

SEPTIEME
NUMERO DE LA
REVUE AFRICAINE
DES LETTRES, DES
SCIENCES



KURUKAN FUGA
VOL : 2-N°7
SEPTEMBRE 2023



KURUKAN FUGA

La Revue Africaine des Lettres, des Sciences Humaines et Sociales



ISSN : 1987-1465

Website : <http://revue-kurukanfuga.net>

E-mail : revuekurukanfuga2021@gmail.com

VOL : 2-N°7 SEPTEMBRE 2023

Bamako, Septembre 2023

KURUKAN FUGA

La Revue Africaine des Lettres, des Sciences Humaines et Sociales

ISSN : 1987-1465

E-mail : revuekurukanfuga2021@gmail.com

Website : <http://revue-kurukanfuga.net>

Directeur de Publication

Prof.MINKAILOU Mohamed (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali*)

Rédacteur en Chef

COULIBALY Aboubacar Sidiki, **Maitre de Conférences** (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali*) -

Rédacteur en Chef Adjoint

- SANGHO Ousmane, **Maitre de Conférences** (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali*)

Comité de Rédaction et de Lecture

- SILUE Lèfara, **Maitre de Conférences**, (Félix Houphouët-Boigny Université, Côte d'Ivoire)
- KEITA Fatoumata, **Maitre de Conférences** (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako*)
- KONE N'Bégué, **Maitre de Conférences** (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako*)
- DIA Mamadou, **Maitre de Conférences** (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako*)
- DICKO Bréma Ely, **Maitre de Conférences** (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako*)
- TANDJIGORA Fodié, **Maitre de Conférences** (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali*)
- TOURE Boureima, **Maitre de Conférences** (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali*)
- CAMARA Ichaka, **Maitre de Conférences** (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali*)
- OUOLOGUEM Belco, **Maitre de Conférences** (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako*)
- MAIGA Abida Aboubacrine, **Maitre-Assistant** (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali*)
- DIALLO Issa, **Maitre de Conférences** (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali*)

- *KONE André, Maitre de Conférences (Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali)*
- *DIARRA Modibo, Maitre de Conférences (Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali)*
- *MAIGA Aboubacar, Maitre de Conférences (Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali)*
- *DEMBELE Afou, Maitre de Conférences (Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali)*
- *Prof. BARAZI Ismaila Zangou (Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali)*
- *Prof. N'GUESSAN Kouadio Germain (Université Félix Houphouët Boigny)*
- *Prof. GUEYE Mamadou (Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako)*
- *Prof. TRAORE Samba (Université Gaston Berger de Saint Louis)*
- *Prof. DEMBELE Mamadou Lamine (Université des Sciences politiques et juridiques de Bamako, Mali)*
- *Prof. CAMARA Bakary, (Université des Sciences politiques et juridiques de Bamako, Mali)*
- *SAMAKE Ahmed, Maitre-Assistant (Université des Sciences politiques et juridiques de Bamako, Mali)*
- *BALLO Abdou, Maitre de Conférences (Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako, Mali)*
- *Prof. FANE Siaka (Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako, Mali)*
- *DIAWARA Hamidou, Maitre de Conférences (Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako, Mali)*
- *TRAORE Hamadoun, Maitre-de Conférences (Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako, Mali)*
- *BORE El Hadji Ousmane Maitre de Conférences (Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako, Mali)*
- *KEITA Issa Makan, Maitre-de Conférences (Université des Sciences politiques et juridiques de Bamako, Mali)*
- *KODIO Aldiouma, Maitre de Conférences (Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako)*
- *Dr SAMAKE Adama (Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali)*
- *Dr ANATE Germaine Kouméalo, CEROCE, Lomé, Togo*
- *Dr Fernand NOUWLIGBETO, Université d'Abomey-Calavi, Bénin*
- *Dr GBAGUIDI Célestin, Université d'Abomey-Calavi, Bénin*
- *Dr NONOA Koku Gnatola, Université du Luxembourg*
- *Dr SORO, Ngolo Aboudou, Université Alassane Ouattara, Bouaké*

- Dr Yacine Badian Kouyaté, Stanford University, USA
- Dr TAMARI Tal, IMAF Instituts des Mondes Africains.

