

NTELA

_____ N° 04, Vol. 2, Juillet-Décembre 2022 _____



ISSN : 2789-3588

**Revue du Centre Universitaire de Recherche
sur l'Afrique (CURA)**

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines/Université Marien
Ngouabi, Brazzaville (République du Congo)
BP : 2642, E-mail : cura.congobrazza@gmail.com
Tél. : + 242 066690087 / 055769593 / 044108897

Couverture : Figure de chasseur bantou de l'Afrique centrale. Statuette collectée par le Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire (actuelle Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université Marien Ngouabi), entre les années 1975 et 1980. Dans les langues kongo de cette sous-région, le bon chasseur est justement appelé « *NTELA* ». Par métonymie, ce nom symbolise l'homme constamment animé par la quête des savoirs et des connaissances ; un scientifique qui cherche, qui trouve et qui partage ses trouvailles avec les autres au moyen de la publication.

Les opinions exprimées dans les différents textes publiés ici sont celles de leurs auteurs. Elles n'engagent nullement la Revue *NTELA*

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines/Université Marien
Ngouabi, Brazzaville (République du Congo)
E-mail : cura.congobrazza@gmail.com

NTELA

_____ N° 04, Vol. 2, Juillet-Décembre 2022 _____

ISSN : 2789-3588

**Revue du Centre Universitaire de Recherche
sur l'Afrique (CURA)**

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines/Université Marien
Ngouabi, Brazzaville (République du Congo)
BP : 2642, E-mail : cura.congobrazza@gmail.com
Tél. : + 242 066690087 / 055769593 / 044108897

Publications semestrielles de la Revue NTELA

Directeur de publication

Yvon-Norbert GAMBEG

Rédacteur en chef

Jean Félix YEKOKA

Comité de rédaction

Jacques Nkeoua Oumba, Paul Kibangou, Régina Patience Ikemou, Rony Dévyllers Yala Kouanzi, Samuel Kidiba, Dieudonné Mouakouamou Mouendo, Didace Kevin Kouloungou Boungou, Jean-Bruno Bayette, Dreid Miché Kodja Manckessi.

Comité scientifique

Jean-François Owaye, Professeur, Université Omar Bongo (Gabon), Miche-Alain Mombo, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Georges-Claude Tshund'Olela, Professeur, Université de Kinshasa (RD. Congo), Omer Massoumou, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Françoise Blum, Professeur, Université Paris 1, Panthéon Sorbonne (France), Bienvenu Boudimbou, Maître de Conférences, Université Marien Ngouabi (Congo), Joachim Emmanuel Goma-Thethet, Professeur, Adon Simon Affessi, Maître de Conférences, Université Peleforo Gon Coulibaly Korhogo (Côte d'Ivoire), Université Marien Ngouabi (Congo), Dieudonné Tsokini, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Pierre Yvon Ndongo Ibara, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Joseph Zidi, Maître de Conférences, Université Marien Ngouabi (Congo), Henri Yambéné Bomono, Professeur, Université Yaoundé 1 (Cameroun), Jean Félix Yekoka, Maître de Conférences, Université Marien Ngouabi (Congo), Rogacien Tossou, Maître de Conférences, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Université Marien Ngouabi (Congo), Yvon-Norbert Gambeg, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Sophie Pulchérie Tape, Maître de Conférences, Université Peleforo Gon Coulibaly Korhogo (Côte d'Ivoire), Amuri Mpala Lutébélé, Professeur, Université de Lubumbashi (RD. Congo), Didier Ngalebaye, Maître de Conférences, Université Marien Ngouabi (Congo).

SOMMAIRE

Mot de la rédaction	11
----------------------------	----

Articles

I. SOCIOLOGIE-PSYCHOLOGIE-ANTHROPOLOGIE

Crédits des femmes rurales et exigences culturelles au Bénin : exemple des femmes du village de Tourou commune de Parakou Kassimou DEMBA DIALLO	17
---	----

Pratiques et comportements déviants pendant les gardes au sein des Forces Armées Béninoises Hermann Léopold HOUESSOU, Yarou GUERA CHABI YORO	35
--	----

Autonomisation des femmes et réduction de la pauvreté au Burkina Faso : cas des étuveuses de riz de Bama Félix OUEDRAOGO, Kiswendsida Parfait TAPSOBA, Madeleine KABORE épouse KONKOBO	45
--	----

Représentations sociales liées à la malvoyance chez les populations à Korhogo (Côte d'Ivoire) Ablan Anne-Marie ETTIEN	59
---	----

Accompagnement entrepreneurial et stratégies de maintien des Unités de Valorisation des Déchets plastiques en Côte d'Ivoire : une étude de cas de l'UVD de Yopougon De Bloganqueaux Soho Rusticot DROH	75
--	----

Influence du statut social subjectif des magistrats sur la représentation sociale du psychologue en milieu judiciaire Gabonais Pierre-Claver MIHORTO	91
--	----

La certification foncière à Affalikro : transition et arrangements Koffi Noël KOUASSI	111
---	-----

Accompagnement institutionnel et victimisation des aînés- anciens fonctionnaires en Côte d'Ivoire : exemple de la ville d'Abidjan et du village de Niguinanou Alice Namodé DOSSO Épse BINATÉ, Taiba Germaine AINYAKOU et Charlotte Fatou FOFANA	127
---	-----

II. LITTÉRATURE-SCIENCES DU LANGAGE-ANGLAIS

Les chants du <i>Ndomo</i> et circulation des savoirs endogènes en milieu bamanan (Mali) Afou DEMBÉLÉ	145
Immigration dans <i>le Ventre de l'Atlantique</i> de Fatou Diome et <i>Bleu-Blanc-Rouge</i> d'Alain Mabanckou Ousmane Ag NAMOYE	163
Le déterminant démonstratif, entre valeur ostentatoire et ambiguïté sémantique référentielle dans les récits romanesques africains Kouadio NGUESSAN	181
Les mots en <i>qu-</i> de la construction clivée dans la presse écrite congolaise Système Tam'si MAVOUNGOU, Ferdinand OTSIEMA GUELLELY	197
Actes de discours et messages de sensibilisation dans le théâtre-forum de la compagnie <i>Kaddu</i> Papa Alioune SOW, Ousseynou BA	217
Cantique de l'acacia ou le destin identitaire inassouvi de l'Afrique noire à l'épreuve de l'écriture tout-monde Abibou SAMB	237
Literature in times of trauma: the American modernist aesthetic in John Steinbeck's <i>Cannery Row</i> (1945) and Saul bellow's <i>Herzog</i> (1964) Mouhamed Abdoul Latif MBENGUE	257
Deconstructing Blackface Tradition in O'Neill's <i>The Emperor Jones</i> and <i>The Hairy Ape</i> Yao Katamatou KOUMA	271
Lotus in Toni Morrison's <i>home</i> : a symbolic representation of the black race's home Ebony Kpalambo AGBOH	287
Challenging Hierarchies in the Marital Institution: A Reading of Ifeoma Chinwuba's <i>African Romance: Poetry in Dialogue</i> (2013) Tchilabalo ADI	299
Écriture de soi et satire de la société dans les textes de Youssoupha Dieudonné MOUKOUAMOU MOUENDO	317

MOT DE LA RÉDACTION

L'équipe de rédaction de la revue *Ntela* est heureuse de présenter à la communauté savante le volume 2 du numéro 4 de sa revue. C'est une parution qui compte pour le second semestre (juillet-décembre) de l'an 2022. Au regard de la diversité originelle des textes retenus pour ce volume, le comité de rédaction a jugé de les regrouper en deux rubriques plus ou moins équilibrées. Cela s'entend, puisque certaines disciplines ont été moins pourvues que d'autres.

