

## ENJEUX DE L'ÉTUDE SÉMIOTIQUE DE LA THÉÂTRALITÉ DANS LE DJÉGUÉLÉ-FESTIVAL

Losséni FANNY

Université Peleforo Gon Coulibaly de Korhogo, Côte d'Ivoire

[fannylosseni1@gmail.com](mailto:fannylosseni1@gmail.com)

**Résumé :** Suite à la crise militaro-politique qui a endeuillé la Côte d'Ivoire en septembre 2002, l'homme de culture Dodo Koné et ses collaborateurs ont initié en 2016, un spectacle international dénommé "djéguélé-festival". C'est un néologisme de sens multiples mais qui présentent des traits sémantiques communs. Il fait référence à une fête, un événement culturel et un spectacle artistique. Le djéguélé-festival a un caractère particulier ; il se distingue par sa périodicité, le lieu, le temps et l'espace des prestations artistiques. L'événement se déroule chaque année dans le mois d'août à Boundiali. Il réunit les pays de la sous-région qui manifestent un intérêt particulier pour la culture et la paix en Afrique. Il s'étend sur une semaine environ. À l'occasion de la fête, chaque communauté culturelle produit des spectacles à travers les prestations artistiques sous le regard intéressé du public-spectateur sorti nombreux. Les signes de théâtre qui se dissimulent dans les prestations, nous amènent à confirmer la théâtralité contenue dans djéguélé-festival. Ces signes se caractérisent par le décor, la parole, la mimique, le costume et les accessoires. La théâtralité se caractérise aussi par les gestes des acteurs et les actions du public-spectateur. Au regard de cette théâtralité, l'on peut affirmer que le spectacle du djéguélé-festival est une sorte d'esthétique du théâtre négro-africain parce qu'il porte les marques d'un théâtre populaire, d'un théâtre total et d'un théâtre de participation. Comme enjeux, il ressort d'une part que la théâtralité du djéguélé-festival vise à retrouver et à renforcer la cohésion sociale, l'unité nationale et sous-régionale troublées par la crise qui a duré une décennie. D'autre part, elle célèbre la culture africaine, particulièrement celles des sénoufos tout en essayant de préserver les valeurs culturelles africaines.

**Mots clés :** cohésion sociale, valeurs culturelles, sauvegarde, festival, sémiotique, théâtre

## ISSUES OF THE SEMIOTIC STUDY OF THEATRICALITY IN THE DJÉGUÉLÉ- FESTIVAL

**Abstract:** Following the military-political crisis that plunged Côte d'Ivoire into mourning in September 2002, the man of culture Dodo Koné and his collaborators initiated in 2016, an international show called "djéguélé-festival". It is a neologism with multiple meanings but with common semantic features. It refers to a festival, a cultural event and an artistic show. The djéguélé-festival has a particular character; it is distinguished by its periodicity, the place, the time and the space of the artistic performances. The event takes place every year in August in Boundiali. It brings together the countries of the sub-region that show a particular interest in culture and peace in Africa. It lasts about a week. On the occasion of the festival, each cultural community produces shows through artistic performances under the interested gaze of the public-spectator came out numerous. The signs of theater that are hidden in the performances, lead us to confirm the theatricality contained in djéguélé-festival. These signs are characterized by the decor, the speech, the mimicry, the costume and the accessories. Theatricality is also characterized by the gestures of the actors and the actions of the audience. With regard to this theatricality, we can affirm that the Djéguélé-festival show is a kind of aesthetic of the Black African theater because it bears the marks of a popular theater, a total theater and a theater of participation. As issues, it emerges on the one hand that the theatricality of the djéguélé-festival aims to recover and strengthen social cohesion, national and sub-regional unity disturbed by the crisis that lasted a decade. On the other hand, it celebrates African culture, particularly that of the Senufo people, while trying to preserve African cultural values.

**Keywords:** social cohesion, cultural values, safeguarding, festival, semiotics, theater

## Introduction

La crise militaro-politique de septembre 2002 a secoué énormément la Côte d'Ivoire. Malgré l'arrêt des hostilités militaires grâce aux négociations politiques, la crise a duré dix ans avec ses séquelles de dislocation du tissu social, de méfiances et d'affrontements intercommunautaires. La Côte d'Ivoire étant un pôle d'attraction au plan économique et social en Afrique de l'ouest, les retombés se sont ressentis dans certains pays de la sous-région comme le Burkina-Faso, le Mali, la Guinée, le Ghana etc. Des multitudes de moyens ont été utilisés pour enrayer cette catastrophe humanitaire afin de retrouver la paix. Parmi ceux-ci, figurent les événements culturels spectaculaires.

En Afrique, le patrimoine culturel recèle encore un potentiel immense qui est mis en avant, au travers d'événements traditionnels qui confortent la vie des communautés et consolident le tissu social. C'est ainsi que se développent en Côte d'Ivoire, des festivals culturels tel que le djéguélé-festival. Évènement culturel international très spectaculaire cachant des indices de théâtre, le djéguélé-festival est une forme de théâtralité. Le théâtre, représentation du réel, est un genre littéraire dont l'originalité se situe dans la théâtralité des événements liés aux humains.

