

# **SOCIOTEXTES**

*Revue de sociologie de l'Afrique littéraire*

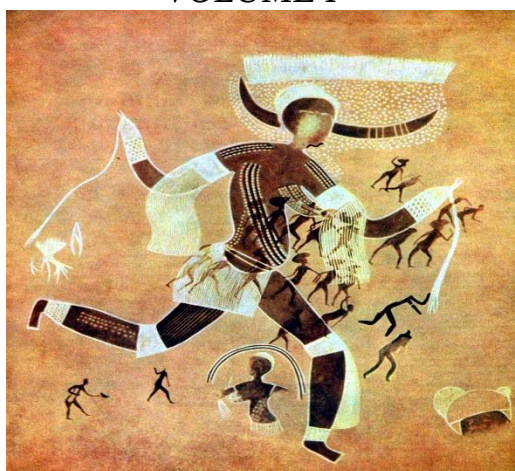
ISSN 2518-816X

## **NUMÉRO SPECIAL18**

**Août 2025**

### **ARTS VIVANTS ET SOCIÉTÉ EN AFRIQUE**

**VOLUME I**



(Etudes réunies et coordonnées par)

***Zibé Nestor YOKORÉ***

***Amadou COULIBALY***

***Hermann Guy Roméo ABE***

LABORATOIRE DES ARTS VIVANTS, DES ARTS VISUELS, D'ARCHITECTURE, DE DESIGN,  
D'ÉCRAN, DES ARTS NUMÉRIQUES

CENTRE DE RECHERCHE SUR LES ARTS ET LA CULTURE (CRAC)

INSTITUT NATIONAL SUPERIEUR DES ARTS ET DE L'ACTION CULTURELLE (INSAAC)

## ORGANISATION

Directeur de publication : Madame **Virginie Konandri, Professeur titulaire**, Littérature comparée, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Directeur de la rédaction : Monsieur **David K. N'GORAN, Professeur Titulaire**, littérature comparée, diplômé de Science politique, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Secrétariat de la rédaction : Monsieur **Koné Klohinwele, Professeur Titulaire**, Études africaines et anglophones, Université Félix Houphouët-Boigny, (Abidjan, Côte d'Ivoire).

## COMITE SCIENTIFIQUE

- Prof. ADOM Marie-Clémence (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. AKINDES Francis (Université Alassane Ouattara, Bouaké, RCI)
- Prof. BERNARD Mouralis (Université de Cergy-Pontoise, France)
- Prof. BERNARD de Meyer (Université du Kwazulu natal, Afrique du sud)
- Prof. COULIBALY Adama (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. DIANDUE Bi-Kacou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI) †
- Dr. AKASSE Clement (Howard University, Washington DC, USA)
- Prof. KONANDRI A. Virginie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. KOUAKOU Jean-Marie (Université, Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. MAGUEYE Kasse (Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal)
- Prof. MEKE Meite (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. Sissao Alain, (Université de Ouagadougou, Burkina Faso)
- Prof. SORO Musa David (Université Alassane Ouattara, Bouake, RCI)
- Prof. ISAAC Bazié, (Université du Québec à Montréal, Canada)
- Prof. Yéo Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, RCI)
- Prof. WESTHAL Bertrand (Université de Limoges, France)

## MEMBRE DE LA RÉDACTION

1. Prof. COULIBALY Daouda (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Anglais)
2. Prof. FIEDO Ludovic (Université de Bouaké, Philosophie)
3. Prof. Lezou Aimée Danielle (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
4. Prof. N'GORAN K. David (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres modernes)
5. Prof. Soko Constant (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Sociologie)
6. Prof. SYLLA Abdoulaye (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
7. Prof. YEO Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Allemand)
8. Dr Konaté Siendou (Université Félix Houphouët-Boigny, Ontario, Anglais)

9. Dr Koné Klohinwele (Université Félix Houphouët-Boigny, Anglais)
10. Dr Kouakou Séraphin (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
11. Dr Imorou Abdoulaye (Université du Kwazulu Natal, études françaises)
12. Dr Soumahoro Sindou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Anglais)
13. M. Gbazalé Raymond (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)

## ARGUMENTAIRE

Les Arts vivants sont, par excellence, les arts de l'éphémère. Ainsi « la comédie musicale, l'opéra, le théâtre, la danse, le mime, un music-hall, les variétés, les marionnettes, le cirque... Tous ces arts traditionnels ont en commun d'être le fruit d'une collaboration d'artistes divers et de disparaître, tel un rêve, avec la dispersion des spectateurs » (MARQUET, 1989, p.2). Les arts vivants occupent une place centrale dans la société et jouent un rôle important dans la création de sens, la communication, la cohésion sociale et l'expression de la diversité culturelle. Ils aident à analyser le fonctionnement de la société, en montrant ce qu'elle a de meilleur comme ce qu'elle a de pire. Ils sont également utiles au dévoilement des émotions et des sentiments profonds (l'amour, l'ennui...), illustrant ainsi notre capacité de créativité, à force de construire d'inscrire l'identité de chacun dans un réseau de relations, à soi-même, aux autres et à la société.

En Afrique, continent considéré comme le berceau de l'humanité, les arts vivants sont l'objet d'une longue et riche histoire. Ils sont profondément enracinés dans la culture, la religion et la vie quotidienne de diverses sociétés africaines. Des genres traditionnels oraux, tels le conte ou des pratiques tradi-modernes comme la danse, la musique, le théâtre, la performance et les arts du spectacle, sont tous des formes d'expression artistique généralement utilisées pour célébrer, guérir, instruire et divertir les populations africaines. Toutefois, malgré la pertinence de leur intervention aussi bien dans le sacré et le profane ou dans le sérieux et le ludique ; en dépit, également, de la place qu'ils occupent dans les industries culturelles et créatives, les arts vivants demeurent mal cernés et peu valorisés par les pouvoirs publics et, partant, dans l'imaginaire collectif.

Un ouvrage collectif sur le thème « **Arts vivants et société en Afrique** », viendrait soulever des réflexions, notamment, sur leurs esthétiques particulières et collectives, ainsi que sur leurs fonctions sociales. Les réflexions se sont orientées sur les enjeux actuels des arts vivants, en termes de développement de l'Afrique. Dans la même veine, il a été question d'examiner les arts vivants dans leur ancrage avec le développement économique, social et culturel des sociétés africaines.

