

# Art, Culture & Développement culturel en Côte d'Ivoire



**ZAOULI**

Actes des journées scientifiques

Centre de Recherche sur les Arts et la Culture (CRAC)  
INSAAC-ABIDJAN (Côte d'Ivoire)



**Actes des journées scientifiques**

**Art, Culture & Développement  
en Côte d'Ivoire**

**Institut National Supérieur des Arts  
et de l'Action Culturelle (INSAAC)**

**ART, CULTURE  
&  
DÉVELOPPEMENT EN CÔTE  
D'IVOIRE**

**Actes des journées scientifiques**

**Organisées les 24, 25 & 26 juin 2021 par l'Institut  
National Supérieur des Arts et de l'Action  
Culturelle (INSAAC)**

**INSAAC-ABIDJAN**

## REMERCIEMENTS

Le Comité d'organisation des journées scientifiques « **Art, Culture et Développement en Côte d'Ivoire** » tient à remercier toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce troisième grand rendez-vous scientifique du Centre de Recherche sur les Arts et la Culture (CRAC) de l'INSAAC.

Il remercie en particulier :

Son Excellence Monsieur le Président de la République ;

Le Ministre de la Culture et de la Francophonie ;

Monsieur Ouattara Siaka, Directeur Général de l'INSAAC ;

Monsieur Kouadio Kouassi Honoré, Secrétaire Général de l'INSAAC ;

Monsieur Abolou Camille Roger, Directeur du CRAC et Président du comité scientifique des journées scientifiques ;

Monsieur Djè BI Djè Olivier Valmy, Député-maire de Zuenoula ;

Monsieur le Professeur Sidibé Valy de l'ASCAD ;

Monsieur le Professeur Kouakou N'guessan François de l'ASCAD ;

Madame Werewere-Liking Gnepo de l'ASCAD,

Pour leurs conseils avisés.

Enfin, le Comité d'organisation des journées scientifiques renouvelle sa gratitude aux enseignants-chercheurs qui ont animé principalement les différents panels. Il s'agit de :

Dr Adigran Jean-Pierre ;

Dr Oulaï Jean-Claude ;

Dr Yeboué Henri.

Le Comité d'organisation se souvient du travail souterrain et important abattu par le personnel administratif et technique de l'INSAAC et particulièrement du Directeur Administratif et Financier (DAF) tout comme de la compréhension légendaire dont ont fait preuve les directeurs des écoles et centres de l'INSAAC.

**COMITE DE REDACTION  
DE LA  
REVUE IVOIRIENNE DES ARTS,  
DES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DU PATRIMOINE**

---

**DIRECTEUR SCIENTIFIQUE & DE PUBLICATION**

Pr ABLOU Camille Roger

**COMITE SCIENTIFIQUE**

Pr ABOA Abia Alain Laurent, Université Félix Houphouët-Boigny Cocody  
Pr ABLOU Camille Roger, Université Alassane Ouattara de Bouaké  
Pr ATSAIN N'cho François, Université Félix Houphouët-Boigny Cocody  
Dr ADIGRAN Jean-Pierre, MC, INSAAC/ Abidjan  
Dr HIEN Sié, MC, Université Félix Houphouët-Boigny Cocody  
Dr KOUASSI Adack Gilbert, MC, Université Félix Houphouët-Boigny Cocody  
Dr OULAÏ Jean Claude, MC, Université Alassane Ouattara de Bouaké  
Dr TOURE Kignigouoni, MC, Ecole Normale Supérieure d'Abidjan  
Dr REOUTAREM Sylvain, Université de N'Djaména (Tchad)  
Dr KOUAKOU Kouamé Badouet, INSAAC/ Abidjan  
Dr DIEDHIOU Fidèle, Université Gaston Berger de Saint-Louis (Sénégal)  
Dr DIOMANDE Abdoul Soualio, Université Peleforo Gon Coulibaly  
Dr IBOMBO Brice Armand, Université Marien NGOUABI (Brazzaville)  
Dr OUEDRAOGO Bobodo Cheick Félix, Université Joseph KI-ZERBO (Ouagadougou, Burkina Faso)

**COMITE DE LECTURE**

Dr KOUASSI Adack Gilbert, UFHB / Abidjan  
Dr APPIA Assiérou Jean-Baptiste, INSAAC/ Abidjan  
Dr KOUAKOU Kouamé Badouet, INSAAC/ Abidjan  
Dr KAKOU Jean Parfait, INSAAC/ Abidjan  
Dr YOKORE Zibé Nestor, INSAAC/ Abidjan  
Dr BILE N'guessan Richard, INSAAC/ Abidjan  
Dr TOURE Kignigouoni Dieudonné Espérance, INSAAC/ Abidjan

**CHARGE DE LA DIFFUSION**

Dr BILE N'guessan Richard  
Dr ASSEMIEN Effossou Landry  
Dr ADOH Sika Bernabé

**INFOGRAPHIE**

Dr TOURE Kignigouoni Dieudonné Espérance  
M. N'DRI Kouamé Richard

**EDITEUR**

CRAC/INSAAC

## Ligne éditoriale

---

La revue a pour dénomination ZAOULI qui désigne à la fois une danse et une musique populaires pratiquées par les communautés gouro, dans les départements de Bouaflé et de Zuénoula, en Côte d'Ivoire. Hommage à la beauté féminine, le ZAOULI s'inspire de deux masques : le Blou et le Djela. Son autre nom, « Djela lou Zaouli », signifie « Zaouli, la fille de Djela ». Le Zaouli associe, dans un même spectacle, la sculpture (le masque), le tissage (le costume), la musique (l'orchestre, la chanson) et la danse. Le masque Zaouli se décline en sept masques faciaux traduisant chacun une légende spécifique. Les détenteurs et les praticiens sont les sculpteurs, les artisans, les instrumentistes, les chanteurs, les danseurs et les notables (garants des coutumes et des traditions de la communauté).

Dès lors, le ZAOULI possède une fonction éducative, ludique et esthétique. Porteur de l'identité culturelle de ses détenteurs, il contribue également à la préservation de l'environnement, et favorise l'intégration et la cohésion sociale. La transmission de l'élément s'opère à l'occasion des représentations musicales et des séances d'apprentissage. Les amateurs en apprennent la pratique sous la supervision de praticiens expérimentés. La viabilité du ZAOULI est assurée grâce aux représentations populaires, organisées deux à trois fois par semaine par les communautés. La chefferie traditionnelle, garante des traditions, joue également un rôle clé dans le processus de transmission. Les festivals et les concours de danse inter-villages constituent également d'autres opportunités de revitalisation.

En définitive, le ZAOULI est réputé détenir des pouvoirs permettant l'accroissement de la productivité du milieu dans lequel il est pratiqué. Inscrit sur la liste prestigieuse du Patrimoine Mondial de l'UNESCO, le ZAOULI est une synthèse de la sculpture, la musique et le tissage. Elle a donc pour but de mettre un point d'honneur sur la beauté féminine. C'est pourquoi, il se distingue par la finesse des traits du masque, la beauté de la danse et la grâce qui en font un spectacle fort apprécié dans les manifestations publiques.

Cette nouvelle revue vise donc à promouvoir la recherche et la réflexion dans le domaine des arts, des sciences de l'information et du patrimoine, à publier les résultats des recherches menées par les chercheurs et à développer la production scientifique chez cette nouvelle génération de chercheurs. C'est une revue pluridisciplinaire dont l'enjeu est de favoriser un enrichissement entre chercheurs dans une relation de mutualisation des connaissances tout en s'inscrivant dans les normes scientifiques et éthiques du CAMES.

**Le Comité de rédaction**

## RECOMMANDATION AUX AUTEURS

Les articles à soumettre à la revue doivent être conformes aux normes suivantes :

1. Le volume d'un article : 15 à 20 pages ; interligne : 1 ; police : Book Antiqua; taille de police : 12.
2. L'ordre logique du texte (un titre bref, une signature comportant le ou les prénoms en minuscules et le nom de l'auteur en majuscule, le nom et l'adresse complète de l'institution d'attache, le courriel, un résumé en français de 10 lignes au maximum et traduit en anglais, un minimum de trois et un maximum de cinq mots clés en français et traduit en anglais; une introduction, un développement, une conclusion, une partie référence bibliographique).
  - 2.1 Les articulations du développement du texte sont à titrer et/ou à sous-titrer ainsi (1., 1.1., 1.2. ; 2., 2.1., 2.2., etc.)
3. Les sous-sous-titres sont à éviter autant que possible.
4. La conclusion doit être brève et insister sur les résultats et l'apport original de la recherche.
5. La référence bibliographique adoptée est celle des notes intégrées au texte. Elle se présente comme suit : (nom de l'auteur, année de publication, page à laquelle l'information a été prise).
6. La référence aux sources (sources orales, archives, ouvrages-sources, périodiques ou publications officielles) dans le corps du texte se met en note de bas de page, en mentionnant si possible le ou les pages contenant les informations données.
7. La bibliographie consistera à indiquer les ouvrages consultés et/ou cités. Elle est classée par ordre alphabétique (en référence aux noms des auteurs). La présentation suivante est recommandée :
  - pour un livre : nom (en minuscule avec une initiale en majuscule) et l'initiale en majuscule du prénom, année d'édition : titre (en italique), lieu d'édition, édition, nombre total de pages facultatif ;
  - pour un article : nom (en minuscule avec une initiale en majuscule) et l'initiale du prénom, année : « le titre de l'article entre guillemets » (sans italique), le titre de la revue en italique, le numéro, le lieu d'édition, l'identification des pages du début et de la fin de l'article dans la revue.
8. Toutes les citations doivent être mises entre guillemets et sans italique. Les citations de plus de quatre lignes sont mises en retrait, en interligne simple, taille 10.



## COMITE SCIENTIFIQUE DES JOURNEES

### **Président**

Professeur ABOLOU Camille Roger, Université Alassane Ouattara ;

### **Membres**

Professeur SIDIBE Valy, Université Felix Houphouët Boigny ;

Professeur KOUAKOU N'guessan François, Université Felix Houphouët Boigny ;

Professeur COULIBALY Adama, Université Felix Houphouët Boigny ;

Professeur BLEDE Logbo, Université Felix Houphouët Boigny ;

Professeur KOUADIO N'guessan Jérémie, Université Felix Houphouët Boigny ;

Professeur ABOA Abia Alain Laurent, Université Felix Houphouët Boigny ;

Professeur SEKOU Bamba, Université Felix Houphouët Boigny ;

Docteur ADIGRAN Jean-Pierre, INSAAC ;

Docteur HIEN Sié, Université Felix Houphouët Boigny ;

Docteur, KOUASSI Adack Gilbert, Université Felix Houphouët Boigny ;

Docteur KAMATE Banhouman André, Université Felix Houphouët Boigny ;

Docteur OULAI Jean-Claude, Université Alassane Ouattara ;

Docteur NIAMKEY Aka, Université Alassane Ouattara ;

Docteur TOURE Kignigouoni Jules, Ecole Nationale Supérieure ;

Docteur KOFFI Tougbo, Université Felix Houphouët Boigny ;

Docteur YOKORE Zibé Nestor, INSAAC.

## COMITE D'ORGANISATION DES JOURNEES

### **Président**

Docteur YOKORE Zibé Nestor, INSAAC

### **Membres**

Professeur ABOLOU Camille Roger, Université Alassane Ouattara ;

Docteur ADIGRAN Jean-Pierre, INSAAC ;

Docteur YEBOUE Henri, INSAAC ;

Docteur BILE N'guessan Richard, INSAAC ;

Monsieur DJADOU Tanoh Pascald, INSAAC ;

Mademoiselle COULIBALY N'Gandia Rokia, INSAAC.

## SOMMAIRE

Allocation prononcée par Werewere-Liking GNEPO.....	13
<b>PREMIERE PARTIE : CREATION ET DEVELOPPEMENT ARTISTIQUE...20</b>	
FANNY Losséni.....	21
Repenser et développer le théâtre à l'ère de la Covid-19 en Côte d'Ivoire : stratégies et perspectives	
AZOBE Sylvie KEDI.....	31
La place du web humour dans le développement artistique de la Côte d'Ivoire	
CAMARA Yahaglin David & KOUAKOU Konan Freddy.....	41
« Babiwood » ou le vœu d'une industrie ivoirienne du film	
TOPPÉ Gilbert.....	65
Le cinéma ivoirien : du début à l'ère de la numérisation	
GUEYE Yoro Emmanuel.....	76
Création d'une statue monumentale d'Ernesto Djédjé et développement culturel	
ASSEKA Tchoman François.....	88
Le théâtre ivoirien, levier de développement	
TOURE Kignigouoni Dieudonné Espérance.....	104
Du dessin figuratif a la déconstruction des formes dans la peinture contemporaine chez quatre artistes peintres ivoiriens	
HIEN Sié.....	117
Musique moderne et développement en Côte d'Ivoire : les conditions d'émergence d'une industrie performante.	
N'KOUMO Koffissé Henri.....	130
L'école negro-caraïbe : contexte de création et évolution du premier mouvement artistique de l'histoire de l'art de Côte d'Ivoire.	
DOGO Guédé Patrick.....	151
Le Damlankosso : pratique musicale, symbolique culturelle et la promotion d'un instrument de musique traditionnelle	

ZAMBLE Bi Youzan Hermann.....	162
Les industries culturelles en Côte-d'Ivoire : véritable levier pour le développement	
OUATTARA Kignema Louis.....	171
Pratique circassienne et intégration culturelle dans l'écriture dramatique de Bernard Zadi Zaourou	
N'TAYE Adjé Blaise.....	182
Création artistique numérique et développement de plateformes promotionnelles de formes innovantes d'arts visuels en cote d'ivoire	
ABE Hermann Guy Roméo.....	205
L'image controversée de la femme dans la musique urbaine en Côte d'Ivoire	
N'DRI Kouamé Richard.....	215
Le graphisme et la révolution numérique : les enjeux de la mutation technique de l'analogie au numérique	
AMANI Kouassi Désiré.....	235
Création et développement artistique : quel avenir pour le paradigme performatologique en cote d'ivoire ?	
<b>DEUXIEME PARTIE : ANIMATION CULTURELLE ET DEVELOPPEMENT TOURISTIQUE.....</b>	
<b>247</b>	
ADOU Abran Béatrice.....	248
L'art cinématographique comme facteur de développement économique et social de la Côte d'Ivoire	
N'GBESSO Aman Jean Pierre.....	262
Problématique de l'intégration des arts et de la culture dans la politique municipale de la commune d'Abobo	
ASSANA Bello.....	281
Le ranch de Ngaoundaba et la question de développement local au Cameroun (1952-2009)	
COULIBALY Pénédjotêh Jean-Paul & COULIBALY Sirabana.....	299
De la représentation de la fonction « présidentielle » dans le Zouglou de Yodé et Siro : entre liberté artistique et dénonciation des pratiques politiques en Côte d'Ivoire	
NEA Madou.....	318
Écriture et développement en Côte d'Ivoire	

TANO Kouakou Pierre.....	329
Pâques ou « paquinou » chez les baoulé en Côte d'Ivoire : origine, analyse et impacts économiques d'une animation socioculturelle	
AKA Niamkey & SORO Oumar Go N'Golo Emmanuel ( <i>article omis</i> ).....	478
L'impact des réseaux sociaux sur le développement des industries touristiques en Côte d'Ivoire	
<b>TROISIEME PARTIE : CONSERVATION-PROTECTION ET DEVELOPPEMENT PATRIMONIAL.....339</b>	
BILE N'guessan Richard.....	340
Enjeux du patrimoine documentaire dans le développement durable en Côte d'Ivoire	
N'GORAN Andromy Thomas.....	350
Impact de la gestion des archives sur le développement de la région de l'agnéby-tiassa	
SORO Batjeni Kassoum.....	364
Le tafal-djéguélé : une pratique et expression culturelle à l'épreuve des mutations sociales	
KARABOILY Mah Hortense.....	378
La problématique du sacré dans le processus de développement de l'Afrique	
GNOMBLEA Aggée Salomon.....	398
L'application du numéro international normalisé des publications en série (issn) en Côte d'Ivoire	
GOMUN Koya Emmanuel & YOBOUE Aya Mireille Epse GOMUN.....	410
Le métallurgiste, agent de cohésion sociale dans la communauté selakan	
AHOUE Jean-Jacques.....	420
Le séké, une fête traditionnelle en pays krobou au sud de la côte d'ivoire : un patrimoine culturel à valoriser	
ZAN Tiato Daniel.....	431
Les contes dans la littérature orale ivoirienne : quel plan de résilience face à la modernité ?	
KASSI Memel Silvie.....	452
Conservation des biens muséaux et pratique culturelle : mythe ou réalité ?	
TANOH Françoise Annick Amenan.....	467
Apport des pratiques culturelles dans la conservation de la flore ivoirienne.	

## Allocution prononcée par Werewere-Liking Gnepo

### « PLACE ET ROLE DE L'ART ET DE L'ARTISTE DANS LES SOCIÉTÉS AFRICAINES »

Un titre difficile qui mériterait et même, nécessiterait des thèses entières, tant les Sociétés et Cultures Africaines sont diverses et riches, tout en ayant une souche commune, certes. Mais tant aussi l'histoire tumultueuse du continent a subi des ravages inénarrables qui ont brouillé toutes les données... Mais vous le savez, je ne suis pas une thésarde. Je ne parle généralement que de ce que j'ai vécu, c'est-à-dire, vu, entendu, et surtout, expérimenté.

Ne vous attendez donc pas à une « conférence plénière » avec tous ses aspects savants formels et solennels. Je vous parlerai juste de quelques petites « leçons » ou « conclusions » auxquelles j'ai abouti et qui ne sont évidemment pas « incontestables ». La solennité ici ne pourra naître que des confirmations ou vérifications par des expériences que vous-mêmes pourriez avoir vécues et constatées... Sommes-nous d'accord ?

Alors commençons...

Et surtout, pour échapper à une éventuelle interruption au cas où nous aurions dépassé le temps qui nous est imparti, commençons par la fin, c'est-à-dire, par nos modestes réponses aux questions qui nous sont posées :

- La place et le rôle de l'Art ...
- Et de l'Artiste, dans les sociétés africaines...

Ainsi pour nous,

L'Art, c'est l'expression sublimée de la partie immatérielle de l'humain.

L'expression de son « âme » donc. Une expression qui cherche à se concrétiser, de manière tangible ou non, pouvant se matérialiser en relief, en couleurs, mais aussi en vibrations sonores, orales, et aujourd'hui, même virtuelles ...

Dès lors, à quoi sert cette « expression sublimée » ?

D'abord, et toujours d'après nous, elle sert à la confirmation du numineux et à l'affirmation de la « divinité » en l'humain. L'objectif étant l'élargissement de la conscience sur un plus large champ de possibilités de créativité, de créations, et donc, de pouvoir et de responsabilités, en tant que créateur...

Pour nous, L'art a donc un rôle de révélateur,

De miroir où se regarder pour mieux cerner ses forces et faiblesses,

Mais aussi, l'infinitude de ses atouts, sa beauté et sa grandeur,

Pour mieux les développer

Afin de mieux maîtriser le monde autour de soi...

L'art est la preuve de la capacité de l'humain

À se projeter plus loin, dans le temps et les espaces

Pour mieux percevoir l'immensité de l'univers...

Et « l'Artiste », à quoi sert-il dans les sociétés africaines ?  
 Et d'abord, pourquoi dans les sociétés africaines seulement ?  
 Sert-il à autre chose dans les sociétés non africaines ?  
 L'Art y est-il autre chose que ce réflecteur de tous ces mystères  
 Qui échapperont peut-être indéfiniment à l'humain,  
 Mais qui lui permet de prendre conscience  
 Du plus grand et du plus beau que soi,  
 L'obligeant à toujours et encore à aspirer à mieux,  
 À regarder encore et toujours plus loin,  
 Pour espérer et chercher à être meilleur ?

Je suis de ceux qui pensent :  
 Qu'il n'y a qu'une seule race humaine.  
 Que les différentes couleurs de peaux,  
 D'yeux, comme de cheveux  
 N'influencent pas suffisamment l'essentiel, tels :  
 \* le nombre et la qualité des neurones dans le cerveau,  
 \* la couleur et la tessiture du sang,  
 \* l'emplacement des organes  
 \* ni leurs fonctions dans le corps, etc.  
 Au point de devoir dénombrer de multiples races humaines  
 Comme chez les autres animaux : les uns rampant sans pattes  
 Les autres, avec deux, quatre, six, huit ou même, mille pattes  
 Et d'autres, avec deux, quatre ailes et plus en plus, pour voler...

Je pense donc que chez l'humain,  
 Les différences de conditions climatiques,  
 De configurations géographiques,  
 Et même des turpitudes historiques  
 N'agissent juste que sur les procédures et les matériaux,  
 Sur les techniques et technologies y adaptées,  
 Bref, sur l'esthétique...

Je pense que l'esthétique enrichit la diversité des perceptions  
 Et la qualité des manifestations,  
 Sans transformer les fonctions essentielles  
 Qui caractérisent les arts et leurs créateurs...  
 Et là, nous pourrions dissenter la durée totale de votre colloque,  
 Sans épuiser le sujet n'est-ce pas ? Donc, passons !

Ces réponses ainsi résumées, je vais prendre les minutes qui me restent pour  
 vous raconter quelques-uns des vécus qui m'ont conduit à ce genre de  
 conclusions que je laisse à votre libre appréciation...

Là-bas où je suis née, dans la cour de mes grands' parents, il y avait toujours des cérémonies de commémorations ou de célébrations auxquelles de grands aèdes, hommes et femmes, étaient invités. Certains, pour déclamer des contes ; d'autres, pour dérouler des épopées plusieurs soirées durant et d'autres encore, pour entonner les chants des genèses (Mbée pour les femmes et Maoum quand c'était des hommes), ou pour déployer les danses initiatiques des nœuds symboliques (Nding) en des performances éblouissantes...

Chose remarquable :

C'était toujours les meilleurs qui étaient invités.

Une question de maestria donc, de compétences reconnues,

Et d'une célébrité qui se construisait

Au fur et à mesure de l'importance des cours où l'on était invité.

Mais le plus marquant pour moi était que ces aèdes en tournée

Qui voyageaient légers en arrivant, repartaient toujours surchargés :

De sacs d'ignames, d'arachides, de fruits et légumes,

Des tines d'huiles de palme ou de karité, et des paquets de volailles ;

Des files de porcins et ovins étaient portés pour eux,

Par des jeunes qui les raccompagnaient...

Et je constatai plus tard que ces Maîtres de leur art

Étaient très respectés, voire même, adulés dans leurs communautés.

On payait généreusement leurs prestations

Par la participation active de tous à leur bien-être et à leur disponibilité. On

cultivait leurs champs, on enrichissait leurs cheptels et parfois même, on leur trouvait des conjoints...

Quels étaient leurs place et rôle ?

De ce que j'ai compris en grandissant, c'est qu'on attendait d'eux

Qu'ils perpétuent la transmission des sagesses

Dans des contextes de joie, de partage et de générosité

Là où le plaisir allège les contraintes de l'apprentissage...

On attendait d'eux, qu'ils ravivent les rêves et l'imaginaire,

Qu'ils alimentent la fierté des lignées

Par l'évocation des bravoures ancestrales...

On attendait d'eux, une sorte de catharsis du groupe,

Une véritable thérapie communautaire,

Pour les corps et les esprits.

On attendait d'eux qu'ils renforcent la cohésion sociale, en somme...

La plupart de ces artistes pratiquaient leur art

Comme une religion, un sacerdoce,

Et jouaient souvent eux-mêmes,

Le rôle de « prêtres » et de thérapeutes

Au service de leurs communautés.



Et ce n'était donc pas étonnant  
 Que la reconnaissance et le respect qui leur étaient rendus  
 Puisse relever d'une sorte de dévotion  
 Comme celle que l'on rendrait aux ancêtres et à leurs mânes...

À partir de cet exemple, est né en moi la conviction  
 Que l'art et l'artiste tiennent le rôle essentiel de Médiateur  
 Entre le monde matériel du quotidien et le numineux  
 Un rôle de déclencheur d'élans et d'aspirations  
 Un rôle de communication et même de communion  
 Entre les communautés et leurs inconscients collectifs,  
 Les aidant à se construire une solide identité...

Mais là, je viens juste de parler  
 De ce qu'on nomme aujourd'hui, « Les arts vivants »  
 Ou les arts de la scène, toujours plus excitants  
 Plus rassembleurs et plus populaires...

Dans les différentes régions du continent où j'ai burlingué,  
 Dans le cadre de mes recherches sur ces quatre dernières décennies,  
 Nous découvrons d'autres approches avec les arts plastiques ou visuels. Avec  
 la sculpture, la poterie, la peinture ou les teintures  
 Les tissages, la vannerie, les graphismes,  
 Les tatouages, scarifications et maquillages sur les corps, etc.,  
 Nous entrons carrément dans les possibilités de choix,  
 De la demande individuelle,  
 De l'engagement personnel  
 À « commander » tel objet ou tel symbole,  
 Telle figuration à placer dans sa propre chambre,  
 Ou sur son autel particulier ou familial,  
 Aux limites de son champ, ou à porter sur son corps  
 Comme défense, protection ou comme décors...  
 Là où l'individu décidait qu'il veut  
 Une représentation de son parent défunt,  
 Un mari ou une femme de nuit,  
 Un bébé ou des jumeaux qu'il souhaitait  
 Ou encore, la figuration d'une divinité  
 Ou d'une identité culturelle  
 Auxquelles il voulait affirmer son appartenance...

Là aussi où le Sculpteur, le scarificateur  
 Le Tisserand ou le potier s'imposeraient tous seuls  
 Un jeûne alimentaire ou sexuel avant de débiter une œuvre  
 Où ils engageraient un dialogue avec l'au-delà pour identifier  
 L'essence du bois ou de l'argile à utiliser,  
 Les symboles à exploiter,

Les sacrifices à faire pour arriver à une œuvre efficace,  
 C'est-à-dire, une qui soit capable de répondre aux aspirations  
 De celui ou celle pour qui ils allaient la réaliser  
 Là où l'utilitaire le plus banal comme une poire à purger  
 Un peigne, une poupée ou un lance-pierre  
 Devenaient aussi exigeants  
 Que n'importe quel autre objet cultuel le plus sacré !

Et surtout, nous intégrions un monde quasi magique  
 Quand l'objet entrait dans la panoplie des soins de guérisons :  
 Quand telle étoffe de telle couleur, tel bijoux en peau de tel animal  
 Telle pierre précieuse ou semi-précieuse,  
 Telle fibre ou argile de telle ou telle tessiture  
 Étaient appelés à susciter tel sentiment ou sensation  
 À conjuguer ou harmoniser telles énergies  
 Pour contrer telle situation de disharmonie  
 Afin de rétablir l'ordre et la sérénité.  
 Quand la création d'une œuvre plastique devenait performance  
 Au même titre qu'une danse de Komians de Tinguelan  
 Ou un concert de cors des cours royales Abouré...

Que dire encore du rôle de l'art et de l'artiste ?  
 Et surtout, dans quelles sociétés africaines ?  
 S'il s'agit des sociétés anciennes,  
 Nonobstant tous les autodafés et autres forfaitures infligés,  
 Les œuvres de nos ancêtres ont conquis le monde.  
 Elles sont étudiées, analysées et montrées à profusion  
 Dans les musées et collections les plus prestigieux  
 Et dans les études et livres les plus fouillés.  
 Elles ont gagné et démontré leurs rôles et places  
 Et n'ont plus rien à prouver ni à démontrer.  
 L'engagement individuel et collectif qui les a nourries  
 Et tracé leurs esthétiques de manière indélébile,  
 Témoigne d'une foi inébranlable en leur ascendance divine  
 Et en leur devenir garanti au-delà du temps et des espaces...

Mais s'agissant des sociétés actuelles,  
 Où il n'y a ni grimoire à décrypter  
 Ni arbre généalogique que sauraient  
 Remonter même d'un ou deux siècles,  
 Les « créateurs » actuels de mondes que sont censés être les artistes,  
 Et où l'on fait passer les sociétés africaines pour nées de la dernière pluie,  
 Alors qu'elles sont censées être les pères et mères de l'humanité,  
 Saurais-je encore dire la place et le rôle de l'art et de l'artiste ?  
 Qui d'entre vous ici peut remonter sa généalogie à dix générations ?  
 Quand les autres remontent les leurs à des millénaires...

Quelle peut être la place et le rôle de l'art et de son « créateur »  
 Dans des sociétés convaincues de n'avoir de spiritualité que la sorcellerie, Et qui  
 sont acculées à ne devoir leur « salut »  
 Qu'exclusivement d'intercesseurs et médiateurs exogènes,  
 Ces sociétés où l'individu doit forcément porter le nom des autres,  
 S'habiller et se nourrir comme eux  
 Pour se faire admettre et reconnaître par leur Dieu ?  
 Quand vous baptisera-t-on du nom de vos ancêtres de votre choix ?  
 Ces sociétés où, quand je demanderais son nom à chacun ici présent  
 Je récolterais plus de Marie Esther et autre Jean Pierre  
 Que les noms de vos pères, de vos mères et de vos autres ancêtres  
 Qui n'imprimeront donc jamais leurs vibrations sur la marche du monde,  
 Que pourrais-je dire de la place de l'Artiste et de son rôle ?

L'Artiste Demiurge capable de « créer de nouveaux cieux  
 Et de nouvelles terres, survivra -t- il dans ces sociétés ?  
 Sinon, qui sauvera ce Continent ?  
 Y a-t-il jamais eu, ou y aura-t-il jamais  
 Ses propres héros et Messies qui ne seront pas  
 Les seuls tyrans sanguinaires du monde  
 À livrer aux gémonies de l'Histoire et aux geôles de la Haie ?  
 Et si non, ne faudrait-il pas demander aux artistes survivants d'en créer  
 Au moins quelques-uns à l'image de leurs peuples méritants ?  
 Des Artistes avec assez d'imagination et d'audace  
 Pour formuler ça au moins dans leurs arts,  
 Plutôt que d'en « gober » ceux d'autrui dont éternellement  
 Ils ne seraient que la représentation du mal personnifié,  
 La figuration de tous les maux de la terre  
 Surtout, celle du lucre et de la luxure  
 Dans lesquels forcément entraîner toute sa communauté  
 Sous peine de se noyer dans la pauvreté,  
 La mal vie et le mal fait  
 Et où, pour nourrir sa famille, l'artiste doive « livrer »  
 Tout son peuple à l'asservissement éternel  
 Par des publicités mensongères atroces à incarner pour le convaincre  
 Que : « on est tous tombés dedans », le sourire aux lèvres  
 Jusqu'aux oreilles et sans la moindre honte !

Dans ces sociétés actuelles où l'artiste est amené à n'être plus  
 Qu'une sorte d'hologramme préprogrammé pour symboliser  
 Le superficiel, le vulgaire et le manque de rigueur qui conduisent  
 À la surconsommation de ce qu'on ne produit pas,  
 Et qu'on ne maîtrise donc pas, mais qui, en enrichissant les autres  
 Asservit irréversiblement ses propres populations,  
 Les réduisant aux ventres imbibés d'alcools

Aux têtes décérébrées de rêves et de grands idéaux  
Et aux bas ventres surchauffés par des stupéfiants  
Qui instaurent et même, promeuvent les non valeurs et des anti héros...  
La porte ouverte à l'inabouti sans issue et pour l'éternité,  
Dans l'espoir d'un hypothétique royaume des cieux !

La place et le rôle des arts et des artistes dans ces contextes,  
C'est à vous, Chercheurs d'aujourd'hui,  
Nouveaux Docteurs en quête de positionnement de carrières  
Candidats académiciens en voie de couronnement des vôtres,  
C'est à vous d'en faire le point et d'établir les diagnostics et bilans.  
C'est à vous de théoriser là-dessus et de proposer d'autres voies...  
Car moi, je n'en ai pas de réponses crédibles !

PREMIERE PARTIE :

**CREATION ET DEVELOPPEMENT ARTISTIQUE**

## REPENSER ET DÉVELOPPER LE THÉÂTRE À L'ÈRE DE LA COVID-19 EN CÔTE D'IVOIRE : STRATÉGIES ET PERSPECTIVES

FANNY Losséni

Université Peleforo Gon Coulibaly  
de Korhogo (Côte d'Ivoire)

[fannylosseni@gmail.com](mailto:fannylosseni@gmail.com)

### Résumé :

La crise liée à la covid-19, a affecté considérablement le théâtre en Côte d'Ivoire. Elle a occasionné le ralentissement, voire l'arrêt total des activités théâtrales du fait du confinement et de la distanciation sociale imposés par les experts de la santé. Pour éviter un chaos artistique, le théâtre est repensé afin de faire face aux menaces de la Covid-19. Développer le théâtre en cette période de crise sanitaire, devient un défi majeur pour les praticiens de cet art. Les réflexions se dirigent vers de nouvelles stratégies. Sauvegarder le théâtre par les médias, concilier distance et proximité dans les lieux de spectacle théâtraux, axer les thèmes sur le bien-être de la population sont désormais les stratégies et les perspectives à atteindre.

**Mots clés :** conséquence, covid-19, création, théâtre, prévention

### Abstract :

The crisis linked to covid-19 has considerably affected the theatre in Côte d'Ivoire. It has led to the slowing down, or even the total cessation of theatrical activities due to the confinement and social distancing imposed by health experts. To avoid artistic chaos, the theatre is being rethought to face the threats of Covid-19. Developing theatre in this period of health crisis becomes a major challenge for theatre practitioners. Reflections are moving towards new strategies. Safeguarding theatre through the media, reconciling distance and proximity in theatrical venues, and focusing on the welfare of the population are now the strategies and perspectives to be achieved.

**Keywords:** consequence, covid-19, creation, theatre, prevention

## Introduction

La maladie à corona virus appelée aussi covid-19 a bouleversée toutes les activités socioéconomiques et artistiques dans le monde. Les mesures barrières ont affecté énormément la production et la pratique théâtrale en Côte d'Ivoire. Elles ont ralenti et stopper les activités théâtrales du fait du confinement, des fermetures des lieux de spectacle et de la distanciation sociale imposés par l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS). Pour éviter un chaos, le théâtre est repensé afin de faire face aux menaces de la Covid-19.

Rapidement, de nouvelles procédures sont mises en œuvre pour développer et sauvegarder la pratique théâtrale. Cette stratégie doit avoir un impact positif sur les populations déjà fragilisées par les effets de la covid-19.

Comment le théâtre est-il repensé ? Quelles sont les nouvelles stratégies de développement et de sauvegarde du théâtre dans cette période sensible ? Comment parvenir à concilier distance et proximité dans le nouveau contexte lié à la crise sanitaire ? Comment le théâtre est-il réorienté afin de permettre aux populations de surmonter ces dures épreuves imposées par la covid-19 en Côte d'Ivoire ?

Ces questions sont désormais les nouveaux défis majeurs que doivent relever les praticiens du théâtre (metteurs en scène, acteurs, humoristes, dramaturges etc.) pour développer le théâtre en période covid-19. Les nouvelles stratégies font appel aux médias, permettent de mener les activités théâtrales dans le strict respect des recommandations sanitaires en représentant des thèmes de thérapie et de santé public afin d'inciter les populations à la prise de conscience et à les aider à surmonter les dures réalités liées à la pandémie.

La notion d'activité théâtrale fait référence à la pratique c'est à dire les mises en scène qui nécessitent le rôle du public-spectateur. Une entreprise artistique, une représentation spectaculaire sur scène prend en effet tout son sens avec la présence ou le regard du public-spectateur. S. Frimousse et J-M Peretti (2021, p 156) affirment à cet effet que « la crise de la Covid-19 a mis en lumière la place primordiale qu'occupe le capital humain dans le maintien et le développement de la performance des entreprises ».

La notion de capital humain renvoie à la polysémie du théâtre qui prend en compte la relation regardant/regardé très chère à la pratique théâtrale. Pour P. N. N'Gandu (1993, p 219), la pratique théâtrale évolue dans des rapports décisifs entre les personnages mise en scène, et pour autant que ceux-ci n'ont d'existence réelle que par l'opération exclusive du public-spectateur. Pourtant la covid-19 se contracte facilement en public ; ce qui suppose une nouvelle approche pour la protection du public-spectateur et la survie du théâtre.

En se servant de la méthode sociologique et de la sémiologie du théâtre, il sera question d'analyser dans un premier point, la covid-19 et son impact sur le développement du théâtre en Côte d'Ivoire. Le second point de ce travail, insistera sur les nouvelles stratégies adoptées pour continuer à produire les spectacles de théâtre. Enfin le dernier point est le lieu d'analyser la place de l'art théâtral dans la reprise post-covid en Côte d'Ivoire.

## 1. L'impact de la covid-19 sur le développement du théâtre en Côte d'Ivoire

La covid-19 a produit des effets sur le développement du théâtre en Côte d'Ivoire. Ces effets peuvent s'analyser sur deux volets à savoir l'impact positif et l'impact négatif.

### 1.1. L'impact négatif

L'impact de la Covid-19 sur le secteur culturel est ressenti à l'échelle mondiale. En Côte d'Ivoire particulièrement, la propagation de la pandémie du coronavirus a touché le secteur culturel et artistique de plein fouet. Les conséquences deviennent aujourd'hui plus lisibles, bien que l'impact à terme soit encore incertain. La covid-19 nous a conduit à l'interruption des pratiques artistiques et culturelles, à la suspension totale des spectacles : plus de représentations théâtrales ni de regroupement de spectateurs.

En effet, le gouvernement ivoirien a décidé des mesures complémentaires pour faire face à cette pandémie. Celles-ci ont affectées considérablement le milieu culturel et artistique notamment la production des spectacles de théâtre. Parmi les douze recommandations imposées par l'État ivoirien, quatre points menacent le développement du secteur artistique et culturel.

- la fermeture des boîtes de nuit, des cinémas et des lieux de spectacle pour une période de 15 jours renouvelable.
- la suspension de tous les événements sportifs et culturels nationaux et internationaux ; pour une période de 15 jours renouvelable.
- le respect d'une distance d'au moins un (01) mètre entre les personnes dans les grandes surfaces, les maquis, les restaurants, les entreprises, la zone aéroportuaire et les lieux publics.
- l'interdiction des rassemblements de population de plus de 50 personnes pour une période de 15 jours renouvelable.

Certaines de ces recommandations ont été plusieurs fois renouvelées, d'autres demeurent encore, entraînant la chute des salles et des lieux de spectacles déjà en souffrance. C'est ainsi que les centres culturelles de l'intérieur du pays et le palais de la culture d'Abidjan sensés recevoir ou organiser les spectacles de théâtre sont restés longtemps fermés sous le regard impuissant des fans du théâtre.

Malgré l'ouverture de certains lieux de spectacle, la distanciation sociale toujours en vigueur reste un obstacle pour le développement du théâtre puisqu'elle entraîne la restriction du public. Abondant dans ce sens, Abdelkébir Rgagna pense que : « le coronavirus était un vrai obstacle pour les professionnels du théâtre, puisque les salles de spectacles ont, elles aussi, été fermées. S'ajoute à cela le fait que le théâtre est un art vivant qui ne peut être projeté sur les plateformes digitales<sup>1</sup> ».

Les répercussions des recommandations sont sociales, économiques et politiques. Elles affectent les droits sociaux des artistes et professionnels culturels et la protection de la diversité des expressions culturelles. Des artistes

---

<sup>1</sup> Propos d'Abdelkébir Rgagna, président de l'Union marocaine des arts dramatiques, recueilli sur <https://lematin.ma/journal/2021/coronavirus-creativite-artistique-obstacle-catalyseur/353510.html>



se sont retrouvés dans une situation de précarité économique, voire d'instabilité psychologique. À ce sujet, Abdelkébir Rgagna se prononce en ces termes :

Je vous mentirais si je vous disais que cette pandémie a été un catalyseur. Au contraire, elle a été un grand obstacle et a constitué un danger pour la psychologie de l'artiste et des citoyens, en général. Car c'était une sorte de crise qui a eu des impacts sociaux négatifs sur les artistes. C'était pour nous inimaginables. Sachant que beaucoup d'artistes vivent au jour le jour et n'ont pas une fonction stable. Donc, avec la propagation du coronavirus, la vie s'est arrêtée pour eux, puisque même le statut de l'artiste ne les protège pas<sup>1</sup>.

En effet, la Covid-19 se présente comme une grave menace à tous les niveaux (économique, social, artistique et psychologique). Financièrement et économiquement, la Covid a été une catastrophe pour les artistes ivoiriens. L'on déplore la perte de plusieurs contrats dont l'annulation de représentations théâtrales qui devaient être organisées lors des différents festivals dans le nord de la Côte d'Ivoire notamment : le festival du sénang à Korhogo, le djéguélé festival à Boundiali.

De même, ont été annulés, tous les spectacles théâtraux prévus dans les grands centres culturels du pays notamment le palais de la culture d'Abidjan, le centre culturel Chaque Aka de Bouaké, de Boundiali, de Korhogo, de San-Pedro, de Man etc. Cette situation a compromis le bien être de certains artistes de théâtre qui ne vivent que des spectacles.

Comme on le constate, les recommandations complémentaires adoptées par l'État de Côte d'Ivoire pour lutter contre la covid-19 font obstacles au développement du théâtre. La levée de ces mesures complémentaires est conditionnée par l'évolution de la situation sanitaire. Malheureusement, de nouveaux cas de contamination et des nouvelles variantes sont annoncés chaque jour sur les médias. Cela suppose que la covid-19 continue de menacer les populations à l'échelle nationale et internationale. En conséquence, les autorités ivoiriennes continuent d'encourager le respect des mesures barrières et la vaccination contre la pandémie. Quant au secteur artistique et culturel, des nouvelles mesures sont envisagés pour continuer les activités théâtrales en Côte d'Ivoire.

## 1.2. L'impact positif

Parler de l'impact positif d'une crise sanitaire sur le développement artistique peut paraître incongru. Et pourtant, certains artistes ont profitée des moments de confinement pour développer leur créativité. Ces moments apparaissent donc comme des sources d'inspiration pour les artistes. Cécile Fakhoury<sup>2</sup> affirme que pendant les périodes de confinement « les artistes sont dans leurs ateliers et travaillent. Beaucoup travaillent chez eux [...], et cela va déboucher sur des œuvres à venir très intéressantes ».

---

<sup>1</sup> ibidem

<sup>2</sup> Cécile Fakhoury, de la galerie du même nom (Abidjan, Dakar et Paris), qui soutient une quinzaine d'artistes, [https://www.lepoint.fr/afrique/covid-19-en-afrique-quand-confinement-rime-avec-creativite-artistique-25-04-2020-2372854\\_3826.php](https://www.lepoint.fr/afrique/covid-19-en-afrique-quand-confinement-rime-avec-creativite-artistique-25-04-2020-2372854_3826.php).

Ces mêmes propos sont soutenus par Florian Azzopardipour (2020) pour qui, la crise sanitaire liée à la covid-19 « est une période intéressante pour la création, propice à la réflexion, sur la société et notre modèle de consommation »<sup>1</sup>.

Dans l'ombre, les artistes dramatiques, peintres, musiciens etc. préparent leurs œuvres d'arts. Les praticiens du théâtre préparent des mises en scènes sur la situation sanitaire qui sont représentées lors des spectacles télévisés comme "bonjour" et le "parlement du rire". Tout en ayant un regard pointu sur la situation sanitaire, sur leur espace de vie et une curiosité pour le monde extérieur, les artistes retrouvent une place d'observateur qu'ils représentent par des mises en scène théâtrale. À ce propos, Abdelkébir Rgagna affirme que « cette période que nous avons vécue peut nous donner des idées sur des sujets à explorer et mettre sur scène, des sujets auxquels nous n'avions jamais pensés »<sup>2</sup>.

Ces sujets sont orientés vers la sensibilisation, l'information et l'éducation des masses populaires. Le théâtre devient alors un théâtre didactique qui selon Patrice Pavis (2006, p 372) « vise à instruire son public, en l'invitant à réfléchir à un problème, à comprendre une situation ou à adopter une certaine attitude morale ou politique ».

Dans le cas de la covid-19, le théâtre ne présente pas des situations ordinaires, gratuites ou privées. Il représente des faits de crise sanitaire médiatisés qui concernent la population mondiale. Et c'est ce qui permet le développement et la sauvegarde du théâtre en pareil situation.

## **2. Le développement et la sauvegarde du théâtre en période covid-19**

Les représentations théâtrales dans le strict respect des mesures barrières et leurs diffusions sur les médias apparaissent comme les nouvelles mesures qui interviennent dans le développement et la sauvegarde du théâtre en période covid-19.

### **2.1. Le rôle des médias dans la sauvegarde du théâtre en période covid-19**

Au début de la covid-19, les artistes ont pensés d'abord au chaos. Mais beaucoup de créateurs ont fait face à cette pandémie avec courage et persévérance en continuant leur bonhomme de chemin de créativité, de développement à travers les médias. Salma Mokhtar Amanat Allah affirme à ce sujet que :

Sachant que la créativité nécessite à priori une clarté mentale qui n'était pas disponible, à cause de l'existence de ce problème mondial incompréhensible. Il fallait, d'abord, prendre de la distance et comprendre ce qui se passe autour de nous. Après cette étape, nous avons commencé par saisir un peu la situation et nous habituer à coexister avec, mais sans pour autant retourner à notre vie normale.<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Azzopardi Florian, 2020, « Covid-19 en Afrique : quand confinement rime avec créativité artistique » in revue *Le point* <https://www.lepoint.fr/afrique>.

<sup>2</sup> Abdelkébir Rgagna, op. cit.

<sup>3</sup> Propos de l'écrivaine Salma Mokhtar Amanat Allah, recueillis sur <https://lematin.ma/journal>

Face à la situation, les hommes de théâtre appliquent d'abord la théorie brechtienne en prenant effectivement de la distance. Le processus de distanciation consiste à « prendre ses distances par rapport à la réalité » (Brecht 1970, p 98). Et la maladie à corona était une réalité.

Ce recule leur a permis d'apprécier la situation et de mettre en place rapidement une organisation pour permettre aux pratiques théâtrales de se produire et d'être regardées. Des nouvelles méthodes et pratiques sont adoptées pour continuer à produire les spectacles afin de retrouver le public-spectateur à travers les médias. Comme le dit Saâd Chraïbi : « souvent on dit qu'on ne crée que dans la douleur. Cette pandémie a démontré qu'on peut créer aussi dans le manque, dans la solitude positive »<sup>1</sup>.

Les médias se présentent donc comme des relais de pratique théâtrale proches du public-spectateur. Ces médias concernent les réseaux sociaux, la télévision et le cinéma qui essaient de maintenir la relation constante entre le public-spectateur et les représentations théâtrales à distance ou à proximité comme s'est le cas des représentations d'humoristes sur les émissions satiriques "Le parlement du rire" et "Bonjour l'année".

Comme on le constate, les médias participent beaucoup dans la sauvegarde du théâtre en Côte d'Ivoire pendant la période de la crise sanitaire. Les réseaux sociaux, les chaînes de télévision projettent les mises en scène théâtrales qui diffusent surtout des messages de prévention pour lutter contre la propagation du virus.

Le covid-19 a peut-être impacté négativement sur la réalisation des spectacles. Mais, pendant cette période, artistes dramatiques ont pu produire plusieurs spectacles médiatisés dans des conditions inhabituelles.

Pour ces derniers, le coronavirus a été un vrai catalyseur pour la créativité. Alors la période covid-19 apparaît pour ces derniers comme un moment de jouissance créative. Mais la réalisation de cette créativité demande du professionnalisme puisqu'il faut prendre en compte la diffusion médiatique.

À travers les médias, les acteurs de théâtres parviennent à faire évoluer les mentalités et les comportements du public-spectateur sur le nouveau contexte lié au covid-19. En accompagnant le théâtre, les médias réussissent non seulement à rendre les mises en scène théâtrales plus positives, mais aussi, mieux les préparer à la persévérance et l'anti-fragilité pour les générations de demain.

## **2.2. Les mises en scène dans le respect des mesures barrières**

Outre les médias, les hommes de théâtre ont prévu la pratique théâtrale en présence du public-spectateur dans les salles. Avec la levée du confinement et l'assouplissement des mesures complémentaires, certains ont produit des spectacles en respectant les mesures barrières toujours en vigueur. Les salles de spectacle reçoivent à cet effet un nombre limité de spectateurs. Ils sont assis côte à côte mais distant d'un mètre. Chacun porte un masque de protection.

Au palais de la culture d'Abidjan et dans certains centres culturels de l'intérieur du pays, les spectacles de théâtre, de danse et de musique se produisaient en respectant les gestes barrières.

---

<sup>1</sup>Propos du réalisateur, scénariste et producteur Saâd Chraïbi, recueillis sur <https://lematin.ma/journal>

Dans ces mêmes conditions, certains artistes s'engagent dans l'action ; en humour, en représentation théâtrale, en chansons, dans les rues ; en groupe ou en solo les messages de prévention des artistes se multiplient. En Côte d'Ivoire, les humoristes sont à l'œuvre depuis le début de la crise sanitaire. Dans les quartiers populaires, de jeunes humoristes représentent des personnes masquées, accompagnées des recommandations sanitaires pour attirer l'attention des populations sur les dangers de la maladie. De nombreux Africains pensent que le virus ne se propagera pas en Afrique, s'inquiète Alpha Sy<sup>1</sup>. L'art théâtral est donc un bon moyen de passer les messages de conscientisation et de prévention.

### **3. La réorientation thématique du théâtre en période covid-19**

Le théâtre en période covid-19 dans sa nouvelle formule, a réorienté sa thématique vers le bien-être humain. De ce fait, le théâtre apparaît comme l'un des moyens efficaces pour lutter contre les effets néfastes de la maladie. C'est un instrument de santé publique pouvant améliorer le traumatisme des populations et apporter du réconfort aux malades. Pour ce faire, la participation des pouvoirs publics est nécessaire.

#### **3.1. Le théâtre comme traitement thérapeutique**

Il existe une relation directe entre le théâtre et le bien-être psycho-social contrairement à la covid-19 qui est une maladie pandémique découverte en décembre 2019 dans la ville de Wuhan en Chine. Elle se présente comme un syndrome respiratoire aigu sévère causé selon les experts de la santé par le SARS-CoV-22. C'est le 11 mars 2020 que le premier cas de contamination est identifié et confirmé en Côte d'Ivoire<sup>3</sup> créant une psychose générale dans le pays.

Face à cette situation, le théâtre apparaît comme une sorte de thérapie pour la population. Son effet se présente comme un processus thérapeutique qui permet de libérer les symptômes émotionnels et physiques avec pour objectif un plus grand bien-être personnel. C'est pourquoi, B. Vandeveld, Y Morhain (2012, p 125) soutiennent que « de nos jours, la dimension thérapeutique et socialisante des groupes-théâtre n'est plus à démontrer. Au sein même des hôpitaux psychiatriques, les troupes de théâtre de patients ne font plus exception ».

Les spectacles de théâtre fournissent de nombreux avantages pour le bien-être : intégration sociale, unité, plaisir, apprentissage, création de sens, réalisation de soi... En outre, les dramaturges peuvent utiliser toute une variété d'expression dramatique et à travers le divertissement pour diffuser des informations sanitaires, encourager des changements de comportement et promouvoir des recommandations de santé publique.

---

<sup>1</sup> Alpha Sy, du collectif RBS

<sup>2</sup> Acronyme anglais qui signifie Severe Acute Respiratory Syndrome Coronavirus 2.

<sup>3</sup> Il s'agissait d'un ressortissant ivoirien revenu récemment d'Italie. Le cas est traité à l'hôpital universitaire de Treichville à Abidjan. Plusieurs personnes en contact avec la personne infectée ont été identifiées et font l'objet d'un «suivi», selon le ministre de la Santé.

Des artistes de théâtre sont souvent sollicités en cette période difficile pour produire des spectacles destinés à promouvoir des enjeux de santé auprès de publics spécifiques. Ces spectacles donnent des messages sur le lavage des mains, le port des masques, la distanciation sociale, la vaccination etc.

Le théâtre est un outil supplémentaire dans le champ de la prévention des maladies pandémiques qui constituent une alternative aux techniques sanitaires de protection. Certains humoristes ont donné l'occasion à chacun d'avoir une crise de conscience quant aux comportements irresponsables face aux menaces de la covid-19.

Le théâtre dans la prévention apparaît ainsi comme une méthode innovante, créative et imaginative pour offrir au public l'opportunité de développer leurs consciences en cette période sensible en leur donnant la possibilité de remettre en question leurs attitudes et comportements perfides.

Le théâtre peut également être une source de résilience sociale et psychologique face aux crises. Dans ces situations, il est particulièrement important de garantir aux communautés leur accès à la culture et de protéger leurs droits culturels, car ce sont des éléments qui peuvent les aider à faire face à la détresse psychologique causée par la crise sanitaire et contribuer à leur bien-être. Le théâtre favorise des expressions culturelles diverses, constitue un moyen efficace pour les communautés de surmonter leurs traumatismes et de se réconcilier après une crise.

Le théâtre, par ses messages, peut faciliter la reconstruction collective en période covid-19. Les messages de thérapie peuvent permettre aux décideurs politiques de comprendre le rôle réel du théâtre dans la reprise durable et inclusive après les affres de la crise sanitaire. Ainsi selon Sameh Wahba et al (2020)<sup>1</sup>, la participation des artistes et des institutions culturelles jouera un rôle important pour garantir la diversité culturelle et favoriser un dialogue inclusif.

Le théâtre en effet, à travers les représentations scéniques, favorise la résilience des communautés en renforçant la cohésion sociale. Les communautés soudées socialement peuvent se remettre ou se relever plus rapidement suite à une crise sanitaire.

Toujours selon Sameh Wahba et al (2020), les professionnels de l'art dramatique, engagés dans la lutte contre la covid-19 auprès des communautés, peuvent contribuer à orienter et relayer la définition d'une vision et d'objectifs communs, de sorte que les populations puissent établir clairement leurs besoins et qu'aucune d'entre elles ne soit laissée pour compte<sup>2</sup>.

. En multipliant les représentations théâtrales en période de covid-19 et en axant les thèmes sur les menaces et la protection, il s'agit pour les praticiens du théâtre de veiller à ce que les besoins, les valeurs et les priorités des populations soient au cœur du processus de relèvement. Cela peut se faire davantage avec le concours des pouvoirs publics.

---

<sup>1</sup> Sameh Wahba et al, 2020, *La place de la culture dans la reprise post-COVID : un atout pour l'économie, la résilience et le bien-être*, Opinion, <https://blogs.worldbank.org/fr>

<sup>2</sup> Sameh Wahba et al, *op cit*.

### 3.2. Les pouvoirs publics et l'appui au secteur artistique et culturel

Le théâtre n'est pas seulement un art de plus qui a besoin d'un soutien public en cette période de crise. Tous les autres secteurs de l'art et de la culture ont besoin de l'appui des pouvoirs publics pour atténuer les effets négatifs de la covid-19, mais aussi pour accélérer le processus de reprise.

En Côte d'Ivoire, l'appui au théâtre est possible avec l'intervention du ministère de la culture. Ce pouvoir public a déjà engagé des processus d'évaluation d'impact parfois en partenariat avec les professionnels des arts et de la culture, en sollicitant l'appui technique de l'Unesco et des bailleurs de fond. Dans un document publié depuis le 12 décembre 2018, la banque mondiale et l'UNESCO ont évoqué : « Le rôle essentiel que joue la culture dans la planification et le financement de projets pour les villes victimes de la guerre et des catastrophes à l'occasion de la présentation d'un nouveau document d'orientation intitulé *La culture dans la reconstruction et le relèvement des villes*, le 16 novembre (17 h 30) au siège de l'UNESCO »..

Cette déclaration des pouvoirs publics est un engagement à soutenir le milieu artistique dans ces efforts de lutte contre la covid-19 par ses messages de prise de conscience. Ce cadre général, baptisé CURE, propose des principes et des stratégies qui peuvent s'appliquer à la situation actuelle, à l'heure où les villes et les communautés du monde entier tentent de faire face à la pandémie et de s'en relever.

En Côte d'Ivoire, conscient de cette déclaration le gouvernement et les collectivités locales se sont investis dans la promotion du secteur culturel et artistique en encourageant les spectacles de proximité dirigés vers le changement de comportement en cette période de covid-19. Elles ont pris les devants pour soutenir les efforts d'évaluation d'impact, en s'appuyant sur les données et dispositifs statistiques existants. C'est l'exemple des conseils régionaux et des mairies qui ne cessent d'encourager les représentations artistiques en Côte d'Ivoire depuis l'arrivée de la covid-19.

Les pouvoirs publics aident le secteur artistique et culturel en cette période de crise sanitaire en s'attachant à favoriser l'inclusion sociale, à construire des espaces publics et des institutions accessibles, à préserver toutes les formes de patrimoine culturel. Ils essaient également de soutenir les professionnels de la culture, à promouvoir la diversité, la créativité la représentation des thèmes de santé public, de sensibilisation et l'innovation en cette période de covid-19.

## Conclusion

Au terme de cette étude, il faut retenir que la crise sanitaire liée à la maladie de la covid-19 a freiné les activités dans le monde en général et en Côte d'Ivoire en particulier. Le domaine artistique et culturel n'a pas été épargné. Il a été impacté négativement par la crise. Mais, vu sous un autre angle, on peut dire qu'il a été une source d'inspiration et de créativité pour les artistes dans leur confinement.

L'impact négatif est dû au fait que le théâtre est un art vivant, par conséquent, les mises en scène théâtrales ont besoin de se faire dans des espaces prévus à cet effet (salle, plein air etc.) avec la présence du public. Malheureusement les mesures de protection contre la covid-19 n'autorisent pas ces exigences théâtrales. Dans ces conditions, le théâtre a été repensé et développé afin d'en surmonter les difficultés. Cela suppose que les activités théâtrales ont continué à se faire en s'appuyant sur les médias.

La télévision et les réseaux sociaux ont été des relais pour le théâtre. Les représentations théâtrales dans le strict respect des mesures barrières et leurs diffusions sur les médias ont permis d'épargner la chute totale du théâtre en période covid-19. En plus, les thèmes des mises en scènes étaient généralement orientés vers la prévention et le bien-être des populations.

Le théâtre apparaît alors comme une sorte de thérapie pouvant améliorer le traumatisme des populations et apporter du réconfort aux malades. Dans cette lancée, les pouvoirs publics ont apporté un appui considérable au secteur artistique et culturel.

## Bibliographie

- SAMEH Wahba et al, 2020, *La place de la culture dans la reprise post-COVID : un atout pour l'économie, la résilience et le bien-être*, Revue Opinion, <https://blogs.worldbank.org/fr>
- BERTOLT Brecht, 1972, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche.
- P. N. N'Gandu, 1993, *Théâtre et scène de spectacle : études sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris, l'harmattan.
- PAVIS Patrice, 2006, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- RANTRUA Sylvie, 2020, *Covid-19 en Afrique : quand confinement rime avec créativité artistique*, <https://www.lepoint.fr/afrique>
- AZZOPARDI Florian, 2020, « Covid-19 en Afrique : quand confinement rime avec créativité artistique » in revue *Le point* <https://www.lepoint.fr/afrique>.
- FRIMOUSSE S., PERETTI J-M, 2021, « Gestion personnalisée des ressources humaines : implications et enjeux » in *Management & Avenir*, Paris, Management Prospective.
- VANDEVELDE et al, 2012, « Le groupe théâtre comme médiation thérapeutique auprès d'adolescents au processus de subjectivation entravé » in *Psychothérapies*, vol. 32, no. 2, pp. 125-135

## LA PLACE DU WEB HUMOUR DANS LE DEVELOPPEMENT ARTISTIQUE DE LA COTE D'IVOIRE

AZOBE Sylvie KEDI,  
Communicologue,  
Diplômée de l'UAO Bouaké

### Résumé :

Cette communication montre en quoi et comment le web-humour participe au développement artistique de la Côte d'Ivoire. L'humour en Côte D'ivoire connaît un véritable succès ces derniers moments avec l'avènement de web.2.0. Cette évolution a créé une nouvelle race d'humouristes qu'on surnomme les « web-humouristes » ils sont talentueux et gagnent mieux leur vie dans ce domaine. D'autres ont même pu se faire connaître sur les chaînes de télévision et certains sont devenus des égéries de marques dans le milieu ivoirien. Selon un article publié par l'UNESCO

« La culture est devenue une dimension réelle du développement de la Côte D'ivoire en voie d'émergence qui choisit d'investir dans l'identité, l'innovation et la créativité pour ouvrir de nouvelles voies au développement. Parlant de la créativité et de la branche du web-humour, il ne saurait se soustraire »<sup>1</sup>. Cette note informative permet de connaître l'importance de la culture dans le développement de la Côte D'ivoire, sans oublier l'apport du web-humour.

Pour aboutir à cette démonstration il faut nécessairement présenter les atouts dont dispose le pays à savoir : l'atout humain composé des web-humouristes constitués d'hommes de femmes pétries de talents à l'état naturel ; l'atout matériel constitué des téléphones androïdes, la connexion internet accessible au public, ceux-ci grâce à l'évolution de la technologie, les réseaux sociaux etc. et une cible constituée de fans (pour la plus part jeunes), de spectateurs qui sont les potentiels abonnés des web-humoristes à travers les réseaux sociaux sur les différentes pages de ces humoristes. Le web-humour permet également de faire vendre la culture ivoirienne à travers le monde par le canal de l'internet, à l'aide des réseaux sociaux qui sont : facebook, youtube, Instagram, snap tchat etc. Enfin le web-humour participe à la création d'emploi dans le domaine artistique. Car les web-humouristes vivent de l'art.

Les différentes recherches documentaires et les analyses quantitatives et qualitatives ont permis de révéler que le web-humour occupe une place très importante dans le développement artistique de la nation ivoirienne. Pour que cet humour puisse continuellement participer au développement artistique de la Côte d'Ivoire il lui faut une organisation.

**Mots clés :** place ; humour ; web-humour ; développement ; artistique ; Côte d'Ivoire.

### Summary:

This paper shows how the web humor participates in the artistic development of the Ivory Coast. Humor in Côte D'ivoire knows a real success these last moments with the advent of web.2.0. This development has created a new breed of humorists that are nicknamed "web-humorists" they are talented and earn a better living in this field. Others have even been able to make a name for themselves on television channels and some have become brand ambassadors in the Ivorian milieu. According to an article published by UNESCO

"Culture has become a real dimension of the development of the emerging Ivory Coast, which chooses to invest in identity, innovation and creativity to open up new avenues for development. Speaking of creativity and the branch of web-humor, it can not escape. This

<sup>1</sup> Information générale, diversité des expressions culturelles de l'UNESCO Côte D'ivoire, rapport 2016



informative note allows to know the importance of culture in the development of Côte D'Ivoire, without forgetting the contribution of web humor.

To achieve this demonstration it is necessary to present the assets available to the country namely: the human asset composed of web-humorists made up of men and women with natural talents; the material asset consisting of android phones, internet connection available to the public, these through the evolution of technology, social networks etc.. and a target consisting of fans (mostly young), spectators who are potential subscribers of web-humorists through social networks on the various pages of these humorists. The web humor also allows to sell the Ivorian culture around the world through the internet, using social networks such as: facebook, youtube, Instagram, snapchat etc. Finally, the web-humor participates in the creation of employment in the artistic field. Because the web humorists live from art.

The various documentary research and quantitative and qualitative analysis have revealed that web humor occupies a very important place in the artistic development of the Ivorian nation. So that this humor can continuously participate in the artistic development of the Ivory Coast it needs an organization.

**Keywords:** place; humor; web-humor; development; artistic; Ivory Coast.

## Introduction

« La culture est devenue une dimension réelle du développement de la Côte d'Ivoire en voie d'émergence qui choisit d'investir dans l'identité, l'innovation et la créativité pour ouvrir de nouvelles voies de développement. La Côte d'Ivoire a renforcé le cadre règlementaire culturel. Il s'agit surtout de l'adoption de la politique culturelle nationale, des lois relatives au cinéma, au livre, à l'artisanat, aux droits d'auteur, à la promotion des petites et moyennes entreprises (PME) et à l'économie numérique ». Cette assertion du ministre de la culture et de la francophonie en accord avec la direction des industries culturelles et créatives...ratifié le 16 avril 2017 démontre clairement l'importance de la culture artistique dans le développement de la Côte d'Ivoire.

Force est de constater que la culture artistique dans sa participation au développement national connaît plusieurs importantes ramifications à savoir : le théâtre, les chœurs, la danse, l'humour et le web humour etc. Chaque ramification donne un sens et un potentiel au développement culturel et artistique de Côte d'Ivoire. Parmi ces ramifications, celle qui défraye la chronique dans le monde culturelle artistique est le web humour ivoirien.

Le web humour tire sa source de l'humour ivoirien. L'objectif de cet humour est comme tous les autres humours, détendre le spectateur, le déstresser en lui arrachant un sourire, mieux en le faisant pleurer de rire, par le canal de son appareil connecté. Cette sorte d'humour a permis de déceler plusieurs jeunes pétris de talents humoristiques à travers à travers leurs différentes vidéos publiées sur internet par le canal des réseaux sociaux.

Aujourd'hui le web humour est devenu le passe-temps favori de bons nombres d'ivoiriens d'ici et d'ailleurs. Petit à petit, le web humour qui était comme une sorte de petite thérapie pour les personnes anxieuses est en phase de devenir une activité génératrice de revenue financières et de réduction du chômage en Côte d'ivoire.

Face à ce constat, la question est de savoir quelle place occupe le web humour dans le développement artistique de Côte d'Ivoire. Autrement dit :

- Comment le web humour arrive-t-il à participer au développement artistique de la Côte d'Ivoire ?
- Quelles sont les atouts qui permettent de dire que le web humour est un moyen de développement artistique en Côte d'Ivoire ?
- Quelles propositions constructives pour renchérir ce développement artistique par le canal du web humour ?

Ce sont les réponses à ces trois questions qui feront l'objet de notre communication.

### 1. Définition des termes de référence

Bien avant de rentrer dans le vif du sujet essayons de définir quelques notions du sujet à savoir : la place ; l'humour, le web humour, le développement artistique et la Côte d'Ivoire.

**La place** : C'est un nom féminin, du latin populaire « plattea » du latin classique « platea » qui signifie place publique, et du grec « platus » qui signifie large. Elle peut être définie comme un espace occupé par quelqu'un ou quelque chose.

**L'humour** : au sens large, l'humour est une forme d'esprit railleuse « qui s'attache à souligner le caractère comique, ridicule, absurde ou insolite de certains aspects de la réalité dans le but de faire rire ou de divertir un public »<sup>1</sup>. L'humour est un état d'esprit, une manière d'utiliser le langage, un moyen d'expression. Il peut être employé dans plusieurs buts et peut aussi se révéler pédagogique ou militant. Sa forme, plus que sa définition est diversement appréciée d'une culture à une autre ; d'une région à une autre, d'un point de vue à un autre à tel enseigne que ce qui est considéré par certains comme de l'humour peut être considéré par d'autres comme une méchante moquerie ou une insulte ou un blasphème.

L'humour est la matière qui permet aux humains de prendre du recul sur ce qu'ils vivent. C'est ce que fait remarquer Joseph Klatzmann dans son ouvrage humour juif<sup>2</sup> en souhaitant rire pour ne pas pleurer. Nietzsche de façon pessimiste affirme que « l'homme souffre si profondément qu'il a de l'inventé le rire » en se rapprochant du cynisme.

D'après Henri Bergson, le rire est avant tout proprement humain. Selon lui un objet ou un animal font rire uniquement quand ils ont une expression ou une attitude humaine<sup>3</sup>. Avoir le sens de l'humour, ou simplement avoir de l'humour, c'est mettre les difficultés de la vie à distance, les atténuer par un mot d'esprit. Cette forme d'indifférence a été décrite par Joseph Addison en distinguant le vrai du faux humour : il dit « de même que le vrai humour à l'air sérieux tandis que le monde rit autour de lui, le faux humour rit tout le temps tandis que le monde à l'air sérieux autour de lui »<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Dictionnaire Larousse 2010

<sup>2</sup> Joseph Klatzmann, humour juif, édition PUF, collection « que sais-je ? »

<sup>3</sup> Bergson 1899, avoir le sens de l'humour

<sup>4</sup> « For as true humour generally looks serious, whilst everybody laughs about him ; false humour is always laughing, whilst everybody about him looks serious » in false and true humour

Tout fait humoristique est un acte de discours qui s'inscrit dans une situation de communication mais il ne constitue pas à lui seul la totalité de la situation de communication. À preuve qu'il peut apparaître dans diverses situations dont le contrat est verbal : tel que dans les situations publicitaires, politiques, médiatiques, conversationnelles etc.

**Le web humour** : pour comprendre ce groupe de mot après la définition de l'humour, il faut chercher à comprendre le sens du mot web.

Le web est un terme communément employé pour parler de world wide web, traduit en français par la toile d'araignée mondiale. Par abus de langage, le web désigne de façon plus large tout ce qui se rapproche à l'univers d'internet. Le web se résume à cet outil qui les recherches, la consultation via un navigateur de page de site internet (site web). Il ne représente qu'une partie de ce que comporte réellement internet, avec notamment, les applications de courriers électroniques et le partage de fichiers en p2p entre autres. Il y'a de nombreux termes rattachés au web tel que : surfer sur le web, moteur de recherche, log, web 2.0, web 3.0, web conférence gratuit, web humour etc. Le web humour est donc l'action de faire de la comédie sur le internet à travers les réseaux sociaux.

**Développement artistique** : pour comprendre le sens de ce groupe de mots il faut d'abord chercher à connaître la définition des mots qui le compose.

**Le développement** : c'est un nom masculin, une action de développer de donner tout son atout à quelque chose. C'est le fait de grandir, de croître de se développer, c'est le fait qu'une chose progresse, le fait que cette chose prend de la valeur, donc de l'importance, elle prend de l'essor ou de l'expansion. Le développement c'est aussi l'ensemble des transformations qualitatives qui accompagnent une croissance durable tel que l'évolution des structures économiques sociales et culturelles d'un pays. La croissance démographique et l'amélioration du niveau de formation de la population sont des facteurs plus significatifs du développement d'un pays.

**Artistique** : c'est un adjectif qui est en rapport avec l'art ou aux productions de l'art. C'est un fait présenté avec de l'art. Dans le cas du sujet traité le développement artistique désigne l'expansion liée au domaine artistique telle que la danse, la musique, le théâtre l'humour etc.

**La Côte d'Ivoire** : c'est un pays d'Afrique situé dans la partie occidentale du golf de Guinée. Elle a une façade sur l'océan Atlantique avec une superficie de 322462 km<sup>2</sup>. Elle est abordée au Nord par le Mali et le Burkina Faso, à l'Est par le Ghana, à l'ouest par le Liberia et la Guinée ; au sud par l'océan Atlantique. Sa capitale politique et administrative est Yamoussoukro.

## 2. Comment le web humour arrive-t-il à participer au développement artistique de la Côte d'Ivoire ?

Pour répondre à cette question il est utile de rappeler que l'histoire de l'humour en Côte d'Ivoire, qui est aussi l'histoire du théâtre en général par une rétrospection sur la genèse et le début de cet humour. L'histoire de l'humour en Côte d'Ivoire et du théâtre en général remonte dans les années 70 et 80 où les troupes de théâtre dominaient la scène. On observe un théâtre plus sarcastique avec des acteurs comme Léonard Groguhé et Bamba Bakari. Dans les années 90

l'humour devient plus prégnant avec les émissions télévisuelles telle que « faut pas fâcher », « qui fait ça ? » et « dimanche passion » c'est également l'époque des guignols d'Abidjan avec pour acteurs principaux Gohou Michel, Nastou Traoré, Amelie Wabehi etc. L'année 90 marque le début de l'affermissement de l'humour. De simples comédiens nous sommes passé à des humoristes. L'un des tous premiers à assumer ce statut d'humoriste fut Adama Dahico « le président du dromikan », un nom qui lui vient d'une série de sketch, le maquis du dromikan qui signifie en langue malinké le maquis de buveurs de boissons alcoolisées, c'est par ce nom qu'il fut révélé au grand public le désigna le troisième homme de l'année 1998. L'humour existait mais n'était pas assez plébiscité comme c'est le cas actuellement.

### **2.1. L'impact de l'émission culte « bonjour »**

L'émission « bonjour » va remettre les humoristes au-devant de la scène. Commencé en 2006 sur les antennes de la radiodiffusion télévision ivoirienne, la RTI, l'émission « bonjour » a contribué à réveiller et à propulser les humoristes dans les premiers rangs des artistes les plus prisés en Côte d'Ivoire. C'est à ce rendez-vous annuel du réveillon que sont révélé bon nombre d'humoristes qui font la fierté de l'humour actuellement en Côte d'Ivoire. Il s'agit entre autres de l'ambassadeur du rire Agalawal, le Magnifique, Joel, Ramatoulaye, Felicia et Manankapes (comédiens DOH KANON ET Djimi danger) etc. Cette émission marque le début de leur ascension dans le domaine de l'humour.

### **2.2. 2010 l'humour passe à la vitesse supérieure**

À partir de 2010 les humoristes ivoiriens passent à la vitesse supérieure avec l'organisation de spectacles, one-man-show, livres, films etc. Les humoristes et acteurs tels que DIGBEU Cravate, et GOHOU Michel sont des références en Afrique et en Europe. Ils font les grandes scènes et sont sollicités pour des films à grand budget comme « bienvenue au gondwana ».

Abidjan devient la capitale du rire si bien que Canal plus y déplace une équipe pour jouer le parlement du rire, une émission désormais culte qui réunit les humoristes des pays francophones sur un même plateau pour quelques mois dans.

L'humour en Côte d'Ivoire semble atteindre sa vitesse de croisière, une vitesse qui lui permet de se hisser dans les sommets de la comédie internationale. C'est une période faste qui se bonifie de jours en jours en jours, elle n'est pas prête à connaître le déclin de sitôt au vu des jeunes humoristes qui se signalent avec force. Les web humoristes sont la nouvelle coqueluche de l'humour ivoirien. Il existe des hommes et des femmes humoristes pétris de talent à l'état naturel. Leur mode opératoire est identique. Ils postent le plus régulièrement possible des mini sketches () ou des parodies (), filmés le plus simplement dans divers endroits tels qu'un salon, une chambre, une voiture ou dans la rue. Le plus important n'étant pas la qualité des vidéos, mais les messages que celles-ci comprennent. Ces vidéos sont suivies ici en Côte d'Ivoire à l'aide des téléphones portables et partout dans le monde francophone à travers les réseaux sociaux. Ces petits vidéos transportent la culture ivoirienne

dans le monde et révèlent la qualité de l'humour ivoirien. Ce qui permet à l'œil étranger ( BBC, TV5 monde, France 24 qui sont des médias étranger) de mieux apprécier l'humour ivoirien sans trop d'efforts. Ils sont nombreux et la concurrence est rude, il faut donc produire mieux pour être le plus suivi par les followers d'où l'expansion artistique. C'est la concurrence entre humoristes qui participe au développement artistique de la Côte d'Ivoire.

### **3. Les atouts de l'humour comme moyen de développement artistique en Côte d'Ivoire.**

Le web humour regorge de plusieurs atouts nationaux qui lui permettent d'être développé sur le plan artistique à savoir : les atouts technologiques, les atouts humains en termes d'humoristes et de fans ou de followers, de cible etc.

#### **3.1. Au niveau des atouts technologiques**

L'évolution de la technologie a entraîné l'essor de la téléphonie mobile et de l'internet. Grace à ces outils de la technologie chaque individu à la possibilité de visualiser les vidéos sans grand moyens, ce qui permet à chaque foyer ivoirien qui possède ces outils d'avoir accès à ces sketches et parodies (Imitation satirique d'un ouvrage sérieux dont on transpose comiquement le sujet ou les procédés d'expression.) en vidéos.

D'après la septième édition menée par HOOTSUITE et We Are Social sur les tendances du digital et des réseaux sociaux sur les tendances du digital et des réseaux sociaux en 2018, ce sont 6.53 Millions d'ivoiriens qui avaient accès à internet soit 27% de la population. Et parmi ces 6.53 Millions 60% de ces ivoiriens se connectent à internet via le mobile<sup>1</sup>

Selon les statistiques réalisées par Aissatou FOFANA en accord avec l'ARTCI, et publiées le 15 février 2021, la Côte d'Ivoire compte jusqu'en Janvier 2021 26.71 Millions d'habitats. Et que 51.9% de cette population vit dans les centres urbains tandis que 48.1% vit dans les zones rurales. En Janvier 2021, la Côte d'Ivoire comptait 12.5 Millions d'internautes et le taux de pénétration d'internet était de 46.8%<sup>2</sup>. Ces chiffres montrent clairement le potentiel dont dispose le web humour pour son développement au plan artistique. Au-delà du potentiel technologique il y'a le potentiel humain qui est composé des web humoristes est des followers.

#### **3.2. Les atouts humains du web humour en Côte d'Ivoire**

Le pays dispose d'un véritable potentiel humain pour dans l'humour pour son développement artistique. En effet la population regorge de personnages talentueux appelé web humoristes et des followers appelés fans.

##### **3.2.1. Les web humoristes de Côte d'Ivoire**

Il existe dans ce pays des web humoristes femme et des web humoristes hommes.

---

<sup>1</sup> Ces resultats sont un extrait de « les derniers chiffres sur internet en Côte d'Ivoire » de OURAGA Franck, libre penseurs

<sup>2</sup> Extrait du digital 2021 Côte d'Ivoire

### 3.2.1.1. *Au niveau des femmes*

Elles sont nombreuses à faire du web-humour leurs activités professionnelles. Chaque année révèle un nouveau talent de web humoriste féminin. Parmi elles toutes il y'a dix qui se démarquent du lot par rapport aux nombres de leurs abonnés. Dans le monde du web humour la domination masculine est incontestable. Mais cela n'a pas empêcher des femmes courageuses et talentueuses qui ont su se faire une place de choix dans ce milieu ce sont de façon décroissante selon leurs nombres d'abonnés :

- Jennifer Kissi qui totalise 1.400.000 abonnés, elle gagne bien sa vie avec les publicités qu'elle publie entre ces vidéos.
- Yvidero, de son vrai nom Yvanne Bèk quant à elle totalise 1373045 followers sur sa page facebook, elle est connue pour ces parodies de certaines situations issues de la réalité quotidienne des uns et des autres. Elle est meilleure dans son domaine où elle continue de glaner les trophées.
- Avec 1350344 followers, arrive Eunice ZUNON. Connue pour son humour controversé, ses vidéos sont montées et entrecoupé par les buzz qu'elle prend sur les réseaux sociaux. Elle vient de réaliser son one-woman-show au palais de la culture de Treichville à la suite de Yvidero sa devancière.
- Arrive Flora DASSE avec 841290 abonnés. Elle est blogueuse et procède à des canulars via sa page facebook pour piéger des personnes au téléphone.
- Sarra Messan à son tour totalise 839591 abonnés. Son humour est presque identique à celui de Eunice ZUNON avec les montages de vidéos composé des buzzs qui font l'actualité.
- S'en suit Braising girl avec 577304 abonnés. Elle a un humour décalé, elle fait parti de ceux qui donnent des conseils aux filles de façon humoristiques
- Prissy la degammeuse arrive avec un total de 432004 followers. Ancienne danseuse de la diva Aicha KONE, elle a du succès dans le domaine de la comédie et du l'humour. Elle est chroniqueuse à Cmidi sur la RTI et animatrice à canal plus Elle dans l'émission le chœur des femmes.
- Timité Sania alias mymy la sincère suit avec 207592 abonnés. Elle a joué le rôle de pkazaï dans la série Mr et Mme Tonpki réalisée par Yvanne Bèk sur NCI.
- Ariane Mouna est la nouvelle coqueluche des web humoriste, elle totalise pour le moment 124000 abonnés sur sa page facebook.
- OZOUA de Gagnoa ferme la marche du top 10 avec 45 561 abonnés.

### 3.2.1.2. *Au niveau des hommes*

Au niveau des hommes les web humoristes sont aussi nombreux que talentueux. Les 10 meilleurs de moment sont :

- Segano avec 1434568 abonnés, il s'est fait connaître grâce à Mariam djafoule dans un humour décalé et apprécié par des followers.
- Prezydent le suit avec 1272098 abonnés, il arrive à dénoncer certains comportements avec un humour qui lui est propre.

- Les Gbês de stoni arrive avec 1264732 abonnés, son humour fait le bilan de tous les buzzs du moment avec une excellente diction.
- Ange freddy le suit avec 1174340 followers, il est sage et hyper drôle
- Avec 797000 abonnés le degameur stratège arrive avec un humour or du commun.
- PaulYvesHeyTien le suit avec 470676 abonnés, son humour à aider bon nombre de ceux qui le suivent.
- Génial Moses a environ 459641 abonnés sur sa page facebook. Il fait partie de « l'ancien groupe ça c'est quoi ça encore »
- Dan Marcel le suit avec 206000 abonnés, il est connu sur sa page du nom de maman de dodo.
- Avec son humour assez special, techoush totalise 179936 abonnés.
- Bonaza vient à la fin de la marche avec 144000 abonnés.

Au-delà de ceux qui ont été cité, ils sont nombreux à participer à l'évolution du web humour en Côte d'Ivoire.

Tous ces humoristes constituent l'atout humain dont dispose le pays pour son développement artistique.

### **3.2.2. Les followers ou abonnés.**

Ils sont nombreux à suivre les web humoristes sur les différentes pages à l'aide des petites vidéos pour s'arracher le petit sourire ou mourir de rire. Les web humoristes sont de véritables thérapeutes car ils arrivent à guérir des malades du stress à l'aide de leurs humours.

Selon les chiffres avancés sur les différentes pages pour les abonnés, ils sont des milliers à se réfugier dans le web humour pour évacuer tout le stress accumuler chaque jour. Le nombre d'abonné croissant démontre qu'il y a chaque jour de nouvelles personnes qui s'abonnent à internet et aux réseaux sociaux.

Au niveau des réseaux sociaux, les web humoristes publient leurs vidéos principalement sur facebook, Instagram et youtube quelques fois. Ces réseaux constituent un canal de transmission des vidéos, ils sont donc un atout majeur pour le développement artistique.

## **4. Les propositions constructives pour renchérir le développement artistique par le canal du web humour.**

Avant d'arriver aux propositions constructives, il est important de présenter d'abord les limites dans ce domaine.

### **4.1. Le constat**

- Les web humoristes ne sont constitués en association reconnues ou en syndicat dans le but de défendre leurs droits de façon officielle.
- Les web humoristes n'ont pas d'affinité entre eux ils sont toujours dans un processus de concurrence et de rivalité, ce qui pourrait fragiliser l'avenir de cet art. Ils se découvrent un talent et décident par la suite de le mettre en pratique sans avoir de base dans le fondement de l'humour. Ils sont donc à leur tour incapable de former des humoristes en herbe.

- Certains web humoristes donnent de mauvaises réponses à certains de leurs abonnés sur leur page sur des questions dont ils ne veulent pas répondre.
- Les web humoristes ne sont pas solidaires au point qu'ils préfèrent jouer seul sans demander de l'aide de leurs collègues dans le métier. D'autre se montre insolentes vis-à-vis de leurs semblables.
- Le web humoristes se retrouvent de plus en plus dans de « Bad buzz »

#### **4.2. Quelques propositions constructives**

Au regard de ce qui précède il faut dire que le web humour réponse représente un vecteur qui permet de transmettre des messages, de rassembler des personnes divisées, d'éduquer et de guérir du stress quotidien des followers. C'est une grande responsabilité qui incombe à l'humour. Pour la réussir il faut que :

- Les web humoristes devront créer une association ou un groupe reconnu par l'État de sorte à défendre les droits collectifs.
- Les web humoristes doivent cultiver l'esprit d'équipe de collaboration entre eux de sorte que dans leurs activités humoristiques il y ait la participation de tous sans exception.
- Les doyens dans le métier du web devront créer des ateliers de formation pour tous les nouveaux talents aspirant à ce métier. Ils doivent être plus ouvert de sorte à pérenniser cet art.
- Les web humoristes doivent être courtois dans leurs propos de sorte à éviter les polémiques et la perte d'abonnés.
- Les web humoristes doivent manifester leur solidarité envers leur collègue dans le bonheur comme dans le malheur. Et s'il en faut créer un fond d'aide de solidarité où chacun devra verser une contribution mensuelle gérée par une banque de leur choix.
- Les web humoristes devront faire l'effort d'éviter les bads bazz.

