

CRITHALYS

*CRITIQUE, THÉORISATION, ANALYSE DE LA LITTÉRATURE,
DES ARTS ET DE LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE*

REVUE DE LANGUES, LITTÉRATURES, ARTS, SOCIÉTÉS

**Numéro : 002 , Volume 1,
Novembre 2025**



ISSN : 3104-9842 -ISSN-L: 3104-9834

The logo for CRITHALYS features the title in a bold, blue, sans-serif font. To the left of the text, there is a light blue background with a teal leaf-like shape and a faint, curved line.

CRITHALYS

Revue scientifique

Critique, théorisation et analyse de la littérature, des arts et de la société contemporaine

***Numéro : 002 , Volume 1,
Novembre 2025***

Revue CRITHALYS
LANGUES, LITTÉRATURES, ARTS, SOCIÉTÉS
Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire
UFR Langues et Littérature
GRECTLIC (Groupe de Recherche en Critiques et Théories Littéraires Contemporaines)
Presses Universitaires de Bouaké, UAO, 2025
Dépôt légal N°26641 du 06 Octobre 2025,
Ministère de l'intérieur et de la sécurité/Direction des archives nationales, Sous-Direction
du Dépôt légal

BPV 18 Bouaké 01
+225 0707507421
gcritiquetheories@gmail.com
<https://grectlc.net/revue-crithalys/>

ISSN : 3104-9842
ISSN-L :3104-9834



COMITÉ DE RÉDACTION

DIRECTEUR DE PUBLICATION

Prof. KANGA Konan Arsène, Université Alassane Ouattara

CO-DIRECTEUR

Dr/Mc DANHO Yayo Vincent, Université Alassane Ouattara

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Dr/Mc AHO Kouakou Bernard, Université Alassane Ouattara

Dr/Mc KOBENAN Kouakou Léon, Université Alassane Ouattara

Dr/Mc YAO Kouamé, Université Alassane Ouattara

Dr AMANI Dieudonné Désiré, Université Alassane Ouattara

Dr ASSOH Dingny Yannick, Université Alassane Ouattara

Dre FANRAMAN Kinalè Aude, Université Alassane Ouattara

Dre KOFFI Dagou Kanga Marie Albertine, Université Alassane Ouattara

Dr SANOGO Kagnon Brahim, Université Péléforo Gon, Korhogo

Dr KONATÉ Mamadou, Université Alassane Ouattara

SECRÉTARIAT ADMINISTRATIF

Dr/Mc KOUASSI Oswald Hermann, Université Alassane Ouattara

Dre DAH Perpétue, Université Alassane Ouattara

Dr DIBY Kouakou Marcel, Université Péléforo Gon, Korhogo

Dre MONSIA Gouelou Sandrine Audrey Flora, Université Virtuelle de Côte d'Ivoire

COMITÉ SCIENTIFIQUE ET DE LECTURE

Prof. ANO Boadi Désiré, *Littérature*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. AZOUMANA Ouattara, *Philosophie*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. BAH Henri, *Philosophie*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. BAMBA Mamadou, *Histoire*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. COULIBALY Adama, *Littérature*, Université Félix Houphouët Boigny, Côte d'Ivoire

Prof. DEDOMON Claude, *Littérature*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. IBO Lydie, *Sémiotique*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. IRIÉ Bi Gohy Mathias, *Grammaire*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. Karidjatou DIALLO, *Études hispaniques*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. KOUACOU Jacques R. Koffi, *Littérature*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. KOUAMÉ Kouakou, *Linguistique*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. LOUCOU Alain François, *Géographie*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire



Dr/Mc MANDÉ Hamadou, *Études théâtrales*, Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
Dr Mhamed ABDELMOUNA, *Littérature*, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Maroc.
Prof. MAZOU Hilaire, *Sociologie*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Dre/Mc N'CHO Rachel, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Prof. OULAI Jean Claude, *Communication*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Prof. Pierre Ndemby MAMFOUMBY, Université Omar Bongo, Gabon
Prof. SAKHO Cheick, *Littérature*, Université Cheick Anta Diop, GIRCI, Sénégal
Dre/Mc SARE/MARE Honorine, *Littérature*, Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
Prof. TOPPÉ Eckra Lath, *Études germaniques*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Prof. TRO Deho Roger, *Littérature*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Prof. Vamara KONÉ, *Études américaines et littérature comparée*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire



LIGNE ÉDITORIALE



Les enjeux des études actuelles en langue, littérature, art et sciences sociales exigent de faire correspondre les théories et d'engager les experts et critiques à de nouvelles perspectives de lecture. L'idée est d'ouvrir la compréhension des œuvres et des pratiques dans leurs multiples rapports à l'histoire, à l'expérimentation, à la création artistique, aux convergences idéologiques et scripturaires. Saisi sous ce prisme, les défis du développement donnent forme et force à un flux pluridisciplinaire de regards innovants qui travaillent à transformer les sociétés et à penser les humanités selon les perspectives du durable et de la qualité de vie.

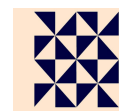
La Revue CRITHALYS qui procède des activités du Groupe de Recherche en Critiques et Théories Littéraires Contemporaines (GRECTLIC) de l'UFR Langues et Littérature (Université Alassane Ouattara) s'appuie sur l'expérience et les savoirs autour de la critique et des interactions théoriques pour faire de la production scientifique un levier développementaliste. Revue pluridisciplinaire, **CRITHALYS** veut penser le potentiel théorique et pratique pour l'inscrire dans le jeu de composition, d'expérimentation des œuvres et des réalités sociales pour garantir la meilleure marge possible à leur réception critique. Elle fait bon accueil des propositions originales sous les aménagements de thématiques actuelles et de pointe que la critique universitaire inscrit aux besoins du développement. Les articles subiront la rigueur d'un processus d'évaluation avant publication ; une fois publiés, lesdits articles seront exploitables en *Open Access*.

Ainsi, l'interaction critique assignera à des perspectives qui enrôleront des spéculations constructives. Ces réflexions croisées seront déterminantes pour le dynamisme de la revue, en particulier la maîtrise des objets, l'élaboration de méthodes bien définies, l'évaluation nodale et la visibilité des résultats.

La Revue CRITHALYS a pour dessein de libérer tout le potentiel des chercheurs qui partagent la volonté de s'approprier la maîtrise des savoirs et leur divulgation.

Prof. KANGA Konan Arsène
Université Alassane Ouattara
Directeur de publication





CONSIGNES DE RÉDACTION

Normes éditoriales d'une revue de lettres ou sciences humaines adoptées par le CTS/LSH, le 17 juillet 2016 à Bamako, lors de la 38ème session des CCI : « Aucune revue ne peut publier un article dont la rédaction n'est pas conforme aux normes éditoriales (NORCAMES/LSH). Les normes typographiques, quant à elles, sont fixées par chaque revue. »

1. Les textes à soumettre devront respecter les conditions de formes suivantes :

- ✓ le texte doit être transmis au format document doc ou rtf ;
- ✓ il devra comprendre un maximum de 60.000 signes (espaces compris), interligne 1,5 avec une police de caractères Times New Roman 12 ;
- ✓ insérer la pagination et ne pas insérer d'information autre que le numéro de page dans l'en-tête et éviter les pieds de page ;
- ✓ les figures et les tableaux doivent être intégrés au texte et présentés avec des marges d'au moins six centimètres à droite et à gauche. Les caractères dans ces figures et tableaux doivent aussi être en Times 12. Figures et tableaux doivent avoir un titre.
- ✓ Les citations dans le corps du texte doivent être indiquées par un retrait avec tabulation 1 cm et le texte mis en taille 11.