## **SOMMAIRE**

### ***LE THEATRE IVOIRIEN ET LA COLONISATION : LE REFLET DU NOUVEAU CONTEXTE SOCIAL***

**Hermann Guy Roméo ABE**, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC), (Abidjan-Côte d'Ivoire). **P. 1- 11**

### ***ERNESTO DJEDJE : CONTRIBUTION D'UN ARTISTE A L'ESSOR DE L'INDUSTRIE MUSICALE IVOIRIENNE***

**Kouadio Félix ATTOUNGBRE**, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action culturelle (INSAAC), Abidjan-Côte d'Ivoire. **P. 12-25**

### ***TRAITS STYLISTIQUES ET ESTHETIQUES DE LA GUITARE DANS LA MUSIQUE AHOSSI DES AGNI DE COTE D'IVOIRE***

**Koumi Christian KOUAME**, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC). **P. 26-39**

### ***UN MONDE SANS MUSIQUE***

**Mossou Hyacinthe DJOTTOUAN**, Enseignant-Chercheur, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle, (INSAAC), Abidjan-Côte d'Ivoire **P. 40-53**

### ***LA DYNAMIQUE DE L'ESPACE DANS LA REINE ET LA MONTAGNE DE MAURICE BANDAMAN***

**Amadou COULIBALY**, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC). **P. 54- 63**

### ***LA POLITIQUE DE REPOSITIONNEMENT DU THÉÂTRE IVOIRIEN***

**François Tchoman ASSEKA**, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) Abidjan-Côte d'Ivoire. **P. 64-74**

### ***PROBLÉMATIQUE DE LA PROMOTION DES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES EN AFRIQUE : CAS DE LA CÔTE D'IVOIRE***

**Aké Marx AHOUNÉ**, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action culturelle (INSAAC), Abidjan -Côte d'Ivoire. **P. 75-85**

### ***LA POÉSIE DE SENGHOR AU SERVICE DES ARTS VIVANTS***

**François Kopoin KOPOIN**, Université Félix-Houphouët-Boigny-Côte d'ivoire **P. 86-99**

***REGGAE ET HUMANISME : UNE CONVERGENCE ENTRE MUSIQUE ET PHILOSOPHIE AU REGARD DE LA DISCOGRAPHIE DE TIKEN JAH FAKOLY***

**Dieudonné Brou KOFFI**, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action culturelle (INSAAC).

**P. 100-113**

***THÉÂTRALITÉ ET SPIRITUALITÉ DANS LE LAGADIGBEU, DANSE RITUELLE FUNÉRAIRE EN PAYS BÉTÉ (CENTRE-OUEST DE LA CÔTE D'IVOIRE)***

**Zibé Nestor YOKORE** Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC), Abidjan-Côte d'Ivoire

**P. 114-122**

# LA POLITIQUE DE REPOSITIONNEMENT DU THÉÂTRE IVOIRIEN

*François Tchoman ASSEKA*

Institut National Supérieur des Arts et de l'Action  
Culturelle (INSAAC) Abidjan Côte d'Ivoire

## RESUME

Cette étude se propose de montrer que le théâtre ivoirien mérite de sortir de son état de dégénérescence pour participer effectivement au progrès de la société et du pays qui l'a vu naître. Les acteurs du monde théâtral vivent certainement des difficultés internes, des incompréhensions qui les débilitent. Ce théâtre doit connaître à nouveau le rayonnement des années 1960 -1990 ; cet engouement singulier grâce aux nouvelles stratégies qui seront mises en place. Quand le regard extérieur fait penser à une éclipse, l'homme de théâtre en surplomb, lui, évoque plutôt une cure, une mue. Fleuron artistique, le théâtre comporte des atouts indéniables. Outil de développement de la société en général et du progrès de l'être humain en particulier, il optimise la créativité et impulse le vivre-ensemble en ce sens qu'il est de tout temps une aventure collective. Aussi apparaît-il comme une aventure aux effets éventuellement thérapeutiques. Dans une perspective sémiotique et sociocritique, cette étude donne l'occasion d'en établir un état des lieux assorti du positionnement des arts dramatiques à une période donnée, en vue de leur redonner leurs lettres de noblesse ; d'où le repositionnement.

**Mots-clés :** développement, outil, progrès, repositionnement, théâtre ivoirien.

## ABSTRACT

This study aims to show that the Ivorian theater deserves to come out of its state of degeneration to participate effectively in the progress of the society and the country which saw its birth. Actors in the theatrical world certainly experience internal difficulties, misunderstandings that debilitate them. This theater must once again experience the influence of the 1960s -1990s; this singular enthusiasm thanks to the new strategies that will be put in place. When the outside gaze is reminiscent of an eclipse, the overhanging man of the theater evokes rather a cure, a change. An artistic flagship, the theater has undeniable assets. A tool for the development of society in general and the progress of human beings in particular, it optimizes creativity and promotes living together in the sense that it is always a collective adventure. It also appears as an adventure with possibly therapeutic effects. From a semiotic and sociocritical perspective, this study gives the opportunity to establish an inventory of fixtures accompanied by the positioning of the dramatic arts at a given period, with a view to restoring their letters of nobility; hence the repositioning.