La première rubrique est composée de huit (8) contributions placées sous l'étendard du triptyque « Sociologie, Psychologie et Anthropologie ». Trois textes sont le fruit d'un travail réalisé en équipe. Le premier, abordant la question de l'autonomisation des femmes au Burkina Faso, porte le sceau de Félix Ouedraogo, Kiswendsida Parfait Tapsoba et Madeleine Kaboré épouse Konkobo. Le deuxième traitant des « pratiques et comportements déviants pendant les gardes au sein des Forces Armées Béninoises », a pour auteurs : Hermann Léopold Houessou et Yarou Guera Chabi Yoro. Le troisième article est de Dosso Epse Binaté, Alice Namodé, Ainyakou Taiba Germaine et Fofana Charlotte Fatou qui investissent sociologiquement le champ des « aînés, anciens fonctionnaires victimisés ». Les cinq autres articles résultent de réflexions individuelles. Ceux portant sur les « crédits des femmes rurales du Bénin » et les « représentations sociales liées à la malvoyance chez les populations à Korhogo » sont respectivement l'œuvre de Kassimou Demba Diallo et de Ablan Anne-Marie Ettien. Dans le même élan, les contributions se référant à l'« accompagnement entrepreneurial et stratégies de maintien des Unités de valorisation des déchets plastiques en Côte d'Ivoire », l'« influence du statut social subjectif des magistrats en milieu judiciaire gabonais » et « la certification foncière à Affalikro » sont, chacune, le fruit des recherches de Droh De Bloganqueaux Soho Rusticot, Pierre-Claver Mihorto et Koffi Noël Kouassi.

Plus dense, la seconde rubrique intitulée « Littérature, Sciences du langage et Anglais » se construit autour de dix (10) articles. Deux (2) d'entre eux seulement sont la conséquence des efforts collectifs. Il s'agit de « mots en *qu*- de la construction clivée dans la presse écrite congolaise », qui a pour auteurs : Système Tam'si Mavoungou et

Ferdinand Otsiema Guellely, ainsi que « Actes du discours et messages de sensibilisation dans le théâtre-forum », qui porte les signatures de Ousseynou Ba et Papa Alioune Sow. Les neuf (09) autres textes de la rubrique sont respectivement signés Afou Dembélé, Ousmane Ag Namoye, Kouadio Nguessan, Adibou Samb, Mouhamed Abdoul Latif Mbengue, Katamatou Kouma, Yao Kpalambo Agboh, Tchilabalo Adi et Dieudonné Moukouamou Mouendo.

Les thèmes retenus dans cette seconde rubrique concernent, entre autres, les chants, les savoirs endogènes, l'immigration, le déterminant démonstratif, le clivé, l'identité, la symbolique de la représentation et les discours/messages de sensibilisation. Cette diversité thématique explorée est une preuve patente du dynamisme de la recherche en Afrique, dans des domaines qui concernent *a priori* l'homme dans sa complexité, sa singularité et ses spécificités. Grosso-modo, il s'agit de thématiques d'une richesse insoupçonnée, qui évoquent les expériences quotidiennes de certains États africains comme le Bénin, le Congo (Brazzaville), la Côte d'Ivoire, le Gabon et le Togo d'où sont venues ces contributions.

Pour le numéro 5 à venir de la revue *Ntela*, l'appel à contribution sera lancé courant février 2023. Pour l'instant, l'équipe de rédaction profite de ces moments spéciaux où une grande partie de l'humanité se prépare à célébrer un nouvel an, pour adresser aux contributeurs de ce volume, aux évaluateurs, aux contributeurs de demain et à l'ensemble de la communauté savante, ses vœux les meilleurs pour l'année 2023.

La rédaction

Actes de discours et messages de sensibilisation dans le théâtre-forum de la compagnie *Kaddu Yaraax*

Papa Alioune SOW*

Ousseynou BA**

Résumé

Les pièces du répertoire dramaturgique de la compagnie Kaddu Yaraax revêtent une forte densité d'actes de langage dont l'étude peut aboutir à une meilleure compréhension du message de sensibilisation porté par ce théâtre. Ainsi, en s'appuyant sur les travaux du linguiste Austin pour qui dire c'est également faire, cet article apporte des éclairages sur les valeurs agissantes des énoncés des personnages d'une pièce à vocation sensibilisante sur la santé et l'environnement. En effet, dans la pièce intitulée « FAGA » comme dans celle intitulée « La baie n'est pas une poubelle », les paroles des personnages symbolisent et représentent les comportements et attitudes humains sur la santé publique et sur l'écologie.

Mots clés : sensibilisation, santé, environnement, performativité, théâtre-forum.

Abstract

The plays in the dramaturgical repertoire of the Kaddu Yaraax Company have a high density of speech acts, the study of which can lead to a better understanding of the message of awareness that this theater conveys. Thus, based on the work of the linguist Austin for whom saying is also doing, this article sheds light on the active values of the statements of the characters in a play with an awareness-raising vocation on health and the environment. Indeed, in the piece entitled "FAGA" as in that entitled "the bay is not a trash can" the words of the characters symbolize and represent human behavior and attitudes on public health and ecology.

Keywords: awareness, health, environment performativity, theater-forum.

*Université Iba Der Thiam de Thiès (Sénégal) / E-mail : papaalioune.sow@univ-thies.sn

**Université Iba Der Thiam de Thiès (Sénégal) / E-mail : aousseynou701@gmail.com

Introduction

Dans le théâtre, le fait linguistique est entièrement tributaire du discours des personnages. Ainsi, la conception d'une pièce de théâtre, surtout populaire, où une place importante doit être réservée aux interventions du public, nous invite à nous intéresser au mode de fonctionnement de son discours en tant qu'il est constitué d'un ensemble de structures formelles permettant, par conséquent, de construire une typologie du discours théâtral, singulièrement à partir de quelques représentations scéniques jouées par la compagnie *Kaddu Yaraax* dans ses campagnes de sensibilisation sur le développement durable.

Le théâtre se manifeste en général à travers un ensemble de structures discursives qui lui permettent de s'exprimer, de signifier une réalité, un monde, et en même temps de témoigner de sa spécificité par rapport aux autres formes d'expression culturelles. C'est dans cette logique d'ailleurs que C. Kerbrat-Orecchioni (2002, p. 24) fait constater la difficulté qu'il y a à concevoir le discours théâtral comme un message verbal symétrique malgré la possibilité qu'a le public de « répondre par certains comportements verbaux ou mimo-gestuels ». Cette remarque contraste, en effet, avec le type de discours que l'on retrouve dans la dramaturgie populaire de la compagnie *Kaddu Yaraax*, surtout avec les pièces à vocation sensibilisante sur les questions sanitaires et écologiques. Dans les représentations théâtrales de cette compagnie, la parole est un élément déclencheur de la réaction potentiellement observable chez les spectateurs.

C'est alors l'instant instituant l'action, donc une certaine forme de réponse. Il y a effectivement action dans les mises en scène destinées à promouvoir certaines attitudes, certains comportements individuels et sociaux, apte à infléchir les dérives et les immobilismes sanitaires et écologiques observés dans la société.