2. Des normes éditoriales d'une revue de lettres ou sciences humaines

2.1. Aucune revue ne peut publier un article dont la rédaction n'est pas conforme aux normes éditoriales (NORCAMES). Les normes typographiques, quant à elles, sont fixées par chaque revue.

2.2. La structure d'un article, doit être conforme aux règles de rédaction scientifique, selon que l'article est une contribution théorique ou résulte d'une recherche de terrain.

2.3. La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit:

- Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction (justification du thème, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.

- Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.

- Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : 1.; 1.1.; 1.2; 2.; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2.; 3. ; etc.).

2.4. Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point.

2.5. Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante :

- (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ; - Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées).

Exemples :



- En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998, p. 223), est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupé du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens(...)».

- Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire.

- Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit :

le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation sociohistorique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakitè, 1985, p. 105).

2.6. Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

2.7. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Éditeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif. Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Éditeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2nde éd.).

2.8. Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. Par exemple :

Références bibliographiques

AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.

AUDARD Cathérine, 2009, *Qu'est-ce que le libéralisme ? Éthique, politique, société*, Paris, Gallimard.

BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.

DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogène*, 202, p. 145-151.

DIAKITE Sidiki, 1985, *Violence technologique et développement. La question africaine du développement*, Paris, L'Harmattan.



SOMMAIRE

Littérature

1. ZIGUI Koléa Paulin, « *Meu Kossou Kié ngnou Kéi ou la Grande mission* ».....1
2. MENSAH Magdalene, Analyse littéraire des données sur le récit épique de Nana Yaa Asantewaa (textes oraux inédits des noms du clan Asona)10
3. ANO Boadi Désiré, Le roman africain francophone, un plurivers en tension : prospectivisme, hégémonisme et addictionnisme technologique.....24
4. KANGA Konan Arsène, L'écriture décoloniale de Gauz : décrier la manipulation, vaincre par les symboles.....34
5. M'BRA Ahou Gisèle, Scènes pratiques et stratégies dans les danses de la chorégraphie de Dobet Gnahoré.....45
6. MELESS Eugue Sédrac Paul, L'écopoétique dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* de Marie Darrieussecq.....61
7. KROUWA Jean de Dieu, Poésie orale féminine et poésie féminine : deux visions antithétiques des productions de femmes.....72
8. OUATTARA Badrissa, Les modalités d'ancrage du conte traditionnel oral dans la chanson ivoirienne : l'exemple du *Zouglo* et de l'*Ahossi*.....89
9. FANRAMAN Kinalè Aude, La fragmentation auctoriale dans *Capitale de la douleur* de Paul Éluard.....103
10. DADIÉ Bessou Jérémie, IRIÉ BI Gohy Mathias, Discours mésavenants : le retranchement et la surenchère syntaxiques comme une esthétique et une force linguistique dans la littérature post-moderne117
11. DIDÉ Kamondan Vincent, Le mythe baoulé *Sika* : symbolique et expressivité.....130
12. ISSAN Degbeh, Étude de contes africains iconoclastes : cas de la fille rebelle au mariage de KOFFI Kouadio Blomé.....144
13. SANOGO Kagnon Brahim, Chaos narratif et identités plurielles dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma.....154
14. BAIKORO Soiliho, Du dogmatisme au pragmatisme : une pensée de la transversalité et des paradoxes chez Mallarmé.....171

Communication

15. N'da Koffi Anderson KONAN, Guy KAUL, Apport de la communication sociale aux politiques sécuritaires : enjeux pour le bien-être des ouvriers du projet routier Zuenoula-Vavoua.....185

Langues

16. ANDOU Weinpanga Aboudoulaye, SIRO Essobiyou, PEWISSI Atafëï, Article de réflexion et article d'exploration du corpus dans les contextes africains et hispaniques.....198
17. M'BRA Francis Arnaud, Shell-shocked british soldiers: war policy, neurosis and recovery in pat barker's *the regeneration trilogy*.....212
18. Kouame Anzoumana ISSA, Strategies of politeness in conflicts resolution in Ola Rotimi's *The gods are not to blame*.....224
19. SILUE Nannougou, War Without Weapons: Polemology, Satire, and Post-Imperial Identity in Daphne du Maurier's *Rule Britannia* (1972)242



SYNTHÈSE DES ARTICLES

Ce deuxième numéro de la revue CRITHALYS se distingue par une argumentation notable du nombre d'articles ainsi que par la qualité des productions scientifiques. Les trois sections - Littérature, Communication et Langues - constituent autant d'espaces de réflexion qui permettent d'aborder diverses thématiques et de les confronter aux exigences du développement.

La section Littérature se structure autour d'un parcours allant des mythes, en passant par des analyses portant sur la syntaxe, la sémiotique et les héritages de la tradition orale. Dans cette perspective, le mythe de « la grande mission » inaugure la réflexion, afin de montrer que les contes, les mythes, les légendes, les épopées et les proverbes sont les incarnations de nouvelles approches éducatives, fondées sur un socle culturel solide et renforcées par de véritables prouesses intellectuelles et créatives. Un récit épique provenant du Ghana célèbre l'héroïne Nana Yaa Asantewaa et les valeurs traditionnelles africaines. Les voies nouvelles du roman africain actuel se tracent dans le prospectivisme, les identités plurielles et les nouvelles écritures décoloniales. Dans le rapport à la scène, la modélisation des danses fait l'objet d'un traitement sémiotique. Ici, l'écopoétique, l'auctorialité, le dogmatisme et la pragmatique sont au goût du jour pour traduire l'expressivité de l'esthétique de certains auteurs, romanciers et poètes occidentaux. Tous ces regards justifient les discours qui donnent force à la langue.

S'agissant de la section consacrée à la communication, un article met en évidence la contribution de la communication sociale aux politiques de sécurité, perçue comme un enjeu majeur du bien-être des ouvriers. L'étude vise à redynamiser les politiques sécuritaires par le biais de la Communication sociale, afin de préserver la santé et la sécurité des travailleurs et de promouvoir un environnement de travail sain et sécurisé.