Dans l'optique d'étudier sémantiquement cette théâtralité et de montrer sa portée sociale et culturelle, nous avons décidé de réfléchir sur le sujet « Enjeux de l'étude sémiotique de la théâtralité dans le djéguélé-festival ».

La question qui se pose est de savoir comment la théâtralité apparaît-elle dans le djéguélé-festival et comment parvient-elle à renouer les liens sociaux, à préserver les valeurs culturelles après la crise militaro-politique ?

Notre objectif est de montrer que le djéguélé-festival est une théâtralité caractérisée par un ensemble de signes théâtraux qui vise à rétablir la cohésion sociale et à préserver les valeurs culturelles et identitaires.

En hypothèses, l'on peut affirmer que la théâtralité s'aperçoit à travers les actes performatifs de ceux qui créent les actions, de ceux qui regardent ou ceux qui sont regardés. Elle se caractérise par certains éléments du spectacle tels que : les acteurs, les spectateurs, les chants, la danse, le décor, le costume, les accessoires... Par le spectacle, la théâtralité du djéguélé-festival parvient à renouer les liens sociaux, à promouvoir et à préserver les valeurs culturelles.

Pour argumenter notre travail, nous partirons du point de vue de certains auteurs qui ont établi un rapport entre le théâtre et les événements socioculturels. Tuo Tiégnimin (2021) dans son mémoire, a prouvé l'existence de la théâtralité dans le festival du sénang, Fanny Losséni (2020) dans son article, a non seulement ressorti la théâtralité dans le poro, mais il a aussi montré que celle-ci est un élément culturel d'éducation et d'intégration sociolinguistique chez les Senoufos, Koulsy Lamko (2003) a analysé dans sa thèse de doctorat, l'esthétique théâtrale dans les formes de représentations artistiques africaines, enfin Pius Ngandu (1993) dans son ouvrage, a établi un rapport entre le théâtre et les scènes de spectacle tout en insistant sur la théâtralité.

La sémiologie du théâtre, méthode d'analyse et d'interprétation méthodique, servira à identifier tous les signes théâtraux qui se meuvent dans le djéguélé-festival. Ainsi, l'étude sera menée selon trois axes principaux. Le premier s'attardera sur la notion de "djéguélé-festival" pour essayer de donner ses différentes définitions et ses

particularités. Le deuxième, fera une étude sémiotique pour montrer la théâtralité contenue dans le djéguélé-festival. Le dernier qui ressortira les enjeux de la théâtralité, insistera sur la portée sociale et culturelle de la théâtralité du djéguélé-festival.

## **1. Autour de la notion de “djéguélé-festival”**

Le djéguélé-festival est un néologisme polysémique. Il se définit surtout par certains éléments qui font sa particularité.

### ***1.1. Le djéguélé-festival : un néologisme polysémique***

Le néologisme est un nouveau mot reconnu dans le lexique d'une langue. Dans le domaine des arts et de la culture en Côte d'Ivoire, plusieurs néologismes émergent. Des termes nouveaux ont été inventés pour rendre compte des créations artistiques que nous vivons depuis quelques années dans plusieurs régions du pays. C'est ainsi que sont apparus des néologismes tels que le Djéguélé-Festival au nord, le Tonkpi-Nihidaley-Festival à l'ouest, le Popo-Carnaval au sud, etc. À l'instar de la plupart de ces néologismes, le « djéguélé-festival » est un terme créé à partir d'une fusion de mots et utilisé dans le lexique des ivoiriens. Il est composé d'un mot du terroir et d'un terme français. Il a été inventé pour désigner de nouvelles idées, de nouveaux objectifs artistiques. L'approche sémantique de ces deux mots pris séparément, permet de comprendre que la notion de djéguélé-festival est polysémique c'est-à-dire, un mot qui a plusieurs significations. Il renvoie donc à plusieurs sens présentant des traits sémantiques communs.

En langue sénoufo, « djéguélé » désigne le balafon. Son nom scientifique est le xylophone. C'est un instrument traditionnel d'origine africaine utilisé dans les cérémonies initiatiques ou festives chez plusieurs peuples d'Afrique notamment les Sénoufos, les Morés, les Lobis, les Malinkés, etc. Quant au mot "festival", il est issu du latin “festivalis” de festum qui signifie fête. Au regard de la définition de ces deux termes, l'on peut dire que le djéguélé-festival est par essence, un projet contrastant dans la mesure où il se présente comme un événement singulier et festif. Luc Benito (2003, p. 12) le définit comme « une forme de fête unique, célébration publique d'un genre artistique dans un espace-temps réduit ». Le djéguélé-festival signifie à la fois une fête, un événement heureux très marquant, un moyen de célébration, de valorisation, de préservation de la culture et de la cohésion sociale. Dans son sens le plus large, il renvoie à une série de manifestations artistiques et culturelles ayant des particularités qui le distinguent des autres fêtes.