Vu sous cet angle, une étude de la valeur performative du discours peut être postulée dans les représentations scéniques de la compagnie *Kaddu Yaraax*, si l'on tient compte du fait que l'objectif premier de ce théâtre est de provoquer une réaction. Il s'agira ainsi d'analyser la manière dont quelques actes de langage mis à contribution dans le dialogue de certains personnages s'inscrivent dans une approche fonctionnelle du langage en vue d'impulser un changement d'attitude et de comportement à l'égard de l'environnement et de la santé publique. D'où la question de savoir comment les échanges communicationnels entre acteurs et spectateurs dans ces représentations

Papa Alioune SOW, Ousseynou BA : Actes de discours et messages de...
scéniques revêtent un caractère performatif pouvant impulser un engagement en faveur de la préservation écologique et sanitaire chez les spectateurs ? En effet, il faut bien reconnaître que les acteurs dans ce type de sensibilisation exécutent des actions de « dire » ou de « penser » qui nécessitent tout autant une étude linguistique notamment celle de la pragmatique pour comprendre la portée des messages. Ce qui nous amène à mener une étude qui permettra de mieux saisir le mode fonctionnement du système d'énonciation mis en œuvre dans cette dramaturgie. Mais avant, il convient dans un premier temps de présenter la compagnie *Kaddu Yaraax* et son théâtre de sensibilisation. Dans un second temps, une ébauche des actes de langage chez Austin et Searle sera dressée brièvement avant de terminer sur une étude de la performativité dans les représentations scéniques à vocation sensibilisante de la compagnie *Kaddu Yaraax*.

1. Présentation du théâtre-forum de la compagnie *Kaddu Yaraax*

Le théâtre-forum doit son nom à la recherche d'une réconciliation du théâtre avec le débat participatif, d'où son nom de forum. D'ailleurs, le Dictionnaire *Larousse* (2015) dit à ce propos : « dans l'Antiquité romaine, le forum, place du marché, où le peuple s'assemblait, (...) était le centre de la vie politique, économique et religieuse de la Cité ». Cela est confirmé même par l'essence du théâtre-forum si l'on sait que celui-ci réside dans une volonté fondamentale d'aller au-delà de la traditionnelle fracture scène/salle, acteurs/spectateurs pour créer une dynamique réflexive, actionnelle, politique et sociale. S'il a été théorisé en premier par Augusto Boal dans son ouvrage *Le théâtre de l'opprimé* (1996) et mis en pratique par lui-même dans certains quartiers défavorisés au Brésil, ce théâtre fait également partie de ce qui définit l'art dramatique africain nouveau en ce sens que depuis le début des années 1990, le théâtre négro-africain populaire tend de plus en plus à briser ce quatrième mur qui contraint le spectateur dans une attitude passive et morfondue. Cependant, avec cette nouvelle dramaturgie, le spectateur se transforme en « spect-acteur ». Cela est rendu possible grâce à quelques techniques du théâtre-forum et particulièrement celle qui confère au spectateur la possibilité d'intervenir dans le jeu. C'est précisément ce type de théâtre-forum qu'adopte la compagnie *Kaddu Yaraax* dans ses campagnes de sensibilisation sur certaines questions relatives au développement durable.

2. Actes de langage et dramaturgie populaire de la compagnie *Kaddu Yaraax*

La spécificité du langage dramatique est bien mise à profit par la compagnie de théâtre populaire *Kaddu Yaraax* dans la mesure où plusieurs dialogues, discours, propos de personnages ou de spectateurs se muent aisément en actes de langage lorsqu'ils sont placés dans leurs contextes d'énonciation. Ces actes de langage confirment d'ailleurs ce qu'évoque Jean Paul Sartre (1992, p. 62) lorsqu'il dit :

Il y a un langage particulier au théâtre [...] fait uniquement pour donner des ordres, défendre les choses, exposer sous forme de plaidoiries les sentiments (donc dans un but actif), pour convaincre ou pour défendre ou pour accuser, pour manifester des décisions, pour des duels de paroles, des refus, des aveux etc., bref, toujours en acte.

Étudier les actes de langage dans le théâtre de sensibilisation sur les questions de développement durable par la compagnie *Kaddu Yaraax* nous oblige d'abord à une ébauche du *faire langagier* avant d'étudier le discours des personnages porteurs de messages chargés de susciter une remise en question des comportements nuisibles à la santé et à l'environnement.

Il faut préciser le rôle éminemment social et culturel de l'association *Kaddu Yaraax* qui est membre de l'Alliance des Initiatives de Paix et de Stabilités en Afrique de l'Ouest, du conseil d'administration de l'ANCS (ONG de lutte contre le SIDA), de la Fédération Sénégalaise de Théâtre-forum, du comité de santé de l'hôpital de Hann...

En collaboration avec les autorités publiques et des organisations non gouvernementales, *Kaddu Yaraax* se fixe pour missions, entre autres, d'apporter des réponses communautaires à toutes les problématiques liées à la santé, à l'environnement et à tout autre phénomène qui affecte l'équilibre social.

Kaddu Yaraax, de par son ancrage dans le théâtre-forum, a fini de confirmer la place prépondérante de cet outil interactif mis au service du développement communautaire.

2.1. La théorie des actes de langage et la dramaturgie de la compagnie *Kaddu Yaraax*

La théorie des actes de langage est mise en place par J. L. Austin (1970) dans son ouvrage intitulé *Quand dire c'est faire*. Sa théorie a été reprise et développée par divers auteurs, au tout premier rang desquels figure

Papa Alioune SOW, Ousseynou BA : Actes de discours et messages de...

J. Searle (1969), l'auteur d'un ouvrage traduit en français sous le titre *Les Actes de langage*. La théorie des actes de langage développée par ces auteurs peut, à bien des égards, être analysée au prisme du théâtre-forum de la compagnie *Kaddu Yaraax* dans son orientation développementaliste. Les actes de langage, dans ces représentations scéniques, engendrent non seulement d'autres actions mais préparent les actions à venir à travers la responsabilisation des spectateurs.

D'abord, concernant les performatifs, Austin attire d'abord l'attention sur un certain nombre d'énonciations verbales qui ne semblent pas pouvoir être prises en charge par la conception traditionnellement admise du langage considéré comme description de faits ou d'états de choses. Il propose à cet effet, d'appeler énonciations performatives les énonciations dont la caractéristique est d'effectuer un acte. Les énonciations qui affirment ou décrivent quelque chose sont, à l'opposé, appelées des énonciations constatives ou simplement des constatifs. Les constatifs et les performatifs forment ainsi deux types distincts d'énonciations langagières.

Le faire du langage consiste en l'établissement d'une telle distinction et en la possibilité de rendre compte de la nature des performatifs. Il s'agit donc de dépasser une certaine conception qui limiterait le langage à une fonction uniquement informative ; l'objectif étant d'accorder une place à la performance d'actes d'où la nécessité d'établir une première différence entre constatif et performatif. Cela nous mène à la discrimination opérée par Austin qui relève trois types d'actes :

- l'acte locutoire qui fait dire quelque chose ;
- l'acte illocutoire qui est effectué en disant quelque chose ;
- l'acte perlocutoire qui est effectué par le fait de dire quelque chose.