Dans la section - Langues, les premiers contributeurs ont mené une réflexion sur l'ossature des articles scientifiques les décuplant en article de réflexion et article d'exploration. En sus, les autres questions évoquées sont afférentes aux conflits et aux guerres d'intérêt où résonnent des mots comme « *soldiers, weapons, conflicts resolution...* »



Scènes pratiques et stratégies dans les danses de la chorégraphie de Dobet Gnahoré

M'BRA Ahou Gisèle

Université Alassane Ouattara

UFR Langues et Littérature

Lettres Modernes

mbragisele25@gmail.com

Résumé

Cet article a pour objet l'étude des éléments narratifs et pratiques qui surgissent avec les scènes prédictives et les stratégies. Il s'inscrit dans le domaine de la sémiotique des cultures et des pratiques. Formulé autour du sujet « Scènes pratiques et stratégies dans les danses de la chorégraphie de Dobet Gnahoré », il problématise la question des pratiques signifiantes à partir de la pratique de danse, sur l'hypothèse que la chorégraphie signifie par la performance ainsi que la compétence et que la signification se manifeste par des stratégies. Il s'agit plus concrètement, dans le cas de la scène prédictive, de relever les programmes et contre-programmes narratifs pour déboucher sur les stratégies, c'est-à-dire les techniques et plans élaborés par les sujets par le processus d'ajustement, d'accommodation et d'intégration pour obtenir les objets de leurs quêtes. Ce travail vise la construction du sens des danses à partir des niveaux de pertinence qui se déploient ici par les programmes narratifs, contres programmes narratifs et les stratégies. C'est donc à partir des éléments narratifs de la performance, de la manipulation, de la compétence et de la sanction, ainsi que les contres programmes narratifs et stratégies que le sens de ces danses de la chorégraphie de Dobet Gnahoré sera justifié entre la réjouissance, la consolation et la sacralité.

Mots clés : Chorégraphie ; Niveau de pertinence ; Programme narratif ; Scènes pratiques ; Stratégies

Abstract

This article aims to study the narrative and practices elements that arise with predicative scenes and strategies. It is part of the field of semiotics of cultures and practices. Formulated around the topic "Practical scenes and strategies of dance practices in the choreography of Dobet Gnahoré", it problematizes the question of signifying practices from the practice of dance, on the hypothesis that choreography signifies through performance as well as competence and that meaning is manifested through strategies. More specifically, in the case of the predicative scene, the aim is to identify narrative programs and counter-programs to lead to strategies, that is, the techniques and plans developed by the subjects through the process of adjustment, accommodation, and integration to obtain the objects of their quests. This work aims to construct the meaning of the dances based on the levels of relevance that are deployed here by the narrative programs, narrative counter-programs, and strategies. It is therefore based on the narrative elements of performance, manipulation, competence, and sanction, as well as the narrative counter-programs and strategies, that the meaning of these dances in Dobet Gnahoré's choreography will be justified, between rejoicing, consolation and sacredness.

Keywords: Choreography; Level of relevance; Narrative program; Practical scenes; Strategies





Introduction

La sémiotique des cultures et des pratiques s'enracine sur les écrits d'Algirdas Julien Greimas orientés vers l'analyse des textes « dans lesquels la culture et les pratiques culturelles propres à une aire donnée produisent une signification sociale pertinente, entre la programmation et la tension. » (Ibo Lydie 2015, p.2). Cette perspective va connaître une croissance significative à partir des investigations de Youri Lotman et Jacques Fontanille sur la base des linéaments déterminés par Algirdas Julien Greimas.

La sémiotique des cultures et des pratiques s'organise autour de la théorie des six niveaux de pertinence sémiotique, dont deux, notamment les scènes prédicatives et les stratégies vont constituer l'ancrage de l'analyse de la chorégraphie de Dobet Gnahoré en tant que pratiques sociales. La chorégraphie se définit chez Agnès Izrine (1988, p.3), comme « une création scénique qui a la danse pour principal langage ». C'est dire qu'elle s'articule à travers un plan d'expression et un contenu comme toutes les formes de langage.

La réflexion sur le concept sémiotique et le thème de la chorégraphie qui convoque cette étude s'énonce comme suit : « Scènes pratiques et stratégies des pratiques de danses dans la chorégraphie de Dobet Gnahoré ». Il est question de construire le sens des danses des chorégraphes de Dobet Gnahoré à partir des scènes prédicatives et des stratégies des niveaux de pertinence sémiotique proposée par Jacques Fontanille. Les scènes prédicatives se déterminent par les programmes narratifs en abrégés PN et le contre-programme narratif.

Dès lors, la problématique que soulève ce sujet vise à savoir : quels sont les différents programmes des sujets chorégraphes, autrement dit, ce qui les manipule ainsi que leurs performances ? Comment ces programmes permettent-ils de saisir les niveaux de pertinence des pratiques des sujets chorégraphes ? L'étude de ces programmes va permettre d'analyser les stratégies des sujets face aux contres programmes que dégagent ces danses dans les chorégraphies de Dobet Gnahoré. C'est autour de quelques danses répertoriées dans la chorégraphie de l'artiste Dobet Gnahoré, notamment le *gbégbé*, la *pop*, le *zaouli*, le *sabar*, le *tématé*, le *doundoumba* et le *ziglibithy*, que l'on fasse ressortir les stratégies signifiantes attachées à chacune de ces danses en partant des scènes prédicatives, des stratégies, des programmes narratifs et contres programmes narratifs. Dans cette perspective, l'objectif est de procéder à une lecture des modalités d'existence du corps dansant et de la stratégie de la pratique qui lui est inhérente.

Ces danses revêtent différentes modalités d'expression selon les conjonctures de la vie communautaire où elles se pratiquent comme la peine et la liesse, le sacré et le profane. En ce sens, les danses deviennent un lieu où tous les phénomènes et sentiments se croisent et se modèlent par les significations qui en découlent et à travers un regard sémiotique qui débute





par une précision des termes du sujet, une analyse de la performance et des compétences pour s'achever par les stratégies significatives employées.

1. Fondements de la sémiotique des cultures et des pratiques

Dès le départ, Algirdas Julien Greimas a ouvert à la branche sémiotique une diversité d'études qui offrait d'énormes possibilités à la sémiotique d'investir plusieurs terrains disciplinaires. Ainsi, il inscrit la sémiotique narrative dans cette diversification favorisant de la sorte une prolifération de domaines sémiotiques. Désormais, la vie sociale intéresse les études sémiotiques. Et c'est à partir de cet intérêt que la dimension des cultures et des pratiques va faire son entrée dans la discipline sémiotique.

1.1. Définition et objet de la sémiotique des cultures et des pratiques

La sémiotique de la culture ou sémiosphère analyse les pratiques culturelles et les signes sémiotiques utilisés. Elle est en réalité pour Youri Lotman (2004, p.9-13 ; pp.21-45), « une construction paradoxale réduite et généralisée ». Dès lors, la sémiotique se penche sur les questions de relation, de la notion de pratique à celle d'identité. Elle pense la culture comme une médiation symbolique de l'identité, comme une expression de l'identité et non comme un produit. En exprimant l'identité de celui qui la met en œuvre dans l'espace public, la culture, dans la perspective sémiotique, constitue un langage, un système de représentation, articulant, ainsi, une perspective d'interprétation et une perspective esthétique. Interpréter devient alors le travail de la culture, c'est-à-dire l'articulation des pratiques signifiantes, des formes qu'elles mettent en œuvre, des impératifs et des normes de ces pratiques.