Comité Scientifique

- Prof. AZASU Kwakuvi (*University of Education Winneba, Ghana*)
- Prof. ADEDUN Emmanuel (*University of Lagos, Nigeria*)
- Prof. SAMAKE Macki, (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali*)
- Prof. DIALLO Samba (*Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako, Mali*)
- Prof. TRAORE Idrissa Soïba, (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali*)
- Prof. J.Y. Sekyi Baidoo (*University of Education Winneba, Ghana*)
- Prof. Mawutor Avoke (*University of Education Winneba, Ghana*)
- Prof. COULIBALY Adama (*Université Félix Houphouët Boigny, RCI*)
- Prof. COULIBALY Daouda (*Université Alassane Ouattara, RCI*)
- Prof. LOUMMOU Khadija (*Université Sidi Mohamed Ben Abdallah de Fès, Maroc.*)
- Prof. LOUMMOU Naima (*Université Sidi Mohamed Ben Abdallah de Fès, Maroc.*)
- Prof. SISSOKO Moussa (*Ecole Normale supérieure de Bamako, Mali*)
- Prof. CAMARA Brahim (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako*)
- Prof. KAMARA Oumar (*Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako*)
- Prof. DIENG Gorgui (*Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal*)
- Prof. AROUBOUNA Abdoukadi Idrissa (*Institut Cheick Zayed de Bamako*)
- Prof. John F. Wiredu, *University of Ghana, Legon-Accra (Ghana)*
- Prof. Akwasi Asabere-Ameyaw, *Methodist University College Ghana, Accra*
- Prof. Cosmas W.K. Mereku, *University of Education, Winneba*
- Prof. MEITE Méké, *Université Félix Houphouët Boigny*
- Prof. KOLAWOLE Raheem, *University of Education, Winneba*
- Prof. KONE Issiaka, *Université Jean Lorougnon Guédé de Daloa*
- Prof. ESSIZEWA Essowè Komlan, *Université de Lomé, Togo*
- Prof. OKRI Pascal Tossou, *Université d'Abomey-Calavi, Bénin*
- Prof. LEBDAI Benaouda, *Le Mans Université, France*
- Prof. Mahamadou SIDIBE, *Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako*
- Prof. KAMATE André Banhouman, *Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan*
- Prof. TRAORE Amadou, *Université de Segou-Mali*
- Prof. BALLO Siaka, (*Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako, Mali*)

TABLE OF CONTENTS

Fodié TANDJIGORA, Boulaye KEITA, Aly TOUNKARA, LES MIGRATIONS FEMININES AU MALI VERS UN NOUVEAU PARADIGME MIGRATOIRE	pp. 01 – 12
Pither Medjo Mvé, Yolande Nzang-Bie, ESQUISSE PHONOLOGIQUE D’UN PARLER BANTU EN DANGER : LE MWESA (B22E) DU GABON.....	pp. 13 – 27
Djim Ousmane DRAME, CONTRIBUTION DES CENTRES D’ENSEIGNEMENT ARABO-ISLAMIQUE TRADITIONNELS A LA PRESERVATION, A L’ENRICHISSEMENT ET A LA VALORISATION DES LANGUES NATIONALES DU SENEGAL : L’EXEMPLE DU WOLOF	pp. 28 – 43
Abdoul Karim HAMADOU, ENSEIGNEMENT DES LANGUES AFRICAINES PAR LA POESIE DIDACTIQUE ARABE : ANALYSE D’UN MANUSCRIT AJAMI EN SONGHAY	pp. 44 – 55
Oumar HAROUNA, INCIDENCE DE L’ESCLAVAGE PAR ASCENDANCE SUR LA GESTION DES ECOLES EN MILIEU RURAL D’OUSSOUBIDIAGNA	pp. 56 – 66
Seydou COULIBALY, ETUDE FLORISTIQUE ET STRUCTURALE DE LA FORET CLASSEE DE M’PESSOBA, AU SUD DU MALI.....	67 – 85
Oumar S K DEMBELE, LA COMMUNICATION PAR SMS, NOUVELLE DYNAMIQUE DE COMMUNICATION CHEZ LES JEUNES MALIENS	pp. 86 – 98
Anoh Georges N’TA, Djézié Guénoilé Charlot BENE BI LE RAPT, UNE STRATÉGIE MATRIMONIALE TRANS-ÉTATIQUE ET TRANSHISTORIQUE : LE CAS DE LA FRANCE MÉDIÉVALE ET DU BURKINA FASO CONTEMPORAIN.....	pp. 99 – 113
Nouhoum Salif MOUNKORO, Youba NIMAGA, L’ETAT DE DROIT, LES COUPS DE FORCE ET LA SECURITE NATIONALE	pp. 114 – 130
Boureima TOURE, FACTEURS EXPLICATIFS DE LA CRISE SECURITAIRE AU CENTRE DU MALI	pp. 131 – 145
Sory DOUMBIA, Hassane TRAORÉ, THE SALIENCE OF VOCATIONAL SCHOOLS IN POST-SLAVERY AFRICAN AMERICAN SOCIETY AND ITS IMPACT ON BLACKS IN BOOKER T. WASHINGTON SELECTED WORKS.....	pp. 146 – 158
Kaba KEITA, THE POLITICAL AND SOCIAL IMPACT OF LIBERAL PHILOSOPHIES IN GREAT BRITAIN IN THE 17TH CENTURY	pp. 159 – 170
SQUARE Ndeye, READING KANE’S 4.48 PSYCHOSIS FROM THE LENS OF THE BIBLE: DILEMMA BETWEEN LIGHT AND DARKNESS	pp. 171 – 187

