

LE *KPON*, UN RITUEL INITIATIQUE DU FEU CHEZ LES FORGERONS SÉNOUFO : SIGNALEMENT D'UNE THÉÂTRALITÉ SACRO-PROFANE

Gnénébelougo SILUÉ

Enseignant-chercheur

Université Peleforo Gon Coulibaly

francksilue@upgc.edu.ci

Résumé : Le *Kpon* est une manifestation socioculturelle, à la fois sacrée et profane dans l'aire culturelle sénoufo. Il est un rituel d'initiation à la maîtrise du feu et aux techniques de la forge, pratiqué par la caste des forgerons pour rendre hommage à un nouveau chef du village ou à l'un des leurs lors de ses funérailles. Paradoxalement, ce rituel sacro-profane comporte des aspects théâtraux qui amènent à réfléchir sur le jeu des acteurs, les objets, l'espace, le temps et leur signification. Ainsi ce rituel du feu, par le feu et avec le feu féconde-t-il le spectacle coutumier et le transforme en spectacle théâtral. Les acteurs-forgerons y révèlent la nature guerrière de leur clan et les rapports que cette communauté entretient avec le feu. Ils démontrent leur capacité à réinventer le réel social en un jeu doublement articulé : le renouvellement de l'initiation pour le jeune forgeron et le divertissement pour les spectateurs. Chez les forgerons de Doyiriguékaha, village de la sous-préfecture de Kagbolodougou, chacune de ces deux articulations, sacrée et profane, se déroule en plusieurs étapes. Le jeu scénique fait fonctionner simultanément la scène du rituel coutumier et ses aspects théâtraux. Le public de spectateurs, composé de femmes du village et des populations venues d'autres contrées, opèrent une catharsis à la fin du spectacle. Il est donc donné à voir, in fine que sur le rituel coutumier se développent des aspects théâtraux.

Mots-clés : théâtre, théâtralité, sacro-profane, rituel initiatique, catharsis

THE *KPON*, AN INITIATORY FIRE RITUAL AMONG THE SENUFO BLACKSMITHS: SIGNALLING A SACRO-PROFANE THEATRICALITY

Abstract: The *Kpon* is a socio-cultural event, both sacred and profane. It is a ritual of initiation into the mastery of fire and the techniques of blacksmithing, practised by the brotherhood of blacksmiths to pay homage to a new chief of the village or to one of their own at his funeral. Paradoxically, this sacro-profane ritual has theatrical aspects that inspire an investigation of the actors' performance, the objects, space, time and their meaning. Thus this ritual of fire, by fire and with fire fertilizes the customary spectacle and transforms it into a theatrical spectacle. The actor-smiths reveal the warlike nature of their clan and its mastery of fire. They demonstrate their ability to reinvent social reality in a doubly articulated game: the renewal of initiation for the young blacksmith and entertainment for the spectators. Among the blacksmiths of Doyiriguékaha, a village in the sub-prefecture of Kagbolodougou, each of these two sacred and profane articulations takes place in several stages. Their scenic setting makes the customary ritual scene and its theatrical aspects function simultaneously. The audience of spectators, composed of women from the village and people from other regions, perform a catharsis at the end of the show. It is thus shown that theatrical aspects are developed on the customary ritual.

Keywords: theatre, theatricality, sacro-profane, initiation ritual, catharsis

Introduction

Le vécu des populations de toute société est toujours rythmé d'activités socioculturelles et artistiques, mais plus encore dans les cultures africaines. Ce fort potentiel culturel et artistique est prégnant chez les forgerons sous forme d'une théâtralité, dans la pratique du *Kpon* ou le rituel initiatique du feu. Cette théâtralité se situe sur deux versants contradictoires : le sacré et le profane. Elle remet en surface le débat de l'origine grecque du théâtre et de la diversité de ses formes diffuses dans les activités socioculturelles de tous les peuples. La présence de cette forme de théâtre dans les cultures africaines révèle ainsi son antériorité par rapport à l'idée que l'on se fait du théâtre européen souvent rattaché à une pièce écrite. Face à cette préfiguration de l'art théâtral africain arrimé à la praxis sociale et à la réalité culturelle, Jean Duvignaud (1965 : 91) écrit : « Le théâtre est donc bien plus que le théâtre. Sans doute, un des plus anciens de tous et, quand on nous demande d'énumérer les figures les plus illustres de l'humanité, ce sont des noms de dramaturges qui nous viennent d'abord à l'esprit : Eschyle, Shakespeare, Molière ». Duvignaud endosse la posture d'une évidence de la filiation abstractive de tout théâtre à la culture de sa société et pose, par ricochet, le problème de sa complexité et de la difficulté à démêler le théâtral du rituel coutumier.

Notre réflexion vise à comprendre le rituel coutumier et à démontrer sa théâtralité. La question dorsale sous-tendue par cette étude est de savoir : comment identifier la théâtralité du rituel sacro-profane du *Kpon* ? Mieux, par quels procédés le rituel initiatique du *Kpon* revêt-il une forme théâtrale particulière ? Cette préoccupation soulève plusieurs interrogations secondaires : qu'est-ce qui justifie le caractère sacro-profane du *Kpon* ? En quoi le *Kpon* ou le rituel initiatique du feu est-il porteur de théâtralité ? Ces interrogations visent à démontrer que le rituel coutumier du *Kpon* est une manifestation culturelle développant simultanément des aspects théâtraux.

L'impensé de cette contribution est de lever le voile sur l'effacement des frontières entre le rituel coutumier et sa théâtralisation, le jeu ludico-spirituel et la réalité sociale, le sacré et le profane, en un mot, le fonctionnement double du rituel du *Kpon*. Il se pose subséquemment l'hypothèse générale ci-après déclinée : la théâtralité du *Kpon* provient de sa nature sacro-profane. De ce présupposé de départ, résultent les hypothèses secondaires suivantes : le rituel coutumier du *Kpon* subit une transformation pour parvenir à sa théâtralisation ; le rituel coutumier du *Kpon* et ses aspects théâtraux ont la même finalité.

Trois théories ont été mobilisées comme moyens méthodologiques pour conduire l'analyse : l'observation phénoménologique du spectacle selon Liviu Dospinescu (2005), l'ethnoscénologie de Patrice Pavis (2013) et la technique d'entretien semi-directif selon Nicole Berthier (1998). La première est axée sur les recherches à partir de l'observation, la description et l'analyse de faits et événements qui sortent de l'ordinaire pour constituer un phénomène. La deuxième repose sur l'analyse ethnoscénologique des manifestations socioculturelles. La troisième se focalise sur les techniques d'entretien et permettra de faire la collecte des informations sur le rituel du *Kpon*. Ces méthodes permettront de mener une analyse efficiente du rituel, du cérémonial et du culturel en rapport avec les pratiques spectaculaires relevant de la vie des populations, afin de faire un gros plan sur leur théâtralité. L'analyse reposera sur trois échafauds : le cadre théorique et conceptuel ; la justification des aspects théâtraux du rituel du *Kpon* et les incidences idéologiques du rituel coutumier et de sa variation théâtrale sur les populations.