**Keywords:** development, tool, progress, repositioning, Ivorian theatre.

## INTRODUCTION

Le théâtre ivoirien avait fière allure dans les années soixante à quatre-vingt-dix. Le trio des précurseurs constitué de François-Joseph Amon d'Aby, Bernard Dadié et Germain Coffi Gaveau, a fortement contribué à l'éclosion de ce théâtre. Au lendemain des indépendances, l'art dramatique ivoirien connaît un enthousiasme singulier. Actuellement, les difficultés sont légions. Les salles désemplissent au cours des spectacles. Or, les dramaturges continuent de publier les pièces théâtrales. Il y a donc encore des têtes pensantes, de la matière. Les problèmes, entre autres, d'organisation, de structuration, de gouvernance, d'absence de cohésion au sein des acteurs, de disparition des troupes de théâtre restent évidents. Le réseautage vient encore amplifier les difficultés liées à ce secteur artistique. Les arts dérivant du théâtre tels que l'humour, le chant et la danse passent pour être dorénavant plus prisés que le théâtre en scène lui-même. L'on pense dès ce moment, au crépuscule de la vie du théâtre ivoirien. Or, ses enjeux et ses atouts sont majeurs pour la société. Le théâtre, par le jeu de l'acteur, est le vecteur principal de l'émotion. Celle-ci transite par le corps de l'acteur qui se montre au spectateur. Ledit corps crie la souffrance de l'âme, et par lui, cette souffrance peut se transmuter en joie. Le théâtre contribue à lever certaines entraves. Il booste le développement personnel et stimule la créativité, pour que l'espace de vie ne soit pas perverti par la fièvre et l'anxiété. Dès lors, il convient de mener des actions pour lui donner un nouveau positionnement, un nouveau souffle, une nouvelle dynamique ; et cela nécessite une réorganisation des professionnels et de tous les animateurs de cet art. Il s'agit pour les chercheurs et les professionnels du monde théâtral ivoirien de faire un bilan critique tout en proposant des solutions idoines dans en vue de transformer le secteur des arts dramatiques en Côte d'Ivoire. Le théâtre en scène doit à nouveau occuper le terrain, se labeliser à nouveau telle une entreprise en marketing. À ce sujet, J. Rastoin et S. Tozanli (1998, p.51), évoquant la géostratégie des firmes agroalimentaires postulent que « l'occupation du terrain constitue aujourd'hui pour les très grandes firmes un enjeu aussi important que la maîtrise technique et financière des produits. » Le théâtre en Côte d'Ivoire était le genre le plus adulé parmi les autres genres littéraires. Mais, à l'heure actuelle, il n'y en a pas question. C'est, au demeurant, ce qui motive le sujet suivant : « **La politique de repositionnement du théâtre ivoirien** ».

Comment peut-on rendre compte du positionnement du théâtre ivoirien ? Quels sont les facteurs qui ont freiné son acmé ? Quels sont les enjeux de son repositionnement ? Le repositionnement du théâtre ivoirien, comme hypothèse formulée, est caractéristique des approches méthodologiques suivantes : la sémiotique qui étudie la production, la codification et la communication des signes ; la sociocritique qui étudie les manifestations du social dans la structure d'un texte littéraire. La démarche de la présente réflexion vise une approche du positionnement, pour évoluer vers l'éclipse apparente du théâtre ivoirien afin de parvenir aux enjeux de son repositionnement attendu.

### 1. LE POSITIONNEMENT DU THEATRE IVOIRIEN

L'on ne saurait parler de repositionnement s'il n'ya pas eu de positionnement préalable. Projeté dans un monde mouvant, le positionnement est un choix stratégique. Positionner, c'est définir un produit quant à son marché, au type de clientèle qu'il intéresse.

En marketing, le positionnement de votre entreprise consiste à identifier le segment de marché que vous pouvez conquérir. C'est un idéal dans ce monde hyper compétitif, où des milliers de marques tentent de se surpasser pour capter l'attention et l'intérêt des consommateurs, le positionnement de la marque est crucial pour donner une impression durable

dans l'esprit de vos clients. Il en va ainsi du théâtre ivoirien qui a su se positionner, imprimer sa marque dans les années soixante à quatre-vingt-dix. Le théâtre ivoirien était labélisé. Abidjan était la capitale des festivals théâtraux. C'était une période de gloire.

L'histoire du théâtre ivoirien montre éloquentement que les thématiques abordées reflètent les préoccupations sociopolitiques du moment. Le théâtre se met aussi au service de l'humanité pour créer une œuvre d'intervention sociale et de sensibilisation. C'est là le caractère utilitaire de l'art dramatique. Aujourd'hui, le manque d'engouement des acteurs et de tous les professionnels du théâtre font croire que des difficultés l'environnent. Il convient de sauver la situation, de chercher à le repositionner, à le remettre en selle, à le réorienter dans une direction plus favorable afin qu'il connaisse à nouveau son lustre d'antan.

Au lendemain des indépendances, le théâtre connaît un emballement, un enthousiasme singulier. Le théâtre en scène se veut un art qui est donné à voir, ce qui requiert la présence d'un public. Il a su donc à cette époque, donner aux spectateurs une culture du spectacle. Abidjan devient une plaque tournante où va se dessiner l'avenir des arts dramatiques africains et ivoiriens modernes.

Des pièces comme *Kondé Yao* (1939), *Nos femmes* (1940), *Mon mari* (1942) et *Les Recrutés de Monsieur Maurice* (1942) de Germain Coffi Gadeau ; *Kwao Adjoba* (1953) et *La Couronne aux enchères* (1956) de François Joseph Amon D'Aby ; *Monsieur Thôgô-Gnini* (1970) et *Les Voix dans le vent* de Bernard Binlin Dadié ; *Le respect des morts* (1980) et *De La chaire au trône* (1980) d'Amadou Koné.

La période de 1938 à 1943 est marquée par le théâtre Indigène de Côte d'Ivoire, créé par le duo Germain Coffi Gadeau et François-Joseph Amon d'Aby.

Gadeau est perçu comme la figure emblématique de cette période à cause de l'engagement de ses œuvres. En effet, ses pièces sont souvent incisives et donc dérangeant l'Administration coloniale qui a osé censurer sa pièce *les Recrutés de Monsieur Maurice* (1942). Cette pièce met en scène l'épineux problème du travail forcé lors du sketch improvisé par de jeunes acteurs, dix ans après l'apparition de ladite pièce. Gadeau montre les conditions exécrables de recrutement, de vie et de travail des travailleurs africains, envoyés sur les chantiers des colons blancs. Le théâtre n'est plus l'apanage des élèves, il intéresse toute la population. Il est primordial de noter que la thématique abordée dans l'ensemble par les auteurs dramatiques des années trente jusqu'à l'indépendance, milite en faveur de la colonisation. Le théâtre ivoirien de cette époque, par son réalisme, sa dénonciation et sa fougue, a importuné l'Administration coloniale.