- Apalo Lewisson Ulrich KONÉ, Yesonguiédjo YÉO,**
APPRENTISSAGE DES LANGUES ET ODD N° 4 : DE LA NÉCESSITÉ D'UNE ADAPTATION DE LA FORMATION AUX SPÉCIFICITÉS DES APPRENANTS pp. 188 – 202
- Maxime BOMBOH BOMBOH,**
PEUT-IL AVOIR UNE FONCTIONNALITE DU MESSAGE THEATRAL DEVANT LE PUBLIC DOUBLE DE L'AFRIQUE NOIRE FRANCOPHONE ? pp. 203 – 211
- Adama Samaké,**
THE KURUKAN FUGA CHARTER: AN INSTRUMENT OF SOCIAL STABILITY FOR THE MALI EMPIRE pp. 212 – 222
- Souleymane TOGOLA,**
PARENTS' PERCEPTION ON THE USE OF BAMANANKAN NATIONAL LANGUAGE IN MALI: A CASE STUDY OF THE DISTRICT OF BAGUINÉDA pp. 223 – 231
- David KODIO,**
MORPHOLOGICAL AND SEMANTIC ANALYSIS OF BIRTH ORDER IN DOGON LANGUAGE: THE CASE OF TOROSO (SANGHA) pp. 232– 239
- Younassa SEIDOU,**
LE PHÉNOMÈNE DU TERRORISME INTERNATIONAL AU SAHEL ET SON RÔLE DANS L'AUGMENTATION DE L'IMMIGRATION ILLÉGALE..... pp. 240– 251
- Mohamed YANOQUÉ,**
LE MYTHE D'ORPHÉE DANS LA PORTE DES ENFERS DE LAURENT GAUD pp. 252– 266
- Kadiatou A. DIARRA,**
LA LANGUE MATERNELLE, MOYEN D'ENRICHISSEMENT DANS *MONNE, OUTRAGES ET DEFIS* D'AHMADOU KOUROUMA pp. 267– 275
- Daouda KONE,**
NATIONAL LANGUAGES DEVELOPMENT, SYMBOL OF THE SOCIETAL HERITAGE OF A PEOPLE: CASE OF MALL..... pp. 276– 284
- Aboubacar Abdoulwahidou MAIGA, Aminata TAMBOURA**
LA DERNIÈRE CONFIDENCE DU PROFESSEUR GAOUSSOU DIAWARA pp. 285– 311
- NOGBOU M'domou Eric, BLE HACYNTHE**
AUX ORIGINES DE L'ISLAM POLITIQUE DANS LA BOUCLE DU NIGER ENTRE RECONSTRUCTION DE L'ETAT ET RENOUVEAU RELIGIEUX (XV^{ème}-XVI^{ème} SIECLE)pp. 312– 325
- COULIBALY Zahana René**
LE REALISME SOCIAL DANS L'ACCUEIL DE L'IMMIGRE(E), UNE ETUDE SOCIOCRIQUE DE *FEARLESS* ET *MERCHANTS OF FLESH* DE IFEOMA CHINWUBA..... pp. 326– 334
- DIARRASSOUBA Abiba**
DU DISCOURS DE CONQUETE DU POUVOIR POLITIQUE ET DES STRATEGIES DE COMMUNICATION : QUELLE APPROCHE SEMIOTIQUE ? pp. 335– 346

PEUT-IL AVOIR UNE FONCTIONNALITE DU MESSAGE THEATRAL DEVANT LE PUBLIC DOUBLE DE L'AFRIQUE NOIRE FRANCOPHONE ?

Maxime BOMBOH BOMBOH,

*(INSAAC), Ecole supérieure de théâtre, cinéma et l'audio-visuel, Abidjan Cote d'Ivoire,
Email : maximebomboh@yahoo.fr*

Résumé

La problématique linguistique comme obstacle à la bonne fonctionnalité du message lors des représentations théâtrales devant le public double de l'Afrique noire francophone est indéniable. En effet, dans le contexte du théâtre d'Afrique noire francophone, la fonctionnalité de message reste problématique, parce que les implications émotionnelles et physiques du public sont altérées. Seul 20% (Roy Fabienne, 2009, p.60) comprennent le spectacle. Au cours de la représentation acteurs et spectateurs ne s'abreuvent pas aux mêmes sources. Alors que, le spectateur en tant partenaire de la création doit conserver un statut actif dans la mesure où la représentation s'impose comme un lieu de rencontre pour analyser une esthétique.