L'expression « pratiques sémiotiques » se conçoit auprès d'Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés (1993, p.280), comme des « suites signifiantes de comportements somatiques (personnage agissant sur la dimension pragmatique) organisés, dont les réalisations vont des simples stéréotypes sociaux jusqu'à des programmations de formes algorithmiques ». Quant à la culture, elle est envisagée chez eux (1993, p.77-78), comme un ensemble « coextensif à celui d'univers sémantique, relatif à une communauté sociosémiotique donnée ». La définition de ces termes permet de dire que de la sémiotique des cultures et des pratiques trouve son intérêt dans la vie sociale qui construit son objet. Elle a pour objet « de décrire et d'analyser les signes de la pratique langagière dans lesquels sont déployés les formes des usages récurrents et culturalisés » Lydie Ibo (2015, p.2). Ainsi, il n'est plus tout à fait question de texte avec la sémiotique des cultures, mais de cas pratiques, c'est-à-dire la sémiotique en acte, de praxis énonciative conséquente aux expériences ou aux situations pratiques du vécu, manifestant des pratiques culturelles circonscrites ou étendues. La sémiotique de la culture interroge la signification des pratiques culturelles tout en accordant une place de choix à la subjectivité. En





effet, en interrogeant les processus d'interprétation et d'appropriation de la médiation culturelle, l'analyse sémiotique montre comment les significations des pratiques culturelles expriment la tension entre le désir du sujet qui les met en œuvre et les logiques de son appartenance. Cette dimension permet d'aborder divers objets entre autres les pratiques chorégraphiques, les pratiques d'une entreprise ou d'une communauté.

1.2. Les scènes pratiques et les stratégies des niveaux de pertinence sémiotique

Dans le niveau de pertinence sémiotique proposé par Jacques Fontanille, les scènes pratiques et les stratégies se situent au troisième niveau, c'est-à-dire, le niveau de l'immanence où se vérifie « la concordance entre plan de l'expression du fait culturel et le plan du contenu. La substance ou la réalité du contenu de la pratique, apparaît, dans l'analyse faite en profondeur » (Lydie Ibo, 2015, p.6). Les scènes pratiques et stratégies, dans les six niveaux de pertinence dans l'entendement que Lydie Ibo (2015, p.6-7), « engagent l'analyste dans l'approche approfondie du sujet à étudier ». Leur étude porte sur les éléments narratifs et tensifs qui surgissent avec les scènes prédictives et les stratégies. Il s'agit dans le cas de la scène prédictive de relever les programmes et contre-programmes narratifs pour déboucher sur les stratégies, c'est-à-dire les techniques et plans élaborés par les actants ou sujets par le processus d'ajustement, d'accommodation et d'intégration pour obtenir les objets de leurs quêtes. Le programme narratif, pour Denis Bertrand (2000, p.265), « est une opération syntaxique élémentaire de la narrativité, qui assure la transformation d'un énoncé d'état en un autre énoncé d'état par la médiation d'un énoncé de faire ». Le programme narratif permet d'étudier un texte à partir de quatre structures à savoir : la performance, la manipulation, la compétence et la sanction.

2. Les programmes narratifs dans les chorégraphies de Dobet Gnahoré

Dans la perspective des niveaux de pertinence sémiotique proposés par Jacques Fontanille, les scènes pratiques et stratégies vont permettre d'analyser les danses des chorégraphies de Dobet Gnahoré. Il s'agit en effet de construire le sens de ces danses en partant des programmes narratifs pour en déterminer leurs fonctions. Les deux premiers composants du programme narratif, c'est-à-dire la performance et la manipulation vont construire, d'une part, les fonctions sociale et ludique des danses de la chorégraphie de Dobet Gnahoré et la compétence et la sanction s'articuleront, d'autre part, avec les fonctions didactique et éducative que manifestent les danses soumises à l'analyse.

2.1. Programme narratif de la réjouissance par la performance et la manipulation





La scène prédictive des danses de réjouissances se précise comme un programme narratif dont l'étude se fonde ici sur la performance et la manipulation. Il s'agit des danses *gbégbé*, *aloukou*, *doundoumba* et le *sabar* (venant de la Côte d'Ivoire, de la Guinée Conakry et du Sénégal). Les programmes narratifs qu'elles contiennent ont pour performance de permettre à toute la communauté de se réjouir. Les danses de réjouissances, en réalité, sont des danses ouvertes au grand public, à l'ensemble de la communauté. Leur pratique contrairement à certaines danses, n'impose pas de rigueur et d'interdits. Puisqu'il est question de réjouissances, ces danses se caractérisent par une pratique non codifiée et une grande liberté accordée aux mouvements. Ainsi, la liberté est accordée à chaque membre de s'adonner à la danse et laisser libre cours à son corps. Si la performance est unique, à savoir la réjouissance, les manipulations sont diverses.

Ces danses sont manipulées par le désir du peuple de célébrer les réussites et tous les événements heureux, elles se positionnent au cœur de toutes les célébrations à caractère festif. Elles rythment la vie des peuples. Dans le cas du *gbégbé*, cette danse de réjouissance pratiquée par le peuple Bété vivant au sud-ouest de la Côte d'Ivoire, son exécution est manipulée par la réussite ou la fierté de l'appartenance territoriale. L'*aloukou*, pour sa part, est manipulée par la joie des retrouvailles après les travaux champêtres et le retour au village après un long voyage. Pour exprimer cet état de joie, les actants déploient tout ce dont le corps dispose de flexibilité pour laisser éclore cette joie des retrouvailles et la fierté d'appartenir à une même communauté.

Les mouvements déferlants du *gbégbé* et de l'*aloukou* qui se partagent des similitudes au niveau des bras arqués et genoux fléchis, démontrent l'immense joie qui anime les actants. En tant que programme narratif de la réjouissance, la pratique de ces danses est ouverte à tous les âges et tous les genres. Elles offrent la possibilité à chaque membre d'extérioriser ce qu'il ressent par l'usage du corps. Ces danses interviennent à toutes les occasions festives sans tenir obligatoirement compte d'un calendrier. Chaque instant, chaque jour constitue un temps propice pour exécuter ces danses sans restriction aucune.

La manipulation dans le *doundoumba* est aussi diversifiée. Avec sa performance de réjouissance pour l'homme et la femme, les éléments qui manipulent en vue de l'exercice du *doundoumba* se trouvent dans la célébration de la figure de l'homme pour son courage et sa bravoure au quotidien ainsi que la célébration de la figure de la femme en reconnaissance de son courage dans la tenue de la cellule familiale. La performance de ces deux danses reste la réjouissance avec des figures différentes. Ainsi, la danse *doundoumba* situe l'homme au centre de sa pratique. C'est pourquoi sa pratique originelle était réservée aux hommes. Cette restriction pour pouvoir rendre hommage aux jeunes gens sur le son des tambours *doundoums* reflète la





forme et le son produit par le tambour, d'où l'onomatopée *doundoumba*. Sa pratique est plus ou moins structurée, puisqu'il s'agit d'une danse pratiquée en groupe.