### **Conclusion**

Il s'agissait de montrer la place qu'occupe le web humour dans le développement artistique de la Côte d'Ivoire. L'humour est une thérapie naturelle qui permet à plusieurs personnes de supporter les situations qu'elles traversent. Il participe à l'éducation de la population principalement de la jeunesse. Le web humour vient faciliter l'ascension au monde artistique ivoirien. Il mérite donc un autre regard vis-à-vis de ces abonnés et des web humoristes eux-mêmes. Le secteur est en plein essor certes mais il est encore temps de remodeler avant de le hisser au plus haut sommet sur l'échiquier national et international. Ainsi, l'humour participera pleinement au développement artistique de la Côte d'Ivoire./.



## Bibliographie

- André BRETON, anthropologie de l'humour noir, librairie générale française Grenelle-Paris ;
- Luigi PIRANDELLO, écrits sur le théâtre et la littérature, l'humour tragique de la vie, éditions Denoël pour la traduction française, Mondadori 1960-1968 ; 202Pages
- Robert ESCARPIT, l'humour éditions que sais-je PUF, France 128 pages
- ALESSANDRINI, M et DUVEAU M et GLASSER, J. encyclopédie des bandes dessinées Paris
- BALLARD, M (1989). « Effets d'humour, ambiguïté et didactique de la traduction »
- BARIAUD, F (1983). La genèse de l'humour chez l'enfant, Paris PUF.
- BENDHIF-Syllas M (2011) humour à littérature, Actor Fabula, vol-12 n°5
- BOUDJIR MEHDJ (2006), l'impact du discours humoristique dans la publicité sur le public algérien, mémoire de magistrat en langue française, 220pages
- CHARAUDAU, P. (1972) « quelques procédés linguistiques de l'humour » in les langues modernes n°3.

## « *BABIWOOD* » OU LE VŒU D'UNE INDUSTRIE IVOIRIENNE DU FILM

CAMARA Yahaglin David  
Docteur en Arts du spectacle  
Université Félix Houphouët-Boigny  
[davidyc@ymail.com](mailto:davidyc@ymail.com)

&

KOUAKOU Konan Freddy  
Docteur en Arts du spectacle  
Université Félix Houphouët-Boigny  
[Kouakou.freddy@gmail.com](mailto:Kouakou.freddy@gmail.com)

### Résumé :

Faire un cinéma qui tient compte de leurs réalités culturelles, financières, géographiques et originelles ; des films dans lesquels et à travers lesquels les Ivoiriens se reconnaîtront, ce qui les emmènera à repositionner le septième art dans leur quotidien est le vœu des réalisateurs ivoiriens de la nouvelle génération. Pour ce faire, ils mettent en place des stratégies de financement et de valorisation de leurs films qui tiennent compte des difficultés liées à la production et à la diffusion des films en Côte d'Ivoire, et qui sont fondamentalement en rupture avec celles de leurs aînés de l'ancienne génération. À terme, ils envisagent mettre sur pied une filière cinématographique spécifiquement ivoirienne, autonome et performante d'où l'idée de *Babiwood*. Cette communication à travers une observation du milieu cinématographique ivoirien et des entretiens a pour but d'analyser le procès par lequel ces jeunes réalisateurs entendent faire de *Babiwood* une réalité. Autrement, il sera question de déterminer les éléments qui imposent la pertinence de leurs stratégies (producteurs, distributeurs, exploitants, diffuseurs) et les dynamiques industrielles correspondantes dans ce processus de construction de *Babiwood*.

**Mots clés :** Côte d'Ivoire - Cinéma - Économie - Audiovisuel - Financement - Diffusion - Réalisateur.

### Summary:

To make a cinema that takes into account their cultural, financial, geographical and original realities; films in which and through which Ivorians will recognize themselves, which will lead them to reposition the seventh art in their daily lives is the wish of the Ivorian directors of the new generation. To do this, they are putting in place strategies for financing and promoting their films that take into account the difficulties associated with the production and distribution of films in Côte d'Ivoire, and which are fundamentally different from those of their elders of the older generation. Eventually, they plan to set up a specifically Ivorian film industry, autonomous and efficient, hence the idea of *Babiwood*. This paper through an observation of the Ivorian film industry and interviews aims to analyze the process by which these young directors intend to make *Babiwood* a reality. Otherwise, it will be a question of determining the elements that impose the relevance of their strategies (producers, distributors, exhibitors, broadcasters) and the corresponding industrial dynamics in this process of building *Babiwood*.

**Keywords :** Côte d'Ivoire - Cinema - Economy - Audiovisual - Financing - Broadcasting - Director.

## Introduction

Guy Kalou s'est réjoui de la formalisation de ce projet qui sera le point de départ de la révolution de l'industrie cinématographique dénommée "BabiWood"<sup>1</sup>.

En 2012 sortait *Et si Dieu n'existait pas ?*, réalisé par Alain Guikou et produit par Jardin d'Afrique. Lors de la promotion et des tournées pour le présenter au grand public, Guy Kalou, acteur principal et également producteur, se faisait l'ambassadeur d'une nouvelle tendance du cinéma en Côte d'Ivoire<sup>2</sup>. Dénommée "Babiwood"<sup>3</sup>, ce cinéma à l'ivoirienne pour lequel il milite se veut en rupture avec celui de leurs aînés de l'ancienne génération. Le cinéma de leurs aînés qualifié de cinéma d'aides et de subventions<sup>4</sup>, car né à la faveur de la coopération française dans les années 1960, l'europanisation dans les années 1980 puis l'internationalisation des aides dans les années 1990<sup>5</sup>, amplifieront au fil du temps, sa dépendance vis-à-vis des institutions internationales en majorité occidentale pour sa production et sa diffusion. Outre, la longue absence d'un véritable soutien étatique est un autre argument qui témoigne de sa précarité.

Au début des années 2000, ce cinéma prend un autre tournant grâce au numérique. En plus de démocratiser la pratique cinématographique<sup>6</sup>, cette technologie y introduit ses propres logiques de production, de diffusion et de consommation<sup>7</sup>. Elle a même influencé la forme et l'esthétique des productions filmiques ivoiriennes qui passe d'une rare production de longs métrages de fiction à une production intensive de séries télévisées. Ce changement de paradigme qui procède d'une volonté des jeunes réalisateurs ivoiriens de produire des contenus rentables à destination du public local et de mieux le configurer, traduisent très bien le concept de *Babiwood* que Guy Kalou décline en ces termes :

<sup>1</sup> Solange Aralamon, *Cinéma : Grand-Bassam lance le projet "Babiwood"*, Disponible sur : <https://www.pressecoatedivoire.ci/article/2674-cinema-grand-bassam-lance-le-projet-babiwood>. Consulté le 31 mai 2021

<sup>2</sup> Yahaglin David Camara, *Économie et esthétique du cinéma en Côte d'Ivoire*, Thèse de doctorat en arts du spectacle, Abidjan, Université Félix Houphouët-Boigny, 2021, p. 570.

<sup>3</sup> « Quand j'ai lancé le concept Babiwood en 2013 pour ne pas dire fin 2012 ; l'objectif pour nous était de faire en sorte qu'il existe un cadre philosophique du cinéma ivoirien. Qu'on puisse nous reconnaître à travers un concept, et ce concept est Babiwood. [...] Babiwood se veut à la base être une industrie que nous voulons mettre en place à partir d'ici un peu comme Nollywood » (Yahaglin David Camara, « Les constantes esthético-économiques du cinéma en Côte d'Ivoire », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, vol. 3, n° 20, 2020, p. 68).

<sup>4</sup> Vincensini Anne, « Les structures du cinéma en Afrique noire francophone », In: *NETCOM : Réseaux, communication et territoires / Networks and Communication Studies*, vol. 7 n°1, avril 1993. pp. 210-225, p. 211; doi : <https://doi.org/10.3406/netco.1993.1168>

<sup>5</sup> Samuel Lelièvre, « Institutions et professionnels de la production des cinémas africains », De Boeck Supérieur | « *Afrique contemporaine* », 2011/2 n° 238 | p. 130.

<sup>6</sup> Alessandro Jedlowski, « La révolution vidéo en Afrique subsaharienne : Nigéria, Éthiopie et Côte d'Ivoire », *Sociétés politiques comparées* [en ligne]. 2017, n° 43, p. 7, Disponible sur : [http://www.fasopo.org/sites/default/files/varia1\\_n43.pdf](http://www.fasopo.org/sites/default/files/varia1_n43.pdf) (Consulté le 2/7/2020).

<sup>7</sup> Delphes Kifouani, *De l'analogique au numérique. Cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement*, Paris : L'Harmattan, 2016, p. 12.

C'est un cinéma qui tient compte de nos réalités culturelles, nos réalités financières, nos réalités géographiques et originelles pour faire des films dans lesquels et à travers lequel les Ivoiriens vont se reconnaître, donc qui va les emmener à repositionner le septième art dans leur quotidien<sup>1</sup>.

Du portrait que dresse Assié Boni du cinéma et de l'audiovisuel en Côte d'Ivoire, l'on pourrait déduire que *Babiwood* prend progressivement forme au regard du bouillonnement actuel du monde cinématographique et audiovisuel ivoirien<sup>2</sup>. Toutefois, Camara émet des réserves quant à la pérennité de cette dynamique en l'absence d'un accompagnement véritable de l'État ivoirien<sup>3</sup> qui malgré différentes actions significatives commencées depuis 2008 mène une politique cinématographique tâtonnante et inaboutie<sup>4</sup>.

Il y a de ce fait paradoxe à vouloir mettre en place une économie ivoirienne du cinéma et de l'audiovisuel formelle, dynamique et pérenne en l'absence d'une ligne éditoriale bien définie et encadrée par l'État ivoirien<sup>5</sup>. En effet, comme le souligne Howard Becker, l'État est le discriminant majeur dans la mise en place d'une économie formelle, car il fixe le cadre légal dans lequel agissent les artistes, les publics, les distributeurs, tous ceux qui coopèrent d'une manière ou d'une autre à la production et à la consommation des œuvres d'art<sup>6</sup>. Et son propos se confirme avec le cinéma français qui « est devenu une référence dans le monde, principalement en raison d'un système de régulation patiemment mis au point »<sup>7</sup>. En attendant donc la mise sur pied d'une réglementation claire, indispensable à la création d'un modèle économique viable, et qui faciliterait le travail de toutes les différentes parties comme le suggère Boni<sup>8</sup>, de quels arguments disposent les jeunes réalisateurs ivoiriens pour nourrir le vœu d'une industrie ivoirienne du film dénommée *Babiwood* ? Autrement dit, comment comptent-ils mettre en place *Babiwood*, une filière cinématographique et audiovisuelle spécifiquement ivoirienne dans un environnement économique sans bases minimales d'une régulation étatique<sup>9</sup>, et que Camara qualifie d'informel et précaire<sup>10</sup> ?

Cette communication à travers une observation du milieu cinématographique ivoirien et des entretiens a pour but d'analyser le procès par lequel ces jeunes réalisateurs entendent mettre en place *Babiwood*. Autrement, il

<sup>1</sup> Yahaglin David Camara, « Les constantes esthético-économiques du cinéma en Côte d'Ivoire », art. cité, p. 59.

<sup>2</sup> Assié Jean-Baptiste Boni, « Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018). Une aventure ambiguë », *Afrique contemporaine*, n° 263-264, 2017, p. 386.

<sup>3</sup> Yahaglin David Camara, « Les constantes esthético-économiques du cinéma en Côte d'Ivoire », art. cité, p. 76.

<sup>4</sup> Assié Jean-Baptiste Boni, « Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018)... », art. cité, p. 385.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>6</sup> Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Traduction de BOURNIORT Jeanne, Paris, Flammarion, 2010, p. 178.

<sup>7</sup> Laurent Creton, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, Paris, Armand Colin, 2020, p. 37.

<sup>8</sup> Assié Jean-Baptiste Boni, « Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018)... », art. cité, p. 402.

<sup>9</sup> Claude Forest, « Quelles salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone ? », *Cinémas*, 2017, Vol. 27, numéro 2-3, pp. 11-30, p. 24, Disponible sur <https://doi.org/10.7202/1045365ar> (Consulté le 26/7/2020).

<sup>10</sup> Yahaglin David Camara, *Économie et esthétique du cinéma en Côte d'Ivoire*, op. cit., p. 41.

sera question de déterminer les éléments qui imposent la pertinence de leurs stratégies (producteurs, distributeurs, exploitants, diffuseurs) et les dynamiques industrielles correspondantes dans ce processus de construction de *Babiwood*.

Elle se structure en trois grands points. D'abord, le premier point fait une histoire du cinéma en Côte d'Ivoire d'avant les années 2000. Ici, l'accent est mis sur la méthodologie de production et de diffusion des réalisateurs ivoiriens de l'ancienne génération. Ensuite, le deuxième point analyse le processus de construction de "*Babiwood*" par les réalisateurs de la nouvelle génération en scrutant leurs procès de production et de diffusion. Le troisième point dresse le bilan de cette quête d'une industrie ivoirienne du film traduite ou symbolisée par "*Babiwood*".

### 1. Le cinéma de dépendance des aînés

[...] plus d'un demi-siècle après, la profession de producteur de films n'a toujours pas émergé, les salles de cinéma ont quasiment disparu de toute l'aire, et la situation matérielle des professionnels de la filière est catastrophique dans l'ensemble de l'Afrique sud saharienne francophone (ASF). [...] nous montrerons la responsabilité des cinéastes et des États africains, qu'a aggravés la forme de « l'aide » française<sup>1</sup>.

En 1988, en traitant le thème de la polygamie sous un ton comique et léger dans *Bal poussière*, Henri Duparc empruntait la voie du cinéma populaire et marquait par conséquent, une rupture avec la grande majorité des cinéastes africains de son temps. L'inscription de son film dans le registre populaire montrait que contrairement aux autres cinéastes africains, dont les films étaient plus appréciés en Europe dans les salles d'art et d'essai et festivals<sup>2</sup>, qu'il avait saisi la nécessité de produire des films à destination du public local, condition fondamentale pour mettre en place une filière cinématographique formelle et pérenne en Afrique<sup>3</sup>. Outre Henri Duparc, Fadika Kramo Lanciné, un autre réalisateur ivoirien de l'ancienne génération avait aussi compris l'importance de développer un cinéma populaire très apprécié du public africain. Ainsi, en 1995, lors d'une interview en marge d'une projection de son film *Wariko le gros lot*, affirmait-il : « Pourquoi ne ferions-nous que de la haute réflexion alors que Louis de Funès fait rire les salles africaines ? »<sup>4</sup>.

#### 1.1. Engagement politique et mépris des attentes du public local

Cette décision de produire indubitablement des films pour le public africain, adoptée lors de la rencontre de Niamey en 1982<sup>5</sup>, fait suite à leur volonté de sortir le cinéma africain du ghetto où il se trouvait depuis ses débuts.

<sup>1</sup> Claude Forest, « La disparition du marché du film en salles d'Afrique sud saharienne francophone (1960-2018) », *Entrelacs* [En ligne], 14 | 2018 ; p. 1. Mis en ligne le 17 décembre 2018. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/entrelacs/4214;DOI:10.4000/entrelacs.4214> (Consulté le 3/5/2019).

<sup>2</sup> Christiane Passevant et Larry Portis, « Le défi du cinéma africain : entre le culturalisme et l'impérialisme », *L'homme et la société*, 1998, n° 127-128, Cinéma engagé, cinéma enragé, p. 104.

<sup>3</sup> François Kodjo, « Les cinéastes africains face à l'avenir du cinéma en Afrique », *Tiers-Monde*, 1979, Tome 20, n° 79, Audiovisuel et développement, p. 610.

<sup>4</sup> Olivier Barlet, « La critique occidentale des images d'Afrique », *Africultures*, 1997, n° 1, p. 5-11.

<sup>5</sup> Claude Forest, « Quelles salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone ? », art. cité, p. 24.

Le cinéma africain naît dans un contexte particulier : celui de la décolonisation de l’Afrique. « La recherche d’une voie autonome autour du panafricanisme [...] la nécessité de décoloniser les regards et les écrans »<sup>1</sup> influencent les cinéastes africains de l’époque qui développent un cinéma caractérisé par un souci « d’engagement politique, de plaidoiries en faveur de l’émancipation de l’Afrique, de sauvegarde de son patrimoine ou du renouvellement du langage cinématographique »<sup>2</sup> dans les premières décennies du cinéma africain. En outre, en référence à la charte d’Alger<sup>3</sup>, les cinéastes pour la plupart s’inscrivent dans une logique de « cinéma anticolonial et politiquement engagé [...] par opposition au cinéma réputé hégémonique (le « *First Cinema* » produit par les grandes industries cinématographiques comme Hollywood) »<sup>4</sup> seront amenés à « rejeter en dehors de leur champ de recherches toute forme de cinéma qu’ils jugeaient orienté vers le succès commercial »<sup>5</sup>. Par conséquent, ils produiront des films anti-commerciaux, d’où un cinéma « d’auteur » déconnecté des attentes du public de cinéma africain (Forest, 2017 : p. 13)<sup>6</sup> conditionné à voir des films occidentaux particulièrement hollywoodiens. Cette inadéquation entre public africain et films africains constitue un premier obstacle à l’émergence d’une industrie cinématographique en Afrique.

## 1.2. Une production sous perfusion des financements occidentaux

En outre, il faut souligner le difficile contexte économique du cinéma africain. En termes de production, les premières expériences cinématographiques de la part de cinéastes africains surtout en Afrique noire francophone sont réalisées avec le soutien de la coopération française. En Côte d’Ivoire par exemple, le premier long métrage de fiction réalisé par Bassori Timité, *La femme au couteau* en 1968 bénéficie du soutien du Ministère français de la Coopération. Cette implication de la France puis d’autres pays européens dans le financement des films africains s’amplifient au fil du temps, au point de devenir incontournables dans la structuration du budget de production des films. C’est dans ce sens que Camara écrit qu’on ne parlerait sûrement pas aujourd’hui de cinéma africain sans l’existence et l’apport financier de ces différentes institutions<sup>7</sup> mentionnées par un rapport de l’UEMOA paru en 2004 :

De toute manière, aucun film, utilisant le mode de production cinématographique ne peut se faire sans l’apport des partenaires de la coopération du Nord, essentiellement l’Union Européenne, l’Agence

<sup>1</sup> Claude Forest, « La disparition du marché du film en salles d’Afrique sud saharienne francophone (1960-2018) », art. cité, pp. 2-3.

<sup>2</sup> Jean-Paul Colleyn, « Corps, décor et envers du décor dans les vidéos populaires africaines », *L’Homme* [En ligne], 2011, n° 198-199, p. 4. Mis en ligne le 18 juillet 2013. Disponible sur <http://journals.openedition.org/lhomme/22672;DOI:10.4000/lhomme.22672> (Consulté le 30 avril 2019).

<sup>3</sup> Yao N’Dri, *Approche esthétique de la dénonciation dans le cinéma ivoirien*, Thèse de doctorat : arts du spectacle, Abidjan : UFHB, 2014, p. 2.

<sup>4</sup> Alessandro Jedlowski, « Introduction au thème. Afriques audiovisuelles : Appréhender les transformations contemporaines au prisme du capitalisme global », *Politique africaine*, Paris : Karthala, 2019, n° 153, p. 10.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>6</sup> Claude Forest, « Quelles salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone ? », art. cité, p. 13.

<sup>7</sup> Yahaglin David Camara, *Économie et esthétique du cinéma en Côte d’Ivoire*, op. cit., p. 107.

Intergouvernementale de la Francophonie, les Fonds Sud et d'Aide au Développement des Cinématographies du Sud (ADC Sud), le Ministère Français des Affaires étrangères<sup>1</sup>.

Toutefois, ces différentes aides, en plus d'avoir l'effet pervers de conduire à un désengagement des autorités des pays bénéficiaires dans la gestion économique de leur cinéma, freinent aussi l'émergence d'une industrie cinématographique africaine. Déjà entre les années 1960 et 1980, Passevant et Portis écrivent que la coopération conditionnait « les réalisateurs de manière à ce qu'ils adaptent leurs scénarios aux normes cinématographiques françaises »<sup>2</sup>. En 1984, l'aide de la coopération est remplacée par le Fonds Sud, puis en 2012, le Fonds Sud est à son tour remplacé par le « Fonds d'aide au cinéma du monde ». Lecler souligne que le changement de dénomination ne change en fait rien dans la politique française d'aide aux cinématographies dites fragiles. Des aides octroyées par la coopération française à celles attribuées par le « Fonds d'aide au cinéma du monde » en passant par le Fonds Sud, la France « vise à promouvoir non pas une production purement nationale [...] mais des films dits d'auteur qui ne sont pas nécessairement français »<sup>3</sup>. Les lieux de valorisation de ces films dits d'auteur sont les festivals et les salles d'art et d'essai généralement en Occident. L'aide de la France a donc contribué au fil du temps à la production d'un cinéma africain en rupture avec les goûts du public africain des salles populaires en Afrique. Prétextant garantir une diversité culturelle cinématographique au travers de ses aides, la France à travers les contraintes y liées crée en réalité « une diversité sur mesure »<sup>4</sup> qui profite avant tout à son image et à son industrie cinématographique, car la majorité des fonds alloués devant notamment être dépensée en France<sup>5</sup>.

### 1.3. Une distribution sous domination étrangère

Par ailleurs, c'est un cinéma qui se caractérise aussi par une distribution sous domination étrangère<sup>6</sup>. Bien structuré après la seconde guerre mondiale, et et longtemps tenue par le duopole français Secma-Comacico jusqu'à la fin des années 1970, le catalogue de la distribution était constitué de films étrangers majoritairement occidentaux. Forest établit une cartographie de ces films :

Quelques salles d'exclusivité [...] diffusaient [...] généralement un succès français ou américain, parfois européen [...]. Des salles de seconde vision [...] passaient ces films le week-end après les salles d'exclusivité et projetaient en semaine d'autres films européens auxquels se rajoutaient des films arabes (essentiellement égyptiens) et indiens [...]. Enfin, un grand

<sup>1</sup> UEMOA, *Programme d'actions communes pour la production, la circulation et la conservation de l'image au sein des États membres de l'UEMOA*, Ouagadougou, UEMOA, juin 2004, p. 31.

<sup>2</sup> Christiane Passevant et Larry Portis, « Le défi du cinéma africain : entre le culturalisme et l'impérialisme », art. cité, p. 105.

<sup>3</sup> Romain Lecler, « Une diversité sur mesure. Les conditions d'existence d'un cinéma du "Sud" », *Sociologie*, vol. 8, n° 2, 2017, pp. 151-152.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>5</sup> Claude Forest, « La disparition du marché du film en salles d'Afrique sud saharienne francophone (1960-2018) », art. cité, p. 6.

<sup>6</sup> Anonyme, « Cinéma et domination étrangère en Afrique », *Peuples Noirs Peuples Africains*, 1980, n° 13, pp. 141-144.

nombre de salles populaires [...] les diffusaient plusieurs mois plus tard, le plus souvent en semaine et en double, voire en triple programme, pour un public exclusivement africain<sup>1</sup>.

Comme on le constate, les films africains sont absents de cette liste. Outre les raisons idéologico-politiques déjà évoquées, leur absence des salles africaines procède aussi de raisons économiques. Les plus récurrentes concernent leur rentabilité et leurs modalités d'achat. Le duopole français Secma-Comacico estimait qu'ils n'étaient pas rentables selon Bassori Timité, car en rupture avec les goûts du public africain de l'époque<sup>2</sup>. Il a fallu qu'en 1968, le gouvernement ivoirien leur intime l'ordre de passer *La femme au couteau* dans leur circuit pour qu'il bénéficie d'une exposition dans leurs salles. Par ailleurs, l'achat des droits des films africains se faisait au forfait. Cela n'était pas du goût des réalisateurs qui estimaient que le duopole payait leurs films au rabais. Et Bachy leur donne raison en écrivant : « Selon Pierre Roitfeld, alors que le distributeur français proposait de se charger de distribuer *L'Herbe sauvage* au prix de 14.000 CFA par semaine, le réalisateur lui-même en 4 jours et 8 séances a totalisé une recette de 400.000 CFA, soit près de 30 fois le montant offert »<sup>3</sup>.

Se fondant sur le propos de Tahar Cheriaa « celui qui tient la distribution tient le cinéma »<sup>4</sup>, l'intervention des États de l'OCAM<sup>5</sup> pour le contrôle de la distribution et de la gestion des salles par les Africains eux-mêmes n'améliore pas la situation des films africains. Elle s'empire encre plus, car le CIDC<sup>6</sup>, censé remplacer le duopole Secma-Comacico, accusé de mettre en place des mécanismes de stratégie commerciale concordant à étouffer toute compétition de l'expression cinématographique autochtone en Afrique<sup>7</sup> arrête de fonctionner en 1984 et est mis faillite en 1989. Forest donne les raisons de cet échec du CIDC dans lequel les cinéastes africains avaient nourri beaucoup d'espoirs pour la création d'une filière cinématographique spécifiquement africaine :

Mépris local des films populaires, attention internationale centrée sur la production africaine de films élitistes (« pour festivals »), méconnaissance des marchés internationaux de la distribution, absence de formation des exploitants et de leurs personnels, faible capitalisation des structures, non-rénovation des équipements, atomisation des marchés se repliant sur le pré carré national, égoïsmes politiques locaux peinant à réaliser une collaboration régionale effective et refus d'une billetterie contrôlée par la puissance publique : les bases minimales d'une régulation étatique manquèrent, prélude à la destruction inéluctable de toute la filière cinématographique<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Claude Forest, « Quelles salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone ? », art. cité, p. 15-16.

<sup>2</sup> Yahaglin David Camara, *Économie et esthétique du cinéma en Côte d'Ivoire*, op. cit., p. 14.

<sup>3</sup> Victor Bachy, *Le cinéma en Côte d'Ivoire*, Paris : L'Harmattan, 1983, p. 33.

<sup>4</sup> Claude Forest, « La disparition du marché du film en salles d'Afrique sud saharienne francophone (1960-2018) », art. cité, p. 5.

<sup>5</sup> Organisation Commune Africaine et Malgache

<sup>6</sup> Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique

<sup>7</sup> Christiane Passevant et Larry Portis, « Le défi du cinéma africain : entre le culturalisme et l'impérialisme », art. cité, p. 105.

<sup>8</sup> Claude Forest, « Quelles salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone ? », art. cité, p. 24.



À sa disparition, la distribution et l'exploitation cinématographiques en salles tombent dans l'anarchie et les films sont exposés à un piratage systématique amplifié par l'essor du numérique qui facilite leur reproduction et leur diffusion sur support domestique. Toutefois, cette technologie en laquelle Paulin Soumanou Vieyra voyait une alternative pour sortir le cinéma africain de son contexte difficile<sup>1</sup> lui redonne en effet un nouveau souffle au début des années 2000. Certains réalisateurs ivoiriens de l'ancienne génération s'y convertissent tandis que « d'autres hésitent à se lancer dans cette voie, clamant que ce n'est pas du cinéma ! »<sup>2</sup> Cependant, ce qu'il est important de noter avec l'avènement du numérique, c'est l'émergence d'une nouvelle génération de réalisateurs ivoiriens qui dans leur majorité sont des amateurs<sup>3</sup>. C'est ce qui amène Jedlowski à écrire que « la vidéo a rendu la production et la diffusion des médias accessibles à tout un ensemble de personnes qui en étaient auparavant exclues pour des raisons économiques et technologiques »<sup>4</sup>. Mais Bassori Timité pense que cette démocratisation est une bonne chose, car « il y a un nouveau genre de cinéma qui se dessine qu'on dit « cinéma populaire, à l'image de Nollywood, – et que la population a l'air d'apprécier »<sup>5</sup>. Quelle est donc la particularité de ce cinéma dit « populaire » développé par la nouvelle génération de réalisateurs ivoiriens sous le concept de *Babiwood* ? Autrement dit, qu'est-ce qui singularise *Babiwood* ?

## 2. *Babiwood*, produire et diffuser autrement un cinéma à « l'ivoirienne »

En Afrique francophone, le financement du cinéma fait sa révolution. L'époque où l'argent public français dominait chez les cinéastes est en partie révolue. Les modes de production sont plus souples, grâce au numérique, et les canaux de financement font la part belle au secteur privé<sup>6</sup>.

L'on observe une explosion de la production filmique en Côte d'Ivoire aux débuts des années 2000 grâce aux avancées technologiques. La mythique série télévisée à succès, *Ma famille* d'Akissi Delta<sup>7</sup>, diffusée par la RTI<sup>8</sup>, marque le point de départ de cette nouvelle période d'effervescence du cinéma et de

<sup>1</sup> Françoise Pfaff, *À l'écoute du cinéma sénégalais*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>3</sup> Jean-Baptiste Assié Boni et Yao N'Dri, « Productions audiovisuelles et esthétique. Les séries télévisées ivoiriennes ou la « malédiction » de l'enfermement esthétique », *Editions Oudjat* [en ligne]. 2020, Vol. 2, n° 3, p. 6. Disponible sur : <http://www.editionsoudjat.org/index.html/spip.php?article285> (Consulté le 2/7/2020).

<sup>4</sup> Alessandro Jedlowski, « La révolution vidéo en Afrique subsaharienne : Nigéria, Ethiopie et Côte d'Ivoire », art. cité, p. 7.

<sup>5</sup> Fortuné Bationo, Timité Bassori : « Actuellement, chacun fait sa petite cuisine devant sa porte », Entretien de Fortuné Bationo avec Timité Bassori, premier cinéaste ivoirien, *Africultures*, n° 9762.

<sup>6</sup> Olivier Rogez, *Les modes de financement du cinéma africain se réinventent*. Disponible sur : [www.rfi.fr/emission/20190410-modesfinancement-cinema-africain-reinventent](http://www.rfi.fr/emission/20190410-modesfinancement-cinema-africain-reinventent) (Consulté le 21 mai 2019).

<sup>7</sup> Assié Jean-Baptiste Boni, « Ma famille d'Akissi Loukou Delphine : entre actualisation et réitération du mythe glorieux de la femme africaine », *Les Cahiers du Grathel* [en ligne], 2015, numéro 01-2015, pp. 31-57. Disponible sur : [www.grathel.org](http://www.grathel.org) (Consulté le 8/4/2016).

<sup>8</sup> Radiotélévision Ivoirienne

l'audiovisuel ivoirien. « Dans le sillage de ce succès »<sup>1</sup>, des acteurs et actrices de *Ma famille* réalisent aussi leurs propres productions, séries ou téléfilms<sup>2</sup> : *Amah Sahoua* de Clémentine Papouet, et la série de films tournés par le Studio 225 dont *Lago le terrible*, *Famille sans scrupule*, *Le vieux t'exagère*, etc. (Kiroua, 2019 : p. 96)<sup>3</sup>. Par ailleurs, des maisons de production établies au début des années 1980, mais jusque-là peu intéressées par la production télévisuelle et fictionnelle du fait de la mainmise de la RTI, se lancent désormais dans la production audiovisuelle fictionnelle<sup>4</sup>.

## 2.1. Des budgets de production majoritairement à capitaux privés

Ce qui est intéressant de noter autour du succès de *Ma famille*, est l'apparition de nouveaux acteurs dans le champ cinématographique et audiovisuel ivoirien qui se distinguent par des qualités d'entrepreneur, et qui voient dans la production « un gombo [...], une opportunité financière lucrative »<sup>5</sup>. Quelques-uns en font même leur activité principale et embrassent par conséquent à plein temps soit une carrière d'acteur, soit une carrière de producteur, soit une carrière de réalisateur<sup>6</sup>. Certains, dont Guy Kalou et Khady Khady Touré sont à la fois acteurs, producteurs et réalisateurs.

Contrairement à leurs aînés qui ne réalisent que des longs métrages de fiction, cette jeune génération d'acteurs, nommés par Boni « La génération *Ma famille* »<sup>7</sup> et par Camara « *nouvelle génération* »<sup>8</sup>, et qui mêle « professionnels et amateurs »<sup>9</sup> touche à tous les genres filmiques : longs métrages de fiction, séries télévisées, téléfilms, documentaires, etc. Mais en termes de longs métrages de fiction, il faut attendre l'année 2011 pour voir se mettre en place une véritable dynamique chez ces jeunes acteurs qui semblent « prospérer là où, ballotée entre indigence budgétaire et galère de tournage, la génération de Désiré Ecaré et Fadika Kramo-Lanciné ne menait à bien qu'un projet sur dix ans ou plus »<sup>10</sup>. En effet, ils se différencient particulièrement par leurs différentes stratégies pour monter les budgets de production de leurs films constitués en majorité de capitaux privés. Un portrait de trois d'entre eux, qui se distinguent par le succès populaire de leurs films et les singularités de leurs techniques de financement, permet de saisir l'ingéniosité dont ils font preuve dans leur parcours de production.

<sup>1</sup> Assié Jean-Baptiste Boni, « Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018)... », art. cité, p. 385.

<sup>2</sup> Julie Dénomée, « Gombo et entrepreneuriat, ou l'industrie audiovisuelle ivoirienne en devenir », *Politique Africaine*, 2019, n° 153, p. 93.

<sup>3</sup> Adjé César Kiroua, *La pratique du placement de produits dans les productions filmiques ivoiriennes*, Thèse de doctorat unique : Arts du Spectacle, Abidjan : UFHB, 2019, p.96.

<sup>4</sup> Julie Dénomée, « Gombo et entrepreneuriat, ou l'industrie audiovisuelle ivoirienne en devenir », art. cité, p. 92

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>6</sup> Assié Jean-Baptiste Boni, « Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018)... », art. cité, p. 387.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>8</sup> Yahaglin David Camara, « Les constantes esthético-économiques du cinéma en Côte d'Ivoire », art. cité, p. 59.

<sup>9</sup> Jean-Baptiste Assié Boni et Yao N'Dri, « Productions audiovisuelles et esthétique... », art. cité, p. 8.

<sup>10</sup> Assié Jean-Baptiste Boni, « Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018)... », art. cité, p. 388.

Le premier, Owell Brown, utilise les techniques du placement de produits pour capter les financements nécessaires à la production de ses films<sup>1</sup>. Réalisateur et producteur des films *Le mec idéal* et *Braquage à l'africaine*, il s'est tourné vers les annonceurs pour financer ses deux films en échange d'une visibilité lors de leur diffusion. *Le Mec idéal* racontant le dilemme amoureux d'Estelle, jeune entrepreneuse tenant un salon de coiffure intéresse les parfumeries Gandour qui le financent à hauteur de 10 millions de francs CFA. Il reçoit aussi pour le film des aides matérielles de la part de Pepsi Cola qui lui donne de la boisson, et d'Africauto qui met à sa disposition des véhicules en échange du placement de leurs produits. Le succès public du *Mec idéal* lui ouvre la porte de financements privés institutionnalisés pour son film *Braquage à l'africaine*. Ainsi, la chaîne de télévision privée Canal+ participe à son financement en apportant la plus grande part dans son budget de production. Il bénéficie par ailleurs pour ce film de quelques soutiens publics<sup>2</sup>. Toutefois, la plus grande proportion du budget de production de *Braquage à l'africaine* provient aussi de capitaux privés.

Les deux autres que sont Guy Kalou et Khady Touré pratiquent une forme de financement participatif à « l'ivoirienne » qui consiste en une mutualisation des compétences. Cette mutualisation se situe à trois niveaux : la coproduction, l'accord entre les techniciens et une entente entre comédiens. Camara en donne les détails :

La mutualisation au niveau de la coproduction consiste à faire participer plusieurs financiers privés à la production du film en leur garantissant des bénéfices sur ses recettes. Elle correspond aux financements participatifs évoqués plus haut.

Une autre stratégie consiste en un accord avec les différents techniciens intervenant dans la réalisation du film. Vu la maigre production annuelle de longs métrages de fiction, les producteurs proposent aux techniciens des cachets forfaitaires avec la promesse qu'ils les retiendront pour d'éventuelles productions futures. Ce procédé permet aussi aux techniciens de se faire connaître sur le marché.

Pour finir, on observe une mutualisation entre les comédiens. Plusieurs comédiens à succès comme Akissi Delta, Guy Kalou, Prisca Marceleney, Khady Touré sont aussi producteurs de films. Lorsqu'un a un projet de film ou la participation d'un autre est nécessaire en tant qu'acteur, il lui propose de jouer pour une somme en dessous de sa valeur sur le marché, tout en lui promettant de faire pareil aussi lorsqu'il sera aussi sollicité<sup>3</sup>.

Enfin, « l'une des principales sources de financements reste alors l'entourage familial ou amical, sous forme de prêts qui se transforment souvent

<sup>1</sup> Adjé César Kiroua, « Le placement de produits dans la création filmique ivoirienne : catégories, fréquences et techniques de mise en scène », *Communication en question*, 2018, n° 10.

<sup>2</sup> L'État ivoirien par son Ministère de la Culture et de la Francophonie finance le film à travers le Fonsic. Au titre des institutions étrangères, le Centre cinématographique marocain et le Fonds Francophone de Production Audiovisuelle du Sud participent au financement du film.

<sup>3</sup> Yahaglin David Camara, *Économie et esthétique du cinéma en Côte d'Ivoire*, op. cit., p. 135.

en dons »<sup>1</sup>. Camara donne un aperçu de l'approche de Guy Kalou pour capter ce type de financement :

Quand j'ai un long métrage à faire, et qu'il devrait me coûter soixante millions, je vais par exemple vers des amis pour leur proposer mon projet de film. Je leur dis "Vous savez déjà ma façon de travailler. Voilà ce que le film peut nous rapporter selon les mécanismes de vente, les canaux d'écoulement que nous avons aujourd'hui". Certains de ces amis me disent : "Bon écoute ça m'intéresse, je peux venir à cinq millions, à dix millions". J'essaie de lever des fonds auprès des personnes qui ont confiance en ce qu'on fait, qui croient en ce cinéma et qui investissent<sup>2</sup>.

Cependant, malgré toutes les subtilités dont ils font montre dans leurs différentes logiques de financements, le cas du réalisateur Philippe Lacôte appartenant à cette même génération révèle qu'ils n'ont pas totalement résolu la problématique du difficile contexte financier du cinéma en Côte d'Ivoire. En effet, les budgets de production des films *Run* et *La Nuit des rois* de Philippe Lacôte sont en majorité constitués de fonds publics avec une forte proportion d'argent venant d'institutions occidentales finançant le cinéma africain. Cet exemple souligne encore une fois de plus la dépendance financière du cinéma en Côte d'Ivoire vis-à-vis de ces fonds étrangers<sup>3</sup>, et atteste de ce fait du caractère précaire de la logique de production de cette nouvelle génération.

## 2.2. Un modèle de diffusion encore balbutiant

La diffusion fait aussi l'objet d'une ingéniosité chez ces jeunes acteurs du cinéma en Côte d'Ivoire. Cette génération émerge à une période où la Côte d'Ivoire ne dispose réellement que d'une seule salle de cinéma fonctionnelle : le cinéma "La fontaine" logé dans l'enceinte du centre commercial "Sococé", et qui survivait en louant sa salle les dimanches pour des cultes religieux. Devant à ce désert de salles<sup>4</sup>, ils vont trouver des formules pour contourner les difficultés liées à la diffusion de leurs films. Guy Kalou, initiateur du concept *Babiwood* a pour son film *Et si Dieu n'existait pas 1 ?* organisé « des séances de projection payantes dans des écoles, des terrains vagues, rappelant les ciné-bus ou les caravanes de projection ». Il utilise également ce procédé pour la diffusion de son film *Kamissa* sorti en 2019 malgré l'existence d'une demi-douzaine de salles à cette période<sup>5</sup>. Il a même poussé plus loin cette approche de cinéma ambulancier en mettant sur pied en 2016 le festival Ivoire Ciné Tour (ICT) :

ICT en fait est une caravane de projection populaire, c'est donc un tour de projection itinérant qui a pour objectif d'envoyer le cinéma vers les populations qui ont perdu l'habitude de venir en salle. Mais il fallait créer pour ce faire une salle mobile. C'est en cela que le chapiteau a été mis au

<sup>1</sup> Julie Dénomée, « Gombo et entrepreneuriat, ou l'industrie audiovisuelle ivoirienne en devenir », art. cité, p. 94.

<sup>2</sup> Yahaglin David Camara, *Économie et esthétique du cinéma en Côte d'Ivoire*, op. cit., p. 134.

<sup>3</sup> Owell Brown a aussi bénéficié du soutien d'un ses fonds pour son film *Braquage à l'africaine*. Il s'agit du Fonds Francophone de Production Audiovisuelle du Sud

<sup>4</sup> Claude Forest, « Quelles salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone ? », art. cité, p. 24.

<sup>5</sup> Julie Dénomée, « Gombo et entrepreneuriat, ou l'industrie audiovisuelle ivoirienne en devenir », art. cité, p. 101.

cœur de l'activité. À l'intérieur du chapiteau, vous avez un écran qu'on a placé, vous avez des splits. Il fallait leur donner le minimum au niveau du cadre cinématographique. [...] l'entrée pour les jeunes, c'est-à-dire élèves et étudiants à 500 francs et l'entrée pour les grandes personnes à 1000 francs<sup>1</sup>.

Outre le festival ICT, d'autres festivals tels que Clap Ivoire organisé chaque par l'Office national du Cinéma de Côte d'Ivoire (Onac-Ci) et le Festilag (Festival international du film des Lacs et Lagunes) de Naky Sy Savané sont des lieux de rencontre entre le public ivoirien et les films des acteurs de la nouvelle génération. Une autre vitrine plus institutionnalisée est le Discop Afrique. Ce festival qui réunit chaque année des professionnels et des experts de l'industrie cinématographique et audiovisuelle s'impose progressivement en Afrique comme le lieu de référence en matière de vente et d'achat de contenus cinématographiques et audiovisuels africains. Son étape ivoirienne qui se déroule généralement dans le mois de mai à Abidjan donne l'opportunité à ces jeunes acteurs de faire valoir leurs films auprès de diffuseurs et d'acheteurs. Il faut aussi noter le GPACT (Grand Prix africain du cinéma, de la télévision et des TIC) du réalisateur Arantess, et Les Léonards de l'actrice Élysée Yao, tous deux initiés en 2013, mais qui n'existent plus aujourd'hui<sup>2</sup>.

La dématérialisation de la diffusion élargit aussi les opportunités d'exposition de leurs productions. Le modèle de la distribution sur CD ou DVD qui a fait le succès de Nollywood qui inspire cette nouvelle génération n'est pratiquement pas utilisé. Owell Brown s'y est essayé avec *Le Mec idéal*, mais a dû y surseoir pour raison de piraterie intensive du film. Toutefois, cette technique de distribution est envisagée par Guy Kalou qui y voit une option pertinente pour une diffusion efficace et efficiente de leurs productions. Reste à trouver selon ses propos la meilleure formule pour le faire :

Bien vrai qu'on n'ait pas encore réussi à mettre cela véritablement en place, mais cela demeure un de nos projets réels, c'est qu'on veut faire comme le Nigéria : arriver à faire nos ventes de films sur support DVD. [...] Nous voulons aussi arriver à vendre des DVD à 1000 francs ou 2000 francs tout au plus, pour que les gens puissent nous aider un peu à lutter contre la piraterie<sup>3</sup>.

Internet participe aussi à la diffusion de leurs films : « D'autres créent des chaînes YouTube et profitent de la monétisation offerte par le site »<sup>4</sup>. Des plateformes de vidéo à la demande tel que [www.africafilms.tv] et la chaîne en ligne de TV5 Monde constituent aussi pour eux des espaces de diffusion. Dans un environnement de distribution et d'exploitation des films où Hollywood pratique un impérialisme de l'image, la diffusion dématérialisée est la meilleure alternative pour ces acteurs de se faire connaître. Cependant, cette disponibilité

<sup>1</sup> Yahaglin David Camara, *Économie et esthétique du cinéma en Côte d'Ivoire*, op. cit., p. 186.

<sup>2</sup> Julie Dénomée, « Gombo et entrepreneuriat, ou l'industrie audiovisuelle ivoirienne en devenir », art. cité, p. 97.

<sup>3</sup> Yahaglin David Camara, « Les constantes esthético-économiques du cinéma en Côte d'Ivoire », art. cité, p. 72.

<sup>4</sup> Julie Dénomée, « Gombo et entrepreneuriat, ou l'industrie audiovisuelle ivoirienne en devenir », art. cité, p. 101.

sur ces différentes plateformes a aussi l'effet pervers d'exposer leurs films à une exploitation illégale d'où leur piratage.

La télévision devient de plus en plus incontournable dans leur politique de diffusion. Les participations des chaînes Canal+, TV5 Monde et d'autres télévisions publiques et privées sous forme de préachat dans les budgets de production de la majorité des films, démontrent que les télévisions surtout occidentales « s'impliquent de plus en plus dans la distribution des films ivoiriens »<sup>1</sup>. La RTI qui fut longtemps réticente à diffuser les films ivoiriens a revu sa politique depuis 2013 :

Pour redonner un nouveau souffle au cinéma en Côte d'Ivoire, la RTI a décidé dans sa programmation de réserver un quota de temps hebdomadaire à leur diffusion. Ainsi depuis l'année 2013, a-t-il été fait constat de la diffusion chaque dimanche à 21h d'une fiction ivoirienne. Aussi, cette nouvelle politique en faveur du cinéma en Côte d'Ivoire a mis à disposition d'autres plages horaires pour la diffusion de fictions et séries ivoiriennes. Les cases du dimanche soir à 21 h 15, du mercredi soir à 21h, et du lundi au vendredi à 11h soulignent l'importance accordée aux films « *made in Côte d'Ivoire* » dans la grille de programmes de cette chaîne<sup>2</sup>.

En termes de diffusion en salles, la situation semble évoluer quantitativement et qualitativement depuis 2015 avec la mise en place des salles Majestic. Ce réseau d'exploitation compte aujourd'hui 6 salles dont : le Majestic Ivoire ouvert en 2015, le Majestic Prima Vera et le Majestic Sococé tous deux ouverts en 2016, et enfin un réseau de trois salles ouvertes en 2019 dans l'enceinte du centre commercial "Cosmos" dans la commune de Yopougon. Avec un réseau de six salles, le groupe Majestic est la vitrine de l'exploitation cinématographique en salles en Côte d'Ivoire. Le succès de ces salles qui se traduit par une forte fréquentation témoigne du fait que le cinéma en salle intéresse toujours le public ivoirien. Outre l'existence des salles Majestic, il faut également noter celles de l'Institut français de Côte d'Ivoire et du Palais de la Culture d'Abidjan.

Le groupe Majestic a mis en place une politique de programmation des films ivoiriens. Pour participer à la relance du cinéma en Côte d'Ivoire, des jours de projection ont été attribués pour les films ivoiriens selon les cinémas. Ainsi, un film ivoirien a-t-il la possibilité de tourner dans le circuit Majestic selon la programmation suivante : mardi au Majestic Ivoire, mercredi au Majestic Prima et jeudi au Majestic Sococé. En moyenne 12 films ivoiriens peuvent bénéficier du circuit par mois. Toutefois, au regard de la paucité de la production de longs métrages de fiction, il se pose avec pertinence la question suivante : comment montrer des films qui n'existent pas ?

En outre, l'existence de ces nouvelles salles de cinéma ne résout pas forcément la problématique de la rentabilité des rares films qui sont réalisés :

Jusqu'à présent, je n'ai pas encore rentabilisé mes films. Si on prend déjà le processus d'un long métrage, un film normal, première sortie c'est les salles de cinéma. [...]Après ce processus, il y a la télé, les télés qui ont participé

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>2</sup> Yahaglin David Camara, *Économie et esthétique du cinéma en Côte d'Ivoire*, op. cit., p. 181.

directement au financement du film. [...] Après la télé, c'est le DVD, et après le DVD tout ce qui est Internet. Même avant le DVD, c'est Internet, le « *Pay to view* », tu paies et tu regardes. Donc voilà le mécanisme d'exploitation d'un film dans un pays normal où tout fonctionne bien. Mais en Côte d'Ivoire, on n'a pas ce mécanisme<sup>1</sup>.

Ce constat amer que pose Owell Brown montre qu'aujourd'hui, la salle de cinéma à elle seule ne peut pas permettre de rentabiliser un film. Bordwell et Thompson le confirment quand ils écrivent : « La réalisation de films est coûteuse, et la plupart ne génèrent aucun profit lors de leur sortie en salle. Dans l'ensemble du monde, 10% des films engrangent 50% du total des recettes. Les 30% les plus populaires amassent 80% des recettes »<sup>2</sup>. La salle de cinéma revêt plus un caractère de forte valorisation symbolique et constitue le point de départ de la chronologie des médias<sup>3</sup>. Et le succès en salle d'un film conditionne son succès sur les marchés annexes d'exploitation<sup>4</sup>. Toutefois, le caractère informel de l'économie ivoirienne du cinéma rend inopérant cette logique, et l'impossibilité pour Owell Brown de rentabiliser ses films *Le Mec idéal* et *Braquage à l'africaine* malgré leurs succès en salle le prouve.

Comme alternative pour sortir de cette insuffisance de rendement, quelques acteurs de cette nouvelle génération ont fait carrément le choix de basculer dans la production audiovisuelle qu'ils jugent peu onéreuse à produire et plus rentable que la fiction cinématographique qui coûte cher et dont l'amortissement exige beaucoup de moyens et d'efforts : « Bah Noël, Ana Ballo et d'autres producteurs ne voient pas l'utilité de produire un long métrage, puisqu'ils ne rentreront pas dans leurs fonds. Pourquoi produire un long métrage à hauteur de millions, si c'est pour ne le présenter qu'à des festivals ? »<sup>5</sup> C'est dans ce sens que l'on constate depuis 2015, avec la libéralisation du secteur audiovisuel ivoirien, une production massive de séries télévisées ivoiriennes doublée d'une réelle volonté de ceux qui les produisent de faire d'Abidjan un lieu incontournable d'une industrie audiovisuelle franco-africaine qui prend progressivement forme. Cela dit, qu'est-ce qui singularise cette industrie audiovisuelle ivoirienne ?

### **3. Du basculement de la production cinématographique vers la production audiovisuelle**

Avec les chaînes télé, on est plus à l'aise de faire des séries télé parce que les achats se font à l'épisode [...] Donc c'est aussi un moyen de rentabiliser et je pense que les jeunes producteurs doivent aussi se tourner vers ça<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Yahaglin David Camara, *Économie et esthétique du cinéma en Côte d'Ivoire*, op. cit., p. 554.

<sup>2</sup> David Bordwell et Christine Thompson, *L'art du film : une introduction*, Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2013, p. 68.

<sup>3</sup> Claude Forest, « L'industrie du cinéma en Afrique. Introduction thématique », *Afrique contemporaine*, 2011, Vol. 2, n° 238, p. 62.

<sup>4</sup> Yahaglin David Camara, *Économie et esthétique du cinéma en Côte d'Ivoire*, op. cit., p. 76.

<sup>5</sup> Assié Jean-Baptiste Boni, « Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018)... », art. cité, p. 390.

<sup>6</sup> Yahaglin David Camara, « Les constantes esthético-économiques du cinéma en Côte d'Ivoire », art. cité, p. 71.

Le succès de *Ma famille* d'Akissi Delta fait prendre conscience des potentialités liées à la production télévisuelle privée dans une Afrique en pleine transition numérique. En plus de démocratiser les outils de production cinématographique et audiovisuelle, le numérique contribue aussi à la libéralisation du secteur télévisuel dans la majorité des pays d'Afrique. À la faveur de cette libéralisation émergent plusieurs chaînes de télévision privées en Afrique qui ont besoin de contenus filmiques pour remplir leurs plages horaires. En 2009, il y avait 300 chaînes privées dans 44 pays d'Afrique subsaharienne qui se partageaient 700 millions de téléspectateurs. Et en 2017, l'Afrique comptait 718 chaînes de télévision terrestres gratuites. Ces télévisions pour être pérennes ont besoin d'audience de plus en plus nombreuse. Pour y parvenir, elles doivent proposer des contenus qui peuvent fidéliser les téléspectateurs. Et l'une des meilleures solutions pour le faire est de proposer aux téléspectateurs des séries à la façon africaine qu'ils apprécient bien. Mamadou Ibra Kane confirme cette préférence du public africain pour des séries locales : « Au lancement, en 2010, nous diffusions 30 % de programmes extérieurs. Dès la fin de l'année, nous nous sommes rendu compte qu'il y avait une forte demande de séries locales. Et aujourd'hui, plus de 90 % des contenus sont des programmes locaux »<sup>1</sup>. Les jeunes réalisateurs ivoiriens saisissent toutes ces potentialités économiques liées à ce marché florissant de la télévision en Afrique. En plus, le succès médiatique de *Ma famille* d'Akissi Delta dissipe tout doute d'un éventuel échec financier et médiatique.

Outre un environnement économique (production et diffusion) favorable, l'essor des séries télévisées ivoiriennes est aussi lié selon Alessandro Jedlowski à un contexte sociopolitique particulier en Côte d'Ivoire :

[...] la Côte d'Ivoire plongeait dans une instabilité politique qui, dans un contexte caractérisé par la forte pénétration des téléviseurs et la relative stabilité de l'alimentation électrique, a favorisé le succès des séries diffusées à la télévision, un format à regarder dans la sécurité de sa propre maison plutôt que dans les vidéoclubs de quartiers « dangereux »<sup>2</sup>.

### **3.1. Des initiatives privées aux coproductions avec les chaînes de télévision**

Au départ, les séries sont intégralement financées par les privés sans le soutien de la RTI, ni d'aucune télévision ou d'institutions aidant financièrement le cinéma en Côte d'Ivoire. Mais à partir de 2011, la donne va changer. L'État ivoirien à partir de cette année va manifester un réel intérêt pour la production audiovisuelle en général. La RTI va commencer aussi à investir dans la production sérielle. L'intérêt de l'État ivoirien se perçoit à travers la mise en place effective de l'ONAC-CI en 2011, et du Fonsic en 2013 doté d'un budget d'environ un milliard de FCFA. En 2017, ce fonds avait à son actif sept séries financées dont *Chroniques Africaines*, *Ma famille*, *L'amour en bonus*, *Sicoboï*, *Histoire d'une vie*, *Charme et chagrin*, et *Teenager* selon la Direction du cinéma du Ministère de la Culture et de la Francophonie de Côte d'Ivoire. La RTI va aussi

<sup>1</sup> Sophie Motte, Télévision : les séries africaines crèvent l'écran, *Le Monde* du 28 février 2018.

<sup>2</sup> Alessandro Jedlowski, « La révolution vidéo en Afrique subsaharienne : Nigéria, Ethiopie et Côte d'Ivoire », art. cité, p. 11.



participer au financement de plusieurs séries. Sous la direction d'Ahmadou Bakayoko, elle avait un budget de plus de 100 millions de FCFA destiné à la production audiovisuelle. Ce fonds finançait des contenus filmiques non réalisés en son sein. Il lui a permis de financer des projets à hauteur de 50 à 100% de leur budget en fonction de la taille des entreprises de production qui les portaient. Mais il faut noter qu'elle est plus encline à financer à grand budget des réalisateurs à succès dont le passif est un gage pour la réussite d'une production future. Comme exemple de série télévisée qu'elle a financé à grand budget, il faut noter la saison 2 de *Sœurs ennemies*. En effet, le succès public de la saison 1 de cette série l'amène à financer intégralement la saison 2 à hauteur de 100 millions de FCFA. Ce financement intégral lui permet d'avoir l'exclusivité de sa diffusion. Toutefois, le soutien de la RTI n'est pas seulement financier, mais aussi matériel par certaines facilités<sup>1</sup> qu'elle met à la disposition des réalisateurs ou producteurs de séries.

Une autre chaîne de télévision décisive dans le financement des séries télévisées ivoiriennes depuis 2015 est Canal+. Dans sa nouvelle politique d'expansion, et au regard du nombre croissant de ses abonnés en Afrique qui aujourd'hui est supérieur à 2 millions, le groupe Canal+ Overseas a entrepris d'investir dans la production de séries télévisées africaines que ses téléspectateurs africains apprécient beaucoup. C'est ce que traduit ce propos de Nathalie Folloroux, Directrice générale de la chaîne Canal+ : « Sur nos chaînes, il y a de plus en plus de séries courtes produites localement, et nous allons lancer plusieurs séries longues faites en Afrique, afin de répondre à l'attente de proximité de nos téléspectateurs ». (Motte, 2018)<sup>2</sup>. Dans cette dynamique, le Groupe Canal+ Overseas va financer intégralement la saison 2 de la série *Ma famille* d'Akissi Delta intitulée *Ma grande famille*, et qui a une volonté panafricaine par son casting. Elle a aussi participé au financement de la première série dramatique ivoirienne réalisée par Alex Ogou dénommée *Invisibles*.

D'autres chaînes comme TV5 et des institutions internationales telles que le Fonds francophone de production pour les pays du sud, financent aussi la production des séries télévisées ivoiriennes, mais, le fonds est sélectif. La réalisatrice ivoirienne Marina Niava a bénéficié d'une aide de ce fonds pour la production de sa série *21*. Cependant, au vu des dynamiques actuelles, la participation des chaînes de télévision et des institutions dans le financement des séries télévisées ivoiriennes est presque marginale. En effet, la production et le financement des séries télévisées en Côte d'Ivoire sont jusqu'à ce jour tenus essentiellement par les privés. Et un reportage<sup>3</sup> réalisé par la RTI sur l'économie des séries télévisées ivoiriennes le confirme. Ce reportage révèle

---

<sup>1</sup> « Par contre sur d'autres productions, nous allons mettre à disposition soient des moyens humains, des moyens techniques, des moyens de promotion ou obtenir des partenariats des réductions et des facilités sur des éléments qui auraient coûté de l'argent. Donc tout ceci constitue des éléments non monétaires, nous ne payons pas directement la société, mais nous leur permettons de boucler le financement. » (Camara, 2021 : p. 400).

<sup>2</sup> Sophie Motte, *op. cit.*

<sup>3</sup> Ce reportage s'intitule *Les coulisses des séries télévisées ivoiriennes* et est disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=jqoFtlSUln4&t=55s>.

qu'aujourd'hui, une dizaine de séries sont produites annuellement en Côte d'Ivoire avec un budget moyen de 50 millions de FCFA. Ce montant représente aussi le budget de production de la série *Le deal*, réalisé par Olivier Koné. La répartition du budget de cette série s'établit comme suit : la préparation (5 millions), les cachets (20 millions), la régie (10 millions), les décors et accessoires (10 millions), et la postproduction (5 millions). Cette série est totalement financée sur les fonds propres du producteur qui est un privé.

Toutefois, le budget de production d'une série peut évoluer d'une saison à une autre. Par exemple, pour la série *Brouteurs.com* d'Alain Guikou, la première saison a coûté 20 millions, la saison 2 a coûté environ 70 millions, et la troisième saison a coûté 220 millions. Cette courbe évolutive du budget de financement de la série montre l'intérêt ou l'attractivité des séries ivoiriennes. Pour *Ma famille* d'Akissi Delta, la saison 1 a coûté 250 millions de FCFA, et la saison 2 intégralement financée par le groupe Canal a coûté entre 700 et 800 millions de FCFA.

Une autre forme de série qui s'est aussi développée est le web-série. Les acteurs de ce type de contenu s'affranchissent des financements des chaînes de télévision et même souvent des financements des mécènes et des institutions. Ils produisent avec de très maigres moyens (une caméra numérique, un micro et une perche). Mais leur succès attire l'attention des opérateurs économiques. La plus connue est *Ça se koi ça encore* qui enregistre des millions de vues sur Internet. Les producteurs de ce web-série ont diffusé sur le net plus de 1000 vidéos en quatre ans. Leur vidéo qui a enregistré le plus grand succès est *Le bébé fraisant* qui a été regardée plus de 6 millions de fois. Son succès attire à ses producteurs les faveurs des annonceurs qui veulent apparaître dans leurs vidéos. Ainsi, cela leur permet de signer de gros contrats avec les annonceurs qui veulent y apparaître pour la publicité de leurs produits.

Toute cette effervescence autour des séries télévisées témoigne de la bonne santé de l'économie de la production de ce genre filmique en Côte d'Ivoire. Le constat général qui se fait aujourd'hui est que les producteurs ou les réalisateurs investissent plus dans la production de séries télévisées que dans celle des longs métrages de fiction destinés aux salles. Et le propos suivant le confirme : « Bah Noël, Ana Ballo et d'autres producteurs ne voient pas l'utilité de produire un long métrage, puisqu'ils ne rentreront pas dans leurs fonds. Pourquoi produire un long métrage à hauteur de millions, si c'est pour ne le présenter qu'à des festivals ? »<sup>1</sup> Dès lors, ce grand intérêt pour la production de séries télévisées en Côte d'Ivoire amène à se pencher sur leur mode de diffusion. Cela dit, comment sont diffusées les séries télévisées ivoiriennes ?

### **3.2. Les télévisions au cœur du système de diffusion**

Les chaînes de télévision privées qui se créent en Afrique noire francophone au début des années 2000 n'ont généralement pas le droit de traiter d'informations relevant de la politique, de l'économie ou du social, car le débat public n'est pas libre et ouvert dans la plupart des pays d'Afrique. Leur domaine de compétence se limite seulement au divertissement (musique, sport,

<sup>1</sup> Assié Jean-Baptiste Boni, « Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018)... », art. cité, p. 390.

cinéma, etc.), et c'est pourquoi la presse sénégalaise va les qualifier de « chaînes tam-tam ». En production musicale, les pays africains sont autosuffisants, et dans une certaine mesure, cela est aussi pareil pour le sport. Reste maintenant le cinéma et l'audiovisuel où la production d'images de soi est très maigre en Afrique. Pour combler ce déficit en productions filmiques, les chaînes de télévision sont obligées de diffuser des contenus occidentaux généralement hollywoodiens pour satisfaire les attentes de leur public. Quand *Ma famille* sort et qu'elle cartonne, les chaînes commencent à se l'arracher comme des petits pains. Ce besoin de séries africaines que révèle son succès attire les producteurs ivoiriens et africains vers les nouvelles chaînes de télévision privées. En plus, le contexte est favorable à la mise en place d'une économie de la série télévisée, car les chaînes de télévision privées prolifèrent chaque année. Par exemple, l'autorité de régulation de l'audiovisuel en Côte d'Ivoire avait annoncé au début de l'année 2019 la création de huit nouvelles chaînes en Côte d'Ivoire qui seront opérationnelles en 2020 avec le passage à la Télévision numérique terrestre (TNT). Cela devient progressivement une réalité puisque quatre<sup>1</sup> d'entre elles ont commencé à émettre au premier semestre de l'année 2020.

Les réalisateurs de séries télévisées ivoiriennes vont saisir ces nouvelles opportunités qu'offre le secteur de l'audiovisuel en Afrique. Mais c'est après 2011 avec la création du concept de "*Babiwood*" que l'influence des séries télévisées ivoiriennes en Afrique est bien perceptible. En effet, les séries qu'elle produit et réalise sont présentes sur presque tous les écrans d'Afrique noire francophone et voire de certains pays occidentaux. Des séries ivoiriennes sont diffusées dans plus de 40 pays africains et au-delà du continent. *Sœurs ennemies* d'Érico Sery a été diffusée sur 20 chaînes africaines et aux Antilles. Elle a été aussi traduite en trois langues (Espagnol, Anglais et Créole).

Aujourd'hui, des chaînes occidentales s'impliquent activement dans la diffusion des séries ivoiriennes. C'est le cas de Canal+ qui a diffusé *Invisibles* d'Alex Ogou dans le dernier trimestre de l'année 2018. L'action du groupe propriétaire de cette chaîne va plus loin avec la création de la chaîne A+ qui est spécialisée dans la diffusion de contenus spécifiquement africains. Le groupe Canal à travers A+ internationalise les séries télévisées ivoiriennes dans tous les pays où il est présent. Dès lors A+ permet aux séries télévisées ivoiriennes de pénétrer tous les continents. Cette chaîne détient l'exclusivité de la diffusion de *Ma grande famille* d'Akissi Delta qu'elle a intégralement financée. TV5 participe aussi à la diffusion des séries télévisées ivoiriennes. La diffusion des séries télévisées ivoiriennes par ces chaînes occidentales montre que le marché européen leur est ouvert, contrairement aux longs métrages de fiction ivoiriens qui y ont un accès difficile.

Les télévisions ne sont pas les seuls espaces de diffusion des séries télévisées ivoiriennes. Il y a aussi les festivals. Le plus important est le Discop Abidjan qui est un salon qui réunit des diffuseurs africains et occidentaux. Ce marché où s'achètent et se vendent des contenus télévisuels, dont les séries ivoiriennes, permet aussi de sonder le marché des séries télévisées en Afrique. Il permet de voir son évolution, et de faire le point sur les producteurs, les

<sup>1</sup> Il s'agit de RTI3, La Nouvelle Chaîne Ivoirienne (NCI), A+ Ivoire et Life TV.

réalisateurs, les acteurs et les projets à venir. Le ministère ivoirien de la Communication et la RTI initiateurs de cette étape ivoirienne du Discop, voulaient à travers ce salon étendre la distribution des séries télévisées ivoiriennes à toute l'Afrique entière. Lors de l'édition de 2015 à Abidjan, de 10 chaînes publiques africaines auxquelles la RTI distribuait ses contenus sériels, elle voulait passer à 60 chaînes publiques. Par l'organisation de ce salon à Abidjan, la Côte d'Ivoire espérait être incontournable dans l'économie des séries télévisées en Afrique et voire dans le monde. D'autres festivals en Europe étendent aussi le marché des séries télévisées ivoiriennes. Le festival de La Rochelle dédié aux séries télévisées a longtemps refusé de sélectionner des séries africaines à cause de leur mauvaise. Mais, ces dernières années, cette position change progressivement parce qu'on constate de la qualité dans les productions africaines actuelles. Pour preuve, *Invisibles* d'Alex Ogou a remporté le prix de la meilleure fiction francophone étrangère à ce festival en 2018.

Internet participe aussi à la diffusion des séries télévisées ivoiriennes. Aujourd'hui, la grande majorité des séries réalisées par les réalisateurs de l'avant-garde sont disponibles en téléchargement libre sur le site YouTube. C'est pareil aussi pour la saison 1 de *Ma famille* d'Akissi Delta. En 2018, la chaîne de télévision TV5 a lancé une offre numérique et gratuite pour les séries africaines donc ivoiriennes y comprises. Il existe aussi plusieurs sites de diffusion en ligne de contenus sériels africains comprenant des séries ivoiriennes que sont [www.cinetrafic.fr](http://www.cinetrafic.fr), [www.playvod-ci.com](http://www.playvod-ci.com), [www.africafilmstv.com](http://www.africafilmstv.com), etc.

Une autre donnée importante liée à la diffusion et la distribution des séries télévisées ivoiriennes, c'est leur amortissement économique ou leur rentabilité. Contrairement à Akissi Delta qui n'a jusqu'aujourd'hui pas encore pu rentabiliser *Ma famille* selon son propos, dans un entretien qu'elle a accordé dans le cadre de cette étude, la plupart des producteurs de séries ivoiriennes rentabilisent leurs investissements. Malgré des difficultés que certains d'entre eux rencontrent, d'autres producteurs arrivent à faire des bénéfices de 60 millions sur une série. Mais pour être amortie, une série doit être diffusée par plusieurs chaînes. Alain Guikou affirme que pour amortir l'investissement d'une série télévisée ivoirienne, elle doit passer au minimum sur dix chaînes de télévision à raison d'un achat de 5 millions par chaîne. Dès lors, le constat qui se fait est que les séries télévisées ivoiriennes se vendent bien aujourd'hui que les longs métrages de fiction.

Il y a vingt ans, personne n'aurait misé sur une série ivoirienne ou africaine. Le paysage audiovisuel ivoirien était animé par des séries américaines, brésiliennes et françaises qui essayaient chacune d'avoir le monopole absolu. Et pour dire vrai, cette guéguerre entre ces grands producteurs et distributeurs étrangers n'encourageait pas des initiatives locales de la part des privés. Il a fallu Akissi Delta pour ouvrir un sillon que la jeune génération de réalisateurs ivoiriens a bien creusé. Aujourd'hui, les séries ivoiriennes crèvent les écrans en Afrique et aussi en Occident. Malgré quelques difficultés à trouver des financements, « les programmes produits localement

sont plébiscités par le public d’Afrique francophone »<sup>1</sup>. Les attentes du public ivoirien et africain pour les contenus ivoiriens sont tellement grandes qu’elles suscitent aujourd’hui un intérêt de grandes chaînes internationales dont particulièrement le groupe Canal. Le groupe voit dans les séries ivoiriennes un moyen efficace pour élargir son marché et mieux configurer son public.

## Conclusion

Le développement de l’industrie audiovisuelle ivoirienne s’inscrit donc dans un équilibre entre opportunité, rentabilité et visibilité<sup>2</sup>.

En définitive, l’on retient que le concept de "Babiwood" est né avec la nouvelle génération de cinéastes ivoiriens qui est guidée par une rhétorique de la rentabilité<sup>3</sup>. Ayant émergé à la faveur des avancées technologiques qui ont démocratisé la pratique cinématographique et audiovisuelle, ces cinéastes dans leur grande majorité conçoivent la production filmique fondamentalement comme un business<sup>4</sup>. C’est dans ce sens que Dénommée les qualifie d’entrepreneurs de l’audiovisuel<sup>5</sup>.

La nécessité pour eux de rentabiliser leurs investissements les a poussés à opérer un changement de paradigme dans la production filmique en Côte d’Ivoire. L’on est passé de la production de longs métrages de fiction très onéreuse et difficilement rentabilisable, à une production télévisuelle privée moins coûteuse et facilement amortissable, du fait de la libéralisation du secteur télévisuel en Afrique qui a occasionné l’essor de plusieurs télévisions privées, et qui ont besoin de contenus nouveaux. Certains pour maximiser leurs gains jouent sur les deux fronts :

Quand nous faisons un long métrage, un produit cinématographique, on le sort en version long métrage et en version série. Cette stratégie nous donne deux niveaux de rentabilité et on arrive plus ou moins à amortir nos charges, et à encourager ceux qui nous font confiance à continuer à nous aider financièrement<sup>6</sup>.

Pour donner plus de visibilité à leurs productions filmiques, ils lancent le concept de "Babiwood" qu’ils veulent dans un premier temps en rupture avec les pratiques de production et de diffusion de leurs aînés de l’ancienne génération.

---

<sup>1</sup> Sophie Motte, *op. cit.*

<sup>2</sup> Julie Dénommée, « Gombo et entrepreneuriat, ou l’industrie audiovisuelle ivoirienne en devenir », art. cité, p. 101.

<sup>3</sup> Yahaglin David Camara, « Les constantes esthético-économiques du cinéma en Côte d’Ivoire », art. cité, p. 70.

<sup>4</sup> Claude Forest, « Khady Touré : le cinéma comme business, Entretien avec Khady Touré », *Africultures*, Mis en ligne le 30 mai 2017, Disponible sur : [africultures.com/kadhy-toure-cinema-business-14112/](http://africultures.com/kadhy-toure-cinema-business-14112/). Consulté le 1<sup>er</sup> juin 2020.

<sup>5</sup> Julie Dénommée, « Gombo et entrepreneuriat, ou l’industrie audiovisuelle ivoirienne en devenir », art. cité, p. 85.

<sup>6</sup> Yahaglin David Camara, « Les constantes esthético-économiques du cinéma en Côte d’Ivoire », art. cité, p. 71.

Dans un second temps à l'image de l'autonomie et du dynamisme de Nollywood, et qui dégage une coloration spécifiquement ivoirienne :

[...] quand j'ai lancé le concept Babiwood en 2013 pour ne pas dire fin 2012 ; l'objectif pour nous était de faire en sorte qu'il existe un cadre philosophique du cinéma ivoirien. Qu'on puisse nous reconnaître à travers un concept, et ce concept est Babiwood. [...] Babiwood se veut à la base être une industrie que nous voulons mettre en place à partir d'ici un peu comme Nollywood. Une industrie en fait qui fait du cinéma pour les Ivoiriens, consommé par les Ivoiriens et fait par les Ivoiriens. Donc c'est un cinéma qui tient compte de nos réalités culturelles, nos réalités financières, nos réalités géographiques et originelles pour faire des films dans lesquels et à travers lequel les Ivoiriens vont se reconnaître, donc qui va les emmener à repositionner le septième art dans leur quotidien<sup>1</sup>.

Ce vœu de mettre en place une industrie ivoirienne du film traduite par le concept de "*Babiwood*" semble progressivement prendre forme vu l'intérêt de grands groupes audiovisuels<sup>2</sup> pour les productions sérielles ivoiriennes. L'africanisation de l'offre de Canal+ à travers la création de sa chaîne A+ dont le siège est à Abidjan, et qui devrait comprendre 40% de programmes d'Afrique francophone témoigne de l'attractivité des créations de cet espace dont la Côte d'Ivoire fait partie. Le financement à plus de 800 millions de francs CFA de *Ma grande famille*, suite de la série à succès *Ma famille* d'Akissi Delta montre la place importante qu'occuperaient les séries made in Côte d'Ivoire dans la politique d'expansion de Canal+ en Afrique à travers sa chaîne africaine A+.

Pour ce qui est du cinéma grand public, l'ouverture des salles de cinéma Majestic peut être très décisive dans la création de "*Babiwood*" à condition de régler la problématique de la paucité des longs métrages de fiction ivoiriens. Les succès de *Frap* d'Andy Melo (plus de 20 000 entrées), *L'interprète 2* (environ 20 000 entrées) et *L'interprète 1* (environ 17 000 entrées) de Khady Touré, et les succès du *Mec idéal* et de *Braquage à l'africaine* d'Owell Brown montrent le grand intérêt du public local pour le cinéma qui se fait en Côte d'Ivoire. Outre, les sélections des deux films de Philippe Lacôte *Run* au Festival de Cannes en 2014, et *La Nuit des rois* à la Mostra de Venise en 2020, l'Étalon de bronze reçu par Owel Brown pour *Le Mec idéal* au Fespaco en 2011, témoignent aussi d'une volonté de ces réalisateurs de faire rayonner les productions filmiques ivoiriennes à l'international, et de leur intérêt pour le public extérieur.

Toutefois, "*Babiwood*" qui se voudrait une industrie filmique à portée internationale selon la définition qu'en donne Guy Kalou<sup>3</sup> doit pour ce faire résoudre préalablement la problématique du caractère informel et précaire du cinéma en Côte d'Ivoire<sup>4</sup>. Cela s'entend par mettre sur pied selon Boni Assié un modèle économique viable et de ligne éditoriale savamment conçue<sup>5</sup> pour régler les questions de mauvaise qualité esthétique reprochée généralement aux

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>2</sup> Groupe Canal, TV5 Monde, Startimes.

<sup>3</sup> Yahaglin David Camara, « Les constantes esthético-économiques du cinéma en Côte d'Ivoire », art. cité, p. 59.

<sup>4</sup> Yahaglin David Camara, *Économie et esthétique du cinéma en Côte d'Ivoire*, op. cit., p. 41.

<sup>5</sup> Assié Jean-Baptiste Boni, « Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018)... », art. cité, p. 401.

productions des cinéastes de la nouvelle génération. Par ailleurs, il propose aussi la mise en place « d'une réglementation claire, pour faciliter le travail de toutes les parties ».<sup>1</sup> Cela nécessite selon Camara une participation de l'État ivoirien<sup>2</sup> dans la structuration de cette nouvelle économie ivoirienne du cinéma et de l'audiovisuel qui se dessine avec les cinéastes de la nouvelle génération.

## Bibliographie

- Anonyme, « Cinéma et domination étrangère en Afrique », *Peuples Noirs Peuples Africains*, 1980, n° 13, pp. 141-144.
- Bachy Victor, *Le cinéma en Côte d'Ivoire*, Paris : L'Harmattan, 1983.
- Barlet Olivier, « La critique occidentale des images d'Afrique », *Africultures*, 1997, n° 1.
- Bationo Fortuné, Timité Bassori : « Actuellement, chacun fait sa petite cuisine devant sa porte », Entretien de Fortuné Bationo avec Timité Bassori, premier cinéaste ivoirien, *Africultures*, n° 9762.
- Becker Howard, *Les Mondes de l'art*, Traduction de BOURNIORT Jeanne, Paris, Flammarion, 2010.
- Boni Assié Jean-Baptiste, « Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018). Une aventure ambiguë », *Afrique contemporaine*, n° 263-264, 2017.
- Camara Yahaglin David, *Économie et esthétique du cinéma en Côte d'Ivoire*, Thèse de doctorat en arts du spectacle, Abidjan, Université Félix Houphouët-Boigny, 2021.
- Camara Yahaglin David, « Les constantes esthético-économiques du cinéma en Côte d'Ivoire », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, vol. 3, n° 20, 2020.
- Creton Laurent, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, Paris, Armand Colin, 2020.
- Dénommée Julie, « Gombo et entrepreneuriat, ou l'industrie audiovisuelle ivoirienne en devenir », *Politique Africaine*, 2019, n° 153.
- Jedlowski Alessandro, « Introduction au thème. Afriques audiovisuelles : Appréhender les transformations contemporaines au prisme du capitalisme global », *Politique africaine*, Paris : Karthala, 2019, n° 153.
- Kifouani Delphes, *De l'analogique au numérique. Cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement*, Paris : L'Harmattan, 2016.
- Kiroua Adjé César, *La pratique du placement de produits dans les productions filmiques ivoiriennes*, Thèse de doctorat unique : Arts du Spectacle, Abidjan : UFHB, 2019.
- Kiroua Adjé César, « Le placement de produits dans la création filmique ivoirienne : catégories, fréquences et techniques de mise en scène », *Communication en question*, 2018, n° 10.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>2</sup> Yahaglin David Camara, « Les constantes esthético-économiques du cinéma en Côte d'Ivoire », art. cité, p. 75.

- Kodjo François, « Les cinéastes africains face à l'avenir du cinéma en Afrique », *Tiers-Monde*, 1979, Tome 20, n° 79, Audiovisuel et développement.
- Lelièvre Samuel, « Institutions et professionnels de la production des cinémas africains », De Boeck Supérieur | « *Afrique contemporaine* », 2011/2 n° 238.
- Motte Sophie, Télévision : les séries africaines crèvent l'écran, *Le Monde* du 28 février 2018.
- N'Dri Yao, *Approche esthétique de la dénonciation dans le cinéma ivoirien*, Thèse de doctorat : arts du spectacle, Abidjan : UFHB, 2014.
- Passevant Christiane et Portis Laurent, « Le défi du cinéma africain : entre le culturalisme et l'impérialisme », *L'homme et la société*, 1998, n° 127-128, Cinéma engagé, cinéma enragé.
- Pfaff Françoise, *À l'écoute du cinéma sénégalais*, Paris : L'Harmattan, 2010.
- UEMOA, *Programme d'actions communes pour la production, la circulation et la conservation de l'image au sein des États membres de l'UEMOA*, Ouagadougou, UEMOA, juin 2004.

### Webographie :

- Aralamon Solange, *Cinéma : Grand-Bassam lance le projet "Babiwood"*, Disponible sur : <https://www.pressecoatedivoire.ci/article/2674-cinema-grand-bassam-lance-le-projet-babiwood>. Consulté le 31 mai 2021.
- Boni Assié Jean-Baptiste, et N'Dri Yao, « Productions audiovisuelles et esthétique. Les séries télévisées ivoiriennes ou la « malédiction » de l'enfermement esthétique », *Editions Oudjat* [en ligne]. 2020, Vol. 2, n° 3. Disponible sur : <http://www.editionsoudjat.org/index.html/spip.php?article285> (Consulté le 2/7/2020).
- Boni Assié Jean-Baptiste, « Ma famille d'Akissi Loukou Delphine : entre actualisation et réitération du mythe glorieux de la femme africaine », *Les Cahiers du Grathel* [en ligne], 2015, numéro 01-2015, pp. 31-57. Disponible sur : [www.grathel.org](http://www.grathel.org) (Consulté le 8/4/2016).
- Colleyn Jean-Paul, « Corps, décor et envers du décor dans les vidéos populaires africaines », *L'Homme* [En ligne], 2011, n° 198-199. Mis en ligne le 18 juillet 2013. Disponible sur <http://journals.openedition.org/lhomme/22672;DOI:10.4000/lhomme.22672> (Consulté le 30 avril 2019).
- Forest Claude, « Quelles salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone ? », *Cinémas*, 2017, Vol. 27, numéro 2-3, pp. 11-30, Disponible sur <https://doi.org/10.7202/1045365ar> (Consulté le 26/7/2020).
- Forest Claude, « Khady Touré : le cinéma comme business, Entretien avec Khady Touré », *Africultures*, Mis en ligne le 30 mai 2017, Disponible sur : [africultures.com/kadhy-toure-cinema-business-14112/](http://africultures.com/kadhy-toure-cinema-business-14112/). Consulté le 1<sup>er</sup> juin 2020.



- Forest Claude, « La disparition du marché du film en salles d’Afrique sud saharienne francophone (1960-2018) », *Entrelacs* [En ligne], 14 | 2018. Mis en ligne le 17 décembre 2018. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/entrelacs/4214;DOI:10.4000/entrelacs.4214> (Consulté le 3/5/2019).
- Jedlowski Alessandro, « La révolution vidéo en Afrique subsaharienne : Nigéria, Ethiopie et Côte d’Ivoire », *Sociétés politiques comparées* [en ligne]. 2017, n° 43, Disponible sur : [http://www.fasopo.org/sites/default/files/varia1\\_n43.pdf](http://www.fasopo.org/sites/default/files/varia1_n43.pdf) (Consulté le 2/7/2020).
- Rogez Olivier, *Les modes de financement du cinéma africain se réinventent*. Disponible sur : [www.rfi.fr/emission/20190410-modesfinancement-cinema-africain-reinventent](http://www.rfi.fr/emission/20190410-modesfinancement-cinema-africain-reinventent) (Consulté le 21 mai 2019).
- RTI, *Les coulisses des séries télévisées ivoiriennes*. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=jqoFtISUln4&t=55s>.
- Vincensini Anne, « Les structures du cinéma en Afrique noire francophone », In: *NETCOM : Réseaux, communication et territoires / Networks and Communication Studies*, vol. 7 n°1, avril 1993. pp. 210-225; doi : [https://www.persee.fr/doc/netco\\_09876014\\_1993\\_num\\_7\\_1\\_1168](https://www.persee.fr/doc/netco_09876014_1993_num_7_1_1168).