1. Aspects théoriques, conceptuelles et anthropologiques de la théâtralité et du Kpon

Il s'agira de dégager, non seulement le cadre théorique et de définir les concepts de la théâtralité sacro-profane, mais aussi celui du Kpon en tant que rituel, une manifestation socioculturelle du peuple senoufo.

1. 1 La théâtralité sacro-profane et le Kpon : approches théoriques et conceptuelles

La théâtralité se définit comme le passage d'un fait ou événement, d'un état de manifestations socioculturelles à un état théâtral par jeu d'action d'acteurs en présence de spectateurs ou par jeu de fonctionnement de l'espace et des objets usagés. Pour en savoir plus, il serait opportun de remonter à l'origine du mot. En effet, le point de vue de Patrice Pavis (2013 : 358-360) présente les origines du terme, sur un fond de confusion : « Concept formé sur la même opposition que littérature/littérarité. La théâtralité serait ce qui, dans la représentation ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral ou scénique ». Cette définition ne montre pas clairement ce qu'est la théâtralité, mais procède d'une allusion qui entretient le flou autour du théâtral ou du scénique. À tout le moins, la théâtralité est à rechercher, à la fois, dans le texte dramatique et dans la représentation : « il n'y a pas d'essence absolue. S'il n'existe pas une essence du théâtre, on peut du moins énumérer les éléments indispensables à tout phénomène théâtral. » (Patrice Pavis, 2013 : 360). Pavis présente une essence poreuse du terme théâtre et s'en remet aux éléments constitutifs de tout phénomène théâtral. Dans le cas du *Kpon* qui est un rituel traditionnel chez les forgerons et par conséquent un spectacle socioculturel, la théâtralité renvoie au visuel et au scénique. Notons que la théâtralité n'est pas exclusive au texte écrit de la pièce théâtrale, elle est plutôt tout ce qui, dans la représentation rituelle, s'identifie à des aspects théâtraux. C'est dans cette optique que Antonin Artaud s'interroge :

Et je me pose une question : Comment se fait-il qu'au théâtre, au théâtre du moins tel que nous le connaissons en Europe, ou mieux en occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue (et le dialogue lui-même considéré en fonction de ses possibilités de sonorisation sur la scène, et des exigences de cette sonorisation) soit laissé à l'arrière-plan ?

Antonin Artaud (1964 : 55)

Ce qu'il faut comprendre, à travers cette fausse interrogation d'Antonin Artaud, est que la théâtralité, telle que revendiquée par l'Occident, relève du texte écrit. Cette théâtralité exclut tout autre forme d'expression théâtrale en dehors du texte écrit et omet celles orientale et africaine, souvent complexes. Le texte dramatique écrit n'est pas la seule source de théâtralité. Il existe des formes théâtrales orales résultant de la vie des peuples d'Orient ou d'Afrique qui révèlent une théâtralité. Ici, la théâtralité tire sa substance du chant, de la musique, de la danse, de la gestuelle, de la mimique et tout objet symbolique qui communiquent une dynamique scénique. C'est cette communication d'éléments extérieurs au texte écrit dont parle Roland Barthes (1964 : 41-42) lorsqu'il écrit : « c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submergent le texte sous la plénitude de son langage extérieur ». Il est évident que ces propos de Roland Barthes biaisent la conception artaudienne de la théâtralité du fait qu'ils font une fixation sur le texte dramatique. Cependant, ce point de vue de Barthes a le mérite de faire ressortir les éléments caractéristique d'une certaine théâtralité des

manifestations socioculturelles scéniques, dont le texte est directement inspiré de la société. En conséquence, la théâtralité ne s'appréhende pas comme « le théâtre moins le texte », selon la formule de Roland Barthes (1964 : 41), mais elle est un ensemble de points communs, d'aspects théâtraux que l'on retrouve aussi bien dans le texte écrit que dans la représentation. Ces éléments théâtraux restent, en toutes circonstances, les fondamentaux de l'art théâtral. C'est sans doute pour cette raison qu'Alain Girault tire une leçon :

Le dénominateur commun à tout ce qu'on a coutume d'appeler "théâtre" dans notre civilisation est le suivant : d'un point de vue statique, un espace de jeu (scène) et un espace d'où l'on peut regarder (salle), un acteur (gestuelle, voix) sur la scène et des spectateurs dans la salle. D'un point de vue dynamique, la constitution d'un monde "fictif" sur la scène en opposition au monde "réel" de la salle, et, dans le même temps, l'établissement d'un courant de "communication" entre l'acteur et le spectateur.

Alain Girault (1975 : 14)

Si l'opinion de Alain Girault paraît unir les positions divergentes sur la théâtralité d'un phénomène, un fait, un événement ou un objet-indice, l'idée de la salle comme espace ou lieu de la représentation reste à clarifier. En réalité, les spectacles à caractère socioculturel, rituel, voire tous les spectacles de théâtre ne se jouent pas dans une salle. Le théâtre négro-africain excelle dans la difformité des espaces libres, surtout ouverts, eu égard à son univers social où la frontière entre le réel et le fictif est mince. Pour ainsi dire que les spectacles socioculturels tel que le rituel du *Kpon* ne se déroulent pas dans des salles, mais en plein air, avec une délimitation de l'espace scénique. Dans tous les cas, il est imprudent de dissocier le théâtre de la théâtralité qui regroupe l'ensemble des éléments qui le caractérisent et l'établissent comme tel. Les œuvres socioculturelles, émanation des us et coutumes, traduisent une théâtralité qui ne peut se plier aux exigences du texte écrit, mais qui regorgent de tant d'aspects théâtraux. C'est pourquoi, il est important de cerner le contexte socio-anthropologique qui a fécondé le rituel initiatique du *Kpon* chez les forgerons.

1. 2 L'ancrage socio-anthropologique du *Kpon*, source de théâtralité

Pour Nimbessongui Mandou Sékongo¹ :

Le *Kpon* , c'est le *poro/pɔrɔ*² chez des forgerons. Le *poro*, signifie initiation. Pour faire l'initiation, il faut être de père ou de mère *fonniblé* (forgeron de souche). Mais à l'époque, ce sont seulement les fils de père et de mère *fannon* (forgeron) qui pouvaient faire l'initiation. Ce que nous avons appris auprès de nos parents est que le *Kpon* tire ces origines du *poro* que nous faisons, nous les *fonnibélé* (pluriel de forgeron). Autrement dit, le *Kpon* est né pendant la période du processus du *poro*, parce que c'est l'année où les initiés doivent adorer le *poro* que nous avons surnommé le *Kpon*. Donc si tu entends que nous allons faire le *Kpon*, c'est que la période d'adorer le *poro* des forgerons est arrivée.

¹ Verbalise du 30 AVRIL 2022, à Dohiriguékaha, dans la sous-préfecture de Kagbolodougou. L'entretien réalisé a duré 1heure 15 minutes.

² Le *poro* est un terme sénoufo qui désigne un processus d'initiation de 21 ans de formation du jeune sénoufo aux valeurs sociales humaines telles que le courage, l'endurance, le respect de toute vie (respect de la nature, de la vie humaine et de l'ordre, de l'autorité, des institutions), l'honnêteté, la justice, etc. Toute la durée de la formation est consacrée au service sociale des initiés, d'où l'érection de l'intérêt collectif au détriment de l'individu, en norme de vie.

