînés et leurs cadets. Aussi la tradition fait-elle s'affronter les concernés à travers les deux personnages interposés de Noun Da, la Doyenne des notables et Gngla, l'agent rythmique. D'autres villageois sages sont associés à ces personnages-relais. Il s'agit de préserver la dignité de l'adulte. Le processus permettant la prise de parole du chef se présente comme suit : « LA DOYENNE DES NOTABLES. – Adou ! / ADOU. – Yoo ! / LA DOYENNE. – Gondo, / GONDO. --Yoo ! / LA DOYENNE. – Chef Blé ! / LE CHEF. – Yoooo ! / LA DOYENNE. – Vous avez écouté mieux que moi. Nos enfants nous accusent de vouloir les détruire, mais je sais que vous avez le cœur aussi blanc que le kaolin. Que dois-je faire pour rassurer les N'Nowé à qui nous avons-nous-mêmes demandé de veiller sur la paix dans ce village ? (Un long silence). / LE CHEF BLÉ. (d'un air grave). – Gngla. / GNANGLA. – Yoo ! / LE CHEF BLÉ. – Quand tu dis à un enfant qu'il est beau, tu le surprends le lendemain en train de vouloir coucher avec ta mère ». (Zadi, 1984 : 109-110)

Comme l'on peut le voir, la parole est prudemment donnée au chef selon un procédé progressif. Et, bien que l'homme soit le principal accusé, par l'emploi du pronom personnel « nous », la Doyenne occulte cet aspect derrière une forme d'accusation qui serait dirigée vers tous les aînés. En outre, l'image de l'accusé est lavée de toute souillure à travers l'expression « Je sais que vous avez le cœur aussi blanc que le kaolin ». C'est dire que toutes les précautions sont prises afin d'assurer au chef un certain confort pendant le procès. Ainsi, l'événement bascule vers le tragique à partir du moment où le Chef Blé, sous l'effet de la colère et poussé par la fierté, fait obstruction aux règles en intimant à l'agent rythmique, l'ordre de se taire puis commence à s'adresser directement à Kitanmadjo : « LE CHEF BLÉ (se tournant vers Gngla et brandissant son chasse-mouche). – Toi, tais-toi ! [...]

Toi, Kitanmadjo, qui es-tu ? Pourquoi tout ce mystère dont tu t'entoures ? Qui crois-tu mystifier ? Dis-le ici devant tout le monde ! Ces années que tu as passées en forêt, crois-tu que j'en ignore le secret ? (vivement) – Je te déshabillerai, moi, publiquement, si tu oses entraver mon chemin ! [...] / - L'agent rythmique est dépassé. (Zadi, 1984 : 113)

La violation de la bienséance par le premier responsable de l'autorité villageoise met fin au rituel. L'affrontement frontal ne peut être évité et le chef Blé est humilié par Kitanmadjo. Le village découvre la vraie nature de son chef ; un homme jaloux de la réussite de l'adolescent, un voleur cupide et principal appauvrisse du village. Surce, les adolescents N'Nowé, surtout les jeunes femmes de cette classe d'âge, assaillent d'humiliation l'individu qu'ils dépouillent de tout reste de dignité. Le chef Blé, publiquement humilié par les jeunes, les femmes surtout, est rabaissé au plus bas de l'échelle sociale. Il se voit intimer l'ordre de ramener les biens pillés. L'impossibilité de la réparation du préjudice sonne alors pour lui comme une invitation à s'exiler du village. Ainsi, l'échec du chef Blé résulte de la caractéristique du concerné dont la volonté de s'enrichir et les méthodes produisent l'insuccès.

La déchéance morale apparaît finalement comme le reflet d'une volonté vouée à l'échec. Elle révèle aussi le logique couronnement d'une entreprise audacieuse. L'approche sociocritique des textes montre que les dramaturges, au travers de la fiction des pièces, révèlent l'avidité du pouvoir et la personnalité corrompue des personnes qui en sont détentrices.