## LE CINEMA IVOIRIEN : DU DEBUT A L'ERE DE LA NUMERISATION

TOPPÉ Gilbert

Université Alassane Ouattara de Bouaké,  
(Côte d'Ivoire)

[toppe\\_gilbert@yahoo.fr](mailto:toppe_gilbert@yahoo.fr)

### Résumé :

Débutant dans les années soixante grâce à la télévision, le cinéma ivoirien a enregistré plusieurs films, réalisateurs et acteurs locaux de renom. Mais très vite, ce cinéma doit faire face à un manque de moyens et de structures adaptées pour garder une production cinématographique de qualité : parc de salles insuffisant ; distribution des films échappant à toute sélection ; peu de politique d'aide à la production. L'apparition du numérique à partir de 2004 lui donne une seconde jeunesse en lui permettant de multiplier sa production. Mais le numérique ne règle pas tous les problèmes et notamment les problèmes de conservation. Le professionnalisme du secteur est toujours d'actualité et l'Etat entend s'y mettre.

**Mots-clés :** cinema, cinéates, numérique, télévision, réalisateurs, profession, ivoirien

### Summary:

Beginning in the 1960s thanks to television, Ivorian cinema recorded several films, directors and local actors of renown. But very quickly, this cinema had to face a lack of means and structures adapted to keep a quality cinematographic production: insufficient number of cinemas; distribution of films escaping any selection; little policy of aid to production. The appearance of digital technology in 2004 gave the industry a new lease on life by allowing it to increase its production. But digital technology does not solve all the problems, especially the problems of conservation. The professionalism of the sector is always topical and the State intends to put itself there.

**Keywords:** cinema, cineates, digital, television, directors, profession, Ivorian

## Introduction

Depuis plusieurs années, de nombreux spécialistes du 7ème art s'accordent à reconnaître que le cinéma ivoirien qui est né au début des années soixante, reste malade. Et les mots pour le dire suffisent à susciter l'inquiétude quant à l'avenir. Certains parlent d'«agonie», d'autres évoquent un «coma», là où plusieurs autres encore, affirment qu'il s'agit bel et bien d'une «mort» du cinéma ivoirien. Cependant, la récente apparition du numérique suscite quelques espoirs quant à un renouveau de ce cinéma.

### 1. Le cinéma ivoirien et ses années de gloire

La naissance du cinéma ivoirien juste après l'accession du pays à l'indépendance, avec des producteurs locaux et un nombre important de salles de cinéma, reparti sur le territoire national, a suscité beaucoup d'espoir, tant économiquement, socialement que culturellement, avec notamment la naissance du nouchi.

#### 1.1. Les débuts du cinéma ivoirien avec la télévision

Le cinéma ivoirien, à l'instar des cinémas de plusieurs autres pays d'Afrique noire francophone, est demeuré longtemps aux mains de réalisateurs, de producteurs et de distributeurs blancs (occidentaux). Pour remédier à cette situation, le gouvernement crée en 1961, la Société Ivoirienne de Cinéma (SIC). Deux ans plus tard, suite à la création de la Radiodiffusion Télévision Ivoirienne (RTI) en 1963, le gouvernement décide de fusionner la SIC et la RTI.

En 1964, Timité Bassori, se lance et réalise en noir et blanc avec l'aide des techniciens de la RTI et grâce à un financement de la SIC, *Sur la dune de la solitude* (32 mn), le premier film ivoirien.<sup>1</sup>

Le film raconte l'histoire de la rencontre de deux jeunes gens un soir au bord de la lagune. Tous deux font connaissance et passe la nuit au bord de l'eau. Le lendemain matin au réveil, le jeune homme constate la disparition de la jeune femme. Curieusement, plus tard, le jeune homme retrouvera le visage de sa compagne d'une nuit sur un lit mortuaire.

En 1967, il réalise le long métrage *La femme au couteau*. La même année, Georges Kéita réalise *Korogo*, une fresque à base de légende populaire qui est le premier téléfilm ivoirien.

La télévision devient à cette époque le premier client de la SIC, pour la production de documentaires, ou de courts et moyens métrages signés ou non par les principaux cinéastes d'Abidjan.

#### 1.2. Les premiers cinéastes ivoiriens

Petit à petit, on voit apparaître à l'écran une génération de cinéastes tout aussi talentueux les uns que les autres. Il s'agit de Henri Duparc, issu de la prestigieuse FEMIS<sup>2</sup> à Paris, il travaillera pour la SIC, et en 1969, réalisera son

<sup>1</sup> <https://www.babelio.com/auteur/Timite-Bassori/>

<sup>2</sup> FEMIS: École nationale supérieure des métiers de l'image et du son.

premier moyen métrage *Mouna ou le rêve d'un artiste* qui fera l'ouverture de la deuxième édition du FESPACO<sup>1</sup>.

En 1967, il réalise le long métrage *La femme au couteau*. La même année, Georges Kéïta réalise *Korogo*, une fresque à base de légende populaire qui est le premier téléfilm ivoirien.

En 1969 également, un autre réalisateur ivoirien, Désiré Écaré sort son film, *Visages de femmes*, le premier film ivoirien à être sélectionné au festival de Cannes en 1985. Le rayonnement du cinéma ivoirien est tel qu'en 1993, à la suite de *Rue Princesse*, long métrage réalisé par Henri Duparc, les Ivoiriens surnomment la rue dans laquelle a été tournée une partie du film, "rue princesse". Cette rue, fut par la suite, l'une des rues les plus mythiques d'Abidjan. Le travail remarquable de ces différents réalisateurs permettra de révéler les plus grands acteurs ivoiriens. Il s'agit de Akissi Delta, Anny Tchelley, Bamba Bakary ou encore Kodjo Eboulé.<sup>2</sup>

Ainsi, les premiers cinéastes d'Abidjan étaient : Timité Bassori, Gnoan M'Bala, Henri Duparc, Georges Kéïta, Georges Kéïta.

### 1.3. Les salles de cinéma

Dans les années 70, la Côte d'Ivoire pouvait s'enorgueillir de son cinéma. Les salles étaient en nombre important. Et la plupart des grandes villes du pays en possédait. Que ce soit à Abidjan comme à l'intérieur du pays, les cinéphiles scrutaient les affiches tous les soirs pour voir les films à la une. Jeunes, adultes, hommes comme femmes se bousculaient pour avoir accès aux salles et se délecter des projections cinématographiques. C'est souvent que certains cinéphiles étaient obligés de suivre les films en position debout puisque parfois la salle devenait exigüe pour contenir la foultitude de cinéphiles. C'est dire tout l'intérêt que le cinéma suscitait à cette époque. Et ce beau public qui était surtout passionné des films de karaté. C'est l'époque des grands acteurs comme Bruce Lee, David Karadine, Takashi Yamamoto etc. Les westerns et polars américains de même que les longs métrages africains étaient aussi prisés des cinéphiles à l'exemple de Pétanqui.<sup>3</sup>

Cette réalité est décrite par le réalisateur Philippe Lacôte :

Elles structuraient la vie sociale, c'étaient des lieux devant lesquels on se retrouvait, et si les choses étaient ainsi, c'est bien parce qu'il y avait une raison ! En effet, à Abidjan, par exemple, il y avait environ 100 salles de cinéma réparties dans toute la capitale, des quartiers huppés aux quartiers populaires. Ces cinémas sont El Mansour, L'Ivoire, Le Paris ou encore Les studios. De plus, le prix des tickets était généralement compris entre 100 et 200 f, ce qui rendait donc le 7ème Art accessible à toutes les bourses. Cependant, les propriétaires de cinémas allaient encore plus loin, ils travaillaient avec des Djelibas<sup>4</sup>, et ces griots étaient chargés d'expliquer le synopsis des films avant leur projection, en des termes simples et à la manière éloquente des griots, de quoi captiver les foules et remplir des

<sup>1</sup> FESPACO: Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou

<sup>2</sup> Mano Bonbon, Petite histoire du cinéma ivoirien - Candy Côte d'Ivoire, 25 octobre 020, <https://www.bing.com>

<sup>3</sup> Francis Kouamé, Le cinéma ivoirien : De l'ombre à la lumière, novembre 2012, Le Démocrate, 12

<sup>4</sup> Djelibas: griots dans la culture mandigue

salles. Aller au cinéma pendant les années 1960-1990, était donc une expérience unique.

Ainsi donc, les Ivoiriens étaient friands du grand écran, allaient régulièrement voir des films, chaque ville avait son cinéma et on dénombrait environ 100 salles de cinéma rien qu'au niveau d'Abidjan.

Le cinéma constituait le hobby favori de beaucoup de gens. Pour 500 FCFA, l'on avait droit à une séance à Abidjan alors que dans les salles de l'intérieur du pays, cela coûtait à peine 200 FCFA. Parfois, on y allait en famille, ou bien avec sa petite amie.<sup>1</sup>

Le développement du cinéma et de ses salles a également favorisé la floraison de petits commerces à partir desquelles des familles gagnaient leur vie à travers la vente de certaines denrées (pain, oranges, viande braisée, cigarettes, etc.).

Au fond, les deux décennies 1970-1990 ont vu l'âge d'or du 7ème art, parce que l'Etat ivoirien et ses partenaires extérieurs avaient fait du cinéma une véritable industrie dont le fonctionnement donnait satisfaction.

Malheureusement, les choses vont peu à peu se dégrader jusqu'au début des années 90 où, à la place des projections cinématographiques, ce sont des cérémonies religieuses qui vont élire domiciles dans les salles.

#### **1.4. Le cinéma et le nouchi**

Dans les années 70, le nouchi naît ! Cet argot, voit le jour devant les fameuses salles de cinéma d'Abidjan, servant de langage codé aux jeunes défavorisés, aux délinquants et aux Ziguehi<sup>2</sup> qui l'utilisent pour communiquer. Aujourd'hui, le nouchi fait partie intégrante de la culture ivoirienne et lui permet de rayonner partout le monde.

## **2. Le cinéma et ses années noires**

Le cinéma ivoirien qui est né au lendemain de l'indépendance du pays, est très vite gagné par les difficultés, au point que certains parlent de sa "mort".

### **2.1. L'action des loubards**

Les soirées de cinéma étaient l'occasion pour beaucoup de gens de se distraire. Cependant, elles constituaient également des moments où des groupes de voyous ou de loubards se réglèrent les comptes. Etant donné que les tarifs d'entrée aux salles ne valaient pas grand-chose, tout le monde pouvait y accéder. Ainsi, des loubards se donnaient rendez-vous dans ces salles pour s'y affronter violemment et parfois à l'arme blanche. C'est ainsi qu'au fil du temps, les salles de cinéma vont voir leur réputation s'enlaidir et vont peu à peu se vider. A côté de cela, beaucoup de gens considéraient aussi que les salles de cinéma et les vidéoclubs dans les petits quartiers constituaient des lieux de dépravation (diffusion de films pornos, distribution de drogue etc.).

---

<sup>1</sup> Jean-Marc KONAN, [lejournalcinema.blogspot.com/2016/07](http://lejournalcinema.blogspot.com/2016/07)

<sup>2</sup> Ziguehi: loubards ivoiriens

## 2.2. L'action des religieux

Lorsqu'au début des années 90, un vaste mouvement évangélique se met en branle en Côte d'Ivoire, les salles de cinéma (parfois abandonnées parce que plus rentables) et les vidéoclubs tombent aux mains d'hommes religieux visiblement décidés à en découdre avec "le diable".

Cette situation a été dépeinte par Yodé et Siro dans leur album "*Victoire*": où ils exposent le déclin des salles cinéma. En effet, en 2000, le célèbre duo zouglou, Yodé et Siro sort *Victoire*. La chanson raconte un duel qui oppose Jésus à Satan mais lorsqu'on prête attentivement l'oreille, on se rend compte qu'en réalité, les chanteurs critiquent l'apparition de nouvelles églises en Côte d'Ivoire et leur impact sur les loisirs, notamment les salles de cinéma.

*"Dieu pour sauver son monde, il a envoyé son fils unique  
Avec un plan de bataille  
Jésus est arrivé, il a créé beaucoup d'églises  
Assemblées de Dieu attaquez tous les maquis !  
Royaumes de Dieu attaquez les cinémas"*

Ainsi dit, dans les années 1990, de nombreuses églises ouvrent en Côte d'Ivoire et s'installent dans les locaux des cinémas, obligeant ceux-ci petit à petit à mettre définitivement un terme à leurs activités.

Par exemples, l'ancien centre culturel de Treichville et son cinéma, l'ancien cinéma Liberté d'Adjamé et bien d'autres en feront les frais au grand dam des professionnels du milieu qui assistent impuissants à l'enlisement de leur métier. Plus de salles, plus de projections, plus de production et patatras! Toute l'industrie cinématographique ivoirienne s'écroule.

## 2.3. Le déficit de financement du cinéma ivoirien

Le cinéma ivoirien est confronté à un manque de moyens et de structures adaptées pour avoir une production cinématographique de qualité. Outre le parc insuffisant des salles, la distribution des films échappe à toute sélection.

Le cinéma ivoirien bénéficie de quelques appuis ponctuels de la part de l'Etat et de partenaires privés. Mais à partir des années 2000, les efforts de l'Etat vis-à-vis du secteur cinématographique vont s'amoinrir alors que l'aide extérieur quant à elle, s'est considérablement rabougri. Même si durant cette période, l'organisation de certains événements tels Clap Ivoire, le FICA<sup>1</sup>, ont donné le sentiment que quelque chose était encore possible, il faut reconnaître que l'économie cinématographique est toujours inexistante.

Les séries sont trop nombreuses et de piètre qualité. Cette situation nuit à l'expansion de ce cinéma et laissent la production ivoirienne sur la touche des grands festivals.

## 2.4. Les crises sociopolitiques en Côte d'Ivoire

Le cinéma ivoirien a du mal à se faire une place sur la scène internationale et même au niveau national.

Alors que le phénomène des églises est un coup de massue pour le 7ème Art ivoirien, les crises socio-politiques du début des années 2000 viennent

<sup>1</sup> Festival international du court-métrage d'Abidjan.

l'achever. Comment peut-on peut produire normalement des films dans un pays où la guerre sévit régulièrement ?

Les actions sont timides. Par exemple en 2002, Akissi Delta, figure emblématique du cinéma ivoirien, produira l'illustre série *Ma famille* qui permettra au cinéma ivoirien de survivre, car *Ma famille* sera un succès planétaire. S'en suivra également des séries telles que : *Nafi*, *Sah Sandra*, *Class'A* ou encore *Teenagers* et des films comme *Bronx Barbès*, le film qui a fait le plus d'entrées au box-office ivoirien.

Cependant, le lien entre le grand écran et les Ivoiriens est définitivement rompu: les Ivoiriens ne vont plus au cinéma, qui va au cinéma quand il y a la crise dans son pays ?

### **3. Le renouveau du cinéma ivoirien avec le numérique**

Le numérique donne une «seconde jeunesse» au cinéma ivoirien. En effet, en Côte d'Ivoire comme ailleurs, l'apparition du numérique est vue, la plupart du temps, comme une aubaine pour le réalisateur. Désormais, avec certaines caméras numériques, il est même possible de tourner une scène à la lumière d'une bougie ou d'un téléphone portable !

#### **3.1. Le dynamisme de la production**

Les réalisateurs dans leur souci de continuer à exister, s'investissent pour la plupart, dans la production de séries télévisées. Il faut toutefois, reconnaître que l'avènement du numérique a boosté la production dès l'année 2004. Surtout que ce mode nouveau de production facilite la tâche aux cinéastes et amoindri aussi leurs charges.

Au fond, là où auparavant l'on avait besoin d'une vingtaine de techniciens, en mode numérique, avec ne serait-ce que cinq techniciens, le tour est joué. Ainsi, les cinéastes sont unanimes pour reconnaître que le passage au numérique améliore la qualité de l'image et du son. En la matière, *Coupé décalé* de Fadiga Demilano ; *Les bijoux du sergent Digbeu* de Alex Quassy et même *Un homme pour deux sœurs* de Marie-Louise Asseu constituent de belles illustrations.

Mais le recours au mode numérique ne règle pas tout pour autant. Puisque l'une des grosses plaies du cinéma ivoirien demeure le manque de professionnalisme et le déficit de financement. Par ailleurs, il se pose également un problème de public. D'autant que la population de son côté est de plus en plus friande des CD, VCD, DVD et autres clés USB. De fait, beaucoup de gens ne trouvent plus nécessaire de se rendre dans une salle de cinéma pour voir un film.

Le cinéma ivoirien, depuis l'avènement du numérique, a connu, dès 2004, de nouvelles sorties de films comme : *Coupé décalé* de Fadiga demilano, *Le Bijou du sergent Digbeu* de Alex Kouassi, de Alain Guikou ou *Un homme pour deux sœurs* de Marie-Louise Asseu. On compte, actuellement en moyenne, la sortie d'un film tous les trois mois. On notera, il est vrai, que ces films connaissent souvent des défauts techniques (image ou son) mais il est possible d'affirmer que, grâce au numérique, le cinéma ivoirien a pris un nouveau départ.

Le cinéma connaît actuellement une révolution numérique, ce qui lui de produire des films à très bas coûts et très facilement.

Il se met progressivement une véritable industrie cinématographique ivoirienne : de plus en plus de films sont tournés au format numérique, la diffusion et l'exploitation reprennent davantage du terrain car le réseau de salles qui est faiblement développé se réorganise et le marché se restructure.

L'apparition du numérique est vue comme une aubaine pour les réalisateurs. Désormais, avec certaines caméras numériques, il est même possible de tourner une scène à la lumière d'une bougie ou d'un téléphone portable !

L'arrivée du numérique a démocratisé aussi la pratique cinématographique, en donnant des possibilités plus importantes aux écoles de cinémas, aux autodidactes, etc. Aujourd'hui, tout le monde peut acquérir du matériel amateur et s'essayer à la pratique audiovisuelle. Le montage est par exemple une étape beaucoup moins lourde (et non pas moins complexe) en numérique qu'en 35 mm, où des kilomètres (8) de bobines étaient coupés, découpés, collés et recollés sur des tables de montage très imposantes.

### 3.2. Une nouvelle vague de réalisateurs

Après une longue période où les productions cinématographiques ivoiriennes se faisaient rares, par manque de moyens, et suscitaient peu d'entrain chez les Ivoiriens, les choses changent petit à petit. Une nouvelle vague de réalisateurs tels que Guy Kalou, Axel Ogou ou encore Philippe Lacôte bougent les lignes et font vivre un cinéma qui se rapproche des réalités ivoiriennes et africaines tout comme leurs prédécesseurs. En 2014, le long métrage *Run* de Philippe Lacôte était nominé au festival de Cannes tandis qu'en 2018, la série *Invisibles* d'Axel Ogou était primée meilleure fiction étrangère au festival de la Rochelle. Cette année, le long métrage : *La nuit des rois* de Philippe Lacôte est nominé aux Oscars.

Des initiatives comme le Bushman<sup>1</sup> film festival se mettent en place, des productions telles que MTV et Canal + collaborent avec des cinéastes ivoiriens. Quant aux salles de cinéma, elles font leur retour progressivement dans les quartiers d'Abidjan.

### 3.3. Le développement du cinéma d'animation

L'arrivée du numérique a démocratisé la pratique cinématographique, en donnant des possibilités plus importantes aux écoles de cinémas, aux autodidactes, etc. Aujourd'hui, tout le monde peut acquérir du matériel amateur et s'essayer à la pratique audiovisuelle. Le montage est par exemple une étape beaucoup moins lourde (et non pas moins complexe) en numérique qu'en 35 mm, où des kilomètres (8) de bobines étaient coupés, découpés, collés et recollés sur des tables de montage très imposantes.

Longtemps cantonné aux courts métrages, le cinéma d'animation ivoirien accède au long métrage en juillet 2013 avec la sortie de *Pokou*, princesse ashanti,

---

<sup>1</sup> Bushman film festival: festival premier festival africain du court-métrage réalisé avec des smartphones en Côte d'Ivoire.



réalisé par Abel Kouamé, puis les autres productions du studio Afrika Toon. Plusieurs autres studios d'animation ivoiriens voient le jour pendant la même période, dont @robase studio et C'Kema.

En avril 2015, plusieurs de ces studios s'associent pour former l'Association ivoirienne du cinéma d'animation (AIFA) afin de promouvoir le cinéma d'animation dans le pays.

#### **4. Les problèmes du numérique**

Le numérique, même s'il répond efficacement à certains problèmes, en crée de nouveaux et bouleverse l'ensemble de la pratique cinématographique et son industrie.

##### **4.1. L'impact du numérique sur la production et la postproduction**

Le matériel numérique simplifie certains aspects. Notamment lorsque l'on travaille avec des acteurs non professionnels, puisque contrairement à la pellicule, il est possible de refaire les prises autant de fois que nécessaire jusqu'à ce que le réalisateur la juge parfaite. Avant, cela était matériellement impossible. C'est aussi le cas pour les effets spéciaux qui sont plus aisément intégrés au reste du film et qui jouissent d'une plus grande souplesse de création.

##### **4.2. L'équipement des salles de cinéma**

Ce qui pose réellement problème c'est l'équipement des salles de cinéma. Les rares salles qui sont encore existantes et en état de marche en Côte d'Ivoire, ne sont que peu équipées pour projeter des films en numérique sur le format qui a été imposé au niveau mondial, le DCP, car l'équipement est bien trop coûteux.

D'autres supports numériques (DVD ou VCD notamment) sont projetés dans plusieurs salles de cinéma, mais ne correspondent pas aux standards internationaux de diffusion (car ne remplissant pas toutes les conditions de protection de l'œuvre et de qualité).

Le format imposé pénalise largement l'exploitation cinématographique en Côte d'Ivoire, tout simplement parce qu'il dépasse les capacités d'investissement des exploitants. Le DVD est critiqué, pour la faiblesse qualitative de l'image sur grand écran (le Blu-Ray pourrait compenser ce problème), mais finalement, c'est avec ce support que fonctionne dans la majorité des salles à Abidjan.

Car la numérisation des salles ne consiste pas uniquement à remplacer les pellicules par des disques durs. Tout l'équipement de la salle doit être remplacé et le coût peut paraître exorbitant.

Une salle équipée suppose d'abord l'achat d'un projecteur autour de 40 millions de FCFA (environ 60 000 €) pour un projecteur 2K12, puis inévitablement un réaménagement total de la cabine de projection qui doit être hermétique et parfaitement isolée de la chaleur et de la poussière, de l'humidité et dotée d'une excellente climatisation.

Cet aménagement peut se chiffrer entre 5 et 7 millions de FCFA (environ 7 000 et 10 000 €) selon les estimations de plusieurs études. La modernisation de

la chaîne se chiffre entre 650 000 FCFA (environ 1 000 €) pour une simple adaptation et de 10 millions (environ 15 000 €), voire plus, pour une refonte totale.

On peut donc estimer une fourchette comprise entre 45 à 100 millions de FCFA (environs 70 000 € et 150 000 €) s'il est décidé de s'équiper en qualité, et d'ajouter des options comme un Scaler, une librairie centrale + TMS (Theater Management System) + câblage, ou encore un équipement parabolique pour recevoir les DCP par satellite et l'option 3D.

Tous ces éléments conduisent au « tout numérique » qui signifie d'abord que plus aucune salle ne gardera de projecteur 35mm. Les films qui n'auront pas été numérisés tomberont dans l'oubli. Cela risque de faire beaucoup... C'est donc potentiellement la fin de tous les films qui ne sont pas des succès commerciaux et que personne ne voudra numériser. Or, dans le cas présent, peu de films ivoiriens seront numérisés sur DCP. Cela risque, une fois de plus, de maintenir le cinéma ivoirien à la marge de l'industrie cinématographique mondiale, voire d'aggraver la situation déjà préoccupante des industries cinématographiques africaines...

Nous sommes à une période charnière dans l'histoire du cinéma, et d'ici très peu de temps, l'intégralité de l'industrie cinématographique mondiale travaillera sur du numérique. Ceux qui ne prendront pas le train en marche risquent bien de rester loin derrière pendant longtemps. Pour l'instant, la Côte d'Ivoire n'a pas vraiment lancé la numérisation des salles. Face aux nombreux obstacles que rencontrent les cinéastes et aux lacunes de l'industrie cinématographique ivoirienne, beaucoup de professionnels se détournent du cinéma. Un certain nombre d'entre eux se dirige vers les séries. Même Gaston Kaboré s'y est mis. L'avantage est que l'essentiel, voire la totalité, du processus de fabrication de la série est réalisée localement. L'inconvénient des outils numériques est d'être très sensible aux conditions climatiques, tout comme les équipements des salles. La chaleur, mais aussi la poussière ou l'humidité sont de gros handicaps.

#### **4.3. L'industrie du cinéma face au piratage en Côte d'Ivoire**

L'industrie cinématographique ivoirienne souffre du piratage, facilité par le numérique. L'inventivité des pirates de films dépasse souvent les capacités d'innovation des entreprises locales. À Abidjan, peu de temps après la sortie d'un film, on voit s'échanger sur téléphone portable en quelques minutes pour 100 FCFA (0,15 €)... Il est difficile de faire plus compétitif et plus rapide. Malheureusement, c'est à cause de ce genre de pratique que le marché du DVD ou du VCD est pénalisé. Il est très compliqué d'engranger des revenus par la vente de DVD, car les pirates sont d'une extraordinaire efficacité et rapidité.

La Côte d'Ivoire est un terrain propice à ces pratiques puisque la réglementation pour la protection du droit d'auteur est inappliquée. À titre de comparaison, on estime que 80 % des logiciels utilisés en Côte d'Ivoire en 2008 étaient piratés. Il n'y a pas de chiffres similaires pour le cinéma, mais le manque à gagner est énorme. Les pertes sont si colossales que les réalisateurs et les

producteurs ont beaucoup de mal à rendre leur activité rentable dans la majorité des cas.

La lutte contre le piratage est un des éléments décisifs dans l'avenir du cinéma en Côte d'Ivoire.

#### **4.4. Le numérique et la conservation des films**

Le numérique permet une réduction de la taille physique des supports, surtout que les cinémathèques manquent de place. Mais malheureusement, les matériels numériques ne permettent pas de conservation dans la durée. Les grands centres de conservation sauvegardent sur disque dur, et transfèrent les données régulièrement sur de nouveaux supports qui ont évolué avec le temps. Cela implique un travail conséquent et surtout de conserver aussi des logiciels capables de lire des formats qui seront certainement devenus obsolètes d'ici vingt ou trente ans ! Cela nécessite une mise à jour permanente des formats, des logiciels et des supports, qui évoluent à une vitesse impressionnante. Actuellement, certaines recherches portent sur l'étude de nouveaux supports plus fiables, comme des disques de verres. Mais à l'heure actuelle, aucun ne remplit les conditions optimales de conservation.

En effet, les hautes technologies sont très sujettes aux aléas climatiques, et si une bobine prend l'eau, ou la poussière, elle s'abîme, mais peut éventuellement être restaurée. La question se pose beaucoup plus difficilement pour des disques durs. La chaleur est aussi un ennemi des supports numériques en tous genres. Or, les risques d'inondations ou de chaleurs excessives sont présents. Exemple de la cinémathèque africaine de Ouagadougou.

Comme on le voit, la conservation des films est un vrai problème dans le monde entier, compris la Côte d'Ivoire et le passage au numérique a contribué à le rendre plus compliqué.

L'exemple français devrait néanmoins nous faire réfléchir à la question car, si pendant un temps le dépôt légal au CNC se faisait sur support numérique, il se fait de nouveau sur support pellicule 35 mm, suite aux préconisations du rapport Étienne Traisnel et René Broca, car il s'agit à l'heure actuelle du meilleur support pour la conservation. Ainsi, que ce soit en Côte d'Ivoire ou ailleurs dans le monde, la pellicule reste un support privilégié pour conserver les films.

### **5. Les actions actuelles de l'Etat**

Pour le développement du cinéma en Côte d'Ivoire, l'Etat a mis en place plusieurs structures.

#### **5.1. La création de l'ONAC-CI**

L'office national de l'action cinématographique de Côte d'Ivoire (ONAC-CI) a pour vocation de réorganiser et professionnaliser le cinéma ivoirien, promouvoir la coopération internationale en matière de cinéma etc.

Le cinéma ivoirien compte plusieurs branches (spécialistes de la recherche de financement, producteurs exécutifs, délégués, mécènes, sponsors, créateurs, de scénaristes, metteurs en scène, etc.)

L'instauration d'une carte professionnelle, la construction de salles multiplexes avec l'aide des décideurs politiques et celle des opérateurs économiques et administratifs constituent des chantiers qui redonneront certainement vie au cinéma ivoirien.

## 5.2. Le FONSIIC

L'Etat a également mis en place un fonds de soutien à l'industrie cinématographique de Côte d'Ivoire (Fonsic) opérationnel depuis 2013. Malgré la création de cette organisation, le cinéma ivoirien souffre toujours d'un manque de financement. « Il n'y a pas de banque qui manifeste un véritable engouement pour le secteur ».

En l'absence de partenaires privés, le fonds est essentiellement financé par des dotations de l'Etat, qui a attribué 600 millions de francs CFA (900 000 euros) au Fonsic en 2018, contre 14 millions (20 000 euros) l'année de son lancement en 2013. Ce montant total pour l'année 2018 comprend les frais de fonctionnement (salaires et équipements), ce qui réduit à environ 400 millions de francs CFA (600 000 euros) la part effectivement disponible pour financer des projets. Depuis 2013, le Fonsic a financé 43 projets, dont 18 longs-métrages, 4 documentaires, 11 séries et 29 festivals.

## Conclusion

Le cinéma ivoirien souffre cependant d'un manque criant de professionnalisme, tandis qu'il est particulièrement difficile pour les producteurs de trouver un financement décent et qu'il n'existait aucune école de cinéma en Côte d'Ivoire.

## Bibliographie

- « Les débuts prometteurs du cinéma ivoirien », Eburnéa, n° 39, 1970.  
Francis Kouamé, *Le cinéma ivoirien : De l'ombre à la lumière*, novembre 2012, Le Démocrate, 12
- Gilbert Toppé, *Éducation aux archives : théorie, pratique et valorisation*, Paris, L'Harmattan, 2015, 155 pages ;
- Gilbert Toppé, *Médias en Côte d'Ivoire : applicabilité et réglementation*, Publibook 2016, 208 pages
- <https://www.babelio.com/auteur/Timite-Bassori/>
- Mano Bonbon, *Petite histoire du cinéma ivoirien - Candy Côte d'Ivoire*, 25 octobre 020, <https://www.bing.com>
- Richard Bonneau, *Écrivains, cinéastes et artistes ivoiriens : aperçu bibliographique*, Nouvelles éditions africaines, Abidjan, 1973, 175 pages.
- Victor Bachy, *Le cinéma en Côte d'Ivoire*, L'Harmattan, Paris, 1983 (3e éd.), 83 pages

## CREATION D'UNE STATUE MONUMENTALE D'ERNESTO DJEDJE ET DEVELOPPEMENT CULTUREL

GUEYE Yoro Emmanuel  
Enseignant-Chercheur  
Institut National Supérieur des Arts  
et de l'Action Culturelle (INSAAC)  
(Côte d'Ivoire)  
[gueyoro@gmail.com](mailto:gueyoro@gmail.com)

### Résumé :

Perpétuer la mémoire de l'artiste ivoirien Ernesto Djédjé au moyen d'un langage statuaire rend compte de la vitalité de la création plastique contemporaine. Cette prodigieuse ronde-bosse monumentale se fait valoir dans un mode de significations assignées à l'ordre du réalisme naturaliste. Sous une dynamique artistique, l'œuvre modelée à la résine s'offre une excellente opportunité de promotion culturelle de la musique et de la danse *Ziglibithy* du terroir Bété.

**Mots-clés :** Langage, statue monumentale, esthétique, mémoire, promotion culturelle.

### Abstract :

Perpetuating the memory of the artist Ernesto Djédjé by means of a statuary language makes account of the vitality of contemporary plastic creation. This monumental round bump asserts itself in a mode of meanings assigned to the order of naturalistic realism. Under an artistic dynamic, the work shaped with resin offers an excellent opportunity cultural promotion of *Ziglibithy* music and dance from the Bété region.

**Keywords:** Language, monumental statue, aesthetics, memory, cultural promotion.

## Introduction

Dans un sursaut de conscience historique, l'élévation solennelle d'une merveilleuse sculpture monumentale, haut d'environ deux mètres à l'INSAAC, à la gloire de l'artiste Ernesto Djédjé<sup>1</sup>, s'inscrit dans la dynamique de la création plastique. Sous la houlette du sculpteur Koffi Donkor, un groupe d'étudiants marque son aptitude à dompter la matière robuste suivant un réalisme naturaliste tridimensionnel. Ils expriment magistralement les proportions élégantes et la puissance inventive de la majestueuse ronde-bosse du *Gnoantré National* statufiée en résine dans les convenances académiques. En quoi la sensibilité esthétique assignée à l'œuvre cyclopéenne inoxydable rend compte d'un système de significations célébrant l'ampleur de la production contemporaine? Certainement, le génie créateur se met au service de la communauté pour non seulement immortaliser l'illustre personnage au panthéon des œuvres de l'esprit mais aussi pour contribuer à l'essor de l'industrie culturelle ivoirienne. A travers une lecture sémio-esthétique, la statue dévoile les dimensions plastico-iconiques du portrait en pied qui défie la patine du temps. En véhiculant des idéaux et valeurs intangibles, le langage des signes et symboles sculpturaux entretient un lieu digne de mémoire collective porteur de la foi et des plus hautes aspirations du peuple Bété. Astreinte à incarner un reliquat identitaire pour la postérité, l'œuvre déroule un discours émaillé de codes iconiques dont le sens confère au monument commémoratif une présence publique significative. Selon toute vraisemblance, la posture signifiante des déhanchements admirables restituée, par la gestuelle éloquente, le souvenir vivant des scènes de spectacle vectrices des références tradi-modernes de la musique et de la danse *Ziglibithy* issues du terroir éburnéen. On ne peut s'empêcher de dire que cette œuvre est engagée dans un processus historique d'accomplissement des réalités sociales, spirituelles et des modèles de conduites cimentées par la langue locale. Il va de soi que se ressourcer via l'héritage statuaire donne lieu à l'épanouissement du patrimoine culturel national et des vertus de bien-être des individus comme rempart face à l'angoisse instinctive d'une société en crise de repères culturels.

### 1. Mode d'expression inédite

Le mode de création plastique s'efforce de représenter avec dextérité la réalité de l'icône du *Ziglibithy*.

#### 1.1. Représentation plastique

Par les gestes symbiotiques impromptus que dirige une inspiration invétérée, les artistes figurent sans complaisance le portrait en pied du roi du *Ziglibithy* dans le matériau résineux suivant une combinaison savante de creux et de reliefs. Au gré de l'imagination créatrice, la fine description de la

---

<sup>1</sup> Le nom Bété hautement symbolique que porte l'artiste désigne le bois «iroko» ou *milicia excelsa*, un grand arbre millénaire issu de l'Afrique subsaharienne. Cette espèce végétale sacrée aux vertus étonnantes est couramment associée aux rites traditionnels de protection et médicinales, c'est ainsi qu'elle commande le respect en tant que fétiche. Ernest Djédjé Blé Loué dit Ernesto Djédjé assume son destin par les vertus de cette essence ancestrale exceptionnelle qui le déterminent.

gigantesque ronde-bosse d'Ernesto Djédjé raffermir l'ingéniosité du modelage de la substance visqueuse. L'acte de créer sur la rétine, des formes modelées dévolues à la nature, reste un exercice de la pensée par lequel les modeleurs affirment leur prise de possession de la matière stabilisée dans une armature solide. Cette robustesse se joue de la pesanteur et de l'équilibre des proportions pour dominer la façade principale de l'Institut. L'activité créatrice développe avec passion le goût des masses de la musculature, des volumes du colosse et une faculté du sentir exceptionnel de la place éminente de l'homme dans l'univers. Elle fait de Donkor et de ses élèves des témoins oculaires du temps et de l'espace. Ce qui offre à l'implacable monumentalité de la statue du *Gnoantré National* une identité visuelle propre à l'éclosion de la création plastique contemporaine.

Modelée avec prédilection sous la bienveillance du canon classique, la statue grandiose d'Ernesto Djédjé témoigne de la mise en scène admirable d'une œuvre imposante dotée d'une force expressive. En déclinant une beauté en soi, l'œuvre d'art dégage inéluctablement l'harmonie des masses, la sérénité, la noblesse qui caractérise les « chefs d'œuvre » de notre temps. La représentation de la statue est douée d'une réalité objective dont l'éclairage ambiant ressort le modelé des muscles. Elle reste soumise à l'apprentissage scrupuleux de règles et de procédés relatifs à des canons esthétiques en vigueur. Les artistes tentent de s'immiscer dans l'intimité des attributs physiques de Djédjé dont le « look » respirait une énergie extraordinaire. C'est ainsi que la tenue vestimentaire était soignée avec élégance dans les modulations d'une verve plastique. Ses chemises tendances marquées par de gros bords supérieurs demeuraient toujours entrouvertes pour dévoiler la virilité d'une poitrine garnie de poils. Les pantalons de qualité étaient également cousus avec de gros bords supérieurs appelés « pattes d'éléphant ». Sa coiffure afro se conjugait avec un visage partagé équitablement par des rouflaquettes dont le charme n'échappait à aucun membre du fan-club de la vedette. Les souliers en cuir brillant sont modelés dans un style propre à une époque où la star était toujours tirée à quatre épingle pour se distinguer. A vrai dire, le traitement plastique déroule la séduction éblouissante dérivée des formes saillantes du sujet saisi dans un élan spectaculaire. Cette production réaliste inédite est le fruit d'une technique chirurgicale qui revendique un savoir-faire inné avec une volonté de puissance. La facture noble de l'œuvre relevant des arts du génie s'accommode avec la pérennité, c'est pourquoi l'artiste « confie son témoignage à une matière plus stable et plus durable que la mémoire » (Huyghe, 1957, p.19). Il apporte une plus-value à la création plastique contemporaine par ses prouesses techniques intrinsèques.

## 1.2. Ecriture naturaliste

Sous le regard « médical », les sculpteurs dissèquent minutieusement avec hardiesse dans un mode naturaliste l'anatomie du corps humain figurée en mouvement. Autour du prototype vivant, la beauté des déhanchements du personnage en pleine exhibition témoigne d'un épisode éloquent de la vie réelle du talentueux danseur. On assiste avec un plaisir sans cesse renouvelé à une

orchestration originale de la rythmique plastique des pas de danse exhibés tantôt sur les plateaux de la Radio Télévision Ivoirienne (RTI) tantôt sur les podiums des salles de spectacle mondaines. Relevant d'une excellente qualité d'observation clinique, la faculté créatrice du sujet pris dans son univers quotidien naturel des bars dancings, des cabarets de la capitale ivoirienne est élevée à un degré suprême. Le modèle est restitué fidèlement à son maximum de puissance et d'intensité en se conformant à une certaine tradition comme si la création aspirait à une perfection archaïque. Le réalisme intransigeant prend ses distances avec une quelconque idéalisation stérile de la plastique. Au sein d'une communauté de goût de la mesure et du naturel, les artistes ressuscitent une doctrine classique. La quête du vraisemblable donne créance à l'incarnation des principes esthétiques hérités de Boileau. Dès lors, le contemplateur ne saurait se passer d'une jouissance esthétique du modèle traité avec la précision d'orfèvre jusque dans la vulgarité. Tout porte à penser que la sensibilité esthétique se prête au jeu de l'objectivité scientifique astreinte à l'étude du milieu populaire dont est issu le sujet représenté.

En développant l'art de fixer les traits caractéristiques de Djédjé, dépouillés des attributs superficiels, les artistes donnent du relief, de la densité et de la virilité à la structure vivante à travers laquelle se croisent l'habileté et la passion. Même si le massif anthropomorphe reste figé dans une attitude hiératique, l'œil perçoit a contrario une certaine vitalité et une attraction singulière dans le caractère naturel de la plastique statuaire en raison de l'incubation prégnante de ses composantes. Sans aucun doute, on peut dire que la statue sublimée à souhait est saisie d'une force inexprimable et d'une profondeur par laquelle l'« âme » du *Gnoantré National* se ravive du « souffle divin », se régénère et se perpétue. Force est de constater que, par la dynamique des rythmes harmoniques, l'humain et la matière inerte forment une poésie fascinante de la substance résineuse dans un souci scrupuleux du vrai. En réalité, l'art du modelage tire profit de l'hyménée de la raison et de la beauté plastique soustrait à la servitude mimétique du réalisme d'apparence.

### 1.3. Expérience esthétique

Au-delà des artifices de l'écriture sculpturale, la sensibilité esthétique répond à une dialectique du sensible et de l'intelligible. Elle fait sienne l'idée que l'objet propre d'une production désintéressée est le beau. La statue d'Ernesto Djédjé s'accommode parfaitement avec la pensée hégélienne : « l'objet de l'esthétique n'est pas le domaine du beau en général, mais celui de la seule beauté artistique » (Ferry, 1998, p.63). Là où l'esprit s'empare des impressions sensorielles, l'œuvre modelée a une existence objective dénuée de toute présomption. La capacité à penser par une activité intellectuelle et consciente anime la matière inerte en lui donnant une « âme » et de la vie en puissance. L'art de la statuaire tire sa raison d'être de l'aptitude à représenter un objet matériel. Il se met en rapport étroit avec le réel suivant notre connaissance des phénomènes. Dans la quête d'une vérité immuable, la statue se nourrit de la perpétuelle tension entre l'imagination créatrice et l'imagination reproductrice. Sous une forme rustique, « l'essence de l'art, c'est la vérité se mettant elle-même



en œuvre » (Heidegger, 1980, p.81). Ici, le réalisme raisonné de l'apparaître sensible ne laisse aucune place ni à l'imitation servile ni à l'imaginaire : il s'inféode au conditionnement de la pensée dans une intention esthétique. Le réalisme naturaliste se met au diapason du vrai en dehors des conventions pour accéder à une connaissance approfondie du sujet. Faisant siennes les modalités de la mimesis, la reproduction exacte du chanteur tient à la restitution avec sincérité d'une légende vivante ayant marqué la vie musicale de l'époque. Chez Hegel, elle est moins la copie affadée d'un individu que la figuration de l'apparence sensible d'une idée dans toute sa plénitude :

La beauté est l'apparition sensible de l'idée : le contenu de l'art est l'idée ; sa forme la configuration sensible et imaginative. Pour que les deux aspects de l'art puissent se compénétrer, il faut que le contenu, en devenant œuvre d'art, se montre en lui-même capable d'une telle transformation car Hegel recherche la rationalité interne du réel. (Huisman, 1963, p.40)

La propension à valoriser l'artiste Ernesto Djédjé illustre à merveille l'idée selon laquelle l'art n'a pas pour ambition d'idéaliser le réel, loin s'en faut. Il s'agit de restituer fidèlement son caractère trivial et sa volonté de puissance pour le rendre présent. Cette obsession de la forme, par le retour à l'observation croissante de la nature, est destinée à l'expression d'un idéal artistique en plein essor.

Doué d'un esprit « positif », l'art du modelage remet au goût du jour la question de la certitude des données artistiques à travers sa vocation expérimentale. La recherche du beau passe nécessairement par la connaissance des normes de création plastique constituées et éprouvées. Le réalisme cru s'inféode au primat des faits matériels observables, palpables et vérifiables. Poussé jusqu'au seuil du réel, le sujet a une réalité dépendant de la pensée qui se borne à extérioriser les choses concrètes dont la maturité s'élève à l'échelle de l'intelligence humaine. Dès lors, il se développe un tissu de propositions signifiantes en opposition aux apparences des formes dégradées du sensible. En tout état de cause, la description sculpturale traduit la prédilection pour la vraisemblance du sujet représenté dans le détail d'un langage à la portée de tous.

## **2. Langage d'une œuvre vivante**

L'expression de la pensée artistique sous la forme du langage statuaire décline l'éclosion d'une théâtralisation signifiante du *Gnoantré National*.

### **2.1. Le signe sculptural**

Elever une statue grandiose à la solde de la sensibilité esthétique fait partie intégrante des « moyens permettant de communiquer sans recourir au langage articulé » (Mounin, 1970, p.17). Cet acte de langage offre l'occasion à la pensée de se manifester ostensiblement hors d'elle-même à l'aide de signes iconiques motivés et organisés. Par son aptitude à communiquer et à signifier un musicien multidimensionnel codifié, le langage iconique confère une saisie efficiente du monde naturel pour rendre compte de ce que Barthes nomme l'« effet de réel ». Il procède par analogie à la mise en rapport du signe visuel et

du modèle vivant auquel il se réfère. Pour illustrer avec franchise l'image d'Ernesto Djédjé, le locuteur visuel se sert d'un métalangage émis sous le conditionnement du langage verbal comme interprétant universel. Système de communication de base, le mode verbal porte au pinacle la pensée et décline la vision des hommes. A dire vrai, la langue investit l'art du modelage de ressources intelligibles. Le langage de la résine modelée exprime implicitement le langage naturel en intégrant un système de relations spécifiques. Il convient de dire que « la tradition réaliste pense la signification des énoncés comme une propriété objective, par laquelle ils entrent en relation de correspondance avec la réalité objective » (Nyckees, 2001, p.128). La figuration attrayante du danseur émérite rend compte de la structuration particulière d'un système de signes sculpturaux. A cet effet, le langage des codes iconiques exerce par extension métaphorique cette faculté de penser, de raisonner et de traduire notre vie intérieure. C'est un instrument de communication qui sert de transmission privilégiée de la pensée créatrice. Si à la suite de René Huyghe, nous pensons dans les mots, il n'en demeure pas moins vrai que par l'énoncé visuel l'artiste pense dans l'image, car « L'écrivain, pour s'exprimer, dispose de mots ; l'artiste d'images » (Huyghe, 1995, p.18).

A bien des égards, l'art se met à la dévotion de l'imagination reproductrice. Dans la quête d'une expression franche, il prend ses distances avec le fictif, l'évasion, l'irréel de sorte que le sensible se réduit à l'observation méticuleuse de la réalité. Le réalisme esthétique subsiste à l'insu du changement de corps engendré dans le devenir. Il convient d'observer, à juste titre, que le langage statuaire « sert d'auxiliaire au procédé de communication non linguistique » (Mounin, p.25). Ses traits signifiants perdurent dans l'ordre de la réalité en rendant compte de l'état présent des choses. L'aptitude à produire le signe réel fait contrepoids aux signes apparents. Avec une saveur poétique, elle demeure dans la permanence de la substance iconique de la statue assimilée au *Gnoantré National*.

## 2.2. Iconisation statuaire

Dans la philosophie du langage, statufier le portrait en pied d'Ernesto Djédjé dans un bloc de résine vise à « re-présenter<sup>1</sup> » selon des critères de ressemblances le signe iconique d'une présentation redoublée de l'individu. C'est l'acte de création le plus humble par lequel l'esprit se rend présent la réalité signifiante de la personne absente<sup>2</sup>, des idées, des phénomènes et des événements passés qu'elle draine. La figuration concrète de ce qui paraît furtivement à l'esprit est destinée à illustrer autre chose que le référent étant donné que le signe non verbal ne se substitue que par convention plastique. Il s'agit de combler l'absence naturelle par la présence artificielle dans un rapport analogique. Le locuteur visuel codifie avec une sensibilité excessive ce par quoi

<sup>1</sup> Extrait de l'étymologie latine *repraesentare* « rendre présent » ce qui est visé, la représentation iconique tend à rendre sensible les objets de l'esprit impossibles à matérialiser. A partir d'une image mentale, le signifiant statuaire est saisi par similitude sans le support direct de l'expérience sensible.

<sup>2</sup> Selon Sartre, l'activité de l'esprit secrète des représentations des êtres supposés absents auxquels on substitue un « analogon », c'est-à-dire la figuration signifiante d'une réalité sensible. L'être visé par la « conscience imageante » se réduit à n'être que la mise en scène pensée par analogie d'une kyrielle de signes iconiques au-delà du donné.

l'énoncé statuaire se rapporte à un objet. Il rend sensible l'image mentale évanescence de la grandeur du *Gnoantré National* que nous redécouvrons au moyen de codes figuratifs.

Force est de constater que parvenir au paroxysme du degré de ressemblance signifiant -réfèrent relève d'un traitement rationnel du vécu du célèbre artiste musicien et danseur. Toutefois, il est à noter que « la ressemblance n'est pas la duplication pure et simple » (Cocula, 1986,p.29). Elle marque la représentation véridique ou possible d'un modèle. Le signe plastico-iconique est abondamment nourri à l'exigence de vérité. Même si l'énonciation statuaire s'évertue à décrire les apparences du monde, « la plus grande méprise est de croire que le monde ressemble à notre représentation » (Désesquelles, 2001,p.11). Malgré les traits de ressemblance, l'image n'est guère la chose. Elle est une meilleure maîtrise du réel par la combinaison nouvelle des données de l'être. Aux ordres des normes de représentation, une concordance exquise s'établit entre le signifiant statuaire et le signifié, à savoir le sens ou le concept de maître du *Ziglibithy* auquel il renvoie. L'un et l'autre communient harmonieusement selon des propriétés semblables. Entre le représentant et le représenté, l'écart est nul dans l'énonciation. Ici, la reproduction anatomique revendique sa raison d'être au sein d'un système signifiant exonéré de la gangue de l'illusion. Des propriétés communes unissent indissociablement le signifiant et son réfèrent par la force de création et d'invention. La création de la statue monumentale se fait valoir sur la base d'un maximum d'isomorphie entre le signifiant et son réfèrent. Au sommet de son échelle d'iconicité, le signe visuel consacre par le souci du matériau vrai le milieu naturel pour lequel la puissance du geste se dévoue au discours du réalisme intime.

### 2.3. Discours iconique

Au cours de son exercice, la pensée investit le matériau langagier de son intelligibilité pour lui donner sens. Loin d'être identique à la réalité absolue, l'énoncé statuaire se réduit à n'être qu'une interprétation multivoque de l'existant. Il montre que par « l'incapacité des signes logiques à signifier l'expérience psychique ; c'est le fondement de tous les arts qui sont, de par leur nature même, tributaires de modes de signification iconiques et analogiques » (Guiraud,1983,p.15). Suivant le pouvoir évocatoire des signes iconiques, la statuaire pulse avec sincérité et dignité les événements de réjouissances populaires et les idées de la réalité du moment. Elle fait allusion à la symbolique plurielle du pionnier de la musique et de la danse *Ziglibithy*. Il est loisible de dire que :

de tous les arts, la musique est bien celui qui, par-delà les pays et les époques, peut revendiquer et se vanter d'être véritablement universel. Plus efficace que les mots, le son pénètre l'âme presque sans médiation.. Sa tonalité ravit, émeut. Elle foudroie, déchire, agresse, calme. Et quand les sentiments ainsi éveillés et excités emplissent puis gonflent le cœur, le corps libère le trop-plein d'énergie en mouvement. Il danse, il s'allège. (Konaté, 1987, p.27)

Outre sa verve expressive, le signifiant statuaire modelé à la résine s'inscrit dans une forme de conscience sociale<sup>1</sup> parce qu'il manifeste une intention de signifier les valeurs moralisatrices de la communauté Bété. Les codes iconiques décrivent de la manière la plus figurative escomptée le référent pour agiter le spectre idéologique de la revalorisation du patrimoine artistique national. Le signifiant statuaire s'efforce de refléter et de véhiculer les principes de la politique culturelle. On comprend aisément qu'il prend tout son sens dans un système de pensée où le sujet héroïque est animé par le souffle de l'identité culturelle. Figure archétypale d'un art optimiste, le signe iconique fait sien un langage réaliste destiné à l'éducation de proximité des masses populaires ivoiriennes par la pertinence des messages iconiques. Le discours iconique égrène les épisodes de la vie quotidienne antérieure en prenant appui sur un réservoir inépuisable de concepts et d'idéaux moraux pour tenir compte de la prééminence du contenu sur la forme. A l'immersion du signe et son sens, l'énoncé visuel déroule les vertus d'une œuvre commémorative remarquable chargée de la promotion culturelle du terroir.

### 3. Dynamique culturelle

Dans le cadre de l'action culturelle, le projet d'élever un ouvrage monumental d'intérêt public à l'image d'Ernesto Djédjé traduit la reconnaissance posthume d'un modèle de talent artistique hors du commun attaché à la revalorisation de la tradition ancestrale du « Tohourou » et du « Dohhlè » de la région des antilopes.

#### 3.1. Modèle de valeurs

La réalisation commémorative de la statue d'Ernesto Djédjé prend part à une dynamique culturelle des œuvres de l'esprit dévolues aux illustres personnages de l'histoire de la Côte d'Ivoire. En suscitant un intérêt accru, l'érection d'un monument à l'honneur de l'icône du *Ziglibithy* marque toute la gratitude et la reconnaissance de l'INSAAC pour l'éminent service rendu à la nation ivoirienne. Au point de vue professionnel, Ernesto Djédjé s'est distingué par la marque du travail acharné et bien fait. Des années soixante dix jusqu'à juin 1983, le *Gnoantré National* a parcouru de nombreuses salles de spectacle d'ici et d'ailleurs pour faire valoir le rythme *Ziglibithy* dans un esprit de partage et de fraternité. Il est loisible de passer en revue son répertoire discographique dense dont l'amplitude croissante des succès a pulvérisé les records. On peut citer : *Anowa*, *Gniah-Pagnou*, *Lorougnon Gbla*, *Mahoro*, *Zokou Gbeuly*, *Aguissè*, *Ziboté*, *Azouadé*, *Zouzoupalé*, *Tizéré*, etc. La qualité de ses productions musicales répond à l'une des composantes de la devise de la patrie ivoirienne : faire du travail un sacerdoce. Ernesto Djédjé est un travailleur infatigable. Pétri de qualité inouïe, le danseur étoile cumule les dons exceptionnels de chanteur, interprète, poète-fabuliste, guitariste, danseur, arrangeur qui était loin de tolérer la médiocrité. On retrouve en lui le sens élevé du professionnalisme au

---

<sup>1</sup> L'art du modelage fait une immersion dans le *réalisme socialiste* dont « l'essence réside dans la fidélité à la vérité de la vie, aussi pénible qu'elle puisse être... », selon le *Dictionnaire de philosophie* (Moscou, 1967).

sein d'une série d'orchestres : Ivoire Star, San-Pédro Orchestra, Ziglibithiens, etc.

Son immense œuvre a tenu toutes les promesses d'une entreprise artistique chevronnée dont la virtuosité et le rayonnement achèvent de convaincre. Son opiniâtreté enthousiaste a su allier par une capacité intellectuelle tradition et modernité dans une interaction fertilisante de la danse et de la musique. L'artiste Ernesto Djédjé est resté poreux aux genres musicaux comme Disco dance, Funk, Rumba de Cuba, Makossa, Afrobeat qui inspirent ses pas de danse élégants. Ses productions endogènes ont influencé la musique urbaine (Zouglou) suivant un mixage harmonieux des sonorités traditionnelles (Ziglibithy) et de polyphonie du centre du pays. Ce qui montre sa stature multidimensionnelle dans le milieu du show biz ivoirien. Il a exercé une influence féconde sur des artistes ivoiriens à savoir Luckson Padaud (Laba-Laba), Johnny Lafleur (Zagrobi), Blissly Tébil (Zagrobi Makossa), John Yalley (Zézé pop). L'icône du *Ziglibity* est une référence significative qui jouit d'un prestige au hit-parade de la musique africaine par ses performances scéniques à l'aurore des années quatre vingt. Son immense œuvre s'est taillée une solide réputation dans l'imagerie populaire. Elle est le signe manifeste d'un apport considérable à l'émergence artistique négro-africain contemporain.

Si l'on parcourt son répertoire discographique, les chansons d'Ernesto Djédjé sont alimentées exclusivement par le giron maternel linguistique Bété et démontre à suffisance son attachement indéfectible à sa terre natale. La qualité esthétique de ses chansons est étroitement liée à la richesse allégorique et aux subtilités succulentes de la langue Bété dans laquelle sont composés les sonorités et le rythme. Ayant grandi dans sa propre communauté, la patine du temps lui a permis de se forger une conscience inoxydable dans la langue de ses aïeux comme creuset d'idées et lien d'appartenance à un groupe culturel. Il maîtrise le parler local, un important vivier qui sert de support à ses chants pour faire entendre la voix profonde de l'Afrique. Puiser son inspiration à la source intarissable du « Tohourou »<sup>1</sup>, art de la poésie lyrique, permet à l'enfant prodige de Tahiraguhé de faire vibrer les cœurs et d'emporter irrésistiblement les mélomanes. Ce qui contribue à valoriser et à amplifier le rayonnement du rythme musical traditionnel tiré du vécu du terroir auquel il s'identifie. Ses compositions musicales prennent appui sur des textes éloquents et profonds destinés à véhiculer les connaissances du *Tohourou* et du *Dobhlè*, la pensée, la vie quotidienne et les valeurs du groupe social Bété transmises de génération en génération. Les mélodies servent de moyen d'expression verbale et de communication de la culture enracinée dans la terre natale.

De façon générale, la thématique des chants assignés à l'œuvre artistique du *Gnoantré National* se résume à la valorisation de l'identité culturelle Bété. On y découvre une panoplie de sujets empruntés au milieu populaire riche de ses intrigues sociales. Elle traduit la vision du monde et ressasse les aspirations du

---

<sup>1</sup> Mot emprunté à la langue Guéré de l'ouest de la Côte d'Ivoire. Il est extrait de l'étymologie *Athônô wrou* qui veut dire « apprendis moi à parler, enseigne moi l'histoire ». A partir de cette genèse, on comprend comment Ernesto Djédjé développe l'art des sonorités rythmiques avec une voix mélodieuse à vous couper le souffle.

peuple Bété puisqu' « il n y a pas de création originale valable si elle ne s'enracine dans la connaissance de soi et des siens »(Condé,1977,p.13).Par le nom « Djédjé » rattaché à l'arbre iroko, l'artiste a scellé une alliance avec les forces mystiques de la forêt dense dont la panthère est l'incarnation. Son enthousiasme créateur musical provient de la flore et de la faune avec lesquelles il communique intimement à travers d'excellents pas de danse. Né sous une belle étoile, le *Gnoantré National* bénéficie de la grâce de la nature bienveillante. L'artiste tire également son salut de la symbolique de l' « épervier »,emblème de la puissance dans la mythologie Bété. Si l'allusion à l'oiseau de proie exprime littéralement l'idée de rapacité, de cruauté et d'avidité, il ne reste pas moins vrai que la force expressive de l'artiste s'accommode symboliquement avec les pouvoirs mystiques de la figure de l'astre solaire. Sans doute, son œuvre est consacrée à la conscientisation de la vie communautaire .Elle déroule un message allégorique plein d'humanisme et de principes de la vie. Ernesto Djédjé entretient avec les mélomanes des valeurs, celles du partage, du travail, du courage, de l'amour, de la fidélité et de la solidarité. En gros, il n'a de cesse de prôner la morale assignée au bien-être des hommes qu'il magnifie dans ses différents opus.

### 3.2. Lieu de mémoire

A tout point de vue, l'œuvre sculpturale élevée à la gloire du *Gnoantré National* est un témoin matériel de son temps. Dressé majestueusement à l'entrée principale de l'Institut, le colosse contribue à réécrire un pan de l'histoire musicale et de la danse. Dans un rappel nostalgique, il s'agit de commémorer des souvenirs encore vivants des événements officiels (Palais des Congrès de l'Hôtel Ivoire) ou populaires de réjouissances (Parc des sports) ayant retenu la conscience collective. La présence significative fait booster la fibre identitaire. En vérité, l'art du modelage célèbre la puissance symbolique du monument dans l'arène culturelle. L'ouvrage d'art s'offre en lieu de pèlerinage pour le ressourcement des adeptes du *Ziglibithy*.

Restaurer les souvenirs impérissables des années dites des « vaches grasses <sup>1</sup> »,des faits passés nous plonge au cœur du vécu inoubliable. En s'inclinant chaque 09 juin au pied du monument, la mémoire est tenue perpétuellement en haleine contre l'oubli et l'obscurantisme : « Les hommes vieillissent et meurent ;les œuvres vieillissent et renaissent »(Konaté,1993,p.9).Sur le chemin de la quête identitaire, l'éducation des masses populaires pour une réappropriation du patrimoine ancestral passe par la survivance de nos œuvres matérielles et immatérielles. C'est pourquoi l'érection d'un monument est une démarche pédagogique visant à résister face à la horde des cultures étrangères aliénantes, car la culture c'est notre « âme<sup>2</sup> », notre raison d'être. Dans un sursaut d'orgueil, il est un devoir de mémoire d'immortaliser nos héros pour donner un sens à notre existence parce qu'ils servent de repères à la postérité.

<sup>1</sup> La grande période de prospérité économique de la Côte d'Ivoire.

<sup>2</sup> La Toute-puissance de l'âme est une loi divine gravée au fond de la conscience.

### 3.3. Promotion culturelle

Le goût prononcé pour la tradition Bété raffermi la conviction que le *Gnoantré National* n'avait de cesse de promouvoir le retour aux sources. Il est loisible de savoir que cette figure de proue du show business musical a été révélé au monde sous le nom symbolique de l'iroko. Fondu parallèlement dans la culture urbaine, il transcende le repli sur soi pour s'ouvrir à la *world music*. Il est imbibé de l'ambiance de l'interculturalité. Par conséquent, il offre du grain à moudre aux médias avides de phénomènes sensationnels (spectaculaires) pour une large diffusion des albums. Ce serait l'occasion de décréter « une journée du souvenir » à l'Institut, à la date du *09 juin* en faveur de l'illustre disparu. Cette richesse artistique cristallise un potentiel touristique au-dessus de tout soupçon.

Par sa magnificence plastique, le monument est un produit touristique qui mérite d'être valorisé par une volonté politique. Sous le prétexte bienveillant du développement artistique, l'autorité a la responsabilité de jeter les bases d'une large diffusion non seulement du patrimoine national en général mais aussi de la culture Bété en particulier. Par des textes bien précis, l'Etat organise le secteur des professionnels pour encourager la population à s'approprier ses modèles de conduites et ses références historiques. Il s'agit d'entretenir le lieu à découvrir par des techniques de restauration et de conservation pour créer de l'attraction. Des facilités de voyage d'agrément seront accordées pour des visites guidées du site. Sous une couverture médiatique efficiente, il convient de saisir avec un optimisme foncier cette opportunité pour mobiliser à l'échelle nationale et internationale la destination Côte d'Ivoire.

Outre les perspectives touristiques, le développement économique et social prend pied dans l'ordre culturel qui l'a vu naître. Il marque sensiblement l'évolution d'une population au gré des réalités sociales et des pratiques traditionnelles avec lesquelles il fait corps. Dans le cadre des industries culturelles, la production d'une œuvre monumentale comme un bien matériel du patrimoine national a pour ambition de créer des opportunités d'affaires rentables pour des opérateurs économiques. Une série d'événements solennels associés au monument (MASA, journées du souvenir, festivals des arts, etc.) offre par extension la possibilité d'intégrer l'image prestigieuse du *Gnoantré National* à un marché de la création contemporaine. On peut sans risque de se tromper affirmer que les entreprises construisent l'économie suivant des méthodes industrielles en tenant compte de la maîtrise des connaissances et des aspirations profondes de l'environnement immédiat. Inscire la transformation de la culture brute sortie des villages en une production de biens matériels tradi-moderne, c'est faire preuve d'une habileté inédite pour s'immerger dans le monde des nouvelles technologies de l'information et de la communication et tirer des dividendes prospères.

## Conclusion

Au total, élever un admirable monument signifiant dédié à un illustre personnage de la stature multidimensionnelle d'Ernesto Djédjé est un acte de portée historique. Plus qu'un ouvrage d'embellissement public, le langage statuaire témoigne de la symbolique du génie humain dans l'aventure de la création plastique contemporaine. Au gré d'un discours fertile de ressourcement, la ronde-bosse donne un sens à la sauvegarde de la tradition ancestrale Bété. Elle marque de façon indélébile la contribution significative à la construction du patrimoine national des œuvres de l'esprit. En ensemençant les ressources des industries culturelles, l'œuvre d'art participe pleinement à l'accroissement de la dynamique socio-économique.

## Références bibliographiques

- COCULA Bernard, *Sémantique de l'image*, Paris, Delagrave, 1986.
- CONDE Maryse, « La création littéraire en Afrique », *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe*, Dakar-Abidjan, 1977.
- DESEQUELLES Anne-Claire, *La représentation*, Paris, Ellipses, Coll. Philo-notions, 2001.
- FERRY Luc, *Le sens du beau*, Paris, Cercle d'art, 1998.
- GUIRAUD Pierre, *La sémiologie*, Paris, PUF, Que sais-je ? No 142, 1983.
- HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, No 424, 1980.
- HUISMAN Denis, *L'esthétique*, Paris, Que sais-je ? No 635, 1963.
- HUYGHE René, « L'art, sa nature et son histoire », *L'art et l'homme*, Paris, Larousse, vol.1, 1957.
- KONATE Yacouba, *Alpha Blondy. Reggae et société en Afrique Noire*, Abidjan-Paris, CEDA-Karthala, 1987.
- KONATE Yacouba, *Christian Lattier : le sculpteur aux mains nues*, Paris, Sépia, 1993.
- MOUNIN Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970
- NYCKEES Vincent, « Les mots, les choses...et nous », *Le langage*, Auxerre, Editions Sciences Humaines, 2001.



## LE THÉÂTRE IVOIRIEN, LEVIER DE DÉVELOPPEMENT

ASSEKA Tchoman François  
Institut National Supérieur des Arts  
et de l'Action Culturelle (INSAAC),  
Abidjan-Cocody, Côte d'Ivoire  
E-mail : [tchomanfrancois@gmail.com](mailto:tchomanfrancois@gmail.com)

### Résumé :

Cette étude se propose de montrer que le théâtre ivoirien est un levier de développement. Le théâtre est un moyen efficace d'expression et d'épanouissement parce qu'il permet au dramaturge, par acteurs interposés, de toucher directement les sens des spectateurs pour éveiller leurs consciences. Il est également et surtout un instrument de développement personnel et de créativité très important pour la société. Le développement étant synonyme de croissance et d'évolution, le théâtre apparaît comme un catalyseur pour booster le processus d'évolution de la société. Cette analyse heuristique s'inscrit dans une perspective sociocritique en raison de son caractère sociologique, et sémiologique eu égard aux différents signes convoqués tant dans le texte que dans la représentation. Cet art de la scène, envisagé comme une activité génératrice de revenu, œuvre à la formation aux métiers de la scène à sa production et à sa promotion.

**Mots clés :** développement, levier, représentation, théâtre ivoirien, évolution

### Abstract:

This study aims to show that the Ivorian theater is a lever for development. The theater is an effective means of expression and development because it allows the playwright, through actors, to directly touch them senses of the audience to awaken their consciences. It is also and above all an instrument of personal development and creativity very important for society. Development being synonymous with growth and evolution, the theater appears as a catalyst to boost the process of evolution of society. This heuristic analysis is part of a sociocritical perspective because of its sociological character, and semiological with regard to the various signs convened both in the representation. This art of the scene, considered as an income generating activity, works to the training to the professions of the scene to its production and its promotion.

**Keywords:** development, lever, representation, Ivorian, theater, evolution

## Introduction

L'art de la scène est l'expression d'une culture. Cette expression est la résultante de la créativité des individus, des groupes et des sociétés qui ont un contenu culturel. Les activités sont dotées d'une double valeur : économique et culturelle. En marge de la thématique du procès du colonialisme à partir des années soixante, le théâtre africain s'est engagé dans une quête d'esthétiques novatrices pour s'ouvrir au monde extérieur. Ainsi, sont nées des esthétiques telles que le Didiga de Zadi Zaourou, le Koteba de Souleymane Koly, le Rocardo Zulu-théâtre de Sony Labou Tansi, le théâtre rituel de Marie-José Hourantier et Werewere-Liking ; la griotique de NiangoranPorquet et de Cyprien Aboubakar Touré et le Kiyi-Mbock de Werewere-Liking. L'ensemble des dramaturges ivoiriens s'active à montrer que le théâtre est un instrument efficace d'expression et d'épanouissement social. Il permet au dramaturge, par acteurs interposés, de toucher directement l'affectivité des spectateurs et de les interpeller. Le théâtre est également et surtout un outil de développement personnel et de créativité très important pour la société. Le développement étant synonyme de croissance et d'évolution, le théâtre apparaît comme un vecteur essentiel pouvant booster le processus d'évolution de la société. Au demeurant, c'est ce qui motive le sujet suivant : « Le théâtre de ivoirien, levier de développement ». L'objectif de cette étude est de montrer que l'art dramatique est au service du progrès de la Côte d'Ivoire. Comment le théâtre ivoirien, par son esthétique, peut-il participer au progrès de la société ? Quels sont ses enjeux majeurs ? Ce théâtre est caractéristique des approches méthodologiques suivantes : la sémiotique qui se propose d'étudier les principes généraux régissant les signes et les systèmes discursifs, et la sociocritique respectueuse de la forme esthétique qui confère au texte sa densité littéraire. À ce sujet, R.Barthes (1973, p.74) postule que la théâtralité réside dans « l'épaisseur des signes et de(s) sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit. » Pour répondre à la problématique, l'étude s'organise autour de trois axes essentiels. Le premier axe vise une approche théorique du levier de développement. Le deuxième aborde le théâtre ivoirien sous l'angle d'outil de transformation sociale. Le troisième met en exergue la créativité au théâtre.

### 1. Considérations théoriques du développement au théâtre

Le développement est perçu comme le fait de s'accroître, de progresser, de prendre de l'importance, de l'essor. Le développement est alors synonyme de croissance, de progrès, d'évolution. Il peut être social, politique, culturel, artistique et économique, voire intellectuel. Le théâtre, en tant qu'art du spectacle, se veut un puissant moyen pouvant booster le développement. Il reste donc envisageable d'axiomatiser la théorisation du théâtre pour le développement et celle du discours du développement (progrès).

#### 1.1. La théorisation du théâtre pour le développement

La dramaturgie, dans toute sa splendeur, se met inéluctablement au service des arts du spectacle. Cette réflexion est partagée par Blédé L. (2016, p.2)

quand il écrit : « Tout signe au théâtre suppose un code référant à une analyse en amont (celle de la pièce) et à une analyse en aval (celle du spectacle). »

De ce point de vue, l'on parle de théâtre quand le texte littéraire situé dans la famille théâtre envisage des indications scéniques claires, des acteurs pour les animer et un espace-temps pour accueillir ces acteurs virtuels appelés personnages. L'existence de ces derniers est due aux besoins de la cause littéraire. Après le théâtre d'agit-prop (agitation-propagande), qui opérait au début du XXI<sup>ème</sup> siècle en Europe, singulièrement en Russie et en Allemagne, le théâtre de l'opprimé d'Auguste Boal au Brésil, outil efficace pour la compréhension et la recherche de solution à des problèmes sociaux et personnels, naît en Afrique, à la fin des années soixante-dix le théâtre pour le développement. Selon M. Corvin (1988, p.1621), le théâtre pour le développement est une « forme de théâtre d'intervention relié au contexte politique et social des pays en voie de développement, (qui) utilise le jeu dramatique comme moyen d'exprimer et parfois de résoudre les problèmes d'une communauté villageoise souvent analphabète. »

C'est une forme de théâtre d'intervention liée au contexte sociopolitique des pays les moins avancés. Le dramaturge Prosper Kompaoré du Burkina Faso en a fait une esthétique et admet que le terme développement est abject. Cette esthétique de théâtre pour le développement en Afrique noire francophone est pratiquée au Mali, au Burkina Faso, en Côte d'Ivoire, au Niger et au Sénégal. Ces pays cités en ont fait leur chou gras. Ceux-ci se ressemblent tant soit peu dans leurs cultures, et leurs pratiques théâtrales eu égard à un passé colonial analogue.

Le théâtre du Burkinabé Jean-Pierre Guingané par exemple, à travers des actions à portée sensibilisatrice et formatrice, s'inscrit dans une dynamique de rencontre, de débat et de convivialité avec le public. Cette communion avec les spectateurs a enrichi son esthétique dramatique. Ce faisant, la participation du public peut incontestablement faire l'objet d'une évolution sociale pour promouvoir le développement social, économique et culturel. En ville, Guingané joue dans des salles dites conventionnelles telles que le Centre Culturel Français Georges Méliès (CCF-GM), le Carrefour International de Théâtre de Ouagadougou (CITO), le théâtre Kouamba Lankoandé du Centre National des Arts du Spectacle de l'Audiovisuel (CENASA). Ce sont là quelques espaces importants où se déroulent les arts du spectacle. En marge de ces espaces principaux pour la chose culturelle, les troupes peuvent éventuellement se produire dans le Centre Culturel Français (CCF) ou dans la maison du parti qui est une salle de théâtre moderne au Burkina Faso. Cependant, ces salles sont à l'italienne, et la séparation des comédiens et le public est patente. Il opte alors pour un théâtre populaire. Celui-ci va à la rencontre de la population rurale ou suburbaine que l'on rencontre aux abords des villes, c'est-à-dire dans les banlieues. J.-P. Guingané (1990, p.139) postule lui-même que : « la scène est toujours implantée sur une des places publiques d'un village, en décor naturel. Le peuple se met tout autour des acteurs. Il n'existe pas de coulisses. Les acteurs arrivent sur les lieux du spectacle dans leur costume de jeu. »

Ce théâtre itinérant a cette capacité de faire déplacer les troupes pour offrir à un public sédentarisé des représentations théâtrales. Pour P.Kompaoré (2008, p.21), « il n'y a pas à dire : le public africain adore le théâtre, mais il préfère qu'il vienne à lui, plutôt que d'aller au théâtre. »

Kompaoré adhère alors à cette esthétique de théâtre itinérant. Cette stratégie d'inversion de système, qu'est le spectacle qui va à la rencontre du public, permet au metteur en scène, au directeur artistique et aux acteurs de maintenir la flamme de vie, la relation étroite avec le milieu. Cette situation leur permet de cerner l'environnement social et culturel du public. Aussi n'est-il pas superfétatoire pour les artistes de connaître les besoins des spectateurs, leur réalité socio-économique. Le spectacle peut se produire journalièrement comme nuitamment, selon le temps du public. C'est ainsi qu'un grand monde était mobilisé pour prendre part au spectacle. Le théâtre de Guingané est ainsi perçu comme un art vivant qui met en rapport les acteurs et les spectateurs dans une communion totale, une ambiance bon enfant. La communication entre la salle et la scène est directe et cordiale, voire conviviale. Pour maintenir le contact permanent et la communion entre acteurs et spectateurs, Guingané propose des lieux de représentation simples et accessibles au public. Cet esprit de la convivialité et la proximité entre les acteurs et le public est abordé par A. Artaud (1964, p148) en ces termes :

Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera établie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur.

Artaud entend porter le théâtre au pinacle, en mettant en exergue sa dimension sacrée et en portant le spectateur jusqu'à la transe. Pour lui, le théâtre doit toucher l'effectivité de l'homme. C'est tout le sens qu'il donne à son essai *Le théâtre et son double*.

Le projet de Guingané est de faire du théâtre un lieu de participation où le spectateur est engagé, agit pendant le spectacle. Cette esthétique envisage de mettre au cœur du spectacle une corrélation entre les comédiens et le public. Ils partagent, pour ainsi dire, le même espace de jeu, vivent la même réalité. Une place de choix est donnée aux spectateurs qui, à la fin du spectacle, ont leurs mots à dire, constituant ainsi une phase de débat. Ainsi, le théâtre guinganéen draine du monde et saisit l'individu. Il prend la dénomination de populaire car tourné résolument vers le peuple pour un changement social. Comme quelquefois, les acteurs ou les comédiens, pour toucher la masse, leur public, s'expriment en langue vernaculaire, le peuple adhère inconditionnellement à cette pratique. Le théâtre pour le développement peut alors s'appeler, théâtre populaire, théâtre communautaire ou théâtre utile. Par ailleurs, certains dramaturges présentent des textes orientés vers le développement, naturellement, à travers les propos de leurs personnages.

## **1.2. Un discours du développement**

Le discours au théâtre est envisagé comme une réplique, une stichomythie, une tirade. Il s'entend comme un énoncé émis dans une situation

singulière ;c'est aussi et surtout le fonctionnement d'une phrase quelconque. Toutefois, Blédé L. (2013, p.16) précise que « ce processus de mise en phrases et de génération de phrases, engendre le discours en s'appuyant sur les conditions de production. »

De cette assertion de Blédé, il ressort que le contexte est l'élément fondateur de légitimation du discours qui, en marge des conditions d'énonciation, fonctionnerait telle une simple phrase. Pour être clair, le discours est intimement lié à son contexte. Il est question donc ici de montrer que le discours théâtral, en tant que canal dynamisant le fonctionnement social, est apte à impulser le développement. Il contribue à lever certaines inhibitions, rationalise la créativité et permet au lecteur - spectateur d'avoir goût à la vie. À ce propos, M. Pruner (1998, p.91) fait cette précision :

Le discours théâtral se présente le plus souvent sous la forme d'un dialogue, c'est-à-dire d'un échange de répliques entre des personnages. Il peut parfois aussi se réduire à un monologue. Dans tous les cas, il est soutenu par une double énonciation : à travers les propos des personnages se fait entendre le discours de l'autre, qui s'adresse au public par leur intermédiaire.

Le discours théâtral forme donc et informe les acteurs et leur public. Il ne faut pas perdre de vue que le théâtre est un puissant moyen de lutte sociale. Il va sans dire que le discours au théâtre est une arme redoutable pouvant contribuer à développer les mentalités. Le travail ennoblit l'homme, lui confère la dignité. Cette dignité est synonyme de développement. Pour la retrouver, le peuple doit travailler assidument et sans relâche. C'est là, le chemin de sa propre liberté. Pour y parvenir, A. Césaire (1963, p.50), par son personnage Christophe, instaure une politique visant à désaliéner les mentalités : « Le matériau, lui-même humain est à refondre. » (Acte I, scène 7, p.50).

Le Noir est ainsi invité à assumer lui-même son destin en dépit de l'âpreté de la tâche. La liberté ne s'acquiert donc pas aisément, elle est lente et pénible. Des efforts doivent être consentis. À l'image de l'alpiniste, Christophe invite son peuple à faire « un pas, un autre pas, encore, encore un pas, ... » (Acte I, scène 7, p.59).

L'on retient que le progrès passe nécessairement par le travail, et le travail bien accompli. C'est peut-être pour cette raison que la politique et le théâtre se rencontrent.

Parce que le théâtre sert à peindre les affres de la société, le dramaturge s'obstine à lui renvoyer son image hideuse, déformée par les incompatibilités. À ce sujet, A. Boal (1996, p) affirme :

J'ai voulu, avec ce livre, montrer que le théâtre dans son intégralité est nécessairement politique, parce que toutes les activités de l'homme sont politiques et que le théâtre en est une. Qui tente de séparer théâtre et politique tente de nous induire en erreur, c'est une attitude politique. J'ai voulu donner quelques preuves du fait que le théâtre est une arme. Une arme très efficace. C'est pour cela qu'il faut lutter pour lui. C'est pour cela que les classes dominantes essaient de façon permanente de confisquer et de l'utiliser comme un instrument de domination.

Augusto Boal fait cette précision en ce qui le théâtre de l'opprimé. Il admet que cette esthétique théâtrale a pour objet l'éveil des consciences des peuples ; d'où son militantisme. En effet, privé d'espace de répétition, Boal investit les rues pour rencontrer des citoyens qui nourrissent le désir de s'exprimer mais ne le peuvent pas pour des causes politiques. Le théâtre de l'opprimé, qu'il se passe sur scène ou dans la vie politique à travers l'opposition pensée /action permet, par un temps d'échanges, de trouver des astuces, des stratégies pour débloquer des situations préalablement tendues.

Par son caractère populaire, ce théâtre réveille les consciences en faisant du public un protagoniste de l'action dramatique et en privilégiant le futur ; le passé étant rétrograde.

L'humanité étant au bord du gouffre, le théâtre doit contribuer à opérer le changement qui s'impose. Ainsi, la dramatisation doit œuvrer à user de considérations innovantes arrimées au changement d'assuétude en vogue dans le monde. Toute vérité d'hier n'étant pas forcément vérité aujourd'hui, les anciens tabous doivent être dorénavant dégrisés. De fait, l'on reconnaît au tabou son caractère protecteur. Il protège la communauté, la société du danger ou de l'impureté qu'il représente, en établissant une séparation rigoureuse. Objet sacré redoutable, doué de son pouvoir séparateur absolu, il est garant de l'ordre social. Cependant, les tabous devenus caducs, démodés restent contraignants pour la société. Les partisans de ce passé deviennent également minoritaires. Il est donc question de prioriser toute idée qui se veut progressiste, c'est-à-dire déclenchant le développement des mentalités sur les plans social, politique, culturel et économique. De ce point de vue, au rythme des époques, les dramaturges transcrivent de nouvelles manières de vivre. C'est à ce titre que J.-P. Ryngaert et J.Sermon affirment : « Le drame moderne devrait être adossé à la réalité contemporaine. »

L'on retient de cette assertion que le théâtre se veut évolutif, militant ; il se résout à combattre les mentalités obscurantistes. Le théâtre éduque ainsi les masses.

## **2. Le théâtre ivoirien, instrument de transformation sociale**

Le monde étant de plus en plus déshumanisé, les dramaturges, par l'écriture et la scène, refusent cet état d'esprit. Ils veulent arracher l'être humain à l'animalité, à la réification et à la déshumanisation. Pour cela, par la représentation scénique, ils vont chercher à divertir à plaire le public par le jeu des acteurs. Toutefois, hormis ce volet ludique du théâtre qu'on lui reconnaît, la toile de fond des dramaturges est d'instruire, d'éduquer ce public. Ils s'activent donc à appliquer le volet didactique. Pour Alain Badiou et Nicolas Truong (2016, p.17), « la vraie comédie ne nous divertit pas, elle nous met dans l'inquiétante joie d'avoir à rire de l'obscénité du réel. » La véritable comédie met surtout le lecteur-spectateur dans une infinie gaieté d'ironiser l'indécence de la réalité. Le dramaturge amène alors le lecteur-spectateur à s'instruire à travers le rire.

### 2.1. Le châtimeur des mœurs par le rire

Par le rire, les dramaturges parviennent à corriger les habitudes des lecteurs-spectateurs. C'est une caractéristique majeure au théâtre. À ce sujet, J-P. Sartre (1948, p.31) admet que «la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse se dire innocent.» Sartre envisage l'écriture comme un outil, un moyen de transformation sociale, elle doit susciter en chaque usager, l'agir en toute responsabilité. La société humaine étant en pleine mutation, il résulte que l'écriture est un vecteur essentiel, un moyen d'expression littéraire, qui lui restitue ses propres contradictions. Cette écriture étant féconde, elle doit titiller l'imaginaire du lecteur pour l'inciter à déterminer son choix.

En outre, le théâtre apparaît comme une école où la morale est enseignée. C'est le cas au XVIIe siècle où Molière, à travers sa dramaturgie, se préoccupait de prêcher la vertu via le vice, d'édifier en présentant les valeurs immorales de la société. Pour lui, il était mieux de châtier les mœurs en riant. En lui, l'esprit s'unissait à la raison. Ces pièces en général, avaient pour but d'instruire en plaisant. Dans sa pièce *Dom Juan* par exemple, il fait une critique du libertinage. Le personnage Don Juan se laisse découvrir à travers son équivocité. Certains auteurs ont vite fait de voir en lui le porte-parole de Molière (1972, p.38, Acte I, scène 2) :

**DON JUAN.** -Ma foi ! Tu ne te trompes pas, et je dois t'avouer qu'un autre objet a chassé Elvire de ma pensée.

**SGANARELLE.** - Eh mon Dieu, je sais mon Don Juan sur le bout du doigt, et connais votre cœur pour le plus grand coureur du monde : il se plaît à se promener de liens en liens, et n'aime guère à demeurer en place.

L'on retient que Don Juan vole à tout vent, va de fleurs en fleurs.