L'analyse ci-dessous répond à notre volonté de contribuer à l'institution de spectacle théâtral de communication directe sans cloisonnement et qui place le spectateur au milieu de l'action enveloppée et sillonnée par elle. Pour la réussite de notre analyse, nous nous sommes servis de la sociocritique, de la psychanalyse. Notre perspective a été par moment ouverte à d'autres méthodes telles la stylistique. Ainsi, pour une implication active de celui-ci, il est souhaitable d'instituer une esthétique basée sur la sémiotique culturelle populaire locale, qui prenne en compte la sémiotique linguistique locale, les contes, les fables, les légendes, instituer aussi un amalgame linguistique pour traduire le message.

Mots clés : : : décors sonore - fonctionnalité du message - linguistique populaire – public double – sémiotique culturelle.

Abstract

The linguistic problem as an obstacle to the good functionality of the message during theatrical performances in front of the dual audience of French-speaking black Africa is undeniable. Indeed, in the context of French-speaking black African theater, message functionality remains problematic, because the emotional and physical implications of the audience are altered. Only 20% (Roy Fabienne, 2009, p.60) understand the show. During the performance, actors and spectators do not drink from the same sources. Whereas, the spectator as a partner in creation must maintain an active status to the extent that the representation establishes itself as a meeting place to analyze an aesthetic.

The analysis below responds to our desire to contribute to the institution of theatrical spectacle of direct communication without compartmentalization and which places the spectator in the middle of the action enveloped and crisscrossed by it. For the success of our analysis, we used sociocriticism and psychoanalysis. Our perspective has at times been open to other methods such as stylistics. Thus, for active involvement of the latter, it is desirable to establish an aesthetic based on local popular cultural semiotics, which takes into account local linguistic semiotics, tales, fables, legends, and also establish a linguistic amalgam to translate the message.

Key words : cultural semiotics - dual audience - functionality of the message _ popular linguistics – sound decoration.

Cite This Article As : Bomboh, M.B. (2023). Peut-il avoir une fonctionnalité du message théâtral devant le public double de l'Afrique noire francophone ? 2(7) (<https://revue-kurukanfuga.net/> Peut-il avoir une fonctionnalité du message théâtral devant le public double de l'Afrique noire francophone ?.pdf

INTRODUCTION

Le rapport message théâtral et public soulève constamment des questions inédites et engendre des problèmes. En Afrique particulièrement, les représentations théâtrales s'adressent à un public double : un public citadin et occidentalisé et un public rural attaché aux traditions et s'exprimant localement. N'y a-t-il pas un risque d'altération du sens du texte dans son voyage de l'acteur vers le spectateur ?

La population du public double constitue un obstacle à la compréhension et à l'implication émotionnelle des spectateurs.

Notre apport à l'analyse sur la fonctionnalité du message théâtral devant le public double de l'Afrique noire francophone est d'une plus grande ouverture du champ d'investigation. Dès lors, pour mener à bien l'analyse, nous avons opté pour deux méthodes qui ont servi d'outil de travail dans l'exploitation du terreau fécond que constitue notre sujet à savoir : Peut-il avoir une fonctionnalité du message théâtral devant le public double de l'Afrique noire francophone ?

Ces dites méthodes sont : la sociocritique et la psychocritique.

La sociocritique du fait de la lecture sociohistorique qu'elle propose pour nous aider à construire une poétique de la socialité appliquée au thème. La psychocritique quant à elle, se définit selon Charles Mauron (1963, p.91) comme « une suite d'opération et sa validation au résultat qu'elle permet d'obtenir. Surtout dans la mise en évidence des situations récurrentes ».

Notre perspective est restée en réalité ouverte à d'autres méthodes que nous ont imposées certains aspects de notre analyse.

De même, cette étude met en lumière les freins qui empêchent une fonctionnalité correcte du message théâtral dans la sphère francophone avec son public rural attaché aux traditions et s'exprimant en langue locale se compose de trois parties :

La première intitulée relation acteurs – spectateurs au théâtre, démontrent que la représentation a pour intérêt principal le transfert d'informations au public.

La deuxième s'attache à démontrer que dans le cadre du public africain francophone et rural, le message théâtral manque étroitement sa cible du fait du contraste émotionnel et intellectuel.

La dernière partie explore les solutions en vue de rendre le public africain francophone et rural plus actif au jeu scénique.

1. La relation message - acteurs - spectateurs au théâtre

L'analyse ci-dessous a posé les bases d'une réflexion pragmatique sur la relation public-africain rural francophone et la fonctionnalité du message au théâtre. En effet, le spectacle théâtre tient sa spécificité de la présence simultanée des créateurs et des spectateurs.