Tel que décrit par Nimbessongui Mandou Sékongo, le *Kpon* est une manifestation cyclique qui découle d'un processus général d'initiation, une forme de *poro* exclusif aux forgerons. L'origine de cette exclusivité faite aux forgerons trouve sa justification dans leur nature et leur statut social. Qui est le forgeron ? Détenteur du feu, dans toutes les sociétés où ils se sont révélés, le terme est lié à un savoir-faire qui remonte à une longue tradition. Étymologiquement, le substantif « forgeron » s'est formé à partir du verbe « forger », lui-même constitué par le truchement du latin « faber, fabra, fabrum » renvoyant à « ouvrier » ou « forgeron », par glissement phonologique. Par ailleurs, le verbe forger est une translation de l'ancienne formation « forgier » qui signifie créer et dont le sens figuré renvoie à « imaginer, inventer ». Par évolution phonétique, la racine a donné « fabricare » qui a généré le sens actuel renvoyant au travail du métal et à l'idée de fabrication. C'est ce qui amène Jean Hiamba Ovungu (2020 : 5) à conclure ce qui suit : « Lorsqu'ils étudient les systèmes mythologiques, certains auteurs parlent de la forgerie du mythe, usant ainsi du vocable dans un sens insistant sur la plasticité du mythe et son inventivité ». De cette approche de définition, le forgeron est un détenteur du savoir-faire de la transformation du fer. Par cette technicité à dompter le feu qui lui permet d'y parvenir, il est capable de fabriquer des outils, des armes etc. Son travail requiert une formation et donc une initiation, un *poro* qui fera de lui une personne apte à répondre aux défis auxquels sa communauté fait face et qui lui sont adressés.

Transmis depuis des lustres, ce *poro* est un rite qui obéit à un rituel perpétué par les dépositaires de cette tradition dévolue aux forgerons. Les *Dogon* du Mali, les *Ankutshu-Membele* du Kasai au Congo ou les *Fonnibele* chez les *Senoufo* de Côte d'Ivoire, etc. sont tous soumis à ces rites propres à la communauté, voire à la caste des forgerons. En conséquence, cette initiation relevant du sacré étant interdite aux non-initié(e)s et aux non-forgerons, l'analyse s'articulera sur ses pratiques ouvertes au public. Transposition d'un pan de l'initiation en milieu profane, c'est-à-dire le village, l'exécution du *Kpon* suggère une collusion entre le sacré et le profane. En effet, les populations senoufo ont le devoir d'honorer la tradition en représentant le rituel du *Kpon*, sans divulguer son aspect initiatique. Cette double appartenance du rituel à mi-chemin entre le sacré et le profane lui confère et renforce son statut sacro-profane. Le sacro-profane est une caractéristique répondant à un besoin de fonctionnement socio-anthropologique chez les populations. D'une part, le rituel est dédié à l'un des leurs en honneur à sa mémoire et d'autre part, il marque la reconnaissance du nouveau chef intronisé. De ce fait, le nouveau chef de village accède aux ordres et aux forces mystiques pour renforcer son leadership. C'est donc à juste titre que Nimbessongui Mandou Sékongo (2022) déclare :

Ce que nous faisons en brousse ou au bois sacré, nous ne pouvons pas le répliquer au village. Ce que nous faisons dans le village, nous appelons ça « tōgarigar », mais qui est fait de deux manières. Si un *fonniblé*, un forgeron initié meurt, les adorations et les rituels sont différents de celles des femmes qui ne subissent pas l'initiation en tant que telle. Le *Kpon* que vous voyez ne se fait pas par hasard ou à tout moment. Il intervient lorsqu'un chef du village meurt et lorsqu'on installe un nouveau chef. On organise cette cérémonie pour rendre hommage à son aîné (l'ancien chef). C'est comme s'il venait de reprendre les funérailles.

Nimbessongui Mandou Sékongo (2022)

Cet aspect cérémoniel aux allures d'une certaine théâtralité reste le socle de facteurs déclencheurs d'un spectacle toujours renouvelé. Le *tôgarigar*, littéralement traduit en sénoufo « le retournement des pieds » suggère des rites et des rituels rythmés de danses, de chants, de battement de mains et d'objets fortement symboliques. En toile de fond, des acteurs les exécutent et les font communiquer en rapport avec leurs spectateurs qui les regardent dans un espace éclaté en fonction des exigences du rituel. Cela met en relief, le dispositif d'une théâtralité consubstantielle aux constructions spectaculaires qui résultent du rituel du *Kpon* et sa capacité à créer un espace fusionnel du sacré et du profane. Le *Kpon* comporte lui-même un paradoxe : celui d'être, à la fois, une cérémonie qui célèbre la joie de l'installation d'un nouveau chef de village et la tristesse de la perte d'une personne. Cependant, dans cette dernière proportion qui convoque des funérailles, l'aspect festif de cet hommage prend le pas sur la mort reléguée en arrière-plan pour laisser éclater la joie d'un avenir meilleur où l'espoir est toujours renouvelé. En un mot, triste ou joyeux, le rituel du *Kpon* dégage une théâtralité dont la matérialisation est à rechercher dans ses pratiques spectaculaires qui jouent sur un tableau doublement fonctionnel : le sacro-profane.

2. La matérialisation de la théâtralité sacro-profane du *Kpon*

La célébration de la victoire de la communauté sur la mort vire au culte du chef forgeron, le commandant supérieur des troupes. Armuriers de nature, la caste des forgerons détient la fabrication de l'outillage. Cet état de fait est perceptible dans le spectacle rituel du *Kpon* où il est doublé d'aspects théâtraux sous forme d'indices-symboles et de pratiques. Le jeu rituel des acteurs devant un public-acteur averti est prédéfini par un protocole traditionnel. Il présente un itinéraire connu des initiés et des populations autochtones du village. Par un effet mimésique, les éléments scéniques qui interviennent dans l'élaboration du spectacle rituel contrastent avec le théâtral.