Amadou Koné, pour sa part, exhorte la population à renoncer à certaines pratiques traditionnelles démodées, telles que les sacrifices humains, le respect scrupuleux des morts, à faire barrage à la construction des infrastructures socio-économiques de sa région. C'est une manière pour sa population d'empêcher le développement. Par les personnages N'Douba et sa femme Essanin, le dramaturge instaure l'idée de modernisation, de développement dans les mœurs des villageois. Il est question pour lui, de concilier les valeurs culturelles de l'Afrique traditionnelle et les tendances modernes pour bâtir un continent nouveau sur le modèle des pays dits émergents :

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

Il ressort de cette assertion que le développement rend libre. Aussi les conditions de vie des populations doivent-elles être améliorées pour qu'elles connaissent l'épanouissement social. Cette même quête de liberté, synonyme de développement, se dévoile chez Nokan qui prône le bien-être social et la

solidarité entre les hommes. Pour lui, l'air de la liberté est agréable, doux et délicat. Il n'y a rien d'aussi intéressant qu'une vie libre et profondément solidaire des autres. Il ne dénie pas du tout que l'on rende le mal par le mal, mais par le bien. Son théâtre est d'utilité publique. Il permet de ramener le citoyen aux valeurs de civisme. La dramaturgie nokanienne prône une bonne relation avec les autres. Nokan postule que la solitude ne permet pas d'accéder au bonheur. Or, la solidarité et le vivre-ensemble font oublier l'angoisse existentielle de mourir. Il exhorte donc son public à célébrer la vie, car la mort est un grand mal qui néantise l'être humain. Pour lui, l'œuvre se met au service d'une cause progressiste. En cela, il est résolument engagé pour la cause noire. Ainsi, le héros nokanien appartient toujours à la classe opprimée qui réclame l'égalité.

Concernant l'amour entre un homme et une femme, Nokan indique qu'il surpasse toute chose, qu'il est passion. Parce qu'il doit aboutir au bonheur du couple, il ne doit pas être conditionné. C'est pourquoi, pour deux amoureux qui jurent de vivre ensemble, qui jurent amour et fidélité, ni la religion, ni la politique, ni personne ne doit constituer des entraves. Ainsi, l'intrusion parentale dans la vie des deux jeunes amoureux, Alloula l'athée et Yamala chrétienne, a connu un échec, car compromise, avilie. Les deux jeunes amoureux sont majeurs. L'on comprend la stupéfaction du prétendant Alloula et sa dulcinée Yamaquant à l'attitude déconcertante de Kessé le père de la jeune fille :

**Kessé**

Mais, jeune homme, qui êtes-vous ?

**Alloula**

Je suis un ami de votre fille Yama. [...]

**Kessé**

J'interrogerai ma fille à ce sujet. Mais, pour ma propre gouverne, je voudrais savoir ce que vous faites dans la vie.

**Alloula**

Je suis ingénieur des travaux publics.

**Kessé**

Quelle religion pratiquez-vous ?

**Alloula**

Je ne pratique aucune religion. (Tableau II, pp. 78-79).

L'athéisme d'Alloula le prétendant, a mis le feu aux poudres. Kessé pique une colère de naja. Dans sa furie, il fait savoir à sa fille Yama, qu'un chrétien, même moins bon, vaut mieux qu'un athée. (Tableau II, p.80).

Son refus est de ce pas catégorique. Kessé amène plutôt sa fille à opérer son choix parmi ses coreligionnaires catholiques. Yama et Alloula sont sidérés par le comportement excédant de Kessé. En effet, l'émotion suscitée par une telle décision conduit les deux jeunes à s'interroger sur son caractère inattendu, étrange, voire étanche. Les deux jeunes ne se sont pas laissés emporter par l'esprit cartésien de Kessé. Leur amour s'intensifie, s'accroît au fil du temps. Ils n'ont pas accepté que la religion soit un obstacle à leur union ; non sans défier ou bafouer l'autorité paternelle, les deux jeunes amoureux finissent par convoler en justes noces :



« **Alloula**, pour toi, j'accepte de me marier à l'église, toutefois, je refuse de me convertir. » (Tableau V, p.96).

Nokan fait ainsi voler en éclat les frontières empêchant la réalisation de l'amour. L'amour défie la religion, l'ethnie, la race. En outre, le dramaturge veut attirer l'attention du lecteur-spectateur sur le fait que personne ne peut prétendre arrêter l'évolution de la société.

Par ailleurs, il en appelle à une certaine flexibilité des parents en ce qui concerne le mariage de leurs enfants.

Si les mentalités doivent évoluer culturellement et socialement, il en est de même pour le volet politique. C'est le cas d'une communauté villageoise, à la veille des élections législatives, qui affiche ouvertement, sur fond de disputes locales et de jalousies, ses absurdités et ses antagonismes internes. Une lutte implacable pour l'accession au pouvoir fait rage entre Djinan, un père et sa propre fille. Il y a lieu de préciser qu'il y avait quatre autres candidats : trois hommes et une fille. Dans ces circonstances, une atmosphère préélectorale malsaine, pernicieuse rappelle les querelles qui éclatent dans l'environnement politique ivoirien, voire africain avec ses crises, ses déviations. Djinan, le père de la jeune dame Tinanoh n'a pu digérer la candidature de cette dernière. Mais le choix de tout le village portera sur elle. Tinanoh est élue député, de la « Commune de Nam, Circonscription Électorale de Ibio. » (Tableau V, p.111).

Après la proclamation des résultats, le lecteur-spectateur s'attendait à un bain de sang ; il assiste plutôt à un volt-face du fameux opposant Djinan. Tout le monde est hébété. Djinan accepte le verdict, la vérité issue des urnes. Ainsi, il n'y aura pas de crise post électorale. Djinan invite les autres candidats à savourer la victoire de sa fille élue. L'émotion est à son comble : TINANOH, *émue*.

« Merci !... Merci, père ! » (Tableau VI, p.127).

Hyacinthe Kakou admet que où règnent la paix, la vérité et l'union, le progrès s'amorce inévitablement. Ainsi, par le travail dans l'union, l'entente et la concorde, ce village va connaître un nouvel essor, le développement.

## 2.2. Le progrès par le travail

Un peuple qui dort sur ses lauriers risque de dîner. Le développement suppose alors l'amour du travail. Cette ardeur au travail est le projet de François-Joseph Amon d'Aby dans *KwaoAdjoba*, drame social en huit tableaux. En effet, Mango était pêcheur et n'arrivait plus à vivre convenablement des retombées de sa pêche. Son épouse a eu le nez creux en lui disant d'abandonner le métier de pêcheur pour celui de planteur.

Sur les conseils donc de son épouse Adjoba, il parvient à créer de grandes plantations avec le concours de son épouse et de son fils Akroman. Pendant ce temps, son frère et sa sœur, Kakou et Ahou, loin de l'encourager le méprisent, ainsi que son épouse. Mango vit maintenant aisément du fruit de ses récoltes et peut scolariser ses enfants. S'apercevant que les plantations sont rentrées en production, les deux fainéants (Kakou et sa sœur) vont recourir au féticheur pour qu'il ôte la vie à tous ceux qui pourraient entraver le chemin de la

succession. Devenu unique héritier, les mêmes stratagèmes seront usés pour supprimer leur frère Mango ; ce qui est fait. Kakou répudie Adjoba et son neveu, après les avoir dépouillés de tout ce qu'ils avaient du vivant de ce dernier. Tous les biens de Mango dorénavant lui reviennent sans qu'il ait fourni le moindre effort :

**Kakou.**- Kwao, voici ta fille. À partir d'aujourd'hui, elle n'est plus ma femme. Elle est libre d'épouser qui bon lui semblera. Elle peut partir avec ses enfants.

**Kwao** (*se lève*).- Je reçois ma fille, et je te remercie de me l'avoir rendue. Voici le gin du divorce (à Adjoba). Toutes les formalités étant accomplies, retirons-nous, Adjoba.

(*Ils se lèvent*).

**Adjoba** (*sur le seuil de la porte, toujours en pleurs et portant son bébé au dos*).- Mon mari est mort. Tous mes biens sont confisqués, y compris ceux que j'ai acquis par mes propres moyens. Après vingt-sept ans de mariage, je suis renvoyée avec mes enfants, les mains vides, mais ne m'abandonne pas, ô mon Dieu. (*Elle sort.*). (Huitième tableau, p.140).

Ainsi, le rideau se ferme. Aux différentes représentations de la pièce, le public a crié au scandale. Toute conscience sensible crierait au scandale ou verserait des larmes.

A travers cette pièce, Amon d'Aby pose de manière plausible un problème qui bouleverse la conscience de la gérontocratie, des jeunes, voire des enfants. La classe dirigeante coutumière y est vivement interpellée : chefs de canton, de village, de terre. Le dramaturge a mis en scène la problématique du matriarcat en pays Akan de Côte d'Ivoire en général, et principalement en pays Agni. Il a, sans coup férir, mis à nu les facettes de la société matriarcale. Ce système matrilineaire se fonde sur la prégnance accordée au féminin, en ce sens que la femme incarne la reproduction de l'espèce humaine et son espoir de pérennité dans une dimension temporelle qui n'était pas linéaire comme elle le devient avec le patriarcat. Cette situation malencontreuse oriente de plus en plus les esprits vers la succession de père en fils et non de frère en frère ou de père en neveu, comme cela était de coutume chez les Agni de Côte d'Ivoire.

Le travail apparaît effectivement comme l'épicentre du développement. Il s'accompagne de paix, d'amour, de quiétude. M. Bandaman (2000, p.28) partage cet avis en ces termes :

**N'Dakpa**

[...] N'est pas mon frère, celui qui me parle de guerre, de haine, d'exclusion, de mort.

Est mon frère, celui qui me parle de travail, de concorde, d'avenir, d'amitié, vienne-t-il de loin ! Car la politique, ce n'est pas la guerre, c'est plutôt l'amour !

Oui la politique, c'est plus une action humanitaire qu'une action guerrière !  
(p.28)

Pour Bandaman, le développement nécessite non seulement le « travail » et la « concorde », mais aussi et surtout une politique d'ouverture. En effet, l'étranger peut aussi bien contribuer au progrès d'une nation ou d'une communauté. Le théâtre constitue donc un pouvoir. Il transforme positivement

la société. Le théâtre constitue donc un pouvoir. Il transforme positivement la société. Face aux nombreux bienfaits du théâtre, l'imagination créative des dramaturges est à saluer.

### 3. Théâtre et créativité

En dépit de son caractère individuel, l'acte de création fait de l'œuvre littéraire un lieu de coalescence de genres composites qui lui confèrent sa singularité. Le dramaturge, en tant qu'homme de culture, fait vivre l'expression de l'âme d'un peuple. Il garantit au metteur en scène la maîtrise intellectuelle de la représentation théâtrale. Il convient pour le dramaturge d'avoir une bonne culture générale et surtout théâtrale. Le théâtre dérange, il est craintif ; car il a ce pouvoir de faire changer les regards, d'édifier les consciences. Ses principales fonctions qu'on lui reconnaît sont : la fonction ludique, la fonction didactique, la fonction thérapeutique (catharsis). La créativité permet à l'auteur de se découvrir et de se réinventer. Il laisse libre cours à son imagination et laisse exprimer ses talents.

Après vous être délecté du *Parler-Chanter*, recueil de pièces de théâtre de Werewere-Liking (2011, p.9), vous cernerez le sens de sa créativité :

Ces textes, ces chants, nous les avons interprétés comme des pièces de théâtres, des ballets, des concerts de percussions ! Certains, tels que des opéras tragiques, des parades de masques et de marionnettes, sont des moments extraordinaires de fusion entre nos sources et nos ouvertures, entre la technologie et la spiritualité, à la limite d'une nouvelle sensualité. Certes, écrits, ces textes perdent tous ces aspects du Ki-Yi ; mais n'est-ce pas mieux ainsi pour nous tous, qu'ils deviennent poèmes, romans, contes à conter à votre tour, avec votre part de liberté, d'imagination et de fantaisie, bref, avec votre créativité.

L'originalité de Werewere-Liking réside dans la composition et l'esthétique développée dans ce recueil de pièces attachées à l'esthétique d'ensemble du village Ki-Yi. Sur le plan structurel, le texte ne respecte pas en tout point les grandes articulations dramaturgiques requises. Toutefois, il est doté d'un grand pouvoir évocateur.

#### 3.1. Théâtre, moyen d'expression efficace

Le théâtre est un espace de création. La scène relève du factice. Dès lors, la pièce apparaît comme un lieu de coalescence du théâtre et du réel. J.-P. Sarrazac (2015, p.140) inscrit cette dramaturgie dans le « ce-dan-quoi-nous-sommes. » Il arrime son écriture sur la vie courante des familles et des communautés dont il projette les cachotteries. Les défis actuels de la famille sont nombreux. L'on peut citer, entre autres, la question du digital qui prend des proportions, et qui sont ancrées dans les mœurs éducatives des enfants et dans la consolidation des liens familiaux. Aussi, convient-il de noter le relativisme sociétal qui tend à prioriser l'individu sur la famille. Il ne faut pas occulter les déviances sexuelles et d'autres nouvelles formes de relations insolites en vogue et en légalisation dans nombre de pays du globe terrestre. Les problèmes de lignage, de foyer sont légions. Le mal de la famille est aussi profond et pernicieux. Il nécessiterait

une chirurgie d'urgence avec une anesthésie morale mais également et surtout divine. Le théâtre réussit à restituer tous ces événements au grand jour à partir de la scène, qu'il soit tragique ou comique. C'est le lieu pour P. Larthomas (2012, p.11) de faire remarquer que :

toutes les grandes œuvres dramatiques ont au moins une qualité commune qui est ce qu'on pourrait appeler leur efficacité ; elles agissent sur le spectateur, elles « portent », ou encore, comme nous disons si bien, « elles passent la rampe » ; D'autres n'y parviennent pas et l'on connaît l'impression pénible que l'on éprouve à écouter une pièce dénuée de cette efficacité : « les acteurs semblent jouer pour eux ; comme si se dressait peu à peu, entre la scène et la salle, un mur invisible.

À la lumière de cette assertion, il faut cerner l'opposition entre un théâtre efficace et celui qui ne l'est pas, qui est fastidieux.

Le théâtre est une force artistique efficace. Le théâtre de recherche des premières années après l'indépendance en Côte d'Ivoire se rapporte à des noms illustres comme Coffi Gadeau, Niangoran Porquet et Aboubacar Touré avec la *Griotique*, de Souleymane Koly avec le *Koteba*, de Bernard Bottey Zadi Zaourou avec le *Didiga* et de Werewere-Liking et Marie José Hourantier avec le *Théâtre rituel*. La création confirme la vocation du théâtre pour tout l'intérêt accordé au langage expressif du corps. Le succès de la scène était considérable. Des formes d'expression artistique plus proches du patrimoine culturel ancestral sont récupérées à des fins dramaturgiques ; le rite et le théâtre s'identifient jusqu'à se mêler. La nécessité de la création d'un théâtre négro-africain s'impose donc. C'est pourquoi, M. -J. Hourantier (1984, p.7) affirme : « L'éclatement des structures traditionnelles, perte de vieilles valeurs, la crise de l'identité ont conduit la nouvelle société africaine à chercher une forme d'esthétique qui favorisera cet accomplissement que la vie ne lui apporte pas et qui transformera cette vie. »

Face aux analogies entre la vie sociale et la pratique théâtrale, le devoir de l'Africain l'interpelle afin qu'il cherche lui aussi à établir un rapport entre la texture de l'existence collective et la création artistique.

*Le théâtre rituel* de Werewere-Liking et Marie-José Hourantier met au point ses créations à partir du schéma fixe de l'étoile à cinq branches que l'initié devra franchir pour atteindre la conscience de soi. *Le Parler-Chanter* de Werewere-Liking (2011, p.11) par exemple, est « (...) en réalité, une totalité organique se rapportant aux différentes péripéties de la vie. Sa composition structurelle en cinq pièces en fait la métaphore. » *Le Parler-Chanter* de Werewere-Liking en question est somme toute, une allégorie de l'existence liée au rite initiatique de son terroir. Les nombreuses séquences ont pour finalité de créer un être renouvelé et résistant, puissant, mais surtout irrévocablement conscient de sa vie d'homme.

Zadi Zaourou quant à lui, fonde son esthétique sur le *Didiga* sous une autre appellation de théâtre de l'impensable. Cet homme de lettres fait intervenir le mystérieux et le merveilleux qu'offre la tradition bété (groupe ethnique du Centre-Ouest de la Côte d'Ivoire). Sa pensée créatrice est d'attirer l'attention du lecteur-spectateur sur la qualité de la culture africaine pour

justifier sa présence remarquable au grand rendez-vous du savoir intellectuel. C'est certainement pour cette raison qu'il puise sa source dans l'histoire africaine de son terroir. Chez Zadi, des objets précis deviennent des signes-symboles affiliés à des images qu'il faut convenablement interpréter pour éveiller constamment la conscience du lecteur-spectateur. Cette réalité esthétique qui échappe à tout néophyte peut se laisser découvrir au lecteur-spectateur attentionné et patient. B.Z. Zaourou (2001, p.102) dira : « Je cherche pour mon peuple la graine du salut. » Le néophyte d'hier, devenu l'initié aujourd'hui, est en mesure de bâtir du solide, par son parcours initiatique.

*Le théâtre rituel* et le *Didiga* rappellent les rites de passage qui déterminent la progression du statut social des Hommes, et les destinent à leur accession à la vie sociale du groupe ou de la communauté. Il s'agit là d'un retour à la culture ancestrale pour approfondir les formes de créativité authentiques.

De nouvelles voies sont sondées par des dramaturges africains tels que Blédé Logbo. Le théâtre se conçoit pour eux comme un remue-méninge. Cette démarche heuristique est le fruit de l'emprunt aux cultures ivoiriennes, panafricaines et universelles. Blédé L. (2020, p.9) inaugure un théâtre-slam se définissant « à la fois comme une poésie à déclamer et comme un texte libre. Aucune contrainte ne restreint son champ et le récitant n'a pas de limites que celles voulues et imposées par la situation et le contexte du jeu scénique. »

Théâtre de la vie, son *Ephéméride* combine poème et spectacle vivant, écriture et art oratoire. Dans le jeu des acteurs, l'improvisation et le plaisir de jouer sont logés à la même enseigne, comme c'était le cas des troupes italiennes à l'ère de la Renaissance, qui avaient fait entrer la commedia dell'arte en France. En effet, leur succès reposait surtout sur l'improvisation des acteurs souvent masqués.

Le théâtre blédéen revendique la parole, qui est le propre de l'homme. C'est certainement pourquoi, il fonde cette esthétique sur la parenté théâtre/slam (poésie déclamée dans un lieu public, sur un rythme scandé) en tant que moyen d'expression. Son idéal est de voir s'ouvrir le monde à tous pour un mieux-être de l'être humain. L'ambition des écrivains est donc de réveiller les consciences, en vue de parvenir à une réflexion et à un dialogue édificateurs. Le théâtre étant un champ de créativité, il peut procurer du bien-être économique à l'homme.

### **3.2. La dimension économique du théâtre ivoirien**

Le théâtre peut être considéré comme une activité génératrice de revenus et capable de participer au développement de la nation. Pour cela, il faut une volonté politique pour améliorer l'environnement, la pratique théâtrale en Côte d'Ivoire. Il faut créer des infrastructures : des centres culturels intégrés qui tiennent compte de l'environnement théâtral et bâtir des salles de spectacle. Qu'il y ait des espaces culturels, et des espaces de diffusion.

L'œuvre d'art est une expérience de création. La dramaturgie combine, pour ainsi dire, les perceptions ludiques, cathartiques et vitales de l'entreprise de création. Cette création merveilleuse se vend, s'exporte, devient une industrie. Certes, de plus en plus, le théâtre est fortement concurrencé par le

cinéma. Mais le public veut voir des hommes et des femmes en mouvement, parlant et agissant, c'est-à-dire un art vivant. Le dramaturge fait éditer ses œuvres et les vend.

Le comédien peut vivre des rentes de la scène. Confessant le rôle capital des arts et de la culture dans la vie d'un pays, certains chefs d'État de Côte d'Ivoire ont estimé qu'il était bon de donner des rentes viagères aux hommes de culture et du théâtre ; ce qui a été fait. Le domaine artistique et culturel participe donc au progrès d'un pays. Werewere - Liking par exemple, a créé le groupe Ki - Yi Mbock en 1985. L'artiste a glané des lauriers : des prix et des décorations durant sa dense et riche carrière artistique. Multidimensionnelle, elle est auteure de plus d'une trentaine d'ouvrages : des romans, des contes, des poèmes et des pièces de théâtre sans occulter le chant, la danse, la sculpture et la peinture. Tous ces genres et ces arts voisins convoqués dans son art lui confèrent l'appellation périphrastique d'artiste de la totalité. En 2005, elle décroche le célèbre prix littéraire Noma avec son roman *La Mémoire Amputée*. Membre de l'Académie des Sciences, des Arts, des Cultures d'Afrique et des Diasporas, Werewere - Liking reste à tous égards un authentique monument vivant de la culture. Elle a formé gracieusement un nombre très important de jeunes et réinséré pour la plupart dans la société. Elle a en outre des infrastructures de création, de diffusion et de conservation de patrimoine culturel africain avec une collection de nombreux objets. Elle est à ce titre un modèle achevé d'artiste qui gagne bien et honnêtement sa vie. Werewere - Liking (2011, p.14) déclare alors :

Après avoir CHANTÉ, DANSÉ, PERCUTÉ, SCULPTÉ et PEINT tous ces textes, comme le veut notre esthétique, les acteurs de notre compagnie en ont souhaité la publication, avec la hâte de les voir vivre autrement, comme des parents espèrent voir leurs enfants adolescents devenir adultes, et savoir qui ils sont vraiment.

Non seulement l'art du village Ki - Yi se veut total, mais son discours se perçoit comme marque, signe de cette totalité. L'artiste ou le dramaturge peut vivre aisément de son art.

Les artistes doivent bénéficier de meilleures conditions de vie et de travail. Il fallait pour ce faire, défendre leur droit et protéger leurs œuvres. Alors, naît le Bureau Ivoirien du Droit d'Auteur (BURIDA). C'est une société de gestion collective. Elle prend en compte les différentes catégories de droits d'auteurs et de droits voisins. Actuellement, ils sont très nombreux, les auteurs, producteurs et artistes interprètes, qui ont confié au BURIDA la gestion de leurs droits. À la lumière de ces exemples, l'on peut confirmer que le théâtre nourrit son homme. Toutefois, le dramaturge doit s'améliorer en présentant des œuvres novatrices, audacieuses et militantes. Le dramaturge doit être créateur, toujours inventif, pour captiver et impressionner les lecteurs-spectateurs.

## Conclusion

Ce travail a montré que le théâtre ivoirien, d'une manière ou d'une autre, est dynamique. Il participe activement au développement. Cette réflexion postule que le théâtre est un moyen d'éducation sociale, en le comparant à d'autres modes de communication. Il est admis qu'il est efficace par sa communication organique, son accessibilité à tous les publics, qu'ils soient intellectuels ou analphabètes. Cet art utilise le jeu dramatique comme moyen d'exprimer et de contribuer à résoudre les problèmes d'une collectivité. Les crises sociopolitiques successives ont désespérément ralenti l'ardeur du théâtre vu qu'il est un pôle sensible. Quand la société est en crise, la frilosité n'épargne personne ; il ne peut avoir de public, de spectacle, d'acteurs. Les violences et les guerres participent donc au suicide et à l'éclipse des arts de la scène. Le théâtre ivoirien a révélé aux lecteurs-spectateurs des dramaturges exquis dont le talent s'affirme déjà à la délectation de leurs pièces ou de leurs spectacles. Leur dramaturgie reflète souvent les réalités quotidiennes de leurs ères. Enduits de moult indices placardés à l'actualité, les textes de ces dramaturges ont majoritairement fière allure. Cette société affiche le comportement de l'Homme en proie aux vicissitudes de la vie et aux multiples incoercibles mutations qui ont cours dans la société dans laquelle il vit. La thématique du développement au théâtre s'impose comme une nécessité vitale eu égard à la prépondérance de la place qu'occupe le genre dramatique dans l'univers littéraire. Le développement ne s'arrime pas nécessairement aux chiffres. L'homme y est au-delà. La simple conscience d'être un être humain et de se surpasser, d'apporter sa pièce à l'édification de la société est formel. Le fait de ne pas être nous-mêmes les bourreaux de notre propre culture est aussi le développement. Les Hommes doivent de plus en plus tendre vers une meilleure humanité. Ils doivent pour cela être solidaires les uns des autres, entourer les petits d'un regard de compassion.

## Références bibliographiques

### Corpus :

- AMON D'ABY Francois Joseph, 1988, «Kwao Adjoba», in *Le théâtre en Côte d'Ivoire, des origines à 1960*, Abidjan, PUCI.
- BANDAMA Maurice, 2000, *Au nom de la terre suivi de La terre qui pleure*, PUCI.
- BLÉDÉ Logbo, 2020, *Ephéméride*, Abidjan, Nouvelles Éditions Balafons.
- KAKOU Hyacinthe, 2007, *on se chamaille pour un siège*, Abidjan, Valesse Éditions.
- KONÉ Amadou, 2002, *Le respect des morts*, Paris, Hatier.
- NOKAN Charles, 2000, *Le fil ténu ou le regard de l'aurore*, Abidjan, PUCI.
- WEREWERE – Liking, 2011, *Le Parler-Chanter*, Abidjan, Les Éditions Balafons.
- ZAOUROU Zadi Bottey, 2001, *La guerre des femmes suivie de La Termitière*, Abidjan, NEI- Neter.

**Autres :**

- ARTAUD Antonin (1964), *Le théâtre et son double* suivi de *Le théâtre Séraphin*, Paris, Gallimard.
- BADIOU Alain et TRUONG Nicolas, 2016, *Eloge du théâtre*, Paris, Flammarion(Champs).
- BARTHES Roland, 1973, *Un regard politique sur le signe*. Paris, Payo.
- BLÉDÉ Logbo, 2013, *Le théâtre de Mchel Vinauer : expression d'un monde au travail*, Abidjan, Publibook.
- BLÉDÉ Logbo, 2016, *La pièce de théâtre, une littérature pour les arts du spectacle*, Abidjan, Le Graal.
- BOAL Augusto, 1996, *Théâtre de l'opprimé*, Éditions La Découverte et Lyros.
- CÉSAIRE Aimé, 1963, *La Tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine.
- CORVIN Michel, 1988, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Tome 1 et 2, Paris, Larousse-Bordas.
- GUINGANÉ Jean Pierre, 1990, « Le théâtre comme moyen de mobilisation pour le développement », in *Théâtre africain, théâtres africains ? Actes du colloque sur le théâtre africain de Bamako du 14 au 18 novembre 1988*, Paris, Éditions Silex.
- HOURANTIER Marie-José, 1984, *Du rituel au théâtre rituel*, Paris, L'Harmattan.
- KOMPAORÉ Prosper, 2008, « Communication sur : « théâtre africain à la conquête de son public » », in *Enjeux de scène*, numéro spécial FITD 2008, (Revue trimestrielle d'informations et de recherches sur le théâtre pour le développement).
- LARTHOMAS Pierre, 1980, *Le langage dramatique*, Paris, PUF.
- MOLIÈRE, 1972, *Don Juan*, Paris-Montréal, Bordas.
- PRUNER Michel, 1998, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod.
- SARAZAC Jean-Pierre, 2015, *Critique du théâtre 2 du monde moderne ou du contemporain, et retour*, Strasbourg, Cinée.
- SARTRE Jean-Paul, 1948, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard
- SERMON Julie et RYNGAERT Jean-Pierre, 2012, *Les théâtres du XXI<sup>e</sup> siècle : commencements* Paris, Armand Colin.



## DU DESSIN FIGURATIF A LA DECONSTRUCTION DES FORMES DANS LA PEINTURE CONTEMPORAINE CHEZ QUATRE ARTISTES PEINTRES IVOIRIENS

TOURE Kignigouoni Dieudonné Espérance  
Institut National Supérieur des Arts  
et de l'Action Culturelle (INSAAC, Côte d'Ivoire)  
[esperancetoure@yahoo.fr](mailto:esperancetoure@yahoo.fr)  
[esperancetoure761@gmail.com](mailto:esperancetoure761@gmail.com)

### Résumé :

L'avènement du *Vohou-vohou* dans les années 70, a marqué le début de la rupture avec les règles académiques préétablies dans le domaine des arts à l'École Nationale des Beaux-arts d'Abidjan. En effet, ce mouvement artistique a permis aux artistes ivoiriens de créer sans tenir compte de certaines restrictions et canons de beauté considérés comme occidentales, laissant ainsi libre cours à leurs émotions créatives.

Plus d'un demi-siècle après, la peinture contemporaine ivoirienne n'a eu de cesse d'évoluer en subissant des mutations qui l'orientent désormais vers une déconstruction des formes et une intégration permanente d'objets usuels dans les créations picturales. La nouvelle forme d'expression plastique élaborée par ces jeunes artistes peintres, tend à réduire l'utilisation du dessin purement figuratif au profit d'une stylisation semi-abstractive qui met en scène leur vision du monde actuel. La démarche artistique adoptée par ces derniers, est-elle, la résultante de l'influence du *Vohou-vohou* ou est-ce la nécessité de vouloir prôner leurs propres sentiments, leurs origines, leurs authenticités, dans un contexte social emprunt à une forme d'hybridation culturelle ? Pour répondre à ces interrogations, cet article s'attèle, à partir de la méthode d'analyse d'œuvre plastique à comprendre leurs motivations profondes, à appréhender le progrès de la peinture contemporaine en Côte d'Ivoire et à proposer des pistes de réflexions.

Il ressort de l'étude que la génération actuelle d'artiste peintre a été fortement influencé par leurs prédécesseurs du *Vohou* qui ont su favoriser l'ouverture créative à de multiples modes d'expressions plastiques. Toutefois, il est recommandé aux autorités académiques de tenir compte de l'évolution de la déconstruction des formes dans l'art contemporain ivoirien en insérant dans le programme d'enseignement, des cours sur le dessin conceptuel afin de renforcer la capacité de création des apprenants issus des structures de formation artistique. A cela s'ajoute, une adresse aux dirigeants politiques et administratifs à créer un fonds d'acquisition d'œuvres d'art afin de dynamiser ce secteur et le rendre plus productif.

**Mots clés :** Dessin, Figuratif, Déconstruction, Formes, Peinture, Contemporaine, Ivoirienne, Artistes.

### Abstract:

The advent of *Vohou-vohou* in the 1970s marked the beginning of the break with pre-established academic rules in the field of the arts at the National School of Fine Arts in Abidjan. Indeed, this artistic movement allowed Ivorian artists to create without taking into account certain restrictions and canons of beauty considered as Western, thus giving free rein to their creative emotions.

More than half a century later, contemporary Ivorian painting has continued to evolve, undergoing changes which are now orienting it towards a deconstruction of forms and a permanent integration of everyday objects in pictorial creations. The new form of plastic expression developed by these young painters tends to reduce the use of purely figurative drawing in favor of a semi-abstractive stylization that stages their visions of the current world. The artistic approach adopted by the latter, is such, the result of the influence of Vohou-vohou or is it the need to want to advocate their own feelings, their origins, their authenticity, in a social context borrowed from a form of cultural hybridization? To answer these questions, this article attempts, using the plastic work analysis method, to understand their underlying motivations, to apprehend the evolution of contemporary painting in Côte d'Ivoire and to suggest avenues for reflection.

It emerges from the study that the current generation of painter has been strongly influenced by their predecessors in Vohou who have fostered the creative openness to multiple modes of plastic expression. However, it is recommended that the academic authorities take into account the evolution of the deconstruction of forms in contemporary Ivorian art by including in the teaching program, courses on conceptual drawing in order to strengthen the creative capacity of learners. from artistic training structures. Added to this, an address to political and administrative leaders to create an art acquisition fund in order to boost this sector and make it more productive.

**Keywords:** Drawing, Figurative, Deconstruction, Shapes, Painting, Contemporary, Ivorian, Artists.

## Introduction

En Afrique subsaharienne, la Côte d'Ivoire est une plateforme incontournable des arts en général et de la peinture contemporaine en particulier. En effet, le pays s'est doté, il y a de cela plusieurs années, d'infrastructures secondaires et supérieures pour une formation efficiente en arts, culture et développement. L'initiative a favorablement contribué à l'émergence de nombreux artistes plasticiens mondialement connus tels que : Youssouf Bath, Monnet Bou, Ernest Duku, Abdoulaye Diarrassouba dit Aboudia, Konan Pascal, Soro Péhouet, Yeanzi Saint-Etienne, Turay Mederic et bien d'autres.

Selon un article publié par Jeune Afrique, la ville d'Abidjan est: «...une métropole cosmopolite, foisonnante et créative, Abidjan est aussi, depuis les années 1980, l'un des phares de la scène artistique de la sous-région. Elle devient l'un des principaux marchés d'art contemporain en Afrique francophone.<sup>1</sup> » Cette situation s'explique, d'une part, par le nombre croissant de grands collectionneurs, curateurs, galeristes, amateurs qui s'intéressent à cette production artistique et, d'autre part, à la floraison d'évènements culturels. Il faut aussi noter que l'art visuel ivoirien, en occurrence la peinture, n'a eu de cesse de se réinventer, favorisant de ce fait l'éclosion de nouveaux talents.

L'ouverture au monde à travers les arts a permis à de nombreux jeunes de pouvoir montrer leurs savoir-faire en positionnant ainsi le pays sur l'échiquier

---

<sup>1</sup> Extrait de jeuneafrique.com. Article en ligne issu du dossier « la nouvelle Côte d'Ivoire », Arts 'Côte d'Ivoire : à Abidjan, l'art contemporain en effervescence'. Par François-Xavier Freland-envoyé spécial. Mis à jour le 11 mai 2016 à 12h28mn. Site web visité le 05/09/2020 à 21h40mn.

international comme une nation ouverte à la créativité et à l'innovation dans le domaine des arts et de la culture.

S'inscrivant dans la dynamique inhérente aux arts plastiques en général, les jeunes peintres ivoiriens ne s'imposent aucune restriction en laissant foisonner leur esprit créatif. Comme le soulignait, Florence de MEREDIEU, « toute œuvre d'art est la résultante de la rencontre de deux facteurs opposés et complémentaires : la matière et la forme. » (2004, p. 1)

Aujourd'hui, ils n'hésitent pas à utiliser les symboles, les signes, les formes, les couleurs issus de leurs cultures en les mêlant à divers matériaux qu'ils intègrent harmonieusement dans leurs différentes œuvres. C'est à n'en point douter, la manière atypique de s'exprimer plastiquement qui confère de l'intérêt à la nouvelle génération d'artistes. On peut donc remarquer à travers leurs réalisations, une déconstruction croissante des formes qui ne tient pas forcément compte des normes du dessin figuratif. Ils s'opposent ainsi aux critères régis par la peinture traditionnelle européenne qui se veut réaliste.

Ce déclic artistique puise son essence dans les fondements du mouvement *Vohou-vohou* qui a marqué le début de l'art contemporain ivoirien en Côte d'Ivoire. Ainsi, la présente étude s'appuie sur la méthode d'analyse d'œuvre d'art. Le plan de travail s'articule autour de deux axes majeurs : les circonstances qui ont milité en faveur de cette nouvelle tendance picturale et l'analyse des œuvres de (4) quatre jeunes artistes peintres pour comprendre leurs contenus et leurs aspirations profondes afin de mieux appréhender l'évolution de l'art visuel en Côte d'Ivoire et de formuler des recommandations.

### **1. *Vohou-vohou*, essence de l'art contemporain ivoirien**

En Côte d'Ivoire, la formation en art visuel a longtemps été calquée sur celle des pays occidentaux. Ainsi, les normes d'évaluation, d'appréciation et de consommation des créations picturales étaient donc liées à cette vision extérieure. Cependant, à partir de 1970, sous l'égide de Serge Hélénon<sup>1</sup>, enseignant aux Beaux-arts d'Abidjan, qu'un groupe d'étudiants décide de s'affranchir des règles académiques préétablies en créant un mouvement artistique atypique.

La révolution marqua la naissance du *Vohou-vohou* et installa les fondements de l'art contemporain ivoirien. La philosophie de ce mouvement est ancrée dans la revendication permanente d'une esthétique négro-africaine teintée d'une forme d'hybridation qui met harmonieusement en scène tradition et modernité. A ce propos, TOURE Kignigouoni, relève qu' :

En désignant leur art par "*Vohou-vohou*, les artistes plasticiens ivoiriens ont voulu démontrer que l'on pouvait partir d'un rien pour aboutir à des choses merveilleuses, pleines de sens et de valeurs. Les peintres de la contemporanéité ivoirienne en épousant ce terme ont marqué d'un bon sceau l'art ivoirien. Ainsi cette pratique hors des schémas classiques de la création artistique, va libérer l'artiste ivoirien et le placer sur l'orbite d'une

---

<sup>1</sup> Serge Hélénon, Artiste peintre français d'origine martiniquaise, Chevalier de l'Ordre national ivoirien (1984), il contribuera à l'émergence d'un mouvement majeur de l'art contemporain ivoirien, le groupe *Vohou-Vohou* signifiant « n'importe quoi » en Gouro. Extrait de <https://www.reseau-canope.fr/art-des-caribes-ameriques/artistes/serge-helenon.html>. Site web visité le 10/12/2020 à 20h50mn.

inspiration africaine qui prend en compte la culture ancestrale et les préoccupations actuelles<sup>1</sup>.

Signifiant "n'importe quoi" en langue gouro, le *Vohou-vohou*, au-delà de sa technique qui consiste à récupérer et à intégrer les matériaux hétéroclites dans la réalisation de ses œuvres, visait tout d'abord à rompre avec les normes de création qui régissaient la formation à l'École Nationale des Beaux-arts d'Abidjan (ENBA). Ainsi, dès le départ, les œuvres *Vohou-vohou* choquaient par leur apparence et étaient traitées de fétiches en comparaison aux peintures achevées de leurs condisciples parmi lesquels : James HOURA, Monnet BOU, Samir ZAROUR, Michel KODJO, etc. Mais à force de travail et de créativité incessante, les artistes *Vohou-vohou* parviendront à s'imposer comme un mouvement artistique à part entière.

Au nombre des précurseurs du *Vohou-vohou*, on peut citer : KOUDOUGNON Théodore, Youssouf BATH, N'GUESSAN Kra, Yacouba TOURE...qui, à travers la qualité de leurs productions ont su faire accepter cette doctrine dans le domaine des Arts et de la Culture ivoirienne. En effet, lors de l'exposition des jeunes peintres africains au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie du 12 novembre 1985 au 13 janvier 1986, à laquelle, ils ont brillamment participé, le professeur Jacques YANKEL a indiqué que :

Cette exposition sera une surprise pour certains visiteurs qui s'imaginaient que l'Afrique avait définitivement exprimé son génie artistique dans la fameuse statuaire nègre. Il est vrai que les églises de toutes obédiences confondues s'étaient acharnées au 19<sup>e</sup> siècle à détruire les chefs-d'œuvre d'inspiration animiste et qu'il ne subsistait plus en Afrique que certains artisanats traditionnels pour touristes. Mais, l'héritage a été transmis à une nouvelle génération de créateurs qui se sont révélés au cours des dernières décades dans plusieurs pays d'Afrique noire : Sénégal, Gabon, Cameroun, Côte d'Ivoire etc. De leur culture ancestrale, ces artistes ont réussi la gageure à notre époque d'inventer de toutes pièces un Art Moderne profondément original. Le génie Africain ne demandait qu'à renaître et je souhaite que cette première exposition soit le prélude à une manifestation de plus vaste envergure. (2018, p.45)

Dans la quête de reconnaissance, en dehors des expositions nationales et internationales, des critiques d'art et des universitaires vont s'y intéresser en produisant des écrits sur ce mouvement avant-gardiste. On peut citer entre autres, les productions de Dr TOURE Kignigouoni<sup>2</sup>, Dr BOLI Bi Benié Yves<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> Propos extrait de l'entretien mené avec Dr TOURE Kignigouoni, Maître de Conférences des universités à l'École Normale Supérieure d'Abidjan (ENS), le 15/02/2021.

<sup>2</sup> Dr TOURE Kignigouoni, Maître de Conférences des universités à l'École Normale Supérieure d'Abidjan (ENS), a écrit une thèse de doctorat unique qui a porté sur " *Vohou-vohou, reflet de l'art ivoirien du xx<sup>ème</sup> siècle*" en 2007 et " *Des Fétiches africains aux œuvres d'art Vohou-vohou*", un article publié dans la Revue Ivoirienne des Lettres, Arts et Sciences Humaines N° 39 décembre 2018.

<sup>3</sup> Dr BOLI Bi Benié Yves, Assistant à l'Institut National des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC), a écrit une thèse de doctorat unique qui a porté sur " *La matière chez les peintres Vohou-vohou de Côte d'Ivoire*" en 2019.

Mimi ERROL<sup>1</sup>, etc. Ces écrits ont permis de donner de la contenance à la démarche artistique et contribués à une meilleure compréhension de leurs inspirations et aspirations.

Au regard de ce qui précède, force est de constater que la déconstruction des formes quasi permanente dans la peinture contemporaine ivoirienne a une origine. Assurément, les artistes *Vohou* ont posé les jalons d'une pratique artistique qui continue jusqu'à présent d'influencer les nouvelles générations d'artistes peintres ivoiriens.

## **2. Analyses des œuvres de quatre (4) artistes peintres contemporains ivoiriens**

Aujourd'hui, la peinture contemporaine ivoirienne compte dans son arène, plusieurs jeunes artistes de talents qui ont su rendre attractif et dynamique ce domaine à travers la qualité de leurs œuvres. Chacun d'eux parvient à exprimer et à exposer sa créativité en mettant en scène sa propre conception des sociétés actuelles tout en s'inspirant de leurs histoires personnelles respectives. La particularité artistique qui consiste à repousser de plus en plus les conventions picturales a suscité de l'intérêt de la part des collectionneurs, des galeristes et acheteurs nationaux et internationaux.

Il s'agit dans cette partie du travail de porter une réflexion sur les œuvres de quatre (4) talentueux jeunes artistes peintres ivoiriens. L'approche analytique permet de saisir les fondements de leurs inspirations et aspirations afin de comprendre davantage l'évolution de l'art contemporain en Côte d'Ivoire. Les artistes qui font l'objet de la présente étude, sont tous issus de l'ex Ecole Nationale de Beaux-arts d'Abidjan (ENBA), renommée, Ecole Supérieure d'Arts Plastiques, d'Architecture et de Design (ESAPAD). Ce sont :

---

<sup>1</sup> Mimi ERROL est critique d'art et journaliste à L'Aurore (Abidjan). Il est l'auteur de '*L'art contemporain en Côte d'Ivoire : des origines à l'aventure Vohou-vohou*', un article publié en 2003 sur <http://africultures.com/lart-contemporain-en-cote-divoire-des-origines-a-laventure-vohou-vohou-3105/>.

✓ ALLOU Koffi Anicet<sup>1</sup> ;

Fig.1. Titre : "ENSEMBLE"



**Technique :**  
Acrylique et collage  
sur toile  
**Format :** 150x100 cm  
**Année :** 2018

**Source :** Image reçue de l'artiste ALLOU Koffi Anicet, le 30 mars 2021.

Dans ce monde en proie aux violences, à la désunion, à la disparition progressive de certaines valeurs morales et éducatives, il est impérieux de trouver les moyens pour sensibiliser les uns et les autres sur l'importance de la sauvegarde de la cohésion sociale. C'est dans cette optique que s'inscrit ALLOU dans sa démarche plastique.

Le mélange des couleurs chaudes et froides présent dans son œuvre fait référence à l'esprit d'hospitalité légendaire qui a de tout temps caractérisé l'Africain. On peut aussi remarquer dans ce travail, des formes représentant des hommes avec les visages souriants alignés les uns auprès des autres dans un univers teinté de signes et de symboles graphiques issus des codes culturels africains. Le choix d'une telle posture explique bien les notions de solidarité et de partage qu'il souhaite véhiculer.

En somme, l'on peut retenir que ALLOU Koffi Anicet est un artiste prolifique, eu égard à la quantité d'œuvres produites et au nombre d'expositions auxquelles il participe régulièrement. On peut citer entre autre, le Festival culturel international *la voix de l'Afrique*<sup>2</sup> et FAIR ART 2021.

<sup>1</sup> ALLOU Koffi Anicet (Promotion 2010, Master 2 /Spécialité art mural/ESAPAD) est un artiste peintre ivoirien. Professeur d'arts plastiques dans le secondaire général au Lycée Moderne de *Zoukougbeu* dans la région du Haut-Sassandra, il s'est fait remarquer par la particularité de ses œuvres qui fusionnent harmonieusement les couleurs chaudes et froides dans un univers graphique foisonnant de formes inspirées du répertoire cosmogonique africain. A travers son œuvre, '*Ensemble*', réalisée à partir de l'acrylique et de collage, l'artiste traduit la nécessité de prôner les valeurs du vivre ensemble, de l'entraide, de la solidarité, de la fraternité qui ont toujours contribué à la stabilité et à la prospérité des sociétés africaines.

<sup>2</sup> Le Festival culturel international *la voix de l'Afrique* auquel il a participé s'est déroulé à Norvège du 14 février au 15 mars 2015. Extrait de l'entretien réalisé avec ALLOU Koffi Anicet, le 30 mars 2021.

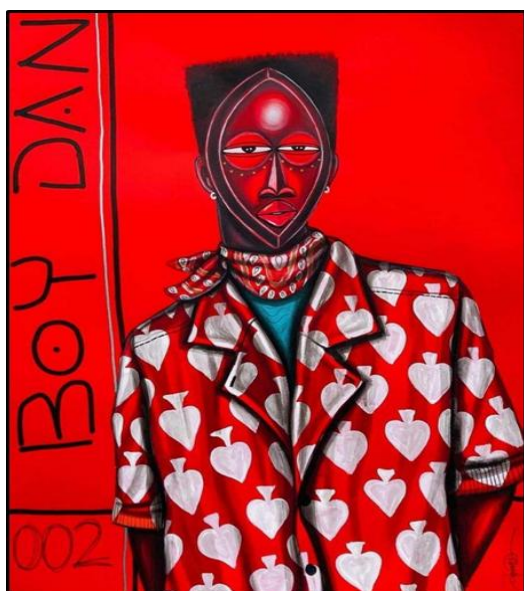
✓ **Fredy GBAIS OBOU<sup>1</sup>,**

Les œuvres font penser à celles de Pablo PICASSO, dont les visages des personnages ressemblent aux masques africains. Contrairement à ce peintre cubiste, Fredy Gbais OBOU, lui assume son choix pictural en remplaçant purement et simplement les têtes de ses personnages par des masques. Comme il le relevait lors d'un entretien :

[...] mon style, c'est le BRAID'ART...ce terme est issu de notre jargon étudiantin, il visait à juger un travail laid. Je me suis donc inscrit dans ce registre en m'inspirant des masques de ma région que l'on trouve laid. Ainsi, dans ma démarche, je suis à la recherche du beau dans la laideur.<sup>2</sup>

L'on perçoit à travers ses œuvres, la nécessité d'allier tradition et modernité. Ainsi, le personnage présenté dans son œuvre intitulée, "Boy Dan 002", reflète son positionnement.

**Fig. 2. Titre : "BOY DAN 002"**



**Technique :** Acrylique sur papier coloré

**Format :** 70 x100 cm

**Année :** 2021

**Source :** Image reçue de l'artiste Fredy Gbais OBOU, le 03 avril 2021.

On peut donc observer que ce dernier est vêtu dans un style moderne et arbore fièrement un masque dan. L'expression traduite relève, le fait qu'on peut accepter le progrès sans renier son identité, son histoire, qui constitue son socle et sa boussole dans ce monde en perpétuelle mutation. La couleur utilisée à dominante rouge, est très présente dans la gamme chromatique des peuples africains. Elle symbolise, la puissance, le mystère, la festivité, le culte, etc.

<sup>1</sup> Fredy Gbais OBOU (Promotion 2019, Master 2 /Spécialité peinture/ESAPAD) est un artiste peintre ivoirien. Il se distingue par un style assez figuratif. Sa particularité réside dans la création de ses personnages qui arborent tous des masques issus de sa culture dan. Par son approche d'humanisation des masques dan, il parvient à se singulariser et à participer ainsi à la promotion des us et coutumes africaines en général et ivoiriennes en particulier.

<sup>2</sup> Fredy Gbais OBOU, entretien réalisé le 03 avril 2021 en ligne de 21h 22 mn à 22h 30mn sur Messenger (Allemagne /Abidjan).

L'artiste se positionne comme un rempart face à l'aliénation culturelle étrangère qui ne cesse de modeler le fonctionnement des sociétés africaines actuelles. Il invite aussi, le spectateur à porter un regard nouveau sur ce contenu culturel en présentant un visuel agréable à voir sans toutefois détériorer les fondamentaux. D'où la recherche du beau dans la laideur.

Fredy Gbais OBOU est l'auteur du projet ABOBO EZO 2020 qui a consisté à embellir la commune par des réalisations picturales dans des espaces verts et sur les façades de certaines habitations. Il a été lauréat du Grand prix de l'art citoyen en 2018 et a aussi participé à de nombreuses expositions sur plan national et international. On peut citer : AFRIK'ART Festival, la Foire 1.54 à New York, l'exposition « Système D » à la TA'ART Gallery de Zurich et à l'exposition à CHAMBERY en France.

### ✓ KOUAME Kouassi Ange Wilfried<sup>1</sup>

Il compte participer à la valorisation de la culture africaine à travers les arts plastiques tant sur le plan national qu'internationale. La technique qu'il utilise pour s'exprimer plastiquement est novatrice. En effet, Il s'agit du grattage de peinture incrustée dans du latex. L'élaboration de sa technique lui a valu d'être désigné sacré Grand Prix au Ségou'Art 2021.

KOUAME Kouassi Ange Wilfried a décidé dans sa démarche de sortir de la pratique conventionnelle qui consiste à peindre sur une toile. En lieu et place du tissu, il utilise du latex comme support d'expression. Ainsi, c'est dans cette matière transparente qu'il inscrira graphiquement ses idées. Selon lui, l'avantage de ce support réside dans sa capacité à s'adapter à tout type d'environnement car sa transparence constitue un atout à son intégration harmonieuse. Par exemple, si vous disposez d'un mur peint en blanc, bleu, jaune...et que vous souhaitez y fixer l'une de ses œuvres, celle-ci reflètera la couleur du mur. Sa démarche créative s'inscrit dans la volonté de l'artiste de produire des œuvres capables de faire corps avec l'environnement ambiant sans le surcharger. Il crée ainsi une parfaite collaboration entre les deux éléments (tableau et espace.)

A présent, intéressons-nous à l'œuvre présentée ci-après. Elle s'intitule *''Espérance de vie''*.

---

<sup>1</sup> KOUAME Kouassi Ange Wilfried (Promotion 2018, Master 2/Spécialité peinture/ESAPAD) est l'un des jeunes artistes ivoiriens les plus remarquables de sa génération. Il compte à son actif, les prix suivants : Lauréat du 1<sup>er</sup> Prix de Super talent artistique<sup>1</sup> 2019, Lauréat du 1<sup>er</sup> Prix du Ségou'Art<sup>1</sup> international 2021, Lauréat du 3<sup>ème</sup> prix du concours Lyda Ludic<sup>1</sup> 2021.



**Fig.3. Titre : "Espérance de vie"**



**Technique :** Grattage de peinture incrustée dans du latex

**Format :** 100 x 70cm

**Année :** 2021

**Source :** Image reçue de l'artiste KOUAME Kouassi Ange Wilfried, le 05 avril 2021.

Dans ce travail, l'on peut remarquer des silhouettes humaines plongées dans un univers de couleurs (chaudes et froides) et de graphismes (lignes, taches, points, traits...). Parmi ces silhouettes, il y en a une qui se distingue par sa couleur et l'exactitude des traits qui la forme. La démarcation induit, d'une part, l'idée d'appartenance à une identité collective et, d'autre part, reflète la notion d'identité individuelle qui permet à l'individu de trouver un certain équilibre. Ici, les personnages peints dans une même couleur représentent cette identité collective tandis que celui peint dans une dominante de couleur chaude témoigne de la singularité, de ce choix à prendre son destin en main tout en restant attaché au sien. A côté de cela, l'œuvre relève clairement ce sentiment de quête permanente, de découverte, d'évasion, d'apprentissage en référence au sac qui porte le personnage sur le dos. Ce qui traduit bien l'espérance de vie.

✓ **KOUASSI Tchinan Cédric<sup>1</sup>.**

KOUASSI Tchinan Cédric, à travers ses œuvres réalisées à partir de collage et d'utilisation d'agents graphiques, met en scène les phénomènes sociaux qui alimentent la vie quotidienne. On peut donc remarquer que les

---

<sup>1</sup> KOUASSI Tchinan Cédric (Promotion 2019 Master 2 /Spécialité peinture/ESAPAD), fait partie de la nouvelle génération d'artistes qui a pour ambition de hisser les arts visuels au rang de moteur du développement culturel et artistique en Côte d'Ivoire. Lauréat du 1<sup>er</sup> Prix de la deuxième édition du concours Super talent artistique 2020,

termes qu'il traite sont issus du rapport profond qu'il entretient avec l'environnement qui l'entoure. L'œuvre présentée ci-après intitulée "Le dîner 1" étaye bien nos propos.

**Fig.4. Titre : "Le dîner 1"**



**Technique :** Mixte sur toile  
(collage de revues de presse,  
pastel à l'huile et acrylique)  
**Format :** 130 x 130cm  
**Année :** 2021

**Source :** Image reçue de l'artiste KOUASSI Tchian Cédric, le 07 avril 2021.

Se servant de papiers de journal préalablement collés sur la toile, l'artiste va utiliser les lignes entremêlées, les unes aux autres pour donner forme à son idée. Ici, l'on peut voir les silhouettes de deux personnages assis autour d'un repas. L'image symbolise la convivialité, le partage, la fraternité et l'esprit de récompense méritée après un dur labeur. Les valeurs promues sont celles qui incarnent les sociétés africaines en général et ivoiriennes en particulier.

En observant l'œuvre, on perçoit, la volonté de l'artiste de s'affirmer à travers l'utilisation de lignes noires symboles de liens indélébiles, de puissance, d'élégance, d'originalité et de démarcation.

### **3. Synthèse de l'analyse des œuvres picturales et pistes de réflexion à envisager**

Au sortir des analyses portées sur ces œuvres d'art, l'on peut retenir que les jeunes artistes peintres ivoiriens ont été influencés d'une manière ou d'une autre par leurs prédécesseurs du *Vohou-vohou*. Assurément, ces derniers leur ont permis de disposer de rudiments nécessaires à l'ouverture créative sans restriction apparente. Il est vrai, qu'aujourd'hui, leur technique est plus évolutive avec la recherche permanente d'un style d'écriture particulier et d'une intégration marquante de matériaux hétéroclites. Mais, l'on parvient tout

de même à distinguer cet esprit du *Vohou-vohou* qui continue d'exister plus d'un demi-siècle après son avènement.

La déconstruction des formes et des styles de manière croissante dans le processus créatif de l'art contemporain ivoirien relève la progression de ce secteur en Côte d'Ivoire. Ce choix a conduit les artistes de la nouvelle génération à prêter moins d'attention au dessin purement figuratif. Pour cause, le marché de l'art est de plus en plus demandeur d'œuvres atypiques et conceptuelles. Le positionnement et la singularité de leur production artistique a suscité de l'intérêt de la part des acheteurs, collectionneurs, galeristes...

Cette nouvelle démarche créative ne marque-t-elle pas l'extinction progressive du dessin figuratif dans la pratique picturale ivoirienne? Le constat observé, est que désormais, l'on n'a pas, nécessairement besoin de produire des œuvres figuratives abouties pour être un artiste côté internationalement. Il semble donc opportun, au regard de la nouvelle orientation plastique de se pencher sur la question afin d'en évaluer l'impact et de proposer, qu'en plus des cours de dessin exclusivement axés sur le dessin observation que l'on y ajoute, le dessin conceptuel. L'initiative permettra de former des apprenants aptes à répondre aux besoins du marché et d'améliorer la qualité de la production artistique.

Les prochaines recherches pourraient à cet effet suggérer des pistes de réflexions sur les contenus des cours d'art conceptuel et étudier la faisabilité de cette proposition qui vise à rendre plus compétitif la formation artistique et culturelle en Côte d'Ivoire.

## Conclusion

La peinture contemporaine ivoirienne connaît, aujourd'hui, une évolution remarquable tant au niveau croissant de ses acteurs (artistes, amateurs, collectionneurs, galeristes, etc.) qu'à la qualité de la production plastique.

La nouvelle génération d'artistes peintres ivoiriens ne s'impose aucune restriction lorsqu'il s'agit d'innover. La disposition créative dans laquelle ils progressent permet d'obtenir une palette foisonnante d'œuvres plastiques aussi saisissantes les unes que les autres.

La Côte d'Ivoire constitue désormais une plateforme incontournable dans le domaine de l'art contemporain en Afrique subsaharienne. Traitant de la question, un article du magazine *Jeune Afrique*, relève que: « *Galeristes, curateurs, grands collectionneurs ou amateurs...Tous se croisent à Abidjan, devenue l'une des plus dynamiques places du marché de l'art contemporain en Afrique francophone.*<sup>1</sup> »

Toutefois, il convient de dire que cet intérêt fulgurant tire sa source de l'empreinte omniprésente qu'a laissée le *Vohou-vohou*, permettant ainsi aux jeunes artistes d'emprunter le chemin de la quête permanente de la créativité dans la réalisation de leurs œuvres.

---

<sup>1</sup> Extrait de *jeuneafrique.com*. Article en ligne issu du dossier « *la nouvelle Côte d'Ivoire* », Arts 'Côte d'Ivoire : à Abidjan, l'art contemporain en effervescence'. Par François-Xavier Freland-envoyé spécial. Mis à jour le 11 mai 2016 à 12h28mn. Site web visité le 05/09/2020 à 21h40mn.

Par ailleurs, il est à noter que la tendance à réduire considérablement le dessin purement figuratif dans les créations picturales pose un réel problème dans la pratique de la discipline dans les établissements de formation artistique. En effet, les cours de dessin qui y sont dispensés ne tiennent pas compte de ce nouveau paradigme d'expression plastique. Il faudrait par conséquent, porter une réflexion afin de pallier l'insuffisance en réorientant une partie des cours majoritairement axée sur le dessin d'observation, vers le dessin conceptuel pour favoriser davantage de créations de qualité.

En définitive, l'essor de l'art contemporain ivoirien est une ouverture sur le monde qu'il faut saisir. Il serait donc souhaitable qu'à l'instar de la France<sup>1</sup>, que l'Etat ivoirien soutient cette dynamique à travers la création d'un fonds d'acquisition d'œuvres d'art. Par cette initiative gagnant-gagnant, les artistes auront la possibilité de bénéficier de fonds conséquents pour créer davantage et contribuer à ce que les Arts et Culture participent efficacement au développement économique, social et culturel de la Côte d'Ivoire.

## Sources et références bibliographiques

### Source orales

- ALLOU Koffi Anicet, Professeur d'arts plastiques au Lycée Moderne de *Zoukougbeu*, entretien réalisé le 30 mars 2021 à Abidjan, de 11h 15mn à 12h38 mn, Thèmes abordés : Informations sur l'artiste et sa technique de travail.
- GBAIS OBOU Fredy, Artiste peintre ivoirien vivant en Allemagne, entretien réalisé en ligne via Messenger le 03 avril 2021, de 21h 22 mn à 22h 30mn heures d'Abidjan, Thèmes abordés : Informations sur l'artiste et sa technique de travail.
- KOUAME Kouassi Ange Wilfried, Artiste peintre ivoirien, entretien réalisé le 05 avril 2021 à Abidjan, de 10h à 11h 25 mn, Thèmes abordés : Informations sur l'artiste et sa technique de travail.
- KOUASSI Tchinan Cédric, Artiste peintre ivoirien, entretien réalisé le 07 avril 2021 à Abidjan, de 09h 05 mn à 10h 20 mn, Thèmes abordés : Informations sur l'artiste et sa technique de travail.
- TOURE Kignigouoni, Maître de Conférences des universités à l'Ecole Normale Supérieure d'Abidjan (ENS), entretien réalisé le 09 avril 2021 à Abidjan, de 20h à 21h55mn, Thèmes abordés: Informations sur l'historique de *Vohou-vohou* et son influence sur l'art contemporain ivoirien.

### References bibliographiques

- BUSCA, J., *l'Art Contemporain Africain, du Colonialisme au Post colonialisme*, Paris, l'Harmattan, 2001, 237 p.

---

<sup>1</sup> Depuis le 19e siècle, la Ville de Paris constitue d'importantes collections municipales. Aujourd'hui, ce sont plus de 23 000 œuvres qui témoignent de l'histoire de ces acquisitions, qui ont pour objectif de reconnaître, soutenir et diffuser largement la création contemporaine. Extrait de *Campagne des acquisitions 2020 du Fonds d'art contemporain*.pdf.p.1, Paris, 2020, 4 p.

- Campagne des acquisitions 2020 du Fonds d'art contemporain*, Paris, PDF, 2020, 4p.
- DE MEREDIEU, F., *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse, 2004, 724 p.
- GAUDIBERT, P., *Art Africain contemporain*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1994, 184 p.
- TOURE, K., *Les fétiches africains aux œuvres d'art Vohou-vohou*, Ecole Normale Supérieure d'Abidjan (ENS), Abidjan, Revue Ivoirienne des Lettres, Arts et Sciences Humaines, 2018, p.43-p59.

### **Webographie**

<https://www.reseau-canope.fr/art-des-caraibes-ameriques/artistes/serge-helenon.html>. (Informations sur l'artiste Serge HELENON, page consultée le 10/12/2020 à 20h50mn.)

<http://africultures.com/lart-contemporain-en-cote-divoire-des-origines-a-laventure-vohou-vohou-3105/>. (Informations sur les origines du *Vohou-vohou*, page consultée le 10/12/2020 à 09h.)

<http://www.festivalsegou.org/autres/article/edito>. (Informations sur le festival Ségou' Art, page consultée le 30/05/2021 à 23h 18 mn.)

<https://www.lintelligentdabidjan.info/news/1ere-edition-du-concours-lydia-ludic-talents-ce-quit-faut-savoir/>.(Informations sur le Concours Lydia Ludic, page consultée le 30/05/2021 à 23h20mn.)

<https://laforgeunistra.wordpress.com/outils-methodologiques/methodologie-du-commentaire-doeuvre/>.(Informations sur la méthode d'analyse d'œuvre d'art, page consultée le 10/12/2020 à 09h 15 mn.)

<https://www.jeuneafrique.com/mag/320428/culture/cote-divoire-a-abidjan-lart-contemporain-effervescence/>.(Informations sur l'Art contemporain ivoirien, page consultée le 05/09/2020 à 21h40mn.)

## MUSIQUE MODERNE ET DEVELOPPEMENT EN COTE D'IVOIRE : LES CONDITIONS D'EMERGENCE D'UNE INDUSTRIE PERFORMANTE.

HIEN Sié,

Enseignant chercheur

Université Félix Houphouët-Boigny

E-mail : [hiensie2002@yahoo.fr](mailto:hiensie2002@yahoo.fr)

### Résumé :

Si le développement un indicateur de l'essor des Etats modernes à la mode en ce vingtième siècle, il se veut un concept multiforme. Dans le domaine artistique et culturel, sa mesure est sujette à une diversité d'interprétations, le secteur étant marqué dans la majeure partie par une insuffisance de statistiques fiables. Et ce n'est pas par hasard que très souvent des thèses défendant l'incapacité de l'industrie culturelle à impacter le développement socioéconomique des Etats, se font jour çà et là, à travers le monde. Une sorte de négation de la place de l'art dans le développement des Etats. Cet article vise à prendre le contrepied de cette idée et démontrer, à partir de l'exemple de quelques artistes musiciens et groupes de musiciens tels Alpha Blondi, Magic System, comment la musique moderne en tant qu'activité organisée, peut apporter une plus-value au produit intérieur brut et donc au développement. Mais aussi, à montrer les conditions pour qu'une industrie musicale soit performante en Côte d'Ivoire. L'activité musicale intéresse plusieurs secteurs connexes dont l'impact ne saurait être négligé dans la vie de certaines populations et à ce titre, elle mérite d'être en mise en exergue.

**Mots clés :** musique moderne, industrie musicale, développement, artistes musiciens, Côte d'Ivoire.

### Summary:

If the development an indicator of the rise of modern states in fashion in this twentieth century, it wants to be a multiform concept. In the artistic and cultural field, its measurement is subject to a diversity of interpretations, the sector being marked in the major part by a lack of reliable statistics. And it is not by chance that very often theses defending the incapacity of the cultural industry to impact the socio-economic development of the States, are made day here and there, throughout the world. A kind of negation of the place of the art in the development of the States. This article aims to take the opposite view and demonstrate, from the example of some artists and groups of musicians such as Alpha Blondi, Magic System, how modern music as an organized activity, can bring an added value to the gross domestic product and therefore to development. But also, to show the conditions for a musical industry to be successful in Côte d'Ivoire. The musical activity concerns several related sectors whose impact cannot be neglected in the life of certain populations and as such, it deserves to be highlighted.

**Keywords:** modern music, music industry, development, artist-musicians, Côte d'Ivoire.

## Introduction

La création artistique ou l'œuvre d'art en tant qu'activité humaine a engendré plusieurs métiers artistiques et donc plusieurs types d'artistes dont l'apport dans le développement de la Côte d'Ivoire est manifeste dans le paysage socioculturel et économique. C'est dire que la création, en tant que source de produit culturel tient sa place dans la promotion de l'identité des Etats dans le monde entier. Et à ce titre, la prise en compte de la relation entre la création c'est-à-dire le produit de l'esprit et le développement paraît indiquée pour mesurer l'impact du secteur créatif dans le développement des sociétés. C'est dans cette perspective que l'étude du binôme création et développement en Côte d'Ivoire, pays aux multiples expressions artistiques, semble la bienvenue à cette occasion des journées scientifiques qui nous rassemble. Mais, l'art étant très diversifié et ne pouvant être abordé dans son entièreté durant cette occasion, il a été préféré de construire notre propos autour de la musique et de l'industrie musicale. Et pour cause : la salsa cubaine, le reggae jamaïcain, le Jazz américain, la rumba congolaise, le mbalax sénégalais, pour ne citer ces genres musicaux, sont des produits culturels, dont on ne peut nier la place dans les produits d'exportation des pays où les artistes les ont promus. Leur rayonnement à travers le monde entier constitue une marque de développement pour ces pays.

A l'instar de certains produits agricoles ou miniers qui font la fierté des pays qui en sont producteurs, parce qu'ayant des impacts réels dans le développement, les produits musicaux ci-dessus énumérés sont des produits dont la consommation apporte une véritable contribution au développement des pays où ils sont exploités. Par la pratique de ces genres musicaux, des infrastructures se créent tant du point de vue culturel, touristique, hôtelier que gastronomique. Et, de ce fait, la pratique musicale permet à une diversité de personnes de développer des activités connexes autour et en vivre, loin de toute indigence. Ces effets induits de l'activité musicale de ces pays sont la preuve que la vie de l'artiste, si elle est bien structurée, contribue au développement économique des populations et donc des pays.

En Côte d'Ivoire, la place de l'art en général et de la musique en particulier ne semble pas faire l'unanimité, tellement les thèses sont divergentes quant à son impact sur le développement économique des citoyens. Et cette idée est renchérie par certains artistes qui eux-mêmes, affirment que l'art ne nourrit pas l'artiste. C'est pour prendre le contrepied de cette hypothèse que nous voulons dans cette communication, montrer l'exemple de certains artistes qui par leur activité ont su insuffler une dynamique développementaliste à la société ivoirienne. En clair, la création artistique contribue au rayonnement et au développement de la société ivoirienne.

En effet, lorsque l'on évoque la question de la place de l'art en général et de la musique en particulier dans le développement de la Côte d'Ivoire, l'on entend très souvent des expressions telles : "la musique n'est pas comme le café ou le cacao", "l'impact de la musique dans le développement n'est pas quantifiable", "les musiciens ivoiriens n'apportent rien au développement du pays puisqu'eux-mêmes vivent à peine de leur art", entre autres.

Si les auteurs de ces pensées semblent opérer des comparaisons entre les produits de l'art et les produits agricoles, voire industriels qui constituent les piliers de l'économie ivoirienne, force est de reconnaître que ces auteurs semblent ignorer la véritable place de l'art dans le développement des peuples et donc des nations. Ils donnent ainsi un fondement à la plupart des gouvernants africains qui, bien que proclamant le rôle moteur de la culture dans le développement des Etats, offrent un visage contraire dans l'établissement des budgets alloués à chaque secteur d'activité. En réalité, la politique du deux poids deux mesures montre bien que l'insuffisance de l'apport de la culture et donc de la musique, dans le développement des Etats est le corollaire non seulement du manque de volonté politique, mais surtout de la faiblesse des moyens que les Etats accordent à ce secteur. La preuve de la capacité du secteur culturel à impacter le développement nous est donnée par certains artistes qui méritent d'être cités. En Côte d'Ivoire, l'histoire de certains artistes montre combien leurs œuvres et réalisations impactent éloquemment et positivement la vie des citoyens, puisqu'ils arrivent à vivre réellement de la musique comme profession (Kourouma :2017) . En clair, l'art et la musique, notamment les artistes jouent leur rôle d'acteur de développement à l'instar de tous ceux qui, par leurs métiers multiformes, participent à l'évolution socio-économique du pays.

Dans cette communication, l'on prendra appui sur deux artistes musiciens ou groupes d'artistes, précisément Alpha Blondy, de Magic System, pour démontrer comment à travers leurs créations, leurs organisations et leurs activités diverses, ils apportent non seulement leurs pierres à l'édification du pays, mais aussi aborder les conditions d'émergence d'une industrie musicale performante au service du développement ivoirien. Sur le plan méthodologique, notre démarche part d'une enquête de terrain et de l'observation participante pour aboutir à des analyses qui mettent en lumière la place de ces artistes musiciens et de l'industrie musicale dans le développement social et économique ivoirien.

## **1. Des concepts fondamentaux**

### **1.1. La musique moderne**

L'adjectif moderne renvoie à des définitions polysémiques dont l'intérêt ne saurait être opportun dans le cadre de ce travail, car fondamentalement liées aux domaines de spécialisation et aux objectifs des chercheurs.

Si l'histoire de la musique savante distingue la musique de l'époque classique dite "musique classique" et de celle de musique contemporaine ou moderne qui s'applique à la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> Siècle, il est bon de préciser une évolution sémantique du concept de musique moderne de nos jours. Elle se veut une musique caractérisée par une floraison d'expériences et d'esthétiques diverses que les ethnomusicologues appellent musique du monde ou world music.

Dans le cadre de cette réflexion l'on entendra par musique moderne, cette musique produite non seulement en milieu urbain, mais à la réalisation de laquelle interviennent des auteurs, des styles et orchestrations et des technologies variés. Fusion d'instruments variés notamment européens et



traditionnels, la musique moderne se veut une musique de mass dont l'espace de consommation est lui aussi multiforme : radio, télévision, salles de spectacles, etc..

De ce qui précède, l'on peut dire que la musique moderne ivoirienne est celle pratiquée dans les cités urbaines en vue de permettre aux populations cosmopolites qui s'y trouvent de communier et partager les talents des artistes musiciens selon les besoins du moment. Cette musique qui part des années 1960 à nos jours épouse diverses caractéristiques et styles allant de la musique de variété, en passant par le reggae, le zouglou, le coupé-décalé sans oublier les musiques d'inspiration ethnique.

## 1.2. Le développement

Pour ne pas nous étaler dans la définition d'un concept dont les orientations théoriques risquent de le nous éloigner de l'objectif, faisons nôtre la définition que donne le comité scientifique de cette journée donne au développement :

« Le développement, on ne le dira jamais assez, a plus bénéficié de définitions en sciences humaines et sociales qu'en sciences de l'art et de la culture. Ses acceptions patentes et parfois latentes s'appuient d'ordinaire sur des phénomènes d'évolution ou de passage d'une étape A à une étape B ou d'un stade initial à un stade final dans le temps et dans l'espace des sociétés humaines.

Son analyse s'est constituée en intégrant plusieurs apports disciplinaires des sciences humaines et sociales (économie, sociologie, histoire, géographie, etc.) dont la réévaluation critique révèle à travers les étapes de sa construction, deux paradigmes principaux : le paradigme culturaliste hérité de l'anthropologie culturelle américaine des années 1950 est issu d'une convergence de sociologues, anthropologues, ethnologues (Morgan, Frobenius, Boas, Mauss, Tylor, Malinowski, Lévy-Bruhl, Lévi-Strauss, Goody, etc.) qui ont abordé le développement selon les postures de l'évolutionnisme (évolution linéaire allant du primitif au civilisé), du diffusionnisme (évolution différentielle selon les traits culturels), du culturalisme (passage de la nature à la culture) et du structuralisme (passage d'une société chaude à une société froide) ; le paradigme économique né de la multiplicité des vues sur la théorie des états ou des étapes de la croissance a éclos des études diverses (Furtado, Amin, Frank, etc.) sur l'impérialisme, le néo-colonialisme, l'industrialisation de la périphérie, la dépendance structurale, le transfert de technologie, des visées, non des moindres, qui biaisent le développement des pays du sud.»

De fait, nous ne saurions nous enfermer dans une définition qui, en réalité à l'épreuve du terrain, s'avèrera insuffisante et exigera la prise en compte des théories d'autres auteurs. En clair, il serait judicieux de postuler pour une appréhension pluridisciplinaire de ce concept de développement, c'est-à-dire selon les approches des sciences humaines et sociales, dans le cadre notre travail.

L'œuvre d'art est le reflet de la vie de l'homme et donc de la société. Or, l'homme ne vit qu'en rapport avec sa quête permanente de développement. Ce qui veut dire que l'artiste épouse lui aussi cette quête de développement. En d'autres termes, l'artiste entretient avec le développement un rapport dialectique, chacun influant réciproquement sur l'autre. Le développement étant multiforme, nous postulons pour une approche multiforme de la relation entre l'artiste et le développement, bien qu'il

convient de mettre en exergue ici le volet économique étant entendu que notre propos vise l'industrie musicale.

### **1.3. L'industrie musicale<sup>1</sup>**

Pour définir l'industrie musicale, il serait intéressant de partir de celle des industries culturelles données par les ACP (2006 : 3). Selon cet organisme en effet, « la formule d'industries culturelles fait l'objet de plusieurs définitions. Selon les uns, elle ne doit s'appliquer qu'aux domaines où l'œuvre originale est reproductible et quand la reproduction fait appel à la technologie, c'est-à-dire principalement aux domaines de l'audiovisuel (musique, film, multimédia) et de l'écrit. Selon d'autres, elle s'applique à tout domaine fondé sur la créativité et dont les produits sont généralement protégés par le droit d'auteur. Le Royaume-Uni, par exemple qui est apparemment le premier pays à avoir approfondi la question des classifications en procédant à un mapping, parle de ces industries qui trouvent leur origine dans la créativité individuelle et ont un potentiel de création de richesse et d'emploi à travers la propriété intellectuelle ». Pour l'Unesco, aussi, la nature du contenu prévaut : la notion d'industrie culturelle renvoie à "la création et la diffusion de contenus créatifs, de produits ou de services qui incarnent ou transmettent des expressions culturelles, indépendamment de la valeur commerciale qu'ils peuvent avoir". La notion d'industrie culturelle peut alors s'étendre à tous les domaines liés à l'art et à la culture : la gestion du patrimoine, les arts du spectacle, (théâtre, danse, conte, marionnette, cirque...), les arts plastiques, la photographie, la mode, la design (parfois réunis sous le terme d'arts visuels), l'artisanat, l'architecture, les arts culinaires, la publicité... Les classifications varient d'un pays à l'autre : la Royaume Uni en dénombre 13 domaines, la Colombie en dénombre 16. Certains pays incluent aussi le tourisme culturel, par exemple le tourisme de festivals ou encore le tourisme ethnique. Pour concilier ces définitions, il est parfois fait usage de deux formules : industries culturelles pour la première et industries créatives pour la seconde. »

Comment la création permet-elle aux auteurs de se développer et impacter le développement de la société ?

Pour répondre à cette interrogation intéressons-nous à Alpha Blondy et au groupe Magic System. Ce sont des exemples dont la notoriété illustre éloquemment l'impact que le domaine de la créativité et donc de l'art, peut avoir non seulement, sur les artistes eux-mêmes, mais aussi sur tous ceux qui interviennent dans la chaîne de production artistique.

## **2. La musique et le développement autonome de l'artiste : cas d'Alpha Blondy et de Magic System**

### **2.1. Alpha Blondy**

Tous les observateurs de la vie musicale ivoirienne des années 1980 à nos jours, peuvent s'accorder sur un fait, lorsqu'on évoque le nom d'Alpha Blondy. La carrière de cet artiste a connu une évolution depuis ses premières

---

<sup>1</sup> Cette définition est tirée de notre article intitulé "L'industrie musicale ivoiriennes : atouts et faiblesses" paru dans Sankofa, 2012.

apparitions sur la scène de télévision nationale à nos jours, qu'il serait fastidieux de vouloir décrire ici.

En effet, Star mondiale du Reggae, Alpha Blondy reste incontestablement une véritable légende vivante de ce genre musical qu'il a découvert dans les années 70 pendant ses années d'études aux Etats-Unis. A travers les concerts de plusieurs grands noms du Reggae dont Burning Spears, U-roy, il a fini par s'habituer au rythme. En 1982, il enregistre son premier album « Jah Glory », avec l'aide de son ami d'enfance Roger Fulgence Kassi. En 1984 il fait ses premières scènes à Paris et commence à se faire un nom dans le milieu Reggae avec l'album « Cocody rock » enregistré en Jamaïque avec la participation des Wailers, groupe mythique de son idole Bob Marley. C'est le début de la consécration. Suivent des tubes planétaires tels : « Yitzhak Rabin », « Apartheid », « Brigadier Sabari », « Sweet Fanta Diallo ». Autant d'albums à succès qui lui valent d'être considéré aujourd'hui comme le porte-flambeau du Reggae ivoirien voire continental.

Cette petite peinture démontre bien que l'homme en tant qu'artiste a connu un boom qualitatif dans sa vie. De la vie de misère de ses débuts aux USA, que lui-même n'hésite à raconter à ses fans, à l'homme adulé et envié qu'il est aujourd'hui, l'on ne peut nier qu'Alpha Blondy est un être épanoui, non seulement sur le plan artistique mais aussi et surtout sur le plan social et économique. Ses réalisations tels le centre commercial, le Café de Versailles et la radio "Alpha Blondy" nous en donnent la preuve.

## 2.2. Magic System

A l'instar d'Alpha Blondy, le groupe Magic System né dans les années 1990 mérite d'être cité comme modèle d'artiste visité par le succès. Tout récemment des personnes se sont amusées à présenter les images d'A'Salfo (le leader du groupe) au début de la carrière et celles d'aujourd'hui, pour conclure que l'homme a changé positivement du fait de la richesse. C'est dire combien l'activité que ce groupe a embrassée contribue à son essor socio-économique. Et ce n'est pas par hasard que Magic System est cité aujourd'hui comme modèle de groupe zouglou qui vend le mieux l'image de la Côte d'Ivoire à travers le monde.

En effet, groupe musical d'inspiration urbaine, le quatuor d'Anoumabo, est l'une des valeurs sûres de la musique ivoirienne à travers la promotion du Zouglou, rythme urbain né au début des années 90 pour dénoncer les conditions de vie des étudiants. Le groupe est devenu l'une des icônes. Depuis plus de dix ans, Magic System écume les scènes nationales et internationales, distillant l'ambiance à l'africaine et par-delà, la bonne humeur d'Anoumabo, leur quartier d'enfance. Magic System, s'est aussi distingué par le Femua ou Festival des musiques urbaines d'Abidjan. Ce festival international de musique a lieu chaque année à Anoumabo dans la commune de Marcory. Au-delà du dynamisme artistique, le Magic System intervient dans le social et les affaires. Et ce ne sont pas les élèves qui fréquentent les écoles construites par ce groupe à travers le pays ou les acteurs culturels qui bénéficient du soutien de "Gaou Production" qui diront le contraire.

Il est donc manifeste, au regard de la vie de ces artistes retenus, que la création en tant qu'activité humaine peut être source de mieux-être et donc de développement pour ceux qui en font leur activité et de la société en général.

### **3. La musique et le développement de la société**

Selon Kandinsky, cité par Kouena Mabika (2005), « L'art est le ferment nécessaire qui conduit vers une réelle transformation de l'être humain et de son développement, car parmi les multiples voies de la connaissance, la voie artistique est la plus douce, et certainement la plus marquante et la plus durable ». Alors comment une œuvre de création peut-elle insuffler le développement ? Comment les artistes musiciens ivoiriens peuvent-ils contribuer au développement de la société ? L'apport des artistes au développement quoique multiforme peut s'appréhender à trois niveaux essentiellement:

#### **3.1. Au niveau culturel**

La culture est indispensable pour la visibilité d'un peuple, d'un Etat. Si dans les offres attendues des Etats, la culture en tant que marqueur identitaire est célébrée par les institutions internationales telles l'UNESCO, c'est dire combien dans cette célébration de la dimension sociale et humaine la musique est déterminante en tant que facteur de connaissance et de reconnaissance des particularités des sociétés humaines. La musique élément de la culture, contribue à la promotion et à la valorisation des valeurs culturelles diverses ; Elle développe la créativité et l'enrichissement du patrimoine culturel existant ; elle participe à l'immortalisation de la mémoire et de l'identité culturelle des peuples.

Un autre aspect que l'on ne saurait ignorer dans le rôle de la musique, est la diplomatie culturelle. En effet, la musique est devenue aujourd'hui source de relation diplomatique entre les Etats, entre les institutions internationales. La musique devient un vecteur de visibilité et donc de développement des pays. Et les exemples d'Alpha et de Magic System sont révélateurs, eux qui ont maintes fois été désignés ambassadeurs de l'Unesco pour la paix ou de l'Unicef ou de l'Union Européenne. Lorsque les Institutions internationales permettent à ces artistes de composer des œuvres et de les promouvoir dans le monde au bénéfice de telle ou telle catégorie de personnes ou au profit de telle ou telle cause, non seulement cela permet aux artistes eux-mêmes de se faire connaître, mais aussi, cela fait la publicité du pays d'origine de ces artistes.

#### **3.2. Au niveau social**

Selon Patrick Kabanda (2015) « L'art seul est impuissant, mais il peut faire partie de la solution. La créativité est un moyen d'aider l'Afrique à faire reculer l'extrême pauvreté et à promouvoir une prospérité partagée, à condition d'intégrer ce précieux paramètre dans notre réflexion ». De ce fait, la musique en tant qu'objet social, est moyen d'éveil des consciences du peuple ;elle garantit l'intégration nécessaire à la cohésion sociale ;elle sert de divertissement indispensable à l'épanouissement de la communauté .L'impact psychologique de la musique n'est plus à démontrer puisqu'elle est gage de quiétude et donc

de rendement positif dans le travail : elle est indispensable pour la vie tout court.

### **3.3. Au niveau économique**

Pour mesurer la portée économique de la musique et notamment de la culture, disons avec Kouéna Mabika (2005; 4) qu'« en économie de la culture, les œuvres d'art font partie du patrimoine historique d'une nation. De par la spécificité de leur offre et de leur demande dont l'évaluation s'avère difficile, ces types de biens spéciaux intègrent le système économique et participent à la production nationale, à travers leurs ventes, les frais touristiques et les taxes liées aux métiers de la culture et des arts, y compris les frais d'exportation ». Les retombées financières de l'activité musicale sont donc indéniables : le secteur musical est pourvoyeur d'emplois, générateur de ressources financières par les droits d'auteurs et enfin par les activités lucratives connexes liées aux différents spectacles.