Avec *Kwao Adjoba* (1953), Amon d'Aby, exhorte le peuple africain au travail. Drame social présenté en huit tableaux, cette pièce met en scène le personnage Mango qui, par le travail, parvient à réaliser de grandes plantations avec le concours de son épouse Adjoba et de son fils Akroman. Envie et jalouse par son frère Kakou et sa sœur Ahou, il va passer de vie à trépas. Ceux-ci vont recourir aux forces occultes pour lui ôter la vie et maltraiter la veuve et l'orphelin. Tous les biens du défunt reviennent malheureusement à son frère Kakou, devenu l'unique héritier. Ce dernier en est fier : « Kwao, voici ta fille. À partir d'aujourd'hui, elle n'est plus ma femme. Elle est libre d'épouser qui bon lui semblera. Elle peut partir avec ses enfants. » (Huitième tableau, p. 140). C'est ainsi que Kakou répudie la veuve et ses enfants sans autre forme de procès. Le père de la veuve accepte de reprendre sa fille et ses petits-enfants. La pièce est une illustration parfaite du droit de succession en régime matrilineaire tel qu'il est pratiqué chez les Akan de Côte d'Ivoire en général, et singulièrement, chez les Agni. Aux différentes répétitions de cette pièce, les esprits sensibles ont été très scandalisés. Nombreux ont été ceux qui ont versé des larmes. À ces représentations de *Kwao Adjoba*, le comédien Adjé Daniel, dans le rôle de Kakou, l'héritier incontestable, a épaté le grand public. Pour qu'il arrive plus

sûrement à ses fins, il a fallu qu'un certain Tanon Kessé de Toliesso soit préalablement éliminé. Ce qui fut rapidement fait par le sorcier à la demande d'Ahou, la sœur complice de Kakou. En effet, Tanon Kessé, suivant la coutume agni devrait indiscutablement recueillir la succession, étant cousin utérin du planteur Mango. Sa mort est intervenue quinze jours avant celle de Mango. Le comédien Adjé Daniel a fait montre de grand talent, de toute sa dimension d'artiste. Il emballait le public par la performance séductrice de son jeu de scène inimitable, de ses pas de danse exquis et de sa puissance vocale. Cette scène de spectacle était attrayante eu regard aux prouesses des acteurs en mouvement dans leur ensemble ; elle était vitale, donc dynamique.

Avec la *Couronne aux Enchères* (1956), drame en trois actes et six tableaux, Amon d'Aby dénonce l'ingérence de l'Administrateur colonial dans les affaires purement africaines ; ce qui n'est pas de nature à préserver la cohésion sociale. Pour Mian Aoussi, le roi injustement déchu, le Blanc est entièrement responsable de ce chaos. Navré, il lâche ceci : « O blanc ! Qu'as-tu fait ? Ta génération ne pouvait-elle pas prospérer sans tuer celle de nos pères ? » (Acte III, tableau unique, p.157).

Dans *Béatrice du Congo* (1970) et *Monsieur Thôgô-Gnini* (1970) de Bernard Dadié, le colonisateur blanc débarque au Zaïre. Par la perfidie langagière, il réussit à établir une coopération avec le Roi africain pour exploiter à souhait les réserves et les richesses du pays. En dépit des appels répétés de Maman Chimpa Vita, dans *Béatrice du Congo*, le peuple est demeuré sourd. Elle marque son indignation en ces mots : « Malheur ! Le malheur vient de franchir les portes du royaume. » (Acte I, deuxième tableau p.32). Dans *Monsieur Thôgô-Gnini*, le Courtier amadou le Roi africain par le biais de son porte-parole Monsieur Thôgô-Gnini et parvient à lui soutirer des fortunes, après avoir établi des liens de commerces avec son prétendu homologue blanc : Thôgô-Gnini: À son tour, il te demande de lui remettre ces quelques pots de poudre d'or. Le roi te fait dire de garder et la poudre d'or et le porteur de la poudre d'or. » (Premier tableau, p.14).

Or, les présents apportés par le roi blanc sont insignifiants, et de moindre valeur. La dramaturgie d'Amadou Koné, quant à elle, est un instrument politique. Le *respect des morts* (1980) montre plausiblement que les Africains en général et les Ivoiriens en particulier, peuvent contribuer au progrès de leurs sociétés en acceptant de travailler avec acharnement et de se débarrasser de certaines pratiques traditionnelles devenues obsolètes. À ce propos, le couple N'Douba-Essanin invite à comprendre que le brassage culturel permet de booster le développement :

**N'Douba :** Je n'ai pas choisi le Blanc. J'essaie seulement de vous faire comprendre que malgré nous, nous sommes embarqués dans un monde qui vit selon le Blanc. Je dis de prendre chez lui les armes qui lui permettront de nous dominer. Libres, nous serons plus facilement nous-mêmes. (Acte troisième, III. L'Afrique de demain, p.61).

La création des infrastructures socio-économiques profitera à tout le monde et chaque citoyen aura une vie plus épanouie.

*De la chaire au trône* (1972) d'Amadou Koné a fait également les beaux jours des représentations. Dans cette pièce tendancieuse, un mandat coutumier exige la mort d'un prince universitaire. Le professeur quitte sa chaire pour devenir prince pendant seulement douze ans, à la condition inflexible d'accepter de mourir, une fois passé ce délai. Le regret s'empare du prince qui se dévoile devant La jeune fille en ces termes : « En vérité, je n'ai jamais pensé sérieusement à refuser de mourir. La mort en elle-même ne m'effrayait pas, mais c'est l'échec, voilà ce qui faisait de ma vie un enfer... » (p.136). Subissant le poids de la tradition dans sa situation très contrastée, la mort constitue pour lui, une libération. Il cessera d'être tourmenté au quotidien.

En marge des questions identitaires, sont passés en revue les modes d'inventivité et les mécanismes dramaturgiques. D'autres créations scéniques telles que *Le Kotéba* de Souleymane Koly, *Le Didiga* de Bernard Zadi Zaourou, *Le théâtre rituel* de Marie-José Hourantier et Werewere-Liking, *La Griotique* d'Aboubacar Cyprien Touré et Dieudonné Séraphin Niangoran Porquet apparaissent.