Meyerhod et Tairov (1963, p.263) ont été les premiers praticiens à considérer le spectateur comme partenaire à la création scénique. Ils conservent ainsi un statut actif puisqu'on

l'orienter vers l'analyse de ce qu'on présente. Augusto, Boal (1977, p.209) prolonge cette vision qui donne un pouvoir d'action au spectateur qu'il transforme en acteur prêt à agir dans l'histoire et la société. C'est ainsi que plusieurs formes théâtrales ont émergé de ce concept. On peut citer en pèle mêle le théâtre forum, le théâtre roman photo qui confirment la représentation théâtrale comme le lieu de rencontre entre acteurs et spectateurs.

1.1. La représentation théâtrale comme lieu de rencontre entre acteurs et spectateurs

Praticiens et théoriciens du théâtre envisagent la représentation comme un lieu de rencontre entre acteurs et spectateurs. Cela nous fait penser à Antonin Artaud (1964, p.251) avec la poétique de cruauté. Pour lui, « le spectateur doit se retrouver placé au milieu de l'action, enveloppée et sillonnée par elle ».

Artaud tente de briser le langage, de dépasser les mots, afin de révéler un au-delà du réel.

La volonté de conférer le pouvoir d'action et d'émotion au spectateur est également partagée par Grotowski (1971, p.77) dans la poétique de l'auto-régulation. Pour lui, le spectateur doit pouvoir mener une auto-analyse à travers la représentation. Analyse partagée par Brook (1992, p.20) (poétique de l'immédiat). Les regards les plus pertinents sur la pratique théâtrale en tant qu'expression et manifestation de l'individu et la société trouvent des échos également chez Berthold Brecht (1979, p.62). Avec ce théoricien, le théâtre dépasse son statut de genre littéraire mimétique par excellence. Brecht opère par des techniques de rupture dans ce qui pourrait constituer la théorie de la distanciation pour interpellier régulièrement la conscience critique du lecteur spectateur, le soumettre à un examen critique pour obtenir une signification sociale, politique et culturelle. La distanciation de Brecht historicise l'action dramatique, transforme le spectateur en observateur. Il acquiert ainsi un statut actif puisqu'on l'orienter vers l'analyse de ce qu'on lui présente.

Fort de ce constat, prenons l'exemple d'Antigone où le spectateur est sollicité à résoudre cognitivement le conflit Antigone Créon. On cherche ici une prise de position de celui-ci. Du coup, le lecteur spectateur est placé dans un contexte où il devient comme un analyseur d'esthétique, d'enjeu et de sémantique.

1.2. Le public du théâtre comme un analyseur d'esthétique et d'enjeu

Le public fait partie de la mécanique du spectacle. C'est pourquoi artistes et professionnels du théâtre sont unanimes qu'il doit se passer quelque chose de particulier chez le spectateur au cours de la représentation. Être spectateur, c'est un état à la fois artificiel et éphémère d'assistant de spectacle.

Aujourd'hui, le spectacle théâtral invente un nouveau spectateur amené à lire, à comprendre le comment et le pourquoi du discours du spectacle. Une meilleure réception de la représentation exige des facteurs exogènes (contexte de diffusion, l'histoire qui préside l'évènement etc).

Ainsi donc, la fonctionnalité réussie du message théâtral entre acteur et spectateur doit être perçue comme un moment de partage, d'échange de regard, d'enrichissement, de stimulation qui donne envie de parler à son voisin, provoquer une réaction (rire ou commentaire

ironique). Cependant, dans le contexte du théâtre d'Afrique noire francophone avec son public double (rural et francophone), elle constitue un dilemme dû à la sémantique de la communication, du rapport du texte prononcé par les acteurs et la qualité du niveau culturel du public double de l'Afrique reste problématique.

1.3. La fonctionnalité du message théâtral devant le public double de l'Afrique : un mythe

A propos de la fonctionnalité du message théâtral devant un public rural francophone, Warner (1981, p.119) rapporte cette anecdote.

A la fin d'une représentation donnée en français par la troupe nationale sénégalaise, à l'intérieur du pays, les spectateurs ont applaudi poliment puis ont demandé en Wolof (langue vivante parlée au Sénégal et en Mauritanie) quand le spectacle allait commencer.

Dans ce cas précis, la langue française a certainement fait obstacle à la compréhension et à l'implication émotionnelle des spectateurs. Bien que le français soit la langue officielle dans ces pays, le spectacle pondu devant une population rurale ne peut être compris que par environ 20% de cette population. A propos de la fonctionnalité du message théâtral, une enquête menée par Serge Théophile Balima et Marie-Soleil frère dans *média et communication sociale au Burkina Faso* cité par Fabienne Roy (2009, p.33) révèle les données suivantes. 44% suivent et comprennent les spectacles en langue nationale, 28% les suivent en français, 28% suivent en français et en langue nationale.