Toute chose qui justifie la mise en place d'une industrie musicale dynamique. En effet, une véritable industrie musicale, c'est-à-dire un secteur bien structuré, sera aussi importante dans le développement économique de la Côte d'Ivoire, que les autres secteurs qui bénéficient de toutes les attentions des gouvernants.

Mais si l'apport de l'industrie musicale n'est pas négligeable dans l'écosystème économique du pays, force est de reconnaître que le secteur musical exige que des dispositions plus attrayantes soient prises tant par l'Etat que par le privé pour rendre ce secteur plus dynamique.

En réalité, si au regard de ce qui précède il ne fait l'ombre d'aucun doute que l'art contribue au développement de la société, son efficacité nécessite l'existence d'un environnement favorable. Nous parlons ainsi des conditions de l'exercice de l'activité artistique par ces artistes. En clair, la mise en place d'une industrie musicale ivoirienne en ce qui concerne ce pays, permet aux artistes de développer et affirmer leur art. C'est pourquoi, même si cette industrie est encore embryonnaire, il est utile d'en décliner les éléments constitutifs en termes d'atouts et de faiblesses pour le développement du secteur musical. Car sans environnement favorable, la création artistique et donc les artistes ne peuvent contribuer au développement de la société ivoirienne.

## **4. 4. La place de l'industrie musicale dans le développement de la Côte d'Ivoire**

### **4.1. Les caractéristiques de l'industrie musicale ivoirienne**

Si à l'origine la création artistique se voulait une occasion pour l'artiste de s'égayer, de se faire plaisir et communier avec sa communauté, avec l'avènement des villes modernes, l'art est devenu un objet lucratif. Il est pourvoyeur de richesses et d'emplois. Parce qu'il se commercialise, il devient dès lors une donnée à prendre en compte dans le développement des sociétés. D'où la nécessité d'organiser ses conditions de production et de consommation pour permettre à l'acte de création, non seulement de mieux impacter une grande partie de la population, mais surtout à l'artiste de tirer meilleur profit de son talent. On assiste alors à l'idée de production massive des œuvres pour

satisfaire les besoins des consommateurs qui n'appartiennent plus forcément à la communauté d'origine d'un artiste, mais tous ceux à qui l'œuvre plait. D'où la naissance de l'industrie de l'art nécessitant la prise en compte d'acteurs diversifiés intervenant dans les différents maillons de la production du disque. De la formation, à la production, la diffusion et à la consommation, des actions sont menées tant par l'Etat que par le secteur privé pour permettre au secteur de l'art de participer à la construction de la Côte d'Ivoire.

De fait, l'art est devenu un objet de développement à même d'impacter le PIB des Etats. Dès lors, les dirigeants investissent dans l'art en créant les conditions de son affirmation et de l'épanouissement des acteurs du secteur. En Côte d'Ivoire, la prise en compte de cette dimension va donner lieu à des actions gouvernementales pour insuffler un dynamisme au secteur de l'art. Toutefois, ces actions semblent insuffisantes au regard des attentes des populations.

## **4.2. Les atouts et faiblesses de l'industrie musicale ivoirienne**

### **4.2.1. Du point de vue réglementaire**

Outre les différentes lois<sup>1</sup> et textes que le législateur a pris pour réguler la vie publique en Côte d'Ivoire, le Ministère de la Culture et de la Francophonie a créé en son sein des organes de contrôle et de régulation de l'activité artistique et culturelle dans le pays. C'est l'exemple de la direction de la réglementation et du contentieux, mise en place par ce ministère pour édicter des textes qui garantissent aux artistes et professionnels des arts et de la culture de mener leurs activités dans les normes. Cette structure vise aussi à ce que la vie de ce secteur soit conforme aux accords, protocoles et conventions que la Côte d'Ivoire a signés avec d'autres pays étrangers et institutions internationales.

### **4.2.2. Du point de vue des ressources humaines et du patrimoine musical**

La Côte d'Ivoire est un pays où on compte un nombre important d'artistes musiciens. Les chiffres émanant du Bureau Ivoirien du Droit d'Auteur (BURIDA) indiquent environ 3000 artistes. Quand on ajoute à ceux-là le nombre incalculable d'artistes musiciens traditionnels, on comprend aisément que si l'on devait raisonner en termes de ressources humaines, l'on serait tous unanimes à reconnaître que la Côte d'Ivoire a ce qu'il faut pour avoir une industrie musicale solide. De même, il existe une diversité de patrimoines musicaux du nord au sud, de l'est à l'ouest et du centre qui alimentent aujourd'hui, la musique urbaine et constituent de la matière pour cette industrie.

Par ailleurs, et ce n'est un secret pour personne, la Côte d'Ivoire regorge de nombreux artistes talentueux connus et à découvrir qui impriment à la musique urbaine une dynamique dont les jeunes se présentent comme les moteurs. De même, la musique ivoirienne peut s'enorgueillir de l'existence de bons arrangeurs qui ont pu la maintenir à un certain niveau tant en

---

<sup>1</sup> La loi n° 2014-425 du 14/07/2014 Portant Politique Culturelle Nationale de la Côte d'Ivoire a pour objectif de garantir la sauvegarde du patrimoine culturel national et de professionnaliser le secteur des arts et de la culture, en vue de placer la culture au centre des stratégies du développement

Côte d'Ivoire qu'au niveau international. Des arrangeurs comme Koudou Athanase, David Tayoro, Brou Adou "l'international", Bamba Yang, Bonkana Maïga, pour ne citer que ceux-là font la fierté de la musique ivoirienne sur la plan mondial. C'est dire donc que du point de vue des ressources humaines et des matériaux musicaux, la Côte d'Ivoire dispose de suffisamment de potentialités pouvant favoriser l'essor d'une industrie musicale performante.

#### **4.2.3. Du point de vue des infrastructures de formation, de production et de promotion**

Au niveau artistique et principalement musical, la Côte d'Ivoire s'est dotée d'infrastructures de formation adéquate. Les écoles de formation que sont l'Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC), le Conservatoire de musique, le Conservatoire Régional des Arts et Métiers d'Abengourou, ainsi que l'Unité de Formation et de Recherche en

Information, Communication et Arts (UFRICA) de l'Université de Cocody sont des structures qui forment à la pratique et à la gestion des arts dont la musique en particulier. Et à ce titre, elles sont déterminantes pour la formation de personnels qualifiés dans le domaine artistique, d'une part. L'existence du Palais de la Culture, des espaces culturels privés (le centre culturel Laurent Gbagbo d'Abobo Baoulé, par exemple), des espaces culturels dans les collectivités décentralisées...), est le signe que l'activité musicale occupe une place de choix dans les politiques sectorielles du Ministère de la Culture et de la Francophonie, puisqu'en tant que lieux d'expression artistique, ils permettent aux artistes de se produire. De ce fait, ces lieux sont essentiels dans le développement de l'industrie musicale, d'autre part.

Au niveau de la protection des œuvres et des droits des artistes, l'Etat ivoirien a créé le Bureau Ivoirien du Droit d'Auteur chargé de collecter et distribuer les droits d'auteur. Parallèlement, une brigade culturelle a été mise sur pied et chargée de réprimer tous les pirates et autres malfrats intervenant dans le domaine des arts et de la culture.

Du point de vue de la production et de la promotion, l'Etat a encouragé la création de maisons de production, de studios d'enregistrement. Celles-ci, en rapport avec la radio, télévision, les maquis et restaurants, les dancings sont des espaces qui permettent la promotion des œuvres musicales ivoiriennes.

Cependant, si au regard de ce qui précède, il n'y a aucun doute que l'activité musicale en Côte d'Ivoire bénéficie d'un environnement favorable à son épanouissement, force est de reconnaître que d'énormes difficultés rencontrées par les acteurs de ce secteur plombent son véritable décollage. L'Etat doit donc renforcer ses actions de développement de ce secteur.

### **5. Les perspectives pour une industrie musicale plus compétitive**

#### **5.1. Au niveau règlementaire**

Les questions du statut des artistes musiciens, de la lutte contre la piraterie et de l'exercice de l'activité musicale, notamment des droits d'auteurs et des droits voisins continuent de souffrir de l'absence des décrets d'application, laissant toujours le secteur dans l'informel désavantageux pour les artistes. C'est pourquoi l'Etat doit renforcer le dispositif règlementaire existant d'une

part et d'autre part, prendre de nouvelles mesures tenant compte de l'évolution de ce secteur tant au niveau national qu'international. L'Etat doit, en réalité, créer les conditions d'une véritable professionnalisation du secteur musical, comme l'atteste Ray LEMA<sup>1</sup> : « c'est pourquoi, qu'elles soient locales ou nationales, les politiques publiques en faveur du développement artistique et économique de la musique et de l'amélioration des conditions de travail des musiciens seront les bienvenues ».

## **5.2. Au niveau de la formation et de la recherche**

Pour tout secteur qui veut être au cœur du développement, il est important de tenir compte de la formation des acteurs. C'est pourquoi, en ce qui concerne le domaine musical, la formation des professionnels doit être accentuée. Car l'art dans sa quête de modernité demande une perpétuelle mise à niveau, les moyens technologiques évoluant sans cesse. Il faut donc former les futurs praticiens et professionnels de la musique à la connaissance et à la manipulation de leurs matériels de travail. Or sur ce plan, si la Côte d'Ivoire peut s'enorgueillir d'avoir quelques structures spécialisées de formation musicale, force est de reconnaître que ces structures font preuve de faiblesses notoires, en termes d'équipement et de qualité de formation. L'Etat doit donc renforcer l'existant et réaliser de nouvelles infrastructures de formation pour permettre à ce secteur d'atteindre les objectifs attendus. Il doit créer les conditions pour renforcer les capacités des artistes pour les rendre plus compétitifs sur le marché mondial.

De même, on ne saurait occulter la source inépuisable que constituent la culture et la musique dans la connaissance des peuples. C'est pourquoi, la construction des structures de recherches à l'instar du Centre de Recherche en Art et Culture (CRAC) doit être encouragée sur toute l'étendue du territoire. Le développement de la recherche sur la culture dans les différentes régions du pays pourrait favoriser non seulement la connaissance des patrimoines culturels, mais surtout leur promotion à travers le monde, et contribuer ainsi au développement des savoirs, parce qu'à même d'enrichir la créativité des artistes modernes.

## **5.3. Au niveau des infrastructures**

Au niveau des structures de production et de diffusion. S'il est vrai que la mise en place d'une industrie performante nécessite des moyens colossaux et que l'Etat ne peut à lui seul, tout supporter, il est judicieux de reconnaître qu'il est impérieux que les gouvernants mettent en place des dispositifs qui encouragent les opérateurs privés à investir dans le domaine artistique et culturel. A l'instar du secteur économique et industriel où des structures sont créées pour attirer les investissements privés<sup>2</sup>, il est souhaitable que des mesures incitatives soient initiées dans le secteur. La construction de structures de formation dans tous les métiers des arts, l'encouragement à la création des structures de production bénéficiant d'avantages fiscaux par exemple, la

---

<sup>1</sup> Préface de l'ouvrage Villes du sud au rendez-vous de la musique.

<sup>2</sup> Nous avons l'exemple du CEPICI



multiplication des organismes de lutte contre la piraterie des œuvres de l'esprit, entre autres, relèvent du pouvoir régalién de l'Etat.

## Conclusion

A travers cette communication nous avons démontré comment l'art en tant qu'acte de création individuelle peut non seulement être source de développement de l'artiste, mais aussi comment celui-ci de par son œuvre d'art, peut contribuer au développement de la collectivité c'est-à-dire la société. Mais au-delà, il est question de montrer que les produits culturels voire artistiques sont des produits à même de créer des emplois et produire des ressources. A ce titre, à l'instar de tous les produits commerciaux, les œuvres d'art doivent bénéficier d'un environnement idoine pour impacter le développement. D'où la nécessité d'en faire une industrie, au sens économique du terme. Si en Côte d'Ivoire, cette donne est prise à juste mesure par les dirigeants depuis des décennies, l'industrie musicale quoique réelle demeure embryonnaire et impose que des dispositions tant infrastructurelles, structurelles et surtout règlementaires et économiques soient envisagées pour rendre le secteur plus dynamique pour le développement socioéconomique. Enfin, l'on doit retenir que la création en tant qu'activité humaine intéresse une diversité de domaines. Dans les domaines des arts et précisément dans le domaine musical, on voit germer une panoplie d'activités.

Par cette réflexion sur la création et développement, il a été question de cerner les différents domaines qui relèvent de la pratique musicale et démontrer comment à travers l'activité de création, une chaîne d'activités connexes se mettent en place, créant ainsi des métiers extramusicaux et donc des corps de métiers qui concourent au développement du secteur, mais surtout de l'économie nationale. La lucarne ouverte par l'INSAAC à travers ces journées scientifiques arrive à propos. Principale structure supérieure d'enseignement aux métiers des arts, l'INSAAC doit prendre la pleine mesure de sa place dans l'univers de la formation de la formation des cadres du secteur culturels et notamment musical. Aucune industrie ne peut prospérer et contribuer au développement d'une nation, si les moyens intellectuels, humains, technologiques et surtout financiers n'y sont affectés. C'est pourquoi, en prenant l'exemple des artistes ivoiriens ayant réussi leur carrière, mais surtout en mettant en exergue, les conditions d'émergence d'une industrie culturelle susceptible d'impacter le développement de la Côte d'Ivoire, nous appelons les responsables de l'INSAAC à proposer aux gouvernants des programmes de formation, mais aussi des projets de financement, à même de rendre le secteur artistique plus dynamique dans la construction des piliers de développement ivoirien.

## Références bibliographiques

- Alméida Francisco (d'). Ville du sud au rendez-vous de la musique. Culture et Développement.2008, 127P.
- Durivage Pierre-Marc « L'industrie de la musique a connu en 2020 une sixième année de croissance consécutive, faisant fi des problèmes engendrés par la pandémie de COVID-19. » Publié le 24 mars 2021 à 14h18, La Presse (en ligne)
- Hien Sié(2012). « L'industrie musicale ivoiriennes : atouts et faiblesses » Sankofa 2012.
- Kabanda Patrick |05 juin 2015 Musique et développement : exploiter la puissance créatrice de l'Afrique pour améliorer le quotidien des populations. Nasikiliza ( en ligne).
- Kouéna Mabika Louis. La place et le rôle des œuvres d'art dans le développement africain : cas du Congo-Brazzaville. CODESRIA.Déc2005.
- Kourouma Kassoum L'industrie musicale dans le développement socio-économique de la Côte d'Ivoire. Communication en Question,n°9, Nov./ Décembre 2017..PP96-11.
- Marchand Matthieu "Le développement de l'industrie musicale en Grande-Bretagne de l'entre-deux-guerres aux années Beatles : une trajectoire d'innovation globale?" Mémoire Master Recherche S/D de Monsieur Christophe BOUNEAU. Université Bordeaux III « Michel de Montaigne », Année 2012 - 2013

## L'ECOLE NEGRO-CARAÏBE : CONTEXTE DE CREATION ET EVOLUTION DU PREMIER MOUVEMENT ARTISTIQUE DE L'HISTOIRE DE L'ART DE COTE D'IVOIRE.

N'KOUMO Koffissé Henri  
Doctorant, IRES-RDEC (Lomé)  
[nkoumo7@yahoo.fr](mailto:nkoumo7@yahoo.fr)

### Resumé :

Comme c'est le cas pour bien des nations, l'histoire de l'art de la Côte d'Ivoire ne s'est pas écrite avec uniquement les travaux des créateurs locaux. Il se trouve que, malheureusement, les rares textes consacrés à cette histoire ne révèlent que très peu la place occupée par les apports extérieurs. Tel est par le cas de l'*Ecole négro-Caraïbe* dont l'exposition fondatrice a eu lieu en 1970 à Abidjan (Côte d'Ivoire). Animée par trois artistes peintres d'origine martiniquaise, elle est le tout premier regroupement d'artistes autour d'une vision esthétique et d'un programme de pensée propres, en terre ivoirienne. Suite à leur arrivée en Afrique et lancés dans une audacieuse quête de soi, ses membres : Mathieu Jean-Gensin, Serge Hélénon et Louis Laouchez se sont emparés des politiques de l'identité défendues par les négritudians pour se tracer leur propre chemin en art. Les visions esthétiques qu'ils défendent disent alors leur désir violent de re-enracinement et, dans le même temps, l'urgence d'une rupture d'avec les canons en vigueur. L'engagement identitaire de l'*Ecole négro-Caraïbe* a fait l'objet des meilleures attentions. Toutefois, peu de travaux ont été consacrés aux conditions ayant présidé à sa création, au contenu des œuvres présentées par ses trois membres à la toute première exposition - celle fondatrice, en 1970 -, ainsi qu'aux causes ayant conduit à la sortie (ou à l'exclusion) de l'un de ses membres : Mathieu-Jean Gensin. Notre contribution se propose de remonter le parcours des animateurs de l'*Ecole négro-Caraïbe* depuis leur arrivée en Afrique, mais également d'apporter des lumières sur la place de Mathieu-Jean Gensin qu'une certaine littérature, à tort, ne considère pas comme étant l'un de ses membres fondateurs.

**Mots-clés :** Négro-Caraïbe, école, identité, rupture, esthétique, enracinement, Vohou-Vohou, assemblage, rebut, Gensin, Helenon, Laouchez, Césaire, Abidjan.

### Summary:

As is the case for many nations, the history of the art of the Ivory Coast was not written with only the works of local creators. Unfortunately, the few texts devoted to this history reveal very little about the place occupied by external contributions. Such is the case of the Negro-Caribbean School whose founding exhibition took place in 1970 in Abidjan (Ivory Coast). Led by three painters of Martinique origin, it is the very first grouping of artists around an aesthetic vision and a program of thought, in the Ivorian land. Following their arrival in Africa and launched in a daring quest for self, its members: Mathieu Jean-Gensin, Serge Hélénon and Louis Laouchez seized the identity politics defended by the negritudians to trace their own path in art. The aesthetic visions that they defend then say their violent desire of re-rooting and, at the same time, the urgency of a rupture of the canons in force. The commitment to identity of the Negro-Caribbean School has been the subject of the greatest attention. However, few works have been devoted to the conditions that presided over its creation, to the content of the works presented by its three members at the very first exhibition - the founding one, in 1970 -, as well

as to the causes that led to the exit (or exclusion) of one of its members: Mathieu-Jean Gensin. Our contribution proposes to retrace the path of the animators of the Negro-Caribbean School since their arrival in Africa, but also to shed light on the place of Mathieu-Jean Gensin, who is wrongly not considered in some literature to be one of its founding members.

**Keywords:** Negro-Caribbean, school, identity, rupture, aesthetics, rooting, Vohou-Vohou, assembly, scrap, Gensin, Helenon, Laouchez, Césaire, Abidjan.

## Introduction

*L'Ecole négro-Caraïbe* est le tout premier regroupement d'artistes plasticiens de Côte d'Ivoire d'un corpus théorique et d'une vision esthétique affirmée. Ses créateurs : Mathieu-Jean Gensin, Serge Hélénon et Louis Laouchez<sup>1</sup> sont des peintres d'origine martiniquaise arrivés en Afrique dans le cadre de la coopération française avec ses anciennes colonies<sup>2</sup> entre 1958 et 1960. Au contact de ce continent d'où sont partis leurs ancêtres, ils ont eu de nouvelles visions esthétiques et énergies créatrices. Avec hargne, ils se sont engagés dans des politiques de l'identité pour se tracer leur propre chemin en art. Les choix esthétiques qu'ils défendent alors disent leur désir violent de *re-enracinement* et, par ricochet, soulignent l'urgence de leur rupture d'avec les canons en vigueur enseignés dans les écoles d'art.

L'engagement identitaire de *L'Ecole négro-Caraïbe* aura un impact considérable sur les pratiques artistiques africaines : il nourrira le thème de l'identité à reconquérir dans les arts plastiques et suscitera un renouvellement de la création picturale chez de jeunes artistes, en particulier ceux du mouvement ivoirien dénommé *Vohou-Vohou*<sup>3</sup>. Bien des études ont été consacrées à cette influence sur laquelle nous ne nous arrêterons pas. D'autres champs semblent porteurs d'un meilleur intérêt, notamment l'étude des sources ayant conditionné la création de cette école ; les orientations esthétiques influencées par les discours identitaires négritudiens et caribéens ; les difficultés ayant affecté la cohésion de cette école et conduit à la sortie de Mathieu-Jean Gensin. Cet intérêt tire sa justification dans le fait que bien des erreurs apparaissent dans les littératures disponibles à propos de *L'Ecole négro-Caraïbe*. Par exemple, pour des historiens de l'art et même pour Hélénon<sup>4</sup>, Gensin ne semble pas être l'un de ses fondateurs. Absent des espaces de débat du fait de son tempérament réservé et sorti du groupe après la première exposition en 1970, ce dernier ne demeure pas moins l'un de ses membres fondateurs et, de ce fait, un peintre à reconnaître en tant que tel. Sa place au sein de cette *Ecole* est ignorée, trop souvent, à dessein ou, quelquefois, pour les difficultés d'accès aux sources. Or l'histoire de l'art ne peut s'écrire avec l'exclusion de certains protagonistes, surtout quand ces derniers sont des pièces constitutives majeures d'une école ou d'un mouvement.

<sup>1</sup> Louis Laouchez est décédé à Fort-de-France, Martinique, en 2016.

<sup>2</sup> Ils étaient des assistants techniques.

<sup>3</sup> La première exposition de ce mouvement a lieu du 18 au 30 1985 au Centre culturel d'Abidjan.

<sup>4</sup> Hélénon affirme que « la création de l'École négro-caraïbe est l'affirmation, pour Laouchez et moi-même [Hélénon], de la nécessité de l'art : il n'y a pas de peuple sans artistes, sans philosophes et savants » (ARTHERON et DEGRAS, 2013).

Pour conduire nos travaux, nous avons mis en dialogue divers apports. Il s'agit, entre autres, des articles de presse consacrés à l'*Ecole négro-Caraïbe* et publiés par le quotidien ivoirien *Fraternité Matin* lors de l'exposition fondatrice de 1970 et des documents oraux de certains acteurs comme Mathieu-Jean Gensin<sup>1</sup> lui-même.

Notre étude se propose donc de renforcer la connaissance de l'*Ecole négro-Caraïbe*. Ses trois créateurs, engagés tout entier dans une aventure tout à la fois humaine et artistique, réussiront, suite à leur contact avec le continent-mère<sup>2</sup>, par se restituer à eux-mêmes en exploitant notamment des objets non picturaux<sup>3</sup> pris dans leur nouvel espace de vie. Nous présenterons ainsi les bouleversements intérieurs rencontrés par Gensin, Hélénon et Laouchez en Afrique. Nous mettrons ensuite en lumière les esthétiques libertaires du refus et de l'identité à recréer défendues par ces jeunes artistes. Pour ce point précis et pour une efficacité de notre réflexion, nous prendrons pour corpus les œuvres de l'exposition fondatrice de l'*Ecole négro-Caraïbe* en 1970 à Abidjan sur laquelle il n'y a presque pas de travaux. Nous soulignerons enfin les fractures internes ayant affecté l'unité de cette *Ecole* et débouché sur la sortie de Mathieu-Jean Gensin du groupe.

## 1. Le choc du contact avec l'Afrique : clé d'une renaissance

L'*Ecole négro-Caraïbe* a été créée à l'initiative de trois peintres martiniquais : Serge Hélénon, Mathieu-Jean Gensin, Louis Laouchez. Nés en 1934 en Martinique, formés à l'Ecole des arts appliqués de Fort-de-France puis à l'Ecole des arts décoratifs de Nice, ils choisiront de vivre en Afrique après avoir fréquenté des étudiants africains et connu des difficultés pour intégrer le marché du travail en France, principalement dans le secteur de la publicité<sup>4</sup>. Engagés comme coopérants dans le cadre des relations d'assistance entre la France et ses anciennes colonies, ils s'établiront en Côte d'Ivoire pour Laouchez (en 1958)<sup>5</sup> et Gensin (en 1959), et au Mali pour Hélénon (en 1960). La rencontre avec l'Afrique, cette terre tout à la fois proche et lointaine, les conduira à des questionnements sur eux-mêmes et à une remise en cause de l'art qu'ils pratiquaient jusque-là.

### 1.1 La rencontre avec l'Afrique, source de questionnements intérieurs

En foulant le sol africain, ces Martiniquais n'avaient pas en projet d'être des militants d'une double cause identitaire : celle de leur origine nègre et de leur appartenance à la terre Caraïbe. Français à part entière – tout en demeurant des Français entièrement en part, ils voulaient juste se donner de nouveaux espaces de vie, intégrer le monde du travail, prendre du plaisir à gagner leur

<sup>1</sup> Mathieu-Jean Gensin réside à Abidjan où il est établi depuis son arrivée en Afrique en 1960.

<sup>2</sup> Pour Aimé Césaire et bien des défenseurs de la négritude, le continent-mère des Antillais est l'Afrique. Les théoriciens de la *créolité* remettront en cause cette vision.

<sup>3</sup> Il s'agit de diverses matières : assemblages de bois, écorces de bois, etc.

<sup>4</sup> Entretien avec Mathieu-Jean Gensin le 21 février 2020 à 11h à son domicile à Abidjan-Plateau, cité Esculape, dans le cadre de l'exposition *Les racines du jour : lumière sur neuf artistes plasticiens de Côte d'Ivoire*.

<sup>5</sup> En 1964, Laouchez sera affecté à Bamako (Mali), où il retrouve Serge Hélénon.

pain à la sueur de leur front. Avant leur arrivée, ils avaient déjà pris part à des expositions, dans le droit fil des formations reçues dans les écoles d'art. Mais le contact avec l'Afrique a déclenché un mécanisme de remise en cause des esthétiques apprises. Ce contact s'interprétait comme un processus initiatique. Pour A. Mensah et V. Andriamirado (2002), au contact avec l'Afrique, Hélénon peut dire : « Je me retrouvais dans ce milieu que je ne connaissais pas mais dont je ressentais quelque part des soubassements qui sont encore présents aux Antilles ».

Le chemin menant à son intériorité résultait de questionnements intérieurs définis comme « le fait de poser un ensemble de questions sur un problème », « le fait d'être interpellé par quelque chose qui pose problème »<sup>1</sup>. A la vérité, ayant débarqué en Afrique, Les trois amis semblaient comme convoqués par leur substrat culturel africain originel. Il se produisit chez chacun d'eux comme un appel de la terre-mère, comme un déclic : ils avaient pris conscience de leur statut de Noirs arrachés à leur continent d'origine et, surtout, nés une nouvelle fois sur la terre Caraïbe. Desalmand (1970b, p 2) écrit à ce propos qu'Hélénon « a connu le choc créateur avec l'Afrique lorsqu'il est arrivé au Mali ». Le chercheur D. Berthet (2013) se fait plus précis : « C'est sur place, au contact du lieu, qu'il va avoir la *révélation* que la culture antillaise repose sur des soubassements de culture africaine ». Comme le relèvent S. Kane et G. Kouassi (1974, p 3), ces Martiniquais pouvaient alors clamer : « Nous sentions que nos racines étaient africaines ».

Près de ce drame intérieur, le groupe de Martiniquais fait le constat que sa pratique picturale, bien que juste, manquait d'âme, de profondeur, d'identité intrinsèque comme tous les artefacts. Elle ne reflétait pas son *moi*, son univers souterrain, socle de toute création vraie. Perturbé mais empli d'une nouvelle énergie, le trio ne veut plus être prisonnier de la mêlée, c'est-à-dire être contraint de réciter en continu les leçons qui dynamisent, depuis la Renaissance, les enseignements en arts plastiques. Il savait que les troubles qui le gagnait s'interprétaient comme les conséquences d'un pèlerinage vrai aux sources africaines (Anonyme, 1974a, p7). Gensin, Hélénon et Laouchez résument cette situation en ces termes : « En Afrique, nous recherchions l'esthétique propre à l'art nègre (...) Nous souhaitons retrouver dans notre peinture l'authenticité de l'art nègre, dans le prolongement de la sculpture » (S. Kane et G. Kouassi, 1974, p 3). En hommes désireux de se réconcilier avec eux-mêmes, ils se lanceront dans une réinterprétation des réalités picturales : ils assumeront la contestation et l'éclatement des canons occidentaux ; ils installeront leur part d'*africanité* dans leurs nouvelles œuvres. Cette façon de faire n'était rien moins qu'une forme de subversion picturale et une révolte contre l'aliénation culturelle dans laquelle ils vivaient jusque-là. En somme, le contact avec le continent-mère est comme un acte de rédemption au plan artistique, mais aussi au plan humain. Dans l'interview accordée à S. Kane et G. Kouassi (1974, p3), ils confessent : « Nous avons décidé de venir en Afrique vivifier en nous ce que nous avons reçu de naissance – à savoir cette façon

---

<sup>1</sup> Larousse en ligne, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2021 à 15h03.  
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/questionnement/65655>

d'être dans la vie et de voir le monde qui caractérise tous les nègres, où qu'ils se trouvent dispersés ».

L'Afrique apparaît ainsi comme le lieu d'un déclic, c'est-à-dire d'une prise de conscience de leur identité vraie et, surtout, une issue ayant permis leur sortie des règles froides de l'académisme occidental. Aussi l'étude de la rupture d'avec lesdites règles s'avère-t-elle nécessaire.

## 1.2 La recherche de nouveaux matériaux d'écriture

Travaillant séparément, les trois jeunes martiniquais débarqués en Afrique défigureront le réel et les sujets, puis les reconstruiront sous la dictée de cette nouvelle terre, au travers d'œuvres relevant de l'abstraction lyrique pour Gensin et Hélénon, et d'un dialogue graphique avec la statuaire africaine des pays dogon ou sénoufo pour Laouchez<sup>1</sup>. Avec abnégation, ils témoigneront ainsi de leur désir brûlant de se réapproprier de leur être *nègre* par des créations nourries à des sources pleinement africaines. Pour mener à bien cette entreprise, ils se devaient de prendre avant tout leur distance vis-à-vis de certains matériaux et outils de création hérités du monde occidental. Louis Laouchez par exemple, après avoir vécu en Côte d'Ivoire, arrive au Mali en 1964. Dans ce pays, il est en contact avec les œuvres d'art et l'artisanat africains. Là, il se regarde comme dans un miroir et constate qu'il manque à son art une âme, une énergie, un *quelque chose* dont il ne connaissait pas réellement les contours ni les enjeux esthétiques. Il dit avoir eu une « révélation » qui lui a imposé de réorienter sa pratique artistique pour se réconcilier avec son être profond : « À partir de là, ma démarche plastique a complètement changé. Elle a connu une nouvelle naissance » (B. Z. Zadi, 2009).

S'arrêtant lui aussi sur ce tribut dû à l'Afrique, P. Desalmand (1970c, p 2) précisera que Laouchez « a connu lui aussi il y a environ dix ans le choc créateur avec l'Afrique, son art millénaire et hiératique, ses problèmes présents et brûlants ». Le choc culturel subi au Mali, pays où le peintre s'intéressera à l'artisanat et aux arts locaux, l'autorisera à s'engager dans une pratique picturale libre et fière, reflet de son identité retrouvée et de son altérité triomphante. Sa peinture se fera alors révolte contre les enseignements académiques reçus. Le graphisme de l'art africain, notamment celui des sculptures dogon et sénoufo, caractérisé par un hiératisme sobre et séduisant, sera l'une des sources par lesquelles il se renouvellera au plan plastique. Par ailleurs, il sera attiré par le tapa<sup>2</sup> utilisé par certains artisans locaux. Avec avidité, il l'utilisera comme support pour un grand nombre de ses peintures – en lieu et place de la toile occidentale – et pyrogravures. Cette toile brute, insoumise, semble résumer l'Afrique fière rendue à elle-même. Elle sera l'un de ses matériaux picturaux de prédilection.

Serge Hélénon, dans sa recherche de lui-même, s'éloignera également de sa pratique de peintre travaillant sur le chevalet. Sa peinture se déploiera sur de

<sup>1</sup> Travaillant au Centre des arts décoratifs de Ouagadougou, Louis Laouchez a eu accès à un nombre considérable d'œuvres d'art africaines, ainsi qu'aux œuvres du secteur de l'artisanat circulant en Afrique de l'ouest.

<sup>2</sup> Tapa : tissu obtenu à partir d'une écorce de bois battu dans certains pays ouest-africains. Le tapa est également présent dans d'autres régions du monde, notamment en Océanie.

nouveaux matériaux cocasses : planches assemblées, tissus africains, écrous, collages, matière toilée, rebuts de divers ordres, clous, cendre, peinture, etc. Dans cet ensemble construit selon une esthétique de l'assemblage, les planches occupent une place majeure. Elles sont là pour raconter les paysages mêlés de sa Martinique et de l'Afrique faits de maisons précaires : « Le bois est depuis longtemps mon support de prédilection ne serait-ce que parce qu'il a à voir avec notre habitat, c'est-à-dire les bidonvilles qui ont poussé dans ce qui est devenu Fort-de-France pendant l'exode rural de l'entre-deux guerres » (A. Mensah et V. Andriamirado, 2002). L'or s'arrache à la boue ; l'esthétique des œuvres d'Hélénon s'arrache, elle, de dessous le rebut. C'est d'ailleurs ce que ne manque pas de souligner l'artiste : les bois amoncelés pour s'offrir un toit à la va-vite, dit-il, « ont finalement révélé une de nos premières expressions esthétique et plastique. Parce que les gens, en se trouvant confrontés à la nécessité de faire des choses pour exister par eux-mêmes, ont sans le savoir dressé une situation qui a eu une répercussion esthétique » (A. Mensah et V. Andriamirado, 2002). Avec le bois ressuscité par ses gestes de plasticien, Hélénon racontera ses Afriques par la composition d'ensembles picturaux originaux. L'intégration de tons noirs et de couleurs – dont le bleu et le rouge – ne sera pas gratuite. Ces éléments chromatiques conservent les signes de l'arrachement et des blessures ontologiques. Celui qui sait lire ses œuvres découvre-t-il, derrière ses planches, ses tissus et les divers objets composant son vocabulaire graphique le Nègre désireux de se soustraire de la misère dans laquelle l'histoire, les négriers, le bateau, la vente aux enchères, le crachat du maître, le fouet, les chiens, la dépossession de soi, l'acculturation l'ont installés.

Toute cette approche esthétique débouche sur une rencontre avec soi comme nous allons le voir dans l'étude qui suivra.

### 1.3 Aller à la rencontre de soi

Au regard des nouveaux matériaux qui intègrent et animent ses surfaces picturales, en particulier les planches assemblées et les tissus (marouflés ou non), les œuvres d'Hélénon ne s'encombreront désormais plus ni de châssis ni d'encadrement ; ces deux éléments étant des marqueurs de la peinture de chevalet désormais reniée. Dans la recherche de son authenticité, l'artiste sera « proche des Kôngos dans leur approche du geste, essentiel, bien plus pertinent et révélateur que la parole ». Hélénon confesse qu'il a « délaissé la surface plane pour une surface accidentée composée d'éléments en bois de récupération, de tissus et de toiles, de toutes sortes de textures, pour avoir d'autres lieux de peinture et d'investigation » (A. Mensah et V. Andriamirado, 2002). Il nommera cette nouvelle écriture : « expression Bidonville »<sup>1</sup>, comme pour signifier que l'art participe de la marche de ses bidonvilles, de sa société antillaise. Pour G. L'Etang (2006), le génie de cet artiste « est d'avoir saisi que l'assemblage d'éléments de récupération pouvait faire l'objet d'une interprétation artistique – et donc d'une valorisation esthétique ». L'œuvre d'Hélénon s'articulera ainsi

---

<sup>1</sup> Ce terme : « expression Bidonville » continue d'inspirer les enseignements à l'Ecole nationale des Beaux-Arts d'Abidjan. Elle est utilisée pour désigner la peinture des lieux pauvres comme les bidonvilles.



autour du recyclage, de la revitalisation des objets laissés au rebut, laissés pour morts comme les esclaves après le passage à tabac du maître blanc dans les plantations de canne à sucre. Son art sera un art du concret, il sera fait pour raconter les blessures ontologiques des nègres dispersés de par leur histoire heurtée. Désormais, Hélénon se sait *engagé*, c'est-à-dire contraint de mettre son talent au service d'une cause.

Gensin, lui également, portait au plus profond de lui les mêmes questionnements que ses deux autres compagnons de route, les mêmes déchirures, les mêmes combats intérieurs. Il se sentait comme appelé à entrer en dialogue avec cette terre-mère africaine et à l'intégrer dans ses créations picturales. Dans le catalogue de son exposition *Les niches sacrées*<sup>1</sup>, il dit la part d'Afrique qu'il a retrouvée en foulant ce continent : « A la recherche de mes origines, je retrouve la lutte des réalités. Cette nouvelle voie m'a conduit vers le primitivisme de l'art négro-africain », résume-t-il. Pour D. Brebion (2017), sa peinture évoluera alors vers « une abstraction lyrique matiériste avec des inclusions de petits objets, de cauris par exemple ». L'évocation des cauris n'est pas fortuite ici. Dans l'Afrique ancienne, les cauris permettaient la communion avec les dieux et servaient aussi de monnaie. La peinture de Gensin, revivifiée par les énergies ancestrales locales, semblait charrier une conception africaine de l'art. L'artiste lui-même précise qu'« au début des années 1960, [sa] peinture avait vraiment évolué ; c'était presque bizarre : cela est venu tout seul »<sup>2</sup>. Certaines des œuvres de cette période nommée, à juste titre, les prémices du mouvement négro-Caraïbe, figurent dans sa collection personnelle à Abidjan<sup>3</sup>. Analysant son propre processus de création, il évoque son désir d'âme noire et de traditions du monde nègre à célébrer : « Ce n'est pas un simple processus esthétique, mais c'est saisir cette force qui s'impose à ce moment-là, d'où la communication avec l'ancêtre déchiré dans son âme et dans sa chair » (M. Gensin, 2012, p 3). Derrière cet « ancêtre déchiré », il y a l'histoire sombre du monde noir contraint à la reconquête de son identité confisquée par l'Histoire. L'ancêtre a appris au peintre à approfondir son art et à se faire homme debout sur des pieds bien à lui. Il lui a permis de se rencontrer dans sa négritude et de professer à la suite des nègres primordiaux que la vérité de toute œuvre d'art ne se trouve pas dans la répétition de la réalité, mais plutôt dans sa déconstruction assumée. Cette conception de l'art rompt en visière avec celle occidentale qui, depuis les sources gréco-latines, voit avant tout dans l'œuvre d'art une copie de la réalité.

Par ailleurs, Gensin, Hélénon et Laouchez qui « revendiquent hautement leur appartenance à la terre de leurs ancêtres africains, en accord avec l'esprit d'Aimé Césaire » (Anonyme, 1974a, p 7), se savent également attirés par leurs racines et leur histoire caribéennes spécifiques. Comme le clameront les deux derniers cités à leur exposition de 1974 à Abidjan, les créations authentiques

<sup>1</sup> *Les niches sacrées*, Hôtel Ivoire, Abidjan, 2014.

<sup>2</sup> Entretien avec Mathieu-Jean Gensin le 21 février 2020 à 11h à son domicile à Abidjan-Plateau, cité Esculape, dans le cadre de l'exposition *Les racines du jour : lumière sur neuf artistes plasticiens de Côte d'Ivoire*.

<sup>3</sup> Au domicile de l'artiste, à Abidjan, quartier Plateau, cité Esculape. La qualité de conservation desdites œuvres est à saluer. Quelques-unes sont accrochées dans son salon.

auxquelles ils aspiraient légitimement les invitaient à se reconnaître également comme n'étant « ni Français de France ni Africains du continent, mais nègres – nègres des Antilles » (Anonyme, 1974a, p 7). Ce tiraillement de leur être vers trois pôles (France, Afrique noire, Caraïbe) ne peut être résolu que par un réel retour à soi, dans la droite ligne de la pensée de Césaire<sup>1</sup>. Aussi ne manqueront-ils pas de revendiquer, au côté de leur identité africaine, le droit à l'identité Caraïbe : « Eh bien, on parle bien des Noirs d'Amérique, pourquoi ne pas parler des Noirs des Antilles ? Pourquoi, eux aussi, ne participeraient-ils pas à l'évolution du Noir dans le monde entier » (S. Kane et G. Kouassi, 1974, 3).

La reconnaissance d'un chemin de pensée commun et officiellement assumé débouchera sur la création, par les trois compagnons, de l'*Ecole négro-Caraïbe* à Abidjan. Avant d'en arriver à la présentation de cette école, il nous semble essentiel de présenter le contexte dans lequel elle fut créée.

## 2. L'*Ecole négro-Caraïbe* : contexte de création et exposition fondatrice

### 2.1 Contexte de création

Les rares travaux qui existent n'éclairent que peu le contexte de création de l'*Ecole négro-Caraïbe*. Tout indique cependant que les prémisses de cette école datent de 1968 – même si l'un des acteurs, Gensin, situe la création en 1969 à son domicile à Abidjan. Pour D. Berthet (2013), l'idée de cette école négro-Caraïbe est, indirectement, le fait de Paul Hervieu. Ce galeriste niçois avait suggéré à Hélénon avec qui il travaillait de rassembler autour de lui des artistes développant les mêmes visions esthétiques. « C'est ainsi que lui vint l'idée de créer l'École négro-caraïbe » (D. Berthet, 2013). Cet analyste se fait même plus précis, quand il dit : « En 1968, Serge Hélénon revoit en Côte d'Ivoire son ancien condisciple Louis Laouchez dont le parcours est identique. Il échange avec lui et lui propose de rédiger un manifeste. L'École négro-caraïbe verra le jour en 1970 avec une première exposition au centre culturel français d'Abidjan » (D. Berthet, 2013).

Gensin, Hélénon et Laouchez se seraient donc retrouvés à Abidjan en 1968. Tous trois font le constat qu'ils défendent les mêmes préoccupations esthétiques : renaître à eux-mêmes en tant qu'artistes africains et Caraïbes. Ils font aussi le constat qu'ils ne font presque plus une peinture selon les principes convenus, c'est-à-dire sur une surface plane, à deux dimensions. Ils prennent conscience qu'ils sont des *matérialistes* c'est-à-dire des peintres intégrant dans leurs pièces une troisième dimension : la profondeur. Cette dernière est caractérisée, selon les tempéraments, par l'usage de divers matériaux non picturaux : bois assemblés, toiles africaines (tapa), cauris, tissu, sable, etc. Toutes ces matières permettent d'obtenir des espaces de re-création identitaire et font des trois artistes des frères siamois dans le domaine de la peinture.

Une autre date est avancée par Mathieu-Jean Gensin à propos de la création de l'école. Pour lui, elle a été créée en 1969 à son domicile alors située à Abidjan, au quartier Dallas d'Adjamé. En visite chez lui, précise-t-il, Hélénon a parlé de la nécessité de créer une entité qui les réunirait tous les deux, pour leur

---

<sup>1</sup> « Mon peuple / quand / hors des jours étrangers / germeras-tu une tête bien tienne sur tes épaules renouées / et ta parole » (Césaire, Hors des jours étrangers, in Ferremets)

permettre d'approfondir leurs travaux qui allait dans le même sens. Le nom de la nouvelle entité, *l'Ecole Négro-Caraïbe*, a été proposé séance tenante par le visiteur. Gensin dit avoir recommandé immédiatement l'intégration de leur ami Louis Laouchez à ladite *Ecole* car un regroupement artistique de deux personnes, argumente-t-il, ne semblait pas pertinent ; avec l'entrée de Laouchez, le projet prendrait de la consistance<sup>1</sup>.

Au-delà des divergences liées à l'acte de naissance de *l'Ecole négro-Caraïbe*, il y a lieu de retenir que Serge Hélénon est le principal initiateur de ce regroupement auquel ont adhéré les deux autres acteurs. Ce regroupement des trois artistes martiniquais ne sera pas un *mouvement* comme la négritude, mais bien une *école*, selon la volonté de l'initiateur. Un journaliste du quotidien ivoirien *Fraternité Matin* s'est demandé si ce terme utilisé (école) était adapté :

Peut-on même parler d'*Ecole* pour ce groupe de trois artistes parfaitement originaux et dont la représentation du monde passe par trois optiques esthétiques très personnelles conditionnées par trois tempéraments différents ? Oui, cependant. Car Gensin, Hélénon, Laouchez ont transcrit sur leurs toiles une image de la négritude qu'il nous est impossible de ne pas reconnaître. (Anonyme, 1970, p 3).

L'« école » se définit comme « l'ensemble des disciples d'un maître, ou groupe d'artistes de même tendance, ou encore l'ensemble des artistes qui constituent l'héritage artistique d'une ville, d'une région, d'un pays ».<sup>2</sup> Le mot *négro* renvoie, lui, à la race noire et son histoire tumultueuse. Le terme *Caraïbe* évoque la terre Caraïbe qui, du fait de la Traite négrière, a accueilli une part significative des esclaves noirs. Les éléments identitaires (*négro* et *Caraïbe*) disent l'appartenance de Gensin, Hélénon et Laouchez à un monde spécifique porteur du lourd héritage de la race noire. *L'Ecole Négro-Caraïbe* peut se présenter comme le lieu d'une célébration des racines nègres et caribéennes de ses concepteurs. A ce titre, elle est comme un étendard à faire flotter pour souligner une identité artistique tout à la fois nègre et caribéenne – et non comme une identité factice née par procuration suite aux liens établis avec la Métropole.

Les trois peintres de *l'Ecole négro-Caraïbe* – devenus désormais des peintres en mission, des peintres-militants – n'oublient pas qu'ils doivent faire re-exister l'histoire des Négro-caribéens le long des âges jusqu'à ce moment privilégié de reconquête et de recréation de soi en terre africaine. « C'est un combat que nous menons pour exister en tant que Négro-Caraïbes (...) nous y sommes engagés, et nous le menons, pas en amateurs, mais en professionnels, c'est-à-dire en artistes qui possèdent une vocation (S. Kane et R. Kouassi, 1974, p 3). En somme, ils entendaient se reconstruire dans l'art de leur temps, tout simplement. Cette façon de faire peut se lire comme une utopie de la refondation de l'être négro-caribéen par le biais des arts plastiques. Refonder un

<sup>1</sup> GENSIN Mathieu-Jean, 2020, Entretien du 21 février 2020 à 11h réalisé par NKOUMO Henri avec Gensin à son domicile à Abidjan-Plateau, cité Esculape, dans le cadre de l'exposition *Les racines du jour : lumière sur neuf artistes plasticiens de Côte d'Ivoire*.

<sup>2</sup> Dictionnaire Le Larousse en ligne, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2021 à 14h15 ; <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%c3%a9cole/27609>

tel être, le faire exister au plus profond de leur âme de peintre, l'inscrire dans l'histoire de l'art devient alors, pour eux, les clés du programme libérateur défendu par l'Ecole négro-Caraïbe.

Justement, le manifeste de l'*Ecole négro-Caraïbe*<sup>1</sup> diffusé seulement en 1982<sup>2</sup> rappellera cet engagement fort : « L'École négro-caraïbe, fidèle à ses soubassements nègres, en appelle à une urgente nécessité morale de mobiliser le monde culturel nègre en particulier dans les Antilles » (D. Berthet, 2013).

Présentons à présent la première exposition de l'*Ecole négro-Caraïbe* à Abidjan en 1970 sur laquelle peu d'historiens de l'art se sont arrêtés. Sur les cimaises, les exposants proposent des œuvres témoignant, d'une part, de leur identité nègre, et d'autre part, de leur identité caribéenne.

## 2.2 L'exposition fondatrice : entre identités africaine et caraïbe

### 2.2.1 La quête d'une identité africaine

L'exposition fondatrice de l'*Ecole négro-Caraïbe* s'est tenue du 3 au 18 avril 1970 au Centre Culturel Français d'Abidjan<sup>3</sup> sous le haut patronage du gouverneur Guy Nairay, Martiniquais et ami du président ivoirien Félix Houphouët-Boigny, établi en Côte d'Ivoire depuis la période coloniale. Les créations proposées relèvent de deux ordres propose une double identité.

Jusque-là tenue à l'écart des grands soubresauts et bouleversements opérés dans le domaine de l'art, la scène artistique abidjanaise montrait qu'elle pouvait participer, à sa façon et pleinement, aux avancées opérées dans le domaine des arts et, surtout, au renouvellement des codes esthétiques en vigueur. L'exposition est perçue comme étant majeure : elle « compte parmi les meilleures qu'Abidjan ait abritées », écrit le journal *Fraternité Matin* (Anonyme, 1970b, p 7). Sur les cimaises, les trois artistes semblent proposer des œuvres ayant une nouvelle iconographie – et donc une écriture novatrice éloignée de celles qui avaient cours jusque-là.

Dans le compte rendu qu'il en fait dans le quotidien ivoirien *Fraternité Matin* en date du 3 avril 1970, P. Desalmand (1970a, p 2) nous apprend que le trio Gensin, Héléron, Laouchez s'était bel et bien regroupé sous l'appellation d'*Ecole négro-Caraïbe* pour l'exposition: « On a parlé à leur sujet de l'*Ecole négro-Caraïbe*. Ils sont cependant très différents les uns des autres ». Dans une autre parution de ce journal en date du 17 avril 1970, il est question des derniers jours de « l'exposition Négro-Caraïbe au CC Français » (Anonyme, 1970 : 3). Dans le corps de l'article, le journaliste évoque encore les « trois peintres de l'*Ecole négro-Caraïbe* qui exposent en ce moment au Centre Culturel Français : Gensin,

<sup>1</sup> Le quotidien *Fraternité Matin* ne fait nullement mention de ce manifeste dans la couverture qu'il a faite de la première exposition de l'Ecole négro-Caraïbe. Ce manifeste sera rendu public, selon Berthet, en 1982, à l'occasion d'une exposition de l'École négro-caraïbe à Paris ; les deux exposants étaient alors Héléron et Laouchez suite au retrait de Gensin du groupe après l'exposition-fondatrice de l'Ecole en 1970. Le manifeste a fait l'objet d'actualisation constantes. Dominique BERTHET, à qui nous devons les extraits du manifeste ci-dessous, précise, dans son étude, qu'ils datent de 1993.

<sup>2</sup> BERTHET précise que la diffusion du manifeste s'est faite à l'exposition de l'*Ecole négro-Caraïbe* en 1982 à Paris.

<sup>3</sup> Suite à l'exposition fondatrice de 1970, l'Ecole négro-Caraïbe organisera sa deuxième exposition en 1974 à l'hôtel Ivoire d'Abidjan.

Hélénon et Laouchez » (Anonyme, 1970, p 3). Cette école sera la toute première du genre de Côte d'Ivoire<sup>1</sup>.

Couvrant cette exposition<sup>2</sup>, P. Desalmand ne peut s'empêcher de lier les œuvres présentées au choc créateur avec l'Afrique et de rattacher l'*Ecole négro-Caraïbe* à Aimé Césaire dont l'ombre plane sur l'exposition<sup>3</sup>. En effet, le négritudien est vu comme la principale source inspirante de ses compatriotes martiniquais désormais lancés, comme lui, dans une démarche de révolté car « ils [Gensin, Hélénon, Laouchez] ont transcrit sur leurs toiles une image de la négritude qu'il nous est impossible de ne pas reconnaître » (P. Desalmand, 1970c, p 3). S'arrêtant sur l'œuvre d'Hélénon, le journaliste souligne le lien ombilical reliant le peintre au poète martiniquais : « C'est aussi, nous semble-t-il, sur un vers d'Aimé Césaire que nous pouvons ouvrir cette petite introduction sur l'œuvre de cet artiste puissant : *Par les nuages qui m'arrivent dans les / poissons bien clos/Je remonte hanter la sinistre épaisseur/ des choses* » (P. Desalmand, 1970b, p 2). C'est que ces jeunes martiniquais ne pouvaient méconnaître l'« exaltant combat identitaire du vieux maître martiniquais », soutient B. Zadi (2009).

Comme Hélénon, Louis Laouchez s'inscrira, lui aussi, dans une trajectoire créatrice similaire. Ses œuvres traduisent sa rencontre-fusion avec l'art négro-africain : « Non seulement l'Afrique devait lui apporter beaucoup quant à l'inspiration, mais encore devait lui fournir une matière spéciale, originale et riche : l'écorce d'arbre<sup>4</sup>, traitée selon des procédés connus ici depuis très longtemps. Ces écorces sont aussi bien peintes que pyrogravées » (P. Desalmand, 1970c, p 2). Directeur du Centre des arts décoratifs de Ouagadougou au moment de l'exposition, il était connu jusque-là pour sa peinture abstraite. Désormais, il a fait le pas décisif menant vers l'art nègre. En effet, comme le relève *Fraternité Matin* du 07 avril 1970, bien de ses œuvres sont réalisées sur une toile africaine : l'écorce d'arbre<sup>5</sup>. Cela est l'un des signes de la distance qu'il prend d'avec la toile occidentale.

Au plan formel, ses peintures figurent les personnages selon les visions africaines : les dessins sont rapides, comme exécutés par une main peu soucieuse de précision, maladroite, loin des exigences académiques. Une telle démarche aboutit à la figuration de « personnages à la fois naïfs, puissants, pathétiques inspirés de la tradition africaine » (Anonyme, 1970, p 2). En cela, Laouchez récite les leçons apprises dans son contact avec l'art africain. En effet,

<sup>1</sup> Avant l'avènement de l'*Ecole négro-Caraïbe*, il n'existait pas de regroupement d'artistes plasticiens défendant un programme esthétique et philosophique.

<sup>2</sup> P. Desalmand, alors enseignant à l'école normale supérieure d'Abidjan et collaborateur au journal gouvernemental ivoirien *Fraternité Matin*, a consacré un article à chacun des exposants.

<sup>3</sup> Césaire s'est toujours revendiqué moins comme un Caribéen que comme un nègre africain ; cela lui a valu le courroux des partisans du mouvement de la *Créolité* conduits par Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau. Ces derniers reprochaient, entre autres, au négritudien d'avoir le regard constamment tourné vers l'Afrique, oubliant sa présence sur une terre différente, faite de sang neuf, de sang créole.

<sup>4</sup> Il s'agit du *tapa*, un tissu obtenu à partir de l'écorce de certains arbres.

<sup>5</sup> Cette écorce d'arbre, appelée *tapa*, deviendra l'un des matériaux privilégiés des peintres Vohou-Vohou connus pour être des héritiers de l'*Ecole négro-Caraïbe* à travers la figure d'Hélénon – leur professeur à l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan – et du peintre Jacques Yankel, leur professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris.

cet art n'est pas imitation du réel : il est interprétation et, donc, prolongement du réel ; ouverture sur une *sur-réalité*. Ainsi Laouchez ne se préoccupe-t-il plus de justesse des lignes et des formes : il est passé, « au contact quotidien de l'art nègre, à une figuration stylisée d'inspiration purement africaine (...) Il nous présente maintenant une gamme assez diverse d'œuvres témoignant de l'effort de recherche incessant qui s'impose de lui-même à un esprit vif, curieux et sensible », commente encore DESALMAND (1970c, p 2). Il y a dans son travail pictural, conclut le journaliste, « la fraîcheur d'une démarche artistique purement africaine dans ce qu'elle a de rigueur et de simplicité » (1970c, p 2).

Près de l'identité africaine, les artistes disent également leur attachement à leur identité caraïbe.

### 2.2.2 La quête d'une identité caraïbe

En observateur attentif, P. Désalmand note que « le pinceau d'Héléon nous guide là où il veut, dans l'épaisseur d'un monde lourd de tous les sortilèges, de tous les mystères de la profonde Afrique née une deuxième fois dans la mer des Caraïbes ». (1970b : 2). V. John (2016) croit comprendre que, dans le travail des peintres de l'*Ecole négro-Caraïbe*, « la nouvelle conscience de soi, déjà présente dans la littérature et la poésie, s'affirme peu à peu dans la peinture. On voit l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes plasticiens marqués par la problématique de la négritude ».

L'exposition fondatrice du 3 au 18 avril 1970 est l'occasion, pour Héléon, de mettre à hauteur d'yeux son monde caribéen dans des œuvres conçues à partir d'importants efforts de compositions. Ce monde est manifeste dans des pièces comme *Vidé* et *Attitude vidé*. Le journaliste P. Desalmand (1970b, p 2) apporte ses lumières sur cette pratique : « Qu'est-ce que le *vidé*, allez-vous dire ? – C'est une manifestation de masse spécifique aux Antilles, provoquant un dévouement collectif où l'exubérance peut s'exprimer aussi bien par la joie que par la colère. »

Par la mise en lumière de l'un des aspects de l'« arrière-pays culturel »<sup>1</sup>, l'artiste se fait ainsi le porte-parole d'une terre avec laquelle il fait corps. De fait, son combat pour l'affirmation du négro-Caribéen au monde n'en est que plus fort : c'est le combat de tout un peuple.

Mathieu-Jean Gensin, pour l'exposition fondatrice de l'*Ecole*, a comme fait une mue : il présente une écriture qui dérouté les habitués des salles d'exposition ivoiriennes, avec un recours gourmand à la matière – et donc à une création gestuelle. Pour P. Desalmand, ceux qui ont vu le travail de cet artiste l'année précédente<sup>2</sup> à l'Alliance Française « vont se demander s'il s'agit du même Gensin, tant est grande la rupture entre les deux séries d'œuvres ; il n'y a, en fait, dans cette rupture rien d'anormal. Le peintre comme la nature progresse par bonds » (1970a : 2). Au plan technique, l'artiste se refuse à produire une peinture lisse, docile, sur laquelle s'affichent des sujets calmes. Il s'est enfoncé tout entier dans la matière qu'il manipule avec une réelle frénésie.

<sup>1</sup> Cette formule est d'Edouard Glissant. Elle souligne l'ancrage d'un peuple aux coutumes ancestrales, aux religions, aux langues, aux mythes, etc.

<sup>2</sup> Il s'agit de l'exposition individuelle de 1969 de Mathieu-Jean Gensin.

Au terme de cette aventure du geste, de matière et du corps, les volumes apparaissent sur la surface des toiles. P. Desalmand (1970a : 2) constate un autre aspect de ce travail de création : selon lui, les peintures de Gensin « permettent de découvrir sans le connaître un homme du concert solidement enraciné dans la vie et qui se défie des évasions ou des au-delà troublants l'âme ». Dans un autre article, il est écrit que Gensin « a su se servir du substrat de la Négritude pour atteindre à une universalité à laquelle personne ne peut rester indifférent » (Anonyme, 1970b : 2). Il avait « pris conscience (..) qu'il était temps pour lui d'oublier tout ce qu'on lui avait appris » (P. Desalmand, 1970a : 2).

### 2.2.3 Des écritures au service de la réconciliation avec soi

La quête identitaire des trois artistes martiniquais tournés vers leur négritude et vers leur Caraïbe participe de la réconciliation avec soi. Gensin, Hélénon, Laouchez se voulaient des artistes plasticiens debout, uniques en leur genre. Ils étaient des artistes neufs par leur nouvelle vision, par leur appropriation d'objets picturaux inhabituels mais délibérément choisis. Leur rupture d'avec les esthétiques picturales de cette époque, nous semble-t-il, leur a permis d'atteindre une belle hauteur dans l'histoire de l'art contemporain. En somme, ils étaient de leur temps. Comme le rappelle Some (2013, p 162), « être de son temps consiste à être en phase avec l'esprit du moment, c'est prendre conscience d'appartenir à l'idéologie de son époque, d'en être le produit ». Laouchez par exemple a fait le choix de l'Afrique et du monde noir antillais pour ne pas se diluer dans une universalité factice, imposée car voulue et administrée par le monde occidental seul. Ses travaux ont un fort ancrage identitaire :

Car oui, l'identité, le voilà le maître mot, le concept opérationnel et notionnel qui inspire, non pas tant sur le plan esthétique mais dans sa thématique, l'œuvre de Louis Laouchez. À ce propos, l'artiste lui-même me confiait dans une correspondance récente : Mes sources d'inspiration ? L'Afrique, la politique, l'œuvre d'émancipation, de dignité, de fierté de l'homme Antillais qui refuse les genres, les codes, les courants venus d'ailleurs, générés par d'autres et important pernicieusement leurs modèles chez nous. (B. Z. Zadi, 2009).

La quête identitaire des trois peintres martiniquais n'est pas mesurée : elle est intégrale, totale, violente et, surtout, très peu soucieuse du sujet au plan plastique. Comme assommé par cette entreprise énergique, P. Desalmand (1970b, p 2) parle d'« envahissement de la matière » chez Gensin. Pour lui, c'est tout un « monde minéral » (1970b, p 2) qui s'arrache de terre et vient affronter, avec ostentation, les regards abasourdis du public. Le spectateur, progressivement, peut accéder alors aux langages secrets des peintures, à leurs « couleurs chatoyantes », à la « matière proliférante », aux « virtuosités de la composition » ; il peut pénétrer « l'épaisseur d'un monde lourd de tous les sortilèges, de tous les mystères de la profonde Afrique (P. Desalmand, 1970b, p 2). Le journaliste croit déceler toutefois chez le peintre, par-delà la fulgurance de la matière et comme avec surprise, « quelque chose de statique, d'installé qui lui donne ce caractère de nécessité ». (P. Desalmand, 1970a, p 2).

*L'Ecole négro-Caraïbe* est comme une immense aventure humaine entreprise par des jeunes venus célébrer leur Afrique et, également, la Caraïbe présente au plus profond d'eux. Elle est une voix portée haut dans le jour par trois jeunes martiniquais désireux d'écrire leur propre histoire singulière et, également, celle de la Martinique qui demeurerait presque absente du champ des arts plastiques mondiaux. Pour certains observateurs, il s'agissait, pour eux, de « créer au plus près de la réalité et du réel martiniquais nourris par l'idée que l'art martiniquais doit conquérir sa dignité d'art en prenant pour son propre compte ce qui est le propre de l'art : un travail qui remplace la réalité subie par la réalité entièrement désirée » (V. John, 2016). Hélénon, en prêtre portant le grand chant négro-caraïbe, se fera plus précis : « C'est un combat que nous menons pour exister en tant que négro-Caraïbes et notre exposition<sup>1</sup> est l'expression de ce combat. » (S. Kane et G. Kouassi, 1974, p 3).

Tout grand art, rappelle A. Breton<sup>2</sup>, trouve sa légitimité moins dans le respect des normes établies que dans son désir brûlant de liberté. En cela, son pouvoir de transmutation par le recours aux outils de production les plus insignifiants n'est que plus grand. Gensin, Hélénon, Laouchez avaient bien compris cela. Ils se savaient désormais inventeurs de liberté par leur libre utilisation de matériaux picturaux inhabituels. Et puis, par leur audace et leur désir de témoigner de leur retour aux sources nègres, ils semblaient faire avancer les arts, notamment l'histoire de l'art du monde noir. La meilleure preuve, disent-ils, est le fait qu'« à Marseille, en 1970, après donc dix ans d'Afrique, un jury qui ignorait les origines des peintres ait discerné que les œuvres de l'un de nous, Laouchez<sup>3</sup>, devaient être d'un Noir tend à prouver que nous sommes sur la bonne voie » (S. Kane et G. Kouassi, 1974, p 3).

Malheureusement, nos trois artistes n'ont pas échappé aux problèmes d'unité dont souffrent les mouvements, groupes et écoles artistiques. Après l'exposition fondatrice de 1970, des fractures internes sont apparues. Au cœur de cette discorde se trouve la couleur bleu outremer que Serge Hélénon revendique comme l'expression vive de sa mythologie individuelle. Cette discorde a conduit à la sortie de Mathieu Gensin de *L'Ecole*.

### 3. Des divergences au sein de *L'Ecole négro-Caraïbe*

#### 3.1 Le bleu outremer, la couleur de la discorde

Après le succès de l'exposition fondatrice d'avril 1970, *L'Ecole Négro-Caraïbe* a organisé une exposition du 27 juillet au 31 août 1973 à la galerie Hervieu (France)<sup>4</sup>. Mathieu-Jean Gensin n'est pas à l'affiche de cette nouvelle exposition intitulée : « Peintres négro-Caraïbes : Serge Hélénon, Louis Laouchez ». En 1974, à la nouvelle exposition de *L'Ecole négro-Caraïbe* programmée du 22 avril au 2 mai à l'hôtel Ivoire, à Abidjan<sup>5</sup>, l'on retrouve sur les cimaises les œuvres de Serge Hélénon et Louis Laouchez qui, « tous les deux, revendiquent hautement leur appartenance à la terre de leurs ancêtres

<sup>1</sup> Il s'agit de l'exposition de *L'Ecole négro-Caraïbe* d'avril 1974 à l'hôtel Ivoire, à Abidjan.

<sup>2</sup> *Cahier d'un retour au pays natal*, préface.

<sup>3</sup> En 1970, Louis Laouchez a passé un diplôme des Beaux-arts à Marseille.

<sup>4</sup> L'exposition se tient au 23, rue du Poilu, Villefranche sur mer.

<sup>5</sup> Soixante œuvres furent exposées.



africains, en accord avec l'esprit d'Aimé Césaire » (ANONYME, 1974a : 7). Le troisième membre de l'*Ecole*, Mathieu-Jean Gensin, pourtant présent à Abidjan où il vit depuis 1959, n'a pas ses œuvres sur les cimaises : il en est, encore une fois, le grand absent<sup>1</sup>. Cette absence ne sera pas ponctuelle, mais bien définitive : il n'exposera plus jamais avec ses amis. A propos de cette absence – certains chercheurs parleront plus tard d'« exclusion » –, Gensin confiera qu'il n'a pas pris personnellement ses distances vis-à-vis de ses compagnons de route et de l'*Ecole négro-Caraïbe*. Il dit avoir constaté que ses deux amis avaient choisi de faire leur chemin sans lui<sup>2</sup>.

En 1975, Gensin fait une exposition avec Christian Lattier<sup>3</sup>. Au cours de l'exposition, un différend éclate : il est lié à une couleur – le bleu outremer<sup>4</sup> présent dans la palette du peintre – que les étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan désignent encore à ce jour sous l'appellation de « bleu Hélénon ». Ce différend trouve ses origines dans les enseignements donnés par Hélénon à l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan où il est affecté en 1970 en qualité de professeur de peinture, après avoir vécu dix ans au Mali. C'est qu'après l'exposition de l'*Ecole Négro-Caraïbe* en avril 1970 au Centre Culturel Français d'Abidjan, Hélénon obtint une affectation à l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan. Dans ses enseignements, il disait son attachement au bleu outremer, sa couleur-totem. Cette couleur est son double symbolique : elle le rend présent au cœur même de ses œuvres ; elle est « la couleur qui l'identifie » comme l'écrit P. Desalmand (1970b, p 2). Elle apparaît donc comme une couleur matricielle fondatrice de sa propre ontologie. Elle est son nouveau sein nourricier, son principal référent physique et psychologique. Ce bleu reflétant l'une des identités caribéennes – celle des outre-mer – témoigne de sa « fusion mentale » d'avec le territoire natal. Quoi de plus normal que les étudiants en peinture de l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan aient choisi de renommer le bleu outremer du nom suivant : « bleu Hélénon » !

Ce bleu outremer, les étudiants ne le connaissaient que trop<sup>5</sup>. En effet, le maître réalisait ses œuvres dans l'atelier de peinture de l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan<sup>6</sup>, aux côtés des leurs, et se plaisait à le manipuler. A la vérité, il n'acceptait pas véritablement sa posture de professeur ; il lui préférait celle d'animateur du groupe : « Là, j'ai pu développer une approche catégorique avec les étudiants. Je ne me suis jamais considéré comme professeur, j'étais l'animateur de cet atelier ». Les relations plus fraternelles qu'autoritaires

<sup>1</sup> Les recherches menées ne nous ont pas permis de connaître les raisons de cette absence significative.

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Gensin et Lattier ont représenté la Côte d'Ivoire au Festival mondial des arts nègres de Dakar, en 1966 ; le second a remporté le « Grand Prix du Festival mondial des arts nègres de Dakar, toutes disciplines confondues » pour ses sculptures conçues à partir de ficelle et d'armature de fer.

<sup>4</sup> Le bleu outremer est constitué de 60.78 % de bleu, de 10.59 % de rouge et de 0.39 % de vert. Il est considéré comme la couleur de la pacification. Il véhicule les énergies de la paix, de la sérénité et de l'élévation.

<sup>5</sup> Entretien du 14 décembre 2020 avec Mathilde Moro, peintre et directrice de l'Ecole Supérieure d'Architecture, des Arts Plastiques et du Design (ex-Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan), au sein dudit établissement.

<sup>6</sup> Cette façon de faire permettait à Hélénon d'enseigner sa technique et de suivre le travail des étudiants, précise la peintre Mathilde Moreau, l'une de ses anciennes étudiantes.

d'Hélénon avec ses jeunes condisciples encourageait ces derniers à le questionner sur son travail, comme il le faisait lui-même vis-à-vis du leur. La présence du bleu outremer apparaissait donc comme un prétexte pour les échanges, surtout qu'il était selon les mots de M. Moreau, « attirant, puissant sous le pinceau du maître »<sup>1</sup>. Evoquant les souvenirs d'étudiante à l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan, Moreau précise : « Personne dans l'atelier de peinture ne pouvait dire qu'il ne connaissait le *bleu Hélénon*. Ce bleu nous a tellement marqués ! »<sup>2</sup> Pour ses condisciples et pour elle, le maître apparaissait comme l'unique grand prêtre de cette couleur dans l'espace artistique local.

Relevons qu'avant son entrée à l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan, Hélénon avait appelé l'attention de la communauté des Arts sur son rapport magique au bleu outremer. Dans l'un des articles sur l'exposition fondatrice de l'*Ecole Négro-Caraïbe*, P. Desalmand (1970b, p 2) note l'existence d'un « magnifique autoportrait (abstrait) dans des dominantes douces et claires où le bleu prédomine, et qui est, nous dit l'artiste [Hélénon], la couleur qui l'identifie dans toutes ses toiles. » Pour servir l'idée de sa *fusion* d'avec ce bleu, Hélénon avait donc réalisé cet autoportrait dans lequel « son » bleu occupe une place de choix. Il s'était donc représenté dans une œuvre où il gommait toute trace de sa réalité physique pour lui substituer ce que nous pouvons nommer sa pleine *réalité chromatique symbolique*. En 1975, alors qu'ils visitent l'exposition du sculpteur Christian Lattier et du peintre Mathieu Gensin<sup>3</sup> au Centre Culturel Français d'Abidjan, des étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan constatent la présence du fameux bleu outremer dans les peintures du dernier cité. Au travers de commentaires moqueurs et bruyants, ils affirment que la présence de ce bleu n'est rien moins qu'une marque de la personnalité artistique de leur maître dans la peinture de Gensin. Derrière leur propos se trouve l'idée que Mathieu-Jean Gensin a tout simplement « piqué » à Serge Hélénon « sa » couleur. A ce titre, il apparaît comme un peintre de second ordre, un peintre à la remorque de leur maître ! Mathieu-Jean Gensin reçoit ces propos comme une gifle !

Cette situation aura des conséquences sur la vie de l'école : elle débouchera sur la sortie de Gensin.

### 3.2 La sortie de Mathieu Gensin de l'Ecole

Mathieu Jean Gensin est un peintre à forte personnalité comme ses deux autres amis. Il n'en revient pas d'entendre des étudiants déconsidérer sa peinture, notamment le bleu outremer présent, de longue date, dans son vocabulaire chromatique. Avoir fait sa première exposition en 1952<sup>4</sup>, être l'un des artistes sélectionnés pour le célèbre Festival Mondial des Arts Nègres de

<sup>1</sup> Mathilde Moreau, peintre et ancienne élève du peintre à l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan, dit garder encore un souvenir ému de ce fameux « bleu Hélénon ».

<sup>2</sup> Entretien du 14 décembre 2020 avec Mathilde Moro, peintre et directrice de l'Ecole Supérieure d'Architecture, des Arts Plastiques et du Design (ex-Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan), au sein dudit établissement. Nous avons eu un autre entretien avec la concernée le mardi 31 août 2021, à 12h56, à son bureau à l'ex-Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan.

<sup>3</sup> Ces deux artistes étaient les deux participants ivoiriens au Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar de 1966, dans la section Arts plastiques.

<sup>4</sup> Il s'agit de sa participation au Salon des artistes Martiniquais à Fort-de-France, en Martinique.

Dakar en 1966, avoir remporté le Prix national de peinture en 1971<sup>1</sup>, avoir un pedigree envié et se voir placé sous la tutelle d'un autre artiste ! Fils d'un pays d'Outre-mer, il est, lui aussi, plus que sensible au bleu outremer ! Cette couleur est une composante essentielle de son environnement natal et de son âme de nègre des Antilles. Malheureusement, on voulait l'en priver au motif qu'elle serait « la propriété exclusive d'un individu »<sup>2</sup> ! Amer, il peut lâcher : « Hélénon n'est pas le propriétaire du bleu outremer ! Il ne peut enseigner à ses étudiants qu'il est le détenteur exclusif du bleu outremer ! Ce bleu, je l'utilise depuis longtemps. Ce bleu est l'une des principales couleurs de la Caraïbe : tout le monde a le droit de l'utiliser ! »<sup>3</sup>

L'absence de Gensin à l'exposition *Peintres négro-Caraïbes* à la galerie Hervieu (France) puis à l'exposition de *l'Ecole négro-Caraïbe* en 1974 à l'hôtel Ivoire d'Abidjan, et les divergences portant sur le bleu outremer – renommé « bleu Hélénon » par les étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan – sont les signes visibles de la désunion au sein de *l'Ecole négro-Caraïbe*. La conséquence de cette désunion fut la sortie (ou l'exclusion)<sup>4</sup> de Gensin de cette Ecole.

En dépit de cette situation, Gensin, nous indique le journal *Fraternité Matin*, demeure un peintre négro-Caraïbe. A l'exposition individuelle qu'il organise en 1984 au Centre Culturel Français d'Abidjan, le journaliste H. Yedagne (1984, p 9) peut écrire : « Peintre négro-Caraïbe, Jean Gensin veut nous faire partager sa soif de liberté, d'évasion vers l'imaginaire qui s'exprime par une peinture ouverte, libre et abstraite ». Les quarante et une toiles présentées pour l'occasion s'inscrivent dans la trajectoire définie par *l'Ecole négro-Caraïbe* car « elles évoquent la sensibilité, l'environnement, les coutumes africaines. Un hymne à l'Afrique, à notre identité culturelle. Recherches authentiques d'une peinture, d'un art nègre » (H. Yedagne, 1984, p 9). Cette même année 1984, par un coup du sort, Gensin sera recruté à l'Ecole nationale des Beaux-Arts d'Abidjan en remplacement de Serge Hélénon dont le contrat d'assistant technique venait de prendre fin. Dans la foulée, il se lancera dans une nouvelle période qu'il nommera les *prémices du mouvement négro-rennaissance*. Depuis quelques années, son écriture connaît un nouveau tournant, par l'inauguration d'une nouvelle période dite des *Niches sacrées* :

Depuis 2012, j'explore un nouveau domaine d'expression à travers mon dernier thème : les *niches sacrées*. Ce masque imaginaire que je porte par l'intermédiaire des ancêtres me permet d'établir des relations avec le visible et l'invisible. Les esprits créateurs constituent le contenu visible ou invisible

<sup>1</sup> Dans l'article qu'il consacre à l'exposition individuelle de Gensin au Centre Culturel Français en octobre 1984, le journaliste Honorat De Yedagne précise que ce dernier a remporté le « Prix national 1971 » et « figure au tableau d'honneur du 3<sup>ème</sup> Festival international de peinture ». (Honorat De Yedagne, « Jean Gensin aujourd'hui au CCF. La soif de la liberté », *Fraternité Matin*, mercredi 17 octobre 1984, p 9)

<sup>2</sup> Entretien avec Mathieu-Jean Gensin le 21 février 2020 à 11h à son domicile à Abidjan-Plateau, cité Esculape, dans le cadre de l'exposition *Les racines du jour : lumière sur neuf artistes plasticiens de Côte d'Ivoire*.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Des auteurs parlent plutôt d'exclusion.

de ces niches et en cela c'est peut-être le tabernacle de la tradition, qui sait ? (M. Gensin, 2012, p 3)

De leur côté, Serge Hélénon et Louis Laouchez<sup>1</sup> organiseront des expositions sous l'égide de l'*Ecole Négro-Caraïbe*. D. Bertet (2013) en dénombrera une dizaine<sup>2</sup>. Il s'agissait vraisemblablement pour ces deux peintres de ne peut laisser mourir cet important programme identitaire conçu par des Caraïbéens pour servir pleinement leur double quête identitaire de nègres et de caribéens en terre africaine : l'*Ecole négro-Caraïbe*.

### **Conclusion**

La création de l'*Ecole négro-Caraïbe* a été l'un des grands moments de l'histoire de l'art de Côte d'Ivoire. Premier regroupement d'artistes autour d'un corpus théorique et d'une vision esthétique tournés vers la re-création de soi, cette école a autorisé Gensin, Hélénon et Laouchez à faire de la peinture un outil fondamental du militantisme auquel ils étaient appelés. Le choc de la rencontre avec le continent-mère (l'Afrique) a été comme un miroir qui les a révélés à eux-mêmes. Très vite, leur écriture plastique s'est transformée radicalement. Recourant à des matériaux inhabituels qui appartiennent à un vocabulaire neuf et qui renvoient souvent à leur terre d'origine (l'Afrique et la Caraïbe), ils ont présenté des esthétiques libertaires – celles du refus et de l'identité à recréer – et témoigné du tribut qu'ils doivent à l'Afrique et à la Caraïbe. Écoutant leurs pulsions intérieures, ils ont fait le constat qu'ils étaient véritablement ces lamantins revenus boire à la source dont parle Senghor.

Notre étude a mis en lumière les mutations esthétiques apparues dans leur travail au contact de l'Afrique. Elle a également présenté les conditions ayant présidé à la création de l'*Ecole négro-Caraïbe*. Ce point, pensons-nous, était des plus nécessaires en raison de la faiblesse de la littérature relative à la pré-*Ecole négro-Caraïbe*. C'est dans ce même ordre d'idées que nous avons présenté longuement l'exposition fondatrice de cette *Ecole* car les difficultés d'accès aux sources – notamment les articles des médias ayant couvert les débuts de l'*Ecole négro-Caraïbe* – n'ont pas toujours favorisé, dans le milieu des chercheurs, la circulation des informations de première main.

Alors que l'*Ecole négro-Caraïbe* était entrée par la grande porte dans l'histoire de l'art par ses productions identitaires audacieuses, des tiraillements internes entre ses membres ont vu le jour. Notre étude a souligné l'un des points de discorde dont parlent très peu les historiens de l'art : le bleu outremer considéré par Serge Hélénon comme sa couleur totemique, c'est-à-dire celle qui le rend présent dans chacune de ses œuvres. Cette posture d'Hélénon mettra à mal un autre membre de ce groupe, Mathieu Jean Gensin, qui revendiquait lui aussi cette couleur caractéristique de la Caraïbe et de l'Outre-mer. Cette couleur de la discorde a vu le retrait de l'*Ecole négro-Caraïbe* de Gensin qui, depuis, fait cavalier seul.

<sup>1</sup> Louis Laouchez est décédé le 27 novembre 2016 en Martinique.

<sup>2</sup> Jusqu'en 2000, aux Antilles, en France, en Afrique.

Suite au décès de Louis Laouchez en 2016, l'*Ecole négro-Caraïbe* a pour principal défenseur Serge Hélénon. Artiste généreux, ce dernier a su inculquer aux jeunes africains l'amour de la peinture conçue à partir d'éléments non picturaux. Par les enseignements prodigués aux étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan, il a suscité la création, en Côte d'Ivoire, d'un mouvement artistique identitaire dénommé *Vohou-Vohou*<sup>1</sup> dont il est, avec Jacques Yankel (1920-2020), l'une des grandes figures tutélaires.

## Bibliographie

- ANONYME, 1966, « MM. Aimé Césaire et Alioune Diop sont arrivés hier à leur tour en visite dans notre pays », *Fraternité Matin*, n° du jeudi 28 avril 1966.
- ANONYME, 1970, « Les derniers jours de l'exposition négro-Caraïbe au C.C. français », *Fraternité Matin*, 17 avril 1970.
- ANONYME, 1974a, « Exposition de peinture négro-Caraïbe à l'Ivoire », *Fraternité Matin* du 21 avril 1974, p 7.
- ANONYME, 1974b, « L'exposition Hélénon-Laouchez de peinture négro-Caraïbe », *Fraternité Matin* du 30 avril-1<sup>er</sup> mai 1974, p 11
- ARTHERON Axel et DEGRAS Priska, 2013, « Serge Hélénon : culture de marronnage / L'art change la vie des gens lentement, secrètement, inévitablement », Entretien avec Serge Hélénon, [Article en ligne] publié le 24 juin 2013, consulté le 20 janvier 2021, à 18h17. <http://africultures.com/serge-helenon-culture-de-marronnage-11612/>)
- BERTHET, Dominique, 2013, « Serge Hélénon et l'École négro-caraïbe : Une poétique de la rencontre », *Africulture*, article en ligne, publié le 24 juin 2013, consulté le 26 janvier 2021, à 17h28, <http://africultures.com/serge-helenon-et-lecole-negro-caraibe-11611/>
- BREBION Dominique, 2017, « L'abstraction caribéenne : une abstraction divergente ? », *AICA Caraïbes du Sud*, [article en ligne], posté le 14 février 2017, consulté le 28 février 2021 à 17h10, <https://aica-sc.net/2017/02/14/labstraction-caribeenne-une-abstraction-divergente/>
- CESAIRE Aimé, 2010, « Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966 », *Gradhiva* [En ligne], 10 | 2009, mis en ligne le 05 février 2010, consulté le 07 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1604> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1604>
- CHAMOISEAU Patrick et BERTHET Dominique, 2002, *Les bois sacrés d'Hélénon*, Dapper, 2002, 47 p.

<sup>1</sup> L'exposition fondatrice du mouvement Vohou-Vohou a eu lieu du 18 au 30 juin 1985 au Centre Culturel Français d'Abidjan. Dans son manifeste, il est indiqué que ce mouvement, « en tant qu'esprit, manière de penser et d'agir, veut se démarquer de l'art nègre mais doit éviter de refaire, avec cinquante ans de retard, le chemin des artistes occidentaux ».