Les années 1990 voient s'exporter en Occident le théâtre ivoirien où des dramaturges tels que Koffi Kwahulé en assurent avec succès la pérennité. Avec lui, l'on appréhende l'art dramatique comme un puissant outil de dénonciation du pouvoir et d'autres tares qui érodent la société afin qu'elle soit conciliante. Son écriture dénonce, entre autres, la violence, l'obscène avec leur corollaire de traumatisme. Le dramaturge avant-gardiste ivoirien écrit une pièce, *Jaz*, qui se particularise par sa structure architecturale. Elle ne comporte ni actes, ni tableaux, ni scènes. Le personnage Jaz est dédoublé pour exposer son mal de vivre, son goût du néant. Après le viol dont elle a été victime, il se la raconte dans le dessein de retrouver la paix intérieure. Au début de la pièce, une voix autre que celle de Jaz semble se faire entendre : « Ma copine/ mon amie/ Je ne suis pas ici pour parler de moi mais de Jaz Jaz ne parle jamais d'elle/ très peu/ je me demande même si Jaz est son véritable nom. », (2007, p.64). La disposition des énoncés renvoie à la structure d'un poème écrit en vers libres. Ces extraits informent de la présence d'un être qui sait et qui vient raconter la vie de Jaz. Les énoncés disposés de manière diffuse, sur les pages pourraient être le fait de la présence d'un écho provenant de la voix du sujet parlant. Cet écho fonctionne dans cette œuvre sous les traits d'une répétition :

Je t'ai dit déshabille-toi et tu t'es déshabillée  
Je t'ai dit écarte les jambes et tu as ouvert les cuisses  
Je t'ai dit pisse et tu aurais pissé si tu l'avais pu  
Je t'ai dit à quatre pattes et tu t'es mise quatre pattes comme une chienne.  
Et lorsque j'ai enfoncé ma chair dans l'effacement de ta chair  
Tu as toi-même écarté les fesses. (2007, p.81).

Ces énoncés anaphoriques, ponctués par la répétition de « je t'ai dit » en début de phrase sont considérés comme un viol. Jaz est physiquement menacée et moralement torturée. L'ultime solution qui s'offre à elle est de se soumettre à la volonté de son ravisseur.

Le genre dramatique se présentait alors comme la vitrine de la vision sur l'Afrique et l'ensemble de ses pratiques. De ce point de vue, il occupait une place de choix dans le paysage littéraire ivoirien. À ces périodes, la Côte d'Ivoire était réputée pour être une grande nation de théâtre en scène. Un rapport dialectique liait le texte et la scène. La mise en scène était bien ficelée et la scénographie pratiquée avec soin ; ce qui augurait une représentation impeccable. Les spectacles étaient saisissants ; l'on avait affaire à des acteurs très motivés qui donnaient l'impression de se surpasser sur scène. Non seulement ils vivaient leurs jeux, mais ils donnaient l'envie au public de s'égayer. L'utilisation du terme « public » au lieu de spectateur relève du fait que lesdits spectateurs étaient fidèles aux représentations. La communion fraternelle existait entre le public et les professionnels de la scène, l'émotion était à son comble. L'institution du concours théâtral inter-africain a suscité un renouvellement du répertoire des dramaturges. Le théâtre ivoirien était porté au pinacle tant sur l'échiquier national qu'international. À un moment donné, la démotivation des acteurs de ce secteur s'est fait sentir et d'autres facteurs vont l'éroder.

## **2. UNE ECLIPSE APPARENTE DU THEATRE EN SCENE EN COTE D'IVOIRE**

De fait, le théâtre ivoirien existe toujours. Les plumes sont en effervescence. Les dramaturges continuent de publier des pièces de belle facture. C'est dire qu'il y a encore de la matière. Cependant, le problème réside dans le milieu des acteurs du domaine théâtral, qui hésitent encore à lui donner fière allure. En sus, la concurrence des arts dérivant du théâtre, l'humour le chant et la danse, est évidente. Pour tout dire, l'art dramatique subit les agressions d'autres genres et arts à cette ère postdramatique au sens de Hans Thies Lehmann ou paradramatique au sens de Jean-Pierre Sarrazac. Ces qualificatifs rendent bien compte du caractère composite et dynamique de ces types de texte. Toutefois, face à l'avènement du numérique, la représentation théâtrale met un point d'honneur sur la théâtralité des images, la primauté étant accordée au son et à la musique au détriment de la pièce et de l'action même des acteurs ou des comédiens. Du fait du changement opéré dans la représentation scénique au regard donc de l'intrusion du numérique et des réseaux sociaux, l'influence sur l'habitude des hommes est manifeste. Dorénavant, ces outils performants de la communication sont leur source de distraction au détriment du spectacle (la représentation). Pour ceux-ci, aller au théâtre reste le cadet de leur souci dans la mesure où ce besoin est déjà assouvi par le numérique ; offrant quasiment tout sur place par le canal des téléphones cellulaires, des smartphones, des téléviseurs, des tablettes. Par exemple, Facebook exerce une influence remarquable sur les internautes. Il peut susciter l'allocentrisme virtuel, c'est-à-dire l'aptitude à ressentir les émotions d'autrui à distance. Il résulte que s'agissant du capital social et des phénomènes de socialisation, l'affleurement de Facebook et des réseaux sociaux en général, constituent des éléments d'évolution considérable. Le sociologue français D. Cardon (2017, pp. 57-58) voit en Facebook une plateforme sociale qui « promeut les interactions entre individus qui se connaissent ou appartiennent à des cercles sociaux de proximité. »

Cardon voudrait signifier qu'aussi bien Facebook favorise l'épanouissement des liens forts en facilitant la communication entre les amis proches, il permet un développement relationnel satisfaisant au-delà des cercles intimes.

Le théâtre en scène perd ainsi son audience dans un environnement fortement perturbé par le numérique et d'autres technologies de l'information et de la communication. Il s'en suit que les spectateurs qui doivent se déplacer pour aller voir un spectacle se trouvent réduits. Le cinéma et l'image filmique ont d'ores et déjà conquis le monde des arts du spectacle et par ricochet, ont démotivé le public.

Par ailleurs, les établissements scolaires qui ont soif de l'éducation scolaire en sont sevrés. Or, les versants interactifs et ludiques de la pratique dramatique constituent à n'en point douter de véritables vecteurs de transmission et d'acquisition de savoir, de savoir-faire, de savoir être. Cette option, intégrant le théâtre forum, pourrait être profitable aux élèves. Ceux-ci auraient l'esprit déjà ouvert à la chose théâtrale, mieux, à la manière artistique et culturelle.