### ***1.2. Les particularités théâtrales du djéguélé-festival***

Les particularités dramatiques du djéguélé-festival s'aperçoivent au niveau des productions artistiques, de la nature, de la périodicité, des lieux des prestations, du temps des représentations, des acteurs de jeu et du public-spectateur. L'aspect spectaculaire du djéguélé-festival renvoie à la création artistique, qu'il découle de la création elle-même ou de sa vulgarisation. Il ne porte pas sur la présentation d'un seul spectacle comme les concerts de danses ou de musiques. Il condense dans le temps et dans l'espace, plusieurs productions artistiques sous une forme fabuleuse. Il privilégie certes le balafon mais au-delà de cet instrument populaire, c'est une représentation qui

symbolise une identité culturelle, une unité nationale et une intégration sous-régionale.

Le djéguélé-festival est un spectacle périodique qui s'étend sur une semaine. Malgré cette durée éphémère, il n'exclut pas la récurrence. Il s'inscrit dans le temps par sa réitération annuelle. Il s'organise chaque année à Boundiali, depuis 2016. Cette unité de temps, de lieu et les prestations artistiques dans l'espace sont essentielles pour l'acte théâtral. Le territoire participe à l'identité du festival car, en plus d'être un support technique, il est aussi un élément indispensable pour accroître l'esprit de l'événement. Si le djéguélé-festival se produit souvent dans un espace clos consacré à la culture (le centre culturel par exemple), c'est à cause du type de prestation (les représentations théâtrales, les concours de beauté) où pour des raisons pluvieuses.

Du fait de sa périodicité, le djéguélé-festival s'inscrit dans la classification des événements programmés. Chaque année, les préparatifs commencent bien avant l'ouverture de l'événement au public et se termine par des réunions bilans. Les organisateurs, avec à leur tête le commissaire du festival, Dodo Koné<sup>1</sup>, peuvent par ailleurs décider de programmer en dehors des prestations artistiques, des conférences sur l'art et la culture.

Le djéguélé-festival favorise des interactions entre les prestations artistiques et le public-spectateur. Il tire aussi sa particularité du caractère exceptionnel du lieu qu'il occupe et de sa mise en scène originale. La nuit des concours de danses, de contes et de beautés féminines dans la salle du centre culturel, la foire commerciales dans le marché, les tournois de football sur le terrain de l'ONICI<sup>2</sup>, en sont des exemples de lieux exceptionnels de mise en scène.

## 2. Étude sémiotique de la théâtralité dans le djéguélé-festival

Les spectacles traditionnels se rattachent impérativement à la théâtralité, considérée comme la forme originelle du théâtre. L'analyse de la théâtralité dans le djéguélé-festival se fait à l'aide de la sémiotique théâtrale. Contrairement à la sémiotique en général :

« L'intérêt d'une sémiotique théâtrale est [...] non pas de donner des sens aux signes comme on pourrait le croire [...], ni même repérer les signes les plus usuels avec leur sens (l'observation raffinée des historiens du théâtre y suffit bien), mais au contraire de montrer l'activité théâtrale comme constituant des systèmes de signes qui n'offrent de sens que les uns par rapport aux autres. La tâche d'une sémiotique théâtrale est moins d'isoler les signes que de constituer avec eux des ensembles signifiants et de montrer comment ils s'organisent ».

Anne Ubersfeld (1982, p. 21)

Cette pensée de Anne Ubersfeld nous fait dire que certains éléments tels que les chants, les battements de mains, le son des tam-tams, les pas de danses, la relation "regardant/regardé" sont des indices déjà significatifs qui justifient la théâtralité. Les regardés sont considérés comme des acteurs et les regardant sont identifiés comme des spectateurs ou public spectateur.

<sup>1</sup> Dodo Koné est l'actuel Directeur Général du palais de la culture d'Abidjan depuis 2011.

<sup>2</sup> L'Organisation des Nations Unies basée en Côte d'Ivoire est représentée à Boundiali. Ses locaux sont situés à proximité d'un terrain de football qui porte son nom.

## 2.1. Les acteurs du festival et la gestualité

Un acteur est toute personne qui joue un rôle dans un spectacle ou une pièce de théâtre. La tâche de l'acteur : « est de s'identifier complètement avec le rôle qu'il représente (...) le ton de la voix, le mode de récitation, les gestes, la physionomie, en général toutes les manifestations extérieures et intérieures réclament une originalité propre, conforme au rôle déterminé » Léon Moussianiac (1998, p. 11). Le jeu de l'acteur prend plus de sens avec la présence de certains éléments scéniques que sont le costume, les objets et les accessoires.

Puisque l'analyse sémiotique révèle que l'ensemble des prestataires (danseurs, chanteurs, conteurs, "miss beauté", instrumentistes) joue des rôles dans le djéguélé-festival à travers la voix, les gestes, le corps, alors ils sont considérés comme des acteurs. Ils prennent l'appellation de "danseur-acteur", "chanteur-acteur", "conteur-acteur" etc. Les acteurs du festival s'expriment essentiellement avec la gestualité. Terme générique, la gestualité est un néologisme qui fait partie de la sémiotique théâtrale. Elle renvoie à tous les mouvements et expressions du corps du danseur.