2.1 Le *Kpon* ou rituel initiatique du feu, un terreau de théâtralité

L'image théâtrale du rituel du *Kpon*, aux frontières du sacré et du profane, repose sur la danse au son de la musique tambourinée et de chants, accompagnés d'applaudissements de femmes, de spectateurs et d'actrices. Exécutés sous la base de ces représentations spectaculaires dans toutes leurs formes élaborées, le rituel est bien structuré, à l'instar de la scène théâtrale. Pour révéler l'effet théâtre de ces pratiques, il faut procéder à la description et à l'analyse de la technique mobilisée par ce spectacle. Pour la mettre en exergue, il s'établira un parallèle avec la structure formelle de la pièce de théâtre dont la représentation prend en compte « les différentes formes que peuvent prendre, par suite des traditions théâtrales ou des nécessités scéniques, la pièce dans son ensemble, l'acte, cette subdivision de l'acte qu'est la scène, et enfin, certains aspects privilégiés de l'écriture théâtrale ». (Jacques Scherer : 1950 : 12). La subdivision de la pièce de théâtre est perceptible dans le spectacle rituel fondé sur une organisation de paradigmes qui s'apparentent aux prédispositions théâtrales connues. Le spectacle rituel repose sur une trame de jeu, des acteurs, des spectateurs dont l'ensemble évolue dans une dynamique productive de sens. L'aboutissement de l'action des acteurs tels que le nouveau chef de village, les spectateurs et la communauté dans ce spectacle est l'aspiration à la stabilité sociale et au repos paisible du défunt. En outre, l'aspect théâtral féconde le rituel et le transforme en une célébration artistique par le jeu du feu entremis par des acteurs qui jouent la vie, la destinée du peuple, devant un public de spectateurs, dans un espace éclaté. Ce sont les mêmes dispositions du

rituel qu'il s'agit de lire sous un angle dramatique qui renforce l'idée d'une certaine théâtralité du rituel. Ainsi, le contenu du jeu dramatico-rituel découle de la douleur du deuil, la reconnaissance du nouveau chef, l'hommage au défunt, le renouvellement des techniques de combat, le maniement des armes et la maîtrise du feu. Éblouis par les flammes du feu de paille ou de bois, les participants sont convoqués avec le feu, symbole de l'invitation à rejoindre impérativement le lieu de départ du rituel. En voici un extrait synthétique de la description :

Dans le cas des funérailles, le chef de la famille du défunt donne un poulet au chef de la promotion à laquelle appartenait le défunt, le *plalèhou*. Cela symbolise le lancement du *tôgarigar* afin de rendre hommage au défunt. À son tour, le *plalèhou* donne le poulet au chef de la forge, *toumong*. Le chef de la forge, le *fonnilé* désigne des jeunes initiés pour informer les autres initiés qu'il y aura la prestation du *Kpon*. Le feu ne se prend pas n'importe où. Maintenant, là où on trouve le premier feu, je ne suis pas autorisé à vous le dire. Mais c'est ce feu et le poulet qu'ils [les initiés désignés] prennent, pour passer l'information à travers tout le village. L'initié pose le feu par terre auprès de son interlocuteur et prononce la formule suivante : « *fonnilé djé wo tôgarigar pié* ». Littéralement traduit, le chef des forgerons dit de faire *tôgarigar*. Tous les initiés informés rejoignent automatiquement la place du *toumong*, torse nu. Tout commence là. Après cette consigne, ceux qui tiennent le feu font descendre les braises de feu sur tout initié encore en habit. Cependant cette action ne concerne que leurs promotionnaires de l'initiation. Si l'un d'eux se trompe à brûler un de leurs aînés, toute la promotion est sanctionnée d'une amende. Celui des initiés qui accède à l'espace scénique avec sa tenue se fait également brûler par le feu.

Nimbessongui Mandou Sékongo (2022)

Cette description du protocole montre que le rituel du *Kpon* comporte des codes initiatiques dont la compréhension est suffisamment claire dans l'esprit des populations. Pour preuve, le feu et le poulet sont des symboles visibles et physiques qui déclenchent l'action des différents acteurs y compris les populations profanes qui y assistent. Les profanes sont invités par le passage du feu. Le spectacle du *Kpon* s'ouvre sur le chef de famille endeuillé et deux jeunes initiés de la caste des forgerons. Les deux jeunes initiés, torse nu, mandatés par leur supérieur, sont tenus de faire le tour du village munis d'un feu de paille. Ils sont chargés de transmettre le mot d'ordre portant sur l'exécution du *Kpon*, donné par le supérieur, aux autres membres. Ces derniers sont sommés de rejoindre la scène cérémonielle du *Kpon*. Un rassemblement de tous les initiés avisés est systématiquement organisé sur la place du *toumong*, le lieu sacré de la forge. La forge est adorée avec le poulet afin de demander aux ancêtres et aux mânes de la communauté de veiller au bon déroulement du rituel et de servir de rempart contre tous les esprits maléfiques. Cette première étape à valeur prologale est une façon qui leur est propre pour planter le décor. Elle est un signal envoyé indirectement aux populations, une sorte d'invitation à se préparer à prendre une part active au spectacle.

La deuxième étape est en rapport avec l'action scénique du rituel qui s'apparente à une action théâtrale. Ici, les initiés à la forge, c'est-à-dire ceux qui sont formés à manier le feu et à transformer le fer en outils, se dirigent vers la maison du défunt en file indienne, puis conduisent la dépouille à la place de la forge pour les rituels mortuaires. Le but de cette communication et communion spirituelles est de confier le défunt aux ancêtres et implorer leur protection. Mais au-delà, elle procède d'une ordalie afin de découvrir le motif et surtout

de retrouver le(s) responsable(s) de sa mort. L'ordalie est ainsi libellée : « Si c'est une femme qui l'a tué, si elle part chercher de l'eau au marigot ou du bois de chauffe, qu'il l'accompagne. Si c'est plutôt un homme, que ce dernier soit hanté au champ comme au marché ». (Nimbessongui Mandou Sékongo, 2022). Ces précisions de Sékongo expriment amplement les procédés de l'ordalie qui traduit la pensée des forgerons qui ne croient pas en la mort naturelle de l'homme. Ils pensent toujours que l'on ne meurt qu'à la suite d'une offense faite aux ancêtres, aux esprits protecteurs ou par la faute d'autrui.

Après ce culte aux ancêtres, un cri d'ensemble est poussé "ooohé" et dans l'euphorie d'un sacrifice accepté, ils dansent au son du battement des tams-tams pour accompagner le corps à sa dernière demeure. De retour dans le village, ils font escale sur la place publique bondée d'une foule hétérogène où la danse se déroulera. C'est en ce lieu donc que le rituel initiatique perd son aspect sacré pour se convertir en spectacle profane. La danse est ouverte à tout le monde qui accompagne les acteurs ritualistes. À l'instar du bois sacré où se déroule des actions secrètes liées à l'initiation, la place publique du village est un espace cosmopolite « où l'on dresse temporairement une estrade autour de laquelle va se regrouper une foule, le stade où s'ordonne une représentation, un parc, un terrain vague, une place publique ». (Marie Claude Hubert, 1992 : 62). Dans la conception de Marie Claude Hubert, l'espace théâtral est variable et ne donne aucune information sur son fonctionnement en rapport au spectacle. Dans le rituel du *Kpon*, le spectacle est mobile et vivant. C'est pourquoi il parcourt plusieurs espaces ouverts dans l'espace global du village et échappe à l'idée d'une célébration élaborée en salle, une construction étanche. Les acteurs initiés forgerons y entrent en jeu et exécutent des danses. Certaines danses racontent des fresques guerrières, d'autres sont inspirées du travail du fer, de l'activité de la chasse, en un mot des pans entiers de leur vie. Elles sont accompagnées d'instruments musicaux, d'un chœur constitué par les femmes du village et adaptés à la cérémonie rituelle. Au regard de ces dispositions, il est clair que le spectacle rituel du *Kpon* est une manifestation remarquablement mimée et imitée par les forgerons.