- DESALMAND Paul, 1970, « Aux côtés de Gensin et Helenon : Louchez expose au Centre Culturel Français », *Fraternité Matin*, n°1613 du 07 avril 1970.
- DESALMAND Paul, 1970, « Trois peintres antillais au CCF : 2. Helenon ou le retour aux sources », *Fraternité Matin*, n°1611 du 04 avril 1970.
- DESALMAND Paul, 1970, « Vernissage des toiles de Gensin, Helen et Laouchez : 1. Gensin, le peintre qui venait du froid », *Fraternité Matin*, n°1610 du 03 avril 1970.
- ETANG (L') Gerry, 2006, « Serge Hélénon : une esthétique de l'inesthétique », [Article en ligne], publié le 24 décembre 2006, consulté le 12 décembre 2020, à 18h12.
- GENSIN Mathieu-Jean, année d'édition non mentionnée, Catalogue de l'exposition Les niches sacrées, 2012, éd. Galerie Eureka, 8 p.
- HACHAD Naïma et LOICHOT Valérie, 2012, « Victor Anicet : Le pays-Martinique ou Le bleu de la Restitution », *Small Axe : A Caribbean Platform for Criticism*, Article en ligne publié le 19 novembre 2012, consulté le 12 mars 2021, à 18h12, pp 39-57, [https://www.academia.edu/2029483/Victor\\_Anicet\\_Le\\_Pays\\_Martinique\\_ou\\_le\\_bleu\\_de\\_la\\_Restitution?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/2029483/Victor_Anicet_Le_Pays_Martinique_ou_le_bleu_de_la_Restitution?email_work_card=view-paper)
- JOHN Valérie, 2016, « Conte de l'identité du lieu « Martinique » une terre de paradoxe ; La mémoire, l'échouage, l'histoire de l'art du lieu », *Africulture*, article en ligne, publié le 23 février 2016, consulté le 3 mars 2021 à 15h21, <http://africultures.com/contes-de-lidentite-du-lieu-martinique-une-terre-de-paradoxe-13465/>
- KANE Samba et KOUASSI Guy, 1974, « Exposition de peinture négro-Caraïbe à l'Ivoire : Vernissage ce soir », *Fraternité Matin* du 22 avril 1974, p 3.
- KEEFER Olivia, 2017, « Vohou-Vohou : A Search for Post-Colonial Cultural Identity in Cote d'Ivoire d'Ivoire », *Africana Studies Student Research Conference*, Miami University, article en ligne le 12 février 2017, consulté le 20 décembre 2020 à 14h12.
- LAY Sylvie, non daté, « Louis Laouchez », réseau Canopé, [Article en ligne], consulté le 04 mars 2021, à 18h11. <https://www.reseau-canope.fr/art-des-caraibes-ameriques/artistes/louis-laouchez.html>
- MENSAH Alexandre et ANDRIAMIRADO Virginie, 2002, « Le premier espace de souveraineté à gagner est celui de la culture », Entretien avec Serge Hélénon à propos de l'exposition « Les bois sacrés d'Hélénon » au Musée Dapper, [Article en ligne], publié le 1<sup>er</sup> novembre 2002, consulté le 23 novembre 2020, à 20h14.
- MIMI Errol, 2003, « L'art contemporain en Côte d'Ivoire : des origines à l'aventure Vohou-Vohou », *Africultures* du 31 octobre 2003.
- NKOUMO Henri, 2009, *Les racines du jour : lumière sur neuf artistes plasticiens de Côte d'Ivoire*, catalogue, Rotonde des arts contemporains, 2019, 27p.
- NKOUMO Henri, 2020, Entretien du 14 décembre 2020 avec Moro Mathilde, peintre et directrice de l'Ecole Supérieure d'Architecture, des Arts Plastiques et du Design (ex-Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan), au sein dudit établissement.

- NKOUMO Henri, 2020, Entretien du 21 février 2020 à 11h09 avec Gensin à son domicile à Abidjan-Plateau, cité Esculape, dans le cadre de l'exposition *Les racines du jour : lumière sur neuf artistes plasticiens de Côte d'Ivoire*.
- SOME Roger, 1992, « Autour de l'esthétique africaine », in *Journal des africanistes*, éd. Persée, 1992, p 114.
- YEDAGNE Honorat De, 1984, « Jean Gensin aujourd'hui au CCF. La soif de la liberté », *Fraternité Matin* du 17 octobre 1984, p 9.
- ZADI Zaourou, 2009, « Louis Laouchez, une quête identitaire ardente pour ne pas mourir d'universalité », [Article en ligne], mis en ligne le 19 octobre 2009, consulté le 26 février 2021 à 17h59, <https://www.madinin-art.net/louis-laouchez-une-quete-identitaire-ardente-pour-ne-pas-mourir-duniversalite>.

## LE DAMLANKOSSO : PRATIQUE MUSICALE, SYMBOLIQUE CULTURELLE ET LA PROMOTION D'UN INSTRUMENT DE MUSIQUE TRADITIONNELLE

DOGO Guédé Patrick  
Doctorant en Musicologie  
Université Félix Houphouët-Boigny  
[ggueson@gmail.com](mailto:ggueson@gmail.com)

### Résumé

La fonction des instruments de musique traditionnels va au-delà de la production sonore. Elle véhicule des valeurs culturelles, spirituelles et esthétiques les plus profondes d'une culture particulière. Il est triste de constater que les détenteurs du savoir musical se comptent en grande partie ou exclusivement parmi les hommes du troisième âge. Notre article se veut être une contribution à la sauvegarde d'un instrument de musique traditionnel (le hochet double) que nous retrouvons dans plusieurs cultures. Pour un développement durable, il est nécessaire de *mener des réflexions qui conduisent à améliorer les conditions de survie du hochet double, mais qui tiennent compte de la sauvegarde des valeurs identitaires de cet instrument*. Hien Sié (2001, p. 107)

**Mots clés :** Hochet double ; Organologie ; Transmission ; Sauvegarde.

### Abstract

The function of traditional musical instruments goes beyond sound production. It conveys the deepest cultural, spiritual and aesthetic values of a particular culture. It is sad to note that the holders of musical knowledge are counted largely or exclusively among senior men. Our article is intended to be a contribution to the preservation of a traditional musical instrument (the double rattle) that we find in several cultures. For a sustainable development, it is necessary *"to carry out reflexions which lead to improving the conditions of survival of the double rattle, but which take into account the safeguarding of the identity values of this instrument"*. Hien Sié (2001, p. 107).

**Keywords :** Double Rattle ; Organology ; Transmission ; Safeguard



## Introduction

L'étude des instruments de musique traditionnels représente un double intérêt, d'abord pour l'objet en tant que tel, chargé de signification d'ordre social, artistique, technique et culturel, mais aussi par la somme d'informations qu'il véhicule, comme une clé d'accès privilégiée à la culture dont il émane. (Gilles Léothaud, 2005, p.18) Geneviève Dournon renchérit en disant que « la diversité des instruments de musique traditionnels se manifeste dans des domaines aussi différents que les matériaux, la facture, les techniques de jeu, les sonorités qu'ils produisent, mais aussi les usages qu'ils remplissent dans un groupe social donné ».

Retenons que « les instruments de musique traditionnels sont selon les ethnomusicologues des instruments qui, outre leur fonction de production musicale, comportent une dimension supplémentaire déterminée par le rôle fonctionnel ou symbolique qu'ils jouent dans la société ».

La présente étude sera portée sur le damlankosso : pratique musicale, symbolique culturelle et promotion d'un instrument de musique traditionnelle. (Hien Sié, 2001, p.110)

Qu'est-ce que le hochet double ? Quelle est la symbolique culturelle de cet instrument dans nos sociétés à tradition orale ? Comment promouvoir un instrument de musique traditionnelle dans une société moderne ?

Nous nous appuyerons sur des recherches documentaires et l'observation participative pour répondre à ces questions. En effet, étudiant et pratiquant le damlankosso dans la culture musicale Abouré, *nous avons vécu très près de l'environnement de cet instrument avec des musiciens traditionnels*. Hien Sié (2001, p. 109)

De même, certains chercheurs, tel que Aka Konin, Koné Mohamed, André Schaeffner et Geneviève Dournon ont écrit sur cet instrument de musique traditionnel. *C'est la somme de ces expériences qui nous servira de fondement pour le développement de notre argumentation*. Hien Sié (Idem, p. 109)

### 1. La pratique musicale du damlankosso

#### 1.1. Présentation du damlankosso

L'instrument de musique soumis à notre étude est de la famille des idiophones selon la classification de Sachs/Hornbostel, il est nommé hochet double. *Le terme idiophone vient du grec idios : « qui appartient en propre à quelqu'un » et de phônê : son*. Dagri P. (2014, p.68)

L'idiophone se définit comme un instrument fait de matière végétale ou minérale, mis en vibration par entrechoc, secouement, pilonnage, raclement, pincement, frottement ou par frappement.

Le *damlankosso* est un Instrument de musique issu de la famille des idiophones que l'on rencontre chez les Abouré d'Adiaho, un village de la sous-préfecture de Bonoua situé au Sud-Est de la Côte d'Ivoire.

Le damlankosso provient d'une matière végétale. En effet, cet instrument est produit par un arbuste appelé Oncoba Spinosa. Il fleurit de Septembre à Janvier. Il se compose d'une coque rigide qui devient sombre brun rougeâtre et grosse à maturité, avec des graines brunes brillantes, et surtout jaunâtres quand elles sèchent. Les fruits peuvent être trouvés sur l'arbre d'Avril à juillet. Il existe

(8) huit espèces du genre : *Oncoba brachyanthera*, *Oncoba breteleri*, *Oncoba dentata*, *Oncoba flagelliflora*, *Oncoba ngounyensis*, *Oncoba routledgei* et *Oncoba spinosa*.

La pulpe du fruit est comestible, mais rarement utilisée à cette fin. En médecine africaine, les racines sont utilisées pour le traitement de la dysenterie et de la vessie. Les fruits à coque dure sont utilisés comme tabatières. Lorsque les fruits sont secs, les enfants en font des hochets mais ils sont également utilisés comme bracelets à cheville pour rythmer les pas de danse. Il est dit que les graines contiennent une huile siccative qui est appropriée pour le vernis, mais elle est très difficile à extraire. Le fruit peut être planté dans le sable de rivière, au ras de la surface et maintenu humide.

## 1.2. Technique de jeu

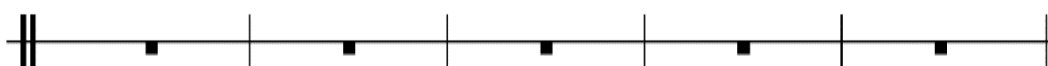
Le damlankossiste (*néologisme*) est celui qui joue du damlankosso. Le suffixe "iste" qualifie ou désigne les personnes qui ont l'activité signifiée par la racine du nom. Le damlankossiste est le nom que nous proposons à tous les pratiquants de cet instrument de musique traditionnel. Ce néologisme (*damlankossiste*) est un brassage culturel entre la culture Abouré (*damlankosso*) et la culture occidentale (*iste*).

Le damlankossiste coince une boule entre l'index et le majeur à l'intérieur de la paume et fait pivoter la seconde boule autour du pouce. Le coude est utilisé pour exécuter la rythmique avec des mouvements de va et vient lors de l'entrechoc et du secouement.

## 1.3. Notation du hochet double

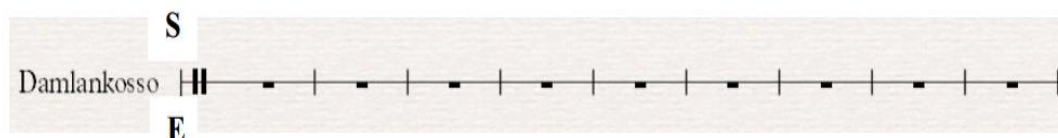
L'axe de pulsation nous permettra d'écrire les rythmes du hochet double.

**Image 1** : L'axe de pulsation

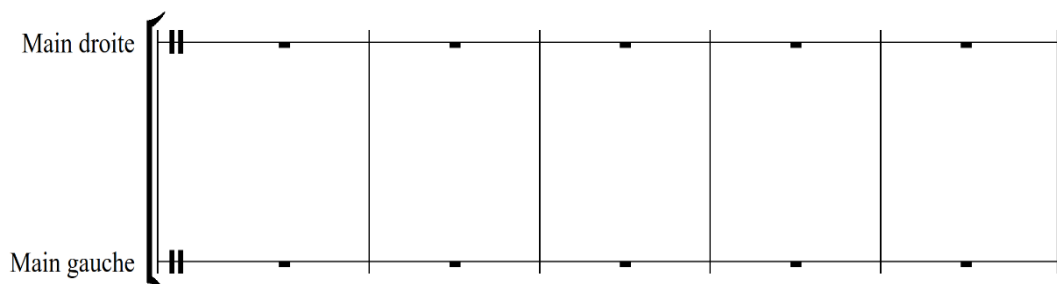


Les figures de notes seront placées en dessous et au-dessus de l'axe de pulsation. Les signes rythmiques au-dessus de l'axe de pulsation exprimeront le secouement qui représente le "S" et ceux en dessous exprimeront l'entrechoc représenté par le "E".

**Image 2** : L'axe de pulsation du hochet double



**Image 3** : L'axe de pulsation pour les deux mains.



## **2. La symbolique du damlankosso dans la culture Abouré**

### **2.1. Le damlankosso, instrument de médiation entre les hommes et le monde surnaturel**

Il se rapporte chez les Abouré que "*des génies*" perturbaient le sommeil des villageois à Adiaho avec une musique étrange. Ces musiciens étaient difficiles à identifier par les villageois qui au lever du jour, trouvaient éparpillés les instruments de ces musiciens dans le village, sur la route menant au cimetière et sur les tombes. Ils comprirent que ces musiciens venaient de l'au-delà.

### **2.2. La dualité du damlankosso dans la culture Abouré**

Dans la culture Abouré, le damlankosso, en tant qu'instrument, exprime une dualité. Dualité qui se perçoit par l'union des boules. Il y a deux boules, (ce qui semblerait représenter l'homme et la femme) reliées par un cordon. Les grains dans les boules incarnent la fertilité, la vie. L'entrechoc évoqueraient les difficultés, les problèmes, les conflits pour ne citer que ceux-ci ; mais au-delà de ces réalités, ils sont reliés à vie et doivent s'accorder pour vivre ensemble.

### **2.3. Le damlankosso est un instrument de séduction**

Pendant la claire de lune dans les villages (toutes les cultures), les jeunes filles jouent et chantent pour séduire les hommes.

Le damlankosso est un instrument de relaxation et de divertissement pour les enfants. En effet, pour endormir les enfants, les femmes chantent et jouent le damlankosso. Il est aussi un jouet pour les enfants. Cet instrument sert à la pêche chez les Abouré, où il est utilisé comme élément sonore. Les pêcheurs l'utilisent en chantant avec des battements de mains ; autant de mouvements vibratoires qui attirent les poissons puisque le son se propage plus rapidement dans l'eau que dans l'air. Il sert également de décoration vestimentaire qui met en valeur la tenue et intervient dans les arts plastiques.

**Image 4** : Le damlankosso dans les Arts plastiques



**Image 5** : Le damlankosso dans la tenue vestimentaire



**Source** : N'guessan Essey  
Instrument de musique 09-07-2012

**Source**: Dogo Guédé Patrick, 20-04-2014

Ci-dessous, le nom du damlankosso dans certaines cultures ivoiriennes et certains pays du monde.

**Tableau 1** : Les noms vernaculaires du hochet double en Côte d'Ivoire

Dénomination	Groupe ethnolinguistique	Aire ethnoculturelle
Damlankosso	Abouré	Akan
Assamankesse	Akyé	Akan
Kotché-kotchéma	Agni	Akan
Kotché-kotché Abôlouman	ou Baoulé	Akan
Kpèssoukou ou kpassèkè	Baoulé	Akan
Gbassêhê	Guéré	Krou
Kôtchi	Bété	Krou
Clèkenin	Gouro (Zuénoula)	Mandé Sud
Akpanhanga	Dida (Lauzoua)	Krou
Agbanga	Dida (Yocoboué)	Krou
Gbakè	Kroumen	Krou
Kôdji	Niaboua	Krou

Kpakluu	Bakwé	Krou
Kpanga (pluriel, Kpangué)	Néyo	Krou
N'sakara	Bambara	Mandé nord

*Chez les Niaboua, le kodji est joué par les filles pubères, les seins nus, lors de cérémonies de réjouissances qui se déroulent la matinée et la soirée. Aka Konin (2012, p.13). Cet instrument incarne la chasteté et la pureté juvénile.*

**Tableau 2 :** Les noms vernaculaires du hochet double dans certains pays du

Dénomination	Pays	Continent
Djamaditcha	Cameroun	Afrique
Kisengkiseng	Sénégal	Afrique
Kosika	Ghana	Afrique
Télévi	Togo	Afrique
Kasskass	France	Europe
Asalato	Japon	Asie

monde

### 3. La promotion d'un instrument de musique

Le damlankosso est un instrument rythmique qui accompagne les chants et les danse dans la culture Abouré. Il se présente comme un important instrument d'éducation et de connaissance de toute cette société, si au plan musical il permet de cerner certaines dimensions de l'art musical du peuple Abouré, il se veut aussi non seulement le support où ce peuple consigne toutes les valeurs traditionnelles, mais surtout un outil de pérennisation de ces valeurs.

C'est pourquoi, face à la modernisation galopante et à l'abandon progressif des acquis ancestraux par les nouvelles générations, il urge de penser à la promotion de cet instrument qui est pratiqué par les personnes du troisième âge afin que la postérité puisse en tirer des enseignements sur leur culture, mais aussi pour que cela serve de source d'information aux chercheurs qui voudraient connaître d'avantage la culture Abouré.

#### 1.1. Les propositions réalisées

##### 1.1.1. La formation des damlankossistes

Nous avons créé un groupe classe (étape expérimentale) de damlankosso avec la permission des responsables de l'Ecole Supérieure de Musique et de Danse (ESMD) de l'Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) principal établissement d'enseignement artistique de Côte d'Ivoire.

De 2018 à 2019, nous avons recruté des étudiants volontaires qui ont appris le damlankosso et sont aujourd'hui capables d'exécuter des rythmes au damlankosso.

### 1.1.2. La réalisation d'une œuvre musicale (album)

Dans la dynamique de revalorisation et pérennisation du damlankosso, nous avons réalisé une œuvre musicale. Débuté en Décembre 2019, l'album sera disponible au mois de Décembre 2021.

Cet album est intitulé Damlankosso et présente six (06) titres, dont : Les damlankossistes ; Damlankosso ; Allangba ; Minedje ; Damlankosso remix ; Les damlankossistes remix. Les chants sont en Abouré, Abbey, Baoulé et Français. Cet album présente le damlankosso sur un autre angle. Il s'agit de la polyrythmie accompagnée de chant.

### 1.2. La participation à plusieurs évènements artistiques et culturels

Nous avons participé à plusieurs activités où nous avons exploité le damlankosso, ce sont :

- L'Afrique a un Incroyable Talent en 2016, au palais de la culture de Treichville, à Abidjan ;
- Vacances Culture à Korhogo en 2018 ;
- Spectacle en 2018 avec Adriana Lesca à l'INSAAC ;
- Africa Jamming Festival en 2018, puis en 2019, à Yopougon ;
- Concert de Luc Sigui à l'institut français d'Abidjan, en 2019 ;
- Spectacle de slam au palais de la culture, en 2019 ;
- Popo Carnaval en 2019 ;
- Master Class en 2020 où nous avons parlé de l'importance de la pratique du damlankosso.
- Spectacle, en 2021, à l'institut Goethe d'Abidjan où nous avons presté pour le bonheur du public ;
- Cérémonie de prestation de serment des géomètres expert de Côte d'Ivoire, en 2021, à l'hôtel du Golf d'Abidjan ;
- Fête de la musique, en 2021 à Treichville.

## 2. Les propositions à réaliser

### 2.1. L'enseignement du damlankosso dans les écoles secondaires

Hien Sié a dit :

Intégrer l'enseignement **du damlankosso** dans les programmes scolaires serait la voie indiquée pour une meilleure connaissance de cet instrument. Vu qu'il a des possibilités techniques et musicales manifestes, il serait donc intéressant qu'on l'enseigne dans le cadre des cours d'éducation musicale. De plus, cela permettra aux élèves et aux chercheurs de se servir de cet outil comme source supplémentaire d'informations et de savoir sur **le peuple Abouré**. En effet, il est évident que l'histoire de cet instrument recèle d'importantes données susceptibles d'éclairer, voire d'affirmer les différentes perceptions sur les us et coutumes Abouré. Enseigner donc **le damlankosso** dans les écoles modernes, c'est donner l'opportunité de trouver une solution africaine aux problèmes de documentation que rencontrent les chercheurs dans leur quête de vérité sur les peuples africains.

La vérité dont il est question ici, consiste en la connaissance de la vision du monde Abouré par rapport à l'histoire, la philosophie, la religion, la morale, la politique, l'économie, entre autres. Or, les différentes analyses

que nous avons faites sur les textes musicaux, montrent bien que, plus qu'un objet de production musicale, le **damlankosso** occupe une place charnière parmi les moyens d'éducation et de formation **Abouré**. D'où la nécessité d'enseigner cet instrument dans les institutions modernes. (Op. cit., 474-475).

## **2.2. Enseigner le damlankosso dans les écoles de musique**

« Il serait judicieux qu'on enseigne le damlankosso dans le cadre de la pratique des instruments africains dans les conservatoires et instituts de formation, à l'instar du "djomolo", de "l'ahoco", du "djembé" et du "bala" enseignés à l'Ecole Supérieure de Musique et de Danse d'Abidjan », le conservatoire national d'Abidjan et le Centre de Formation Pédagogique à l'Action Culturelle (CFPAC).

Pour faciliter l'apprentissage et l'exécution du damlankosso par les apprenants, l'on pourrait opter pour des ateliers de formation. Ces "Masters Class" permettront de former des apprenants.

De plus, pour permettre aux apprenants de vivre de près les réalités sociologiques qui sous-tendent cet instrument rythmique, il serait opportun d'organiser des sorties d'étude dans le village d'Adiaho. Ceci permettrait à ces élèves et étudiants de se frotter à divers musiciens et de mieux appréhender leur art. Ainsi, ils pourraient briser certains obstacles qui freinent leur accès à la connaissance et mieux maîtriser le damlankosso. » (Idem, 475-476)

## **2.3. Développer le reboisement du damlankosso**

Il est certain que l'indisponibilité de cet instrument sur le terrain constitue un frein à sa promotion. C'est pourquoi, il faut inciter les jeunes à s'intéresser aux techniques de reboisement et la fabrication du damlankosso en vue de sa pérennité.

L'Etat et les cadres devraient doter les jeunes de moyens tant matériels que financiers leur permettant de faire le reboisement et fabriquer le damlankosso en série. (Ibidem, 476-477).

## **2.4. L'organisation de festivals de musiques traditionnelles**

Les festivals constituent des occasions privilégiées d'expression et de promotion des artistes. C'est pourquoi il serait souhaitable que les gouvernants et décideurs culturels envisagent l'organisation de festivals de musiques traditionnelles. Ceci offrira la possibilité aux artistes musiciens traditionnels en général et les musiciens **Abouré** en particulier non seulement de démontrer leur talent et de se frotter à des artistes d'autres régions, mais surtout de vendre leur art. Le corollaire d'une telle initiative est que, face à l'intérêt que suscitera leur activité d'une part, et les avantages moraux et financiers qu'ils pourraient en tirer d'autre part, les musiciens seront stimulés à créer et à améliorer leur œuvres, soucieux qu'ils sont, de vendre davantage leur image et surtout leur culture. Un tel cadre d'expression et d'échange serait donc salutaire pour les pratiquants du damlankosso qui ont tendance à délaisser leur art parce que leur propre société ne leur permet pas véritablement de tirer profit de leur statut. (Op. cit., 480)

## 2.5. Le rôle de la radio et la télévision

La radio et la télévision jouent un rôle essentiel dans la diffusion et la promotion des cultures. Cependant, force est de reconnaître que la place que les médias accordent à la musique traditionnelle et particulièrement à la musique Abouré est presque insignifiante. Les radios et télévisions, en Côte d'Ivoire préfèrent diffuser des musiques étrangères modernes à longueur de journée. Il faut remédier à cette situation en permettant aux générations actuelles et à venir de bénéficier de l'éducation culturelle consignée dans les musiques traditionnelles.

A cet effet, nous proposons que des plages horaires importantes soient accordées à la musique traditionnelle à la radio et à la télévision. Ainsi, à l'instar de d'émissions portant sur le jazz, le rap ou les clips vidéo à la carte, que des émissions soient créées et consacrées non seulement à l'audition, mais aussi à l'éducation à travers des commentaires, analyses et débats. De cette manière, les mass média contribueront à susciter, non seulement l'engouement des jeunes pour la musique traditionnelle, mais aussi participerons à l'éducation aux valeurs culturelles des sociétés productrices de ces musiques.

## 2.6. Les nouvelles technologies de l'information et de la communication " NTIC "

Les nouvelles technologies de l'information et de la communication désignent tous les outils conçus après la deuxième guerre mondiale et qui favorisent la collecte, le traitement et la diffusion de l'information à une échelle plus large et dans un délai plus court. Dans cette perspective, l'ordinateur, le téléphone, l'internet relèvent entre autres des nouvelles technologies de l'information et de la communication.

Les NTIC constituent un secteur porteur en Côte d'Ivoire, toute chose qui nous laisse croire qu'elles peuvent contribuer à la conservation et la diffusion du damlankosso. Si internet suscite un engouement certain au sein de l'ensemble de la population ivoirienne, les statistiques donnent un pic pour la tranche des personnes de 12-40 ans. En Côte d'Ivoire, cette population consommatrice a trois caractéristiques principales : elle est jeune, elle est urbaine et donc coupée des traditions des quelles sont issus leurs parents.

De ce qui précède, l'on peut affirmer qu'en Côte d'Ivoire le risque d'acculturation est plus élevé en milieu urbain qu'en milieu rural. Coupée du village et des traditions ancestrales, la tranche d'âge des 12-40 ans, qui représente près de la moitié de la population ivoirienne, peut être reculturée par le biais d'internet qui, dans sa vision fédéraliste, gomme les barrières entre les peuples et donne au monde l'allure d'un village planétaire. En effet, en un clic, il est possible aujourd'hui d'accéder à une banque de données sur un sujet particulier, à la vie des peuples et ses vicissitudes ; bref, à la marche de l'humanité de façon générale. Il s'agira désormais pour les animateurs des différents sites hébergés sur la toile d'amener le village en ville à travers des documents et des reportages qui donnent à la jeunesse citadine des repères culturels qui l'empêchent de faire sienne la vision tronquée d'une modernité qui passerait nécessairement par le rejet des cultures et traditions locales.



Le damlankosso trouve ainsi grâce aux réseaux sociaux qui sont aujourd'hui les moyens par excellence de communication le cordon ombilical qui pourrait rattacher une importante frange de la population ivoirienne à l'une de ses valeurs ancestrales. (Kourouma Kassoum, 361-364).

Nous avons créé une page Facebook dénommée damlankosso Côte d'Ivoire et un compte YouTube dénommé damlankosso.

## Conclusion

Au terme de notre analyse, nous retenons que le damlankosso est connu sous une grande variété de noms. Plusieurs noms sont onomatopées, ce qui signifie que le nom est dérivé du son que vous obtenez lorsque vous utilisez cet instrument de musique. Riche en symbolique, cet instrument est à la fois, le lien entre les hommes et le monde surnaturel, symbolise la fertilité et la vie, il est facteur de cohésion sociale, il est élément de chasteté et de pureté juvénile, instrument de séduction, il relaxe et divertie les enfants. Il sert à la pêche, accompagne les proverbes chantés, décore les vêtements et intervient dans les Arts plastiques. Nous souhaiterions que le damlankosso ne soit plus vu comme un simple artefact, mais plutôt comme un symbole de toute une culture qui mérite d'être sauvegardé et pérennisé dans nos sociétés à tradition orale.

Dans la dynamique de pérennisation et de promotion du damlankosso, il est nécessaire d'intégrer la rythmique de cet instrument dans des musiques urbaines, en proposant une polyrythmie riche et variée, proposer une notation musicale du hochet double et enseigner la pratique de cet instrument dans les université et écoles secondaires. Organiser des ateliers, des colloques autour de cet instrument. Aller dans les différentes régions de la Côte d'Ivoire et créer des clubs de damlankosso dans les villages ou villes où la pratique de cet instrument se raréfie.

## Références bibliographies

- ABLE (Jean-Albert), (1978), *Histoire et tradition politique du pays Abouré*, Abidjan, Côte d'Ivoire, imprimerie nationale.
- AKA KONIN : *L'art musical chez les Niaboua*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2012, p. 72
- AROM (Simha) et PEREYRE (Franck Alvarez), (2007), *Précis d'ethnomusicologie*, Paris, France, CNRS Editions.
- DAGRI PAUL : *Comprendre la musique Africaines*, Abidjan, NEI-CEDA, 2014, p. 178
- DANHAUSER (Alain), (1997), *Théorie de la musique*, Paris, France, Editions Henry Lemoine.
- DOGO (Guédé Patrick), (2015), *Contribution du langage musical contemporain à la promotion du damlankosso de Bonoua*, (Mémoire de Master), Université de Cocody, Abidjan, Côte d'Ivoire.

- DOURNON (Geneviève), (1996), *Guide pour la collecte des instruments de musique traditionnels*, Paris, France, Editions UNESCO.
- GILLES Léothaud, *Ethnomusicologie générale*, 2005, document numérique, [fr.slideshare.net/nikkojazz/ethnomusicologiegenerale](http://fr.slideshare.net/nikkojazz/ethnomusicologiegenerale). Vu le 24/05/2021
- HIEN (Sié), (2005), *Musique et Société : le cas du xylophones Yolon bo des Lobi*, (Thèse de Doctorat unique de musique et musicologie), Université de Cocody, Abidjan, Côte d'Ivoire.
- HIEN (Sié), (2011), *La modernisation des instruments de musique traditionnels : évolutions ou recul de la musique africaine*, *Revue africaine d'anthropologie*, Nyansa-pô, N°11, Abidjan, pp.107-124
- KONE (Ahmed Mohamed) : *Etude musicale du damlankosso des Abouré de Bonoua*, Abidjan, Ecole Nationale de Musique (I.N.S.A.A.C), 2010, p.101, sous la direction de Kanga Kouakou Pierre (Mémoire de fin de cycle D.E.S.A)
- SCHAEFFNER (André), (1969), *Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, France, Payot.

## LES INDUSTRIES CULTURELLES EN COTE-D'IVOIRE : VERITABLE LEVIER POUR LE DEVELOPPEMENT

ZAMBLE Bi Youzan Hermann,  
Conseiller d'Action Culturelle,  
Office Ivoirien du Patrimoine Culturel (OIPC)  
ABIDJAN- Côte d'Ivoire  
Email : [hzamble@yahoo.fr](mailto:hzamble@yahoo.fr)

### Résumé :

Aujourd'hui, dans plusieurs pays dans le monde, l'apport des industries culturelles au développement national n'est plus à démontrer au regard de leurs poids économiques.

La Côte d'Ivoire a depuis longtemps axé sa stratégie de développement sur des secteurs tels que l'agriculture, le commerce et reléguant ainsi le secteur de la culture au second plan. Le pays regorge de nombreux talents dans les domaines de la musique, du cinéma, de l'édition, la peinture etc. Notre patrimoine culturel est riche de sa diversité. De nombreux jeunes embrassent aujourd'hui le secteur des industries culturelles de manière formel ou informel. Un dynamisme au niveau de la création artistique est remarquable. La chute des coûts des matières premières devrait amener notre Etat à se tourner vers les industries culturelles qui regorgent de nombreuses potentialités et contribuer ainsi au développement économique et social. Cette communication se veut une contribution quant à l'apport des industries culturelles au développement national de notre pays pour en constituer un véritable levier.

**Mots-clés :** industries culturelles, développement, contribuer, Côte d'Ivoire véritable levier

### Abstracts:

Today, in several countries in the world, the contribution of the cultural industries to the national development is not any more to show with regard to their economic weight.

The Ivory Coast has long focused its development strategy on sectors such as agriculture, trade etc. thus relegating the cultural sector to the background. The country abounds in many talents in the fields of music, cinema, publishing, painting etc. Our cultural heritage is rich in its diversity. Many young people embrace today the sector of the cultural industries in a formal or informal way. A dynamism at the level of artistic creation is remarkable. The fall in the cost of raw materials should lead our State to turn to the cultural industries which abound in numerous potentialities and thus contribute to the economic and social development. This communication is a contribution to the contribution of cultural industries to the national development of our country to constitute a real lever.

**Keywords:** cultural industries, development, contribute, Ivory Coast real lever

## Introduction

Depuis son accession à l'indépendance en 1960, la République de Côte d'Ivoire a accordé la priorité à l'économie, l'agriculture et la santé reléguant ainsi la culture au second plan. Cependant, le pays regorge de nombreuses potentialités culturelles. Que ce soit dans le domaine du théâtre, du cinéma, de la sculpture, de la danse, de la musique, etc il existe une diversité culturelle.

Aujourd'hui, les couts des matières premières ont connu des chutes drastiques, le problème de l'employabilité des jeunes se pose. La prise en compte du secteur culturel comme levier de développement économique et social à travers les industries culturelles devient plus que nécessaire à un moment où le débat sur la lutte pour la réduction de la pauvreté est d'actualité.

Dans de nombreux pays, la musique, la mode, le cinéma, le livre, les arts de la scène etc constituent de véritables industries pourvoyeuses d'emploi et génératrices de revenus.

Les industries culturelles viennent changer le regard sur la culture en positionnant ce secteur comme un secteur important qui pourrait absorber une part importante du flux financier considérable véhiculé par les biens et services culturels au plan national et international. La Côte d'Ivoire est riche de ses potentialités créatrices et de sa remarquable diversité culturelle qui peuvent être exploités tant au plan national qu'international.

C'est pour cela nous nous menons la réflexion à travers le thème : « *Les Industries Culturelles en Côte-d'Ivoire : véritable levier pour le développement* »

- Comment les industries culturelles en Côte d'Ivoire pourraient -elles véritablement contribuer au développement national ?
- Quels sont les potentialités dont regorgent les industries culturelles en Côte d'Ivoire ?
- Quels sont les freins au développement de ces industries ?
- Quels pourraient être les éléments catalyseurs du développement économique et social par les industries culturelles ?

Telles sont les préoccupations que nous aborderons dans cette étude qui a pour objectif de présenter, discuter et comprendre les enjeux des industries culturelles dans le développement en Cote d'Ivoire, les avantages que peuvent tirer en les professionnels de la culture, les opportunités en terme de financement et de création de richesses.

## 1. La culture : de l'identité culturelle a la culture économique

### 1.1. La Culture en tant qu'identité culturelle

En sociologie, la culture est définie comme "ce qui est commun à un groupe d'individus. Pour l'UNESCO : « la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. »

La culture est donc vue comme une civilisation ou un ensemble de valeurs développées par un individu dans une communauté. Ces valeurs se

développent par l'éducation ainsi que la participation à la vie familiale et sociale. La culture façonne et forge l'être humain. Elle différencie l'homme à l'état « nature », ceux avec quoi il naît et l'homme à l'état « culture » qui est une construction au fil du temps.

On pourrait également appréhender ce concept de culture, comme le signifiait Léopold Sedar SENGHOR en février 1967 : « c'est une certaine façon propre à chaque peuple de se sentir et de penser, de s'exprimer et d'agir ».

La culture apparaît alors comme l'ensemble des pratiques servant à identifier un groupe de personne. C'est la culture qui forge la personnalité des peuples et leur confère une âme pour l'affirmation de leur identité. Parler de pratiques culturelles consiste en la mise en application des traditions, coutumes et pensées par un groupe social bien donné.

L'on range sous la rubrique « culture traditionnelle » les sociétés qui, essentiellement communautaires, organisent le système social en un ensemble hiérarchisé (« casté ») en se fondant sur une reconduction des savoirs et des croyances, qui trouvent leur illustration dans la pratique du rite. Accordant une valeur privilégiée à l'expérience et à la séniorité, bref à la tradition, elles trouvent leur cohérence dans le recours à l'oralité et au sacré. Porteuses de mécanismes de solidarité très forts, elles tolèrent moins les innovations, les évolutions et les comportements « déviants » ou non-conformes. Elles ont un fort pouvoir de différenciation et se transmettent par la voie matrilineaire, le recours aux anciens et aux dépositaires du pouvoir religieux. La culture différencie l'homme à l'état « nature », ceux avec quoi il naît et l'homme à l'état « culture » qui est une construction au fil du temps. Elle donne une éducation à l'homme qui lui permet de vivre en société, d'accepter l'autre, les différences et de concourir ainsi à une société harmonieuse autour de valeurs.

Cette culture en tant que civilisation, identité culturelle, porteuses de valeurs est certes importantes. Mais comment trouverait-elle sa place dans la dynamique mondiale des échanges marquée par l'économie marchande ?

## **1.2. Les industries culturelles**

Bien que les industries culturelles soient devenues depuis déjà quelques décennies le centre des débats de l'économie de la culture, il n'existe jusque-là pas un consensus quant aux contours de l'expression. Les définitions que les différents acteurs donnent aux industries culturelles, semblent découler des politiques culturelles propres, des priorités faites au secteur de la culture.

Selon l'Unesco, les industries culturelles ajoutent aux œuvres de l'esprit une plus value de caractère économique qui génère en même temps des valeurs nouvelles, pour les individus et pour les sociétés. La dualité culturelle et économique de ces industries constitue leur signe distinctif principal. Mais tout en contribuant à la préservation et à la promotion de la diversité culturelle, à la démocratisation de l'accès à la culture, elles sont des gisements importants pour l'emploi et pour la création de richesses.

**Theodor Adorno et Max Horkheimer**, figures marquantes de l'École sociologique allemande de Francfort, confrontaient déjà les biens et les services de la culture, aux aléas du marché, à la logique économique de l'offre et de la

demande. Ils disent que la technologie de l'Industrie Culturelle n'a abouti qu'à la standardisation et à la reproduction en séries ; sacrifiant ainsi tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social.

Adorno et Horkheimer ont donc en 1947 dans leur ouvrage 'Kulturindustrie' créer la notion d'industrie culturelle. Pour eux ils résument les Industries culturelles par la confrontation théorique entre la culture Européenne des lumières et la culture de masse produite pour des millions. Il s'agit de communiquer une expression artistique à l'identique au plus grand nombre, pour le plus grand nombre et aux moyens de méthodes industrielles.

**Armand Mattellart** parle de méfiance lettrée et il dit que la méfiance est actuelle par rapport à tous ce qui est bien culturel actuelle. Il s'attaque à la photographie. Il dit dans " le public moderne et la photographie : « cela tombe sous le sens que l'industrie faisant irruption dans l'art en devient la plus mortelle ennemi et que la confusion des fonctions n'empêche qu'aucun soit bien remplie. On remarque un rejet de l'industrie culturelle telle qu'elle apparaît avec la photographie.

**WALTER Benjamin** qui va dire qu'un bien culturel n'a de raison d'exister qu'au stade de la reproduction et non de la production unique. Dans les années 70, il y'a un retour du terme avec **Jean -Pierre Warnier** qui dit qu'elle marchandise la culture. Il faut en définitive retenir comme **Bernard Miège**, ces caractéristiques des industries culturelles : La reproductibilité, la mise en œuvre d'un important travail de création, le constant renouvellement de l'offre, le caractère hautement aléatoire de la demande, le caractère de prototype.

Aujourd'hui, les industries culturelles et créatives couvrent toutes sortes d'activités culturelles, ou activités du savoir, qui génèrent des revenus considérables. C'est sans doute une telle prise en compte de leurs effets de marchandisation qui a amené une extension de l'expression à presque toutes les activités culturelles, mêmes celles ne répondant pas forcément aux procédures industrielles. C'est pour cela que l'UNESCO les élargit comme tout « secteur qui s'accorde à conjuguer la création, la production et la commercialisation des biens et des services dont la particularité réside dans l'intangibilité de leurs contenus à caractère culturel, généralement protégés par les droits d'auteurs ».

## 2. Les enjeux des industries culturelles

### 2.1. Le dynamisme des industries culturelles

Houphouët Boigny Félix, premier Président de la République de Côte d'Ivoire disait :

Notre développement est un tout qui ne peut se satisfaire des seuls chiffres et graphiques de production. L'économie ne pouvant être la seule mesure de l'homme, il est donc indispensable de donner maintenant une dimension nouvelle à notre développement, en y intégrant, a part beaucoup plus entière, la culture.<sup>1</sup>

La contribution de la culture au développement est aujourd'hui indéniable. Il s'avère important de repenser le développement, le recentrer

<sup>1</sup> Houphouët B. Felix (1905-1993), *Propos sur la culture*, Abidjan, 1980, p 13

outre les intérêts économiques autour d'un développement global, humain, qui tient compte de la différence des peuples, afin que ce développement soit prospère et durable. La culture se positionne comme un véritable levier pour le développement d'abord en tant qu'outil de dialogue, de rapprochement des peuples mais également instrument d'essor économique. Et ce rôle de la culture est perceptible au travers des Industries culturelles. Elles rendent la culture non plus sous sa forme intangible, mais en produit matériel, destiné au marché, avec ses spécificités, une culture qui se conjugue avec l'économie. Elles influencent les débats en plaçant la culture comme acteur clé de l'économie.

A un niveau mondial, on les compte parmi les cinq secteurs-clé en très forte croissance où elles suivent les secteurs des services financiers, des technologies de l'information, de la pharmacie et de la biotechnologie, et enfin du tourisme<sup>1</sup>. Les industries culturelles sont donc un secteur porteur, par sa contribution à l'économie, et par sa participation à la croissance du marché international. Ainsi, Le commerce international de biens et services créatifs a connu une croissance annuelle sans précédent, soit 8,7% en moyenne, entre 2000 et 2005, et sa valeur a atteint 424,4 milliards de dollars en 2005, ce qui représente 3,4% de l'ensemble des échanges mondiaux<sup>2</sup>. Dans les pays de l'OCDE (Organisation de coopération et de développement économiques), elles emploient entre 3 et 5% de la population active. Elles représentent déjà plus de 7% du produit brut global et pourraient atteindre près de 10% dans les années à venir<sup>3</sup>. Elles contribueraient déjà avant 2002 au PNB mondial au taux de 7%, créant des emplois à une hauteur comparable à celle de l'Agriculture dans certains pays<sup>4</sup>. Ainsi, aux Etats-Unis, leur part au PIB entre 1977 et 2001 a atteint un taux de 5,2% avec 88,97 milliards de dollars comme contribution au commerce extérieur, les classant devant la Chimie ou l'automobile. Au Canada, les exportations de produits culturels canadiens ont atteint 2,3 milliards de dollars canadiens en 2002, soit 1,8 milliard de dollars américains, et les industries culturelles représentent le 5<sup>e</sup> employeur du pays<sup>5</sup>. Comme l'indiquent les récentes études, leur part va grandissante. Aussi, les industries créatives contribuent-elles au PIB du Canada au taux de 3,8%, avec la valeur de 43 milliards de dollars à l'économie<sup>6</sup>.

Les pays en développement ne sont pas en reste de ce dynamisme de l'économie de la culture. Le commerce des biens culturels aurait en 2002 contribué au PNB de ces pays à une hauteur de 3%.<sup>7</sup> Certains pays en tirent profit de cette croissance, à un degré divers selon les filières. En Afrique du Sud par exemple, grâce au dynamisme de l'industrie du Cinéma, les industries culturelles auraient en 1998 procuré 3% du PNB. Il en est de même pour

<sup>1</sup> Secrétariat du groupe ACP, *Manuel sur les industries culturelles*, août 2006, p.6

<sup>2</sup> CNUCED, *rapport sur l'économie créative*, Accra, 2008

<sup>3</sup> Secrétariat des groupes ACP, *ibid.*

<sup>4</sup> Francisco d'Almeida et Marie Lise Alleman, *les industries culturelles des pays du sud. Enjeux du projet de*

*convention sur la diversité culturelle*, OIF, 2004, p.14

<sup>5</sup> Francisco d'Almeida et Marie Lise Alleman, *ibid.* p. 22

<sup>6</sup> Forum international sur l'économie créative, Canada, 2008, disponible sur [http://www.conferenceboard.ca/topics/education/symposia/creative\\_economy\\_fr.aspx](http://www.conferenceboard.ca/topics/education/symposia/creative_economy_fr.aspx)

<sup>7</sup> Francisco d'Almeida et Marie Lise Alleman, *op.cit.* p.14

l'industrie musicale qui aurait atteint 10% du PNB en Jamaïque en 2000 et occuperait le 3ème rang des contributions aux économies nationales de la Côte d'Ivoire, du Mali et du Sénégal.<sup>1</sup> Pour TCHEBA, l'Afrique occuperait 0,4% du marché mondial du support phonographique<sup>2</sup>.

Selon la Conférence des Nations Unies sur le Commerce et le Développement (CNUCED), le commerce des produits culturels connaît un taux de croissance annuelle depuis une vingtaine d'années allant de 5 % à 20 %. Leur contribution au Produit Intérieur Brut (PIB) mondial est estimée à plus de 7 %<sup>3</sup>.

Après une étude menée par l'OIF en 2009 en Côte d'Ivoire, le constat suivant a été fait : « En Côte d'Ivoire, les filières de l'édition, de la musique et de l'audiovisuel emploient environ 4000 personnes en 2007 et génèrent des revenus à hauteur de 62 millions USD »<sup>4</sup>

Dans un rapport publié en 2014, le Ministère de la Culture et de la Communication en France a montré l'apport de la culture à l'économie :

Les branches culturelles contribuent à 3,2 % de la richesse nationale et emploient 670 000 personnes, tandis que la valeur ajoutée des entreprises culturelles s'établissait à 57,8 milliards d'euros en 2011, soit 44,5 milliards d'euros d'activités spécifiquement culturelles et 13,3 milliards d'euros d'activités indirectement culturelles. Cette somme, qui définit la « valeur ajoutée de la culture en France », représente 3,2 % de la somme des valeurs ajoutées de l'économie française.<sup>5</sup>

L'Institut de Statistique de l'UNESCO dans son rapport intitulé « La mondialisation du commerce culturel : un glissement de la consommation culturelle »<sup>6</sup> fait savoir que Le commerce des biens culturels a atteint un montant de 212,8 milliards de dollars en 2013, soit près du double du montant observé en 2004.

## 2.2. La Culture mobilisée au service du développement

Le développement par la culture envisage tous les domaines sociaux comme des secteurs économiques susceptibles d'être développés. Et c'est cela le rôle des industries culturelles. Le domaine culturel, « la Culture », en fait partie (Il existe en effet des consommateurs de culture, des producteurs de culture et des « médiateurs » de biens culturels). Au-delà, toute une économie parallèle (transport, restauration, hôtellerie, habillement...) se greffe sur l'objet culturel. Son importance est aujourd'hui d'autant plus déterminante que l'économie de la culture touche à un objet sensible, qui fonde justement les conditions du

<sup>1</sup> Secretariat du groupe ACP, op.cit. p.7

<sup>2</sup> Manda Tcheba, *Musiques africaines. nouveaux enjeux, nouveaux défis*, Paris : UNESCO (OCPA),2005, p.47

<sup>3</sup> Banque Mondiale, 2003

<sup>4</sup> « Aperçu de l'économie de la culture dans la zone UEMOA : cas du Burkina Faso, de la Côte d'Ivoire, du Sénégal », OIF, 2009

<sup>5</sup> /www.melchior.fr/actualite/lapport-de-la-culture-leconomie

<sup>6</sup> <https://news.un.org/fr/story/2016/03/330842-le-commerce-des-biens-culturels-reste-un-moteur-economique-lerc-du-numerique>



vivre ensemble, les composantes de l'identité collective. L'enjeu en est encore plus fort. Il implique une mobilisation politique générale en termes de structuration et de « juridicisation ». Cet effort doit par ailleurs prendre en compte les mutations dans le domaine et anticiper les écueils qui ne manqueront pas de se dresser sur le parcours.

### **2.2.1. La structuration administrative des industries culturelles**

Elle est le fruit et précède en même temps les politiques culturelles. Aujourd'hui, elle suggère un triple processus de simplification, de déconcentration et de décentralisation des structures consacrées à la gestion du domaine des industries culturelles. Le centre se limitant le plus souvent à la mission de pilotage stratégique du système (il conçoit, anime, oriente, évalue et contrôle), invite la périphérie à assumer la gestion au quotidien du secteur des industries culturelles. Néanmoins, la confrontation des collectivités et des acteurs locaux au défi du développement par la culture leur demande d'être en mesure de mobiliser les moyens correspondants.

### **2.2.2. La structuration des acteurs et du marché**

Un régime juridique favorable est l'assurance d'une certaine protection et d'une meilleure reconnaissance sociale du statut des acteurs du secteur des industries culturelles. Dans le même ordre d'idées, la construction d'un véritable droit, reconnu au bénéfice des créateurs, s'avère d'une importance déterminante. La protection (notamment économique) des intérêts des auteurs assure la reconduction des pratiques de création. Cette « juridicisation » passe par la structuration de sociétés de gestion collective des droits (qui perçoivent et redistribuent les droits), mais encore par l'affermissement de la pratique du contrat et de la lutte pour combattre la contrefaçon. Il se dresse donc, au-delà de l'aspect culturel, le défi de la société de droit.

### **2.2.3. La définition de grandes politiques culturelles**

Les grandes articulations des politiques culturelles reposent en premier lieu sur la préservation, la conservation et la mise en valeur économique du patrimoine. Les monuments bâtis, les espaces protégés, les restes archéologiques, mais aussi le patrimoine mobilier ainsi que, désormais, le patrimoine immatériel, doivent mobiliser les acteurs et les ressources.

La création artistique et culturelle, en second lieu, a vocation à être soutenue par la puissance publique, quels qu'en soient les domaines (arts plastiques, théâtre, spectacle vivant, musique, danse...), quels qu'en soient les moyens (prix, bourses, prêts de locaux ou résidences d'artistes, subventions...).

### **2.2.4. La mise en réseau stratégique des intervenants**

Elle vise à établir un ordre des priorités politiques, à ébaucher les moyens de les atteindre et à positionner les actions culturelles dans leur vrai contexte, dès lors qu'il est admis que la recherche du développement par le bais culturel constitue le but à atteindre. La mise en réseau consiste à substituer au produit culturel une offre culturelle. L'objet culturel, quel qu'il soit, évolue dans un environnement dont il ne saurait être détaché. Les expositions, les festivals, les

spectacles, les parcs, les jardins, les paysages et sites pittoresques, mais aussi les musées, les monuments et les savoir-faire, ont vocation à être « mis en mouvement » dans le cadre de circuits, séjours, programmes culturels à même de générer les ressources et activités annexes indispensables au financement et à la vie sociale tant des acteurs culturels que des populations autochtones.

Cette démarche passe par la prise de conscience culturelle qui repose elle-même sur le pilier fondateur de toute action : L'éducation en général, l'éducation et la formation *culturelles* en particulier. Car la compréhension véritable des enjeux d'un système structuré et régulé par le droit ainsi que des enjeux de la gouvernance transparente doit précéder l'œuvre de sensibilisation des jeunes publics aux vertus d'un développement porté par la culture dans le cadre d'enseignements spécialisés de familiarisation avec la culture et ses arts.

Elle suppose enfin le renforcement des capacités technologiques de nature à faciliter l'intervention sur les nouveaux réseaux technologiques de communication, ce renforcement dépendant tout autant de la force de volonté politique des décideurs.

## Conclusion

Le poids économique des industries culturelles n'est plus à démontrer. Le présent exposé nous a permis d'aborder les différents contours de la problématique des industries culturelles dans le développement national et de voir toutes les opportunités que ce secteur recouvre. Tous les chiffres présentés montrent un dynamisme du secteur des industries culturelles qui prouve que s'il est bien organisé en Côte d'Ivoire, il pourrait être un puissant levier du développement économique et social. Il est plus qu'urgent de mettre en place des politiques publiques favorables à l'optimisation de la contribution des industries culturelles au développement national. Les acteurs du secteur sont encouragés à œuvrer de façon structurée dans une synergie d'action pour que les industries culturelles en Côte d'Ivoire jouent pleinement leur rôle de levier du développement national.

L'Etat gagnerait à se limiter à sa fonction régaliennne d'impulsion, d'encadrement juridique et financier, de formation et laisser toute la place aux entrepreneurs pour la production de biens culturels. Mais aussi l'Etat devrait accompagner le secteur des industries culturelles par des financements et également créer le cadre pour attirer des investissements privés vers ce secteur.

Il appartient aux acteurs des industries culturelles (producteurs, artistes, cinéastes, écrivains, éditeurs, phonographes, distributeurs etc.) de se former et de participer régulièrement à des séminaires de renforcement de capacités afin de ne pas être en déphasage car ce secteur évolue continuellement.

Les consommateurs de biens culturels qui sont les populations sont invitées à éviter les œuvres piratées qui tuent cette industrie ainsi que ses acteurs. L'industrie musicale et cinématographique en font les frais dans notre pays.

Les actions proposées dans cette communication et la logique des interventions suggérées, parce qu'elles ont été expérimentées dans des contextes proches des nôtres, peuvent apporter de réels résultats s'ils sont mis en œuvre et suivie de façon continue. Le développement du secteur des industries culturelles en Côte d'Ivoire doit être entendu comme une mission collective et par conséquent ne saurait reposer sur une seule entité ou un groupe de personnes isolées. Aussi, ce développement ne saurait non plus s'appuyer seulement sur une stratégie ou une politique aussi bien élaborée soit-elle. Nous considérons cette communication comme un cri de cœur dont les acteurs des industries culturelles doivent s'approprier afin de voir les choses évoluer pour des industries culturelles fortes. A ce prix, les activités qui découlent de ce secteur assureront une rémunération juste aux intervenants et aux investisseurs.

### **Bibliographie**

- Benhamou, F., *L'économie de la culture*, 5<sup>ème</sup> édition, La Découverte, Paris, 2004, 119 pages.
- Benito L., *Les Festivals en France, Marchés, enjeux et alchimie*, L'Harmattan, Paris, 2001, 351 pages.
- Grefte, X., *Rôle de la culture dans le développement local*. Dans *Institutions et vie culturelle* (2 éd.), La documentation française, Paris, p 172.
- Horkheimer, Max, Adorno, W., *La production industrielle de biens culturels'' in La Dialectique de la raison*, Paris, Tel Gallimard (traduction française), 1983, pp. 129-176.
- Houphouet B. F., *Propos sur la culture*, Abidjan, Editions CEDA, 1980, 24 pages.
- Leroy Dominique, *L'Economie des arts du spectacle vivant, Essai sur la relation entre l'économie et l'esthétique*, Paris, Économica, 1980, p134.
- Ménard M., *Éléments pour une économie des industries culturelles*, Québec, SODEC, 2004, 167 pages
- Miège B. et al, *Capitalisme et industries culturelles*, Pug, Grenoble, 1984, 198 pages.
- Walter B., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, dernière version 1939 in Œuvre III*, Paris, Gallimard, 2000, 479 Pages
- Warnier J-P, *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte, 2008, 128 pages
- Zida E., *Les industries culturelles des pays d'Afrique subsaharienne : quels défis face au marché international ?* Sarrebruck, Editions Universitaires Européennes, 2010, 88 pages.

## PRATIQUE CIRCASSIENNE ET INTEGRATION CULTURELLE DANS L'ECRITURE DRAMATIQUE DE BERNARD ZADI ZAOUROU

OUATTARA Kignema Louis,  
Ecole Normale Supérieure (ENS), Abidjan  
E-mail : [louisouattara@yahoo.fr](mailto:louisouattara@yahoo.fr)

### Résumé :

Avec sa pièce intitulée *La Tignasse*, l'ivoirien Bernard Zadi Zaourou, dramaturge épris de liberté et d'inventivité, crée un rapprochement avec le cirque et propose un théâtre circassien novateur. Cette œuvre dramatique offre une écriture circassienne sous le double angle scriptural et artistique. Zadi Zaourou fait preuve d'une virtuosité scripturale où choix spectaculaires et prise de risque se côtoient dans un univers forain, lumineux, comique et humoristique. Le dramaturge ivoirien imprime au clown et au festif traditionnels circassiens, un cachet africain. Zadi Zaourou fait preuve d'une performance créatrice qui reflète l'esprit d'ouverture et d'intégration culturelle d'un écrivain décomplexé.

**Mots clés :** théâtre circassien, performance artistique, africanisation, typographie acrobatique, virtuosité, hybride, innovation.

### Summary:

With his play entitled *La Tignasse*, the Ivorian playwright Bernard Zadi Zaourou, a lover of freedom and inventiveness, creates a link with the circus and proposes an innovative circus theater. This dramatic work offers a circus writing under the double angle scriptural and artistic. Zadi Zaourou demonstrates a scriptural virtuosity where spectacular choices and risk-taking are combined in a fairground, luminous, comic and humorous universe. The Ivorian playwright gives traditional circus clowning and festivity an African touch. Zadi Zaourou demonstrates a creative performance that reflects the spirit of openness and cultural integration of a writer who is not afraid to take risks.

**Keywords:** Circus Theater, performance art, Africanization, acrobatic typography, virtuosity, hybrid, innovation.

## Introduction

Le dramaturge ivoirien Bernard Zadi Zaourou continue de susciter l'intérêt de la critique littéraire du fait de la richesse de ses productions, notamment de ses œuvres théâtrales engagées dans les nouvelles écritures dramatiques avec la transposition de l'esthétique du Didiga. Expression de l'art traditionnel bété<sup>1</sup>, le Didiga, depuis sa germination littéraire en 1978 avec la publication de *La Tignasse*<sup>2</sup>, fait en effet l'objet d'un éclairage dynamique qui en montre les caractéristiques traditionnelles et surtout la modernité que l'auteur lui imprime. Cet intérêt encore vivace pour cet « art de l'impensable » quoique justifié, a cependant occulté des aspects non moins importants de l'écriture dramatique de rupture de Zadi Zaourou. Cet écrivain éclectique à la fois enraciné dans la culture africaine et ouvert au monde, propose un théâtre pluriel qui intègre plusieurs champs artistiques dont le cirque qu'il appréhende sous deux angles. Le premier, classique, présente le cirque comme une activité artistique vivante, visuel et sonore, qui associe plusieurs arts de la scène comme l'acrobatie, la jonglerie, les aériens, les équilibres, les clowneries etc. Le second angle de cet « art du déséquilibre » (D. Droujininsky, 2021 : 4) est une approche métaphorique qui renvoie, sur plan littéraire, à toute « construction appuyée sur le seul crescendo de la virtuosité » (Métais-Chastanier, 2014 : 1).

La communication autour du thème « Pratique circassienne et intégration culturelle dans l'écriture dramatique de Bernard Zadi Zaourou » porte justement la réflexion sur la question essentielle du rapport de l'écriture dramatique de l'Ivoirien au cirque, sous les deux angles (scriptural et artistique), à travers sa pièce *La Tignasse* (1978). La visée de notre contribution est de montrer comment Zadi Zaourou avec sa sensibilité de poète africain, utilise l'esthétique du cirque, tant dans son acception classique que dans son approche métaphorique, pour construire un théâtre novateur.

A partir des méthodes d'analyse sociocritique et structuraliste, notre intervention s'articule autour de trois points : l'écriture-spectacle du dramaturge ivoirien, la part de la culture africaine dans l'écriture circassienne de Zadi Zaourou et la fabrique d'une mosaïque esthétique et culturelle.

### 1. L'écriture-spectacle du dramaturge ivoirien

Connu pour la recherche permanente de la rupture et de l'inattendu, Zadi Zaourou offre au lecteur-spectateur un théâtre marqué par une écriture débridée très visuelle. Elle est l'expression d'un travail de création qui renvoie indifféremment au cirque traditionnel et à l'approche métaphorique d'un art que l'on assimile volontiers à toute à toute forme d'écriture marquée par des choix spectaculaires et une prise de risque vis-à-vis du normatif. L'écriture de *La Tignasse* en est le reflet à travers une audace scripturale et des jeux de lumières.

<sup>1</sup> Peuple vivant dans le centre-ouest de la Côte d'Ivoire, notamment dans les régions de Gagnoa, Ouragahio, Soubré, Buyo, Issia, Saioua, Daloa et Guibéroua.

<sup>2</sup> Lire la « Posface » de *La Tignasse*, p. 87.

L'audace scripturale de Zadi Zaourou relève de la performance artistique. Elle va bien au-delà de celle mentionnée dans un précédent article<sup>1</sup> où nous avons suffisamment noté les variations scripturales des didascalies qui créent un effet déroutant d'irrégularité semblable aux gestes osés d'un funambule ou d'un acrobate flirtant avec une corde suspendue. L'audace zadienne se déploie d'emblée au travers d'une structure insaisissable pour un lecteur-spectateur non averti. *La Tignasse* propose en effet une virtuosité structurelle contraire à la subdivision classique, par un agencement de tableaux et d'éléments structurels nouveaux. Si le choix de « Tableaux » est typique de la dramaturgie africaine en quête de liberté, il se singularise par des dénominations et des caractérisants inédits qui obligent le dramaturge ivoirien<sup>2</sup> à une clarification en vue de donner sens à la contemplation qui accompagne sa découverte. Et pour cause, chez Zadi Zaourou, l'Art est toujours l'expression d'une vision du monde de l'écrivain.

A lire en effet des indications comme systèmes symbolique, élément symbolique, tableau, tableau rythmique ou encore l'Arc musical noté comme personnage, on pourrait croire qu'il s'agit là d'une simple fantaisie de l'auteur, étrangère au langage dramatique en tant que tel. Eh ! bien, il n'en est rien et il est bon que nous nous en expliquions, car ces notions-là ont trait à l'esprit même de cette œuvre et concerne au plus haut point un certain type de langage dramatique qui est en germe ici, dans *La Tignasse*, et qui se manifeste déjà dans *La Termitière...* (*La Tignasse*, p.87)

Cet extrait traduit la créativité d'un dramaturge qui ne s'impose aucune contrainte et qui s'inscrit dans la recherche de nouvelles formes dramatiques auxquelles il fait allusion à travers l'expression « un certain type de langage dramatique qui est en germe ici, dans *La Tignasse* ». La structure externe de sa pièce est le produit d'un travail de recherche exceptionnel. Ce travail est renforcé par une pluralité d'intrigues reléguées au second plan par les prouesses formelles et le plaisir visuel qu'elles procurent. Elles rappellent l'enchaînement spectaculaire de divers numéros au cirque (jonglerie, lancée de trapèzes, prestidigitation...) Cette lecture est justement précisée par le dramaturge lui-même : « L'intrigue - il en a plusieurs ici - telle qu'elle constitue d'ordinaire le ressort de l'œuvre n'opère donc que de manière annexe ; elle constitue en effet dans *La Tignasse*, une conséquence du système symbolique qui en constitue l'essence » (*La Tignasse*, p.88)

L'écriture spectacle de Zadi Zaourou est également perceptible dans le nombre impressionnant de moyens scripturaux de mise en relief dans la pièce. Le lecteur-spectateur passe allègrement de la forme classique de l'écriture, à l'emploi de l'italique, de caractères majuscules en gras, de chiffres romains et arabes. A titre illustratif, nous retenons cette réplique précédée d'indications scéniques dont la variété de formes déjoue les attentes :

<sup>1</sup> Lire Ouattara Kignema Louis, « L'art dramatique Tchicayen : expression d'un théâtre circassien novateur », *Revue Ivoirienne des Lettres, Arts et Sciences Humaines (RIASH)*, n° 42, Centre de Recherche en Education et des Productions (CREP), Septembre 2019, pp.46-57.

<sup>2</sup> Zadi Zaourou reconnaît lui-même dans la « Posface » que la pièce a une « structure peu orthodoxe » (p.87).

---

SALAIRE NET A PAYER  
12000 F...

---

**Tableau 1 :**

*Dans un petit salon attendant au cabinet du Professeur Dégui. Le Professeur Dégui, un journaliste, magnétophone en bandoulière, micro au poing.*

LE JOURNALISTE. - Professeur Dégui, vous êtes actuellement la plus éminente autorité médicale du monde universitaire ... (*La Tignasse*, pp. 12-13)

N'est-ce pas là un véritable tableau artistique qu'offre cet assemblage hétéroclite de formes mathématiques et scripturales à la fois simples et complexes, qui transportent le lecteur-spectateur dans le champ de découverte et de frisson d'un numéro de jongleur synchronisant diverses figures artistiques osés ? Les compétences stylistiques du créateur prennent ici le pas sur celles du dramaturge<sup>1</sup>. Zadi Zaourou s'inscrit ainsi dans une recherche plastique circassienne composite dont l'un des plus grands promoteurs est Guillaume Apollinaire<sup>2</sup>.

Avec *La Tignasse*, le théâtre de Zadi Zaourou partage également avec le cirque un engouement pour les formes artistiques visuelles qui émerveillent le lecteur-spectateur. En plus d'une écriture spectaculaire, le dramaturge ivoirien le plonge dans un univers circassien moderne ouvert à tous les possibles artistiques et surtout à la modernité. La technologie et le féérique s'entremêlent pour en renforcer la poéticité. Ainsi peut-on contempler avec plaisir dans la pièce, des tenues de couleurs voyantes « blanches » (p.40), « jaune » (p.76) qui rappellent la flamboyance des tenues des personnages de cirque.

A la fois couleur et mouvement, la lumière, est également très importante dans le théâtre de Zadi Zaourou. Ce procédé artistique moderne comme dans un numéro de cirque, y est mis en œuvre pour structurer et rythmer certaines séquences ou scènes. Pour se faire, le dramaturge ivoirien fait recours à la technique du projecteur-douche ou de la lumière-projecteur dont les faisceaux mettent par exemple, en évidence un personnage insolite de la pièce. Référence est faite à la didascalie : « La lumière se concentre sur l'homme-à-la-tignasse. » (*La Tignasse*, p.65) Le projecteur-douche crée aussi une variété de lumières en alternance avec le « NOIR » qui symbolise le passage d'une partie de la pièce à une autre. Ce jeu de lumière a l'avantage d'être par ailleurs une variation de stimuli qui permet de mobiliser ou remobiliser comme au cirque, l'attention du lecteur-spectateur sur un moment crucial ou de tension dramatique du spectacle. L'on note par ailleurs chez Zadi Zaourou, les nombreux flashes de

---

<sup>1</sup> Zadi Zaourou est titulaire d'une Maîtrise de Stylistique et d'Histoire de la langue (soutenue 1970) et d'un Doctorat d'Etat ès Lettres (Spécialisé : Stylistique Poésie africaine et Histoire de la langue) obtenu à l'Université de Strasbourg (France) en 1983. Cette formation universitaire a fortement marqué ses productions.

<sup>2</sup> Lire Claudine Amiard-Chevrel et al, *Du cirque au théâtre*, Lausanne, Collection l'Age d'Homme, 1983.

l'appareil photo. Ces flashes sont toujours suivis « d'un dégagement de fumée » (*La Tignasse*, p.64) qui n'est pas sans rappeler les fumigènes dans un spectacle du cirque moderne. Avec le dramaturge ivoirien, la technologie est mise au service de l'art et imprime au spectaculaire un cachet féérique.

Zadi Zaourou pratique de toute évidence, une écriture dramatique spectaculaire et libérée des sentiers normatifs occidentaux. Dans un élan de créativité circassienne, il s'adonne à la construction originale d'« une structure à la fois déconstruite et juste » (A. Mabanckou, 2008 : 8). Le dramaturge ivoirien fait un usage outré de moyens scripturaux de mise en évidence à travers l'assemblage d'une variété de formes et de jeux typographiques audacieux assimilables à la virtuosité artistique du jongleur ou de l'acrobate agréable à la vue. Bien plus, il intègre à son art la technique du projecteur-douche du cirque moderne qui crée un espace féérique à la fois coloré et lumineux. Cette expérience littéraire éclectique et subversive est renchérie par son africanisation.

## 2. La part de la culture africaine dans l'écriture circassienne de Zadi Zaourou

L'écriture dramatique de Zadi Zaourou, dans la droite ligne du théâtre contemporain novateur, est un espace d'incertitude où la forme, soumise à la réflexion, imbrique divers modes d'expression, y compris la culture africaine. Dans sa créativité, l'Ivoirien n'hésite pas à faire recours à certaines réalités et ressources socioculturelles de chez lui afin de donner un cachet hybride à une écriture circassienne d'origine occidentale. La conversion du personnage du clown en L'homme-à-la-tignasse et l'africanisation fonctionnelle du versant ludique sont l'expression marquante de cette réinvention du cirque.

Personnage caractéristique du cirque, le clown est un acteur pluridisciplinaire qui allie des exercices d'équilibre et de souplesse, tout en campant un rôle de bouffon. Ce personnage, dans le processus historique du cirque occidental, est passé du clown blanc « sérieux » à l'Auguste, clown désordonné, grimé de couleurs vives et transformé par un habillement grotesque trop grand, en opposition au beau costume et au chapeau en cône de son prédécesseur. Zadi Zaourou s'approprie ce personnage de spectacle et le remodèle selon sa sensibilité de poète africain en le rebaptisant L'homme-à-la-tignasse dans *La Tignasse*.

En effet, tout comme son équivalent occidental, il constitue à lui tout seul, un spectacle dans le spectacle. « Je parlais tout seul. Comme un fou... Les gens ne comprenaient pas et tous croyaient que j'étais un peu dérangé. » (*La Tignasse*, p.69), témoigne-t-il comme pour réaffirmer au lecteur-spectateur, qu'il se trouve au cœur d'un jeu scénique. Mais, ce personnage bouffon, insolite, à l'accoutrement grotesque, est présenté sous son aspect nouveau. Son déguisement est clairement lié au contexte africain. Le clown zadien se singularise par « sa tignasse impressionnante » (*La Tignasse*, p.9), une chevelure ébouriffée et mal soignée qui captive tout de suite l'attention du lecteur-spectateur. Ce personnage insolite rappelle en bien de points de son aspect physique et de son jeu scénique, les personnes atteintes d'aliénation mentale qui écument certaines capitales africaines comme Abidjan. L'on note avec Zadi Zaourou qu'il entre sur scène avec « l'air d'un fou, ... son air de bête affamée »



(*La Tignasse*, p.9). De plus, en lieu et place du costume trop grand pour lui et des énormes chaussures du Clown du cirque occidental ainsi qu'indiqué plus haut, L'homme-à-la-tignasse-Clown zadien arbore fièrement « ses habits usés jusqu'aux boutons » (*La Tignasse*, p.9)

Avec Zadi Zaourou, l'aspect décoratif du Clown, quoique visible, n'est pas l'élément marquant de son jeu. Le dramaturge accorde plutôt la primauté à la poéticité de l'occupation d'un espace où le corps fait office de médium principal. Cette occupation de la scène se décline en une véritable plastique de la cadence de pas, de mouvements rythmés et de gestes d'équilibriste trahissant la variété expressive de la culture ivoirienne. En guise d'illustration, il convient de retenir l'indication didascalique narrative suivante :

Il marche, mais sa marche est nouée et rythmée. Donc il avance, recule, avance, recule, en gagnant toujours un peu de terrain à chaque avancée. Il danse sa marche, mais symboliquement : il avance tantôt comme le pigeon quand il se fait la roue (penser aux Akan lorsqu'ils dansent, le corps penché en avant et parcouru de vagues rythmiques, tantôt comme des femmes peuhl lorsqu'elles dressent le corps pour ne plus faire danser que le cou... Quelquefois, il danse ... avec souplesse, sur la pointe des pieds... (p.65)

Ici s'exprime un personnage dont l'occupation scénique est un véritable spectacle tant il fait preuve d'une maîtrise dans l'articulation cadencée des gestes et des mouvements rythmés qui ne peuvent qu'émerveiller le lecteur-spectateur.

Les émotions vécues par l'amateur de cirque du fait de la beauté du spectacle, notamment des prouesses artistiques, constituent des moments agréables agrémentés par le chant, la musique, la danse et l'humour. Le théâtre de Zadi Zaourou épouse ainsi se versant ludique caractéristique du spectacle circassien. Chants, musique, danse, comique et humour s'y mêlent harmonieusement pour donner comme au cirque, un spectacle total. Cependant, le Congolais, dans l'emploi de ces formes d'expressions scéniques et verbales, a une approche africaine fonctionnelle. Le dramaturge les intègre à la dynamique de son théâtre pas comme de simples artifices spectaculaires. Au-delà du contexte récréatif qu'ils entretiennent en rythmant l'action dramatique comme au cirque, Zadi Zaourou les introduit à des moments de crise ou d'intensité dramatique.

Les premiers danseurs de musique classique occidentale prestant sous « Un fond de musique africaine » (p.45) apparaissent par exemple, au Tableau rythmique V, avant que Karamoko le faux marabout tradipraticien ne se rende à l'hôpital pour se faire soigner une polynévrite avancée caractérisée par la paralysie des deux membres inférieurs. Le dramaturge dénonce ici les diagnostics empiriques faits par les tradipraticiens, exposants les patients à des traitements hasardeux pouvant empirer leur état de santé. Le lecteur-spectateur de *La Tignasse* découvre également l'intervention de l'Arc musical<sup>1</sup> juste avant

<sup>1</sup> L'Arc musical ou « dodo » en langue bété, est instrument de musique des chasseurs traditionnels qui a une importante fonction dans leur éducation initiatique en traduisant leurs émotions, en les mettant en garde contre le danger et en coordonnant leurs actions. L'exploitation de cet instrument-personnage au

l'occupation de la scène de danse par L'homme-à-la-tignasse, comme pour donner une coloration sacrée à ce moment d'intense émotion. Les secondes danse et musique interviennent au tableau avec l'occupation de la scène de danse par L'homme-à-la-tignasse-Clown. Après s'être donné en spectacle, il dévoile son état d'homme lucide jouissant de tous ses moyens psychiques (*La Tignasse*, p.69). Cet aveu est important dans la compréhension globale de l'action dramatique, en ce sens que le lecteur-spectateur découvre le théâtre dans le théâtre qui caractérise le jeu de ce personnage hilarant.

Le comique pratiqué par Zadi Zaourou est tout aussi particulier. Il cultive un comique qui dépasse le plaisant ou le ludique du cirque pour s'incruster dans les sillons d'une critique douce. Il lui permet ainsi de tourner en dérision comme dans le conte africain, les travers de la société. Cette réplique de l'Assistante donnant le diagnostic du médecin à Karamôkô, est un exemple patent :

L'ASSISTANTE : Monsieur, vous souffrez de PA-RA-PLÉ-GIE. (Le Karamôkô écarquille les yeux, ouvre la bouche comme pour proférer quelque chose...) (p.47.)

L'on aura noté le comique de geste traduite par la didascalie (*Le Karamôkô écarquille les yeux, ouvre la bouche comme pour proférer quelque chose...*) dans laquelle, le criminel et perfide Karamôkô fait des mouvements incontrôlés. Son action suscite le rire du fait d'un comique de gestes suggéré par sa mimique et son jeu scénique burlesque.

La mise en œuvre de l'humour chez Zadi Zaourou s'illustre quant à elle, par une manipulation de la langue normative. Il est remarquable à travers « L'irruption d'un signifiant inhabituel, [...] un signifiant incongru, inadapté, ambigu [...] qui oblige le lecteur à une double traduction, l'une banale, l'autre symbolique. » (F. Evrard, 1996 : 6.) La réplique du DEUXIEME JOUEUR à un badaud qui suscitait au tumulte, offre un exemple patent :

DEUXIEME JOUEUR : Héé vous là ! si vous veu la bagarre, il faut quitter ici hein. Moi je sors la prison comme ça et pi mon l'affaire na même pas terminé encore. (p.10.)

Le signifiant « veu », transcription déformée de l'expression relâchée du verbe « voulez », est insolite. L'humour véhicule ici le ridicule d'une situation pouvant perturber la quiétude de l'espace de jeu. La détermination avec laquelle le joueur s'exprime renforce cet humour d'autant plus que, si trouble il y avait, sa libération sous contrôle judiciaire pourrait être remise en question. C'est donc un humour noir massacrant qui dénonce l'attitude non maîtrisée. Clairement, le dramaturge ivoirien sort l'écriture circassienne de l'espace occidental pour lui imprimer une sensibilité africaine. Il propose un clown nouveau singularisé par son accoutrement et la poéticité de ses mouvements et gestes, dans un espace forain animé par des chants et danses africains. Le comique et l'humour dépassent le plaisant circassien classique pour devenir des

---

langage d'initié, maîtrisant l'art de la parole, dans *La Tignasse*, renforce les bases d'une création dramatique anticonformiste, le Didiga qui fera la notoriété du dramaturge ivoirien.

modes d'expressions fonctionnels comme dans un conte africain. Zadi Zaourou féconde ainsi le théâtre circassien en ajoutant l'utile à l'agréable.

### 3. La fabrique d'une mosaïque esthétique et culturelle

L'écriture dramatique de Zadi Zaourou est une écriture mouvante et insoumise à toute récupération normative. Sa créativité prend le contre-pied de la question identitaire de la littérature africaine dans laquelle la production littéraire et artistique dudit continent a été longtemps confinée par une certaine critique condescendante<sup>1</sup>, pour « épouser le monde » (D. Traoré, 2008 : 166). Et pour cause, pour lui, « L'œuvre d'un écrivain ne saurait être enfermée dans l'image folklorisée qu'on se fait de son origine [...] Il s'agit pour l'écrivain, de refuser toute forme d'enfermement réducteur pour assumer cette part d'inquiétude permanente qui est l'exigence primordiale de l'écriture. » (E. Kossi, 2000 : 44-45)

Ecrivain épris d'inventivité, Zadi Zaourou engage ainsi son écriture dans un champ artistique de tous les possibles. Ce projet littéraire lui permet d'être un réceptacle de toutes les influences artistiques (africaine, occidentale, etc.) La pièce *La Tignasse* support de la communication, offre au lecteur-spectateur toute la plénitude de cette mondialité qui permet au dramaturge ivoirien d'assumer une hybridité à la fois scripturale et culturelle.

L'audace de cet écrivain dégagé et créatif, l'autorise, ainsi que démontré dans le point précédent, à s'ouvrir au cirque en tant qu'écriture spectacle et art spectaculaire pluridisciplinaire. Mais, il ne s'arrête pas à cette flexibilité. Opposé au suivisme et à l'imitation servile, le dramaturge ivoirien se distingue des écrivains occidentaux comme Albert Savoir ou Guillaume Apollinaire<sup>2</sup> qui, bien avant lui, avaient emprunté cette voie innovante à la fin du XIXe siècle, en redonnant un nouveau souffle à la littérature française par l'abandon de tout académisme réducteur, au regard de l'expérience multisensorielle de vie. Zadi Zaourou donne libre court à une virtuosité portée par la structuration iconoclaste de la pièce et l'assemblage hétéroclite de moyens scripturaux de mise en relief. L'auteur opère surtout la prouesse d'une réinvention du personnage du clown et du versant récréatif et festif du cirque en leur donnant une coloration africaine. L'ambiance charivarique du cirque fait de roulements de tambours, de bruitage de cuivres et de percussions rythmant les différents numéros, est remplacée par un spectacle de festival africain. Ce spectacle se tient dans un espace de jeux de lumières où musique, chants, danses et chorégraphies appartiennent au patrimoine culturel africain.

<sup>1</sup> Dans cette veine, F. Grund dans un article intitulé « La parole lourde des théâtres en Afrique noire » in *Notre Librairie*, n°102, juillet-août 1990, reproche par exemple, le manque d'africanité dans les œuvres de la nouvelle génération de dramaturges africains qu'elle considère trop occidentalisée.

<sup>2</sup> Dans un entretien publié à l'automne 1916, Guillaume Apollinaire conseille aux dramaturges de puiser une nouvelle vitalité dans cet art considéré jusqu'alors, populaire : « Le théâtre de chambre ou de scène aura moins d'importance qu'autrefois. Peut-être qu'un théâtre de cirque naîtra plus violent ou plus burlesque, plus simple aussi que l'autre. » (P. Read, 2000 : 66) Fidèle à ses propres recommandations, Apollinaire va créer avec *Les Mamelles de Tirésias* une œuvre burlesque qui emprunte au cirque ses traits contrastés et multicolores.

Zadi Zaourou innove ainsi l'art dramatique en apportant sa contribution à la sémantique et esthétique du cirque. Avec *La Tignasse*, le lecteur-spectateur découvre une expérimentation théâtrale qui relève de la performance artistique en relation avec la pratique d'une ambition culturelle qui ne s'impose aucune limite.

Le dramaturge ivoirien épouse l'idée d'un « Chaos-monde »<sup>1</sup> qui s'applique à la situation actuelle du monde, c'est-à-dire à la situation où une "totalité-terre" enfin réalisée [sic], permet qu'à l'intérieur de cette totalité ... les éléments culturels les plus éloignés et les plus hétérogènes, s'ils se trouvent, puissent, être en relation. Cela produit des résultantes imprévisibles [comme la pièce iconoclaste transculturelle *La Tignasse* marquée par une harmonieuse synthèse de sensibilités occidentale et africaine]. (E. Glissant, 1996 : 22)

Pour Zadi Zaourou, la conception classique d'une identité racine, est totalement dépassée. Son recours au patrimoine artistique africain et occidental ne doit par conséquent pas être appréhendé comme « une quête du typique qui autorise à dire que tel spectacle n'est pas africain, ou que tel autre gagnerait à être occidentalisé » (E. Kossi, 2000 : 7). Cette posture du dramaturge ivoirien confirme fermement l'idée d'un théâtre élagué des déterminismes historiques et résolument partie prenante de la marche vers un universel participatif.

Avec un monde devenu un village planétaire du fait de moyens de communications de grandes influences, est-il encore possible de vivre en autarcie de peur de perdre la pureté de son identité ? La jeunesse mondiale prouve chaque jour à travers sa soif de liberté et surtout son activité sur le système mondial d'interconnexion de réseau informatique (Internet), qu'elle est ouverte au monde et à sa diversité. L'actualité en Afghanistan autour de la prise du pouvoir d'Etat par les islamistes talibans, le 15 août 2021, est très illustrative de cette vision dynamique du monde. De nombreux Afghans, notamment la jeunesse éduquée afghane, imprégnés de la culture de la diversité et de la tolérance, fuient par milliers leur pays désormais exposé aux restrictions des libertés individuelles et collectives, et surtout à l'imposition d'une identité islamique fondamentaliste. Cette migration massive témoigne aujourd'hui, du profond malaise chez tous ces peuples à travers la planète, qui refusent le confinement dans un donné socioculturel préconçu.

A l'évidence, Zadi Zaourou est porteur d'une écriture éclectique et interculturelle engagée à donner véritablement corps à un monde d'intégration et de tolérance où le désir de puissance et d'affirmation de soi ne doit pas prendre le pas sur l'acceptation de l'autre dans sa différence.

## Conclusion

A partir de l'intitulé « Pratique circassienne et intégration culturelle dans l'écriture dramatique de Bernard Zadi Zaourou », la communication établit le rapport de l'écriture dramatique du dramaturge ivoirien avec l'esthétique circassienne sous le double angle scripturale et artistique. Sa pièce *La Tignasse*

offre une virtuosité scripturale marquée par des choix spectaculaires et une prise de risque à faire vaciller le lecteur-spectateur dans un univers forain, lumineux, comique et humoristique. Le dramaturge ivoirien imprime au clown et au festif traditionnels circassiens, un cachet africain. Zadi Zaourou promeut au total, une écriture dramatique fonctionnelle, libérée de toute emprise identitaire et ouverte aux influences artistiques. Son écriture dramatique se veut une mosaïque scripturale, expression de vœu du dramaturge de voir prendre forme un monde de tolérance et d'intégration culturelle.

Le mérite de Zadi Zaourou tient surtout à l'élargissement de la sémantique du cirque et du théâtre circassien. Le créateur combine harmonieusement une esthétique du cirque classique remodelée par un cachet africain, et une expérimentation métaphorique qui se décline dans sa pièce, sous un jeu scriptural spectaculaire mettant « sans dessus dessous les idées reçues [afin de] perdre le lecteur-spectateur dans un univers où il ne retrouve plus les marques d'une identité repérable » (S. Chalaye, 2006 : 49). Par ce geste d'innovation, Zadi Zaourou se présente comme un précurseur des nouvelles écritures dramatiques.

## Bibliographie

### 1- Corpus

Zadi (Bernard), *La tignasse suivi de Kitanmadjo*, Abidjan, CEDA, 1984.

### 2- Ouvrages et articles consultés

Amiard-Chevrel (Claudine et al), *Du cirque au théâtre*, Collection l'Age d'Homme, Lausanne, 1983.