Ces types d'actes apparaissent très souvent durant les représentations au cours desquelles certains éléments de la didascalie fonctionnelle sont du ressort exclusif du public qui les prend en charge. En effet, il arrive, dès l'annonce du thème, que le décompte soit fait par les spectateurs. Il en est de même pour l'indication du découpage dramaturgique en actes ou en tableaux et de certaines unités de jeu (scènes, fragments, fréquences).

Cela a été noté durant une représentation qui s'est tenue au quartier de Hann Parc (région de Dakar), dans le cadre du 10^{ème} festival international de théâtre forum de Dakar, le 24 septembre 2014. Le décompte a été entièrement réalisé par l'assistance après y avoir été invitée par le Jocker lui-même. On peut ainsi attribuer l'acte de dire

quelque chose (acte locutoire) à ce dernier qui assume par ailleurs la dimension illocutoire de l'acte qui lui incombe aussi en ce sens qu'il donne le *tempo* avec force mimiques et gestuelles mais en disant quelque chose. Quant à la composante perlocutoire de l'acte, elle intervient ici lorsque le public "entre en jeu". Mais tout comme Kerbrat-Orecchioni, nous pensons ici que l'acte perlocutoire résidait déjà dans l'énoncé du Jocker sous la forme d'effets voulus.

Le performatif fait donc référence à l'exécution d'une action qui est à considérer en fonction de sa réalisation effective, heureuse ou malheureuse ; il est soit réussi soit raté. Il sera beaucoup davantage pris en considération dans cette présente étude dans la mesure où notre analyse concerne le théâtre-forum de la compagnie *Kaddu Yaraax*, comme moyen de communication sociale. En effet, comme toute stratégie de communication, celle-ci est soumise, après campagne, à une évaluation de la part de la compagnie et de ses partenaires visant à tester la réussite ou l'échec de la sensibilisation. Cette évaluation est généralement réalisée sous forme de séances de discussion souvent appelées forum ou procès.

L'autre élément de différence entre constatif et performatif est explicité davantage par Austin lorsqu'il dégage deux caractéristiques générales. En premier lieu, même si le performatif est bien la réalisation d'un acte, on ne doit pas en déduire qu'il soit (toujours) nécessaire à cette action. Le performatif se condense dans l'acte en ce sens que l'énoncé apparaît à la fois comme une manifestation linguistique mais aussi une démonstration de réalité. En second lieu, la dimension performative fait advenir ce que la parole dit en le disant.

D'autres éléments qui lui sont concomitants l'accompagnent. Ce qui fait que cette caractéristique vient directement de la première dans la mesure où l'action réalisée linguistiquement par le performatif ne s'y épuise pas. Il doit, par conséquent, pour contribuer à la réalisation effective de l'acte auquel il participe, s'appuyer sur un certain nombre de conditions : des circonstances et autres actions qui peuvent être d'autres paroles appropriées. Ces conditions en compagnie desquelles un performatif accomplit un acte spécifient ses critères de satisfaction c'est-à-dire qu'elles déterminent la manière dont l'acte effectué par le performatif peut être réussi. Les circonstances et autres actions concomitantes à un performatif constituent donc, en quelque sorte, les points de repères de son estimation : elles déterminent sa réussite ou son échec.

2.2. La performativité dans la dramaturgie sensibilisante de la compagnie

Kaddu Yaraax : la force illocutoire des propos de certains personnages

L'accomplissement d'un acte illocutoire ne se réduit pas à émettre un certain énoncé linguistique, doté d'une signification et/ou d'un sens contextuel ; c'est aussi s'engager dans une action caractérisable dans ses termes propres, mais liée tant à la signification qu'au sens-affirmer, suggérer, proposer, offrir, supplier, demander, commander, inviter, promettre, menacer...cela est surtout confirmé dans l'art dramatique dont le dialogue est une conversation d'un type particulier (fictionnelle, scripturale, stylisée), mettant en œuvre un dispositif communicationnel complexe.

Ordinairement, la succession de dialogues est partie intégrante de la définition d'une pièce de théâtre. Cela atteste que le fait théâtral est guidé à la fois par le discours et l'action du personnage. Et c'est à travers ces deux éléments que le discours théâtral se mue en actes de langage. Ainsi, il est action en même temps que production de sens. D'ailleurs, le théâtre-forum de la compagnie *Kaddu Yaraax*, agit comme un « miroir grossissant » du discours et du jeu interactionnel : il "re-produit" et "re-présente" la parole en montrant comment, à travers une mise en circulation d'influences mutuelles, l'échange verbal engage les interlocuteurs dans une action. Compte tenu de sa dimension pragmatique, le langage expose ici les mécanismes les plus importants du discours et du dialogue.

Partant du postulat que « la pragmatique est cette partie de la sémiotique qui traite du rapport entre les signes et les usagers des signes » (Charles Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, 1938, est repris ici par Françoise Armengaud, *La Pragmatique*, 2007), l'utilisation et la fonction effective de nombreux symboles ne s'appréhendent qu'à partir des relations qu'entretiennent ces symboles et leurs utilisateurs ou interprètes. C'est là que se jauge le poids des représentations sociales dans les interactions quotidiennes.

En effet, les messages de sensibilisation distillés au cours des représentations théâtrales sont susceptibles d'être décryptés par les sujets unis par ce lien social qui leur a fait adhérer aux mêmes principes, aux mêmes valeurs, aux mêmes opinions, aux mêmes croyances, etc.

D'ailleurs, le dialogue entre les personnages et le public dans la pièce "Sunu gaal sunu geej²" présentée lors de la 16^{ème} édition du Festival Théâtre forum (juillet 2022) est révélateur de cet état de faits. La problématique principale soulevée dans cette représentation est relative à la pollution marine qui est un phénomène qui affecte toute la population sénégalaise, en général, et celle du quartier Yarakh, en particulier. Cette nuisance a pour corollaire la rareté des poissons à laquelle il urge de trouver des solutions durables dans la mesure où les pêcheurs majoritairement composés de jeunes du quartier prennent le risque d'aller en haute mer pour trouver du poisson.

C'est dans cette optique qu'il convient de placer les échanges avec le public à qui on a demandé son point de vue suite à une proposition de "fermeture de la mer". L'avis fut tranché puisque c'est d'un commun accord que les spect-acteurs ont adhéré à cette alternative salubre.

D'autres propositions ont aussi été faites par ces mêmes spect-acteurs qui sont allés jusqu'à évoquer le décret n°2016-1804 du 22 novembre 2016 régissant l'Application du Code de la Pêche maritime. En effet, un spectateur a fustigé avec véhémence la mauvaise qualité des filets de pêche présentée sur scène par l'un des acteurs à qui il rappellera les engins et maillages *minima* autorisés pour la pêche artisanale dans les eaux maritimes sous juridiction sénégalaise.

Dans la pièce « *Le défi* », les échanges dialogués entre les personnages, révèlent, à travers les propos de Fagga, à l'allure d'apostrophe, une réelle détermination à affronter son vis-à-vis dont il décrypte le contenu des répliques :

SIDA : *Qui es-tu, téméraire ?*

Fagga : *Je te retourne la question.*

SIDA : *SIDA ! Ou l'existence en péril !*

Fagga : *Je suis l'homme averti.*

SIDA : *C'est toi un homme averti qui en vaut seulement deux ?*

Fagga : *On m'appelle aussi mieux vaut prévenir que guérir.*

SIDA : *Prévenir et mourir ! D'où viens-tu ?*

Fagga : *Je te retourne la question ?*

SIDA : *Je viens des prairies de la mort. Chez ceux-là qui doutent de mon existence. Ceux...*

Fagga : *Ceux-là, je les ignore, ils sont négligents.*

SIDA : *Est-ce donc toi le bouclier des âmes averties ?*

² Lire ou prononcer "Sougnou gal sougnou guedie". Cette expression, produite en wolof et qui signifie littéralement "Notre pirogue (ou bateau), notre mer".