2.2 Le fonctionnement théâtral du rituel

Dans le *Kpon*, les rôles sont répartis de telle sorte que l'on distingue, comme au théâtre, trois catégories formellement identifiées : le metteur en scène, l'acteur et le spectateur. Le meneur du jeu du rituel du *Kpon*, le chef forgeron ou *fonnilé* fait office de metteur en scène. Les initiés, dignes forgerons mobilisés pour la circonstance et qui exécutent le rituel, sont les acteurs. Les spectateurs qui sont indirectement intégrés au jeu lui confèrent l'allure d'un spectacle théâtral de type participatif. Depuis l'annonce de l'exécution du rituel, de la forge au cimetière et à la place publique du village, le coordinateur principal ou encore le metteur en scène incarné par le chef forgeron donne des instructions aux acteurs. Tout part de la forge où la file des acteurs se met en branle : l'orchestre musicale des forgerons dénommé le *fonnibigué*, suit le masque appelé *Kodalitchinnin*³, ensuite les nouveaux initiés et enfin les aînés. Sous l'impulsion du chef forgeron qui porte le feu de paille en haut, les acteurs-ritualistes font le tour du village à partir d'un itinéraire préétabli et bien connu de tous. Ce signal fort invite ceux qui traînent

³ *Kodalitchinnin* est une désignation oxymorique du chimpanzé. De *Kodal* désignant le chimpanzé, joint au à l'adjectif « *tchinnin* », qualificatif de la beauté, *Kodalitchinnin* est la traduction littérale de « joli chimpanzé ». Ce masque aux traits féminins, danseur réputé et adulé des populations ferme la danse du *Kpon* et sa prestation marque l'apothéose du rituel sur la place publique du village.

encore les pas à rejoindre le rituel qui entre dans sa phase pragmatique. Cette étape suggère un avertissement à toutes les forces spirituelles qui ont en partage le village et l'espace du rituel.

Dans l'exécution du rituel, le *fonnilé* supervise, veille aux pas et scrute les moindres gestes des acteurs. S'il advient qu'un acteur se trompe, il verse les braises de feu sur lui en guise de sanction corrective. Cette omniprésence du feu est la marque de leur appartenance commune à la caste et de leur identité, d'où sa maîtrise par les forgerons. Des grandes artères à la place publique du village, à la nage sur le sol, à la marche du canard, à la rampe ou à la marche du caméléon, le *fonnilé* fait des allers et venus avec une grande flamme de feu de paille au-dessus de la tête et du corps des acteurs au sol ou debout. Ici, l'on est en plein cœur du rappel du processus initiatique qui procède du renouvellement de la formation, tel un exercice de recyclage militaire. Il se dégage une mimique qui déploie une symbolique animalière. Cette symbolique associe différents mouvements exécutés dans la danse renvoyant à la mobilisation des forces cosmiques et surtout des animaux mimés. L'art grimacier du singe, l'agilité, la tactilité de la panthère, la ruse du lièvre et de la tortue, l'agressivité du lion et la force tranquille du python sont mis en cohérence tour à tour dans une symbiose artistique par les acteurs. Cela suggère une philosophie axée sur le déclenchement du cosmos et le transfert des aptitudes et des attitudes des animaux imités aux initiés. Le rituel révèle donc un processus dynamique d'apprentissage et d'acquisition du savoir-être, du savoir-faire et du savoir-dire du forgeron. Il relève de l'art de l'imitation et fonde de ce fait sa nature sacro-profane sur le passage du rituel au théâtral sans transition. Le rituel coutumier glisse harmonieusement à une dense activité théâtrale sous le ressort d'une célébration collective. L'activité théâtrale, de façon générale, n'est pas rattachée à un acte individuel. Au contraire, elle est un phénomène social donc un fait collectif. Cette caractéristique fondamentale de l'art théâtral est vite comprise par la société traditionnelle africaine et particulièrement par les Senoufo forgerons. Dans cette société, toute représentation investit la communauté entière dans une effervescence qui transcende les barrières du couple acteur/spectateur ou regardant/regardé. Le spectacle rituel du *Kpon* est impossible s'il n'y a pas de spectateurs. Il s'ouvre aux non-initiés et aux femmes qui, initialement potentiels spectateurs, deviennent également acteurs dans sa phase profane du fait de leur participation active.

Par ailleurs, les acteurs-ritualistes du spectacle du *Kpon* sont des initiés repartis selon leur statut d'aînés, d'anciens initiés, de nouveaux initiés et de femmes du village dans sa phase finale. C'est ainsi que les rôles sont distribués. Les jeunes initiés, ces nouveaux maîtres du feu fraîchement intégrés, représentent les acteurs principaux, car ils révèlent leur expertise en la matière et dévoilent leurs acquis de la formation initiatique initiale. En première ligne du rituel, ils sont soumis à toutes les figures des mouvements à exécuter. Ils jouent leurs rôles à fond pour le succès du rituel dans ses dimensions sociales et artistiques. Quant aux aînés, bien qu'ils soient également astreints au rituel, ils jouent un rôle de protecteurs, de guides et d'acteurs doubles en accompagnant leurs cadets dans le jeu rituel. Ils sont leurs tuteurs et ont le devoir de les rappeler à l'ordre en cas de dérapages. Ces acteurs manifestent d'une manière ou d'une autre leur pouvoir, leur droit d'ainesse sur la jeune génération nouvellement choisie pour perpétuer la tradition. Cela crée le cadre d'une saine concurrence entre aînés et cadets qui laisse entrevoir un jeu construit sur le réel social. En plus, les spectateurs qui sont les principaux récepteurs de ces jeux scéniques jouent sur deux tableaux. Ils sont aussi acteurs lorsque le rituel devient dansant sur la place publique du village, d'où l'existence d'une relation sociale intersubjective indispensable. Selon

Étienne Souriau (1950 : 54) : « la participation du public n'est pas une simple contagion mentale, le public est visé au cœur. C'est qu'il est concerné directement par l'œuvre. Chacun des acteurs et des personnages sont un délégué de la foule anoblie ». Dans la même optique, un autre critique conditionne le succès du spectacle théâtral par la présence du public : « il ne peut y avoir de réussite théâtrale si le public n'est pas concerné, s'il ne participe pas, s'il ne manifeste son intérêt. » (Hans Robert Jauss, 1990 : 50). La participation du spectateur est donc une condition sine qua non à un spectacle théâtral total et parallèlement au spectacle rituel du *Kpon* parce qu'il est un observateur averti et un témoin critique du jeu scénique. Il est émotionnellement influencé et pleinement impliqué dans le spectacle comme le conçoivent Losseni et Tano :

Il [le spectateur] ressent de la joie de voir les initiés exprimer par la gestuelle et la voix, leur parcours initiatique. Il imite alors leurs pas de danse et leurs mouvements créant ainsi l'effet de l'identification qui est un principe recherché par les acteurs du rituel pour rendre le spectacle plus vivant.

Losseni et Tano (2014 : 62)

Le rituel est pleinement vécu aussi bien par les acteurs que par les spectateurs et le reste de la population. Destiné à la société, il est un acte de communication et de communion qui réunit tout le monde. Le rituel du *Kpon* devient un espace de récréation du monde forgeron où l'on peut visualiser la marche de la communauté dans sa globalité. C'est pourquoi le rituel est en perpétuelle métamorphose vers une certaine théâtralité qui le féconde et l'enrichit de son caractère spécifique de mimésis.