C'est à l'occasion des danses que l'intervention de la sémiotique gestuelle est plus remarquable. Les danseurs sont des acteurs très actifs qui s'expriment à travers les gestes du corps. Puis Ngandu (1993, p. 74) précise l'importance des signes gestuels lorsqu'il affirme : « L'avantage de la sémiotique réside dans le fait qu'elle permet de lire des significations originelles, au-delà des symbolismes secondaires évoqués par les seuls mouvements du corps physique ». La sémiotique gestuelle fait référence à l'espace de "monstrativité" du corps. Ce langage corporel permet de tenir le public-spectateur en haleine. Au son de la musique « le corps est sollicité dans ses énergies physiques. Il va jusqu'au-delà de la fatigue et de l'épuisement. Il accomplit ainsi l'itinéraire vers la démesure et l'excès.

Quant aux chanteurs et aux conteurs, en plus de leur corps, ils manipulent leur voix jusqu'à l'exécution afin de donner sens au spectacle. Ils entretiennent à travers la gestualité, les chansons et les contes, un lien étroit avec le public-spectateur. La relation "acteur/spectateur" est un rapport indirect qui se fait par le biais du contexte dramatique. Le corps et la voix des acteurs jouent un rôle d'émetteurs dans un premier temps, puis tous les éléments scéniques deviennent aussi des émetteurs d'une certaine information. C'est le cas du décor, des accessoires, des objets scéniques, des costumes qui informent sur le lieu et la nature du spectacle ainsi que sur l'appartenance historique, culturelle et sociale des acteurs.

Les acteurs émettent un langage polysémique par diverses attitudes, par des positions rationnelles dont le décodage varie selon les cultures. Leurs actions dramatiques (danses, chants, contes) révèlent une appartenance sociale. À ce sujet, Puis Ngandu (1993, p. 62) soutient : « c'est pour cela que, dans des sociétés fortement "castrées", il est interdit de danser avec des personnes qui ne relèvent pas de sa propre hiérarchie sociale ». Moyen d'expression, le corps des danseurs du djéguélé-festival permet la production de l'identité ethnique et sociale. Abondant dans ce sens, Pierre Bourdieu (1977, p. 51) pense que le corps des acteurs :

« Fonctionne comme langage par lequel on n'est parlé plutôt qu'on ne parle, un langage de la nature où se trahit le plus caché et le plus vrai à la fois, parce que le moins consciemment contrôlé et contrôlable et qui contamine et

surdétermine les messages perçus et non perçus par tous les intellectuels, à commencer par la parole ».

Personnage de jeu, les acteurs et leurs accessoires de jeu, rappellent des particularités sociales et culturelles. Si nous prenons l'exemple du ngoron qui est une danse traditionnelle sénoufo, les danseurs et les danseuses sont sur la scène de danse les torses nus. Les jeunes filles dansent fièrement juste avec un morceau de pagne qui cache à peine leurs parties intimes et livrent les seins et le reste du corps au regard des spectateurs. Il en est de même pour les jeunes garçons qui ne dansent qu'avec un pantalon artisanal, tenant des grelots en main pour accompagner la cadence de la musique. Cette disposition du corps et des objets scéniques, est une caractéristique identitaire du peuple sénoufo.

Tous les danseurs s'expriment par la gestualité qui « constitue un système plus ou moyen cohérent de manière d'être corporelle » Patrice Pavis (2006, p.152). Ce mouvement du corps se perçoit à travers les actions des danseurs, des chanteurs, des chorégraphes, des conteurs et des "miss beautés". À ce sujet, Barthélémy Kotchy (1983, p 401) affirme : « au plan de la danse toute la gamme de la gestualité se révélera plus opérante ».

À travers la gestualité, tous les danseurs du djéguélé-festival parviennent à changer la cadence ou le rythme de la danse en captant l'attention des spectateurs. C'est un code langagier qui est : « en Afrique noire traditionnelle, le premier stade de la connaissance et de la sensation que l'on éprouve de son propre être et de celui d'autrui » Barthélémy Kotchy (1983, p. 306). Les danseurs usent de leur corps pour transmettre des messages. À travers des signes gestuels et au son de la musique, ils parviennent à communiquer avec les spectateurs.

La musique est un élément qui accompagne le jeu des danseurs. Acteurs de spectacle, les instrumentistes qui sont originaires de plusieurs pays, produisent des sons expressifs avec leurs instruments de musique. Trois catégories d'instruments se distinguent dans le djéguélé-festival : les instruments à percussion (la danse du balafon), les instruments à corde (la danse du boloye) et les instruments à vent (la danse du ngoron).

Toutes ces danses appartiennent à des communautés culturelles. Ces sont des danses collectives, exécutées en plein air à l'occasion de circonstances tout à fait temporelles comme c'est le cas du djéguélé-festival. Ce plein-air qui peut être un terrain de football, une route, une cour, est considéré comme l'espace scénique.