Les crises politiques récurrentes qui ont secoué notre pays, ont impacté l'environnement artistique ; et le théâtre a payé un lourd tribut. En ces périodes, quel public attendons-nous, même si les comédiens, par amour pour leur métier, doivent braver les contingences pour donner le meilleur d'eux-mêmes ? L'insécurité y est pour quelque chose. Elle rend l'atmosphère délétère et se révèle pernicieuse.

L'avènement récent du COVID-19 a également bouleversé les habitudes humaines avec son corollaire de confinement, d'observance des mesures barrières. Tous ces facteurs sont des causes de désemplissage des salles de spectacle.

Au total, les difficultés inhérentes au théâtre en scène ivoirien résident dans les thématiques adaptées aux réalités sociales, aux agressions du numérique, à l'insuffisance de la

politique de développement des arts dramatiques, au manque de financement des troupes, à la politique d'assainissement de l'État de ce secteur vital.

En dépit de ces difficultés qui ont été passées en revue, un repositionnement est possible. Il convient de révolutionner le théâtre ivoirien. La Côte d'Ivoire a toujours de la matière, elle peut bâtir du solide. Il y a toujours des têtes pensantes pour écrire. Il y a encore des comédiens, des acteurs talentueux. Que tous les acteurs de l'univers théâtral se retrouvent et se parlent franchement pour faire avancer cet art qui a besoin de rayonner ; d'où son repositionnement.

### **3. LE REPOSITIONNEMENT, UN BESOIN IMPERIEUX**

Le théâtre contemporain est sujet à des mutations liées à la mondialisation des métiers des arts. Il va donc de soi que les œuvres créées connaissent une influence certaine et qu'une esthétique nouvelle soit proposée au public qui doit s'y adapter. Le spectateur ivoirien, qui a des spécificités liées à sa sphère socio-culturelle est mis à l'épreuve des réalités d'un univers théâtral mouvant. Cette esthétique fondée sur la performativité, la présence des corps en mouvement, (acteurs ou comédiens), et le ressenti affectif du public devrait contribuer au rayonnement et à la relance du théâtre ivoirien.

Quand bien même le théâtre serait de plus en plus tourné vers le numérique, le public voudrait aussi voir des hommes et des femmes en mouvement, parlant et agissant, qu'il pourrait au besoin toucher après un spectacle. Il convient de réorienter le théâtre ivoirien dans une direction favorable. Le repositionnement requiert à cet effet, la mise en selle de cet art dramatique, au lieu de laisser l'humour, la danse, le chant lui voler la vedette. Certes, le théâtre connaît à l'heure actuelle des fortunes diverses, mais comme l'admet M.-C. Hubert (2018, p.9), « le théâtre, art de l'éphémère, ne s'accomplit que dans la représentation, dans cette rencontre privilégiée entre une troupe de comédiens et un public. Il repose sur le jeu des acteurs sans lesquels il n'aurait pas d'existence ». Le dramaturge montre à quel point le théâtre en scène a l'avantage d'être dynamique.

Comme M.S.P. Mougou (2008, p.95) évoquant la stratégie du repositionnement des industries agroalimentaires de l'économie camerounaise, « l'exposition des entreprises à la concurrence mondiale devrait être envisagée par rapport à leur degré d'exportation ou de localisation, tant en ce qui concerne les matières, qu'en ce qui concerne les produits finis », le repositionnement requiert d'abord et avant tout un ancrage local aux travaux de transformation de la matière. Dans ce sens, l'horizon sera plus éclairci et le futur prometteur.

Le théâtre ivoirien a intérêt à s'émanciper, à épouser la couleur locale car le nouveau public est friand d'esthétiques nouvelles. A ce sujet, J.-P. Sarrazac (2015, p.30) fait savoir qu'« aujourd'hui, des arts extérieurs tels que le cinéma, la vidéo, la performance, la danse contemporaine pénètrent à leur tour le drame et tendent à la transformer. »

La fécondation du théâtre par ces arts extérieurs participe de la pulsion persistante d'émancipation relativement à la norme classique. Au regard de cette interpellation, les dramaturges ont compris qu'ils ont intérêt à scruter de nouveaux horizons conformément aux attentes d'un public devenu de plus en plus exigeant. En parcourant les beaux textes entre autres, de Werewere-Liking, d'Élie Liazéré, de Charles Nokan, de Zadi Zaourou, de Blédé Logbo et de Diégou Bailly, les lecteurs-spectateurs les sentent vibrer non seulement d'une préoccupation réelle mais également d'une volonté affichée de leur part de mettre leur plume au service de l'humanité. C'est le sens de la création de ces œuvres d'intervention sociale et de sensibilisation, mieux, d'utilité publique. Werewere-Liking (2011, p.9) par exemple, dans son recueil de pièces de théâtre *Le Parler-Chanter* fait montre de son sens de créativité. Elle le dévoile en ces termes :

Ces textes, ces chants, nous les avons interprétés comme des pièces de théâtres, des ballets de percussions ! Certains, tels que des opéras tragiques, des paroles de masques et de marionnettes, sont des moments extraordinaires de fusion entre nos sources et nos ouvertures, entre la technologie et la spiritualité à la limite d'une nouvelle sensualité.

Il est une allégorie de l'existence attachée au rite initiatique de son terroir. Son originalité réside donc dans la composition et l'esthétique développée dans ce recueil à l'esthétique d'ensemble du village Ki-Yi qu'elle dirige.

Blédé Logbo pour sa part, conçoit le théâtre comme un remue-méninge. Cette perspective heuristique est à l'origine de sa vision culturelle ivoirienne, panafricaine et universelle. Sa dramaturgie revendique la parole, qui est le propre de l'Homme. Avec *Éphéméride*, Blédé L. (2020, p.9) inaugure un théâtre-slam qui se définit « à la fois comme une poésie à déclamer et comme un texte libre. Aucune contrainte ne restreint son champ et le récitant n'a pas de limites que celles voulues et imposées par la situation et le contexte du jeu scénique. » Avec ce théâtre-slam, la liberté dans l'art est de mise. C'est aussi un théâtre de la vie, combinant poème et spectacle vivant, écriture et art oratoire. Blédé présente la face hideuse de la société en général et celle de la Côte d'Ivoire en particulier, à l'aune de ce XXI<sup>ème</sup> siècle naissant. En effet, sa dramaturgie révèle les intrigues qui rythment les relations interpersonnelles. Les valeurs morales passées et présentes en déconfiture dans cette société confrontée à ses propres turpitudes sont passées au peigne fin et projetées sur la scène. Les maux tels que les animosités, les violences, le racisme, la délinquance juvénile, l'impunité y sont abordés de manière intelligible.

Dans sa pièce *Monoko-zohi*, Diégou Bailly livre aux lecteurs-spectateurs une vision ambivalente de la vie : le fanatisme culturel et la tolérance. Il part d'une guerre imposée au village Monoko-zohi. Des atrocités et des effrois vécus, le dramaturge exhorte le peuple à privilégier l'intérêt général au détriment du particulier : « **Le narrateur** : [...] Effroyable bataille de Monoko-zohi. Après la guerre, la paix soufflait tel un zéphyr sur le village ... » (Tableau v, p.53). La guerre n'est pas souhaitable ; toutefois, elle enseigne la paix eu égard à ses effets collatéraux.

Élie Liazéré, quant à lui, prête une oreille attentive aux dégoûts de l'existence tant au niveau des femmes qu'au niveau des enfants, êtres fragiles méritant protection. Si dans *La Complainte d'Éwadi*, il évoque le pacifisme des femmes avec en arrière-plan le combat pour la reconnaissance de leurs droits et la quête de la paix, dans *Le Pari de Dizo*, il se montre compatissant envers les tout-petits. Cette pièce se veut une contribution du dramaturge face au grand défi que représente le phénomène des enfants de la rue. Pour lui, ces victimes sociales finissent par devenir les fossoyeurs des autres. Le début du prologue fait un zoom sur une décharge : « Une décharge à peine éclairée, au pied d'un vieux pont de bois. Dans un coin, de vieux pneus disposés en désordre. Une bouche d'égout s'ouvre non loin de là. Des ombres apparaissent au-dessus du pont. Dizo est caché derrière une pile de pneus. » (Prologue, p.17). Cet endroit répugnant, insalubre abrite Dizo, un être humain, un enfant. Cette situation interpelle vivement la conscience humaine quant à l'avenir hypothéquée d'une catégorie d'individus qui sont des disqualifiés sociaux. Ceux-ci ont besoin d'être aidés pour mener une vie humaine saine et s'épanouir comme les autres.

Charles Nokan développe un théâtre musical. Le lecteur-spectateur reste donc sidéré par la fusion de deux arts du spectacle : la musique et le théâtre. En effet, sa pièce *Ya koi* est un théâtre tambouriné ; ce qui traduit la récupération du tam-tam, notamment le tam-tam parleur. Les tambours sont omniprésents dans son œuvre et interviennent pour la plupart, au cours des cérémonies rituelles. Les cérémonies tambourinées appellent à la danse, car pour C. Nokan (2000, p.215), « les danses nous secouent, nous exaltent, et nous font oublier le désert

et les ténèbres. » Aussi le message tambouriné est-il poétique. Cette incursion de cet instrument de la famille des membranophones dans le théâtre « nokanien » est une manière habile de ressusciter ledit instrument. Cette forme de théâtre où presque tous les arts de la scène sont convoqués : la musique, la gestuelle, le chant, la danse, voire la poésie, vise à donner une expression de la vie. Il amène le spectateur à être participatif. Dans ce théâtre total, la mise en valeur du corps reste privilégiée.

Par ailleurs, Bottey Zadi Zaourou emballa le lecteur-spectateur avec *La Guerre des femmes*, théâtre à vocation initiatique, s'inspirant des contes, des mythes et légendes africains. Les récits fabuleux ont ainsi fourni l'essentiel de sa matière. Outil révolutionnaire, de la transculturalité, de l'ouverture et de la liberté, le dramaturge s'en sert pour semer la graine de la paix parmi les peuples, avec en toile de fond l'universalité. En effet, au mariage de Shariar et de Shéhérazade, « *(il y avait dans cette foule un représentant de chaque race)*. » (Tableau XIX, p.68). En outre, Zadi va au-delà. Il établit une passerelle entre les êtres humains et les divinités représentées par la sirène des eaux, Mamie Wata ; témoin, cet instant cérémoniel et fabuleux :

### **Shéhérazade**

*(Elle avance et se tient près de Mamie Wata)*

-Viens, bienheureux Shariar. Viens que nous portions à deux la balance éternelle de Mahié  
*(Shariar s'avance et tous deux encadrent Mamie Wata)*. (Tableau XIX, p.68).

Ce mariage reçoit l'onction de l'homme (le Maire), de Dieu (le créateur suprême) et celle de l'univers marin, incarné par Mamie Wata. Une des grandes dimensions de l'artiste Zadi est sa capacité à fusionner les différences de quelque nature que ce soit, qui est le mobile du progrès de l'humanité. Par son art dramatique, il en appelle à l'humanisme de ses contemporains afin qu'ils revêtent l'Homme nouveau. C'est à juste titre que M. Liouré (1963, p. 59) stipule qu'« à peuple nouveau, art nouveau. » À l'instar de Liouré, Zadi inscrit son art dans la nouveauté et la révolution, en rupture avec la pureté normative préétablie par les classiques occidentaux. Les écritures post dramatiques et composites montrent éloquentement que le théâtre ivoirien est un creuset d'interpénétérations des genres et des arts voisins.

L'enseignement du théâtre dans les établissements scolaires est une voie à prospecter eu égard à son caractère ludique et didactique qu'on lui reconnaît. Aujourd'hui, les apprenants manifestent un réel désir de s'occuper sainement. Le théâtre serait par excellence une voie idéale.

Les anciens professionnels des planches étaient fiers de leur métier. Cette passion doit renaître et s'étendre sur toute l'étendue du territoire ivoirien avec l'appui conjoint du Ministère en charge de l'Éducation Nationale et celui de la Culture et de la Francophonie. Les enfants et les jeunes ont besoin de moments de gaieté en ce sens que l'art dramatique est thérapeutique. Il guérit même les plus austères. Ce secteur a plus que besoin de financement, car les acteurs, les comédiens et les professionnels des arts se donneront à fond quand ils seront pris en charge. Il reste évident d'admettre que sans cachet, il ne pourrait avoir de spectacle, vu que les besoins vitaux de ceux-ci sont colossaux. Chacun à son niveau a le devoir de faire montre de ses prouesses pour espérer attirer le grand public.

Aussi faudrait-il que l'on s'approprie les nouvelles techniques de l'information et de la communication qui apparaissent actuellement comme un nouveau médium sur lequel naissent les passions. Par ailleurs, ce secteur a besoin d'une restructuration, d'une réorganisation. En effet, tout directeur de compagnie ne peut nullement signer un contrat si la structure n'existe pas effectivement. Cette compagnie a nécessairement besoin d'un compte bancaire et d'un compte contribuable, mieux un statut juridique. En termes plus clairs, les compagnies ont besoin

d'être structurées. Toutes ces nouvelles valeurs artistiques et littéraires donnent de la hardiesse à la dramaturgie africaine en général et celle ivoirienne en particulier

## CONCLUSION

Les débuts du théâtre jusqu'en 1990 marquent la période du positionnement du théâtre ivoirien. En effet, Abidjan connaît l'effervescence des grands rendez-vous des arts dramatiques ivoiriens et africains modernes. La capitale ivoirienne est enviée de l'extérieur. Avec la succession des crises sociopolitiques dans notre pays, l'art dramatique ivoirien subit nombre d'agressions que sont, entre autres, l'usage des réseaux sociaux et très récemment le COVID 19 qui bouleverse les habitudes humaines avec son corollaire de confinement et d'observances de mesures barrières.

Parce que personne n'a intérêt à ce que le théâtre ivoirien disparaisse, les professionnels des arts, les comédiens, les metteurs en scène, les directeurs de troupes doivent œuvrer à son repositionnement. Le théâtre ivoirien est un levier de développement ; il sera toujours au service du progrès. Il faut créer, adapter l'art dramatique à l'évolution du monde. Les nouvelles orientations du théâtre donneront à la Côte d'Ivoire fière allure dans le domaine des arts dramatiques. Tout texte théâtral est destiné à être porté à la scène, en ce sens que le dramaturge lui-même l'envisage dans la représentation avant de l'écrire. Le texte de théâtre est d'abord destiné au jeu ; ce qui induit son volet ludique. Selon les dramaturges de l'ère classique, l'objectif au théâtre est de plaire et d'instruire. Le théâtre fonctionne comme un miroir qui nous renvoie nos propres absurdités, nos laideurs en vue d'un changement positif de la société. Les dramaturges montrent éloquemment en quoi l'enseignement du théâtre participe à l'élévation de l'Homme. Nous comprenons dès lors que le citoyen est éduqué par le médium du théâtre ; d'où l'importance de son repositionnement.

## BIBLIOGRAPHIE

AMON D'ABY François-Joseph, 1953, « Kwao Adjoba », in *Le théâtre en Côte d'Ivoire, des origines à 1960*, Abidjan, CEDA.

AMON D'ABY François-Joseph, 1956, « La couronne aux enchères », in *Le théâtre en Côte d'Ivoire, des origines à 1960*, Abidjan, CEDA.

BAILLY Diégou, 2004, *Monoko-Zohi*, Abidjan, PUCI.

BASTARD Irène, 2017, CARDON Dominique, CHARBEY Raphaël et al., « Facebook pourquoi faire ? Configurations d'activités et structures relationnelles », *Sociologie*, 1 (Vol.8), pp. 57-82.

COFFI Gadeau Germain, 1939, « Kondé Yao », in *Le théâtre en Côte d'Ivoire, des origines à 1960*, Abidjan, CEDA.

COFFI Gadeau Germain, 1940, « Nos femmes », in *Le théâtre en Côte d'Ivoire*, Abidjan, CEDA.

COFFI Gadeau Germain, 1942, « Les Recrutés de Monsieur Maurice », in *Le théâtre en Côte d'Ivoire*, Abidjan, CEDA.

COFFI Gadeau Germain, 1942, « Mon Mari », 1942, in *Le théâtre en Côte d'Ivoire*, Abidjan, CEDA.

- DADIÉ Bernard Binlin, 1970, *Monsieur Tôgô-Gnini*, Paris, Présence Africaine.
- DADIÉ Bernard Binlin, 2001, *Les Voix dans le vent*, Abidjan NEI.
- DADIÉ Bernard Binlin, 1970, *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine.
- HUBERT Marie-Claude, 2018, *Le Théâtre*, Paris, Armain Colin.
- HUBERT Marie-Claude, 2018, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin.
- KONÉ Amadou, 2011, *Le Respect des morts* suivi de *De la Chaire au trône*, Abidjan, EDICEF.
- KWAHULÉ Koffi, 2007, *Jaz*, Paris, Éditions théâtrales.
- LIAZÉREÉ Élie, 1996, *La Complainte d'Éwadi*, Abidjan, Éditions théâtre.
- LIAZÉREÉ Élie, 2012, *Le Pari de Dizo*, Abidjan, Les Éditions Balafons.
- LIOURÉ Michel, 1963, *Le Drame*, Paris, Armand Colin.
- MOUNGOU Mbenda Sabine Patricia, 2008, *Pour un repositionnement stratégique des industries agroalimentaires de l'économie camerounaise (IAA-EC)*, Université Yaoundé II, pp. 83-97
- NOKAN Charles, 2000, *Ya Koi*, Abidjan, PUCI.
- RASTOIN Jacques et TOZANLI Satili, 1998, « Géostratégies des firmes agroalimentaires », in Rastoin J.-L. (éd.), *Mondialisation et géostratégie agroalimentaire*, Actes du colloque A IE A2/SFEA, Montpellier, 11-12/décembre/1997, Montpellier, pp. 399-404.
- SARRAZAC Jean-Pierre, 2015, *Critique du Théâtre 2. Du Moderne au Contemporain, et retour*, Strasbourg, Les Éditions Circé.
- WEREWERE-Liking, 2011, *Le parler-Chanter*, Abidjan, Les Éditions Balafons.
- ZADI Zaourou Bottey, 2001, *La Guerre des femmes* suivie de *La Termitière*, Abidjan, NEI/Éditions Neter.