2.3 La métamorphose théâtrale du *Kpon*

La métamorphose théâtrale désigne les passages du statut de rituel du *Kpon* à un statut de théâtralité, par emprunt d'éléments, d'espace, de sens. Par le biais d'une transformation métaphorique, certains éléments du rituel coutumier prennent un aspect théâtral et prennent une double connotation. Ils se métamorphosent dès lors où leur usage intègre le schéma rituel et s'apparente à une représentation théâtrale. C'est le cas de l'espace, du costume, des instruments scéniques et du feu comme un instrument à variation polysémique. Ils ont une signification rituelle et théâtrale. Le rituel théâtral se confond au rituel coutumier et transforme, de ce fait, son statut fondamental. Notre analyse portera sur ce processus d'interpénétration sacro-profane du rituel et de l'activité théâtrale dont il transpire. L'espace du rituel du *Kpon* repose sur une mobilité spatio-temporelle du spectacle et des acteurs. Le passé, le présent et le futur se superposent pour créer une intemporalité du rituel qui reste digne d'intérêt pour toutes les populations en interaction avec les forgerons. Dans cette même dynamique, l'espace fonctionnant sur la fibre de la mobilité rallie la forge, prise comme le panthéon des forgerons, au cimetière et à la place publique du village. Par la force des acteurs, le rituel parcourt toutes les grandes ruelles aboutissant sur les entrées et sorties principales du village. Ce quadrillage du rituel est physique, visible, mais aussi mystique et invisible. Il rappelle l'occupation scénique au théâtre avec ses coups et ses contrecoups spectaculaires. C'est pour cette raison que Patrice Pavis postule (2016 : 159) que « l'espace-temps-action est donc perçu hic et nunc comme un monde concret et sur une autre scène comme un monde imaginaire ». Le spectaculaire du rituel du *Kpon* relève de sa complexité et surtout de son ambivalence à faire cohabiter le sacré et le profane. Ovungu (2020) atteste ce caractère mystérieux et mythique du forgeron en ces termes :

Chez les Ankutshu-Membele, le métier de forgeron est fort ambivalent et souvent difficile à interpréter. Ce sont des maîtres du feu, des héros mythiques qui bénéficient d'un statut spécial quasi royal, à tout le moins privilégié. Mais dans certaines circonstances, comme le vol de leur matériel, l'adultère avec la femme d'un forgeron ou tout simplement un manquement contre la confrérie, ils sont susceptibles de poser des actions négatives, car leurs imprécations produisent des effets nuisibles. Dans ce sens précis, on leur reconnaît de tenir des pouvoirs magiques ; ils sont dangereux, redoutables, méprisés, craints et honorés.

Ovungu (2020)

Jean Hiamba Ovungu endosse la posture selon laquelle le mystère qui entoure la vie des forgerons émane des nombreux pouvoirs mystiques qu'ils détiennent dans la société. Ils sont capables de les utiliser pour rendre le bien à des fins thérapeutiques et le mal en guise de mesure punitive ou correctionnelle d'un tiers. L'étendue de ces pouvoirs fait d'eux des hommes craints, en plus de leur statut de privilégiés qui les projette sur la scène politique aux côtes du roi ou du chef de village en qualité de conseillers. Détenteurs du pouvoir et du secret du feu, ils sont rendus indispensables à la société parce qu'ils fabriquent les outils pour l'agriculteur, le pêcheur, le chasseur et le sculpteur. C'est pourquoi ils sont qualifiés de dangereux nonobstant leur sollicitude de médiateurs dans de nombreux conflits. Cette position stratégique les présente au cœur d'une intense activité où le réel se mêle au magique, au mystique et au fantastique dans le rituel du *Kpon*. Le jeu rituel devient un espace d'imaginaire de possibles, au sommet de sa métamorphose théâtrale qui est également marquée par le costume des acteurs. Le costume des acteurs du rituel du *Kpon* est dans une dynamique sacro-profane du fait de sa particularité et fonctionne comme dans un spectacle théâtral. Les acteurs forgerons exécutent le rituel torse nu et cela suggère un costume. Le torse nu étant aperçu au théâtre comme costume, il distingue a priori les acteurs des personnes ordinaires et fait un effet particulier sur le profane spectateur. Si par le passé, ils portaient le cache-sexe, restaient nu-pieds et torse nu, aujourd'hui, ces acteurs traditionnels arborent le cache-sexe ou la culotte, mais le pantalon n'est pas admis. L'absence de costume exprime un costume à un haut degré sacro-dramatique. Pour Mauss (1968 : 409) : « entre présence et absence de vêtements, entre saletés et ablutions, entre cheveux et têtes rasées », le non-port du costume est un costume. En conséquence, le costume participe à la compréhension de l'action théâtrale qui transfigure le rituel coutumier en l'inféodant au jeu scénique. En restant sans habit sous les braises et les flammes du feu pendant le rituel, cela traduit la douleur du deuil, le respect de l'ordre et de l'autorité, une forme d'allégeance au nouveau. Cependant, ils sont disposés dans un schéma spirituel, voire mystique entre deux mondes visible et invisible, entre les vivants et les morts, mais aussi un test réussi de leurs prérequis de l'initiation. En d'autres termes, le forgeron est le Maître du feu, donc son rapport au feu est une communication et non un supplice. Son corps-costume, selon les termes de Patrice Pavis (2016 : 189) est « un vecteur accumulateur et connecteur » de signifiants et de signifiés. Ainsi le corps nu des acteurs sur scène libelle des messages à l'endroit des sachants forgerons dont les clés de lecture diffèrent de celles du profane pour le même spectacle. Le plus simple d'apparence devant le profane prend une autre connotation et devient complexe, d'où la métamorphose du rituel. Une métamorphose qui s'enracine dans le double sens des choses et s'enrichit de la communion du sacré et du profane dans le déroulé du rituel du feu chez les forgerons Senoufo.

Le feu est l'élément clé du rituel initiatique du *Kpon*. Il constitue le créneau de l'acte théâtral et l'objet décoratif principal, le catalyseur de la substance métaphorique de cette