Papa Alioune SOW, Ousseynou BA : Actes de discours et messages de...

Fagga : *Aussi l'espoir de l'Afrique menacée et la détermination de la jeunesse à se battre.*

SIDA : *Prépare ton linceul, tu vas mourir, bavard !*

Fagga : *Soit ! »*

Nous avons ici un discours qui transcende le seul domaine de l'énoncé perlocutoire ; il prend en effet une valeur illocutoire en ce sens que Fagga, membre du public, pose un acte performatif. Il agit en s'opposant à la témérité de l'acteur incarnant SIDA qui entend condamner l'humanité à la résignation et à une mort certaine. En effet, cette scène illustre la pratique d'un théâtre de critique sociale qui fait appel à la raison plus qu'au sentiment. Le déroulement de l'intrigue invite à s'interroger sur les causes, les contradictions et les possibilités de changement de comportement par rapport au Sida, d'où l'engagement de l'acteur FAGA. D'ailleurs, les énoncés qu'il a produits en ce sens prennent la valeur d'actes de langage.

Les mots tels que « battre », « prévenir », « lutte », « déterminer », qui pourraient relever du champ lexical du combat, témoignent de la valeur performative des énoncés produits par l'acteur Fagga. C'est dans la profération de tels énoncés et d'autres du même type qu'acteurs et spect-acteurs accomplissent des actions contenues dans le fait de dire. En effet, dans les campagnes de sensibilisation sur des questions relatives au développement durable, les acteurs de la compagnie *Kaddu Yaraax*, mettent en scène des représentations dramaturgiques dans lesquelles il est question de faire entrer le public-spectateur dans un processus d'engagement responsable par rapport au thème sanitaire et/ou écologique mis en scène. C'est donc par le truchement d'une "observation participante" que le spectateur arrivera à mener une réflexion méthodique sur les problèmes soulevés.

Ce qui s'inscrit dans la logique des théories de la communication engageante dans sa perspective de s'intéresser à des problématiques à enjeu social et sociétal. Cette forme de communication sociale théorisée par les auteurs Robert Vincent Joule et Léon Beauvois (*Petit traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*, 1987) donnent et mettent en évidence sa double caractéristique de cause à effet en soulignant que l'engagement correspond dans une situation donnée aux conditions dans lesquelles la réalisation d'un acte ne peut être imputable qu'à celui qui l'a réalisé. Cette réalisation commence par la production et par l'usage conventionnel d'énoncés performatifs dans le théâtre populaire. Ainsi, à partir des engagements pris sur scène, acteurs et spect-acteurs

agissent et influent véritablement sur le monde. Leurs propos ne sont pas que des constats faits sur la dégradation de l'environnement ou de la santé publique mais, ils témoignent d'une véritable action réalisée ou à réaliser vis-à-vis du développement durable.

De ces actes de langage vont dépendre généralement les différentes clôtures séquentielles des représentations dans la mesure où les énoncés performatifs sont eux-mêmes l'accomplissement d'un acte qui appelle, selon la situation, une réaction de co-énonciateur.

De plus, dans les représentations de cette compagnie, on remarque que le discours des personnages porteurs des messages de sensibilisation cherche de manière générale à toujours reproduire avant tout l'action, c'est-à-dire qu'il est incitateur d'engagement des spectateurs. Ce qui lui confère un statut d'acte de communication, d'acte performatif invitant à cet effet, comme le suggère P. Pavis (2002, p. 11) « à dégager un champ d'énergies et d'intensité, une vibration et un ébranlement physique », à recréer « une culture en action (...) un nouvel organe, une sorte de souffle second ».

De ce fait les paroles de l'acteur FAGA dans la pièce « *Le défi* » tout comme celles des deux employés et des populations dans la pièce « La baie n'est pas une poubelle » sont à considérer comme des forces agissantes d'abord par le refus d'abdiquer de FAGA devant la puissance de SIDA ; ensuite par le refus de BADOU et FAMA de s'aliéner à l'insouciance du Directeur à la salubrité de la baie et à sa dictature. La pragmatique des paroles de FAGA, la performance de son langage se résume dans le choix des verbes ainsi que de leur contextualité dans le choix du déictique « Je » :

- « j'ai *plus d'un tour dans mon sac* » ;
- « je le jure en la mémoire des victimes que cette flamme ne s'éteindra jamais tant que tu persisteras à anéantir. Cette Afrique a longtemps souffert. » ;
- « je te provoque ! » ;
- « je te provoque ! » ;
- « je te provoque ! ».

Ce discours de FAGA peut être perçu comme un langage en action dans le contexte sociologique et sonne davantage comme un appel à l'action. En dépit du fait qu'il soit dirigé vers son protagoniste immédiat, SIDA ; dans son contenu, par contre il s'adresse surtout au public, aux différents spectateurs dans la mesure où il est plus question d'une interpellation sur leur passivité devant ce fléau sanitaire. Ce

Papa Alioune SOW, Ousseynou BA : Actes de discours et messages de... discours, loin d'avoir pour vocation de tout simplement changer les attitudes du public sur le VIH, vise plutôt à changer les comportements. Les agissements de FAGA sont à cet effet celui d'un harangueur, c'est-à-dire celui de quelqu'un qui cherche à amener le public à agir comme en témoigne d'ailleurs le lexique guerrier employé dans ce sens.

2.3. Les actes illocutoires indirects dans les messages de sensibilisation de la compagnie Kaddu Yaraax.

On admet en général qu'un acte illocutoire est indirect s'il est accompli par l'énonciation d'une phrase qui contient un marqueur associé non à cet acte illocutoire mais à un autre acte illocutoire. L'énoncé « Vas-tu jeter toute cette ordure dans la baie ? », malgré sa forme interrogative, procède plutôt par questionnement rhétorique. En effet, la réponse à la question posée semble connue d'avance. Cette question oratoire ou « fausse question » est considérée comme une « interrogation figurée » par Pierre Fontanier (*Les Figures du discours*). Ce type de question n'est pas à « confondre avec l'interrogation proprement dite, avec cette interrogation du doute, de l'ignorance ou de la curiosité, par laquelle on cherche à s'instruire ou à s'assurer d'une chose. »

La question « Vas-tu jeter toute cette ordure dans la baie ? » prend donc le tour interrogatif non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse mais pour suggérer le comportement à ne pas adopter. Il s'agit là d'une forme d'éveil des consciences.

D'ailleurs, nous nous inscrivons dans le sillage de F. Recanatì qui considère qu'un acte est indirect si le contenu effectif de l'acte, ou sa force effective, ou les deux ensembles diffèrent du contenu ou de la force de l'acte signifié ou potentiel porté par la phrase prise seulement au niveau sémantique, en-dehors de toute énonciation.