1-2-La décadence physique

Dans *La Rougeole-Arc-En-Ciel*, la décadence physique des personnages apparaît, tel un caractère moral figé dans un masque de laideur. C'est ainsi que la dramaturge révèle à chacun sa vraie personnalité. L'imperfection morale, substituée par le masque, élément physique, devient la nouvelle identité du personnage. Ce portrait physique déshonorant expose le personnage devant le miroir de sa propre conscience. L'individu jugé, et à qui il revient aussi de juger, se découvre lui-même sous son aspect méprisant. Comme le dit Marie-José Hourantier : « Quatre personnages, représentant les différentes catégories sociales, le Termite-vieillard, l'Inexistant-intellectuel, le Tard-Venu historien et la femme-Mante Religieuse vivent l'angle le plus

rebutant de leur quotidien. Caricatures monstrueuses qui ne peuvent plus se défendre et que personne n'ose défendre ». (Hourantier, 1987 : 131-132) Cet aspect contrariant du personnage, juge mais également accusé, l'expose à la vindicte publique. En d'autres lieux, sa sécurité physique serait compromise et il pourrait être pris à parti, battu ou même tué. En effet, ce qui devrait être caché, c'est-à-dire, l'état de personnage vicieux, se révèle être un statut affiché, un aspect affligeant pour soi-même et pour le peuple, visible par tous. Le juge, dans cet environnement vicié, le vrai juge, se révèle être un fauteuil vide recouvert d'un pagne blanc, signe de pureté. Il agit comme un repoussoir psychologique, s'imprégnant de la souillure de l'occupant sous diverses teintes : rouge, jaune, bleue, verte. Wêrê-Wêrê déclare : « Le Juge au parquet est symbolisé par un fauteuil vide sur lequel trône un pagne blanc. Tous les personnages occuperont tour à tour le fauteuil et seront juges en endossant le pagne blanc. / La Rougeole-Arc-En-Ciel représentée à la barre par le banc des accusés où sera assis un mannequin habillé de plusieurs pagnes : rouge, jaune, bleu, vert. Tous les personnages passeront également par cette position d'accusé. (Wêrê-Wêrê, 1987 : 99) La décadence physique apparaît finalement comme un principe philosophique, dans *La Rougeole-Arc-En-Ciel*. En effet, dans cette pièce, la dramaturge opère un transfert ou une fusion entre les vices de l'individu, c'est-à-dire, son moi profond et son être physique dans la société. En cela, elle semble rejoindre Henri Wallon qui déclare que : « Le sujet n'est envisagé qu'à travers son comportement » (Wallon, 1970 : 41). Cette vision répondrait à une pédagogie de prise de conscience qui sera développée plus loin.

Dans *Ma Sogona Ma Laide*, la décadence physique est le fait de Soumaoro, roi du Sosso, abattu par Sunjata, son rival qu'il sous-estimait. En réalité, comme le souligne Marie-José Hourantier : « Sunjata a reçu la réponse, le **douadjabi**, la bénédiction exaucée, et le *nankama* détient ce quelque chose d'indéfinissable, le *nyama*, forceprotectrice, chance inexplicable qui permet de sortir des situations inextricables ». (Hourantier, 2001 : 18) Il est le successeur désigné par les dieux à la tête du Manding. Il est : « chargé de l'histoire de son peuple dont le plan est tracé sur le chemin des étoiles ». (Hourantier, 2001 : 56) C'est donc, contre toute attente qu'il se met mystérieusement debout et accomplit sa destinée en tuant Soumaoro.

La mort en tant que manifestation de la décadence physique apparaît très clairement dans Kitanmadjo. En effet, cette pièce est le lieu où les ambitions égoïstes de puissance des forts, les personnages de pouvoir notamment, se soldent par une mort violente et prématurée.

Les chasseurs, maîtres d'initiation du jeune Kitanmadjo, malgré leur parfaite connaissance de la vie et des secrets de la nature, sont victimes de leur passion égoïste. Ils périssent tragiquement dans une extermination collective, après avoir découvert un trésor que chacun voulait conserver pour lui tout seul. Quant au jeune ogre, il tue son propre père pour venger celui de Kitanmadjo, le fils d'un chasseur dévoré par le vieil ogre. Ce parricide lui vaut l'amitié et la confiance totale du garçon avec qui un pacte est vite scellé. Malheureusement, il se suicide, convaincu du non-respect dudit pacte par son ami humain. Ainsi, la déchéance physique de l'individu apparaît comme le juste couronnement d'une entreprise égoïste et aventureuse.