Ainsi, les mouvements suivent le rythme et vont dans le même sens. La conformité des pas justifie la communion et la manipulation qui ont généré cette pratique, c'est-à-dire célébrer l'homme. D'autant plus que, la célébration concerne tous les hommes du village, une diversification des pas pourrait dénaturer la danse et lui conférer un statut discriminatoire, d'où l'idée d'une pratique plus ou moins ordonnée. Cette coordination se perçoit dès l'entame de la pratique, car les jeunes hommes font une entrée sur la piste en file indienne avec des mouvements de pieds et de mains qui vont dans le même sens, de gauche à droite et chacun portant un outil de travail à l'épaule, notamment les houes et les dabas, une machette et un bâton. Ces outils symbolisent le travail de paysan, de laboureur, des personnes vivant en milieu rural et ayant pour principale activité les travaux champêtres. Le bâton, quant à lui, fait référence à l'activité du gardien de troupeau, le bouvier ou le berger qui dirige son troupeau à l'aide du bâton. Tous ces objets soutiennent la manipulation du *doundoumba* ; ce qui permet à la communauté de se réjouir du courage et de la bravoure de ces jeunes hommes. Le sentiment de fierté et de joie qui les anime est la performance qui a produit cette pratique de danse. La chorégraphie et l'idée de la performance qui font naître elle aussi, à la faveur du temps, donnée plus d'ouverture permettant désormais aux plus jeunes et aux femmes de prendre part à la danse pour une communion fraternelle et la participation d'un plus grand nombre, rendant la célébration encore plus attirante et festive.

Le *sabar* est une chorégraphie sénégalaise manifestant la réjouissance. Dans la société sénégalaise, la femme est celle qui a en charge les travaux ménagers comme dans la plupart des sociétés traditionnelles africaines. Pour célébrer leur sens de la responsabilité dans l'éducation des enfants ainsi que la tenue du cercle familial correspond à la manipulation, le *sabar* recentre sa pratique sur la femme. Cette danse de réjouissance est exclusivement pratiquée par les femmes. C'est une danse plus ou moins codifiée qui peut se pratiquer à deux. Dans la plupart des cas, chaque femme est invitée au milieu du cercle à faire montre de son talent de danseuse. En réalité, c'est une danse qui permet à la femme d'exprimer son talent. C'est pourquoi elle met l'accent sur le jeu de l'individualité. Même si les pas sont les mêmes, dont les principaux sont le saut et les envolées sa pratique individualisée permet à chaque actant de montrer son /savoir-faire/. Ainsi, l'assistance peut apprécier la femme à sa juste valeur et voir son implication et son investissement total à réussir les détails de chaque saut et pas. Dès lors, son implication reflète ses efforts consentis au quotidien dans les travaux ménagers et dans l'éducation des enfants. Elle célèbre ses exploits sous le regard de l'assistance qui, séduit par les prouesses dans les pas s'exclame, applaudit et pousse des cris de joie. Le *sabar* est une danse





assez complexe caractérisée par des sauts périlleux. La capacité pour ces femmes à produire ces sauts démontre de leur capacité à tenir la cellule familiale qui reste une tâche pas souvent facile à accomplir. C'est d'ailleurs, tout le sens de la danse *sabar*. Reconnaître les mérites de la femme, se réjouir de ses succès et ses sacrifices au quotidien pour le bon fonctionnement de la société sénégalaise.

Le programme narratif de la réjouissance à travers la performance et la manipulation met en avant la fonction sociale rattachée à ces danses. Pratiqués à toutes les cérémonies festives de la communauté, ces moments de danse constituent des moments de fraternité, de communion, d'échanges et de dialogues par le langage du corps. Dans la dynamique de l'étude du programme narratif de la réjouissance, la compétence et la sanction apportent pour leur part, plus de clarifications pour saisir et s'approprier le sens de ces danses.

2.2. La compétence et la sanction dans le programme narratif de la réjouissance

L'étude du programme narratif de la réjouissance fondée sur la compétence et la sanction, porte sur le *gbégbé* et la *pop*. La compétence exprime les moyens mis en œuvre pour exécuter la performance, à partir des quatre modalités (/devoir/, /vouloir/, /pouvoir/ et /savoir/) et la sanction fait intervenir le sujet juge pour apprécier la performance réalisée. C'est dire que dans le cas de la chorégraphie de Dobet Gnahoré, c'est elle qui en tant que sujet juge confirme ou infirme une chorégraphie, par l'intégration à son répertoire. Au niveau de la compétence, c'est la scène prédictive qui fait ressortir les éléments des modalités. La scène prédictive des danses *gbégbé* et la *pop* a pour performance principale de manifester la joie, de célébrer les événements heureux de la communauté. Elles sont à l'origine, manipulées, par la célébration des réussites, de l'affirmation de son appartenance communautaire, notamment dans le cas du *gbégbé*. La compétence qui préexiste à l'exécution de ses danses se détermine avec les quatre modalités. Cependant, les modalités de la compétence qui dominent ces célébrations sont le /vouloir/ et le /savoir/.

En effet, la modalité du /savoir/ se déploie par la prise de conscience des actants de célébrer leur réussite à un examen, une épreuve ou un événement heureux à travers les pas de danse. Dans le *gbégbé* en l'occurrence, cet état joyeux est exprimé chez les pratiquants par le déferlement de pas de danse qui vont dans tous les sens. Bras arqué, genou fléchi et buste en avant, les danseurs font des mouvements de gauche à droite, ainsi que des rotations, signes de la joie qui se fait débordante face à la réussite. Ces pas témoignent d'un /savoir-faire/ dont ils font preuve par l'extériorisation du sentiment de joie qui les anime et qu'ils expriment par le biais du *gbégbé*. Célébrant en outre leur appartenance territoriale, la pratique du *gbégbé* met en





avant la joie pour la communauté de se sentir bien chez soi, d'être en compagnie des siens et d'appartenir à cette terre.

Cet acte est une preuve d'intelligence de la part des actants, qui savent profiter des leurs et renforcer les liens entre membres par la danse. D'une part, les pieds qui trépignent sur le sol dans l'exécution du *gbégbé* démontrent l'expression de leur intelligence, qui par ce geste permet dès la perception de lire le lien qui les unit au sol. D'autre part, cela traduit leur attachement à leur culture, à leur terre natale, illustré par ce mouvement de trépignement. La pratique de la danse en tant que moyen d'expression utilisée pour exprimer ce sentiment d'appartenance, dénote d'un /savoir-faire/. La modalité du /vouloir/ de son côté, advient par la volonté des actants de permettre à l'ensemble de la communauté de pratiquer la danse *gbégbé*, en faisant d'elle une danse de réjouissance qui ne fait pas d'exclusion et ne pose de conditions spéciales pour sa pratique. Cet acte expose la /volonté/ des actants à offrir la possibilité à chacun d'extérioriser son sentiment d'appartenance et la joie ressentie suite à des événements heureux. L'usage des mains qui s'agitent et tremblent marque l'immensité et le débordement de joie qu'on ne peut contenir, illustrant la volonté des actants à déployer tous les sentiments qui les animent.

Dans une autre perspective, les modalités du /savoir/ et du /vouloir/ sont mises en avant par les fonctions ludique et sociale de ces danses. En effet, la scène prédicative du *gbégbé* introduit la fonction ludique comme la première fonction qui lui est rattachée. Son origine festive permet d'étayer cette assertion. Aussi, en tant que danse dont la performance est la réjouissance, elle renferme un aspect divertissant. Elle a pour but de détendre après les épreuves, de permettre un temps d'évasion. Le faisant, les actants font preuve d'intelligence, étant conscients du fait que par la pratique de la danse, chacun peut se libérer des contraintes et des dures épreuves quotidiennes. Leur /volonté/ de rechercher un moyen d'évasion les conduit à la création du *gbégbé*.