Dans l'énoncé "Voulez-vous me laisser tranquille ?" la force effective de l'acte (requête) différant de la force signifiée ou potentielle (interrogative), on parlera d'acte indirect, malgré la convergence des contenus. L'énoncé "Il fait chaud ici" pris évidemment dans un certain contexte énonciatif pourra constituer un acte indirect par divergence et de la force et du contenu. La force potentielle (déclarative) devenant une force effective de requête, et le contenu potentiel ("il fait chaud ici" devenant celui d'"ouvrir la fenêtre". Enfin, "Il fait chaud ici", tout en étant une assertion conforme à la force potentielle déclarative de la phrase, peut vouloir dire tout autre chose, et constituer donc un acte indirect par divergence des contenus.

Dans un acte de langage indirect le contenu potentiel ne correspond pas au contenu effectif mais ce dernier n'est pas éliminé pour autant ; le locuteur signifie bien ce qu'il dit mais il signifie aussi quelque chose de plus. En d'autres termes, dans une telle énonciation, le locuteur performe deux actes de langage distincts : l'un par l'expression littérale de la signification littérale des mots qu'il profère, l'autre par leur l'expression non-littérale.

Pour passer de l'acte potentiel, ou signifié, à l'acte effectif, il faut procéder à des inférences à partir du contexte, du respect présumé de principes conversationnels et lois de discours. Une connaissance du contexte d'énonciation s'avère donc nécessaire pour statuer sur l'intention illocutoire prêtée aux acteurs porteurs des messages de sensibilisation dans la dramaturgie de la compagnie *Kaddu Yaraax*. Certains actes de langage qu'effectuent ces derniers, surtout ceux ayant un fort potentiel d'apostrophe, sont explicitement marqués par le locuteur (performatif, sémantisme du verbe, type de phrase, mode du verbe...) ou soulignés par l'interlocuteur. Il s'agit pour les acteurs de la compagnie *Kaddu Yaraax* de faire parler leur capacité à mettre un terme à certaines interrogations potentiellement infinies. Pour y parvenir, les acteurs doivent savoir que certaines des réponses qu'ils connaissent à propos du thème écologique ou sanitaire qu'ils mettent en scène sont également connues des spectateurs qui, à défaut, relanceront l'interrogation.

Ce savoir partagé, qui permet et facilite l'échange, renvoie au contexte. Ce dernier fait référence à un ensemble de réponses supposées que doivent partager, à titre de connaissance, les acteurs et les spectateurs.

C'est d'ailleurs ce qui est parfaitement mis en exergue dans les représentations théâtrales lors de la tournée de la compagnie dans la localité de Niamone, une zone du sud du Sénégal dominée par l'ethnie diola. En sensibilisant les populations de cette partie du Sénégal, la stratégie du « cousinage à plaisanterie » a été fortement mise à contribution non seulement dans le jeu des acteurs mais surtout dans le langage des personnages qui étaient chargés d'indexer les comportements sanitaires nuisibles à la santé. Ainsi, on entend souvent répéter avec la forme interrogative le personnage au comportement malsain que lorsqu'il s'agissait de répondre à une série de questions posées par quelques membres de l'assistance surpris de son comportement et attitude :

Papa Alioune SOW, Ousseynou BA : Actes de discours et messages de...

- « *qu'est-ce qui justifie ton insouciance par rapport aux conséquences sanitaires du lavage des mains ?* » ;
- *non rien, seulement je suis libre de me comporter comme je veux devant mes esclaves ?*;
- *ou encore* ;
- *en plus, depuis quand un diola se permet-il de contrôler un sérère ?*.

En dépit des apparences, puisque le public semble avoir une réponse à l'acte direct connoté de leur question alors qu'il a parfaitement décodé l'attitude de cet acteur : dans ce contexte de cousinage à plaisanterie, une telle réponse met fin de manière prématurée à cet énoncé dont le public perçoit l'orientation pragmatique à travers un acte perlocutoire d'interruption un refus du refus, une négation de ces « cousins » de juger de ses comportements.

D'autre part, on remarque qu'un autre acte est accompli par le vis-à-vis direct de cet acteur sur la scène et les spectateurs lorsqu'il répond au deuxième acte connoté par ce dernier à travers :

- « *D'accord, maintenant promets-nous de ne plus venir ici sans te laver et nous nous soumettrons à vos ordres* ».

D'abord, avant que celui-ci ne poursuive, à la suite d'un long silence de son protagoniste, en lui posant la question suivante : « *tu nous le promets ?* ».

Dans sa réplique, « *Maintenant que voulez-vous que je fasse ? Vous avez ma parole.* », l'acteur répond aux actes connotés par une question et une offre. Cependant, cette réponse est faite parodiquement et ironiquement afin de mieux donner une réplique à l'acte dénoté de premier plan.

Cette conversation dont la visée consiste à amener quelqu'un à changer de comportement en le poussant à prendre une décision devant un public composé de ses « cousins », s'est basée sur un échange d'arguments et non simplement d'informations. Elle fait entrer en jeu de manière très claire les actes de langage, en particulier les actes indirects dont les possibilités, feinte, ironie, gain de temps, sont richement exploitées par les deux protagonistes et le public qui acquiesce dont les volontés absolues et opposées au départ ont fini par se rejoindre grâce aux différentes interventions du public. Le climat de violence feutrée créé par ces actes indirects est d'ailleurs en harmonie avec le cadre spatial, culturel et surtout ethnique. C'est ainsi qu'il faut comprendre le moulage du « cousinage à plaisanterie » dans les stratégies de communication de sensibilisation sociale dans certaines

représentations scéniques de la compagnie *Kaddu Yaraax* comme pour témoigner de la volonté des acteurs de cette compagnie d'inscrire ce théâtre dans une logique purement culturelle et locale. Il entre dans le cadre d'un discours réactif ou « dérivé » qui rend compte à la fois des pratiques actuelles, sans cesse réinventées par les individus dans leur vie quotidienne, et de la multiplication des mises en discours de ces pratiques dans les espaces publics africains.

Il est à préciser également que certains de ces actes de langage aussi sont soit implicites ou ambigus d'où la nécessité pour le spectateur d'en inférer l'existence à partir du contexte (statut et situation du personnage). En vue de mettre en évidence la justesse de l'instabilité d'un énoncé ou d'un mot, Searle montre qu'en règle générale, la signification d'un énoncé est toujours tributaire du contexte quelle que soit sa force littérale.

À partir de ces clarifications, nous pouvons nous intéresser au jeu des actes indirects à l'œuvre dans certains dialogues dramatiques de quelques pièces de notre corpus pour en tirer le pouvoir communicationnel, c'est-à-dire leur capacité à porter et à faire passer davantage le message de sensibilisation sur les questions de développement durable. Afin de mieux saisir contenu effectif de ces messages, c'est-à-dire l'analyse du passage de l'acte potentiel, ou signifié, à l'acte effectif, il est en outre nécessaire de pratiquer les inférences nécessaires à partir du contexte, et du respect présumé des lois de discours et maximes conversationnelles dégagées par Searle.