Finalement, la déchéance physique peut être analysée comme la disqualification du sujet, dans une tâche qui ne doit pas lui être assignée. C'est donc son "effacement", que la dramaturge préconise, dans *La Rougeole-Arc-En-Ciel*, non par des noms de personnages, mais à travers des masques et des catégories sociales bien identifiées : le Termite-vieillard, l'Inexistant-intellectuel, le Tard-Venu historien et la femme-Mante Religieuse. Quant aux autres auteurs, cette disparition du personnage est clairement révélée par sa mort dans leurs pièces.

En tout, l'évaluation de l'échec révèle les imperfections morales et physiques des êtres en société. L'échec est analysé comme une réponse à l'égoïsme. Mais, comme l'on le verra dans le point suivant, il s'agit d'une pédagogie de prise de conscience savamment orchestrée par les dramaturges à travers leurs œuvres.

2-La pédagogie de prise de conscience

La pédagogie désigne l'art d'enseigner. Elle vise à inculquer un savoir, un savoir-faire et un savoir-être. Dans le cadre spécifique de la présente étude, la pédagogie a vocation à entraîner une prise de conscience collective des africains sur les maux qui minent le continent afin d'aider à les exorciser. Pour ce faire, les dramaturges se fixent des objectifs, utilisent une méthode donnée et analysent les résultats obtenus.

2-1-Objectifs et méthode

Les objectifs poursuivis par les dramaturges sont de trois ordres : instruire les africains sur les mauvaises pratiques sociales qui ont cours sur le continent Noir, leur indiquer comment les éradiquer et surtout, leur inculquer une culture du vivre ensemble et en harmonie. Très concrètement, Wêrê-Wêrê Liking, Marie-José Hourantier et Bottey Zadi Zaourou, optent pour le choix d'un enseignement par l'exemple. Sur la base de résultats de recherches effectuées sur le public, par Gilles Fossion et Ariane Baye, trois hypothèses attesteraient de l'efficacité de cette méthode : « La première est que l'utilisation d'exemples a des impacts cognitifs et que l'ampleur de ces impacts diffère selon la forme que l'exemple revêt. La deuxième est que l'utilisation d'exemple génère des impacts motivationnels et qu'ils sont influencés par la forme de l'exemple mobilisé. La troisième est que certaines propriétés de l'exemple sont susceptibles de renforcer le sentiment de familiarité par rapport à l'exemple [...] et qu'il existe des liens entre le sentiment de familiarité et les impacts cognitifs et motivationnels ». (Fosson, Baye, 2019)

Les pièces étudiées mettent en évidence la troisième hypothèse des chercheurs. En effet, les sociétés fictives qu'elles révèlent saisissent le lecteur-spectateur par la familiarité des mœurs des peuples. En effet, l'analyse sociocritique situe le cadre spatio-temporel dans l'Afrique, au temps des royaumes, c'est-à-dire l'Afrique Noire traditionnelle. En outre, *La Rougeole-Arc-En-Ciel*, de Wêrê-wêrê Liking et *Kitanmadjo*, de Bottey Zadi Zaourou, évoquent l'univers vicié dans lequel évolue le lecteur-spectateur, celui des dirigeants tout-puissants qui échappent aux lois. Si *Ma Sogona Ma Laide*, de Marie-José Hourantier, le briffe sur l'histoire de Sunjata, ce héros africain qui marqua le Manding, cette pièce le ramène aux préjugés déshumanisants dont font l'objet les personnes diminuées physiquement par des handicaps moteurs en Afrique, notamment les infirmes. Ces sociétés fictives des pièces, aux mœurs proches du vécu, parviennent à une relative harmonie. Ainsi, le recours à l'exemple apparaît motivant pour le lecteur-spectateur. Les deux premières hypothèses trouvent alors toute leur application et/ou leur utilité. En effet, les expériences édifiantes des peuples fictifs des pièces pourraient-elles s'appliquer à sa vie ?