A côté de cela il faut récuser les formes théâtrales choisies, le choix du matériel, les référents, le rythme, le ton et l'organisation de la pièce. Tout cet ensemble a dû contribuer à l'altération du spectacle au point d'obstruer sa fonctionnalité.

Il faut noter également que le public rural ne participe pas à un spectacle par procuration. Il souhaite être impliqué physiquement et moralement dans l'échange qui a lieu entre auteurs, acteurs et spectateurs.

La situation décrite plus haut montre qu'il n'y a pas eu lors de cette représentation d'échange entre spectateurs et acteurs. Les uns et les autres ne se sont pas abreuvés aux mêmes sources. Dès lors, toute sémiotique théâtrale doit présupposer une sémiotique des systèmes culturels, linguistique, en somme une esthétique centrée autour de la danse, du chant et de la musique, des phénomènes qui rythment et conditionnent l'existence du public en leur montrant le gros plan de leur vie quotidienne. C'est pourquoi, nous faisons ce plaidoyer pour une esthétique de participation en faveur du public double de l'Afrique noire.

2. Plaidoyer pour une esthétique de participation en faveur du public africain, francophone et rural

Selon Prosper Compaoré (2005, p.140), « le public recherche dans le théâtre une sorte de miroir ou encore une loupe qui mettrait en évidence certains aspects, tars ou tendance de la société, afin de susciter une réaction de type cognitif ou émotionnel ».

En plus d'être le reflet de la société actuelle, le théâtre francophone avec son public rural et citoyen doit tisser des liens avec la tradition africaine. C'est ce qu'expérimentent honorablement les formes de théâtre telles que le théâtre pour le développement.

2.1. Le théâtre pour le développement

Koulsi Lamko (2003, p.155) dans sa thèse *émergence difficile d'un théâtre de participation en Afrique noire francophone* considère le théâtre pour le développement comme une forme de théâtre de masse ou de théâtre populaire qui implique directement le spectateur en le transformant en acteur. Ce théâtre rejoint le théâtre négro-africain traditionnel présenté par Bakary Traoré (1958, p.42) dans *Le théâtre africain et ses fonctions sociales*. La représentation traditionnelle disait-il « participe et collabore à la cohésion de la communauté et a une prise de conscience en figurant des scènes de la vie religieuse, sociale et politique ». Ce théâtre était intimement lié aux structures sociales.

Vu sous cet angle, ce théâtre est le prolongement de l'arbre à palabre où s'engagent des dialogues qui favorisent la recherche du compromis, du consensus indispensable à la mise en route du développement. Ce théâtre remporte un grand succès auprès de son public. Son succès repose sur le fait qu'il est à la fois le reflet de la société mais aussi de ses traditions. Ici, la fonctionnalité du message théâtral ou le feedback du spectacle semble donc déterminant. Il faut pour cela mettre en place des stratégies de séduction du public pour stimuler la fonctionnalité du message.

2.2. La stratégie de séduction du public pour stimuler la fonctionnalité du message théâtral

Même si la langue officielle dans les pays francophones est le français, elle n'est pas la dominante réelle au plan de la pratique théâtrale. La propre pratique linguistique du public aboutit à des phénomènes d'adhésion remarquable. Elle donne lieu à un jeu interactif, participatif à même de répondre à l'horizon d'attente du public.

C'est pourquoi, Bernard Zadi Zaourou (1975, p.36) introduit dans ses pièces écrites en français des mots malinké (grand groupe de l'Afrique de l'Ouest) comme dans l'exemple suivant : *moulo ?* qui signifie qu'est-ce qu'il y a ? ou *keletigui* qui signifie chef de guerre. Son théâtre est le miroir de la société ivoirienne qui tente de se libérer du féodalisme créé par la langue française.

Sony Labou Tansi (1981, p. 69) a lui aussi puisé dans la culture Kongo de son pays dans *la parenthèse du sang*. Il rappelle par le chiffre 12 l'existence des douze clans Kongo. L'individu doit passer par douze étapes qui équivalent au douze degré de sagesse pour pouvoir accéder à celle-ci. Ces dramaturges ne cachent pas la liberté qui prene vis-à-vis de la langue française pour la remodeler et la soumettre au besoin de la fonctionnalité du message. Le bon langage dramatique doit être proche de la langue parlée.