Nous avons à cet effet remarqué que beaucoup de répliques faites par les personnages les plus conscients et plus soucieux de la préservation de l'environnement et de la santé publique constituent un certain décodage de la réplique précédente en tant qu'acte. Cela est aussi matérialisé dans les pièces à vocation sensibilisante aussi bien sur l'écologie que dans celles dont la visée consiste à faire prendre conscience de la nécessité pour les spectateurs de prendre leur santé en main. Dans une pièce comme « la baie n'est pas une poubelle » et plus précisément à la scène première, c'est le personnage de Badou, un employé d'une usine de traitement des eaux, qui se montre plus sensible à la salubrité de la baie. D'ailleurs, chacune de ses prises de parole dans cette scène atteste de sa conscience des dangers que pourraient engendrer le déversement des eaux sales de l'usine à la baie. Dans cette scène, l'usage de formules par ce personnage comme :

Papa Alioune SOW, Ousseynou BA : Actes de discours et messages de...

BADOU : (...) vois-tu, Fama ? Toute cette eau bouillonnante, sale, pourrie, contaminée et souillée !

BADOU : Toute cette méchanceté, à la mer ?

Les actes de langage qu'effectuent ces personnages, s'enchaînent et se suivent, ils ne sauraient fonctionner comme des actes isolés d'où la nécessité de faire la distinction entre la valeur illocutoire conventionnelle mise à contribution dans ce dialogue et sa valeur interactive. En s'inscrivant dans la logique d'A. Petitjean (2011, p. 13) soutient que la distinction entre ces deux valeurs s'établit à partir des « relations qu'un acte entretient avec d'autres actes au cours d'une même intervention (unité monologique) ou par rapport aux actes qui appartiennent aux autres interventions au sein d'un même échange (unité dialogique). », nous pouvons relever des réalisations qui consistent à faire précéder ou suivre l'acte principal d'actes subordonnés dont les fonctions sont diverses. Dans ce dialogue, il y a la présence d'argument et de contre-argument au sein d'une mini séquence argumentative. En effet, par rapport à l'acte directeur de type directif : « *Toute cette méchanceté, à la mer* », l'assertif qui précède : « *Toute cette eau bouillonnante, sale, pourrie, contaminée et souillée !* » et l'expressif, « *Regarde ton intérêt. Toutes ces ordures, ce n'est pas ton problème* », qui suit, sont des actes subordonnés qui étayent l'ordre donné par le personnage.

En outre, les formules sont porteuses d'actes potentiels qui pourraient engendrer d'actes directs. En effet, BADOU demande au personnage de FAMA, son collègue de travail, de songer aux dommages écologiques que de tels actes pourraient causer à l'environnement. La conversation porte ici sur la décision forte que chacun d'eux doit prendre et les arguments pour et contre le déversement des déchets industriels à la baie. Songer à leurs responsabilités présentes et futures est évidemment argumenter en faveur de la cessation de ces pratiques, et la contribution de BADOU à la conversation est tout à fait pertinente à condition de n'être pas une question, mais un ordre ou une menace ; cet énoncé est destiné à provoquer non pas une réponse descriptive, informationnelle, mais un certain comportement : ne plus salir la baie. Ces actes peuvent être considérés comme des « ordres menaçants » (pour la force de regarder qui fonctionne ici comme une invitation à réfléchir), une incitation à songer à leurs responsabilités (pour le contenu).

Toutefois, il faut remarquer ici que l'acte direct de question ne disparaît pas complètement et reste à l'état de connoté. Cette question connotée accentue la lourdeur de la responsabilité, tout en renforçant sa pression sous la feinte sollicitude. L'acte indirect passé au premier plan, l'ensemble constitue un trope illocutoire où la responsabilité s'exprime de façon à la fois très claire et quelque peu sournoise. Nous pouvons en outre nous appuyer sur la logique de C. Kerbrat-Orecchioni (2002, p. 69) qui, parlant du fonctionnement de trope communicationnel, affirme que celui-ci existe :

Chaque fois que s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie " normale" des niveaux des destinataires ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des marques d'allocution fait en principe figure de destinataire direct, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect.

En outre, les deux formes de trope illocutoire telles que théorisées par Perelman et Olbrechts-Tyteca, sont englobées dans ces actes. En effet, d'après ces auteurs, le trope illocutoire a deux formes : une première, à valeur dérivée qui annule la première, et une deuxième à forme fondée sur le déplacement du destinataire comme c'est le cas des questions posées par BADOU sa collègue FAMA :

- **BADOU** : ...vois-tu, Fama ? *Toute cette eau bouillonnante, sale, pourrie, contaminée et souillée.*

Ou bien,

- **BADOU** : *Toute cette méchanceté, à la mer ?*

Dans ces interrogations, les deux formes de trope illocutoire apparaissent nettement dans la mesure où dans aucune des questions le locuteur n'attend une réponse « oui » ou « non ». Ce qui confère à ce trope illocutoire une valeur dérivée. De plus, BADOU évoque certes à travers ces questions son vis-à-vis FAMA, alors que son adresse la dépasse car il interpelle le Directeur de l'usine et tous les industriels qui prennent la baie pour une poubelle sur laquelle il faut déverser tous les déchets.

Les répliques données par FAMA aux questions posées par BADOU ainsi que la résignation, plus tard, de ce dernier s'inscrivent dans un contexte qui montre effectivement que l'acte accompli est une réponse aux « questions » de BADOU :

- **FAMA** : *Cette eau sale, en quoi ça te regarde, toi ? ;*

Papa Alioune SOW, Ousseynou BA : Actes de discours et messages de...

- **FAMA** : *Regarde ton intérêt. Toutes ces ordures, ce n'est pas ton problème ;*
- **BADOU** : *Oui, tu as raison. Et des ordonnances à acheter.*

D'après le dictionnaire, *Le Petit Robert*, questionner, c'est « énoncer une phrase logiquement incomplète qui appelle soit un complément, soit une confirmation ou une dénégation ». En effet, Le "oui" prophrase, le contenu identique à celui de la question, font de cet énoncé un acte direct de réponse dénégatoire. Ce qui fait intervenir le contexte de pauvreté et de précarité dans lequel vivent ces deux employés qui, en dépit de leur volonté de préserver la salubrité de la baie, sont par contre obligés d'y jeter les eaux sales des usines au risque de perdre leur emploi dont dépend leur survie ainsi celles de beaucoup d'autres membres de leur famille respective. La prise en compte de ce contexte de pauvreté participe de la volonté des acteurs de la compagnie *Kaddu Yaraax* de montrer qu'il influe grandement sur certaines pratiques négatives à l'environnement.

Ainsi, les réponses de FAMA, malgré la présence de la forme interrogative, fonctionnent plus comme un ordre menaçant qu'une question. Il est d'ailleurs impossible de répondre à une telle question, simplement connotée d'où l'accomplissement d'un autre acte par MODOU, indirect celui-là dans la mesure où même s'il revêt la même force assertive, il n'a pas le même contenu que l'acte signifié. Contexte de précarité oblige, Modou fait remarquer par son assertion que FAMA n'a pas énoncé d'ordre menaçant, il nie ou élude la mise en demeure de la réplique précédente et feint d'y décoder une simple question. La hiérarchie entre cet acte direct de réponse et l'acte indirect qui consiste à éluder la menace varie selon les interprétants que se donne l'énoncé : l'acte direct de réponse se veut dénoter pour l'énonciatrice de la question connotée précédente, FAMA. Au contraire, pour MODOU et même pour le public qui comprend le message, c'est celui d'éluder qui est dénoté, alors que pour FAMA, il doit rester connoté le plus possible, sous peine d'infélicité.