Dans *La Rougeole-Arc-En-Ciel*, chaque personnage, placé tour à tour dans une situation d'accusé et de juge, prend conscience de ses

propres tares. Certes, cette situation du recours de l'individu à sa propre conscience paraît peu probable dans une société où l'égoïsme est la norme, mais, il est clair que la conscience en ses propres insuffisances est une clé vers l'amélioration des attitudes, notamment au-delà de la pièce, dans la vie réelle. Se regarder dans le miroir de sa propre conscience paraît ainsi la proposition de la dramaturge pour une société perfectible. La déchéance morale du chef de village, Blé, dans *Kitanmadjo*, sonne donc comme une réponse à la méconnaissance de cette réalité. Dans cette dernière pièce, l'éviction du chef par le peuple est un exemple dont le but est d'inciter les africains à prendre courageusement en main leur destinée. Les pièces prévoient des revers terribles pour les personnages puissants mais égoïstes. En effet, le couronnement de leur entreprise aventureuse se solde par une mort violente et prématurée. C'est en dramatisant la tragique disparition de ces héros tout-puissants que l'artiste attire l'attention des hommes de pouvoir sur les possibles revers auxquels pourrait mener leur attitude.

La pédagogie par l'expérience vise donc à instruire l'individu sur les dérives de sa société. Cette instruction se fait au travers d'exemples proposés par des pièces dramatisant des sociétés aux mœurs proches de la réalité. « Voici des peuples qui vous ressemblent. Voyez comment ils parviennent à s'améliorer. » Ainsi, cette instruction ; ce savoir, est complété par un savoir-faire, lui aussi diffusé par les textes qui évoquent comment les changements surviennent dans les sociétés fictives des pièces. Enfin, les pièces visent la transformation de l'être social par la transmission de savoir-être, à travers l'exemple de peuples qui, dépassant les tabous, entreprennent d'interagir sur leur société.

2-2-Résultats et interprétation

Les personnages vicieux confrontés à leur moi intérieur, dans *La Rougeole-Arc-En-Ciel*, et l'humiliation publique du chef Blé, dans *Kitanmadjo*, suscitent le rire. Ce résultat est le constat de la démystification des concernés. Le rire est un phénomène tragique, selon Sidibé Valy, qui affirme : c'est « un effet dramatique condensé, si l'on entend par là, la manifestation externe d'un fait souvent inattendu qui peut distraire ou provoquer une émotion forte chez le lecteur-spectateur, ou focaliser son attention soutenue sur ce qui lui est montré ou dit, afin qu'il puisse réagir positivement ou non ». (Sidibé, 1999 : 33) Cette émotion transmise au lecteur-spectateur permet l'appropriation,

terme que Bruno Devauchelle définit en ces mots : « S'approprier un objet c'est le transformer et par là même se transformer soi-même. Ce double mouvement que l'on connaît bien dans le domaine de l'analyse des apprentissages en situation de travail [...] est bien le signe de ce passage progressif de l'objet extérieur à l'objet intériorisé ». (Devauchelle, 2014). En faisant siens les sentiments éprouvés par les peuples des pièces vis-à-vis des détenteurs de pouvoir, le lecteur-spectateur devient capable d'interagir sur sa société et l'améliorer.

Le rire a un effet corrosif et surtout démystificateur sur le héros dont la décadence approche ou s'affirme. C'est en exposant cet aspect décadent des hommes de pouvoir que les dramaturges des pièces concernées portent atteinte à l'immuabilité des puissants de la société réelle. En effet, ils apparaissent tels qui sont dans la réalité, c'est-à-dire, des êtres ordinaires.

Dans *Kitanmadjo*, les savants stratagèmes mis en œuvre par les maîtres d'initiation du jeune Kitanmadjo afin de s'approprier un trésor découvert dans le creux d'un arbre paraissent infaillibles. Mais, chaque chasseur vise un but égoïste : liquider le groupe et s'assurer seul la richesse. Ils finissent tous tués par les pièges qu'ils se sont mutuellement tendus. La situation est d'autant plus risible que les concernés périssent parce que tous les plans ont fonctionné. Leur tragédie, qui naît de la "réussite" de leurs entreprises, est propre à susciter le rire. Il en est de même dans *Ma Sogona Ma Laide*, où la déconvenue du clan Sassouma était inattendue.

La pédagogie de prise de conscience vise à inculquer au lecteur-spectateur des savoirs, des savoir-faire et des savoir-être lui permettant d'interagir sur la société. Elle procède par des exemples, en dramatisant des sociétés aux mœurs proches qui s'améliorent par la volonté des peuples des pièces. Se faisant, elle encourage les africains à lutter pour leur liberté. Toutefois, les théâtres rituels ivoiriens n'atteignent pas leur but de transformation de la société. Des propositions de solutions semblent nécessaires pour un éveil actif et généralisé des consciences.