La danse du boloye privilégie les instruments à corde. Elle est appelée aussi "danse panthère" parce que les danseurs sont déguisés en panthère. Acteurs, les hommes panthères dansent avec tout leur corps dans une gestualité qui exprime l'identité culturelle du peuple de référence. Le ngoron utilise essentiellement des instruments à vent. Il se joue avec les tambourins et accorde une grande place aux flûtes qui expriment toutes sortes d'émotions. En plus de l'amour, des conseils, des bénédictions, les flûtistes font également les éloges de certaines personnalités comme c'est le cas du Kaparia. Acteur principal de la danse du ngoron, le Kaparia est un danseur comique qui manipule son long fouet avec dextérité, en dansant dans le feu étincelant qu'il essaie d'éteindre avec ses nus pieds. Par moment, cet acteur particulier, rentre en action et danse avec tout son corps. En ce moment précis, il devient comme un être endiablé qui dirige tout seul le spectacle sous le regard émerveillé du public-spectateur.

## 2.2. *Le public-spectateur et le théâtral*

Dans le théâtre africain, le public-spectateur est un élément du théâtral du fait de sa participation inclusive au spectacle. Pour Anne Gonon (2011, p.12) le public-spectateur est : « l'assemblée, dans un temps limité, d'un groupe d'individus. Cette assemblée n'est pas le collage de ces individualités mais une tierce entité qui développe des logiques de comportements et de réactions »

Public et spectateur sont deux termes qui sont nuancés. Contrairement au public qui considère le spectacle comme un moyen pour se divertir, le spectateur est celui qui regarde, ressent, comprend et juge ce qui se passe dans le spectacle. Il nous rappelle que l'exercice de la réception reste une expérience fondamentalement personnelle. Cette différence est précisée par Anne Gonon (2011, p. 112) lorsqu'elle affirme :

« La préoccupation première, dans le secteur culturel, est souvent celle du public qui est d'ailleurs parfois perçu comme un problème. Adopter le prisme du spectateur, c'est opter pour une posture qualitative et sensible, focalisé sur la nature de la relation qui s'instaure entre l'œuvre, quelle qu'elle soit, et celui qui la regarde ».

Le djéguélé-festival rassemble à la fois le public et les spectateurs venus de toutes les régions du pays et du monde pour assister et donner vie au spectacle. De même que l'acteur, le public et les spectateurs sont des indices théâtraux indispensables à la théâtralité. L'intention du djéguélé-festival est de capter l'attention du public-spectateur composé de : femmes, hommes, vieux, jeunes, autochtones, étrangers, initiés ou non-initiés... Les types de public-spectateurs se distinguent par leur connaissance de la discipline ou du projet artistique : grand public, public culturel amateur ou averti, public professionnel. C'est pour cela que Losséni Fanny (2015, p171) atteste :

« Il y a théâtralité lorsque le spectateur reconnaît dans le spectacle qui lui est présenté, l'existence d'un réseau de friction entre le réel et la fiction, entre les codes symboliques et les codes pulsionnels. Le spectateur permet au spectacle d'émerger à travers l'organisation spatiale ».

Le djéguélé-festival a cet avantage de pouvoir repositionner l'accès à la culture au-delà d'un public-spectateur coutumier qui joue par ailleurs un rôle social et culturel dans le spectacle. Le djéguélé-festival lui apporte des spectacles que, bien souvent, celui-ci ne pourrait pas percevoir originalement ailleurs. Ce rôle d'animation locale du djéguélé-festival est même décuplé lorsque des partenariats avec d'autres spectacles culturels sont développés. Au-delà du public-spectateur physiquement présent, il faut prendre en compte le public touché par la médiatisation inhérente à l'événement. Public visé et médiatisation sont ainsi liés, car l'élargissement du public n'est pas possible sans une médiatisation de l'événement.

Le djéguélé-festival est donc une théâtralité qui apparaît dans l'acte performatif du public-spectateur qui accompagne les acteurs-danseurs. Les actions dramatiques des spectateurs à travers les battements de mains, les pas de danses, la reprise des refrains en sont des signes de la théâtralité. Au cours des prestations artistiques, lorsque le rythme de la musique s'accélère, les spectateurs sont enivrés au point qu'ils se mêlent involontairement à la danse sans y être invités. Leurs pas de danse qui accompagnent ceux des acteur-danseurs, soulèvent un nuage de poussière. La théâtralité ici, réside donc dans les actions des spectateurs. Le djéguélé-festival prend

ainsi la forme d'une esthétique théâtrale qui se caractérise par un théâtre total, un théâtre populaire et un théâtre de participation.

### 2.3. *L'esthétique théâtrale dans le djéguélé-festival*

L'étude sémiotique révèle une esthétique théâtrale contenue dans la théâtralité du djéguélé-festival. Celle-ci prend la forme d'un "théâtre total", d'un "théâtre populaire" et d'un "théâtre de participation". Comme le théâtre total, le djéguélé-festival autorise tous les arts à savoir la danse, la musique, les chants, la chorégraphie, la peinture. En Afrique, la plupart des spectacles traditionnels sont à l'image du théâtre total. À ce sujet Kously Lamko (2003, p.97) affirme :

« Nous, nous essayons de faire un spectacle total où théâtre et danse ne sont pas dissociés, bien au contraire. Le spectacle comprend des chants, des danses, des parties parlées. L'important est d'être le plus vivant possible, le plus accessible possible à un très large public ».