La danse pop, en tant que programme narratif, découle également d'une scène prédicative ludique dont la performance vise le divertissement. Les pas de danse de la pop traduisent l'idée du défoulement et l'ambiance festive. C'est aussi un /savoir/ qui sort de l'ordinaire. En effet, dans cette pratique, les pas sont quelque peu désordonnés et faits de demi-sauts, de sauts, des acrobaties. Basé sur les challenges entre camps, l'objectif est de produire des pas extraordinaires pour déstabiliser l'équipe adverse ou l'amener à se surpasser en accomplissement des mouvements beaucoup plus périlleux que la première équipe pour remporter la partie. C'est dans cet esprit de défi que la pop se pratique avec de petits groupes de jeunes. Cette manière de se défier, justifie un /savoir-faire/ de la part des danseurs qui ont su trouver un temps d'évasion par la pratique de la pop.





Toutefois, au niveau de la sanction, il faut noter qu'il y a deux sanctions, l'une chez Dobet Gnahoré, l'autre au niveau de la chorégraphie et de sa réception. Le *gbégbé* et la pop, dans la chorégraphie de Dobet Gnahoré, s'inscrivent dans cette atmosphère de réjouissance. Leur présence chez l'actant chorégraphe fait, d'une part, montre de son /savoir-faire/ qui l'amène à intégrer cette danse à sa chorégraphie. Le faisant, le sujet judicateur, c'est-à-dire Dobet Gnahoré l'artiste, témoigne de sa solidarité et épouse l'esprit festif rattaché à cette pratique.

Aussi, cela justifie son projet panafricain qui consiste à faire des danses traditionnelles africaines une pratique culturelle dans laquelle chaque membre peut s'identifier. Elle épouse les causes originelles de ces danses et communit avec ces peuples, célèbre les événements heureux de leur vie. L'apport de la pop dans sa chorégraphie contribue à donner plus de ferveur à ses mouvements, à donner une ambiance électrique à la danse. En tant que danse de réjouissance, elle l'intègre à sa chorégraphie pour créer le registre « pop panafricain danse » mais aussi pour contribuer à sa promotion. Ce qui explique un /savoir-faire/ et une /volonté/ de la part du sujet judicateur qui devient sur la scène un actant sujet de la chorégraphie qu'elle met en scène. Le sujet judicateur impose une sanction positive par l'adoption et la pratique des chorégraphies sur la scène.

La pop et le *gbégbé* en tant que programme narratif de la réjouissance selon la scène prédictive qui les décrit, et eu égard aux modalités de la compétence qui permettent d'inscrire ces danses au cœur des événements festifs de la société et de leur apport dans le fonctionnement de la vie sociale de ces peuples, l'on peut leur attribuer une sanction positive dans la mesure où ces danses ont un impact positif sur les actants. Cet impact est justifié par la mise en avant des liens familiaux à travers le *gbégbé* dans l'expression de l'appartenance territoriale. Plus encore par la convivialité exprimée par les actants sur la piste de danses perceptibles au niveau des deux danses. En tout état de cause, ces danses exercent une influence positive sur la communauté par le renforcement des liens, fussent-ils familiaux ou amicaux.

3. Contre programme narratif de la consolation et les stratégies de sélection et du sacré

Dans les niveaux de pertinence sémiotique, les scènes pratiques s'illustrent grâce à deux programmes. Le premier programme est le programme narratif qui a permis d'étudier les danses de réjouissances. À l'opposé se dresse un contre programme qui comme son nom l'indique, s'oppose au programme narratif. Ainsi, le contre programme porte sur la consolation qui sera justifiée à partir de la danse *zaouli* dans un premier temps, puis dans un second temps l'étude va porter sur les stratégies, autrement les techniques et moyens déployés par les actants dans leur pratique.





3.1. Contre programme narratif de la consolation

La scène prédicative liée au contre-programme narratif de la consolation a pour performance le réconfort après le décès clinique, c'est-à-dire la cessation de la vie de Djela Lou, celle dont l'histoire génère le *zaouli*. L'atmosphère funeste liée à la mort de Djela pousse les actants à trouver un moyen de soutien et de réconfort qui se solde par la création du *zaouli* que les modalités du /savoir/, du /devoir/, du /pouvoir/ et du /vouloir/ illustrent. Le /devoir/, ici, est un devoir moral de la communauté à l'égard de Djela qui passe par des moments de deuil. La pratique du *zaouli*, à cette occasion, vient témoigner de l'intelligence de la communauté, dont le /pouvoir/ se résume à leur capacité à se montrer solidaire et à faire usage de la danse pour consoler Djela. La double fonction ludique et sociale rattachée au *zaouli*, c'est-à-dire apporter du réconfort à Djela par les pas indolents et gracieux témoignent de l'affection que la communauté lui exprime.

Ces mouvements du corps contribuent à faire oublier et cesser quelque peu les larmes de Djela. En ce sens, la danse joue un double rôle de consolation et de divertissement. Cette scène prédicative du *zaouli* s'illustre comme le contre le programme narratif des danses festives. Qu'il s'agisse de sa pratique originelle ou de sa pratique dans les chorégraphies de Dobet Gnahoré, le *zaouli* maintient sa scène prédicative et se situe comme un contre-programme narratif dans cette étude. La volonté, pour la communauté de faire preuve de compassion et de partager la douleur de Djela, se lit dans leur attitude à participer à la danse par des acclamations pour encourager le porteur du masque à s'appliquer davantage pour faire oublier de manière passagère le malheur qui les accable.

En incorporant le *zaouli* dans sa chorégraphie, Dobet Gnahoré soutient les objets qui manipulent cette danse. Son dévouement à la pratique, l'exactitude des pas indolents, gracieux, caressants et la fidélité dans le rendu de cette danse démontrent son attachement à la cause du *zaouli* qu'elle s'approprie. Ces éléments sont la preuve de son /savoir-faire/, sa /capacité/ à performer, sa /volonté/ à s'approprier les causes liées à ces danses africaines, et son /devoir/ moral de soutenir dans le malheur. Les danses de la chorégraphie de Dobet Gnahoré permettent à la sémiotique d'illustrer ses études des niveaux de pertinence par la scène prédicative qui s'étudie par le PN et PN1. L'étude des scènes prédicatives ouvre la perspective sur les stratégies pour comprendre les chorégraphies soumises à l'analyse.

3.2. Stratégies de sélection et du sacré

Les stratégies employées dans la chorégraphie de Dobet Gnahoré sont faites de la sélection et de l'usage du sacré. La stratégie de sélection employée par le sujet porte sur le tri qu'elle fait en optant pour un brassage de danses traditionnelles africaines et la pop dans ses





chorégraphies. Chez le sujet Dobet Gnahoré, l'on observe une multitude de danses traditionnelles notamment le *zaouli*, le *gbégbé*, le *sabar*, le *zoulou*, le *bikutsi* et le *doundoumba*, qui sont des danses traditionnelles africaines de différents pays d'Afrique. Cette sélection au détriment des danses modernes et urbaines, qui sont ici les anti-sujets, permet de dire que le sujet écrase les autres registres de danses pour mettre en avant les danses traditionnelles africaines.