3-Solutions d'un éveil actif des consciences

Les théâtres rituels ivoiriens opèrent « le passage du rituel au théâtre, de la représentation dramatique de la scène cosmique à celle de la cité » (Hourantier, 1984 : 11). En outre, elles dramatisent des sociétés

aux mœurs proches du vécu africain. Leur grande proximité avec la réalité en fait donc un moyen efficace d'éveil des consciences. Mais le constat est tout autre. Pour réussir ce pari, des propositions de solutions sont envisagées. Elles se basent sur des constats et la connaissance du terrain ivoirien.

3-1-Exigence d'un théâtre de réconciliation avec les masses

L'on fait le constat que « Le premier réservoir théâtral de tous les pays d'Afrique contient une richesse et une diversité difficiles à évaluer pour la perception africaine comme pour le regard extérieur. Plus ou moins consciemment, les Africains de tous les milieux sociaux et de tous les niveaux de savoir, y puisent une substance essentielle. Il s'agit, bien sûr, des rituels, donc de toute l'action-réflexion-pivot de l'humanité, puisque chacun des rituels dans quelque culture que ce soit, tisse un lien plus ou moins visible avec la mort ». (Gründ, 1990 : 12) La désaffection du public pour les théâtres étudiés s'expliquerait donc par une certaine prise de distance avec les rituels originels dont ils font la promotion. Les théâtres rituels ivoiriens doivent réussir le pari de la mobilisation. Pour parvenir à cette réconciliation avec les masses, les thèmes abordés dans les pièces doivent refléter les préoccupations des populations. Les dramaturges doivent proposer des pièces très proches du terroir, notamment par : la structure, les noms des personnages, les lieux, l'utilisation rationnée de la langue locale...

3-2-L'apport des intellectuels et des gouvernants

Le premier constat est que les théâtres rituels ivoiriens sont le fait d'intellectuels, surtout des enseignants d'université. Sont-ils pour autant soutenus par les autres, des enseignants du supérieur, notamment, dans leur tâche de promotion de la culture africaine ? Le mercredi 30 décembre 2020, Marie-José Hourantier et sa troupe théâtrale, le Bin Kadi So, gratifiaient le public abidjanais d'un spectacle : « Madame Marguerite », une mise en scène originale et africanisée de la pièce de Jean-Loup Dabadie. Ce cadeau de fin d'année fut malheureusement boudé par les intellectuels, les enseignants du supérieurs ; ceux de la discipline « Théâtre » y compris, dont l'absence a été fortement remarquée. Cet apparent désintérêt pour l'art gagnerait à être corrigé par les intellectuels pour faciliter l'atteinte des objectifs d'édification que poursuit la pédagogie de prise de conscience.

Le second constat est le désintérêt des politiques vis-à-vis de la production théâtrale en général. Il pourrait paraître incongru que l'apport des gouvernants soit sollicité dans la réussite d'un projet qui entend révéler les travers sociaux et proposer la révolution pour les éradiquer. Ne sont-ils pas, en effet, « les hommes de pouvoirs », presque toujours sous les projecteurs de la rampe ? En réalité, une bonne gouvernance va de pair avec une population bien éduquée. La pédagogie de prise de conscience doit donc être soutenue par tous, les dirigeants y compris. Ce soutien peut se faire à travers, notamment : l'octroi de subventions aux troupes théâtrales, la promotion des productions théâtrales à travers les médias d'État...

Conclusion

La dramatisation de l'échec n'est pas nouvelle dans la littérature ivoirienne ou africaine, notamment au théâtre. Dans la présente étude, l'échec est le socle sur lequel repose une pédagogie de prise de conscience, dans les théâtres rituels ivoiriens. Ces derniers, produits par des universitaires, font la promotion de divers rituels du terroir. La pédagogie évoquée vise à instruire l'individu sur les dérives de la société réelle au travers des pièces. Elle ambitionne aussi de lui donner un savoir-faire et un savoir-être en vue de les résoudre. L'intérêt social de l'étude paraît indéniable du moment qu'elle éclaire une psychopathologie de l'échec. En effet, l'approche sociocritique des pièces explique l'étendue des revers que subissent les détenteurs de pouvoir, ultimes responsables des crises en Afrique. Ces derniers sont analysés sous des aspects objectifs. L'échec est perçu comme le juste couronnement d'une volonté ou d'une entreprise audacieuse et aventureuse.