théâtralisation de la vie sociale. Sa fonction sur scène va au-delà de son rôle initial de transformateur des différents métaux pour rendre au spectacle sa dimension mystérieuse et mystique. En ce sens, le feu du rituel ne brûle pas les initiés forgerons, aucun rituel ne s'est soldé par des soins de brûlure. Comme avertit Yéo Doanassigué Bakary⁴ (2022) : « Ne soyez pas surpris de voir un forgeron danser dans le feu jusqu'à son extinction ». Cela signifie le feu n'a pas d'effets néfastes sur le forgeron en contexte de rituel. La danse qu'ils exécutent sur la place publique du village rime avec la magie tant les acteurs-danseurs jouent des tours de magie avec et dans le feu. Ici, le feu représente un canal, le moyen par lequel les initiés véhiculent des messages. Pour preuve, lorsque la nouvelle du décès est donnée, c'est par le feu que les initiés forgerons sont informés et invités à occuper leur place dans l'exécution du rituel du *Kpon*. En somme, le feu est au début et à la fin du *Kpon* et s'appréhende comme l'opérateur de transformation du rituel coutumier en spectacle théâtral. En paille ou en bois, les différents usages du feu du rituel produisent un effet de surprise, d'émerveillement et de divertissement sur le spectateur, à travers les tours de magie qui foisonnent pendant le spectacle. La fenêtre ouverte sur la danse avec le feu sur la place publique du village est un exemple patent. En effet, le feu de bois allumé au milieu de la scène de la place publique du village fait office de régie de lumière et sert aux acteurs-danseurs du *Kpon* à faire des démonstrations magiques. Ils créent le spectaculaire avec le feu et par le feu devant des spectateurs jubilant. Le spectacle se place au seuil du réel et de l'imaginaire, à la limite du sacré et du profane. Souvent violent, époustoufflant, voire dangereux au regard de la manipulation du feu et de l'usage de la magie, la tension du jeu ne cesse de monter et de retenir les spectateurs en haleine. L'extraordinaire et le spectaculaire influence la réception du spectacle chez le spectateur transporté par ce qu'il voit sur la scène. Le cultuel et le coutumier du rituel opère donc sa métamorphose en créant l'illusion de la scène aux relents théâtraux. Le rituel initiatique du feu subit une métamorphose théâtrale qui revêt plusieurs significations dignes d'intérêt pour les forgerons et les populations sénoufo.

3. Le sens d'une théâtralité sacro-profane du *Kpon*

Dans la société traditionnelle africaine, toute représentation spectaculaire va bien au-delà de son aspect ludico-rituel. Symbolique, elle est le lieu où se trame toute une histoire communautaire et se transmet une philosophie de vie qui participe à la construction sociale de l'individu et de la collectivité qui la pratiquent. C'est pourquoi, le rituel sacro-profane du *Kpon* et ses aspects théâtraux participent également de la manifestation des us et coutumes forgerons, de leur renouvellement pour l'équilibre sociétal du pays sénoufo. L'effet théâtre qui en découle est un jeu à deux enjeux : l'instruction et la reconstruction d'une part et d'autre part la purification par le feu.

3.1 Le rituel du *Kpon* : une théâtralité de reconstruction sociale

Le rituel initiatique du *Kpon* occupe une place de choix dans l'organisation culturelle de la confrérie des forgerons. Cette représentation scénique et culturelle est aussi un cadre d'instruction et de reconstruction de l'initié fondé sur l'art de la maîtrise du feu chez les forgerons. C'est une théâtralisation de la vie sociale et politique. Il faut noter que l'initiation est pour eux « une mutation ontologique du régime existentiel. Car au terme du processus d'enseignement-apprentissage, l'initié ou le néophyte jouit d'une tout autre existence

⁴ Entretien du 30 AVRIL 2022, à Dohiriguékaha dans la sous-préfecture de Kagbolodougou, duré de 01 heure 15 minutes.

qu'avant l'initiation ». (Ovungu, 2020 : 4). L'initié subit une nouvelle naissance par le canal d'une spiritualité bâtie autour du mythe du feu, patrimoine de la forge après celle biologique. Par conséquent, cette institution donne alors le privilège aux aînés de veiller aux respects des valeurs du rituel par la jeune génération. Il s'agit de leur transmettre la connaissance et la formation acquises pour ainsi perpétuer la tradition. Aussi, par ce rituel, les populations ont-elles la ferme conviction d'être restaurées. Dès lors, le rituel obéit au vœu que caresse Aristote, celui d'amener le spectateur à opérer la catharsis à la fin de la représentation théâtrale. Ainsi le rituel participe, non seulement de la manifestation des us et coutumes, mais aussi de leur renouvellement et du bien-être du peuple. Caractérisé par l'imitation de certaines pages de la vie de ces populations, le traitement de l'espace, des acteurs ritualistes et de la superposition du temps historique et de la représentation, le rituel constitue la crème de cette théâtralité sacro-profane. Grâce à cette vision holistique de la scène, le rituel du *Kpon* favorise la socialisation du jeune forgeron nouvellement initié aux secrets de la forge et aux pratiques de la confrérie dont il devient un membre à part entière. De ce qui précède, cette représentation est une restauration du corps social, de l'individu, de son âme et une célébration de la victoire des vivants sur la mort ou du renforcement de l'autorité du nouveau chef. C'est en cela que le rituel du *Kpon* opère une reconstruction de l'initié et lui permet d'embrasser la vie sociale avec sérénité et courage en restant fort devant les épreuves. Il gagne en maturité aux plans physique, spirituel et artistique, car il aura désormais des acquis pour communiquer avec les ancêtres et les autres membres de la société. Devenus des personnes éclairées et renouvelées, les forgerons sont initiés et réinitiés aux valeurs de la forge, à la reproduction du rituel et sont désormais des guerriers, des maîtres des armes, du feu et détenteurs de pouvoirs. En un mot, le rituel du *Kpon* est également une célébration artistique, une cérémonie de reconnaissance de l'autorité et d'appartenance à la caste des forgerons. Il est le passage du statut d'un simple forgeron à celui d'une personne améliorée par le feu, c'est pourquoi à sa mort, tout forgeron a droit à des funérailles nobles de la part de la caste. L'une des raisons de ce type de théâtre qui émane du rituel, est non seulement l'individu, mais aussi la collectivité. P. Pavis (2013) y trouve une action non imitable:

Le rituel trouve donc sa voie dans le sacré d'un événement unique : action par définition non imitable, théâtre invisible ou spontané, mais surtout mise à nu sacrificielle de l'acteur devant un spectateur qui met ainsi ses préoccupations et le tréfond de son âme à la vue de tous, avec l'espoir avoué d'une rédemption collective.

P. Pavis (2013 : 307)

Pavis fait briller le caractère particulier du théâtre du rituel qui tire sa substance du réel coutumier, mais improvisé et non scriptural qu'il qualifie d'invisible. Cependant, il reconnaît la force synergétique qui fédère l'effort de l'acteur au profond sentiment du spectateur qui vit le spectacle de façon totale. Le rituel du *Kpon* est donc un espoir de vie pour les forgerons et par ricochet pour les Senoufo qui veillent à sa pérennisation. Le sacré se mêle au profane pour inventer une dynamique impartiale, simplement collective qui vise la survie et la sauvegarde de la société et de ses valeurs. Code inviolable, le feu devient le foyer central de toute communication des acteurs, des spectateurs et des objets ritueliques qui produisent du sens. De cette volonté de recréer un nouveau monde ou une nouvelle personne à partir du rituel, le feu se présente comme le passage imparable pour y parvenir.