En fait, les danses urbaines sont considérées comme des anti-sujets, car, d'un point de vue de la visibilité des danses, elles écrasent les danses traditionnelles, limitant ainsi leur notoriété. Le choix donc pour le sujet de pratiquer les danses traditionnelles, d'en faire le socle de sa chorégraphie relève d'une stratégie visant à offrir aux danses traditionnelles africaines une place de choix sur la scène musicale mondiale et à valoriser le patrimoine culturel africain. La combinaison de ces danses dans sa chorégraphie est une forme de stratégie consistant à ajuster les danses de sorte à ouvrir une plus large vision, de permettre au public de découvrir à la fois plusieurs danses traditionnelles et de s'y familiariser.

La stratégie du sujet se démontre en outre dans la sélection des danses capoeira, *ziglibithy* et *zoulou* qui ont pour programme narratif les techniques de combat et de chasse. En effet, la stratégie de défense élaborée par les sujets dans la capoeira vise à apprendre des techniques pour combattre les colons qui constituent les anti-sujets. Pour acquérir la liberté et mettre fin à leur souffrance, les sujets utilisent la danse comme plan d'action. Dans la pratique, ils parviennent à camoufler leur idée et évitent plus de tortures et d'atrocités. C'est dans une ambiance conviviale dans le cercle qu'ils apprennent les techniques de défense. L'aspect ludique de la danse leur permet de masquer leur intention de conquête de liberté.

En choisissant la danse comme moyen de protection de leur vie et stratégie d'apprentissage, les actants se dotent de la modalité du /savoir/ exprimant leur intelligence pour sortir de l'esclavage. Dès lors, l'option du combat écrase la voie du dialogue et de la négociation pour répondre aux brimades par la brimade, la violence par la violence, ce qui démontre leur détermination à réussir. Cette opération est appelée tri, car les sujets adoptent l'apprentissage des techniques de combat par la danse au détriment du dialogue. Par leur /savoir-faire/, ils parviennent à passer les obstacles et contraintes des colons qui mettent tout en œuvre pour les maintenir dans leur condition misérable. Ils font aussi preuve de /savoir-faire/ par la bonne exploitation de leur temps de pause en apprenant des techniques de combat autour du cercle pour faire face à l'adversité.

À côté de la stratégie de la sélection, une autre stratégie se déploie dans la pratique des danses sacrées de la chorégraphie de Dobet Gnahoré. Il s'agit des danses *tématé* et *ngoron* dont la pratique originelle commande une initiation. Dans l'Afrique ancestrale, la danse est une voie





par laquelle le sacré et l'initiation se transmettent. Pour refléter l'univers initiatique et sacré liés au tématé et au ngoron, le sujet crée un espace dont l'atmosphère et la disposition caractérisent l'univers initiatique en tant que stratégie. L'isotopie de la sacralité justifiée par la présence des cauris, laalebasse, les statuettes, le kaolin, les œufs, les peaux d'animaux et les couleurs rouge, blanche et noire, plante le décor de l'univers sacré et initiatique de cette pratique que construit le sujet. Un monde à la fois restreint et ouvert à tous.

En effet, la danse est un excellent moyen de communication qui, dans certaines situations, est plus expressive que les mots, surtout dans le monde de la divinité en Afrique. C'est pourquoi dans ce genre de moment « la danse se révèle parfois un médium plus efficace que le langage verbal pour exprimer des besoins, des désirs ou pour masquer une intention » Grau et Wierre-Gore (2005, p.126). Le décor planté par le sujet Dobet Gnahoré, par la reconstitution d'un univers initiatique dans sa chorégraphie atteste de son /savoir-faire/, qui lui permet d'élaborer une telle stratégie pour permettre aux uns et aux autres de se faire une idée de l'espace sacré. Doté de la modalité du /savoir/, le sujet sait qu'une telle pratique exige d'être physiquement et spirituellement apte. C'est pourquoi il exerce un faire interprétatif orienté par un ensemble d'éléments composé des mœurs et traditions du monde divinatoire notamment les œufs, laalebasse, les peaux d'animaux, les statuettes, les couleurs sombres et rouge, des cérémonies et danses d'initiations qui constituent ce que Jacques Fontanille, (2010, p.15) nomme « l'horizon de référence » de la pratique. Une telle orientation et préparation oblige le sujet à un ajustement auto-adaptatif dont il doit désormais définir la stratégie.

La stratégie du sacré pour le sujet de la pratique consiste notamment, en un agencement de ces modalités à la scène prédicative de la pratique. De manière plus exacte, le sujet est soumis à un /devoir-faire/ que lui impose les obligations de la danse initiatique et un /vouloir-faire/ dans la mesure où l'accommodation momentanée à cette pratique est laissée à l'appréciation du sujet lui-même. Ainsi, le choix stratégique du sujet situe le sens de sa pratique dans la dominance modale de son parcours. La parfaite intégration aux exigences de la pratique initiatique de la danse est le résultat d'un ajustement dominé par la modalité déontique des normes protocolaires de ces cérémonies et cultes.

La stratégie mise en place par le sujet, lui permet d'accéder non seulement au cours d'initiation, mais aussi à la pratique initiatique de la danse, par le biais duquel, il se donne les moyens d'adresser ses prières, à rendre un culte de reconnaissance, à témoigner de la gratitude, à adresser ses supplications et ses doléances aux ancêtres à travers la pratique de la danse. Dans la pratique initiatique, la danse est exécutée sous forme de transe. Les mouvements sont effectués avec des secousses et des tremblements. Cette forme d'expression laisse libre cours à l'imaginaire spirituel dans lequel un être surnaturel ou un esprit prend possession d'un corps





humain. Dans cette pratique, le danseur n'est plus maître de son corps, il est soumis à une forme de ritualisation dont l'esprit seul a la teneur. Le danseur se trouve alors dans la posture d'une communication verticale, c'est-à-dire qu'il communique avec les dieux par les transes.

Le *tématé*, l'unique chorégraphie de la stratégie du sacré que nous présentons, relève purement du monde initiatique, d'un culte en faveur des dieux comme le rappelle son histoire. Le sens des pas de danse exécutés par les jeunes filles n'est connu que des initiés. En réalité, l'apprentissage de cette danse se fait dans un espace retiré de la vie communautaire. Chaque pas, chaque mouvement d'ondulation accompli correspond à une parole, puisque cette danse possède une fonction narrative, c'est-à-dire qu'elle met en évidence l'histoire du riz, depuis les semailles jusqu'à la moisson et à la consommation. Le langage corporel dans ce genre de culte est prisé par la société traditionnelle africaine. Le corps devient le support et le canal de transmission de toutes les pensées par son usage pour la danse. La ritualisation impose une certaine discipline et certaines conditions, c'est pourquoi la pratique du *tématé* est très sélective. Toute la stratégie mise en place par le sujet relève d'un écrasement des danses profanes qui sont des anti-sujets aux danses sacrées. Selon Valeria de Luca, (2008, p.60), « la gestion des différentes pratiques est assurée par le niveau des stratégies, précédent celui des formes de vie et où apparaît le style ». Il faut préciser que le terme stratégie se réfère explicitement à la formulation proposée par Jacques Fontanille à l'intérieur du parcours de l'expression. Pour lui (2008, pp.28-29), en effet, la stratégie implique que :

Chaque scène pratique doit s'accommoder, dans l'espace et dans le temps, aux autres scènes pratiques, concomitantes ou non concomitantes. La stratégie est en somme un principe de composition syntagmatique des pratiques entre elles (...) La dimension stratégique résulte dans de la conversion en dispositif d'expression (...) d'une expérience de conjoncture et d'ajustement entre scènes pratiques (...) La stratégie rassemble des pratiques pour en faire de nouveaux ensembles signifiants.