L'éveil procède d'une pédagogie par l'exemple. Les pièces révèlent des sociétés fictives, mais dont les mœurs se révèlent étonnamment proches de la réalité africaine. Dans celles-ci, les détenteurs de pouvoir, égoïstes, corrompus et avides de puissance comme leurs homologues de la vie réelle, finissent humiliés et/ou tués. Cette représentation est de haute portée sociale. En effet, c'est en dramatisant les faits inspirés du vécu africain que les auteurs des pièces les révèlent à l'individu ordinaire et l'incitent à être l'instrument du changement. Le détenteur de pouvoir, lui, mesure l'intensité des revers

auxquels exposent les ambitions égoïstes de puissance et peut changer d'attitude.

Cette pédagogie, qui s'avère porteuse d'espoir, ne produit cependant pas les résultats escomptés. Des solutions visant un éveil actif des consciences sont donc proposées. Il en ressort que les procédés théâtraux qui fondent les théâtres rituels ivoiriens doivent se rapprocher davantage des sources profondes africaines et se réconcilier ainsi avec les masses. La collaboration des intellectuels et des gouvernants est également sollicitée pour l'atteinte des objectifs de la pédagogie de prise de conscience collective des africains. En effet, les premiers doivent accorder de l'intérêt pour ces esthétiques qui font un effort visible de revalorisation des cultures. Quant aux derniers cités, leur prise en compte des préoccupations des auteurs est attendue, notamment à travers des subventions et la promotion par les médias nationaux.

Références bibliographiques

Bergez Daniel et.al (1990), *Introduction aux Méthodes Critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas

Blédé Logbo (2016), *La pièce de théâtre, une littérature pour les arts du spectacle*, Abidjan, EDUCI

Boni-Sirera Jacqueline (1984), « Littérature et société-Étude critique de La grève des Battù d'Aminata Sow Fall », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine*, Abidjan, NEA-Ilena : 59-89

Devauchelle Bruno (2014), « Apprentissage, acquisition, appropriation, incorporation », *Veille et analyse TICE*, partage, approche critique, <http://brunodevauchelle.org/2014/04/22/apprentissage-acquisition-appropriation-incorporation/#> (Article consulté le 13/01/2021)

Fosson Gilles, Baye Ariane (2019), « Les exemples dans le discours pédagogique : étude expérimentale des impacts cognitifs et motivationnels sur les étudiants », *Ripes-Revue Internationale de Pédagogie de l'Enseignement Supérieur*, Open Edition Journals, <https://doi.org/10.4000/ripes.2021>, (Article consulté le 13/01/2021)

Gründ Françoise (1990), « La parole lourde des théâtres en Afrique », *Théâtre-Théâtres*, Paris, notre librairie-Revue du livre : Afrique Noire, Magreb, Caraïbes, Océan indien : 12-17

- Hourantier Marie-José** (2001), *Ma Sogona Ma Laide*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan
- (2001), « L'histoire de Sogolon », *Ma Sogona Ma Laide*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan : 9-19
 - (1987), « La Rougeole-Arc-En-Ciel - Lecture du spectacle », *Spectacles rituels*, Dakar, Lomé, Abidjan, Les Nouvelles Editions Africaines : 131-155
 - (1984), *Du rituel au théâtre-rituel-Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan
- Kotchy Barthélémy** (1984), *La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié*, Paris, L'Harmattan
- Mossetto Anna Paola** (1999), « Introduction », *Il Segreto Degli Dei (Le Secret des Dieux)*, per l'Italia, La Rosa Editrice : VIII-XVI
- Sidibé Valy** (1999), *Le tragique dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié*, Abidjan, Flah Sy-Nani
- Wallon Henri** (1970), *De l'acte à la pensée*, Paris, Flammarion
- Wêrê-Wêrê Liking** (1987), « La Rougeole-Arc-En-Ciel », *Spectacles rituels*, Dakar, Lomé, Abidjan, Les Nouvelles Editions Africaines : 95-130
- Zadi Zaourou Bottey** (2001), « Postface - Qu'est-ce que le Didiga ? », *La guerre des femmes suivie de La termitière*, Abidjan, NEI/NETER : 123-143
- (1984), « Kitanmadjo », *La tignasse suivie de Kitanmadjo*, Abidjan, CEDA : 93-134