À l'image du théâtre populaire, le djéguélé-festival est inspiré non seulement des traditions culturelles mais s'adressent au petit peuple et se caractérise par : l'espace, l'improvisation et le temps. La danse est l'un des éléments qui caractérise le théâtre populaire en Afrique. Elle est selon Kously Lamko (2003, p.97) « indissociable de la vie populaire en Afrique. Tout est occasion pour danser : baptême, mariage, enterrement, tout. Faire un spectacle africain où il n'y a pas de danses est un peu contre nature ». Le théâtre populaire se caractérise aussi par l'espace scénique, le lieu et le temps de la représentation.

Le djéguélé-festival se produit à Boundiali sur différents espaces (terrain de football, marché). Tous ces espaces ouverts peuvent accueillir un public massif contrairement à un espace clos (la salle du centre culturel par exemple). Le temps du jeu est déterminé. Le djéguélé-festival se déroule chaque année, sur une semaine durant la période des grandes vacances scolaires, précisément dans le mois d'août. Les artistes se produisent de jour comme de nuit. Le spectacle est dominé par les improvisations. C'est surtout au niveau des spectateurs que ce constat est fort remarquable. Attirés par le jeu des acteurs, ils improvisent souvent des pas de danse en se mêlant au jeu. Les acteurs eux-mêmes créent aussi, des actions inattendues comme c'est le cas du Kaparia lors de la scène où il essaie d'éteindre le feu avec les mouvements du corps. Mais il arrive souvent qu'il ne réussit pas ce mystère. En ce moment précis, il improvise une danse comique pour détourner momentanément l'attention des spectateurs avant de reprendre l'action. Dans tous les cas, il réussit toujours à l'éteindre.

Le djéguélé-festival est considéré comme un "théâtre de participation" parce qu'il implique une mise en relation entre le spectateur et l'acteur. Dans la théâtralité, le spectateur n'est pas qu'un simple regardant ; il participe souvent au spectacle et devient par circonstance, un acteur-spectateur. La notion de participation ici, se traduit par l'implication des spectateurs qui jouent plusieurs rôles dans le spectacle. Ils accompagnent le jeu des acteurs par les chants, la danse et les battements de mains. Ils circonscrivent donc l'espace du spectacle. Alors il faut souligner que la théâtralité du djéguélé-festival est aussi liée à la gestuelle des spectateurs. Au-delà de son aspect ludique, la théâtralité du djéguélé-festival présente des enjeux à la fois social et culturel.

### 3. Les enjeux de la théâtralité du djéguélé-festival

Les avantages favorisés par la théâtralité constituent ici les enjeux. Ils sont perceptibles au niveau social et culturel.

#### 3.1. Les enjeux sociaux de la théâtralité

Le djéguélé-festival fait référence à un intérêt général, il structure une envie, une pensée, une réflexion sur un mode de développement social en période de crise. En se référant à la pensée de Jaurès J. (2006, p. 77), l'on peut considérer la théâtralité du djéguélé-festival « comme un moyen de lutte sociale, comme un moyen de hâter la décomposition de la société donnée et de préparer l'avènement d'une société nouvelle ».

La première édition du djéguélé-festival a eu lieu en 2016, cinq années après la crise électorale de 2011 qui a opposé les ivoiriens. Au regard de cette perturbation sociale, Dodo Koné et ses collaborateurs vont initier cet événement pour créer un climat de paix à travers les prestations artistiques et culturelles dans le but de réconcilier la Côte d'Ivoire avec elle-même et avec les pays voisins.

À travers la théâtralité du djéguélé-festival, l'accessibilité des messages en faveur de la paix et de la cohésion sociale est plus facile par toutes les couches sociales. Ces messages développent en eux, des attitudes qui aboutissent à la suppression des sentiments d'inégalités sociales, culturelles et religieuses. C'est pourquoi, Imhof J. Pierre (1979, p16) pense que le djéguélé festival : « dans ses manifestations doit être à mesure de satisfaire les humains en leur donnant la possibilité de passer des moments heureux ». C'est donc un outil d'harmonie sociale, une opportunité d'unification. À ce titre, il prend la forme d'un spectacle social.

La notion de "spectacle social", renvoie à un terme un peu général car tout spectacle est nécessairement social en ce sens qu'il est toujours l'expression d'une société déterminée. Mais particulièrement, le djéguélé-festival est social car il est la représentation des pratiques culturelles des différents peuples qui y participent. Lors des représentations artistiques, chaque peuple se distingue par les costumes, les danses, les chants. En autorisant la rencontre de toutes ces différences culturelles et sociales dans le djéguélé-festival, « c'est tout simplement tenir compte du principe de l'altérité » B. Mouralis (2007, p. 9).