2.3. Le public rural francophone africain et la langue au théâtre

Dans les anciennes colonies francophones d'Afrique, la langue du colon jouit toujours d'une position dominante. Elle infériorise les parlers locaux si bien que le message issu de la représentation théâtrale à l'occidentale dans ce milieu rural francophone est altéré. La force évocatrice et incantatoire du jeu théâtral n'est pas véritablement perçu par le spectateur parce qu'il n'en comprend pas les règles. Il faut donc s'ouvrir pour une intrusion massive des manifestations lexicales exprimant des réalités africaines. Il se retrouve devant un jeu dont il ne possède pas les outils d'appréciation. Pour le public populaire, la représentation doit être le lieu

où un moment festif de mise en contact de la vie où les créateurs du théâtre (acteurs, ritualistes, comédiens) deviennent des ordonnateurs de fête dans une dynamique socialiste.

De même, la plupart des approches relèvent une inadéquation de la scène africaine au canon de la comédie, du drame, du mélodrame ou de la tragédie. Ces catégories dramatiques n'affectent pas dans leur structure classique le public africain confronté à des crises socio-politiques immédiates.

3. D'autres formes de langages dramatiques en vue d'une implication réelle du public double

Toute dramaturgie révèle d'une esthétique pour présenter le monde tel qu'il devient et non tel qu'il est. C'est justement en développant cette voie profondément originale, socle de la vie du public que le théâtre noir africain va échapper au modèle issu d'autres cultures et qui sont généralement vecteurs d'illusion et de rêve. Pour le faire, le dramaturge doit être vigilant non seulement sur les thèmes présentés, sur la manière de jouer, mais aussi sur les techniques de jeu.

Notre souci majeur est de mettre en lumière quelques orientations sur la manière d'écrire, les structures que le dramaturge contemporain africain doit asseoir afin de rendre le message accessible pour le public en général et pour le public double de l'Afrique francophone à travers quelques nouvelles formes de langage dramatique dont l'auteur peut disposer dès qu'il se met à écrire afin de créer une linéarité abordable pour toutes les couches de la population.

3.1. La présence des accessoires locaux de jeu

Les objets au théâtre, sont des vecteurs grâce auxquels la culture s'infiltré dans le discours. Par exemple, un tabouret, une natte, un lit en bambou, une calebasse, nous renseignent que nous sommes en milieu traditionnel. De même, un fusil, un arc, quelques flèches renvoient à la chasse ou à la guerre. Quand des tam-tams, des baguettes ont trait à la musique. C'est ce que nous présente Charles Nokan (1984, p.15) dans *les malheurs de Tchako* « au milieu du salon, on voit une table sur laquelle sont posées de magnifiques statuettes, l'une présente un chef, l'autre sa femme ».

Lorsque les conditions de l'énonciation, relèvent la culture populaire, le public est motivé et devient attentif. Il le devient davantage lorsque le message véhiculé est un message de lutte et d'espoir. C'est ce que nous laisse entrevoir certaines pièces comme *Cabral Amikar ou la tempête en Guinée Bissao* de A. Ndumbé (1976, p.106) ou *les lendemains qui chantent* de Maxime Ndébeka (2003, p.77). Ces deux pièces dépassent le constat de la misère et de servitude dans lesquelles croupissent le peuple. Elles ouvrent un débat sur la nécessité de la révolution mais également sur la manière donc la destinée future doit être négociée.

La représentation de telle pièce ne peut laisser un public aussi nonchalant soit-il indifférent. Surtout, lorsque la représentation est associée à un décor sonore.

3.2. La présence de décor sonore

Le décor sonore a un rôle important de signalisation. Il doit être utilisé pour consolider la réception du message de la représentation. Les rencontres entre chants et percussions pour accompagner le spectacle est assez bien expérimentée chez Wêrê – Wêrê Liking avec sa troupe.

Chez lui, technique de chant, de musique, de danse et du texte dramatique se mêlent quand elle propose *Un touareg s'est marié à un pygmée*.

Au lieu de parâtre comme un ornement, la chanson, la musique et la danse pendant le spectacle ajoutent au spectacle. Elles deviennent un langage intégré dans le sens où l'entend Senghor lorsqu'il dit « 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, bras, jambe, tous les arts : poésie, chant, musique, sculpture, peinture » (Senghor cité par Ndiaye, 1977, p.107).

Koffi Kwahuley (2003, p.56) est sensible à cette musique dans sa pièce *Bintou*, il y a un métissage musical : musique orientale, musique rituelle africaine, Rap. La musique rappelle selon lui, la figure du griot par la métaphore orale qu'elle déroule. Ainsi, le théâtre noir africain sera à l'aube de tous les bouleversements pour devenir un théâtre sociologique.

3.3. Le théâtre sociologique de l'Afrique noire francophone pour séduire le public

Le nouveau théâtre de l'Afrique noire francophone doit être celui de l'oralité. Un théâtre nécessairement composite qui doit servir à la cohésion, à la prise de conscience collective, fidèle à l'esprit du théâtre traditionnel. Le dramaturge s'adresse à un public qui exige qu'on tienne compte de son propre drame où l'impact pédagogique et le souci de diversité n'excluent point mais se complètent.

Il est confortable de s'inspirer du théâtre de l'antiquité ou d'une Aristotérisation de la pratique théâtrale qui consiste à en faire un art universel porté sur l'écriture, il faut se rendre à l'évidence qu'en théâtralisant leur existence, le public africain, occidentalisé ou rural arrive à éprouver le bonheur individuel et social à travers la magie de la représentation.

CONCLUSION

En guise de conclusion, nous pouvons confirmer que l'absence de fonctionnalité du message théâtral devant le public double de l'Afrique francophone est une réalité. Cela s'explique aisément par les effets subséquents liés au choix linguistique dans l'écriture et dans la représentation. Ce choix altère effectivement le sens du message dans son voyage de l'acteur au spectateur composé le plus souvent le public citadin occidentalisé et un autre rural attaché aux traditions et s'exprimant localement.

A côté de cela, il faut récuser successivement les formes de théâtre, le choix du matériel, l'absence de référents locaux (objets du décor), le rythme et le ton de l'organisation de la pièce. Tout cet ensemble empêche l'implication physique et émotionnelle du public. Dès lors, il faut instituer une esthétique basée sur la sociologie locale de la représentation, pour permettre aux acteurs et au public de s'abreuver aux mêmes sources que le dramaturge d'une part et les comédiens d'autre part.

Notre plaidoyer pour une esthétique de participation du public africain rural se résume en trois points : faire recours à une sémiotique des systèmes culturels populaires, s'inspirer des comptes, des fables pour une linéarité abordable pour toutes les couches, instituer des accessoires de jeu, comme vecteurs grâce auxquels s'infiltrera la culture populaire enfin recours au décor sonore pour consolider la réception du message. Il faut également instituer un amalgame linguistique qui consiste à utiliser plusieurs langues à l'intérieure d'une même

représentation dans laquelle les répliques sont dites. Cette pratique du multilinguisme interne a pour avantage de rapprocher le public du texte.

Dans la mesure où le spectateur doit être perçu comme un invité qui s'est arraché à de multiples exigences existentielles pour venir participer à une représentation dramatique. Ces considérations imposent qu'il soit réduit et attiré.

BIBLIOGRAPHIE

ARTAUD Antonin (1964). *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

ARTAUD Antonin (1981). *Le dilemme esthétique du théâtre négro-africain francophone*,
Présence africaine n°23, p.119.

BAKARY Traoré (1958). *Le théâtre négro-africain et ses fonctions, sociales*, Paris, Présence Africaine.

BOAL Augusto (1977). *Le théâtre de l'opprimé*, Maspero, Paris.

BOAL, Augusto (1983). *Jeux pour acteurs et non acteurs*, Paris, La découverte/Maspero,

BOAL, Augusto (1990). *Méthode Boal de théâtre et de thérapie ; l'arc-en-ciel du désir*, Paris, Ramsay.

BRECHT, Bertold (1963). *Écrits sur le théâtre I*, Paris, L'Arche.

BRECHT, Bertold (1979). *Écrits sur le théâtre II*, Paris, L'Arche, 1979.

BROOK, Peter (1977). *L'espace vide*, Paris, Seuil.

BROOK, Peter (1992). *Points de suspension, 44 ans d'expérience théâtrale*, Paris Seuil.

COMPAORE, Prosper (2005). « Enjeu de scène », Revue trimestrielle d'information et de Recherche sur le théâtre pour le développement, n°5. Burkina Faso : Edition ATB, p.140.

KOULSI Lamko (2003). *Emergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone*, Université de Limoges, Faculté de Lettres et les sciences humaines.

KUM'A N'DUMBE III Alexandre (1976). « Amilkar Cabral ou La tempête en Guinée-Bissao », pièce-document, collection "Théâtre africain", n°31, P. J. Oswald, p106.

LIKING, Were were (1980). *Une Nouvelle Terre, suivi de Du sommeil d'injuste*, Dakar, NEA.

LIKING, Were were (1981). *Orphée d'Afrique*, Paris, L'Harmattan.

LIKING, Were were (1992). *Un Touareg s'est marié avec une Pygmée*, Carnières, Lansman.

MAURON Charles (1963). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Librairie Josée Corte.

NOKAN Charles (1984). *Dans les malheurs de Tchako*, Fenixx Réédition Numérique.

Roy-Fabienne (2009). *Les caractéristiques et l'évolution du théâtre en Afrique Noire francophone, le cas du Burkina-Faso*, Mémoire de Maîtrise.

ZADI Zaourou Bernard (1975). *L'œil*, Paris, L'Harmattan.