Les mêmes types de statut peuvent dans d'autres pièces à vocation sensibilisante sur des questions sanitaires peuvent aussi se décrire comme l'accomplissement simultané de deux actes de langage, celui, direct, de répondre à une question, celui, indirect, d'éluder une menace comme en témoignent la présence de quelques actes dans le dialogue des personnages mis en scène dans la pièce jouée par la compagnie *Kaddu Yaraax* sur le sida. En outre, dans la pièce intitulée « FAGA »,

citée en annexe, certains actes sont programmés pour être le premier dénoté pour le personnage de FAGA, connoté pour SIDA, le second connoté pour FAGA, dénoté pour SIDA. Cette pièce est conçue d'une certaine manière qui confère au spectateur la latitude de reconstituer la situation et le contexte d'énonciation de l'échange principalement à partir des répliques pour pouvoir les comprendre : la parole est véritablement le lieu d'élaboration et d'interprétation des personnages.

La portée communicationnelle à vocation sensibilisante que demande la compréhension de la pièce jouée constitue grandement son intérêt comme bien d'autres du même type. Il est ainsi obligatoire de chercher dans les paroles des protagonistes les enjeux de l'interaction afin d'en déduire la portée et le sens de l'échange dialogique. Il est question à cet effet de faire surgir le lien entre une parole et ce qu'elle dénote de son locuteur.

De façon inductive, et au fur et à mesure que l'on découvre l'intention de chaque protagoniste en partant de l'image que l'on s'est faite du personnage pour décrypter le sens de sa parole, on parvient à mieux cerner le message.

Il est certain que FAGA et les employés doivent se révolter contre une certaine forme d'autorité insouciant ou méprisante des questions écologiques et sanitaires. En effet, les répliques de SIDA et du directeur témoignent de l'arrogance de chacun d'eux. Cela tient au fait qu'ils se sont construit l'image d'hommes suffisants et irrévérencieux, qui se découvrent dans chacune de leur prise de parole d'où leur mépris à l'égard de ceux qui prétendent se soucier du développement notamment de la santé et de l'environnement. Les interactions mettent à nu l'arrogance réitérée de SIDA et du directeur conduisant ainsi leurs vis-à-vis FAGA et les employés à s'affirmer face à eux, à s'affirmer au cours du dialogue et à trouver le courage, l'audace de les affronter. L'échange verbal ne fige donc pas les personnages dans une image psychologique : il la donne à voir comme un lieu d'actions et de métamorphoses.

Conclusion

En définitive, l'étude des actes de parole dans les pièces de la compagnie *Kaddu Yaraax* à visée sensibilisante sur le développement confirme davantage que le langage est un moment de l'action. Celle-ci dans le théâtre d'intervention de *Kaddu Yaraax* dépasse le cadre limité

Papa Alioune SOW, Ousseynou BA : Actes de discours et messages de...
du mouvement car la parole théâtrale dans cette dramaturgie corrobore plus qu'ailleurs que « dire c'est faire ».

En tant qu'action, les paroles dans ce théâtre symbolisent et représentent les comportements et attitudes humains par rapport aux questions environnementales et sanitaires. Ce qui peut être rangé dans le sillage des propos de P. Pavis (1980, p. 58) lorsqu'il cite Jean Paul Sartre en notant que :

Le langage humain est action, qu'il y a un langage particulier au théâtre et que ce langage ne doit jamais être descriptif (...) que le langage est un moment de l'action, comme dans la vie et qu'il est fait uniquement pour donner des ordres, défendre les choses, exposer sous la forme de plaidoiries les sentiments (donc un but actif), pour convaincre, pour défendre ou pour accuser, pour manifester des décisions, pour les duels de paroles, des refus, des aveux etc., bref, toujours en actes.

À l'image de toute parole théâtrale, celle mise à contribution dans les représentations scéniques de la compagnie *Kaddu Yaraax*, postule ainsi un certain pragmatisme à travers la portée et la signification du discours théâtral dans son inscription sociale, surtout lorsqu'il cherche à mieux impliquer les gens sur des questions relatives à la gestion environnementale et sanitaire pour toutes les générations. Nous avons, par conséquent, constaté que les contenus discursifs dans ces représentations scéniques ont cette capacité de signifier, de rendre compte de leurs contenus sociaux c'est-à-dire que la typologie du langage dramatique dans ce théâtre populaire définit de manière éloquente son milieu de production.

En somme, nous pouvons soutenir qu'à travers un déploiement de langage, le théâtre-forum de *Kaddu Yaraax* poursuit des objectifs fondamentalement sociaux voire développementalistes au vu de l'observation de sa composition thématique relative au développement durable. Conscientiser, informer, susciter des réactions sont les maîtres mots de ce théâtre.

Références Bibliographiques

ARMENGAUD Françoise, 2007, *La Pragmatique*, Que sais-je ; 5^{ième} édition, Paris.

AUSTIN John Langshaw, 1970, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil.

BEGUE Dominique, 1983, « Ellipse et sens littéral chez Searle », in *Histoire Épistémologie Langage*, tome 5, fascicule 1, 1983, L'Ellipse grammaticale : Études épistémologiques et historiques.

BOAL Augusto, 1996, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 2002, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin.

MORRIS Charles, 1938, *Foundations of the Theory of Signs*, the university of Chicago Press.

PAVIS Patrice, 2002, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

PETITJEAN André, « Textualité dramatique et actes de discours », Linx [En ligne], 64-65 | 2011, mis en ligne le 01 juillet 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/linx/1405> ; DOI: 10.4000/linx.1405.

SARTRE Jean Paul, 1992, *Un théâtre de situation*. Paris. Gallimard.

SEARLE John R, 1973, *Les actes de langage. Essai de philosophie linguistique*, Paris, Hermann.

N° 04, Vol. 2, Juillet-Décembre 2022

L'équipe de rédaction de la revue *Ntela* est heureuse de présenter à la communauté savante le volume 2 du numéro 4 de sa revue. C'est une parution qui compte pour le second semestre (juillet-décembre) de l'an 2022. Au regard de la diversité originelle des textes retenus pour ce volume, le comité de rédaction a jugé de les regrouper en deux rubriques plus ou moins équilibrées : Sociologie-Psychologie-Anthropologie et Littérature-Sciences du Langage-Anglais. Cela s'entend, puisque certaines disciplines ont été moins pourvues que d'autres.

Contributeurs : Koffi Noël KOUASSI, Système Tam'si, MAVOUNGOU, De Bloganqueaux Soho Rusticot DROH, Kassimou DEMBA DIALLO, Yao Katamatou KOUMA, Félix OUEDRAOGO, Alice Namodé DOSSO Epse BINATE, Mouhamed Abdoul Latif MBENGUE, Tchilabalo ADI, Dieudonné MOUKOUAMOU MOUENDO, Yarou GUERA CHABI YORO, Ferdinand OTSIEMA GUELLELY, Charlotte Fatou FOFANA, Abibou SAMB, Ablan Anne-Marie ETTIEN, Madeleine KABORE épouse KONKOBO, Pierre-Claver MIHORTO, Afou DEMBÉLÉ, Ebony Kpalambo AGBOH, Kouadio NGUESSAN, Ousseynou BA, Kiswendsida Parfait TAPSOBA, Taiba Germaine AINYAKOU, Hermann Léopold HOUESSOU, Ousmane Ag NAMOYE, Papa Alioune SOW.

Infographie : Dreid Miché Kodja Manckessi

ISSN : 2789-3588