Les différentes prestations se font par des acteurs ivoiriens, maliens, burkinabé, ghanéens etc. La théâtralité du djéguélé-festival contribue chaque année à l'union des peuples au niveau national et international et favorise le vivre-ensemble à travers les productions artistiques. La danse du balafon par exemple est expressive en termes de vie, de sociabilité et d'émotion. C'est un moyen de socialisation qui chante la paix, prône le dialogue, cultive l'intergénérationnel et recherche la cohésion sociale. C'est dans ce contexte que Tuo Minata (2021, p. 38) affirme : « le balafon est porteur d'expression dramatique, d'identité, c'est un moyen de communication (...) qui doit être valorisé, c'est un moyen de satire, un moyen pour exprimer nos sentiments d'amour, de peines et de joie ».

Le langage du balafon constitue un ensemble de messages qui varient selon les peuples et les circonstances. Ses paroles interpellent la société et font les louanges des personnalités importantes tels que les hommes politiques, les dirigeants, les chefs

traditionnels, les dignitaires de bois sacré ou toutes les personnes qui se font remarquer par leur grandeur dans la société.

Le balafon exprime aussi l'amour. Il permet aux jeunes garçons d'avouer leurs sentiments aux jeunes filles (danseuses et spectatrices). À travers la mélodie, le balafon conseille, éduque et conscientise les populations. Il encourage à cultiver les vertus sociales comme le vivre-ensemble, la bonne conduite en société, la solidarité et la paix. À ce sujet, Fanny Losséni (2020, p.109) soutient que la danse et la musique « sont (...) des éléments de la théâtralité qui reflètent le rôle de la critique sociale ». Le joueur de balafon s'exprime davantage dans les moments de deuil où il fait les éloges du défunt et exprime la douleur qu'éprouve la famille en pareille situation.

Ainsi, le djéguélé-festival offre aux peuples, un nouveau point de vue sur ce qu'ils peuvent parfois considérer comme « les autres » et cultiver ainsi l'altérité. Les représentations artistiques donnent aux populations à penser, à réfléchir à la nécessité d'une paix malgré les différences sociales et culturelles. Elles permettent aussi aux différentes communautés de se confronter, de partager et de changer. À ce sujet, Brecht (2001, p. 35) affirme :

« C'est un plaisir pour l'homme de se transformer par l'art comme par la vie courante, et par l'art à l'usage de celle-ci. Il lui faut donc pouvoir se sentir et se voir comme transformable, et la société avec lui, et il lui faut assimiler, de manière plaisante dans l'art, les lois aventureuses selon lesquelles s'effectuent les transformations ».

La théâtralité dans le djéguélé-festival permet de faire émerger la paix et la réflexion autour d'une situation donnée comme ce fut le cas de la crise ivoirienne de 2002. Elle est l'un des remèdes pour venir à bout des hantises humaines. Elle réjouit et amuse les communautés car, c'est un grand moment qui permet de surmonter les soucis par la joie. Abondant dans ce sens, Mignon (1986, p 347) affirme : « le théâtre doit instruire de manière à créer une jouissance ». La théâtralité du djéguélé-festival constitue un grand spectacle de distraction et de santé mentale. Il est donc le lieu privilégié où chaque personne semble retrouver son équilibre social, physique et psychique. En plus de ces avantages au plan social, la théâtralité du djéguélé-festival a des enjeux au niveau culturel.

### 3.2. *Les enjeux culturels de la théâtralité*

Le djéguélé-festival est une théâtralité qui instruit sur l'importance de la préservation des valeurs culturelles et identitaires. C'est un spectacle qui a le pouvoir d'impacter la population, particulièrement la jeunesse qui découvre à cette occasion, des richesses culturelles et identitaires. Par ce pouvoir d'atteindre un large public, la théâtralité du djéguélé-festival éveille les consciences et la curiosité face aux valeurs culturelles d'Afrique. Il stimule la connaissance et l'estime de soi afin que chacun se sent concerné par la sauvegarde du patrimoine culturels de leur communauté, de leur pays et de leur région du monde.

Cela ne peut se réaliser que grâce à la théâtralité qui est un moyen par lequel, le djéguélé-festival représente les identités culturelles réelles des africains. Elle permet aux différentes populations, d'être sensibilisées à l'impératif de la connaissance du patrimoine culturel. Pour dynamiser davantage la sensibilisation, les responsables du festival utilisent les médias comme véhicule de vulgarisation. Ils se servent de la

télévision et de l'internet pour populariser le djéguélé-festival. De cette manière, ils donnent l'occasion de moderniser les savoirs traditionnels (valeurs, concepts, produits) et les valoriser auprès des populations en cryptant et en normalisant les connaissances.

À travers l'attractivité de la théâtralité, les initiateurs favorisent des rencontres internationales dans la région de Boundiali et encouragent l'interaction culturelle. Ces enjeux sont soutenus par certaines institutions étatiques comme le Fond de Soutien à la Culture et à la Création Artistique (FSCCA) dont le siège est à Abidjan. Cette institution est placée sous la tutelle administrative et technique du Ministère en charge de la Culture et a pour mission de soutenir le développement, la promotion des activités culturelles et la création artistique. Avec le soutien du FSCCA, plusieurs activités culturelles ivoiriennes ont pu émerger. C'est ainsi que le djéguélé-festival est devenu aujourd'hui, un événement incontournable dans la promotion et la préservation des valeurs culturelles en Afrique occidentale.