3.2 Le *Kpon* : la quête d'une purification par le feu

Le rituel du *Kpon* milite pour une purification de la communauté et de l'individu par le feu. Du latin *purificatio*, la purification révèle l'action d'ôter d'une substance ce qui s'y trouve d'impur et d'étrange. D'un point de vue religieux au sens du rituel, la purification est un ensemble de rites destinés à donner de la pureté aux fidèles ou aux populations qui y participent. Elle est une cérémonie par laquelle les participants deviennent purs. Le rituel du *Kpon* procède du renouvellement, voire de la purification par le feu qui revêt une signification profonde chez le forgeron. Notre informateur l'illustre en ces termes : « le feu est la base de notre poro, le forgeron ne peut être fait sans le feu. Il n'existe pas sans le feu. [...] Le feu donne à manger, rend propre, donne une vision lointaine, et protège de la fraîcheur. Donc ça fait partie d'un élément de purification. » (Nimbessongui Mandou Sékongo, 2022). Si l'on en croit Sékongo, le feu fait partie intégrante de la vie du forgeron, c'est pour cette raison que le forgeron le considère comme un élément essentiel et indispensable à toute existence. De même, il est unimaginable d'exécuter le rituel du *Kpon* sans le feu. Grâce à cette proximité, autrefois, un forgeron ne pouvait être brûlé par le feu. Le feu appelle à une renaissance du monde et de l'être, c'est-à-dire l'ensemble de la société sénoufo par le rituel du *Kpon* exécuté par les forgerons. Le rituel du *Kpon* ou le *tôgarigar* est un test d'intégration, de réintégration à la communauté, mais surtout le canal d'une nouvelle vie, une nouvelle personne retrouvée. Il s'en suit qu'aucune information ne peut être délivrée au forgeron en contexte coutumier et rituelique sans le feu. Les aspects théâtraux que comporte le rituel renforcent ce caractère irrémédiable, mais constructif, reconstructif et de renouvellement de l'être et de la société entière. Le rituel du *Kpon* en tant que reflet de la vie passée, présente et future chez l'Africain est réalisation et aspiration de soi, pour soi. Il est, comme le stipule un analyste :

Avant tout, le rituel évoque pour l'Africain un de ces moments sacrés de la tradition où le groupe est en relation directe avec le numineux et affronte les grandes instances de la vie. L'Africain joue son existence au cours d'un rituel où la représentation n'est pas imaginaire et a la vie pour objet : il est malade et il réclame la guérison, il a perdu un membre de sa famille et il cherche les responsables.

Marie José Hourantier (1984 : 26)

Le point de vue d'Hourantier montre clairement que les forgerons aspirent à un bien-être social à travers l'exécution du rituel du feu. En espérant retrouver la guérison ou les responsables de la mort de l'un des siens, les forgerons et les Sénoufo visent à un plein épanouissement. Le rituel leur redonne cet espoir souvent noyé par les vicissitudes de la vie courantes consumées spirituellement par le feu. C'est pourquoi il est unimaginable sans ses aspects spectaculaires qui créent sur l'utile et le réel social le non moins indispensable aux aspects théâtraux.

Conclusion

L'identification de la théâtralité du rituel sacro-profane du *Kpon* est saisissable à travers le renouvellement de l'initiation au poro des forgerons. Le jeu rituel se crée autour du feu qui sort du cadre usuel social pour devenir un art dont eux seuls ont la maîtrise. Ce pouvoir leur ouvre la voie mystique et mystérieuse de l'acquisition d'un pouvoir immense qui leur permet d'être des membres influents de la société sénoufo. Associés à la gestion du pouvoir politique traditionnel, d'où leur statut de privilégiés, les forgerons sont de potentiels

médiateurs dans la gestion des conflits. Ils sont capables de rendre le bien par la pratique d'un art thérapeutique pour guérir et protéger les populations contre les mauvais sorts. Ils sont également craints et réputés pour en jeter en vue de sanctionner leurs bourreaux. C'est dans cette posture de détenteurs de ce lourd héritage que les forgerons organisent le rituel du *Kpon*. Un rituel dont la théâtralité sacro-profane incorpore le rituel coutumier et le transforme en un spectacle théâtral. Dans cette métamorphose théâtrale les composantes du jeu rituel prennent l'allure d'éléments théâtraux dans leur usage scénique. Le spectacle repose sur le feu et son application sur les initiés qui présentent des numéros de magie liés à sa maîtrise. Cela dénote de leur degré d'initiation et de la qualité des compétences acquises qui sont revisitées au cours de l'exécution du rituel. Le spectacle du rituel tantôt sacré, tantôt profane met en correspondance des acteurs, des spectateurs, des espaces, des objets scéniques mis en cohérence avec la version d'un spectacle théâtralisé. Ces dispositions fondamentales du théâtre sont identifiables dans la fable du rituel du *Kpon*. C'est un type de rituel couronné par la danse qui offre un spectacle exécuté pour rendre hommage à un nouveau chef ou à un défunt, mais qui glisse rapidement vers une cérémonie de réjouissance. Il met en exergue des forces mystiques et artistiques à la limite entre le sacré et le profane créant ainsi une circulation particulière du réel social vers le jeu et vice versa. La théâtralité sacro-profane du *Kpon* est à la fois un cadre initiatique et de récréation qui donne aux populations des possibilités de reconstruction sociale. À la fin du spectacle, les populations, dans les rôles de spectateurs et acteurs opèrent une catharsis par la purification du feu. Elles ont la satisfaction de parvenir au renouvellement de leur base sociale adossée à l'initiation et d'obtenir par ce biais le retour à la stabilité et à la paix.

Références bibliographiques

- BARTHES Roland, 1964, *Essais critiques*, Seuil, Paris.
- DUVIGNAUD Jean, 1965, *Sociologie du théâtre. Essai sur les Ombres collectives*, Presses Universitaires de France, Paris.
- DOSPINESCU Liviu, 2005, « Attitudes de recherche en phénoménologie de la réception théâtrale ou comment une « tourbière » fait figure de réception phénoménologique. » in *Vol. 25 (1)*, pp.43-61.
- FANNY Losseni et TANO Pierre Kouakou, 2018, « Les rituels traditionnels africains en tant que fait de société : le tchologo, théâtre rituel, théâtre d'éducation et de socialisation en Côte d'Ivoire », in *Communication en Question*, n°10, Juin / Juillet, ISSN : 2306 – 5184, pp. 50-72.
- GIRAULT Alain, 1975, « Photographier le théâtre », in *Théâtre/Public*, n°5-6, juin, PP. 11-20
- HIAMBA OVUNGU Jean, 2020, « Les forgerons du Kasaï et leurs rites initiatiques », in *La pensée et les hommes*, <https://www.lapenseeetleshommes.be/wp-content/uploads/2021/03/L>, pp. 1-9.
- HOURANTIER Marie José, 1984, *Du rituel au théâtre rituel*, L'Harmattan, Paris.
- HUBERT Marie Claude, 1992, *Histoire de la scène occidentale des origines à nos jours*, Armand Colin, Paris.
- JAUSS Hans Robert, 1990, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Collection Tel, n°169, 2^{ème} édition, Paris.
- MAUSS Marcel, 1968, *Œuvre 1, Les jonctions du sociale du sacré*, Edition de minuit, Paris.
- PAVIS Patrice, 2013, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 4^{ème} édition, Paris.

PAVIS Patrice, 2016, *L'analyse des spectacles, théâtre, mime, danse, cinéma*, Armand Colin, 3^e édition, Paris.

SCHERER Jacques, 1954, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris.

SOURIAU Étienne, 1950, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris.