

Communication en Question

www.comenquestion.com

n° 10, Juin / Juillet 2018

ISSN : 2306 - 5184

Les rituels traditionnels africains en tant que fait de société : le *tchologo*, théâtre rituel, théâtre d'éducation et de socialisation en Côte d'Ivoire

Traditional African rituals as a fact of society: the tchologo, ritual theatre, theatre education and socialization in Côte d'Ivoire

50

Losséni FANNY
Assistant
UFR Lettres et Arts
Université Péléforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
fannylosseni1@gmail.com

Pierre Kouakou TANO
Assistant
Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
tanopierretano@yahoo.fr

Résumé :

Le *tchologo* est un ensemble de rites d'initiation chez les Sénoufo du Kifigbe situés dans le Nord de la Côte d'Ivoire. C'est un événement culturel septennal qui s'adresse particulièrement à tous les jeunes garçons dont l'âge varie entre 21 et 28 ans. Après sept ans d'initiation passé dans le bois sacré, les initiés ont accompli toutes les épreuves de la formation physique et intellectuelle. Créé de façon inachevée par Dieu, le *tchologo* réussit ainsi à faire passer les jeunes garçons de l'imperfection au stade d'homme parfait, accompli et parachevé. Leur sortie du bois sacré occasionne un spectacle populaire dans tout le village et ses environs. Tous les hauts dignitaires des bois sacrés de tous les villages de la région sont invités à prendre part au spectacle. Ils sont amenés à apprécier la valeur de la formation acquise par les jeunes initiés. À travers la danse, la musique, les chants, la gestuelle et la mimique, les initiés devront convaincre les spectateurs de leur talent d'homme initié. Très apprécié du public, la représentation de leur talent artistique et culturel acquise lors de la formation est faite avec la plus grande délicatesse. Ils sont suivis de près par les grands maîtres des bois sacrés. Toute erreur est passible d'une amende tarifaire. Le spectacle qui s'offre au regard du public contient une théâtralité qui se manifeste par l'action des personnages, les dialogues, les costumes, les répliques, la mimique et le cadre spatio-temporel. La combinaison de tous ces éléments crée un effet comique et tragique qui s'apparente à un théâtre rituel. Dans ce spectacle, les actions des initiés, des instrumentistes, des chanteurs et des danseurs les identifient à des acteurs. Ceux qui les regardent sont spectateurs et parfois acteurs spectateurs. Au-delà de son aspect ludique, la théâtralité dans le *tchologo* exprime une croyance religieuse, favorise l'éducation et la socialisation des jeunes générations.

Mots clés : Éducation, Religion, Rituel, Société, Théâtre

Abstract:

The *tchologo* is a set of rites of initiation at the Senoufo of the Kifigbe located in the North of Ivory Coast. It's a seven-year cultural event which caters particularly to all young boys ranging in age between 21 and 28 years old. After seven years of initiation in the sacred wood, insiders have accomplished all the rounds of the physical and intellectual training. Unfinished created by God, the successful *tchologo* so to get young boys of imperfection at the stage of perfect man, accomplished and completed. Their exit from the sacred wood causes a popular show in the village and its surroundings. All the dignitaries of the groves of all the villages in the region are invited to take part in the show. They are required to appreciate the value of the training acquired by the young initiates. Through dance, music, songs, gestures and mimicry, the insiders will have to convince viewers of their insider man talent. Very appreciated by the

public, the representation of their artistic and cultural talent acquired during the training is done with the greatest delicacy. They are closely followed by the great masters of the sacred woods. No error is tolerated under penalty of a fine. The show offered the public eye contains a theatricality that manifests itself by the action of the characters, the dialogues, costumes, replicas, mimicry and the space-time frame. The combination of all these elements creates a comic and tragic effect which is similar to a ritual theatre. In this show, the actions of insiders, instrumentalists, singers and dancers identify them to actors. Those who look at them are spectators and sometimes player's spectators. Beyond its playful appearance, the theatricality in the *tchologo* expresses a religious belief, promotes education and the socialization of the young generations.

Keywords: Education, Religion, Ritual, Society, Theatre

Introduction

Le théâtre existe en tout lieu et sous plusieurs formes dans notre quotidien. Particulièrement en Afrique, il est apparent dans les cérémonies rituelles et les mythes de possession. Le théâtre dans les rituels africains est différent à certains niveaux de celui qu'on observe dans les lieux conventionnels, les centres culturels ou qui se lit dans les œuvres théâtrales. Il se présente comme une théâtralité c'est à dire un ensemble des aspects théâtraux et de la représentation dans le rituel.

Aujourd'hui encore, certains peuples de Côte d'Ivoire tels que les sénoufo pratiquent les rituelles théâtralisés et les mimes qui intègrent un processus de théâtralité où ils matérialisent l'idée d'une représentation. C'est le cas du *tchologo* chez les sénoufo du *Kafigue*¹. Rituel de théâtralité, le *tchologo* est une croyance religieuse qui favorise l'éducation et la socialisation des jeunes générations sénoufo. Ainsi, nous nous posons la question de savoir comment se présente la théâtralité dans les rituels du *tchologo* ? Pourquoi est-elle considérée comme une croyance religieuse et comment contribue-t-elle à l'éducation et à la socialisation des jeunes garçons ?

En choisissant ce sujet, notre objectif est de montrer que le *tchologo* est une représentation théâtralisée à caractère religieux, éducatif et un phénomène de socialisation. Pour ce faire, nous allons définir la notion de théâtralité dans le *tchologo*, en ressortir les éléments qui la caractérisent et déterminer ses différents rôles dans la société. Nous partirons du point de vue défendu par la franco-ivoirienne Marie J. Hourantier pour qui le théâtre est une esthétique qui résulte des rituels africains. (Cf. Lamko, 2013, p.86). Notre réflexion s'appuiera aussi sur les travaux de l'Ivoirien Fadiga Kanvaly (2007, p.96) qui soutient qu'en pays

¹ Un canton du nord de la Côte d'Ivoire regroupant une dizaine de villages sénoufo dont le chef lieu est la ville de Sirasso.

sénofo, les espaces et le temps des rites d'initiation sont toujours aménagés soigneusement à l'écart du village à l'effet d'une éducation rigoureuse des jeunes.

Des études menées en Occident donnent les résultats similaires aux auteurs précédents. La française Josette Feral (2011) a établi un rapport entre le concept de théâtralité et le spectacle. Pour elle, la théâtralité est le repérage d'une fiction dans la représentation, dans un espace d'altérité qui met face à face un observateur et un observé, ensuite comme reliée au spectateur sans que le processus n'a aucun sens. Elle présente le récepteur du spectacle comme celui qui doit reconnaître d'abord l'intention de l'acte théâtral. Ensuite, qui doit reconnaître les conditions et les conséquences d'apparition de la spécificité du théâtral par rapport au « réel » afin de préciser cette notion de marque qui serait constitutive du fait théâtral en tant que pratique sociale spécifique et signifiante. Et c'est dans ce contexte qu'il convient sans doute de chercher les modes d'apparition de la notion de la théâtralité dans chaque culture donnée.

Au regard de la position des auteurs cités, nous avons choisi de travailler sur la théâtralité du *tchologo* chez les sénofo de Côte d'Ivoire comme théâtre rituel, théâtre d'éducation et de socialisation. Le *tchologo* est un rituel sacré qui porte des germes du théâtre. En effet, si l'on s'en tient aux propos de Jacques Chevrier (1984, p.154) qui situe l'origine du théâtre en Grèce antique et à la conception d'Aristote (1982, p.32) qui après avoir observé que le théâtre comme tous les autres arts, répond chez l'homme au besoin et au plaisir d'imiter², force est d'admettre que les sénofo pratiquent involontairement le théâtre dans le rituel du *tchologo*.

² Pour Aristote, le théâtre et précisément la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevée et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnement d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la catharsis propre à pareilles émotions.

Pour mieux nous faire comprendre, nous nous appuyons sur la sociocritique qui est une méthode d'analyse permettant d'étudier « *le fonctionnement des effets littéraires en rapport avec le contexte social* » (B. Kotchy, 1983, p.65). Elle nous permettra non seulement de saisir les pratiques socioculturelles des senoufo du *kafigue* mais aussi d'en saisir les manifestations théâtralisées et leur impact sur les jeunes. Nous convoquerons aussi la méthode de la collecte des données qui nous permettra de rassembler des informations par les interviews de personnes ressources et par la recherche documentaire en bibliothèque et dans les centres de documentations. Aussi, allons-nous étudier dans une première partie la dynamique de la théâtralité dans le *tchologo* et dans une seconde partie aborder son rôle religieux, sa fonction d'éducation et de socialisation des jeunes.

1.- La théâtralité ou dynamique théâtrale dans le *tchologo*

La dynamique de la théâtralité se perçoit à travers les personnages du *tchologo*, l'espace-temps de la représentation, les accessoires et le costume du spectacle rituel.

1.1.- Les personnages dans le *tchologo* : signe d'un théâtre populaire et participatif

Les différents personnages et leurs actions donnent au rituel du *tchologo* toute sa dynamique théâtrale. La représentation du *tchologo* se fait avec des personnages qui incarnent des rôles précis. Certains sont identifiés dans le rôle d'acteurs et d'autres dans celui de spectateurs. Personnages actifs, les acteurs sont les initiés, les maîtres du bois sacré, les instrumentistes, les danseurs et les chanteurs. Les spectateurs, personnages qui assistent au spectacle, peuvent être actifs ou passifs. Parfois le spectateur participe au spectacle, il devient acteur-spectateur. Cette action fait du rituel un théâtre de la participation intégrant

scène et spectateurs. Abondant dans ce sens Koulsy Lamko affirme qu' « *il n'y a de théâtre de la participation que dans l'intégration de la scène et du hors-scène* » (2003, p.153).

En effet, le grand public attiré par le jeu, investi par moment la scène de spectacle créant une confusion totale entre les spectateurs et les acteurs. C'est pourquoi, Mikhaïl Bakhtine (1970, 2) soutient qu' : « *au niveau ultime de cette participation totale du corps et de l'âme, s'opère la confusion de l'acteur et du spectateur* ». Cette situation est provoquée volontairement par les initiés dans le but d'agir sur les spectateurs et de provoquer en eux l'effet de la catharsis³ « *Aucune imperfection de l'imitation ne devrait empêcher le spectateur de croire à ce qu'on joue devant lui.* » (J. P Ryngaert, 2014, p.15). Toute la gestuelle des *tchobobélé*⁴ lors du jeu est faite pour convaincre le spectateur. Persuader, celui-ci se laisse emporté et participe activement à la danse et aux chants des initiés.

Ainsi, le *tchologo* se transforme en un spectacle de la participation où s'établit un rapport permettant aux spectateurs de s'identifier aux acteurs du jeu. L'identification indispensable à la catharsis prend ainsi forme. Selon Pavis (1916, p.166), elles se présentent comme « *le principe d'illusion du spectateur qui s'imagine être le personnage représenté ou de l'acteur qui entre totalement dans la peau du personnage* ».

Dans le théâtre du *tchologo*, il ne s'agit pas seulement d'un spectateur qui s'imagine dans la peau de l'acteur qu'il regarde et pour qui, il ressent de la pitié ou de la crainte au point d'être purgé, mais plutôt d'un spectacle collectif et traditionnel où le spectateur est lui-même acteur. Attiré énormément par le son des tam-tams et par les chants des *tchobobélé*, le spectateur se retrouve inconsciemment acteur sur la scène de jeu participant aux chants et à la danse.

³Nom attribué à l'ensemble des jeunes initiés du *tchologo*.

Les rituels traditionnels africains en tant que fait de société : le tchologo, théâtre rituel, théâtre d'éducation et de socialisation en Côte d'Ivoire

Il ressent de la joie de voir les initiés exprimer par la gestuelle et la voix, leur parcours initiatique. Il imite alors leurs pas de danse et leurs mouvements créant ainsi l'effet de l'identification qui est un principe recherché par les acteurs du rituel pour rendre le spectacle plus vivants. C'est ce qui fait dire à Etienne Souriau (1950, 54) que « *la participation du public n'est pas une simple contagion mentale, le public est visé au cœur. C'est qu'il est concerné directement par l'œuvre. Chacun des acteurs et des personnages sont un délégué de la foule anoblée* ».

Le rituel du *tchologo* ne souffre d'aucune barrière entre acteur et spectateur. Toute dichotomie du public et du drame mène à la désintégration de l'esprit communautaire. Patrice Pavis (1916, 369) abonde dans ce sens pour dire : « *l'ère des arts de masse a commencé dès qu'on a eu les moyens techniques de (...) toucher le plus grand nombre de personnes* ». On ne saurait occulter au théâtre son aspect participatif et populaire initié depuis l'Égypte pharaonique. « *Il est historiquement attesté qu'avant et après l'année 534 a.c. des représentations de différents genres ont été organisées en Égypte (...)* » (Ukpokodu, 1994, p.147). Aujourd'hui encore, les metteurs en scène du théâtre rituel comme Wêrêwêrê Liking⁵ prennent toujours en compte, l'horizon d'attente du grand public. Elle dira à ainsi que : « *Nous tenons toujours compte du public dans notre travail. C'est sur la base même de la connaissance de notre public que nous travaillons [...]* » (cf. Koulsy, 2003, 465).

Dans l'esthétique globale de la théâtralité du *tchologo*, le spectacle se construit toujours en privilégiant au début et à la fin, la participation du public. Les rapports varient entre les acteurs et le public. Le *tchologo* s'offre à la vue et permet à la relation "regardant-regardé" d'être effective et fonctionnelle. L'on y retrouve un ensemble de faits et gestes, un ensemble d'actions que les *tcholobélé* offrent aux spectateurs. Ils sont menés et conscients de leur apport au spectacle qui n'aurait véritablement pas de sens sans leur participation active et spontanée.

⁵ Dramaturge et metteur en scène ivoiro-camerounaise, spécialiste du théâtre rituel.

Mais le spectateur ne reste pas toujours acteur, il se détache par moment pour rejoindre le public. Ce fait lui rappelle qu'il n'est pas l'initié, le danseur ou le chanteur qu'il imite mais qu'il les montre. C'est ce que Brecht a appelé la distanciation au théâtre. Le public sénoufo est familiarisé à cette technique théâtrale remarquable au niveau des « *petits masques qui à l'occasion des manifestations, sortent toujours les premiers. Ce sont ces petits masques qui créent l'atmosphère du spectacle* » (Kotchy, 1983, p.617).

Image 1 : petits masques du tchologo en confusion avec les spectateurs.



Source : Fanny Losséni et Tano K. Pierre, Sirasso, 2012.

Le masque représente un esprit. Mais le porteur du masque ne peut pas prétendre s'identifier à lui, il le montre. Il est chargé de prêter sa voix, son corps tout entier au masque. Il doit donc maîtriser ces instruments de sorte que toute parole proférée, tout geste soit précis puisque chargé d'un code initiatique.

Comme l'orientation de son esthétique l'indique, il cherche à retrouver son rôle sacré de jadis. C'est un initié, c'est-à-dire celui qui peut encore s'initier au cours d'un

spectacle mais surtout celui qui, à l'exemple des grands acteurs "éveilleurs", conduira le spectateur vers un autre niveau de compréhension.
(Hourantier, 1984, p.223).

Sur la scène, le masque utilise toute la symbolique, une gestuelle codifiée, nourrie par la tradition. Cette gestuelle est d'une importance capitale dans le théâtre du *tchologo*, parce qu'encodée, elle devient une sorte de banque de données. Le théâtre dans le rituel du *tchologo* se caractérise donc par la participation des spectateurs, par le contact physique entre acteurs et spectateurs.

1.2.- L'espace et le temps de la théâtralité du *tchologo*

Les espaces et le temps du *tchologo* sont toujours construits précieusement en forêt, hors du village à l'effet d'une éducation rigoureuse des jeunes (Fadiga K., 2007, 96). Le rituel du *tchologo* propose un système de signes, animés d'une intentionnalité, dans un espace et dans un temps qui «*sont des catégories abstraites, difficiles à saisir (...) et qui engagent pourtant radicalement la représentation* » (J. P Ryngaert, 2014 : p.59). Être au *tchologo*, c'est commémorer l'être-ensemble dans un référentiel spatio-temporel commun et insaisissable. Les personnages jouent et se jouent de cette matrice spatio-temporelle. En fonction des différentes scènes jouées, les *tcholobélé* peuvent faire exister cette multitude d'espace-temps.

L'espace de la représentation du *tchologo* est variable. Il peut s'agir : « *de la place publique où l'on dresse temporairement une estrade autour de laquelle va se regrouper une foule, le stade où s'ordonne une représentation, un parc, un terrain vague, une place publique* (Hubert, 1992, p.62).

Image 2 : aperçu de l'espace de la représentation du tchologo



Source : Fanny Losséni et Tano K. Pierre, Sirasso, 2012.

En effet, la pluralité de l'espace s'explique par le fait que le *tchologo* présente des étapes sacrées et des étapes profanes. Les étapes sacrées débutent à l'intérieur du bois sacré. « *Ces bois sacrés sont des îlots naturels épargnés par l'homme. Ce sont des reliques, des témoins de l'ancienne flore qui occupait la région avant l'occupation humaine* » (Coulibaly S., 1978, p.33).

Fondamentaux dans la représentation des rites du *tchologo*, ces lieux isolés sont dits "espaces clos" qui incarnent la résidence de forces divines sensées protéger le village ou punir tous contrevenant aux règles établies par la communauté. L'espace est ouvert lorsque la suite du rituel se déroule au village, sur la place publique, sur les rues principales et sur l'esplanade de certaines concessions. En ce moment précis, les rites autorisent la participation des profanes. En dehors des espaces clos, le spectacle est très mobile, ce qui entraîne inopinément l'éclatement de l'espace publique en des sous espaces.

Quand au temps, il paraît comme une donnée encore plus abstraite que l'espace. Quelque soit le spectacle en pays sénoufo, il se déroule dans un certain

temps insaisissable. Nous devons comprendre par temps de la représentation, la « mesure de la durée » c'est-à-dire le temps écoulé lors d'un événement ou entre deux faits. Il informe sur le début et la fin du rituel tout en favorisant les changements et les alternances des différentes scènes. Il permet de repérer la période de l'organisation du rituel.

Dans l'évolution du *tchologo*, le temps intervient à plusieurs niveaux : le temps de l'initiation dans le bois sacré, le temps de l'organisation des différents spectacles etc. Les sénoufo le conçoivent en se référant aux choses de la nature ou aux phénomènes cycliques. Par exemple : la floraison des arbres montre la permanence de la saison de pluie, les chants de certains oiseaux annoncent la tombée de la nuit, le chant du coq prédit le levé du jour etc. Pour maîtriser la notion de temps en pays sénoufo, l'on doit avoir des aptitudes culturelles.

Le rituel du *tchologo* s'organise à la fin de chaque sept ans d'initiation. En réalité, la durée entre chaque génération d'initié n'atteint pas ce temps. Elle se calcule de manière abstraite. Chez les sénoufo du kafigue, la semaine est composée de six jours, le septième jour étant réservé aux dieux sénoufo, aux cultes traditionnels. Sacré et abstrait, il varie du lundi au dimanche. Cette conception de la semaine crée un déphasage entre le temps moderne et celui de la tradition Sénoufo. On constate que la fin des sept années coïncide toujours avec les récoltes des céréales or la prise en compte des cycles agraires ne sont pas fiables dans la précision du temps.

L'organisation du *tchologo* tient compte de tous ces aléas temporels. Lorsque le sénoufo affirme que le spectacle du *tchologo* doit durer une semaine, il ne faut pas voir dans cette durée sept jours, il faut plutôt s'attendre à six jours. Il situe la journée du chant du coq à la tombée du soleil. Or le chant du coq peut parfois entraîner des erreurs dans la notion de temps. En effet, le coq peut chanter parfois sous l'influence de la lune éclairée à n'importe quel moment de la nuit

provoquant un réveil précoce de certaines personnes. Tout ceci montre que le temps de la théâtralité du *tchologo* est déterminé avec incertitude.

1.3.- Les accessoires et le costume de la théâtralité du *tchologo*

Les accessoires et le costume ont des fonctions symboliques.

1.3.1.- Les accessoires

Les personnages du *tchologo* utilisent plusieurs accessoires de spectacle. Patrice Pavis (1996, p.2) pense que « *ces accessoires sont des objets scéniques que les comédiens utilisent ou manipulent au cours de la pièce* ». Les *tchologobélé* utilisent le fouet pour symboliser non seulement les sévices corporels endurés au cours de l'initiation mais aussi pour montrer dorénavant leurs forces à maintenir l'ordre public autour d'eux.

Image 3 : aperçu de l'espace de la représentation du *tchologo*



Source : Fanny Losséni et Tano K. Pierre, Sirasso, 2012.

Les parures sur le corps et autres formes d'amulettes portées, matérialisent la communion entre les vivants et les esprits protecteurs. Les arcs, les couteaux et les sacs portés en bandoulière, sont les signes de leur puissance guerrière acquise au cours de l'initiation.

1.3.2. Le costume

Très expressif, le costume permet au personnage de sortir de lui même « *pour endosser une autre personnalité et par là, vivre une autre personne* » (Boudin et Paillery, 1980, p.135). C'est un élément de différenciation des personnages. Les novices se distinguent par les cache-sexes noirs portés comme seul habit symbolisant la nudité et la renaissance. En effet, la sortie des *tchobobélé* du bois sacré est le signe d'un accouchement. Le bois sacré étant considéré comme l'appareil génital de *Malélé*⁶. Quant aux aînés, ils se distinguent par leurs beaux costumes artisanaux tissés à la main avec du coton teint en blanc et noir symbolisant ainsi la fin de l'initiation, la maturité et l'expérience acquise.

Image 4 : deux générations d'initié présentant les aînés en bonnet blanc et les cadets en cache sexe.



Source : Fanny Losséni et Tano K. Pierre, Sirasso, 2012.

⁶ Ce nom est utilisé dans la langue sénoufo pour désigner la déesse du bois sacré considérée comme la protectrice et la mère porteuse qui donne naissance à de nouveaux êtres que sont les initiés.

C'est pour toutes ces raisons que Patrice Pavis affirme que « à l'intérieur de la mise en scènes, le costume se définit par la ressemblance et l'opposition des formes, des couleurs, des matières, des coupes par rapport aux autres costumes » (op. cit, 2). Les accessoires et le costumes du *tchologo* permettent d'identifier les personnages et de capter leur appartenance sociale et leur époque au cours de la représentation spectaculaire. Ils participent à la compréhension de l'art théâtral.

2.- Le théâtre du *tchologo* comme moyen d'expression

Le théâtre du *tchologo* est un moyen d'exprimer une religieuse traditionnelle, une éducation et une socialisation des jeunes

2.1.- L'expression d'une religieuse traditionnelle

Comme toutes les sociétés, les sénoufo ont des pratiques religieuses traditionnelles qui évoluent depuis leur création et s'imposent malgré le christianisme et l'islam. Le *tchologo* est l'une de celles-ci. C'est d'ailleurs l'essence de la culture du peuple Sénoufo qui « incarnent et exprime toute la gamme des expériences, des croyances, des idées humaines » (Duvignaud, *op. cit.* 2). De ce fait, il découle chez le sénoufo, diverses réactions didactiques, intellectuelles et affectives liés à ce rituel. Le *tchologo* participe d'un modèle unique en pays sénoufo, avec une base commune caractérisée par le culte des ancêtres et des génies. C'est une institution sacré qui traduit « non seulement les modes de pensées et d'action mais les attitudes et les comportements » (Quarcoro, 1965, p.2).

Pour prétendre accéder au titre de chef (chef du village, chef de terre, chef coutumier, etc.), le Sénoufo doit impérativement accomplir le *tchologo* afin d'acquérir des connaissances diverses au plan social, culturel, religieux et politique. L'initiation au *tchologo* permet aux différents chefs traditionnels

d'exécuter le culte, de communiquer avec les génies et d'implorer l'aide des ancêtres. Le culte en tant que rituel offre deux perspectives : les génies et les ancêtres sont honorés comme médiateurs qui reçoivent les paroles et les offrandes des êtres humains représentés par l'officiant. Ces dieux résident dans le monde métaphysique d'où ils veillent sans cesse sur le bien être de la communauté villageoise. Ils sont dans le monde invisible.

2.2. L'expression d'une éducation

Par définition, l'éducation est une activité permettant de former un individu, particulièrement un enfant ou un jeune dans le but de développer ses qualités physiques, intellectuelles et morales, de façon à lui permettre de braver sa vie individuelle et sociale avec une personnalité assez épanouie⁷. L'éducation des jeunes est l'objectif premier de la théâtralité du *tchologo*.

En effet, l'accès aux savoirs et à leur hiérarchisation est une préoccupation des sénoufo du *Kafigue*. Le rituel du *tchologo* est une compétition pour une éducation complète des jeunes générations. Semblable à l'école moderne, le rituel du *tchologo* combine une diversité de moyens didactiques traditionnels. A ce propos A. S. Mungala affirme que :

L'éducation traditionnelle est celle qui est fondée sur les traditions proprement africaines et qui est transmise de génération à génération dans nos sociétés depuis l'Afrique précoloniale jusqu'aujourd'hui. C'est dire que l'éducation traditionnelle coexiste aujourd'hui avec l'éducation dite « moderne » introduite avec la colonisation. Elle n'implique donc aucune dimension temporelle et ne renferme pas un sens péjoratif qu'on a l'habitude de lui accorder ; elle ne signifie pas une éducation au rabais, archaïque ou dépassée et ne s'oppose pas à l'éducation moderne.
(Mungala, 1982, p.1).

⁷ Source : <http://www.cnrtl.fr/definition/education>

Tous les *tchobélé* bénéficient d'une formation conçue pour répondre à leurs besoins dans la vie active. Dans leur enfance, ils se trouvent particulièrement vulnérables. Ils doivent échapper à l'éducation enfantine afin d'intégrer dignement une éducation traditionnelle adulte. Ils doivent se soumettre obligatoirement aux exigences éducatives du *tchologo*. L'enseignement se fait dans une oralité et dans un système de mémorisation impressionnante. Sans écriture, les formateurs enseignent le *tiga* et les vertus de la vie en société que les jeunes initiés assimilent facilement. Le *tiga* est la langue de communication des initiés du *tchologo*. C'est une sorte de dialecte dont le sens des mots en senoufo est plus symbolique que caractéristique. Un objet ne sera pas appelé par son nom habituel mais par un nom allégorique. Au lieu de dire par exemple "houe" l'initié du *tchologo* dira "rasoir" pour signifier l'objet qui rase le sol, qui défriche le sol. Ainsi, le *tiga* permet de transmettre des messages en toute discrétion sans se faire comprendre par les profanes.

En plus de cette langue, le *tchologo* enseigne aux jeunes initiés l'endurance physique, la discipline, la maîtrise de la peur, les techniques agricoles. Ils apprennent à imposer leur autorité et à brandir leur titre d'initié qui fait d'eux des êtres supérieurs face aux non-initiés. L'initié reçoit des connaissances, des aptitudes, des valeurs, des attitudes orthodoxes pour vivre et survivre dans la dignité, pour participer pleinement au développement de sa société, pour améliorer la qualité de son existence, pour prendre des décisions éclairées et pour être un bon successeur dans la société.

Pendant qu'ils reçoivent des enseignements religieux, magiques, historiques et philosophiques, ils apprennent le trésor des mythes, des légendes Sénoufo, des proverbes ou de la résolution des énigmes. Ils apprennent également la danse, les chants et le port du masque de divination. Des masques précis sont associés au *tchologo*.

Les rituels traditionnels africains en tant que fait de société : le tchologo, théâtre rituel, théâtre d'éducation et de socialisation en Côte d'Ivoire

Ils obéissent à des fonctions diverses que l'initié doit connaître et pratiquer. C'est pourquoi Ange Gnonsoa explique que :

Le masque africain n'est pas un accessoire de théâtre comme certains masques européens. En Afrique, le masque englobe quatre composantes différentes indissociables : non seulement l'objet en bois sculpté communément appelé masque, mais aussi l'homme qui le porte, le costume rituel de cet homme, et l'esprit ou génie qui l'habite, et derrière lequel la personnalité propre du porteur de masque s'efface complètement. Dans la croyance africaine, le masque est un être sacré, un génie, qui utilise le support matériel d'un homme pour apparaître et s'exprimer

(Gnonsoa A., 1985, p.5)

Le masque sénoufo est donc un élément sacré mais qui participe à l'initiation des jeunes initiés. L'éducation des *tchologobélé* est aussi associée aux sévices corporels. Elle privilégie l'endurance et la souffrance volontaire afin de transformer les initiés en héros. Ils doivent supporter les coups de fouets, affronter tous les dangers de la brousse ténébreuse et capable de transcender le réel et le surnaturel. Par exemple, une épreuve porte le nom de "jeter des feuilles sur les enfants" ou encore "faire descendre les enfants dans la rizière". Elle se fait la nuit hors du village et à la rizière. Cette scène est organisée par les aînés et les maîtres de cérémonie de l'appareil initiatique. Ils obligent les initiés à prendre un bain froid sous les menaces des fouets.

Se suivant en fil indienne et tenant desalebasses, ils marchent sur les digues qui séparent les rizières. Arrivé au lieu du bain, chacun se couche à plat ventre dans un creusé. Les aînés les accablent de coups de fouet. Ils ne sont ni autorisés à crier ni à manifester un sentiment de douleur. Cette scène de brimades fait passer l'enfant de l'état d'être faible à celui d'une autorité aguerrie. Elle permet aussi d'assurer la conservation des coutumes ancestrales comme le contrôle social des anciennes générations sur les nouvelles. Après cette scène

de formation corporelle, ils sont obligés de remercier les aînés en leur offrant un festin au cours duquel, les plats de riz, la bière de mil et la viande sont consommés en abondance. C'est pour toutes ces raisons que Holas B. (1969, p.150) affirme que « *toute l'instruction est centrée sur (...) l'enculturation, c'est-à-dire l'intégration morale de l'individu dans la collectivité pour le bien de laquelle, il lui faudra désormais supporter avec abnégation des sacrifices de sa personne* ». Le rituel du *tchologo* apparaît donc comme une véritable école où l'on mémorise tout un mystère de correspondances mythiques où l'on passe graduellement de l'abstrait aux degrés les plus élevés du concret. Au-delà de son apparence, c'est un système d'éducation qui aspire à la socialisation des jeunes.

2.3. L'expression d'une socialisation des jeunes

La socialisation est le processus au cours duquel une personne apprend à s'intégrer en société. Elle est donc un système d'apprentissage qui permet à un individu, en général pendant l'enfance et l'adolescence, de s'adapter et de s'intégrer à son environnement social et de vivre en groupe. Durant la socialisation, l'adolescent intériorise les normes et les valeurs traditionnelles. Il construit ainsi son identité psychologique et sociale. Le *tchologo* est un long processus de socialisation. Il n'est pas seulement un fait culturel ou religieux mais il est aussi une institution de prestige qui peut « *servir à maintenir la hiérarchie sociale* » (A. K. Quarcoro, 2). En plus de réguler la société, il favorise l'intégration sociale des jeunes. À ce titre, le rituel du *tchologo* est considéré en pays senoufo comme une institution d'autorité sociale et politique. Il permet aux anciens d'avoir un contrôle permanent sur les jeunes générations, de les détourner des vices de la société, de les orienter vers une vie espérée et surtout de lutter contre toutes formes d'injustice. Abondant dans ce sens, Minéké Schipper (1984, p.369) soutient que le rituel « *populaire existe partout dans les villes comme à la campagne. Il a une longue tradition basée sur des thèmes de critique sociale* ».

Le théâtre du *tchologo* se rapporte à une critique active, agissante et positive qui tend à faire du jeune initié un exemple dans la société. Brecht B. (1972, p.335) n'en dit pas le contraire lorsqu'il pense que le but de la représentation théâtralisée du *tchologo*, «*c'est d'extraire des processus représentés par leur gestus social fondamental pour le faire paraître insolite. Nous entendons par gestus social l'expression par les gestes et les jeux de physionomie des rapports sociaux existant entre les hommes d'une époque déterminée* ». Le *tchologo* enseigne des lois sociales aux initiés. La première loi est celle du secret qui oblige les néophytes à rester discrets. Ils ne parlent que de ce qui leur est autorisé. Le secret est un élément essentiel dans la socialisation du jeune initié. Il n'a pas le droit de parler des choses liées à son initiation sous peine d'encourir la colère de *malélé*.

La deuxième loi est celle du respect et de la préséance. Le respect est une éthique dans le *tchologo* qui constitue le socle des valeurs enseignées, des valeurs transmises et reproduites de génération en génération. Sa hiérarchisation oblige les cadets à se soumettre aux aînés. La troisième loi est celle de la solidarité entre membre du même groupe qui contraint les néophytes à s'entraider et à assumer ensemble les erreurs commises par l'un des leurs. Alors ils sont obligés de se conseiller mutuellement et adopter des attitudes socialement acceptables. Ce sont là quelques impératifs de socialisation dont l'importance s'accroît au fur et à mesure que l'initié vie en communauté. Le *tchologo*, par le biais d'une administration collective des connaissances et des savoir-faire, fait passer le jeune garçon de l'étape d'ignorance à celle d'homme intellectuel, responsable et sociable. Il brise le caractère infantile de l'adolescent et lui procure le comportement adulte tant au plan moral que physique.

Conclusion

Au terme de cette étude, nous retenons que le rituel du *tchologo* contient une dynamique théâtrale matérialisée par plusieurs éléments que sont les

personnages, l'espace-temps de la représentation, les accessoires et le costume. L'ensemble des initiés constitués des instrumentistes, des danseurs et des chanteurs sont les acteurs principaux de ce théâtre rituel. Les spectateurs sont composés de l'ensemble des personnes qui regarde le spectacle. Mais une particularité se dégage à ce niveau. Le théâtre du *tchologo* autorise par moment la participation active des spectateurs. Donc sous l'ambiance de la musique et de la danse le spectateur peut se transformer en un acteur actif, et vice-versa faisant du *tchologo* un théâtre de la participation. Le théâtre du *tchologo* est aussi caractérisé par des fonctions expressives. En plus d'exprimer une croyance religieuse, il vise à éduquer, à former et à socialiser les jeunes initiés. Au regard de cette approche des rituels, ne serait-il pas convenable de les réécrire pour en faire des textes dramaturgiques.

Bibliographie

- Aristote (1882), *Poétique et Rhétorique*, Paris, Librairie Garnier frères.
- Bakhtine, M. (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard.
- Boudin, J-C. et Paillery, H. (1980), *Quand le théâtre rejoint la fête*, Florance, Paris, Les presses d'îles.
- Brecht, B. (1972), *Écrits sur le théâtre 1*. Paris, l'Arche.
- Chevrier J. (1984), *Littérature Nègre*, Paris, Armand Colin.
- Coulibaly, S. (1978), *Le paysan sénoufo*, Abidjan, NEA.
- Duvignaud, J. (1965), *Sociologie du théâtre*. Paris, PUF.
- Fadiga, K. (2007), « sociétés initiatiques, sociétés secrètes : expériences et tendances à la formation de l'éducation dans les communautés africaines précoloniales », *Revue des Lettres et des Sciences Sociales de l'Université de l'Atlantique*, N°1, Abidjan, E.D.U.C.I.

*Les rituels traditionnels africains en tant que fait de société : le
tchologo, théâtre rituel, théâtre d'éducation et de socialisation en
Côte d'Ivoire*

- Feral, J. (2011), *Théorie et Pratique du théâtre, au-delà des limites*, Montpellier, Éditions l'Entretemps, 2011.
- Gnonsoa A. (1985), *Masques vivant de Côte d'Ivoire*, Paris, S.A.E.P.
- Holas B. (1969), *Animaux dans l'art ivoirien*, Paris, Paul Goethner.
- Hourantier, M-J. (1984), *Du rituel au théâtre rituel : contribution à un esthétique théâtral négro africain*. Paris, Éditions l'Harmattan.
- Hourantier, M-J. (1979), *Du rituel à la scène chez les Bassa du Cameroun*, Paris, A.-G. Nizet. Repéré à <http://www.armand-colin.com/lanalyse-des-spectacles-3e-ed-theatre-mime-danse-cinema-9782200614027>.
- Hubert, M-C. (1992), *Histoire de la scène occidentale des origines à nos jours* Paris, Armand Colin.
- Kotchy, B. (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.
- Kotchy, B. (1983), *Éléments culturels et formes de représentation en Afrique noire, l'exemple de la Côte d'Ivoire*. Paris, Université de Paris VII.
- Koulsy, L. (2003), *Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique Noire francophone*. Thèse de Doctorat en théâtre, sous la direction de Professeur Michel Benjaminon, Limoges, Université de Limoges. Repéré à <http://epublications.unilim.fr/theses/2003/lamko-koulsy/lamko-koulsy>.
- M'bom C. (1988), "Le théâtre camerounais ou le reflet d'une société en pleine mutation". *Théâtre camerounais. Actes du Colloque de Yaoundé*. Yaoundé, Centre Camerounais de l'I.I.T.
- Mineke S. (1984), *Théâtre et société en Afrique*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines.
- Mungala, A-S. (1982), *L'éducation traditionnelle en Afrique et ses valeurs fondamentales*, repéré sur http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=838.
- Ouattara, T. (2007), « Femmes et Poro Sénoufo ». *Revue des Lettres et des Sciences Sociales de l'Université de l'Atlantique*, 1, Abidjan, EDUCI.
- Pavis, P. (1996). *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.

Pavis, P. (2016), *L'analyse des spectacles : Théâtre, mime, danse, cinéma*. Repéré à <http://www.armand-colin.com/lanalyse-des-spectacles-3e-cd-theatre-mime-danse-cinema-9782200614027>.

Quarcoro, A. K. (1986), «L'art africain : signification, créativité, préservation » in *Spécificité et dynamique des cultures négro-africains*, Paris, Unesco.

Ryngaert, J-P (2014), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin.

Souriau, E. (1950). *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion.

Ukpokodu P. (1994). « Origines égyptiennes du théâtre occidental : obscurantisme scolastique ou ignorance coupable ? ». *L'Annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales*, 15, repéré à <https://www.erudit.org/revue/annuaire/1994/v/n15/041193ar>.