## Conclusion

La théâtralité concerne tout ce qui renvoie au théâtre dans le spectacle du djéguélé-festival. Elle a des enjeux qui s'aperçoivent au niveau social et culturel. Elle parvient à renforcer les liens sociaux et à sauvegarder les valeurs culturelles et identitaires des africains. L'étude sémantique a révélé que la théâtralité dans le djéguélé-festival est la manifestation du contenu caché, latent, qui recèle des germes du théâtre. Ainsi comme le dit Puis Ngandu (1993, p. 196), elle s'interprète dans un rapport réflexif, voire même tridimensionnel : acteurs-scènes-spectateurs ; rapport qui s'aperçoit dans les prestations artistiques et cela, à l'intérieur d'une spatialité où les relations physiques, ou en tout cas indicatives entre les personnages, doivent se coordonner pour produire le sens.

Le djéguélé-festival, en tant qu'événement culturel, est lié aux formes primitives du théâtre c'est-à-dire la théâtralité et ses composantes. L'étude sémiotique a montré que cette théâtralité, caractérisée par des signes théâtraux, découle des spectacles de danses, de chants, de contes, de beautés féminines dont les auteurs sont considérés comme des acteurs du fait de leurs rôles joués dans le spectacle. Ces signes se déterminent par le décor, les accessoires, les objets scéniques, la parole, le costume, la gestuelle, le cadre spatio-temporel, le jeu des acteurs et les actions dramatiques du public-spectateur.

L'esthétique théâtrale qui résulte de cette théâtralité se présente d'abord comme un théâtre total parce qu'il inclut tous les arts. Ensuite, elle est considérée comme un théâtre populaire puisque le djéguélé-festival est inspiré des traditions culturelles et s'adressent au petit peuple. Enfin, elle prend la forme d'un théâtre de participation du fait que les spectateurs jouent des rôles actifs dans le jeu par leurs pas de danse, de chants, de battements de mains etc. Dans ces circonstances le spectateur devient à la fois acteur et spectateur (acteur-spectateur). La notion de théâtre populaire et de participation se caractérisent aussi par l'improvisation des actions spectaculaires.

Au regard de l'importance du djéguélé-festival dans le milieu culturel et artistique ivoirien, il peut prendre davantage un caractère plus dynamique dans le

domaine de la recherche scientifique, s'il fait l'objet d'un colloque international. Pour un tel projet, l'implication des universitaires du domaine des arts et de la culture est nécessaire.

### Références bibliographiques

- AMON d'Aby, 1988, *Le théâtre en Côte d'Ivoire, des origines à 1960*, Abidjan, CEDA.
- BOURDIEU Pierre, 1977, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps » in *Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 14*, pp. 51-54. (En ligne), consulté le 04/10/2022 URL: <https://doi.org/10.3406/arss.1977.2554>
- BRECHT Bertolt, 2001, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard.
- FANNY Losséni, 2016, *La théâtralité des rites d'initiation sénoufo : cas des Gbatô du département de Boundiali*, Paris, Presses Académiques Francophones.
- FANNY Losseni, 2020, « La théâtralité comme élément culturel d'éducation et d'intégration sociolinguistique : Le cas des Senoufos » in *Didaskein, université Ziane Achour de Djelfa-Algérie*, pp. 101-114.
- GONON Anne (2011), *Les figures du spectateur des arts de la rue*, Paris, Entretiens.
- HOURANTIER Marie Josée, 1984, *Du rituel au théâtre rituel*, Paris, L'Harmattan.
- IMHOF J. Pierre, 1979, *Manifestation de l'animation dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion.
- KOTCHY Barthélemy, 1983, *Éléments culturels et formes de représentation en Afrique noire, l'exemple de la Côte d'Ivoire*, tome II, Thèse de Doctorat d'État, Université de Paris VII.
- LAMKO Koulsy, 2003, *Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique Noire francophone*, thèse de doctorat, université de Limoge.
- MIGNON Paul Louis, 1986, *Le théâtre au XXème siècle*, Paris, Ed. Gallimard.
- MOURALIS Bernard, 2007, *L'illusion de l'altérité, étude de la littérature africaine*, Paris, Champion.
- MOUSSIANIAC Léon, 1998, *Traitement de la mise en scène*, Paris, Edition d'aujourd'hui.
- NGANDU Pius Nkashama, 1993, *Théâtres et scènes de spectacle*, Paris, L'Harmattan.
- PAVIS Patrice, 2006, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- TUO Tiérégnimin Minata, 2021, *Le festival du sénang : de la théâtralité à l'affirmation de l'identité culturelle sénoufo*, Mémoire de master, Université Peleforo Gon Coulibaly de Korhogo.
- UBERSFELD Anne, 1982, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions Sociales.