Le contre-programme narratif qui peut exister ici implique un engagement et des stratégies pour parvenir à changer des danses sacrées en danses profanes. Ce programme s'oppose à la logique des danses initiatiques et inscrit le sujet dans un contre-programme narratif. Toutefois, certaines danses ne sont, par ailleurs pas des danses sacrées, mais le fait d'adjoindre des pas de danses traditionnelles de l'univers initiatique à ces dernières, accentue la mise en profanation de toutes ces danses. La désacralisation de ces danses est effective dès l'instant où, le sujet de la pratique choisit de les associer au sein d'une même chorégraphie et sur une même musique. Dans ce genre de sémiotique-objet, la signification se manifeste et est à rechercher à partir de la perception. À ce sujet, Jacques Fontanille (1995, p.24), fait remarquer que :





Si les non-langages signifient, ce n'est peut-être qu'à partir de la perception : la signification émerge non pas d'une relation de type classique entre un plan de l'expression et un plan du contenu, mais au cours du processus qui permet de passer d'une sensation sonore à une perception musicale.

Si donc la signification provient de la perception, c'est à partir des observations effectuées des scènes chorégraphiques de Dobet Gnahoré qu'il a été possible de relever tous ces aspects. Ces observations enrichissantes ont facilité la compréhension et la découverte du mélange de genres et de styles dans sa chorégraphie pour justifier le côté profane que l'opérateur entend promouvoir à travers cette pratique. En dehors du fait de mettre des stratégies en place pour apprendre les danses et ensuite les agencer dans une même chorégraphie, le sujet chorégraphe ne se contente pas de ces deux aspects.

Pour mener à bout son projet, il adopte une autre stratégie qui est de produire ces danses sur des espaces publics et dans un temps qu'il détermine lui-même en guise de troisième stratégie. Sa stratégie consiste à exécuter ces danses sur les places publiques sans tenir compte du temps. En réalité, une telle démarche vise non seulement à rendre ces danses populaires, mais aussi à leur ôter toute forme de sacralité. En effet, les danses rituelles obéissent à un calendrier bien défini et sont pratiquées à une période bien précise et dans un environnement bien déterminé comme dans le cas du tématé. Livrées sur la place publique, un espace ouvert, à des périodes non définies et à la demande des spectateurs, ces danses perdent tout ce qui permet de les identifier comme des danses rituelles. Cela a pour conséquence, le fait de ne plus leur accorder l'importance d'antan, ne plus leur vouer le même respect qui les subsumait dans leur pratique originelle.

L'acte ou le désir de perpétuer les danses traditionnelles africaines a guidé les pas du sujet opérateur de la pratique à se tourner vers les danses sacrées, dont l'apprentissage requiert certaines dispositions. En choisissant pour sa part de les apprendre et les exécuter sur les scènes publiques à travers le monde, l'opérateur de la pratique participe à la sauvegarde des traditions africaines représentées par le brassage des danses au sein de sa chorégraphie et réussit par la même occasion à toucher un grand nombre de personnes par ses prestations. Même si les éléments de sacralité sont ôtés dès lors qu'il la pratique sur des scènes étrangères, sa pratique s'inscrit dans une logique de perpétuation. Dans cet ordre, le corps dansant est saisi dans les termes de Valeria de Luca (2016, p.188), en tant que « transformations des valences perceptives en des axiologies premièrement pratiques qui peuvent s'affirmer en tant que vecteurs de constitutions identitaires et culturelles ». Toutefois, cette manière de sortir les danses sacrées, rituelles et initiatiques de leur contexte de base enlève à ces danses leur sacralité pour les hisser au rang de pratique profane.





Les stratégies de sélection et du sacré ont permis de comprendre les techniques élaborées par les sujets dans la construction du sens des danses de leurs chorégraphies. Ces techniques leur permettent d'écraser des contre-programmes, d'ajuster les danses et de les accommoder pour construire le sens de leurs chorégraphies.

Conclusion

L'élargissement de l'éventail de la sémiotique a favorisé l'accès à d'autres types de sémiotiques-objets, allant jusqu'à pénétrer le domaine de la culture et des pratiques qui sont « les versants culturels et sociaux de la sémiotique ». (Lydie Ibo, 2015, p.13). Entre plan de l'expression et du contenu, ce domaine permet d'envisager la spécificité des faits de cultures qui construisent la société humaine. S'appuyant sur les scènes pratiques glosées par le programme narratif, le contre programme narratif et les stratégies des niveaux de pertinence telles que postulé par Jacques Fontanille, l'on a pu justifier la chorégraphie de Dobet Gnahoré. Ces différents programmes narratifs et méthodes employées par le biais de la danse visent à promouvoir le patrimoine culturel africain. Les programmes narratifs construisent le sens des danses de réjouissances à partir de leur pratique à toutes les activités festives de la communauté. Les célébrations des origines, de l'appartenance et les retrouvailles par le *gbégbé* et *l'aloukou* ainsi que la célébration des mérites et de la reconnaissance des efforts de l'homme et la femme respectivement dans le *doundoumba* et le *sabar*, accordent une place de choix à ces figures chorégraphiques dans le fonctionnement de la société. Les stratégies de sélection et du sacré ont, pour leur part, portées sur la danse *tématé*. Les sujets de ces pratiques abordent différentes méthodes pour satisfaire aux exigences liées à ces danses. La chorégraphie de Dobet Gnahoré, par la pratique de ces danses traditionnelles africaines participe au mouvement panafricain par la promotion du patrimoine culturel africain à travers la pratique de la danse.

Références bibliographiques

DE LUCA Valeria, 2008, *Modes des identités et formes de vie. De certaines déclinaisons de la notion de style*, CeReS, Université de Limoges.

CISHUGI Kashemwa, 1987, « La danse : langage et moyen de communication » *Éthiopiennes*, Revue trimestrielle de culture négro-africaine, Nouvelle série 3^{ème} et 4^{ème} trimestre 1987-volume 4.

DENIS Bertrand, 2000, *Précis de Sémiotique Littéraire*, Nathan, Paris.

FONTANILLE Jacques, 2008, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.

FONTANILLE Jacques, 1995, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, PUF.

GRAU et Wierre-Gore, 2005, *Centre national de la danse sur l'anthropologie*





GREIMAS Algirdas Julien et COURTÉS Joseph, 1993, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

IBO Lydie, 2015, « La pulsion et l'effort comme régulateur dans les pratiques culturelles », *SLC n°9, décembre 2015*, vol 1 éd. Paari, Paris.

LOTMAN Youri, 2004, *L'explosion et la culture*, Limoges, Pulim.