Bazile (Sandrine), « Et le texte se fit image : Du texte-illustration au livre-objet, cirque et saltimbanque entre la fin du XIXème et le début du XXème », *Littérature et représentation artistique*, n°6, Paris, 2005, pp.465-482.

Chalaye Sylvie, 2006, « Dramaturgie de la culbute et du détour », *Notre Librairie*, n° 162, janvier-avril, pp. 47-53.

Couprie (Alain), *Le théâtre (texte, dramaturgie et histoire)*, Armand Colin, Paris, 2007.

De Banville (Théodore), *Odes funambules*, 1857, rééd. 1972.

Droujininsky (Dimitri), « cirque de l'ordinaire à l'extraordinaire », *Actes du Festival Osons les arts en EPS, 9-10 mars 2020* / SNE, 2021, pp. 2-7.

Evrard Franck, *L'humour*, Paris, Vachette, 1996.

Glissant (Edouard), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

Kossi (Efoui), *Récupération*, Carnières, Lansman, 1992.

Kossi (Efoui), *L'entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio*, Paris, Acoria, 2000.

Métais-Chastanier (Barbara), « Ecriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », *Agôn* [En ligne], *Enquêtes, Cirque et Dramaturgie*, mis en ligne le 08 mai 2014, pp.1-14, consulté le 29 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2308>

- Ouattara (Kignema Louis), « L'art dramatique Tchicayen : expression d'un théâtre circassien novateur », *Revue Ivoirienne des Lettres, Arts et Sciences Humaines (RIASH)*, N° 42, Abidjan : Centre de Recherche en Education et des Productions (CREP), Septembre 2019, pp. 46-57.
- Pascal (Jacob), *Le cirque : du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris, Larousse, 2002.
- Read (Peter), *Apollinaire, Les Mamelles de Tirésias, La revanche d'Eros*, Rennes, PUR, 2000.
- Traore (Dominique), *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, Paris, Le manuscrit, 2008.

## CREATION ARTISTIQUE NUMERIQUE ET DEVELOPPEMENT DE PLATEFORMES PROMOTIONNELLES DE FORMES INNOVANTES D'ARTS VISUELS EN COTE D'IVOIRE

N'TAYE Adjé Blaise  
Enseignant-chercheur  
Institut des Sciences et Techniques  
de la Communication (ISTC)  
[ntayes@yahoo.fr](mailto:ntayes@yahoo.fr)

### Résumé

Le numérique est la principale technologie en vigueur dans les différents secteurs d'activité de la société contemporaine. Son introduction dans le domaine des arts visuels a donné naissance à la création artistique numérique. Dans son expansion, l'art numérique a investi depuis les années 1990, le paysage artistique de la Côte d'Ivoire. Malgré la faible exploitation de ses différentes formes par les artistes visuels ivoiriens et sa faible notoriété auprès du grand public, il a contribué, depuis son avènement en Côte d'Ivoire, à l'éclosion des facteurs de développement des plateformes promotionnelles des formes innovantes d'arts visuels issues du numérique. Ce sont ces facteurs qui entretiennent un lien fort avec l'art numérique, que le présent article se propose de mettre en exergue.

**Mots clés :** Création artistique numérique, développement, plateforme promotionnelle, forme innovante, art visuel

### Abstract

Digital is the main technology in force in the various sectors of activity of contemporary society. Its introduction into the field of visual arts gave birth to digital artistic creation. In its expansion, digital art has invested since the 1990s, the artistic landscape of Côte d'Ivoire. Despite the low exploitation of its different forms by Ivorian visual artists and its low notoriety among the public, it has contributed, since its advent in Côte d'Ivoire, to the emergence of factors for the development of promotional platforms for innovative forms of digital visual arts. It is these factors that have a strong link with digital art that this article aims to highlight.

**Keywords:** Digital artistic creation, development, promotional platform, innovative form, visual art

## Introduction

Le numérique est défini par A. Milon et S-H. Saint Michel (2000, p.139) comme la « représentation de données d'information au moyen de chiffres ( 0 ou 1) ». Pour M. Doueïhi (2013, p.13), « si l'informatique est une science, le numérique est quant à lui son pendant démocratisé, une culture à part entière fondée sur l'informatique, mais qui la dépasse parce qu'elle se retrouve dans toutes les couches de la société, dans des domaines aussi bien publics que privés ». Pour avoir envahi dans son expansion et sa révolution, la presque totalité des secteurs d'activité du monde entier, le numérique s'est imposé comme la principale technologie en vigueur dans la société contemporaine. Son introduction dans le domaine des arts visuels a donné naissance à la création artistique dite numérique ou art numérique. Il s'agit pour E. Couchot et N. Hilaire (2003, p. 38), de « toute œuvre d'art réalisée à l'aide de dispositifs de traitement automatique de l'information ». Pour eux, les dispositifs les plus courants utilisés sont constitués des ordinateurs auxquels s'ajoutent de nombreuses interfaces qui permettent à ces outils de communiquer entre eux, à des échelles locales ou mondiales.

A l'instar d'autres pays du monde entier, la création artistique numérique a fait irruption dans son expansion, dans le paysage artistique de la Côte d'Ivoire dans les années 1990 (K. L. Tanoh, 2019, p.11). A la différence du secteur du design graphique où l'art numérique a connu un engouement sans précédent, celui des arts plastiques (qui se caractérise par la monstration des œuvres au public dans des espaces d'exposition), s'illustre par un faible intérêt des artistes pour la création numérique ; un faible intérêt dû entre autres aux problèmes de plagiat auxquels sont confrontées ces œuvres. En conséquence, le public consommateur des œuvres d'art présentées dans les espaces d'exposition ne peut qu'avoir une faible connaissance des formes innovantes d'œuvres d'arts visuels issues du numérique dans la mesure où peu de créations numériques émanant des plasticiens leur seront exposées.

Parallèlement aux situations de pratique divergente du numérique dans les domaines des arts graphiques et des arts plastiques en Côte d'Ivoire, se développent au fil des ans, des plateformes promotionnelles des œuvres d'arts visuels notamment numériques et ce grâce à différents facteurs. Si l'objectif de ces plateformes est d'optimiser la promotion des œuvres des espaces d'exposition et en particulier celle des formes innovantes d'arts visuels issus du numérique qui ne sont pas assez connues du grand public ivoirien, il convient de relever tout de même dans cette situation, la contribution non négligeable de l'avènement de l'art numérique au développement de ces plateformes. Le problème qui se pose cependant réside dans la difficulté à cerner le niveau réel de contribution de l'art numérique dans le développement des dites plateformes sachant que d'autres facteurs tels que l'influence de l'environnement social et économique, y ont contribué. En d'autres termes, quel rôle l'avènement de l'art numérique a verticalement joué dans le développement des plateformes promotionnelles de cette forme d'art en Côte d'Ivoire? De cette question fondamentale découlent des questions subsidiaires. *D'abord, quels sont les facteurs clés qui ont facilité l'avènement de la création artistique numérique en*



Côte d'Ivoire? Ensuite, quels sont les facteurs qui ont favorisé le développement des plateformes promotionnelles des œuvres numériques en Côte d'Ivoire? Enfin, comment ces plateformes assurent-elles la promotion des œuvres d'art visuels en particulier les formes innovantes d'arts visuels issues du numérique? La réponse à ces interrogations convoque la formulation de différentes hypothèses de recherche dont la principale stipule que l'avènement de l'art numérique en Côte d'Ivoire a joué un rôle prépondérant dans le développement des plateformes promotionnelles de cette forme d'art car leurs facteurs de développement ont un rapport étroit avec cette forme d'art. De cette hypothèse principale découlent des hypothèses secondaires selon lesquelles :

- l'avènement de l'art numérique en Côte d'Ivoire a été facilité par l'ouverture rapide du pays à l'informatique et l'expansion de cette technologie dans le pays ;
- le développement des plateformes promotionnelles de l'art numérique en Côte d'Ivoire a été favorisé par des facteurs d'émergence et de pérennisation des dites plateformes;
- la promotion des œuvres d'art numérique par les plateformes repose sur l'organisation d'expositions artistiques physiques et virtuelles .

Au regard de ce qui précède, l'objectif général de cet article est de comprendre le rôle joué par l'avènement de l'art numérique dans le développement des plateformes promotionnelles de cette forme d'art en Côte d'Ivoire. De façon spécifique, il s'agit d'abord de déterminer les facteurs clés qui ont facilité l'avènement de la création artistique numérique en Côte d'Ivoire. Il s'agit ensuite d'identifier les *facteurs qui favorisé le développement des plateformes promotionnelles des œuvres numériques en Côte d'Ivoire. Enfin, le présent article vise à* décrire les stratégies déployées par les plateformes pour assurer la promotion des créations *numériques*.

Pour traiter le sujet qui fait l'objet du présent article, nous avons articulé notre travail en trois points. D'abord, nous avons décrit le cadre méthodologique, ensuite exposé les résultats obtenus que nous avons enfin discutés.

## **1. Cadre méthodologique**

Il décrit le terrain et la population d'étude, les outils de collecte des données, les méthodes de traitement et d'analyse des données.

### **1.1. Terrain de l'étude**

La présente recherche a été réalisée dans le District d'Abidjan, capitale économique de la Côte d'Ivoire. Le choix de cette mégalopole s'explique par le fait qu'elle abrite les institutions culturelles auxquelles sont liées la plupart des plateformes artistiques qui font l'objet de notre étude. De plus, la très grande majorité des personnes ressources interviewées y résident.

### **1.2. Population d'étude**

Notre échantillon d'étude se compose douze (12) personnes ressources interviewées dans le cadre de notre étude. Il s'agit précisément de six (6) représentants de plateformes promotionnelles artistiques, de quatre (4) artistes

pratiquant l'art numérique dont une artiste peintre et photographe performeuse audiovisuelle et trois hommes (3) peintres numériques ainsi que deux informaticiens, tous deux (2) des hommes.

### 1.3. Les instruments de collecte des données

Pour réaliser la présente étude, nous avons eu recours à la recherche documentaire, à l'observation directe et à l'entretien semi-directif comme outils de collecte des données. La recherche documentaire qui « permet de rassembler la documentation substantielle sur une question à l'étude et de disposer du maximum d'informations utiles dans un domaine sur le sujet à traiter » (P. N'da, 2015, p.129), a facilité, grâce aux documents consultés sur Internet et dans des bibliothèques du District d'Abidjan, l'obtention d'informations pertinentes sur l'ampleur et la structure des plateformes promotionnelles des œuvres d'arts visuels notamment numériques en Côte d'Ivoire ainsi que des artistes ivoiriens qui s'y intéressent. Quant à l'observation directe dite non participante ou de visu (P. N'da, 2015, p.125), elle nous a permis d'une part d'observer lors des éditions 2021 des RIANA<sup>1</sup> et d'*Africa Web Festival*<sup>2</sup>, les œuvres d'arts visuels notamment les créations numériques présentées dans les différents espaces d'exposition et de noter les comportements des observateurs devant ces œuvres c'est-à-dire « les pratiques sociales qui s'y déploient, qu'elles soient gestuelles ou non verbales » (A-M. Arborio et P. Fournier, 2005, p.3). D'autre part, elle a aidé à explorer sur les plateformes numériques étudiées, les photographies numériques des œuvres exposées, des images de synthèse, de même que la stratégie déployée en vue de leur promotion. Quant à l'entretien semi-directif, il a permis d'échanger à l'aide d'un guide d'entretien, avec les douze (12) personnes ressources interviewées.

### 1.4. Méthodes de traitement et d'analyse des données

Les informations collectées, dans le cadre de notre étude, ont été ensuite traitées et analysées de façon thématique du point de vue qualitatif. L'objectif visé étant de cerner les variables explicatives du développement des plateformes promotionnelles des créations visuelles en particulier les formes innovantes d'arts visuels issues du numérique.

## 2. Présentation des résultats

Les résultats de recherche du présent article sont organisés autour de trois axes. Le premier décrit l'avènement de la création artistique numérique en Côte d'Ivoire et le deuxième, les facteurs d'émergence et de pérennisation des plateformes promotionnelles artistiques en Côte d'Ivoire. Le troisième présente les stratégies déployées par les plateformes étudiées pour assurer la promotion des créations artistiques visuelles notamment numériques en Côte d'Ivoire.

---

<sup>1</sup> Rencontres Internationales des Arts Numériques et visuels d'Abidjan

<sup>2</sup> Évènement de promotion et d'émulation du numérique en Afrique francophone organisé de façon annuelle à Abidjan (Côte d'Ivoire)

## 2.1. Avènement de la création artistique numérique en Côte d'Ivoire

Il s'est fait à partir de l'introduction l'infographie en Côte d'Ivoire et a été facilité par l'environnement informatique développé très tôt dans le pays.

### 2.1.1. L'infographie, moyen d'introduction de l'art numérique en Côte d'Ivoire

Engendrée par l'évolution mondiale de l'informatique, l'infographie qui est désignée par F. de Mèredieu, (2003, p18) sous le vocable d'« art par ordinateur », fait référence à l'application de l'informatique à la représentation graphique et au traitement de l'image. Son introduction dans le milieu artistique en Côte d'Ivoire remonte aux années 1990 (L. K. Tanoh, 2019, p.11) et ouvre ainsi en Côte d'Ivoire, la voie à la pratique de l'art numérique. Dès son avènement, l'infographie a été d'abord adoptée dans les agences de publicité et les studios de création avant de s'étendre par la suite à d'autres secteurs. Cela est étayé par Traoré François Penantcha, l'un des tout premiers graphistes ivoiriens d'agence de publicité à la retraite, devenu depuis lors infographiste indépendant et rencontré en novembre 2021. Il le souligne en ces termes : « *Pour avoir été graphiste d'agence de communication et aujourd'hui infographiste indépendant, j'avais commencé à y utiliser les logiciels d'infographie comme Illustrator et Photoshop qu'à partir de l'année 1990.* »

Après les agences de communication et les studios de création, la vulgarisation de la pratique infographique s'est étendue à partir de l'année 1999, en raison de la forte demande d'infographistes par les agences de communication, à d'autres secteurs notamment celui de la formation. Ce fut le cas de l'Institut des Sciences et Techniques de la Communication (ISTC) qui envoya à cette époque à l'UQAM<sup>1</sup>, dans le cadre de l'ouverture du Centre Africain des Technologies de l'Information et de la Communication (CAFTIC) qui devait y être logé, trois enseignants recrutés, pour suivre des formations intensives en infographie et multimédia. En témoigne Dr Tayoro Gnéwa Gérard, l'un d'entre eux rencontré et qui s'est exprimé en ces termes: « Nous étions trois formateurs sollicités et envoyés au compte de la Côte d'Ivoire par M. Joseph Koudougnon-Balet, premier Directeur de l'Institut des Sciences et Techniques de la Communication (ISTC) pour suivre des formations intensives en TIC et multimédia au laboratoire de technologies interactives de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), dans le cadre de la création du CAFTIC, un projet sous-régional ».

A la suite de l'ISTC, d'autres structures publiques telles que l'institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) avec son département de communication ainsi que les départements de communication et des arts de l'UFR<sup>2</sup> Information, Communication et Arts de l'Université Félix Houphouët Boigny d'Abidjan Cocody vont également emboîter le pas.

En plus des structures publiques, des établissements privés comme l'École des Spécialités Multimédia d'Abidjan (ESMA), l'École Supérieure des Hautes Etudes Technologiques et Commerciales (HETEC) d'Abidjan et l'Institut

<sup>1</sup> Université du Québec à Montréal (UQAM)

<sup>2</sup> Unité de Formation et de Recherche

Supérieur de Communication (ISCOM) de l'Université Catholique de l'Afrique de l'Ouest / Unité Universitaire à Abidjan (UCAO/UUA) vont également inscrire dans leur programme de formation, des modules d'infographie.

Si l'art numérique a été introduit en Côte d'Ivoire à partir de l'infographie, suivie par la suite d'autres formes artistiques telles que la peinture numérique, la performance visuelle et audiovisuelle, l'art vidéo, son avènement a été favorisé par plusieurs facteurs.

### **2.1.2. Facteurs de facilitation de l'introduction de l'art numérique en Côte d'Ivoire**

L'avènement de l'art numérique en Côte d'Ivoire a été facilité par l'environnement informatique favorable du pays et l'appui continu des pouvoirs publics dans ce domaine.

- **L'ouverture rapide de la Côte d'Ivoire à l'informatique**

L'introduction de l'art numérique en Côte d'Ivoire a été favorisée par l'ouverture rapide du pays à l'informatique dans les années 1960 (juste après son accession à l'indépendance) ainsi que la vulgarisation de cette technologie dans le pays. Cette vulgarisation a été facilitée par la représentation dans le pays, de filiales d'entreprises internationales de distribution et d'ingénierie informatique comme Bull<sup>1</sup>, qui a procédé à l'installation du premier ordinateur de type GAMMA-30, vers la fin de l'année 1962, au Ministère de l'Economie et des finances (A. Chéneau-Loquay, 2000) . La marque Bull a été suivie par d'autres telles que Compaq, Dell, Apple, Digital, HP, Toshiba IBM, NCR, Unisys, etc. En plus de l'aide apportée par les représentations des marques informatiques, la vulgarisation de l'informatique en Côte d'Ivoire a également bénéficié du soutien manifeste des pouvoirs publics ivoiriens.

- **Appui des pouvoirs publics ivoiriens**

Ce soutien qui a débuté depuis les années 1960 et qui continue jusqu'aujourd'hui, faisant de la Côte d'Ivoire l'un des rares pays africains à avoir commencé l'utilisation et la promotion de l'informatique, s'est traduit par la création de différentes institutions publiques en charge du développement informatique. Ainsi, la Côte d'Ivoire a créé successivement à partir des années 1970, selon K.J. N'guessan (2011), la Commission Nationale pour l'Informatique (CNI), le Secrétariat Général de l'Informatique (SGI), la Commission Ministérielle de l'Informatique (CMI), le Centre Informatique Régional de Côte d'Ivoire (CIRC) chargé des technologies de l'information et de la communication (TIC) dans les secteurs de l'enseignement supérieur et de la recherche. À partir de l'année 1995, le développement des nouvelles technologies de l'information va amorcer une ascension en Côte d'Ivoire avec notamment l'arrivée de la téléphonie mobile suivie par celle d'Internet. Ces technologies deviennent avec l'informatique, les leviers qui ont permis d'instaurer un environnement favorable à l'expansion du numérique en Côte

---

<sup>1</sup> L'une des toutes premières sociétés spécialisées dans l'informatique professionnelle implantées en Côte d'Ivoire et dont le nom vient de celui de son fondateur, l'ingénieur norvégien Fredrik Rosing Bull

d'Ivoire car ils servent à la fois d'outils et de supports de la transformation numérique. Cette expansion va être renforcée par la création en 1999 de la Société Nationale de Développement Informatique (SNDI)<sup>1</sup>, une société d'Etat chargée de contribuer, entre autres à la mise en œuvre de programmes de formation en informatique au profit des services de l'Etat. Dans ce même élan, l'Etat ivoirien a créé en 2012, l'Agence Nationale du Service Universel des Télécommunications /TIC (ANSUT), dans le but de favoriser l'accès des populations vivant sur le territoire ivoirien aux outils et prestations essentielles de Télécommunications et Technologies de l'Information et de la Communication (TIC). Parmi les programmes de l'ANSUT figure la vulgarisation en Côte d'Ivoire des TIC dont le projet « *un citoyen, un ordinateur, une connexion internet* » qui vise à amener les ivoiriens à s'approprier les TIC (K. Anoh, 2015, p.4), en est une illustration manifeste.

Si l'avènement de l'art numérique a été favorisé par l'environnement informatique favorable instauré très tôt en Côte d'Ivoire, cet art entretient d'une manière ou d'une autre, un certain rapport avec les plateformes promotionnelles d'arts numériques dont le développement a été favorisé par plusieurs facteurs.

## **2.2. Les facteurs de développement des plateformes promotionnelles des arts numériques en Côte d'Ivoire**

Le développement de ces plateformes en Côte d'Ivoire a été favorisé par des facteurs d'émergence et de pérennisation desdites plateformes. Avant de décrire ces facteurs, il importe de présenter les types de plateformes promotionnelles des arts numériques développés en Côte d'Ivoire.

### **2.2.1. Typologie des plateformes promotionnelles des arts numériques en Côte d'Ivoire**

Les plateformes chargées d'assurer la promotion des œuvres d'arts numériques en Côte d'Ivoire, s'intéressent également pour certaines aux œuvres d'arts visuels analogiques dont elles assurent la promotion en ligne. Ces plateformes se répartissent en deux groupes à savoir les plateformes événementielles autour du numérique et les plateformes virtuelles ou en ligne.

- **Les plateformes événementielles autour du numérique**

Il s'agit d'événements organisés en Côte d'Ivoire pour contribuer à la promotion des créations artistiques numériques. Parmi ces plateformes se distinguent *Africa Web Festival* et les *Rencontres Internationales des Arts Numériques et visuels d'Abidjan* (RIANA) qui sont pour le moment en Côte d'Ivoire, les deux grands événements qui œuvrent pour la vulgarisation des arts numériques.

Concernant d'abord *Africa Web Festival* (AWF) qui a été créée en 2014 par Mariam Sy Diawara<sup>2</sup>, elle se veut une plateforme événementielle dédiée au

<sup>1</sup>Annexe 12 : Décret N°99-220 du 10 mars 1999 dissolvant l'Office Central de la mécanographie(OCM) et créant la Société Nationale de développement Informatique (SNDI)

<sup>2</sup>Femme d'affaires spécialiste de la communication et la publicité

numérique, à l'innovation, à la créativité et à l'entrepreneuriat. Organisé de façon annuelle à Abidjan, la 8<sup>ème</sup> édition de ce important rendez-vous de promotion et d'émulation du numérique en Afrique francophone, a eu lieu en novembre 2021, au Palais de la culture de Treichville (Abidjan), autour du thème: "*Nous connecter sur l'Humain*". Les publics cibles de cette tribune de rencontre entre investisseurs et porteurs de projets, se composent généralement selon Christian Guéhi, le chargé de communication de ce festival rencontré en octobre 2021, « des ministères inscrits dans une politique de dématérialisation, des incubateurs ou entreprises spécialisées dans le domaine du numérique, des professionnels du numérique, des créateurs, producteurs et diffuseurs de contenus web, du grand public et tout particulièrement la jeunesse œuvrant dans le domaine du numérique. »

Quant aux *Rencontres Internationales des Arts Numériques et visuels d'Abidjan* (RIANA), il s'agit d'un festival créé en 2017 par l'artiste visuel ivoirien et promoteur culturel Jacobleu, de son vrai nom Bleu Jacob. Cet évènement réunit chaque année à Abidjan (Côte d'Ivoire), en plus des experts, des artistes pratiquant différentes formes d'expression artistique visuelle et numérique. On y distingue des sculpteurs, des peintres analogiques, des performeurs ainsi que des photographes numériques, des designers multimédias et des peintres numériques venant d'Europe et d'Afrique. En conséquence, les œuvres présentées lors des RIANA par les artistes sélectionnés, comprennent en plus des créations numériques telles que la peinture numérique, les performances utilisant la technologie numérique, les projections d'effets spéciaux, les créations 3D, les jeux électroniques, des créations visuelles analogiques comme des sculptures, des installations. L'ouverture des RIANA (réservées exclusivement au départ aux créations numériques) aux œuvres visuelles analogiques s'explique selon Jacobleu « par les difficultés du public à comprendre pour le moment les créations numériques émergentes proposés, alors qu'il est plus habitué aux œuvres d'arts visuels analogiques ».

A côté des plateformes événementielles œuvrant pour la promotion des créations numériques, se sont également développées des plateformes virtuelles ou en ligne.

- **Les plateformes virtuelles ou en ligne**

Ces plateformes se composent de sites web et de réseaux sociaux numériques dont la plupart sont généralement rattachées à des espaces d'expositions tels que les musées, les galeries et les fondations d'art qui ont rapidement compris l'importance de la présence numérique.

Au niveau des sites web d'espaces d'exposition, l'on peut citer en référence, ceux des galeries d'art ayant aujourd'hui une grande renommée telles que les galeries Loui Simone Guirandou Gallery<sup>1</sup>, Cécile Fakhoury<sup>2</sup>, Houkami Guyzagn<sup>3</sup> comme le souligne J. Bleu (2020, p.149) et auxquels

<sup>1</sup> <https://www.louisimoneguirandou.gallery> (consulté le 8/11/2021 à 8 h:05 mn)

<sup>2</sup> <https://cecilefakhoury.com>(consulté le 9/11/2021 à 9 h:06 mn)

<sup>3</sup><https://houkamiguyzagn.com/oeuvre.php> (consulté le 9/11/2021 à 15h:55 mn)

s'ajoutent les sites web de la Fondation Bjkd<sup>1</sup> (dotée d'un espace d'exposition dénommée la *Pièce Unique* où exposent des talents confirmés ou prometteurs) et du musée des Cultures Contemporaines Adama TOUNGARA (MuCAT)<sup>2</sup>.

Ces sites web sont chargés de faire la promotion des activités des espaces d'exposition dont ils dépendent notamment les expositions en cours et même passées via leurs menus déroulants (*évènements, expositions, nos artistes, en galerie, presse, Art, etc.*) et la publication des images numériques et vidéos des œuvres analogiques ainsi que les créations numériques reçues.

Le site web du MuCAT qui permet de disposer, à partir de son menu « *Expositions* », de toutes les informations iconiques et textuelles, sur les différentes expositions organisées depuis l'ouverture du musée en 2020 jusqu'aujourd'hui. L'exemple de « l'exposition de l'artiste photographe franco-israélienne, Deborah Sfez intitulée *Les Gens du Pays* » et organisée du 25 novembre au 05 janvier 2022 », en est une illustration pertinente selon le technicien de MUCAT rencontré en novembre 2021.

En complément des sites web, des réseaux sociaux numériques indépendants ou rattachés à des institutions de promotion artistique sont également mis à contribution dans la promotion des œuvres d'arts visuels notamment numériques en Côte d'Ivoire. Si au niveau des réseaux sociaux indépendants, la plateforme *Africart* créée par le photographe d'art et réalisateur Franck Yoboué, fait office de figure de proue, il fonctionne selon lui comme « une galerie numérique consacrée à la promotion de l'art et des artistes africains et accessible sur Facebook<sup>3</sup> ».

A la différence du réseau social indépendant *Africart*, les autres sont des pages de réseaux sociaux numériques significatifs (Facebook, Instagram et Twitter) rattachés aux espaces d'exposition de renom cités plus haut. Ces pages sont chargées de relayer l'action des sites web des institutions culturelles de rattachement en partageant les informations qui y sont publiées.

C'est le cas des pages Facebook<sup>4</sup> et Instagram<sup>5</sup> de la galerie d'art contemporain Louisimone Guirandou qui diffusent régulièrement des contenus iconiques des expositions de la galerie telle que l'exposition personnelle « *Nyansapo, le silence est d'Or* » de l'artiste ivoirien Sess Esoh organisée en novembre 2021 à Abidjan (S. D. Cheickna, 2021).

Il en est de même pour la galerie Cécile Fakhoury dont les pages Facebook<sup>6</sup>, Twitter<sup>7</sup> et Instagram<sup>8</sup> diffusent des images accompagnées souvent de textes concernant aussi bien les expositions de la galerie de Paris, de Dakar que celle d'Abidjan (Côte d'Ivoire) qui nous a accueilli à l'occasion de l'exposition du photographe franco-ivoirien François-Xavier Gbré dénommée « *La Nage de l'Éléphant* » et qui s'est achevée en janvier 2022.

<sup>1</sup> <https://fondationbjkd.com/art> (consulté le 8/11/2021 à 17:21 mn)

<sup>2</sup> <https://mucat.net> (consulté le 10/11/2021 à 9h:13 mn)

<sup>3</sup> <https://www.facebook.com/AFRICART-189282901133376> (consulté le 13/11/2021 à 16h:14 mn)

<sup>4</sup> <https://www.facebook.com/lsguirandou.gallery> (consulté le 8/11/2021 à 9h:02 mn)

<sup>5</sup> <https://www.instagram.com/lsguirandou.gallery/> (consulté le 8/11/2021 à 9h:51 mn)

<sup>6</sup> <https://www.facebook.com/galeriececilefakhoury/> (consulté le 9/11/2021 à 10h:08 mn)

<sup>7</sup> <https://twitter.com/galeriecf> (consulté le 9/11/2021 à 11h:10 mn)

<sup>8</sup> <https://www.instagram.com/galeriececilefakhoury/> (consulté le 9/11/2021 à 13:53 mn)

Quant à la Facebook de la galerie d'art traditionnel et ethnique M'Pataô<sup>1</sup> (qui signifie *réconciliation* en baoulé, une ethnie de Côte d'Ivoire), elle permet d'obtenir via sa rubrique photos, une vue en images de la collection privée d'art africains (masques, statuettes et autres objets rituels et utilitaires) d'Angoua Koffi Maurice<sup>2</sup> qui y sont exposées. De plus, elle permet aussi d'avoir un aperçu aperçu visuel des œuvres des artistes africains, toutes techniques confondues qui y effectuent des expositions.

A l'instar des supports de communication digitale des galeries d'art qui précèdent, les pages Facebook<sup>3</sup>, Twitter<sup>4</sup> et LinkedIn<sup>5</sup> du Musée des Cultures Contemporaines Adama Toungara (MuCAT) d'Abobo (Abidjan) sont aussi mises à contribution pour promouvoir à l'échelle internationale, les œuvres des artistes exposant audit musée, *y compris les créations numériques*.

Il en est de même de la page Facebook<sup>6</sup> de la Fondation Donwahi pour l'Art Contemporain créée en 2008 en hommage à feu Charles Bauza Donwahi<sup>7</sup> par sa fille Illa Ginette Donwahi et dont la mission est de promouvoir les œuvres d'art contemporaines, des artistes issus des quatre coins du monde (A. Double, 2021). Elle permet de visualiser les images des expositions passées et en cours qui y ont été publiées. L'une des expositions passées dont fait mention cette page Facebook, et confirmée par l'administrateur de la plateforme de la Fondation, est celle de « l'Artiste autodidacte ivoirien Souleymane Konaté et dénommée *Aventures Ambiguës* ».

Si les différentes plateformes jouent un rôle prépondérant dans la promotion des arts visuels en Côte d'Ivoire en particulier les créations numériques, il convient de souligner que leur éclosion a été favorisé par des facteurs d'émergence et de pérennisation desdites plateformes.

### **2.2.2. Les facteurs d'émergence des plateformes promotionnelles des arts numériques en Côte d'Ivoire**

L'avènement des plateformes promotionnelles des arts numériques en Côte d'Ivoire a été favorisé par plusieurs facteurs. Ils vont de l'absence d'espaces promotionnels des arts numériques au désir des espaces d'exposition du pays d'optimiser la promotion de leurs activités notamment d'exposition artistique et de vulgarisation des œuvres d'arts numériques émergentes.

- **L'absence d'espaces promotionnels des arts numériques en Côte d'Ivoire.**

Dès l'introduction de l'art numérique en Côte d'Ivoire dans les années 1990, il n'existait pas sur le marché des arts visuels du pays, de plateformes

<sup>1</sup>[https://web.facebook.com/Galeriempatao/?\\_rdc=1&\\_rdr](https://web.facebook.com/Galeriempatao/?_rdc=1&_rdr) (consulté le 10/11/2021 à 16h:11 mn)

<sup>2</sup> Premier Directeur général des Douanes ivoiriennes et grand collectionneur

<sup>3</sup><https://www.facebook.com/MuseeAdamaTOUNGARA> (consulté le 10 /11/2021 à 10h:31 mn)

<sup>4</sup><https://twitter.com/MucataMusee> (consulté le 10/11/2021 à 11h:07 mn)

<sup>5</sup><https://ci.linkedin.com/company/mucata> (consulté le 10/11/2021 à 12h:19 mn)

<sup>6</sup><https://www.facebook.com/FondationDonwahi> (consulté le 14/11/2021 à 20:07 mn)

<sup>7</sup> Pilier dans la politique de feu Felix Houphouët Boigny, premier Président de la République de Côte d'Ivoire mais aussi grand acteur de développement et mécène de l'art



dédiées à la promotion de cette nouvelle forme d'expression artistique. En effet, les seuls espaces promotionnels de référence des arts visuels à cette époque où la pratique des arts numériques était encore embryonnaire, étaient les lieux classiques d'exposition tels que les salons « chandelier lagune », « coups de fusil » de l'hôtel Ivoire (actuel Sofitel Abidjan Hôtel Ivoire) qui n'étaient malheureusement pas accessibles à tous les artistes en raison des coûts élevés de location des salles. A ces salons, s'ajoutent le hall du centre culturel français (aujourd'hui institut culturel français) et les galeries d'art qui avaient commencé à s'ouvrir timidement avec en référence, la galerie *Arts Pluriels*, créée en 1991 et qui a exposé de grands noms de l'art ivoirien, africain et international. Au fil des ans, d'autres espaces d'expositions dont des galeries d'art, vont émerger afin d'animer le marché de l'art. Parmi ces espaces physiques, J. Bleu (2020, p.103) distingue « la Fondation Donwahi pour l'Art contemporain, la galerie Rotonde des Arts, la galerie Cécile Fakhoury, Lebasquiat Art Gallery, la galerie Eurkâ, Louis Simone Guirandou Art Gallery<sup>1</sup>, la galerie Houkami Guyzagn et la galerie Amani » qui font aujourd'hui la fierté du marché des arts visuels en Côte d'Ivoire. De toutes ces institutions culturelles, ne figurait aucune plateforme promotionnelle des arts numériques. Ce n'est que dans la dernière décennie précédant l'année 2020, que les espaces promotionnels des arts numériques (sous forme événementielle et virtuelle) ont commencé à faire surface afin de combler le vide constaté. C'est dans ce sens qu'est intervenue F. Eveno (2019) à propos de la plateforme numérique *Africart*. Pour elle, la création de cette plateforme en février 2019 par l'animateur socio-culturel, photographe d'art et réalisateur Franck Yoboué, est partie du constat selon lequel, « il existerait très peu d'initiatives de promotion des formes d'arts et cultures africaines », des artistes africains notamment les talents émergents en Côte d'Ivoire.

Dans le souci de combler le vide dû à l'absence d'espaces promotionnels des arts numériques, il y a eu en plus en plus des plateformes numériques telles que *Africart*, la création de deux plateformes événementielles autour du numérique avec des objectifs bien définis.

Il s'agit d'abord d'*Africa Web Festival* qui vise entre autres comme objectifs de promouvoir la production, la diffusion et l'utilisation des outils issus du numérique par les acteurs des sociétés africaines, et de prendre en compte les évolutions rapides du secteur des TIC pour les mettre au profit de la jeunesse africaine.

Il s'agit ensuite des *Rencontres Internationales des Arts Numériques et visuels d'Abidjan* (RIANA) dont l'objectif général est de contribuer selon S. B. Bassolé (2021), au développement des nouvelles technologies liées au digital et aux arts. Il s'agit en d'autres termes de valoriser et de promouvoir les talents émergents ayant comme supports d'expression le numérique.

Si l'absence d'espaces promotionnels des arts numériques a favorisé l'émergence de plateformes dédiées, le désir de certaines institutions culturelles

---

<sup>1</sup> Créée en 2015 à Abidjan Cocody Mermoz par l'historienne d'art, galeriste et auteur ivoirienne *Simone Guirandou N'diaye* afin de se rapprocher de son lieu de résidence, après 24 ans d'existence de sa première galerie dénommée *Arts pluriels* située à Cocody les 2 plateaux.

(galeries d'art, musées, fondations d'art) d'optimiser la promotion des œuvres exposées et de diffuser les nouvelles formes d'arts visuels issus du numérique, a également contribué à cette émergence.

- **De l'optimisation de la promotion des expositions artistiques à la diffusion des œuvres numériques**

Les plateformes utilisées pour renforcer la promotion des œuvres artistiques des espaces d'expositions classiques sont généralement des sites web et des réseaux sociaux numériques. La mission assignée à ces plateformes par leurs tutelles (musées, galeries d'art, fondations d'art), est de combler le vide constaté. Il s'agit d'une part d'assurer la promotion en ligne des activités desdites institutions notamment les expositions physiques afin d'augmenter la visibilité des œuvres exposées et d'accroître la notoriété de leurs auteurs. D'autre part, il s'agit d'assurer la promotion des œuvres d'arts numériques émergentes.

Le choix des supports de communication digitale comme plateformes promotionnelles artistiques par les espaces d'exposition s'explique par le fait qu'ils jouent un rôle d'intermédiation à fort impact. C'est pour cette raison que le *Conseil national du numérique* cité par A. Barbaux (2015) a pu dire qu'« une plate-forme est un service occupant une fonction d'intermédiaire dans l'accès aux informations, contenus, services ou biens édités ou fournis par des tiers. Au-delà de sa seule interface technique, elle organise et hiérarchise les contenus en vue de leur présentation et leur mise en relation aux utilisateurs finaux. A cette caractéristique commune s'ajoute parfois une dimension écosystémique caractérisée par des relations entre services convergents ». En clair, il s'agit d'exposer de façon virtuelle au public, les créations numériques ou les images numériques des œuvres d'arts visuels des espaces d'exposition.

Au-delà de l'optimisation de la promotion des œuvres d'arts visuels et de la vulgarisation des formes d'arts visuels issus du numérique comme facteurs clés de leur émergence, l'éclosion des plateformes promotionnelles des arts numériques a également été suscitée par leur forte contribution à la promotion de la culture numérique en Côte d'Ivoire. Cette contribution est surtout perceptible au niveau d'*Africa Web Festival* dont la confirmation est donnée par la fondatrice Mariam Sy Diawara en ces termes : « *Africa Web Festival* vise entre autres missions d'inculquer la culture numérique aux africains y compris les artistes pour éviter qu'ils demeurent des analphabètes du 21<sup>ème</sup> siècle par manque de maîtrise de l'outil numérique ».

Dans le développement des plateformes promotionnelles des créations numériques en Côte d'Ivoire, si certains facteurs ont contribué à leur émergence, d'autres ont participé par la suite à leur pérennisation.

### **2.2.3. Facteurs de pérennisation des plateformes promotionnelles d'arts numériques en Côte d'Ivoire**

Débutées avec un nombre restreint, les plateformes promotionnelles d'arts numériques en Côte d'Ivoire, ont connu au fil des ans, un accroissement de leur effectif dû à des facteurs internes et externes.

- **Les facteurs internes : l'appui de la tutelle et la régularité des expositions**

Sur le plan interne, le développement de la plupart des plateformes promotionnelles des arts numériques a d'abord bénéficié de l'appui de la tutelle. Cet appui est à la fois d'ordre humain, financier, matériel, technique et technologique comme le souligne le chargé de communication d'*Africa Web Festival*: « En plus de l'appui financier et matériel de la fondatrice pour la réussite de l'évènement comme c'est le cas pour d'autres festivals similaires, *Africa Web Festival* dispose d'une solide équipe de ressources humaines internes dont la synergie des compétences constitue sa force d'action qui est soutenue par des compétences externes rémunérées à la hauteur de leur intervention ».

Outre l'appui institutionnel, l'organisation régulière d'expositions artistiques fait également partie des moyens utilisés pour contribuer à l'évolution ou à la pérennisation des plateformes promotionnelles des œuvres d'arts visuelles notamment les créations numériques. Cette pérennisation nécessite également l'appui de facteurs externes.

- **Les facteurs externes**

Les facteurs externes de développement des plateformes promotionnelles des œuvres d'arts numériques font référence aux actions de soutien de leurs réseaux relationnels de partenaires institutionnels et médiatiques.

Sur le plan institutionnel, le soutien apporté à *Africa Web Festival* et aux RIANA dans le cadre de leurs festivités, émane de mécènes et de partenaires tels que l'ANSUT, Orange, l'OIF et la fondation BJKD et le Ministère de la Culture et de la Communication de France selon Jacobleu, directeur des RIANA et Christian Guéhi, le chargé de communication d'*Africa Web Festival*.

Sur le plan médiatique, *Africa Web Festival* et les RIANA bénéficient à leurs différentes éditions du soutien des médias internationaux tels que TV5 (le plus grand partenaire et opérateur de la Francophonie en CI), France 24, Africa 24. Sur le plan local, Tv Orange, la RTI<sup>1</sup>, ainsi que la Radio et la télé Albayane apportent leur soutien à ces plateformes évènementielles qui œuvrent pour la promotion de l'art numérique en Côte d'Ivoire et en Afrique.

Si le développement des plateformes promotionnelles d'arts numériques est favorisé par des facteurs d'émergence et de pérennisation, les stratégies adoptées par ces plateformes pour la promotion des créations artistiques jouent également un rôle important dans leur fonctionnement.

### **2.3. Stratégies promotionnelles des plateformes de diffusion des œuvres d'art numérique**

Les stratégies déployées pour la promotion des œuvres d'art numérique revêtent des spécificités en fonction de la typologie des plateformes promotionnelles.

---

<sup>1</sup> Radiodiffusion Télévision Ivoirienne

### 2.3.1. Stratégies des plateformes événementielles autour du numérique

La stratégie déployée par les plateformes événementielles *Africa Web Festival* et *Les Rencontres Internationales des Arts Numériques et visuels d'Abidjan (RIANA)* pour promouvoir les créations numériques repose sur l'organisation d'une série d'activités.

- **L'organisation d'expositions artistiques**

Une exposition artistique permet entre autres de faire connaître un artiste et ses œuvres. Cette activité est organisée aussi bien par *Africa Web Festival* que par *les RIANA*.

Au niveau d'*Africa Web Festival*, le comité d'organisation propose à chaque édition, aux créateurs numériques qui y participent (designers UX, développeurs de logiciels, producteurs de contenus audiovisuels pour le numérique, etc.), un éventail d'activités dont une exposition artistique où ils sont mis en compétition. A l'issue d'un concours, les meilleurs talents qui participent à l'exposition, reçoivent une récompense qui consacre leur mérite par un jury et contribue aussi à la promotion de leurs œuvres (composées notamment de vidéos, d'applications, de blogs) auprès des visiteurs. Ce-faisant, l'organisation de cette exposition permet au festival de réaliser son objectif spécifique de promotion de la créativité africaine dans les domaines du numérique. Cela est attesté par B. Gueu (2014) en ces termes : « Au cours de l'édition 2014 du festival, les meilleures productions africaines dans les catégories du documentaire, des arts (axés sur le numérique), de la place des femmes, de la jeunesse de l'aventure et du tourisme ont été primés par un jury composé d'acteurs et de spécialistes du milieu ».

A l'instar d'*Africa Web Festival*, les *RIANA* organisent également des expositions artistiques pour promouvoir les œuvres d'arts numériques présentées (peinture numérique, performances audiovisuelles, projections d'effets spéciaux, de créations 3D, etc.) ainsi que les créations analogiques (sculpture, peinture, installations, etc.) des artistes nationaux et de non nationaux invités. Parmi les nationaux pratiquant les arts numériques et ayant participé aux *RIANA*, l'on peut citer la peintre, graphiste et photographe performeuse en audiovisuelle Jelly Sarah<sup>1</sup> et le plasticien Grah Poll<sup>2</sup> qui se distingue depuis quelques années par la pratique de la peinture numérique ou digital painting . L'illustration est donnée par ces peintures numérisées *Cent pour Cent Dadié* réalisées en hommage à Bernard B. Dadié, l'icône de la littérature ivoirienne, à l'occasion de ses cent (100) ans (J. Bleu, 2019, p.44). Parmi les lieux d'exposition artistique des *RIANA* figurent l'Institut français

---

<sup>1</sup>Artiste peintre, graphiste et photographe performeuse en audiovisuelle qui fut la représentante de la Côte d'Ivoire en juillet 2017, aux 8<sup>èmes</sup> Jeux de la Francophonie en Arts numériques, aux côtés de ses amis du groupe O'zone.; une artiste ivoirienne qui se fonde sur le concept des « selfies » pour s'exprimer (cf. [http://transcultures.be/wp-content/uploads/2018/02/RIANA2018\\_Dossier-de-presse\\_Transcultures-2018.pdf](http://transcultures.be/wp-content/uploads/2018/02/RIANA2018_Dossier-de-presse_Transcultures-2018.pdf) (consulté le 8/11/2021 à 16h:45 mn))

<sup>2</sup>Artiste peintre ivoirien issu de l'Ecole des Beaux-arts d'Abidjan (Côte d'Ivoire) et de l'Ecole Nationale de Limoges-Aubusson (France) ;

d'Abidjan Plateau (ex-centre culturel français de Côte d'Ivoire), la Fondation BJKD<sup>1</sup> et l'hypermarché Cap Sud situé à Abidjan Marcory.

- **La diffusion en ligne des œuvres**

En plus des expositions physiques de ces activités, les organisateurs des plateformes événementielles *Africa Web Festival* et *RIANA* réalisent des prises de vue photographique et filmiques des créations numériques comme analogiques présentées, qu'ils publient ensuite en ligne. Le recours aux supports de communication digitale par *Africa Web Festival* et les *RIANA* permet d'offrir de la visibilité surtout internationale aux œuvres des créateurs invités.

Ainsi, au niveau d'*Africa Web Festival*, le site web de l'évènement<sup>2</sup> et sa page Facebook<sup>3</sup> sont mis à contribution pour exposer ou diffuser en ligne les œuvres numériques ou images numériques des œuvres analogiques des artistes invités. Au niveau des *RIANA*, c'est la page Facebook<sup>4</sup> de l'évènement qui sert de vitrine de diffusion des œuvres des artistes à l'international ; une diffusion qui bénéficie également du soutien des partenaires associés.

- **Le relais promotionnel des partenaires associés**

Le soutien des partenaires associés à *Africa Web Festival* et aux *RIANA* se manifeste d'abord par la présence d'experts associés, de collectionneurs, d'acheteurs d'œuvres d'art et de médias aux différents événements. Au-delà de leur présence, ces partenaires participent ensuite, via leur réseau relationnel international, à la promotion à l'échelle mondiale des œuvres d'art notamment les créations numériques exposées lors des deux événements.

Ainsi au niveau d'*Africa Web Festival*, l'on enregistre selon son chargé de communication Christian Guéhi, « en plus de la participation au festival d'experts venant du Québec et de la France, la promotion des contenus artistiques des créateurs africains par des médias internationaux et des médias locaux ». Ce-faisant, *Africa Web Festival* répond à un de ses sous-objectifs qui consiste à soutenir la diffusion de contenus africains notamment numériques à l'international.

Au niveau des *RIANA*, les partenaires stratégiques qui accompagnent l'évènement se composent entre autres selon Jacobleu « de la Fondation Bénédicte Janine Kacou Diagou (BJKD), principal partenaire de l'évènement, du Centre des Arts d'Enghien-les-Bains<sup>5</sup>, de la Scène conventionnée *Ecritures*

---

<sup>1</sup> Située à Abidjan Cocody, la fondation BJKD soutient les artistes et événements artistiques dans le cadre de la promotion et la préservation de l'Art africain primitif et contemporain afin de favoriser l'émergence de nouveaux talents. Elle dispose d'un espace d'exposition dénommé la galerie *pièce unique* où exposent des talents confirmés ou prometteurs. (Cf. <https://fondationbjkd.com/art>(consulté le 8/11/2021 à 16h:45 mn)

<sup>2</sup> <http://africawebfestival.com>(consulté le 8/11/2021 à 16h:45 mn)

<sup>3</sup> <https://www.facebook.com/africawebfest> (consulté le 8/11/2021 à 17h:21 mn)

<sup>4</sup> <https://www.facebook.com/numericartbidjan> (consulté le 15/11/2021 à 18:15 mn)

<sup>5</sup> Enghien-les-Bains reconnue Ville créative des arts numériques par l'UNESCO, Enghien-les-Bains est devenue en 2013, la plus petite ville du réseau au monde à porter un projet numérique

*numériques* par le Ministère de la Culture et de la Communication de France , de l'Institut français de Côte d'Ivoire (IFCI), et de *Transcultures*<sup>1</sup> ».

A l'instar des plateformes événementielles de rencontre autour du numérique, les plateformes virtuelles ou en ligne contribuent également à leur manière à la promotion des œuvres d'arts numériques.

### **2.3.2. Stratégies promotionnelles des plateformes virtuelles ou en ligne**

Les plateformes virtuelles se composent des sites web et des réseaux sociaux utilisant des stratégies spécifiques pour la promotion des œuvres d'arts numériques ou des images numériques des œuvres d'arts visuels analogiques.

- **Stratégies promotionnelles des sites web**

Dans le monde interconnecté d'aujourd'hui, les sites web des espaces d'exposition en Côte d'Ivoire *sont* reconnus, à l'instar des autres supports digitaux, comme des moyens de communication numérique qui permettent de faire connaître à l'échelle mondiale, les artistes promus ainsi que leurs œuvres. Pour ce faire, ces supports utilisent plusieurs moyens.

D'abord, il y a le référencement des sites web des espaces d'exposition qui permet aux institutions de tutelle de bénéficier d'un bon classement parmi les résultats présentés par un moteur de recherche tel que Google. En conséquence, les contenus artistiques publiés sur ces sites web (créations numériques ou images numérisées d'œuvres d'art analogiques d'exposition ou de collection privée) bénéficient d'une grande visibilité qui contribue à leur promotion.

Ensuite, l'on note dans l'ensemble, une grande facilité de navigation des sites web grâce à leur ergonomie avec en toile de fond, des menus déroulants thématiques tels que *expositions, les artistes, voir les œuvres, la presse, voir les œuvres* qui permettent à tout internaute visiteur des sites, de trouver facilement l'information recherchée, avec le minimum d'efforts. Si ces différents menus facilitent d'une part la navigation des sites web, ils contribuent d'autre part au repérage des contenus artistiques proposés et dont la visualisation est facilitée par les possibilités d'agrandissement des images photographiques et de lecture des vidéos publiées. De plus, le caractère attrayant des images photographiques et des vidéos publiées sur la page d'accueil des sites web des espaces d'exposition, permet de susciter l'intérêt des collectionneurs et acheteurs qui visitent ces plateformes, à acquérir les œuvres originales ou au besoin, organiser des expositions au profit des artistes concernés. C'est le cas par exemple du site web de la galerie d'art Houkami Guyzagn, qui donne un descriptif des œuvres publiées sous forme de fiche technique comprenant notamment le nom de l'auteur de l'œuvre, la catégorie de l'œuvre, l'année de création, la technique de réalisation, le poids, etc.

Par ailleurs, la mise en vedette des noms des auteurs des œuvres d'art publicisées sur la page d'accueil des sites web des institutions culturelles, contribue aussi à la promotion de ces artistes. Cela est perceptible au niveau des

---

<sup>1</sup>C'est un centre interdisciplinaire des cultures numériques et sonores créé en 1996 à Bruxelles et aujourd'hui installé à Charleroi, *Transcultures* conjugue les dimensions de production, de diffusion, de réflexion et de sensibilisation pour développer les nouvelles pratiques artistiques innovantes.

sites web des galeries d'art Cécile Fakoury, Houkami Guyzagn, Loui Simone Guirandou et du musée des Cultures Contemporaines Adama Toungara.

En plus de ce qui précède, la mise à jour régulière des sites web par la création et la curation de contenus artistiques, participe également de leur dynamisme, de leur attrait et de la promotion des contenus publicisés ; une promotion renforcée par les moyens interactifs d'échanges qui font participer les visiteurs à l'animation de ces plateformes et à l'amélioration de leur classement dans les résultats sur les moteurs de recherche et au partage des contenus visionnés.

- **Stratégies promotionnelles des réseaux sociaux numériques**

A l'instar des sites web, les *réseaux sociaux numériques* dont la plupart sont rattachés aux espaces d'exposition tels que la galerie d'art *Louisimone Guirandou*, la galerie *Cécile Fakoury*, le Musée des Cultures Contemporaines Adama Toungara d'Abobo, la galerie M'Pataô et de la Fondation Donwahi, sont également utilisés pour assurer la promotion des artistes visuels ivoiriens y compris les créateurs numériques et leurs œuvres. Ces plateformes permettent, au-delà de l'extension de la communication des espaces d'exposition, d'augmenter la visibilité des créations numériques et des œuvres d'art analogiques publicisées via leurs images publiées, et de rehausser en conséquence la notoriété de leurs auteurs. Pour ce faire, ces plateformes se servent de différentes techniques.

Il y a d'abord le partage de contenus (images, vidéos, textes) via l'interactivité qui caractérise les *réseaux sociaux numériques*. C'est ce qui a amené G. Kawasaki et P.Fitzpatrick (2015, p.134) à dire à tout utilisateur de Facebook ceci : « Il est censé vous inciter à chercher davantage d'interaction afin que votre contenu posté soit vu par un grand nombre de personnes ».

En plus du partage de contenus, les réseaux sociaux favorisent également l'exploitation d'espaces ou d'outils de publication pour y diffuser des contenus artistiques attractifs sous forme de photos accompagnés de légendes et souvent de vidéos pour apporter un atout supplémentaire aux différents posts. C'est le cas de la page Facebook de la plateforme *Africart* qui propose sur son interface selon Carol Valade (2019), « aux artistes du continent africain désirant se faire connaître, dix rubriques ou menus *cinéma, comédie, danse, enfant, mode, musique, peinture, photographie, sculpture et documentaire* » destinées à recevoir les contenus artistiques à promouvoir. La facilité d'accès à ces rubriques par tout internaute qui visite la plateforme, contribue ainsi à la promotion des œuvres d'art publiées. Cela est perceptible au niveau des pages Facebook et Instagram de la galerie d'art *Louisimone Guirandou*, des pages Facebook, Twitter et Instagram de la galerie *Cécile Fakoury*, des pages Facebook Twitter et LinkedIn du Musée des Cultures Contemporaines Adama Toungara d'Abobo et des pages Facebook de la galerie M'Pataô et de la Fondation Donwahi dont les différents menus, liens, photos, vidéos et textes proposés contribuent à la promotion des créations numériques ou images numérique des œuvres d'arts visuels y sont également publiées.

### 3. Discussion des résultats

Il ressort des résultats de notre article, l'existence effective d'un lien fort entre l'avènement de l'art numérique en Côte d'Ivoire et le développement des plateformes promotionnelles des formes innovantes d'arts visuels issus du numérique comme le stipule l'hypothèse principale.

Les arguments avancés par les personnes ressources rencontrées notamment la médiatrice culturelle de la galerie d'art contemporain Cécile Fakhoury d'Abidjan, le Directeur de l'organisation des RIANA, l'administrateur de la plateforme de la Fondation Donwahi pour l'Art Contemporain, la responsable de la galerie Houkami Guyzagn et le chargé de communication d'*Africa web Festival* permettent de confirmer cette hypothèse principale. Ces avis sont partagés par K. Aboua (2021, p.98) qui estime que « *l'art peut induire un développement lié au changement social ...* ». Il en est de même pour E. Couchot et N. Hilaire (2005, p.202) pour qui « le numérique propose des outils qui s'inscrivent parfaitement dans la continuité des pratiques traditionnelles longuement éprouvées, tout en leur apportant de nouvelles possibilités ».

L'avènement de l'art numérique en Côte d'Ivoire qui remonte aux années 1990 et qui a joué un rôle prépondérant dans le développement des plateformes promotionnelles de cette forme d'art, a été effectivement favorisé par l'ouverture rapide de la Côte d'Ivoire à l'informatique et son expansion dans le pays, au vu des résultats de l'article notamment les affirmations précédentes des informaticiens de la SNDI et de l'ANSUT. Ce qui confirme la première hypothèse secondaire de l'article.

Les avis de ces informaticiens sont partagés par L. Agbia (2010) qui estime que la Côte d'Ivoire enregistrait en 1987, la présence d'une vingtaine de sociétés de services informatiques sur le marché des microsystemes. De par leur présence, ces structures favorisent non seulement l'accroissement significatif des importations de matériels informatiques mais également la vulgarisation de l'outil informatique en Côte d'Ivoire ainsi que son accessibilité par la population.

Si l'introduction de la création artistique numérique en Côte d'Ivoire a été facilitée par l'environnement informatique développé très tôt dans le pays, son lien avec le développement des plateformes promotionnelles des créations numériques s'explique par sa forte contribution à l'éclosion des facteurs d'émergence et de pérennisation de ces plateformes comme le stipule la deuxième hypothèse secondaire qui est confirmée par les propos des personnes ressources interviewées notamment celles issues de la Fondation d'art contemporain Donwahi d'Abidjan, d'*Africa Web Festival* et des *Rencontres Internationales des Arts Numériques et visuels d'Abidjan*.

Concernant les facteurs d'émergence des plateformes promotionnelles, l'on relève d'abord l'absence d'espaces promotionnels de l'art numérique dès son avènement en Côte d'Ivoire et dont le vide devait être comblé. F. Eveno (op.Cit) abonde dans le même sens en justifiant cette situation par le fait qu'« il existerait très peu d'initiatives de promotion des formes d'arts et cultures africaines ».



Ensuite, l'on souligne le désir de certaines institutions culturelles en Côte d'Ivoire (galeries d'art, musées et fondations d'art) d'optimiser la promotion des œuvres d'arts visuels qu'elles exposent et de vulgariser également les nouvelles formes d'arts visuels issus du numérique ainsi que leurs auteurs. Il s'agit enfin de la volonté de certains responsables de plateformes de contribuer, via leurs activités, à la promotion de la culture numérique en Côte d'Ivoire.

Quant aux facteurs de pérennisation desdites plateformes, il s'agit sur le plan interne, aux dires des personnes ressources rencontrées, de l'appui institutionnel apporté par la tutelle à la plupart des plateformes qui y sont rattachées et de l'organisation régulière d'expositions d'arts visuels y compris les créations numériques.

Sur le plan externe, le développement des plateformes promotionnelles a été favorisé par le soutien des réseaux relationnels de partenaires médiatiques (internationaux et locaux) et institutionnels apporté aux plateformes de rencontre autour du numérique *Africa Web Festival* et les RIANA.

L'appui des réseaux relationnels médiatiques comme moyens de développement des plateformes promotionnelles de l'art numérique est défendu par K. Aboua (2021, p.146) pour qui « les mass-médias, [...] peuvent concourir à la célébrité d'un artiste ou d'une œuvre d'art [...]. Un seul passage à la télévision présentant des œuvres d'un artiste peut changer la perception que le public a vis-à-vis de ce tableau, dans un sens positif ou d'approbation. Après une exposition, les œuvres d'art peuvent acquérir plus d'aura ».

Si au niveau de la Côte d'Ivoire, des contributions diverses en vue du développement des plateformes promotionnelles des arts visuels en particulier les créations numériques sont constatées aujourd'hui, cela mérite d'être tout de même renforcé. C'est dans ce cadre qu'intervient Simone Guirandou-N'diaye (2012, p.131), qui estime qu'« à côté de la contribution non négligeable du privé, notre pays, et c'est un impératif, doit se doter de moyens adéquats des temps modernes, pour se hisser davantage à un niveau international respectable sur le plan de l'art et de la culture qui demeurent le socle et la vitrine d'une société. »

Intervenant dans le même ordre d'idées que Simone Guirandou-N'diaye, E. Couchot et N. Hilaire (2005, p.178), citant en exemple le cas de l'Australie où le soutien à la culture est important, soulignent que « quelques organismes, comme l'ANAT<sup>1</sup> et l'australien Film Commission, y subventionnent la création d'œuvres numériques ».

En clair, les plateformes promotionnelles ont besoin d'un appui extérieur pour leur développement.

Au regard de ce qui précède, si l'organisation régulière d'expositions artistiques *physiques* fait partie des moyens de pérennisation des plateformes promotionnelles des œuvres d'art comme nous venons de le souligner, elle contribue par la même occasion, avec *la couverture médiatique des expositions et la publication en ligne des contenus artistiques exposés*, à la promotion des œuvres d'arts visuels, en particulier les créations numériques. Ce qui confirme la troisième hypothèse secondaire qui stipule que *la stratégie des plateformes promotionnelles*

---

<sup>1</sup> Australian Network for Art and Technology ou Réseau australien pour l'art et la technologie

*des œuvres numériques repose sur l'organisation d'expositions artistiques physiques et virtuelles.*

En somme, la promotion des œuvres d'art se fait d'une part de façon physique via l'organisation d'expositions et de façon numérique par l'alimentation des sites web et des réseaux sociaux numériques en contenus artistiques. C'est dans ce sens qu'interviennent G. Kawasaki et P. Fitzpatrick (2015, p15) pour dire que « le plus grand défi que l'on a à relever sur les médias sociaux, c'est de trouver chaque jour suffisamment de contenu à partager. [...] La création de contenu implique de rédiger de longs articles, de prendre des photos ou de faire des vidéos ».

De par leur caractère interactif surtout les réseaux socionumériques, les plateformes numériques s'offrent des possibilités de s'enquérir des avis des visiteurs et des clients qui les parcourent ; d'où l'intervention de G. Westerman, D. Bonnet et A. McAfee (2016, P.17) : « Si vous voulez, pour une fois, entendre la voix de vos clients sans passer par le prisme restrictif des enquêtes et des groupes de qualité, les réseaux sociaux vous le permettent. »

Ainsi, F. de Mèredieu (2003, p.13) pourra dire à son tour que « le mode de communication des œuvres est en mutation constante et réagit sur la nature, le contenu et la structure des productions artistiques ». En raison de l'impact du numérique, elle souligne également que « Les processus de diffusion des œuvres ont également été profondément modifiés. Les modes de présentation traditionnels de l'œuvre d'art (musées et galeries d'art) sont bouleversés par l'apparition de musées et galeries virtuels ».

Au-delà de la promotion des œuvres d'art, les plateformes artistiques se veulent de véritables marchands qui font partie des principaux acteurs du marché de l'art en Côte d'Ivoire. C'est ce qui a amené J. Bleu (2020, p.85) à affirmer que « les œuvres d'art n'ont aucune valeur s'il n'y a pas de marchands [...]. Le marchand est essentiel dans la promotion des artistes [...]. Car il ne s'agit pas pour un artiste de vendre, mais d'être présenté et imposé au public. Aussi faut-il organiser des expositions [...] pouvant assurer la diffusion nationale et internationale des œuvres ». En clair, l'organisation des expositions est au cœur *des stratégies des plateformes promotionnelles des œuvres numériques en Côte d'Ivoire.*

## **Conclusion**

Au terme de cet article qui pose le problème du rapport entre l'avènement de l'art numérique et le développement des plateformes promotionnelles de formes innovantes d'arts visuels issues du numérique en Côte d'Ivoire, il était question de nous interroger sur le rôle joué par l'avènement de l'art numérique dans le développement des dites plateformes, les facteurs clés de leur développement *ainsi que* les stratégies promotionnelles qu'elles déploient.

L'analyse et l'interprétation des résultats de l'article issus de la recherche documentaire et de l'entretien semi-directif, nous a permis de déduire que l'avènement de l'art numérique en Côte d'Ivoire a joué un rôle prépondérant dans le développement des plateformes promotionnelles de cette forme d'art

car il a fortement contribué à l'éclosion de leurs facteurs de développement. L'on distingue parmi ces facteurs, des facteurs d'émergence tels que l'absence d'espaces promotionnels des arts numériques, le désir des espaces d'exposition d'optimiser la promotion des œuvres analogiques et de diffuser les créations numériques émergentes et des facteurs de pérennisation. Ceux-ci font référence à l'appui de la tutelle, à l'organisation régulière d'expositions artistiques et aux actions de soutien des réseaux relationnels de partenaires institutionnels et médiatiques qui sont également utilisées comme stratégies promotionnelles.

Les différents résultats de recherche permettent d'une part de confirmer dans l'ensemble, les hypothèses de recherche émises en début d'article et d'autre part de relever le fort impact du numérique dans le monde contemporain où il se présente comme la principale technologie qui s'est imposée dans presque tous les secteurs d'activité y compris celui des arts visuels. C'est ce qui a amené G. Westerman, D. Bonnet et A. McAfee (2016, p.17) à affirmer que « l'arrivée du numérique est ce qui s'est produit de plus important pour les entreprises aujourd'hui [...] parce que ses progrès récents ne cessent de faire sauter des contraintes et d'ouvrir des possibilités incroyables aussi bien aux individus qu'aux entreprises. »

Si l'avènement des plateformes promotionnelles des œuvres d'art numérique est à saluer, bénéficient-elles pourtant suffisamment de promotion auprès des artistes visuels et du public au point de susciter leur intérêt ? Dans le cas contraire, quelle stratégie de communication efficace mettre en place pour accroître leur notoriété auprès des artistes visuels et du public de Côte d'Ivoire ?

### Références bibliographiques version

- ABOUA Kouakou, 2021, *Anthropologie, art et développement durable en Afrique*, L'Harmattan, Paris.
- AGBIA Lucien, 2010, « Informatique: du balbutiement à la révolution » *PME Magazine*, n° double spécial 50 ans d'économie de la Côte d'Ivoire, 246.
- ANOHI Kouao, 2015, « Un citoyen, un ordinateur », *Fraternité Matin* n°15060 du 19 février, 4.
- ARBORIO Anne-Marie et FOURNIER Pierre, 2005, *L'enquête et ses méthodes : L'observation directe*, Paris, Armand Colin, 127p.
- BASSOLE Simon Benjamin, 2021, « Côte d'Ivoire-AIP/ L'édition 2021 des Rencontres internationales des arts numériques en avril à Abidjan » [En ligne] Disponible <https://www.aip.ci/cote-divoire-aip-ledition-2021-des-rencontres-internationales-des-arts-numeriquesen-> (consulté le 10/11/2021 à 11h:09 mn)
- BLEU Jacob, 2020, *Les artistes et la société*, Paris, L'Harmattan.
- CHEICKNA Salif Dabou, 2021, « Art contemporain/Nyansapo, le silence est d'or : Voyage au cœur d'une parodie humaine dans les cités de Plâtre, d'Albâtre et celle des Cardinals » [en ligne] Disponible sur [https://www.fratmat.info/article /216329 / culture/art-](https://www.fratmat.info/article/216329/culture/art-)

- contemporain-nyansapo-le-silence-est-dor-voyage-au-coeur-une-parodie-humaine-dans-les-cites-de-platre-dalbatre-et-celle-des-cardinals, (consulté le 19/11/2021 à 08h:37mn)
- CHENEAU-LOQUAY Annie, 2000, *Enjeux des nouvelles technologies pour l'Afrique. Du téléphone à Internet*, Paris, karthala.
- COUCHOT Edmond et HILAIRE Norbert, 2003, *L'art numérique*, Paris, Flammarion.
- DOUBLE Arsène, 2021, « La Fondation Donwahi : un espace ouvert à tous », [En ligne] Disponible sur <http://www.100pour100culture.com/art-contemporain/fondation-donwahi-espace-ouvert-a/> (consulté le 05/09/21 à 19h:21mn)
- DOUEIHI Milad, 2013, *Qu'est-ce que le numérique ?*, Paris, PUF.
- EVENO Flora, 2019, « Africart : une galerie numérique de l'art africain » [en ligne] Disponible sur <https://www.rtb.be/article/africart-une-galerie-numerique-de-l-art-africain-10151652> (consulté le 14/12/2021 à 16h:17mn)
- GUÉHI, Christian, 2016, *Africa Web Festival : Conférence du 14 Novembre 2016, l'espace Latrille Events des II Plateaux*, Abidjan, Mandingo.
- GUEU, Bertrand, 2014, « Télévision numérique : Abidjan accueille la première édition de Africa Web festival 2014 » [En ligne] Disponible sur <https://news.abidjan.net/articles/502377/television-numerique-abidjan-accueille-la-premiere-edition-de-africa-web-festival-2014>, (consulté le 18/12/2021 à 13h:07mn)
- GUIRANDOU-N'DIAYE Simone, 2012, *Les cinq continents à la galerie Arts Pluriels*, Abidjan, NEI-CEDA.
- KAWASAKI Guy et FITZPATRICK Pep, 2015, *L'art des médias sociaux. Stratégies gagnantes pour un usage professionnel*, Paris, Nouveaux Horizons.
- MEREDIEU Françoise de, 2003, *Arts et Nouvelles Technologies. Art vidéo, Art Numérique*, Paris, Editions Larousse.
- MILON Alain et SAINT MICHEL Serge-Henri, *Lexicom. Les 3500 mots du marketing publicitaire, de la communication et des techniques de production*, Rome, Bréal, 2000, 224p
- N'DA Paul, 2015, *Recherche et méthodologie en sciences sociales et humaines. Réussir sa thèse, son mémoire de master ou professionnel, et son article*, Paris, L'Harmattan.
- N'GUESSAN Kouamé Joachim, 2011, *Développement et application des TIC (Technologies de l'Information et de la Communication) dans les pays africains (Maghreb, francophone, anglophone, lusophone)*, Mémoire de Master communication corporativa, Instituto Séneca Madrid.
- TANOHI Kouassi Landry, 2019, *Les métiers de l'infographie*, Abidjan, Groupe Médias Editions.
- VALADE Carol, 2019, « Côte d'Ivoire: Afric'art, la plateforme en ligne qui expose les talents émergents », [En ligne] <https://www.rfi.fr/fr/emission/20190224-cote-ivoire-afric-art-plateforme-ligne-expose-talents-emergents> (consulté le 14/11/2021).

- WESTERMAN George, BONNET Didier et MCAFEE Andrew, 2016, *Réussir la mutation numérique. Comment les technologies numériques transforment les entreprises*, Paris, Nouveaux Horizons.
- YAYA Ouattara et als, 2007, « Internet dans les métropoles africaines : le cas d'Abidjan ». *TIC et développement* du 21 août 2007, [En ligne] Disponible sur <http://www.tic.ird.fr/spip5d42.html?article225> (consulté le 19/ 12/2021)

## L'IMAGE CONTROVERSEE DE LA FEMME DANS LA MUSIQUE URBAINE EN COTE D'IVOIRE

ABE Hermann Guy Roméo  
Institut National Supérieur des Arts  
et de l'Action Culturelle (INSAAC)  
Abidjan Côte d'Ivoire  
[hermannabe225@gmail.com](mailto:hermannabe225@gmail.com)

### Résumé :

Les crises socio-politiques ont contribué à la mutation de la société ivoirienne qui impacte les comportements de la population notamment la femme. D'ailleurs, pour des raisons qui leur sont propres, les artistes, dans leurs chansons, présentent des images contradictoires de la femme. Ces réflexions portent à croire que la gente féminine symbolise le vécu social ivoirien. Comment la femme symbolise-t-elle par ses attributs la société ivoirienne ? Une analyse de contenu de certains textes musicaux présente une femme moderne le plus souvent citadine, cupide, donc matérialiste dont cet amour prononcé pour l'argent fait d'elle parfois une victime de cette société. Mais cette même femme est par moment figure de célébrité, l'incarnation de l'amour et de la vertu maternelle. Cette personne conserve encore en elle les valeurs traditionnelles qui met en exergue le respect de la dignité humaine. En somme, les images de la femme reflètent cette société ivoirienne en pleine mutation.

**Mots clés :** femme, société, matérialisme, amour, mutation.

### Abstract:

Socio-political crises have contributed to the transformation of Ivorian society. This one develops within it evils noted through the behavior of the population in particular the woman. For reasons of their own, artists in their songs present contradictory images of women. These reflections lead one to believe that the female gender symbolizes the Ivorian social experience. How does the woman symbolize by her attributes the Ivorian society? A content analysis of certain musical texts presents a modern woman who is most often urban, greedy, there fore materialistic, whose pronounced love for money sometimes makes her a victim of this society. But this same woman is at times a celebrity figure, the embodiment of love and maternal virtue. This person still retains traditional values that emphasize respect for human dignity. In short, the images of women reflect this Ivorian society in full mutation.

**Keywords:** woman, society, materialism, love, mutation.

## Introduction

Le Zouglou tout comme le Coupé-décalé naît sous un fond de crise en Côte d'Ivoire. La première naît en 1990, dans une société en proie à une crise sociale et politique qui oblige le président de la république d'alors Felix Houphouët-Boigny à instaurer le multipartisme. Le second naît d'un putsch manqué qui s'est transformé en mutinerie, séparant le pays en deux zones d'occupations, le plongeant ainsi dans une situation de ni paix ni guerre. Et dans l'optique de sublimer cette situation, Doug Saga crée le Coupé-Décalé afin que la population ivoirienne s'évade et ait des moments de joie malgré le contexte. Les deux genres musicaux ont pour point commun la crise comme facteur d'émergence. Mais une société en pleine crise ne peut engendrer que les fléaux sociaux. Naturellement, ce vécu social est dépeint par les artistes du genre Zouglou et Coupé-décalé dépeignent dans leur musique. Faits récurrents dans leur chanson, les sujets portent sur la femme. A tort ou à raison, l'image de la femme subit une controverse dans la musique urbaine en Côte d'Ivoire. L'écoute de celles-ci permet d'appréhender la femme comme le symbole de ce vécu social. Comment la femme symbolise-t-elle les traits de la société ivoirienne ? Que renferme cette notion de symbole ? Quelles facettes la femme représente-elle dans la société ivoirienne ? Pour répondre à ces questions une analyse de contenu de certaines chansons des artistes de la musique urbaine comme méthodologie permet de dégager les caractéristiques de la femme en société. Cette présente réflexion a pour objectif de montrer une paupérisation de la société ivoirienne dont la femme est la plus affectée. Pour démontrer cette paupérisation sociale, il est impératif de comprendre la notion de symbole à travers laquelle les différentes figures de la femme qui reflètent la société ivoirienne seront révélées.

### 1. Définition du concept de symbol

La contribution du lexicographe A. Rey (2004 : p .3719) pour *le Dictionnaire historique de langue française* permet de saisir l'étymologie du mot symbole. Dérivé du grec *sumbolon*, le mot « symbole » désigne un signe de reconnaissance précisément un objet coupé en deux dont deux hôtes conservaient chacun une moitié qu'ils transmettaient à leurs enfants. On rapprochait les deux parties pour faire la preuve que des relations d'hospitalité avaient été construites. L'aspect relationnel qui se dégage de cette étymologie, émane du verbe *ymballein* signifiant « jeter ensemble » « joindre » « réunir » et aussi mettre en contact ». L'héritage grec chemine jusqu'au XIV siècle pour être entre autres repris par le latin et devenir *symbolum*. Dès lors, il représente la croyance et désigne spécifiquement le « tableau des principaux articles de la foi ». Cet emploi, encore rare, devient plus fréquent au cours du XVI siècle dans le domaine de la théologie et prend le sens de « signe extérieur d'un sacrement ». Outre l'emploi religieux, le mot symbole signifie un « fait ou objet naturel perceptible qui évoque par sa forme ou sa nature, une association d'idées « naturelles » dans un groupe social donné avec quelque chose d'abstrait ou absent. Cette acception est courante jusqu'au XVIIe et XVIIIe siècle pour désigner, d'une part, un signe constituant une marque de reconnaissance

par les initiés au mystère (1960) en référence à l'utilisation antique et d'autre part un « jeton servant de signe monétaire » (1798). A la même époque, deux autres sens provenant du bas latin (latin de l'antiquité), *symbola* font référence. Il s'agit de la cote part payée dans un repas commun et de la collation. L'usage actuel du mot symbole ne reprend pas cependant toutes les définitions susmentionnées. Actuellement, le mot symbole désigne un signe figuratif, un être animé ou chose qui représente un concept, qui en est l'image, l'attribut, l'emblème : le drapeau, symbole de la patrie. C'est aussi une personne qui incarne de façon exemplaire une idée, un sentiment. Par exemple, être le symbole de la générosité. Toujours avec les lexicographes du *Dictionnaire historique de la langue française*, (Granjon, 2008, p.19) Alain Rey en tête, démontrent que la polysémie provenant des origines latines s'est déclinée pour produire différents types d'utilisation du mot « symbole », chacun trouvant dans des champs disciplinaires variés des réalisations plus ou moins concrètes. Le lexicographe français dénombre trois sous catégories. La première assimile le symbole à une figure ou « une personne qui incarne de façon exemplaire quelque chose [...] [et qui] en vertu d'une convention arbitraire correspond à une chose ou à une opération qu'il désigne » (Rey [dir.], 2004: p.3719). Le symbole est employé ainsi en chimie, en numismatique, en mathématiques, en publicité et en informatique. De fait, les chimistes ont mis au point des symboles pour classer les éléments sous la forme d'un tableau (exemple: Au = Or); les créateurs publicitaires ont réalisé des logos pour représenter une marque et les mathématiciens ont inventé les symboles «+» et «-» pour signaler une addition et une soustraction. Parallèlement à cette sous-catégorie, Alain Rey en mentionne deux autres: l'une apparaît dès 1818, dans laquelle le symbole est « un énoncé descriptif narratif, susceptible d'une double interprétation » (A.Rey ibid.); l'autre introduit la dimension sémiotique. La dernière version du *Petit Robert* reprend ces trois rubriques du *Dictionnaire historique de la langue française*, mais les représente cette fois sous la même catégorie, définissant alors le symbole comme « ce qui représente autre chose (signe) en vertu d'une correspondance analogique » (Rey, 2007, p.2482). Pour chaque rubrique, des considérations littéraires, sociologiques, psychanalytiques, linguistiques et sémiotiques s'intègrent à une spécification de la discipline employant chaque acception. Au vu de l'intérêt porté par plusieurs disciplines à la question du symbole, nous voulons examiner celles qui l'ont placé au centre de leur réflexion épistémologique et qui ont élaboré des outils conceptuels probants. Chaque discipline retenue, c'est-à-dire la psychanalyse, la sociologie et la phénoménologie, définit différemment le concept de symbole, accentuant par-là la polysémie du mot. D'ailleurs, il est parfois déroutant de constater que le « symbole », au sein d'une même discipline, est utilisé dans des acceptions différentes. On retiendra à travers cette panoplie que le symbole signifie la représentation d'une réalité.

## **2. Les différentes figures de la femme dans la société ivoirienne**

Les artistes de la musique urbaine ivoirienne représentent la femme qui, par moment, est victime de la société et qui par moment fait aussi figure de



célébrité. Mais cette femme en société s'apprécie avant tout par sa trivialité et son goût prononcé pour l'argent faisant d'elle une matérialiste. La femme manifeste ainsi une sorte d'insouciance qui la conduit à sa propre perte et, au-delà, installe le chaos social. Déjà en 1999, dans *l'album Série C*, Espoir 2000 traite la femme d'inconscient, car la chanson débute par un dicton : « si tu prends le chemin de je m'en fous, tu vas te retrouver au village de si je savais ». Le second aspect de ce matérialisme est le choix de la facilité. Cette image de la fille facile est illustrée à travers ce dialogue entre la jeune fille et un homme, extrait de la chanson « Les côcôs » du groupe Les Côcôs :

Petit Yodé, je moyen côcô sur ton dos ce soir non !  
 Ah ! Maman, ce soir ça réussit pas parce que moi-même je n'ai pas gagné ce soir pour manger  
 Ça moyen réussit petit !  
 Mais y a quoi ? Les côcôs comme ça, ça me charge.  
 Depuis que le zouglou est créé, tout réussit pour nous. C'est que pour moi là, ça moyen réussir ce soir-là.

La jeune fille veut un sponsor pour la soirée. Le jeune homme résiste et tente de l'éduquer aux vertus de la formule anglaise : « No contribution, no drink ! » (Y. Konaté, 2002, p.789). Majoritairement, les jeunes filles rebutent les études qu'elles abandonnent au cycle primaire pour la carrière de coiffeuse, de courrière. La femme est comparée à une ensorceleuse qui utilise son charme pour aguicher les hommes mariés dont les conséquences directes sont les crises familiales. Le père de famille divorce et ces filles prennent la place des mamans. Elles sont des briseuses de foyer. Car « Behi Zoko ne sort pas avec les élèves ni les étudiants mais diplômée en Agrégation de gazoil » (Espoir 2000, 1999), c'est-à-dire les sorties. Aussi le matérialisme de la femme s'appréhende-t-il à travers toutes les images métaphoriques mentionnées dans ces chansons. La femme est d'abord assimilée à une caissière. (Espoir 2000, *Calculeuse* 2014). Elle ne vit que pour l'argent. A cet adage « tu perdras de l'argent en suivant une femme, tu ne perdras jamais une femme en suivant l'argent » (Espoir 2000, 2014) car l'argent devient le ciment de l'amour. Ensuite, en fonction du rôle qu'elle joue dans son foyer, elle arbore d'autres qualificatifs : « des mathématiciennes qui vont calculer ton jeton, des chimistes qui vont mélanger ta vie, souvent des coiffeuses qui vont friser tes poches, des terroristes : héritages en otage » (Espoir 2000, 2014). Toutes ces métaphores pour montrer la quasi inexistence de l'amour sincère dans la vie de couple parce que pour « draguer une femme, il faut de l'argent, pour les fiançailles, le mariage, même le divorce nécessitent de l'argent ». Ce goût prononcé pour l'argent peut être l'une des causes du développement de la prostitution. Le groupe *Kiff no beat* en featuring avec DJ Arafat traite la femme de Kpoclé « prostituée en langage de rue appelé Nouchi ». Dans cette chanson dénommée « approchez regardez » du même groupe, la femme est quasiment chosifiée. Elle est une marchandise qu'on acquiert à vil prix, à partir de 200F, 300f et celle d'une certaine classe demande au moins 2000 FCFA.

En somme, la femme symbolise l'immoralité qui sévit dans la société actuelle. Elle est qualifiée d'inconsciente, d'ensorceleuse, de calculeuses, et caissières. Tous ses sobriquets péjoratifs exprimant son penchant pour l'argent

causant ainsi d'énormes dégâts dans les familles avec plusieurs répercussions sur la société. Mais cette femme est parfois une victime de la société.

La femme, victime de la société est celle qui subit les actes affreux des hommes à travers les viols, l'autoritarisme en famille mais aussi l'abus de confiance que ceux-ci font montre dans une relation. Dans une société en crise qui cherche des repères, où règnent la violence et d'autres formes d'agressions, la femme est souvent la plus à plaindre. Après la crise post-électorale de 2010, il a été remarqué une prolifération des crimes dont l'une des conséquences est la vulnérabilité de la femme. Un tel contexte est repris par Petit Denis qui raconte l'histoire d'une famille dans la commune de Treichville qui reçoit la visite des hommes armés qui, affirment ne pas vouloir de l'argent et autres objets précieux mais désirent violer toutes les femmes de la maison (Petit Denis, insécurité 2012). Durant cette période trouble de la Côte d'Ivoire, un rapport des Nations Unies qui dénonce 1129 cas de viols sur 1149 victimes à compter du 1er janvier 2012 au 31 décembre 2015<sup>1</sup>. L'autre forme d'injustice que subit la femme est l'impuissance de cette dernière face aux abus de son mari. Elle n'a pas droit à la parole encore moins donner son point de vue dans les histoires de famille.

L'homme règne en dictateur, non plus en chef de famille, lui qui a la charge de faire régner la paix, l'amour et d'inculquer aux enfants l'éducation. Lato Crespino, dans le titre « Ah les hommes », rapporte les propos des hommes qui prétendent qu'« en amour c'est moi qui porte la culotte tu n'as rien à me dire » (CRESPINO, 2009). La femme connaît aussi des déboires dans des foyers polygames. En effet, pour un homme, les rivales sont prêtes à causer du tort à leur coépouse en allant voir un marabout. Selon Betika, dans sa chanson « ma rivale », ce genre de pratique peut avoir du succès pour un temps mais pas tout le temps. Et dans un foyer quand la femme n'arrive pas à enfanter, elle est traitée de « sorcière », d'avoir « un ventre cimetièr ». L'artiste Molière démontre que la femme demeure inconsolable surtout quand elle perd son enfant. (Molière, femmes en pleurs...). Enfin, l'artiste Josey montre que les femmes sont aussi victimes de la malice des hommes. Ils usent de subterfuges pour convaincre la femme qu'elle demeure l'élue de son cœur. Ainsi, certains hommes emménagent chez leurs compagnes, profitent de leurs bonnes grâces, mais le mariage tant attendu n'arrive point. A la question de savoir ce qui se passe, l'homme prétend qu'il étudie sa compagne. Mais cette étude s'apparente à l'acquisition d'un diplôme de doctorat, car la situation perdure depuis une dizaine d'années (Josey, diplôme, 2016). La femme n'est pas seulement la vulnérable, la dupe des hommes, mais elle est cette personne aimée, célébrée.

Il est question de montrer comment la femme, qui aime, reçoit de l'amour en retour soit par reconnaissance, soit par des poèmes. Selon les saintes écritures (genèse 2 :18-24), Dieu vit qu'il n'était pas bon que l'homme soit seul. Il le plongea dans un sommeil et prit une côte d'Adam et lui fabriqua une compagne qui lui sera une aide. Et de cette complicité naît l'amour. L'homme amoureux devient un poète par moment en magnifiant la femme. Comme l'atteste le titre « beauté africaine » de l'artiste Bagnon (2000). L'artiste apprécie

---

<sup>1</sup> *Rapport des Nations Unies sur les viols et leur répression en Côte d'Ivoire*, 2016, 31 p.

la femme en ces termes : « noir ou claire, élégance, douceur, mystère te caractérise, sourire éclatant, le coup strié, démarche onduleuse, postérieur fascinant ». Toutes ces caractéristiques pour magnifier la beauté de la femme, l'amour ressenti pour cette dernière. Lorsque cet être venait à souffrir donc malade par exemple, l'homme pour témoigner son amour tente de la rendre heureuse. L'homme, dans cet élan d'amour ne manque pas d'ingéniosité afin d'arracher un sourire et rendre moins pénible ces instants pour l'être adulé. L'artiste Dezy Champion dans ce titre « Hôpital » raconte l'histoire d'une femme malade couchée dans un hôpital. A son anniversaire, le mari de cette femme l'invita, lui l'artiste préféré de cette dernière, pour lui chanter des chansons (Dezy Champion, album mon Jubilé, titre Hôpital, 2016).

La femme, c'est aussi la brave maman, vertueuse qui se bat pour la réussite de ses enfants. Elle est cette personne qui fera l'impossible pour le bien-être de la famille. Comme le dit l'artiste Kerozen, sa mère était capable de vendre ses bras juste pour lui acheter une chaussure (titre maman...). Quel que soit la fonction sociale de cette femme, sa mère « est son Dieu sur terre ». Car elle est celle qui prie, te bénit pour que tu réussisses dans la vie. Par conséquent, un enfant ne doit pas faire souffrir sa mère, car ses pleures peuvent te fermer les portes de la bénédiction. La bible, à juste titre dans Exode 20 :12, dit « honore ton père et ta mère afin que tes jours se prolongent dans le pays que l'Eternel ton Dieu te donne ».

On retiendra que la femme est un être adulé par l'homme qui lui témoigne son amour soit par des poèmes soit par des louanges. Toutes ces facettes de la femme reflètent les aspects de la société ivoirienne.

### **3. Femme : reflet de la société**

Un contexte social justifie le comportement de la population ivoirienne :

« En Côte d'Ivoire, la société d'abondance s'installe, amenant alors avec elle son cortège de rêves et d'illusions : le mythe du progrès pour tous, le bonheur pour chacun. Dans les médias, à travers la publicité et à fortiori dans les mentalités, l'heure est à la consommation et aux loisirs. De ce contexte de consommation, émergent de nouvelles valeurs qui seront plus en harmonie avec la logique capitaliste. Elles seront orientées principalement vers la réussite matérielle, le confort, la profusion de biens » (BLE, 2006, p.174). Un nouvel ordre social inspire les artistes ivoiriens, montrant ainsi plusieurs images de la femme en société, mais ils insistent sur deux caractères en particuliers. Premièrement, la femme dont parlent les chanteurs Zouglou est le portrait-robot d'une femme matérialiste, « opportuniste et manipulatrice », qui se complaît dans sa dépendance aux hommes; ce profil est celui d'une femme sans pudeur, qui vend ses charmes pour accéder à un mieux-être. Deuxièmement, il y a « la véritable femme africaine », mère de famille, épouse soumise et aimée, consciente de ses devoirs envers les siens et prête à se sacrifier pour eux. Naturellement, les artistes honorent ce type de femmes (Okomba, 2009, p.252). Il faut noter toutefois que dans la réalité sociale ivoirienne, ces deux types de femmes, aux caractéristiques et aux valeurs diamétralement opposées, ne sont pas les seules qui existent.

Si les artistes ont tenu à présenter les femmes ivoiriennes sous ces deux aspects, c'est pour montrer à la société que la passion urbaine et les problèmes qu'elle engendre ont conduit à la naissance d'une génération de femmes immorales, différentes de l'ancienne génération. L'on peut mentionner, entre autres, ces femmes qui, à cause de la misère, disposent de leur corps à leur guise, alors que dans les sociétés traditionnelles, les femmes font abstraction de leur volonté individuelle et du droit à disposer de leur corps afin de se soumettre entièrement à leurs parents et à travers eux à l'harmonie, à la stabilité et à la communauté. Selon les principes de la vie en communauté, les femmes sont le pilier de la famille et la base de la société ; ce qui veut dire qu'elles ont une certaine place de choix dans les nations notamment en Afrique. Tous les rôles qu'on lui attribue devraient lui donner une certaine considération personnelle, un prestige, et ce, en dépit du fait que tout le mérite de son dévouement est, en quelque sorte, accordé à son mari. Toujours est-il que l'une des conséquences les plus visibles des crises ivoiriennes est l'accroissement de la pauvreté chez les femmes. Effectivement, les difficultés matérielles liées aux conséquences de l'aggravation de la crise économique ont atteint de plein fouet les femmes, qui en grande partie, dépendent économiquement des hommes. Il leur a fallu trouver des solutions de rechange dans une société somme toute phallogratique. Pour certaines, parmi les plus jeunes femmes, le « commerce du corps » a constitué la principale source de revenus. Cela ne veut nullement dire que toutes les femmes de cette génération vivent de la sorte. Lorsque les artistes Zouglou font cas de ces jeunes femmes qui « vendent » leur corps sans « vergogne » au lieu de travailler à la sueur de leur front, ils se posent en conservateurs d'une certaine éthique traditionnelle qui fait de la femme un élément fondateur de la communauté qui pour cette raison doit se respecter et montrer une image plus digne d'elle. Les chanteurs Zouglou sont donc les spectateurs d'une désacralisation accélérée des femmes ivoiriennes, à telle enseigne qu'en l'espace d'une génération, les changements rapides de mœurs donnent l'impression que des femmes d'un certain âge et des jeunes adoptent des attitudes morales contraires à celles que leur ont été enseignées par leurs parents. « En 1999, l'immense succès de l'album "1er gaou" apporte cet esprit de fête au Zouglou. L'album reprend les histoires de la vie courante en Côte d'Ivoire. En l'occurrence, le titre "1er gaou" raconte l'histoire d'un petit ami éconduit qui fort, à présent, de son succès voit cette femme revenir. Une femme qui maintenant est intéressée et tente de profiter de la situation » (Lopyy, 2021). A travers cette peinture de la femme ivoirienne, nous nous trouvons dans une société dans laquelle ce goût prononcé pour la recherche du matériel engendre d'autres conséquences : une baisse du rendement scolaire. Les descriptions des conditions de vie et d'étude interpellent. Les locuteurs projettent ainsi un ethos de censeur et de lanceur d'alerte. L'évolution du genre musical les inscrit durablement dans cette posture. L'artiste Fitini, par exemple, dans sa chanson « L'école ivoirienne », se désole :

L'école ivoirienne  
C'est vraiment triste [...]  
On n'arrive même plus à s'exprimer

Mon ami Zadi avait dit  
 Mais Franco tu as les belles oeils  
 La maman de Paulin c'est la chanteure principale. (Fitini, 2000).

L'anecdote de Zadi qui ne connaît pas les règles morpho-lexicales élémentaires du pluriel et du féminin des noms (belles oeils au lieu de beaux yeux ; la chanteure au lieu de la chanteuse) sonne l'alarme (Koffi, 2018, p.4). Un taux de grossesse élevé en milieux scolaire et l'apparition accrue de la criminalité sont tant de maux qui minent la société ivoirienne. L'artiste Petit Denis, dans son titre « insécurité », a su parler à cette population analphabète ivoirienne avec des termes biens à propos comme le passage ci-contre « (...) Maman ho maman l'insécurité va nous djah. Tu accroches ton djakoto, ils vont voler. Tu déposes ton pirigeoi, ça va djahho (...). Là-bas, à Treichville, dans une cours les habitants de là-bas ont reçu la visite des braqueurs, les braqueurs coagulés(...). Aujourd'hui, on veut pas l'argent, on veut pas bijoux, on veut pas tuer mais on hum toutes les gos(...). La grand-mère dans la chambre quand elle a entendu cela, directement elle est sortie, elle dit kpakpato, qui t'a demandé(...). Ce qui est dit est dit(...) ». Dans ce passage de la chanson, l'artiste, soucieux de favoriser l'accès de son message à son public, emploie, à la limite, des mots très vulgaires tels que «djakoto» (caleçon), «djah» (mourir ou disparaître), «pirigeoi» (poire à lavement), «coagulés» (homme ou femme ayant mis du temps à faire l'amour), «hum» (faire l'amour), «gos» (fille ou femme) et «kpakpato» (dénigreur ou rapporteur). L'usage de ces termes par le zougloumane consiste à attirer l'attention de toute la composante de la Côte d'Ivoire, même la population analphabète, sur l'évolution désastreuse et criminogène de son climat social (Koffi, 2016, p.7). Mais tout ceci n'est pas entièrement la faute de la femme, la responsabilité de tous est engagée. D'abord, la démission des parents face à leurs engagements familiaux est prononcée à cause de la pauvreté qui sévit en Côte d'Ivoire. Au niveau de l'accès à l'instruction, on note que le taux d'alphabétisation est seulement de 37.2% de la population féminine âgée de plus de 15 ans. Ce taux représente 69% du taux masculin (PNUD, 2001). Pour les jeunes femmes âgées de 15 à 24 ans, le taux d'alphabétisation monte à 58.1% en 1999 soit 84% du taux enregistré chez les hommes de la même tranche d'âge. L'écart est quasiment identique si l'on considère le taux de scolarisation nette dans le primaire où l'on observe un taux moyen de 47% entre 1995 et 1997 représentant 75% du taux de scolarisation des garçons. Ces chiffres montrent que la Côte d'Ivoire a beaucoup d'efforts à déployer en matière d'alphabétisation des femmes et de scolarisation des filles afin de combler le fossé existant entre hommes et femmes (PNUD, 2004 : 106). En plus, ces différentes crises ont eu pour conséquence la perte massive des emplois et les politiques n'arrivent pas à juguler l'inflation. Ce qui occasionne la cherté de la vie sociale. De plus, le chômage en Côte d'Ivoire devient important, car l'Etat n'étant plus en mesure d'assurer la formation des jeunes confie cette mission à des particuliers qui construisent des établissements privés. Mais encore, le contrôle de la formation dispensée doit être effectué. La conséquence immédiate de ses établissements peu suivis est la dévalorisation du Brevet de Technicien Supérieur (BTS) sur le marché de l'emploi. Sur le plan sanitaire, les

équipements sont vétustes ou inadaptés au contexte actuel. Dans certains villages de la Côte d'Ivoire, il n'existe pas de dispensaire voire des médecins dans certains équipements sanitaires. La plupart des nantis se soignent dans les cliniques privées de renom ou à l'étranger. En clair, nous sommes dans une société dite matérialiste dans laquelle le pauvre à tort.

## Conclusion

La musique urbaine en Côte d'Ivoire propose l'image controversée de la femme en société. Elle est cette personne qui symbolise le vécu social. Elle est qualifiée à la fois de matérialiste qui vit aux dépens des hommes mais qui est par moment victimes des abus de ces derniers. Les artistes célèbrent la femme et aussi la magnifient. Après plusieurs décennies de crise sociopolitique, la Côte d'Ivoire présente une société en proie à plusieurs tares. A travers cette peinture de la femme, nous nous trouvons dans une société matérialiste dont les valeurs morales se perdent. Ce goût prononcé pour la recherche du matériel induit une baisse du rendement scolaire, un taux de grossesse élevé dans ce milieu et l'apparition accrue de la criminalité en société. Définitivement, les femmes ivoiriennes n'ont pas la partie facile; pourtant, elles représentent, par leur travail acharné et leurs modes d'organisation astucieux, les premiers agents économiques et sociaux du continent. Il devient donc urgent de faire évoluer les esprits et les femmes doivent s'unir, agir, se soutenir pour rehausser leur statut. Malgré cette figure contrastée de la femme ne dit-on pas que derrière un grand homme se trouve une grande femme.

## Bibliographie

- BLE Raoul Germain (2006), « Zouglou et réalités sociales des jeunes en Côte d'Ivoire » *Afrique et développement*, Vol. XXXI, No. 1, pp. 168-184
- GRANJON Émilie, (2008), « Le symbole : une notion complexe », *PROTÉE*, volume 36, numéro 1, pp.17-28
- KOFFI Aimée-Danielle Lezou (2018), « Pour une lecture du zouglou comme pratique discursive interculturelle », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 21 |, mis en ligne le 15 octobre 2018, URL <http://journals.openedition.org/aad/2755> , consulté le 26 septembre 2021
- KOFFI Kouakou Mathieu, 2016, « Le Zouglou ou la variété musicale de pouvoirs de mots en Côte d'Ivoire » *Sciences, Langage et Communication*, vol. 1, n°1, pp.1-12, Disponible à l'adresse : <https://revues.imist.ma/index.php/SLC/article/view/6257>
- KONATE Yacouba (2002), « Génération Zouglou », *Cahiers d'études africaines*, n°168, pp. 777 à 798 |, mis en ligne le 25 décembre 2005, sur URL : <http://journals.openedition.org/>

- LOPPY N'daricaling, Côte d'Ivoire : « Le zouglou est une musique de revendication sociale » disponible [www.information.tv5monde.com](http://www.information.tv5monde.com), consulté 23 septembre 2021.
- OKOMBA Herman Deparice, (2009), LE ZOUGLOU DANS L'ESPACE PUBLIQUE EN CÔTE-D'IVOIRE (1990-2007), *Thèse de doctorat en science politique*, Université du Québec à Montréal
- Rapport National sur le Développement Humain 2004, « Cohésion sociale et reconstruction nationale », 170p.

### **Discographie**

- Bagnon (2000), *Beauté Africaine*
- Espoir 2000 (1999), *l'album Série C*
- Espoir 2000 (2014), *Génération Consciente*
- Fitini (2002), *Tout Mignon*
- Josey (2016), *Diplôme*,
- Kiff no beat 2016 : *Approchez regardez* (featuring [DJ Arafat](#))
- Kerozen DJ (2020), *Dieu sur terre*
- Les Côtés (1992), *Zouglou Gnakpa*
- Lato Crespino (2009), *Gloire*
- Molière (2012) *Y'a quoi dans Jalousie*,
- Magic System (2000), *1<sup>er</sup> Gaou*
- Petit Denis (2012), *Insécurité*

## LE GRAPHISME ET LA RÉVOLUTION NUMÉRIQUE : LES ENJEUX DE LA MUTATION TECHNIQUE DE L'ANALOGIE AU NUMÉRIQUE

N'DRI Kouamé Richard  
Institut National Supérieur des Arts  
et de l'Action Culturelle (INSAAC)  
Abidjan - Cocody  
[kouamerichardndri@gmail.com](mailto:kouamerichardndri@gmail.com)

### Resumé

Les techniques graphiques, dont les premières évidences et manifestations sont les peintures rupestres des grottes réalisées depuis la préhistoire jusqu'au design graphique des artistes contemporains, ont connu de sérieuses mutations. Effectivement, d'année en année et progressivement, les techniques de communication visuelle et d'expression graphique sont passées de l'usage des outils traditionnels rudimentaires dits analogiques aux outils numériques tels que les tablettes graphiques, les logiciels graphiques, etc. Ce passage de l'analogie au numérique dans le domaine des arts graphiques a été rendu possible essentiellement grâce à l'invention de l'ordinateur.

Les nombreuses possibilités techniques qu'offre ce puissant outil de travail et de communication à ce vaste domaine de création artistique tant en infographie (création numérique directe) qu'en numérisation (conversion de l'œuvre analogique en version numérique), lui donne les réelles potentialités création. Toutefois, les enjeux qui en découlent sont énormes ; à commencer par les techniques des pratiques artistiques en fonction des domaines précis du graphisme, ensuite la diffusion ou la communication des productions et enfin la conservation de ces réalisations artistiques numériques.

**Mots clés :** *Graphisme, Art numérique, Tic, Analogie, Virtuel.*

### Abstract

Graphic techniques, the first evidence and manifestations of which are the rock paintings of caves produced from prehistoric times to the graphic design of contemporary artists, have undergone serious changes. Indeed, from year to year and gradually, the techniques of visual communication and graphic expression have gone from the use of rudimentary traditional tools called analog to digital tools such as graphics tablets, graphics software, etc. This transition from analog to digital in the field of graphic arts was made possible mainly thanks to the invention of the computer.

The many technical possibilities offered by this powerful work and communication tool to this vast field of artistic creation, both in computer graphics (direct digital creation) and in digitization (conversion of the analog work into a digital version), give it the real creative potential. However, the resulting stakes are enormous; starting with the techniques of artistic practices according to specific areas of graphic design, then the distribution or communication of productions and finally the conservation of these digital artistic achievements.

**Keywords :** Graphics, Digital art, Tic, Analogy, Virtual.



## Introduction

Un des phénomènes importants dans l'histoire de l'humanité qui mérite de retenir l'attention, est le passage de l'analogique au numérique dans la grande révolution technique de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Pour épouser la mode des temps modernes, il a semblé nécessaire de parler de « nouvelles technologies ». Quelquefois, il a fallu préciser même le domaine d'activités « nouvelles technologies de l'information et de la communication ». Ce passage, rendu possible grâce à l'invention de l'ordinateur qui, en imposant la notation binaire, s'y est rendu par conséquent indispensable avec ses potentialités, impacte sérieusement la vie quotidienne. Paul Valéry ne croyait pas si bien dire en écrivant dans « *La conquête de l'ubiquité* » :

Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par-là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art<sup>1</sup>.

En effet, les technologies numériques tentent de réinventer la société en investissant progressivement tous les domaines de la vie. De l'innovation médicale à la mobilité, en passant par la communication, l'industrie, la sécurité, le traitement de l'information, le développement des loisirs et les arts, la numérique révolutionne les manières de produire et d'interagir avec l'environnement.

De quels héritages techniques, les pratiques qui se revendiquent des arts graphiques appelés ainsi arts numériques, arts des nouveaux médias, arts virtuels ou arts multimédia, ont-elles bénéficiés ? Que gagnent ou que perdent les artistes contemporains, de l'adoption et de l'appropriation de ces nouveaux outils modernes de création graphique ? Dans cette étude, les préoccupations essentielles sont d'abord de comprendre le déroulement de ce phénomène et ensuite d'apprécier ses conséquences. C'est pourquoi, nous l'abordons par une approche définitionnelle des concepts de graphisme, des arts graphiques, du numérique et des arts numériques. Ensuite, nous expliquons le passage de l'analogie au numérique à travers les exigences techniques et le processus de numérisation. Enfin, nous discutons des enjeux de cette mutation dans le domaine précis des arts graphiques en relevant les avantages et/ou les inconvénients dans l'appropriation de ces nouvelles techniques de création.

### 1. Méthodologie

Pour mener la présente étude, nous avons choisi l'approche méthodologique dite qualitative et empirico-inductive faite de recherche documentaire (N'DA, Paul, 2002) aussi bien physique que numérique, d'observations orientées par notre expérience d'infographiste. Loin de manquer de rigueur scientifique, la connaissance empirique que nous avons sollicitée

---

<sup>1</sup> Source : Une édition électronique réalisée à partir du texte de Paul Valéry, « *La conquête de l'ubiquité* » (1928), in Œuvres, Tome II. Pièces sur l'art, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, 1726 pages, pp 1283-1287.

s'attache exclusivement à notre observation et aux constats faits pour mieux appréhender cette pratique artistique en mutation. Nous avons ainsi considéré comme élément essentiel de cette étude, ce phénomène récent de la révolution numérique dans ce domaine. Cette méthode nous a permis de constituer majoritairement d'importantes informations numériques à travers internet afin d'appréhender les enjeux de ce phénomène.

Quant aux observations faites, comme dirait N'DA Paul :

Le travail du chercheur consiste essentiellement à observer dans le milieu naturel le réel, un individu, un groupe ou des groupes en pleine action et à découvrir les facteurs qui influencent. L'observation "in situ" permet de constater de façon directe, "de visu", des faits particuliers et de faire un prélèvement quantitatif en vue de comprendre des comportements et des attitudes. (N'da Paul, 2015, p : 121).

Nous avons, nous-mêmes en tant qu'infographiste et illustrateur, observé ce phénomène à travers nos propres réalisations (*figure 4 et 5*) et à travers les productions artistiques sectorielles. Les données recueillies ont fait l'objet d'une analyse descriptive dont l'objectif est d'expliquer d'abord le graphisme, ensuite la révolution numérique qui traduit le passage de l'analogie aux arts graphiques numériques et enfin les enjeux de cette mutation.

## **2. Le graphisme**

### **2.1. Définition du graphisme**

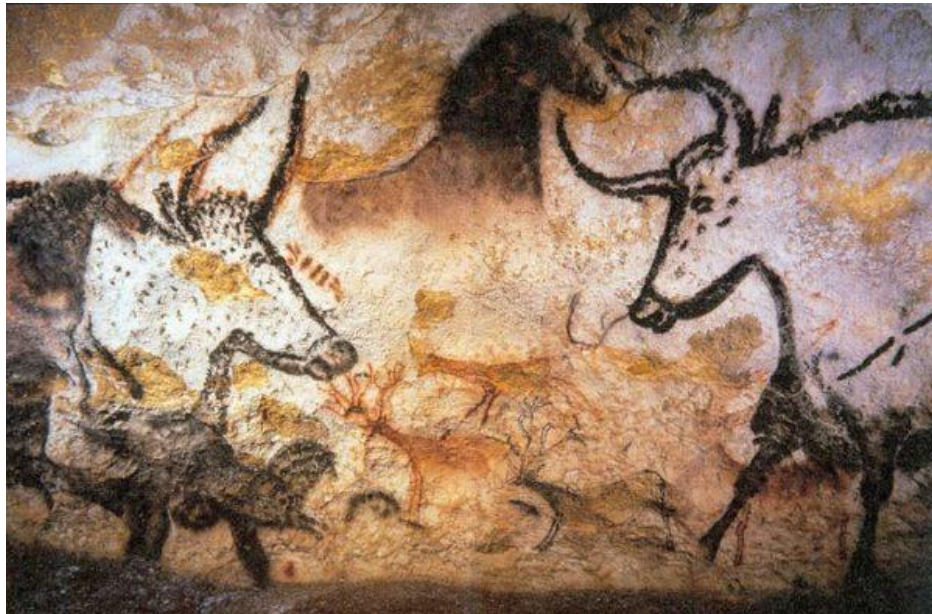
Bien que l'histoire ne soit pas absolument précise sur les origines exactes de ce qui est convenu de désigner par le mot « graphisme », elle fait toutefois mention de certains facteurs et événements qui ont favorisé et entraîné la reconnaissance de cette notion. Les premiers éléments fondateurs seraient attribués aux représentations rupestres des grottes réalisées par les lointains ancêtres (les grottes de Lascaux, entre 18 000 et 15 000 avant JC)<sup>1</sup>.

C'est de cet héritage, que naîtra la véritable discipline de graphisme qui consiste à créer, à choisir et à utiliser des éléments graphiques notamment les dessins, les caractères typographiques, les photographies, les couleurs et autres réalisations graphiques pour élaborer un objet de communication ou de culture. Le graphisme définit la manière de représenter graphiquement, c'est-à-dire l'art d'utiliser les agents graphiques (le trait ou la ligne, le point ou les pointillés, les taches, ...) pour s'exprimer. Chacun des éléments obtenus est symbolique et signifiant dans la conception du projet pour promouvoir, informer ou instruire. Le graphisme est donc une discipline visant à élaborer un objet de communication. L'objet créé peut être aussi lié à la culture. C'est le cas des pictogrammes des poids à peser l'or (poids akans) et des idéogrammes de la calligraphie chinoise. Ci-dessous quelques illustrations du graphisme.

---

<sup>1</sup> Source : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/lascaux/> consulté le 12 mai 2021

**Figure 1** : Peinture d'animaux dans les grottes de Lascaux



Source : [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Lascaux\\_painting.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Lascaux_painting.jpg)

Lascaux est une grotte décorée d'une valeur exceptionnelle (*figure 1*) qui a été inscrite en 1948 aux monuments historiques et classée en 1979 au patrimoine de l'Unesco. La réalisation des fresques pariétales que l'on y trouve semble obéir à une logique qui s'explique la même séquence temporelle (les chevaux semblent être les premiers à être tracés, ensuite les taureaux puis les cervidés). Les préhistoriens et les spécialistes<sup>1</sup> s'accordent à considérer qu'elles témoignent d'une parfaite cohésion entre la construction iconographique de la grotte et sa structure temporelle.

Les pictogrammes Adinkra (*figure 2*) sont des idéogrammes propres à une graphie soignée et raffinée que l'on retrouve en motifs des pagnes kita et sur les poids à peser l'or, communs à certaines populations du groupe Akan de Côte d'Ivoire, du Ghana et du Togo lagunaire. Ces symboles traduisent le plus souvent des scènes de la vie quotidienne. Ils sont utilisés comme éléments décoratifs, sur des chaises, les murs, les portes, et comme emblèmes pour différents groupes sociaux ou corporations. C'est l'expression visuelle d'une philosophie et d'un système de valeurs qui met l'accent sur les origines communes de ces peuples. Chaque symbole représente une expression unique en ce sens qu'il peut s'agir d'un proverbe, d'un fait historique, d'une attitude ou d'une qualité humaine ou animale. Il peut s'agir aussi d'une plante ou encore des formes stylisées d'objets animés ou inanimés. Dans la communication traditionnelle à laquelle ils sont utilisés, la signification de ces motifs appartient

<sup>1</sup> Selon la publication électronique [https://www.disciplines.ac-clermont.fr/fileadmin/user\\_upload/Histoire-Geographie/6Hist/hist\\_humanite/visite\\_virtuelle\\_Lascaux.pdf](https://www.disciplines.ac-clermont.fr/fileadmin/user_upload/Histoire-Geographie/6Hist/hist_humanite/visite_virtuelle_Lascaux.pdf), consultée le 12 mai 2021, les travaux du préhistorien Norbert Aujoulat (1988-1999) ont montré que les peintures reflétaient la saisonnalité des animaux et leurs cycles biologiques annuels de reproduction et de présence dans la vallée de la Vézère.

aussi bien à l'esthétique qu'à l'éthique. C'est pourquoi, elle englobe les relations humaines et des concepts souvent religieux et spirituels voire sacrés.

**Figure 2 :** Symboles Adinkra de l'Afrique de l'Ouest



*Source :* [https://ih1.redbubble.net/image.532817872.1201/mwo,x1000,ipad\\_2\\_snapshot,750x1000,f8f8f8.u1.jpg](https://ih1.redbubble.net/image.532817872.1201/mwo,x1000,ipad_2_snapshot,750x1000,f8f8f8.u1.jpg)

Ce que par commodité, il est convenu de désigner par « calligraphie » pour parler de l'écriture chinoise, n'est en fait qu'une méthode d'écriture. En chinois, on l'appelle *shufa* (prononcer choufa) et elle signifie un système d'écriture, mieux, une discipline d'écrire. C'est pourquoi, contrairement à la calligraphie de toutes les autres civilisations, qui fait penser à la création des formes d'écritures décoratives et ornementales, cette discipline chinoise est fondée sur le développement des qualités à la fois formelles et esthétiques mais aussi sur l'accomplissement de la personnalité individuelle. La calligraphie chinoise (*figure 3*) est un univers, un microcosme qui est la représentation du monde chinois, une discipline individuelle chinoise, une manière d'exprimer l'âme collective pour la transmission des valeurs à la fois morales et esthétique, et même un support des lois et actes administratifs publics et privés. C'est donc un art reconnu comme peinture chinoise. Sa technique consiste au maniement du pinceau à poils effilés et flexibles.

Figure 3 : Calligraphie chinoise

道可道非常道  
 名可名非常名  
 无名天地之始  
 有名万物之母

Source :

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/%E9%81%93\\_Calligraphie.GIF](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/%E9%81%93_Calligraphie.GIF)

Figure 4 : Taches, couleurs et typographies de graphisme réalisées en PAO



Source : <https://tbggrafik.files.wordpress.com/2015/04/graphisme.jpg>

## 2.2. Les arts graphiques

Connus aussi sous le vocable d'arts plastiques, les arts graphiques désignent l'ensemble des processus propres à la conception visuelle et à la mise

en scène d'une création artistique, utilisant différentes techniques tels que l'écriture, la typographie, le dessin, la peinture, la gravure, l'estampe, la photographie, etc. Cette création peut être utilisée à des fins uniquement artistiques, industrielles ou commerciales ; le cas des messages publicitaires, l'édition, les affiches ou les revues.

Les arts graphiques désignent également l'ancienne dénomination de la chaîne de production (industrie graphique) d'un produit contenant du texte et/ou de l'image, dont la finalité est l'impression pour une diffusion en nombre. Les domaines les plus usités sont : la peinture, le design d'objets, la communication visuelle (écran pub, design, logo, emballage, illustration, signalétique, webdesign), la photographie, le dessin, la gravure, la sculpture, la conception architecturale.

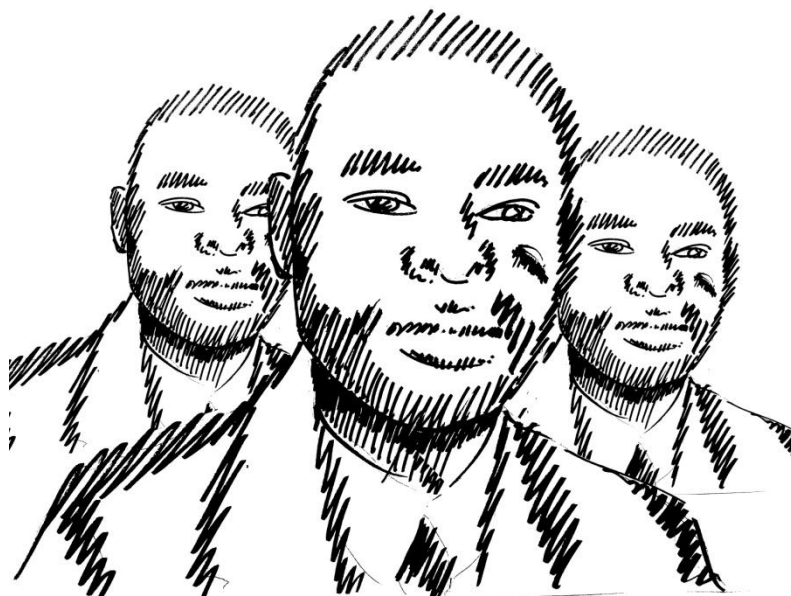
En réalité, le graphisme a connu une lente évolution au rythme des évolutions techniques et culturelles. C'est au cours de ce processus qu'il a été donné de classer les arts graphiques en deux catégories à savoir les arts d'expression où tout part généralement d'une inspiration de l'artiste (la peinture, la gravure, la sculpture (à un certain niveau), etc.) et les arts appliqués où tout part d'une commande de potentiels clients (la communication publicitaire, l'architecture, le design textile, etc.)

**Figure 5 :** *Nature morte en dessin, réalisée à partir des agents graphiques*



**Source :** *Dessin réalisé par NDRI Kouamé Richard, Mai 2021*

**Figure 6 :** *Esquisses de portraits aux traits*



Source : *Dessin réalisé par NDRI Kouamé Richard, Mai 2021*

### 3. Le numérique

#### 3.1. Définition du numérique

À l'origine, le mot numérique était utilisé pour caractériser le mode d'enregistrement des sons, des images ou des réalisations vidéographiques en opposition aux techniques d'enregistrement analogique. En réalité, dans les sciences des mathématiques, il convient de remarquer que le numérique se dit de ce qui utilise les nombres ou alors de ce qui est relatif aux nombres. C'est pourquoi, on évoquera les calculs des fonctions, des droites numériques, de l'ordre numérique et en quantité, on parlera aussi de valeur numérique. Et pourtant, étymologiquement, ce mot « numérique » proviendrait du latin « numerus », qui est interprétable en « relatif au nombre<sup>1</sup> ».

Le numérique englobe l'informatique, mais son périmètre recouvre aussi les télécommunications (téléphone, radio, télévision, ordinateur) et Internet. Il faut noter que le "Numérique" est spécifique au français. Beaucoup d'autres pays utilisent le mot anglais "digital"<sup>2</sup>. Au fil des années, plusieurs expressions ont été utilisées pour parler de l'ensemble des pratiques et des possibilités qui ont émergé grâce au développement des technologies dites nouvelles à un moment donné. Le mot « numérique » n'y a pas échappé. D'abord, appelé virtuel, ensuite digital à un autre moment, le numérique accomplit son parcours résolument. Aujourd'hui, on parle de système audio numérique, d'appareil photo numérique, de format numérique d'une image pour simplement désigner une réalité qui se dit d'une représentation de données ou

<sup>1</sup> Anne, « Numérique ou digital ? Une ambiguïté bien française », Scribécom (blog), 25 février 2014, <https://scribecho.wordpress.com/2014/02/25/numerique-ou-digital-uneambiguite-bien-francaise/>.

<sup>2</sup><https://www.onisep.fr/Pres-de-chez-vous/Haut-de-France/Amiens/Informations-metiers/Le-numerique-et-l-intelligence-artificielle/Le-numerique-c-est-quoi>

de grandeurs physiques au moyen de caractères ou de signaux à valeurs discrètes. Ces valeurs sont essentiellement traitées par l'ordinateur et ses capacités techniques.

### 3.2. Les arts numériques

Comme dirait Méliani Valérie : comprendre l'art numérique amène à poser la question de la relation entre l'art et le numérique (Méliani Valérie, 2009). Il faut reconnaître que les relations entre l'art et la technique de sa manifestation ne datent pas d'aujourd'hui. Bien au contraire, de nombreux historiens, philosophes, sociologues et théoriciens tels que Théodor ADORNO (1903-1969), Georg Wilhelm Friedrich HEGEL (1770-1831), Carl MARX (1818-1883) et d'autres en rendent suffisamment compte. L'idée, c'est : ne pas séparer l'œuvre d'art de ses conditions de productions et de création. Il faut tenir compte d'abord de l'artiste, sa culture, ses idéologies mais également de l'époque, l'environnement et surtout du lieu à partir duquel émerge la création. L'histoire de l'art apprend que la perspective au début du Quattrocento<sup>1</sup> est l'exemple le plus incontournable en matière d'innovation technique ayant de profondes répercussions dans les usages artistiques et plus généralement au niveau de la représentation du monde. Selon Baxandall, pour comprendre l'art, il faut rapprocher toute création artistique de son contexte d'émergence culturel, social et scientifique (Baxandall, 1991). Tout ceci pour affirmer que lorsqu'on parle des beaux-arts avec la création classique, l'on fait allusion aux pratiques analogiques par l'usage des techniques qui sont liées au contexte, à la société et aux sciences du moment. Puisque de plus en plus, les pratiques artistiques sont indissociables des progrès technologiques et informatiques qui révolutionnent le monde dans lequel elles se forment, alors il faut comprendre que l'essor de l'informatique et les progrès technologiques ont suscité la naissance d'une nouvelle forme de création artistique, un nouveau paradigme qu'il convient de désigner par « *Art numérique* », « *Art cybernétique* », « *Net art* » ou « *art par ordinateur* ». Ces arts numériques actent absolument le passage et la mutation de l'analogique au numérique. Comme chaque activité humaine, l'art est soumis à cette révolution numérique. Et, de fait, il doit reconsidérer sa manière d'être comme sa raison d'être. On y retrouve tous les changements induits par le numérique : démultiplication des sources, dématérialisation des supports, immédiateté et virtualité, transversalité et fonctionnement en réseau. Edmond Couchot et Norbert Hillaire abondent dans ce sens pour écrire que : « *De même que la peinture, la photographie ou la vidéo sont des techniques qui portent en germe des esthétiques propres, les technologies numériques contribuent à produire une esthétique originale* ». (2003, p. 39).

L'utilisation du numérique comme médium artistique suppose que, de sa production à sa présentation, l'œuvre n'utilise que la plateforme numérique et qu'elle en présente et explore les potentialités inhérentes. Le numérique séduit justement parce qu'il est, entre autres, interactif, participatif, dynamique et personnalisable en fonction des souhaits du commanditaire, et ces spécificités

---

<sup>1</sup> C'est un mouvement artistique italien du XV<sup>e</sup> siècle qui succède au Moyen Âge. C'est le siècle de la Première Renaissance, mouvement qui amorce le début de la Renaissance en Europe.



engendrent une esthétique particulière. Alors que les œuvres d'art classique, analogique (peinture, gravure, sculpture, ...) restaient statiques et soumises au seul regard contemplatif du spectateur, les œuvres d'art « numérique » privilégient d'autres sens tels que le toucher, la gestuelle, interagissant désormais avec l'art-spectateur.

Abidjan qui se veut un important hub culturel dans la sous-région et grand mégapole qui se met régulièrement en phase avec l'évolution constante des nouvelles technologies, n'est pas resté en marge de cette tendance. En effet, depuis 2016, la ville abrite chaque année les RIANA (Rencontres Internationales des Arts Numériques d'Abidjan). Organisée par un des promoteurs culturels, l'artiste plasticien ivoirien, Jacob BLEU et ses partenaires, la 3<sup>ème</sup> édition de 2019 a eu pour thème « Jeunesse, art, technologie et emploi ». Ces rencontres ont eu pour objectif de promouvoir et valoriser les talents émergents ayant comme support d'expression le numérique et le digital (Cf. Figures 7 à 10), dans le but de renforcer l'écosystème numérique local dynamique en Côte d'Ivoire.

Figure 7 : Affiche publicitaire du report de la 4<sup>e</sup> édition des RIANA



Source : page facebook des RIANA

**Figure 8 :** *Formes ondulées*



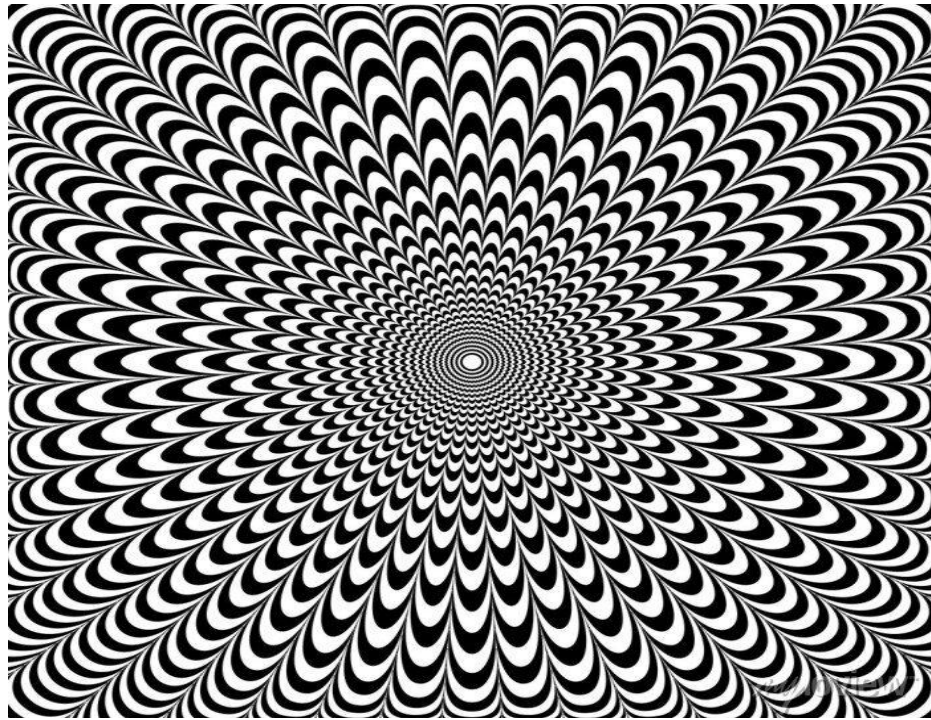
Source : <https://www.xda-developers.com/files/2020/06/oneplus-wallpaper-contest.jpg>

**Figure 9 :** *Formes tourbillonnées*



Source : [https://s1.1zoom.me/b4452/360/Texture\\_Abstraction\\_Multicolor\\_520510\\_1366x768.jpg](https://s1.1zoom.me/b4452/360/Texture_Abstraction_Multicolor_520510_1366x768.jpg)

**Figure 10 :** *Art cinétique ou Op Art*



Source : <https://img.myloview.com/stickers/op-art-abstract-design-700-103365011.jpg>

#### **4. Le passage de l'analogie au numérique**

##### **4.1. L'état des techniques de l'analogie**

L'histoire des arts graphiques et de ses techniques révèle que, jusqu'à un passé récent, le monde de la technique des arts plastiques était essentiellement analogique. La plupart des outils du peintre, du sculpteur, du graveur, de l'architecte et même du photographe depuis des siècles, étaient des objets instruments physiques tels que : le pot ou seau de peinture, le couteau à mastiquer et reboucher, la brosse à badigeonner ou recouvrir, le pinceau pour raffiner, l'argile à modeler, les ciseaux à sculpter, le bois à tailler et la feuille ou la toile à dessiner.

L'artiste utilisait les outils traditionnels dits rudimentaires pour s'exprimer. A l'aquarelle, à l'acrylique, à la peinture à l'eau ou à l'huile, au pastel, au lavis ou au glacis, le peintre, muni de sa palette de couleur, appliquait délicatement les pigments dilués à un médium suivant la recette dont il détenait le secret. Quant à l'architecture, il traçait directement le plan conçu sur son papier calque posé sur la table d'architecture. Les maquettes étaient montées avec des cartons, ciseaux, cutteurs et colle à la main. Les graveurs, à la lithographie ou à l'eau forte faisaient sortir magnifiquement sous la presse, les images bien conçues et gravées sur les plaques ou les planches. Le designer textile utilisait la technique traditionnelle de réalisation de maquettes de pagne pour arriver à l'usage de la sérigraphie artisanale.

La photographie étant une écriture de la lumière, est restée longtemps analogique. Il a fallu la découverte des propriétés chimiques des halogénures d'argent (révélateur) et de l'hyposulfite de sodium (fixateur), au XIX<sup>e</sup> siècle,

pour que soit *mis au point le procédé analogique connu sous le nom de photographie argentine* (Niepce, 1826 ; Daguerre, 1839)<sup>1</sup>. La technique photographique analogique a tout le temps utilisé la pellicule.

Dans le domaine spécifique des arts graphiques, la démarche plastique de création recommande que le graphiste esquisse d'abord avec les outils traditionnels, le crayon, le papier et la gomme, les ébauches de son projet et en choisisse les meilleures élaborations pour la réalisation finale. Ainsi, l'analogie précède-t-elle toute création graphique.

#### 4.2. Les exigences techniques du numérique

Selon les domaines d'activités, qu'il s'agisse de la création et de la production d'une réalisation numérique ou dans le cadre d'un projet de numérisation, les exigences techniques qui s'imposent, portent essentiellement sur les éléments suivants :

- les outils numériques ou de numérisation ;
- la résolution en terme de qualité de l'image ;
- le mode d'enregistrement des images ;
- les formats pour leur utilisation (exploitation et conservation) ;
- la compression des fichiers ;
- les supports de stockage et de protection des fichiers.

- *Les outils numériques ou de numérisation*

Pour réaliser une production numérique ou un projet de numérisation, certains outils sont essentiels. Il s'agit entre autres de l'ordinateur, l'écran, le numériseur (scanner) et des logiciels de numérisation.

**Figure 11** : *Les outils numériques ou de numérisation*



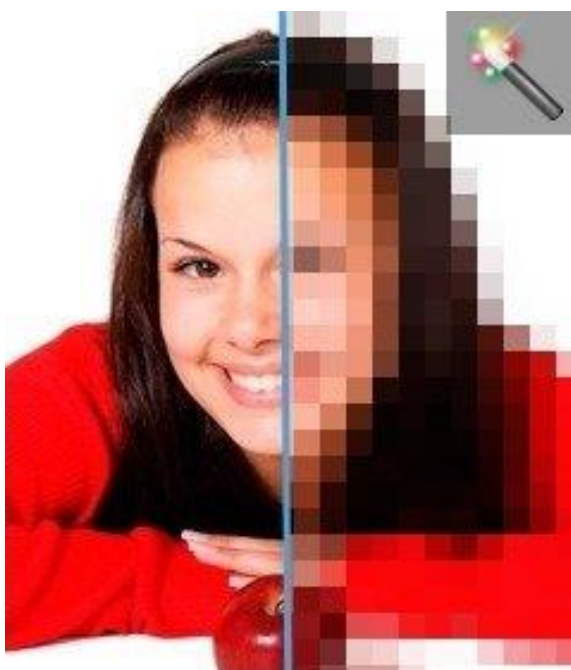
Source : <https://www.integrim.com/wp-content/uploads/2018/09/opex-scanning.jpg>

<sup>1</sup> Source : <https://journals.openedition.org/nda/3820> consulté le 12 mai 2021

- **Résolution et mode d'affichage de l'image**

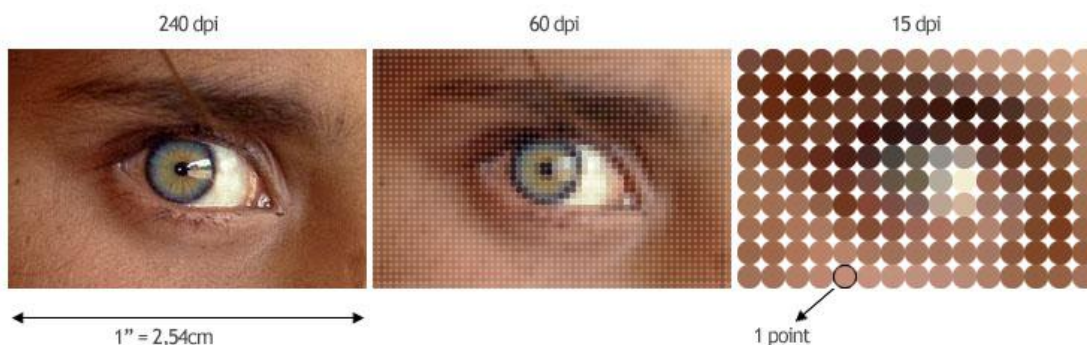
La résolution détermine largement la qualité de l'image numérique ou numérisée. Elle se mesure en pixels par pouce (ppp ou dpi en anglais). Une résolution élevée assurera une meilleure définition de l'image alors qu'une faible résolution de l'image détériore sa qualité. La taille des fichiers étant proportionnelle à la résolution de l'image, il importe donc de prévoir les espaces de stockage (disque) en conséquence.

**Figure 12 :** *Pixellisation de l'image (Haute et basse résolution)*



Source : [https://www.photoeffets.com/efectos/grandes/pixelate\\_images.jpg](https://www.photoeffets.com/efectos/grandes/pixelate_images.jpg)

**Figure 13 :** *Pixellisation de l'image (gradation de la résolution)*



Source : <https://oi-paris.com/wordpress/wp-content/uploads/2016/11/Photo-differentes-resolutions-dpi.jpg>

- **Formats de conservation des fichiers et compression**

Il existe une panoplie de formats de fichiers, utilisables et usuels pour le même produit numérique, cependant très peu d'entre eux sont recommandés

par les professionnels pour la conservation à long terme. En fonction de la nature ou du type du document (texte, image, son, audiovisuel), chacun choisit le format qui sied et suivant l'utilisation à en faire. La contrainte ici est de trois ordres :

- La compatibilité de la production ou la création
- avec l'exploitation (la lecture) à en faire et
- la conservation de la production.

**Tableau 1 :** Quelques formats usuels de fichiers en fonction du type de document

TYPE DE DOCUMENT		UTILISATION	
		Exploitation	Conservation à long terme
Documents bureautiques	Texte	.docx, .odt, .texte, .pdf	.pdf (PDF/A)
	Tableau / feuille de calcul	.xis, .odf	.pdf (PDF/A) si statique
			.xml, .csv (si dynamique)
	Présentation	.ppt, odp	.xml, .svg
Base de données	.mdb, .accdb, .fmj	.xml, .csv	
Multimédia	Images	.jpg (JPEG), .jpg (JPEG2000), .PNG	.tiff
	Son	.mp3, .wav	.wav, .pcm
	Vidéo	.avi	.aaf, .mxf
Plus spécifique	Carte / plan	.dwg, .svg	.dxf, .svg

**Source :** Synthèse par NDRI Kouamé Richard, Mai 2021

- **Supports de stockage et protection des fichiers**

La technologie évoluant à un rythme frénétique, il existe actuellement quatre principaux types de supports de stockage qui permettent de conserver des fichiers, à savoir :

- le disque dur interne et externe, le SSD (Solid State Drive) ;
- les supports optiques de types CD (Compact Disc) et DVD (Digital Versatile Disc) ;
- les clés USB (Universal Serial Bus) et les cartes mémoires ;
- le Cloud. Il s'impose comme une nouvelle solution viable pour sauvegarder ses fichiers.

**Figure 14 :** Principaux supports de stockage



#### 4.3. La numérisation

Il convient de comprendre par numérisation, la production d'une œuvre entièrement numérique ou la conversion d'une œuvre analogique en une réalisation numérique.

Il est inconcevable d'imaginer le monde d'aujourd'hui sans smartphone encore moins les réseaux sociaux. Les masses des énormes données générées ne peuvent être traitées que par des ordinateurs ou des outils similaires (le numérique). Le numérique a tellement modifié les activités humaines qu'il a changé pour ainsi dire la façon de comprendre et de penser.

- *La production d'une œuvre entièrement numérique*

La production d'une œuvre entièrement numérique suppose que celle-ci n'existe pas en version analogique d'abord avant sa conception informatique et sa sauvegarde numérique. Néanmoins, l'esquisse de conception qui servirait de guide ou d'inspiration de premier choix existerait. En PAO (Publication Assistée par Ordinateur), c'est à partir d'un logiciel tel que : Adobe Photoshop pour les retouches d'images (images pixellisées), Illustrator pour les dessins (images vectorielles) ou autres que la matérialisation du projet commence, prend forme puis se finalise. En CAO (Conception Assistée par Ordinateur) ou DAO (Dessins Assistés par Ordinateur), ce sont les logiciels tels que : Autocad, Revit et autres qui permettront de matérialiser les conceptions, de les modéliser et d'en faire des productions numériques selon leurs usages. Il en est de même dans la production des jeux vidéo et du cinéma d'animation (2 ou 3 D).

- *La conversion d'une œuvre analogique en une réalisation numérique*

Dans cette approche, l'œuvre existe en version analogique et pour un besoin de reproduction, de diffusion, de conservation ou de sauvegarde de l'original, il est nécessaire d'obtenir une version numérique. Dans un tel cas, l'œuvre originale est scannée naturellement à partir d'un numériseur (scanner) ou d'un appareil photo numérique afin de procéder au traitement nécessaire pour obtenir le produit numérique final. Généralement, les deux versions existent concomitamment.

## 5. Discussion des resultats

Les enjeux de la mutation de l'analogie au numérique dans les arts plastiques sur les techniques usuelles sont énormes. Ils concernent non seulement la maîtrise c'est-à-dire l'apprentissage, la formation et l'appropriation de ses nouvelles techniques (technologies) par les professionnels, mais encore ils concernent la résilience face à cette mutation.

### 5.1. Les enjeux pour les techniques

Pour les techniques, il y a d'abord deux tendances qui se dégagent. La première tendance est l'aisance des artistes contemporains ayant été initiés très tôt, ou à un moment donné de leur formation à l'utilisation de l'outil information et à la prise en main des logiciels appropriés. La seconde tendance est la réticence des professionnels déjà rompus aux techniques traditionnelles (analogiques) qui s'y sont accoutumés et qui s'y accrochent, ayant du mal à s'accommoder à cette nouvelle technologie.

L'un des avantages dans la première tendance est que la maîtrise de cette pratique permet un gain de temps (facilité et rapidité) dans le processus d'exécution ; là où par l'analogie, il faut attendre la fin d'une première étape (de séchage par exemple) souvent longue avant de passer à la suivante. Cette aisance et les nombreuses possibilités de duplication, de reprise, de correction et de rendu de meilleure qualité de l'œuvre (propreté et netteté) favorisent et stimulent la fertilité de l'esprit créatif. Il y a aussi la dématérialisation donc la réduction drastique de volumes et d'espaces de stockage qui fait éviter l'encombrement.

L'un des inconvénients est que certaines facilités offertes par les logiciels font de tous les amateurs, des potentiels artistes qui se croient ainsi professionnels et revendiqueront des talents qui n'existent pourtant pas. S'il y a des domaines des arts plastiques tels que les arts appliqués qui ont très vite adopté ces technologies, ce ne sont pas les mêmes réactions pour le domaine des arts d'expression. Dans le cas des arts d'expression, les spécificités et les particularités des techniques pratiquées consacrent le génie aux créations analogiques. En gravure, en peinture ou en sculpture, par exemple, malgré les prouesses technologiques, certaines pratiques restent exclusives à l'analogie eu égard aux résultats escomptés (effets, textures, nature et unicité des réalisations).



## 5.2. Les enjeux pour la diffusion

Les créations graphiques, une fois numérisées ou existant en version numérique, sont faciles d'accès si les droits de leur exploitation n'en définissent pas les balises ou les interdictions. Cependant, leur gestion pose le problème de leur sécurisation ou de leur confidentialité et donc du contrôle d'accès. Elles sont généralement consultables à partir de différents terminaux tels que les ordinateurs de bureau, les tablettes, les smartphones, etc.

Les transferts et la diffusion des données numériques relèvent du droit d'auteurs et des droits voisins. Et pourtant, s'agissant du document numérique, cette protection du droit d'auteur devient de plus en plus difficile. En effet, le document numérique est très facilement reproductible du fait de son immatérialité. De plus, il devient impossible de contrôler tous les réseaux et les canaux de diffusion en cas de fuite justement parce que le document numérique est souvent plus accessible à un instant T qu'un document papier ou analogique. On parle de volatilité de l'information en ligne.

## 5.3. Les enjeux pour la conservation

En matière de données numériques, la question de conservation se pose en deux préoccupations. D'abord, que faut conserver ? Et pour combien de temps ?

Naturellement, conserver au mieux le fichier numérique revient à trouver la meilleure stratégie afin de choisir le support adéquat mais aussi pour une meilleure conservation de ce support. La mise à jour régulière s'avère être la solution indiquée à cause de la rapide obsolescence technologique due au vieillissement des formats (d'une version à l'autre) et des supports d'enregistrement et de stockage. En dehors des conditions optimales pour la conservation des supports numériques telles que les conditions environnementales, le conditionnement et les manipulations des supports, les composantes matérielles (puces, circuits intégrés ...) d'un ordinateur peuvent se détériorer avec le temps.

Le temps de conservation des supports numériques dépend du support utilisé. Généralement la durée de vie de ces supports se situe de 5 à 10 ans. Certes, ces supports sont variés, mais ils sont fragiles et se détériorent. Il n'y a pas de supports pérennes. Effectivement, les supports ont tendance à se dégrader naturellement par oxydation (dégradation due au mauvais environnement) et par erreurs de manipulation (effacement accidentel, rayures, exposition aux produits toxiques, ...).

## Conclusion

Les progrès technologiques numériques et la prolifération des moyens et supports modernes de communication ont inondé tous les domaines de la vie humaine d'images virtuelles dites images numériques. Ce phénomène illustre suffisamment la mutation ou le passage de l'analogie au numérique. En arts plastiques ou arts graphiques, sa manifestation est perceptible dans les arts numériques, en infographie et à travers la gestion électronique des documents (archivages électroniques).

Les enjeux de cette mutation sont multiples. Le numérique présente des avantages tels que le gain d'espace et de temps, des coûts de production et de stockage relativement faibles. Toutefois, ce que l'on perd ou gagne dans cette nouvelle technique de réalisation ou de création des productions artistiques s'apprécie d'abord dans la problématique de conservation de ces œuvres numériques, avant celle de la conservation des supports de stockage et de préservations.

### Références bibliographiques

- BALPE, Jean-Pierre (dir.), *L'Art et le numérique*, Paris, Hermès, 2000.
- BOURDIEU, Pierre, (dir. de l'éd.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.
- COUCHOT, Edmond et Norbert Hillaire, *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003.
- COUCHOT, Edmond, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1998.
- DONNAT, Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique - Enquête 2008*, Paris, La Découverte, Ministère de la culture et de la communication, 2009.
- EDMOND, Couchot ; NORBERT, Hillaire, *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003.
- JOANNIS, Henri, *Le Processus de Création Publicitaire. Stratégie, conception et réalisation des messages, 4<sup>ème</sup> édition*, Paris, Edition Dunod, 1993.
- JOUËT, Josiane, RIEFFEL Rémy (dir.), *S'informer à l'ère numérique*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- MAURY, Alfred, *De l'origine de l'écriture, Journ. des savants, août 1875*.
- MEREDIEU, Florence de, *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2003.
- N'DA, Paul, *Recherches et en sciences humaines, réussir sa thèse, son mémoire de master ou professionnel et son article*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- N'DA, Paul, *Méthodologie de la recherche, de la problématique à la discussion des résultats, comment réaliser un mémoire, une thèse en sciences sociales et en éducation*, 2e édition, revue et augmentée, EDUCI, 2002.
- NTAYE, ADJE Blaise, *La mutation des Arts plastiques de l'analogie au numérique*, thèse de doctorat, Université Félix Houphouët-Boigny, 2016.
- PAUL, Christiane, *L'Art numérique*, Paris, Thames et Hudson, 2004.

### Webographie

- <http://www.lascaux.culture.fr> consulté le 12 mai 2021
- [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Lascaux\\_painting.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Lascaux_painting.jpg) consulté le 15 mai 2021
- <https://www.xda-developers.com/files/2020/06/oneplus-wallpaper-contest.jpg> consulté le 12 mai 2021

<https://ih1.redbubble.net> consulté le 12 mai 2021

[https://ih1.redbubble.net/image.532817872.1201/mwo,x1000,ipad\\_2\\_snap-pad,750x1000,f8f8f8.u1.jpg](https://ih1.redbubble.net/image.532817872.1201/mwo,x1000,ipad_2_snap-pad,750x1000,f8f8f8.u1.jpg) consulté le 12 mai 2021

[https://s1.1zoom.me/b4452/360/Texture\\_Abstraction\\_Multicolor\\_520510\\_1366x768.jpg](https://s1.1zoom.me/b4452/360/Texture_Abstraction_Multicolor_520510_1366x768.jpg) consulté le 12 mai 2021

<https://journals.openedition.org/nda/3820> consulté le 12 mai 2021

<https://img.myloview.com/stickers/op-art-abstract-design-700-103365011.jpg> consulté le 12 mai 2021

<https://tbggrafik.files.wordpress.com/2015/04/graphisme.jpg> consulté le 15 mai 2021

<https://scribecho.wordpress.com/2014/02/25/numerique-ou-digital-uneambiguite-bien-francaise/> consulté le 15 mai 2021

<https://www.onisep.fr/Pres-de-chez-vous/Haut-de-France/Amiens/Informations-metiers/Le-numerique-et-l-intelligence-artificielle/Le-numerique-c-est-quoi> consulté le 17 mai 2021

<https://oi-paris.com/wordpress/wp-content/uploads/2016/11/Photo-differentes-resolutions-dpi.jpg> consulté le 17 mai 2021

<https://www.integrim.com/wp-content/uploads/2018/09/opex-scanning.jpg> consulté le 15 mai 2021

[https://www.photoeffets.com/efectos/grandes/pixelate\\_images.jpg](https://www.photoeffets.com/efectos/grandes/pixelate_images.jpg) consulté le 12 mai 2021

<https://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.html> consulté le 12 mai 2021

## CREATION ET DEVELOPPEMENT ARTISTIQUE : QUEL AVENIR POUR LE PARADIGME PERFORMATOLOGIQUE EN COTE D'IVOIRE ?

AMANI Kouassi Désiré  
Enseignant-Chercheur  
Université Félix Houphouët-Boigny  
(Côte d'Ivoire, Abidjan)  
[dezlesex2006@yahoo.fr](mailto:dezlesex2006@yahoo.fr)

### Résumé :

Les tous premiers actes dans l'action s'apparentent principalement aux happenings sous la forme de représentations ou de prestations à caractère performatif. Par cela, l'art de la performatologie venait de signaler son appartenance à la création, mais aussi à la nature et à la spiritualité. Ce foisonnement, jugé pour sa singularité artistique, a favorisé l'éclatement de l'action performatologique dans un art de contexte, c'est-à-dire un protocole de concrétisation basé sur l'intuition guidée et qui permet à l'artiste performeur et performatologue de faire de l'art en se servant des circonstances de la vie. Autrement, faire de la vie un art hors format dans lequel toutes les ressources culturelles se fondent. Ce champ d'esthétisation très distingué a permis de mettre et d'exploiter dans un même moule toutes les disciplines artistiques. Ce brassage culturel a fait naître un concept nouveau dans l'histoire de l'art afro dynamique où éclosent des performatologues à travers le monde.

**Mots-clés :** Création, développement artistique, avenir, paradigme performatologique, afro dynamique.

### Abstract :

The very first actions in the act are mainly related to happenings in the form of representations or performances of a performative nature of performances. By this, the art of performatology has just mentioned its belonging not only to creation, but also to nature and spirituality. This proliferation, judged for its artistic singularity, favored the bursting of performatological action in an art of context; that means, a protocol of concretization based on guided intuition which allows the performer and performatologist to play, using life's circumstances. Otherwise, to make exceptional art's life in which all cultural resources merge. This very distinguished field of aestheticization has allowed to put and use all artistic disciplines in the same mold. Nowadays, this cultural melting pot has given birth to a new concept in the history of dynamic Afro-art, in which performatologists flourished around the world

**Keywords:** Creation, artistic development, future, performatological paradigm, afro dynamics.

## Introduction

Depuis l'époque des ancêtres jusqu'à nos jours, les champs de la performance et de la culture de la performatologie connaissent un succès assez remarquable dans le quotidien de l'artiste performeur-performatologue et du règne végétal et animalier. Le pouvoir créatif de la performatologie mérite d'être transmis à l'homme pour son bien-être. Bien que la performatologie soit une pratique artistique, elle est à l'origine de ce patrimoine culturel africain qui trouve son essence dans l'art et la spiritualité. En effet, la nature, dans sa dimension plurielle, a pendant longtemps pris le pas sur la matérialisation de l'environnement dans lequel on se nourrit, et dans lequel il est manié de manière perpétuelle. Pour cela, l'artiste performeur-performatologue invite à comprendre la place réservée à la performatologie dans les sociétés. Quels sont alors l'importance et le rôle de la performatologie dans l'art contemporain et la culture ivoirienne ?

Cette étude, élaborée à partir des observations de terrain et des sources écrites, vise à mettre en lumière le volet spirituel caché de la performatologie qui reste un mystère pour certains et une ressource d'humanisation efficace ou encore une référence patrimoniale vivante pour d'autres. Pour mieux saisir l'intelligence de cette recherche, il est bon de savoir, en amont, d'où viennent les ivoiriens et les africains et où vont-ils dans ce monde en quête de spiritualité véritable.

La loi des formes harmoniques apprend à s'accrocher à l'africanité comme religion ancestrale de type initiatique et à cultiver sans cesse, cette conscience africaine de l'École de Vie Alpha<sup>1</sup>, sous l'acronyme de « ÉVA », afin de préserver éternellement la spiritualité africaine ; ce que collectivement, les africains possèdent de plus noble dans leur intériorité. L'Homme, dans son approche des choses, depuis la nuit des temps, a su s'entourer des différents éléments de la terre pour construire l'environnement dans lequel il vit et travaille quotidiennement. Dès cet instant, il a compris leur utilité et leur fonctionnement. Ainsi, pour bénéficier des avantages de la nature, a-t-il d'abord appris à manipuler les éléments issus de la nature. Ensuite, il a découvert l'art du feu, de la chasse, de la cueillette, de la procréation et des principes de l'art. Pour échapper à l'angoisse et à l'oisiveté, il a compris qu'il existe des jeux dans la manière de faire les choses.

À cet effet, Francis Alÿs avance qu'« *Il y a des fois, tu fais des choses et tu as l'impression de ne rien faire. En revanche, il y a des fois où tu ne fais rien et tu as cette impression de faire quelque chose.* »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> L'École de Vie Alpha sous l'acronyme de ÉVA est une école initiatique implantée en Côte d'Ivoire et dans la sous-région. Son Directeur spirituel est Maître TOURÉ Aboubacar Sénior. Elle met l'accent sur les valeurs ancestrales traditionnelles africaines (VATA).

<sup>2</sup> Francis Alÿs, 1997, propos recueilli lors de la performance intitulée Paradox of praxis, Mexico. L'artiste pousse un imposant cube de glace dans les rues de Mexico. Rapetissant au fur et à mesure de son avancé, le bloc finit par disparaître, laissant une trace humide de son passage. Cette action illustre l'aphorisme "Sometimes doing something

Face à cette perception idéale, axée sur la responsabilité et la volonté d'agir de l'homme dans son environnement, il revient d'établir une clarification du concept de l'art et de la performatologie en elle-même. Ainsi, qu'est-ce que l'art de la performatologie ?

Selon Fabienne Brugère et Julia Peker (2010), l'art est un « *difficile objet théorique* », c'est-à-dire que l'art lui-même pose problème à l'homme et à son existence, car pour eux, l'art ne représente pas uniquement l'existence de certains objets de la nature que l'artiste porte à l'appréciation des autres dans le but de procurer une délectation pour le bien-être social, comme par exemple l'œuvre picturale *Sous les tropiques* ou *Lumière et ombre sur Schaerbeek* du peintre Pascal Konan<sup>1</sup>. En plus de cette expressivité, sa limitation ne se limite pas à une suite de productions en audio-visuelle ayant un lien mutuel avec la cinématographie, les prestations de sonorités musicales, performatologiques ou à caractère performatif pour nourrir prestigieusement la mémoire visuelle, intellectuelle et culturelle.

La réflexion sur la notion de la performatologie recouvre ainsi plusieurs réalités qui s'ouvrent dans l'univers des possibilités. Dès lors, l'on peut comprendre cette pluralité afin de mieux cerner la diversité dans laquelle s'inscrivent les autres. À cette étape de la perception des choses, les écailles tombent des yeux et l'on voit mieux et nettement ce qui existe dans l'environnement social et artistique. En revanche, ce sont les artistes et les arts qui gravitent autour des hommes, avec divers modes de production dont l'ultime témoin demeure le public, la meilleure des cibles.

Pour mieux saisir ici la dimension artistique de la performatologie et des prestations des performatologues, l'on va se référer à la nature dans toute sa sociologie, pour avoir une large perspective du rôle du performatologue dans la société. La recherche va s'appuyer sur deux principaux axes d'investigations.

## **1. Le potentiel structurel de l'art de la performatologie comme patrimoine culturel vivant**

En s'appuyant sur les découvertes des vestiges du passé, les ancêtres *Agba-sakiaré*<sup>2</sup> ont orienté les chercheurs vers les origines de la performatologie. Celle-ci est un art vivant du patrimoine culturel africain. Comment comprendre cet héritage ancestral et *komianique*<sup>3</sup> comme conséquence positive sur le plan culturo-humain ?

---

leads to nothing" ("Parfois, faire quelque chose ne mène à rien"), sous-titre de l'œuvre. Cf consulté le 20 juin 2018 sur le site : [https://jeunescritiquesdart.org/2017/02/16/francis-aly-s-la-politique-par-labsurde/#\\_ftnref2](https://jeunescritiquesdart.org/2017/02/16/francis-aly-s-la-politique-par-labsurde/#_ftnref2)

<sup>1</sup> Pascal Konan est un peintre contemporain ivoirien qui brille par la qualité de son talent artistique. Il a à son actif plusieurs œuvres de renommée internationale.

<sup>2</sup> Les *Agba-sakiaré* sont un sous-groupe du peuple baoulé. Ils vivent au centre de la Côte d'Ivoire à Dimbokro, dans la région du N'zi.

<sup>3</sup> Le terme *Komianique* dans la langue baoulé découle du « Komian ». Le *Komian* est un initié, choisi par des entités. Il a pour mission la sauvegarde de la spiritualité ancestrale dans nos cités, la protection de la population des attaques et malédictions venant des mauvaises ondes énergétiques.

L'Homme, en général, est doté d'un potentiel d'énergies cosmiques issues de l'Énergie Spirituelle, source de toutes les formes de vie. Cette énergie est l'assise et le garant de la conscience humaine en fusion dans l'intelligence divine pour participer à l'équilibre de la nature et favoriser les conditions propices à l'existence de l'Homme depuis la nuit des temps.

C'est pour cette raison qu'on retrouve cette énergie partout et à tout moment de façon abondante et inépuisable. En revanche, pour assurer le maintien de son équilibre vital, l'initié a réussi à élaborer des techniques ésotériques qui lui permettent de puiser à cette énergie pour disposer des moyens nécessaires à ses activités quotidiennes de protection et de productions artistiques et agricoles qui sont des nourritures pour lui-même et ses semblables. Les actions de protection sont pour l'initié les moyens d'instaurer un équilibre social collectif et individuel. De nos jours, avec la mutation sociétale, le performatologue peut bénéficier de cette énergie grâce à la pratique de la spiritualité à travers la méditation, les techniques de respiration et autres types d'exercices similaires. Il faut donc le dire tout net : le performatologue est cet homme initié dont l'action multidimensionnelle se matérialise dans ses performances artistiques.

L'essence de la performatologie repose sur les principes du patrimoine culturel immatériel, c'est-à-dire qu'elle utilise un protocole de transmission de la mémoire collective, née de l'Homme et pratiquée par les hommes et les femmes dans la vie et dans l'existence. Certains chercheurs attestent que ces activités de transmissions de connaissances d'une société à une autre, varient d'une civilisation à une autre. Elles se fusionnent l'une dans l'autre en fonction des générations, en respectant la mémoire de chacun et les différents protocoles du passé vers le futur et les réalités du présent.

La performatologie demeure ce savoir-faire ancestral, cet outil de transmission de la mémoire collective dans l'art de sauvegarde des valeurs culturelles et humaines qu'ont légué les ancêtres. C'est un fait culturel qui renferme un bon nombre de savoirs, sous l'angle communicationnel du geste et de la manière de faire parler le corps du performatologue. En somme, un témoignage du corps parlant en vie. Autrement, un jeu de mobilité, de sensorialité et de liberté du corps en action.

Si, l'art est une admission esthétique dans l'histoire de la beauté des œuvres d'une époque déterminée, la performatologie répond à cette traçabilité du devenir de l'être humain dans la pratique artistique, dans cette manière de faire quelque chose avec habileté, dans cette mutation de conduire la beauté de l'acte performé en médiation. C'est bien là, la mission de l'art où le point focal dans lequel réside la fécondité de l'art et de la création que l'on nomme *l'art-crédation*. C'est pourquoi Omraam Aïvanhov évoque l'idée d'un art dans toute sa clarté en prenant comme point focal, la configuration de l'être humain dans son habitus. C'est dans ce sens qu'il définit l'être humain comme une trinité, car celui-ci a reçu dans la discrétion divine, un intellect pour penser les choses avant d'agir. Conscient de cette performance divine, l'homme a bénéficié de cette grâce ancestrale, pour posséder en toute matérialité, un cœur afin de

sentir la charge des émotions dans leurs possibilités. Enfin, comme pièce à conviction, il s'est servi de la volonté pour nourrir son potentiel et agir comme un antidote, en face des événements qui se présentent à lui.

S'il est vrai que la performatologie participe à la grandeur d'une Nation, cela signifie que ce qui peut être enfermé dans l'intériorité du performatologue, finit par se savoir par le biais de l'art. La performatologie parle en éduquant l'Homme avec une maturité féconde. Elle apprend à dominer les pulsions et éloigne des esprits non bénéfiques. C'est une arme pacifique qui guérit l'âme des êtres humains.

Selon N'Gatta Amoin<sup>1</sup>, la performatologie est un bon remède pour évacuer les douleurs muettes. Avec du recul, on s'aperçoit que la performatologie vit dans le cœur du performatologue. Le fait que cet art réside et vit en lui, cela lui permet de connaître, de comprendre l'histoire et de la partager sous forme de transmission de la mémoire collective. C'est tout simplement, cette preuve humaine qui vient attester, selon les recherches, que l'histoire de l'humanité a été marquée en amont par la performatologie, avant que la religion et la science ne viennent s'imposer véritablement.

La performatologie admet des réflexions sur son admission dans l'histoire des œuvres humaines artistiques depuis que l'Homme a découvert qu'il était sur le territoire de ses ancêtres pour une mission : celle de plus s'humaniser dans une harmonie de bien-être social et culturel.

Cette admission idéologique vers la traçabilité historique des actes et actions, retrace la véritable vie qui se noue entre la performatologie et l'Homme à travers les époques. Ainsi, l'Homme a saisi la religion, la science et la performatologie pour construire une unité grâce à laquelle le performatologue de nos jours, arrive à tout comprendre et à tout expliquer. C'est ce mécanisme qui explique que la nature ne retire rien en l'homme comme activités du cœur, de l'intellect et de la volonté, car les trois activités dans le même moule, demeurent soudées et solidaires sans différence. C'est dire que dans une performance à caractère performatologique, l'intellect du performatologue approuve tout ce qui lui vient du cœur. Le cœur de celui-ci lui donne de la vitalité et de l'amour afin que la volonté du performatologue vienne se fixer véritablement en lui, à travers les actes qu'il compte produire ou qu'il va produire. C'est à partir de cette résultante des actes produits comme action que la notion de la performatologie trouve son explication en ses trois mots suivants : pensée, sentiment et action.

À travers cette pensée de Mamie Amoin Élise, pour en arriver à Omraam Aïvanhov, la performatologie ne peut que garantir sa définition à travers ce champ lexical « Pensée-Sentiment-Action », c'est-à-dire que l'idée naît de la pensée pour ensuite donner la possibilité au cœur d'agir sous la couverture des sentiments qui viendront toucher le cœur du performatologue, afin qu'il s'imprègne de cette volonté dans la fécondation de l'œuvre performatologique.

---

<sup>1</sup> N'Gatta Amoin est une performatologue-philosophe de l'ancestralité africaine. Auteure de plusieurs proverbes baoulé, elle reste ce trait d'union entre art et spiritualité.



**Image n°1 :** Désiré Amani, 2018, *La voix des mânes*, Rencontre de la Poésie Mondiale, Alsace, Musée Voodoo Strasbourg. Crédits



**Source :** Photos : Patrick Lambin©.

Le performatologue va traduire cette volonté en la concrétisant à travers la production d'un acte dans une action. En effet, cette action demeure pour l'homme un héritage préservé et une identité culturelle qui singularisent le performatologue des autres catégories d'artistes. La vocation d'exprimer un art spirituel est pour le performatologue une reconnaissance envers la nature et les entités qui gravitent dans notre environnement vital. C'est toute une responsabilité pour celui-ci de prendre attache avec le monde de la spiritualité afin d'éclairer la création humaine artistique par une visibilité vers l'infini.

Ce qui précède montre que le premier sens de l'art renvoie à une activité à travers laquelle l'Homme associe l'idéal de beauté pour styliser ce qui provient de la nature. C'est une action d'esthétisation culturelle des principes divins de la nature.

Ainsi, peuvent intervenir toutes les autres formes d'arts : la performatologie, les installations, la danse, les arts de la scène pour parler des arts modernes et contemporains. À cette série viennent s'ajouter les autres médias communicationnels et tous les différents éléments qui rapprochent l'Homme de ses activités et qui font l'éloge d'une pratique humaine dans le quotidien. Parmi les multiples raisons qui renferment la création artistique, la performatologie est logée dans cette vision de donner de nouvelles formes plastiques à travers un protocole communicationnel ayant pour point l'attraction du corps parlant dans toute sa mutation d'expressivité.

Le but recherché dans l'art de la performatologie est ce plaisir de vivre l'Art aisément, sans un quelconque souci moral. Pour cela, il n'y a ni de

mauvaises œuvres, ni de jolies œuvres, car le plus important, c'est de voir le performatologue s'extérioriser en donnant du goût à la création et de la visibilité au produit de l'art dont le dénominateur commun est l'œuvre d'art en tant qu'image symbolique maîtrisée et stylisée. En somme, pour le performatologue, l'utile n'est pas forcément le beau et en revanche, le beau n'est pas forcément l'utile.

À ce stade de perception des choses, le performatologue ne vise pas spécialement un but intéressé, ni un but précis dans l'immédiat. Il exprime sa passion avec amour dans toute sa totalité. Le performatologue aide l'Homme à dépasser ses passions afin de lui permettre de voir ce qui pourrait paraître invisible dans le visible et atteindre au sens de la spiritualité qui est ici contemplation à un haut degré de purification.

Le performatologue, impliqué dans la condition humaine, se libère de tout emprisonnement logé dans son intériorité. Ainsi, il s'assume en affirmant son extériorité et son intériorité au travers d'un langage corporel sous forme de médium et de son corps comme support d'adaptation.

Ainsi peut naître ici, ce qu'on peut concevoir en matière de notion d'utilité de la performatologie. Elle n'est ni culturelle si on tient compte de l'aspect immatériel et démesuré de l'acte dans l'action, ni sociale à travers l'impact des pulsions sensorielles que communique le performatologue à son auditoire pendant sa performance, ni morale en fonction de l'incivisme des actes dans leur mobilité. Celle-ci dépasse l'idéal de beauté tant dans l'expressivité que dans la motricité. C'est la valeur métaphysique de l'art contemporain par la médiation de la création du performatologue. Grâce à cette valeur poético-métaphysique, l'acte que pose le performatologue dans sa fertilité convoite l'univers de l'imaginaire. C'est une question de la fécondité de la performatologie dans les sociétés et qui est posée à la hauteur de l'idée qu'on se fait de l'art en tant que discipline et pratique artistique.

Jugé comme une vulgaire activité et une simple manipulation imaginaire de l'esprit, la performatologie, de nos jours, garde un œil sur la stabilité de sa trajectoire comme une thérapie innovante de la psyché. Derrière cette réalité, se cache une double vocation : la vision de la nature qui donne libre forme aux divers éléments qui la constituent et la personnalité du performatologue qui produit l'art. Le performatologue se sert de la performance artistique comme un rêve-message, une invitation à se connecter au corps parlant.

D'un point de vue plastique, cette connexion du performatologue aux pulsions sensorielles vibratoires du corps parlant, constitue une altérité dans laquelle la performatologie vient s'enraciner véritablement, afin de demeurer fonctionnelle, vivante et accessible.

Cette accessibilité performatologique aborde la notion de performance de l'art de la performatologie, tout en lui donnant sa valeur intrinsèque. Elle entraîne le spectateur dans un voyage féérique, sans toutefois détourner la réalité divine de l'œuvre performatologique. À travers la spiritualité, l'œuvre performatologique éveille l'imagination de l'Homme en l'orientant vers les

possibilités de penser à un avenir radieux, à un monde meilleur. C'est à partir de cela que la performatologie touche à la sensibilité de l'Homme par le biais d'un art qui déroute par son statut hors des chemins classiques de la création et qui, cependant, s'affiche comme un art sociétal.

La déclinaison de la performatologie en un art sociétal renvoie à cette esthétique de la nature dans sa normalité que l'on a évoquée tantôt. On peut ajouter dans cette recherche que l'art est bien une affaire de société à travers laquelle, les générations s'annoncent en masse de plus en plus, dans les institutions qui se nourrissent que d'art.

L'interaction qui se tisse entre les différents éléments de la nature, les procédés techniques et leur rapport avec le performatologue éclaire la performatologie à mieux s'exporter en toute aisance. C'est ainsi que naît la familiarité entre l'art et la société, une communion qui reste une délectation que le performatologue savoure avec son public.

La fascination de transmettre ce qui est de l'ordre du caché au public comme lien affectif, participe au bien-être de la société. Dans cette perspective, la performatologie en tant que réalisation artistique est ainsi convoitée comme rituel artistique relevant de l'intelligibilité spirito-humaine.

Pour sa fécondité créatrice, la performatologie vient favoriser une familiarité avec divers procédés techniques de reproduction. Ainsi, la technique est abordée dans le domaine de la performatologie comme un ensemble de méthodes à travers lesquelles le performatologue féconde l'œuvre à partir de la matière et du génie créateur. Cette fécondité passe par les voies mécaniques, manuelles et techniques. En revanche, on peut aussi combiner les trois procédés ensemble, afin d'atteindre un résultat esthétique, intellectuel et culturel. Ainsi, pour sa valorisation perpétuelle, l'artiste-chercheur en performatologie parlera d'un art à cheval entre la folie de la démesure et les frontières de l'imagination. Cet art met en lumière la pratique humaine, artistique et intellectuelle dans un champ d'expérimentation, alliant culture, technique et société.

La performatologie étant au cœur de la société, renoue avec la conscience collective en réinvestissant de manière novatrice les champs performatologiques comme ressource culturelle et source de création dans l'art contemporain. L'intelligence performatologique retrace la relation qui s'est tissée entre l'être humain et les divinités de la nature depuis la nuit des temps. Ainsi, le performatologue décèle les codes de la spiritualité logés dans le quotidien des gestes et qui ont été transmis par les divinités à travers les ancêtres. Ce rythme, assez particulier, se nourrit de la substance énergétique de *l'art-crédation*, qui est une rentabilité de l'essence même de la pratique artistique ou encore le symbole d'identité initiatique comme « *praxis* »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La *praxis* est un concept philosophique en grec ancien, théorisé par Aristote dans l'Éthique à Nicomaque et la Métaphysique. Aristote désigne la pratique ou l'action de faire féconder la création sous toutes ses formes.

## 2. L'art de la performatologie : un symbole d'identité initiatique dans la création moderne contemporaine

Toute création artistique change véritablement dans ses manifestations avec l'esprit innovateur de ses auteurs, mais moins qu'on s'imagine. L'art de la performatologie, tout comme les autres disciplines, garde toujours sa fonction primaire : celle de communiquer, de transmettre un message et d'éduquer.

N'est-ce-pas de ce phénomène instinctif qu'évoque Kupka en soulignant ceci : « Depuis toujours l'homme use de l'art volontairement et consciemment, mais sous la poussée de son instinct, pour communiquer. »<sup>1</sup> De cette expérience de transmission communicationnelle, indispensable aux hommes, la performatologie, à l'état ancestral, propose la liaison d'un art avec la spiritualité. Ce lien spirituel fait de la performatologie, un symbole d'identité inégalable dans la conception créatrice de l'art. En réalité, c'est de faire vivre l'art à travers les différents *agirs*<sup>2</sup> du performatologue. Ils transforment la vie de celui-ci et le conditionne dans une ambiance respectueuse vers un art démesuré. Cela veut dire que le performatologue reproduit la vie à travers un protocole qui conduit à une épistémè.<sup>3</sup>

Selon André Gide, « *l'on ne peut faire de l'art qu'avec la vie* »<sup>4</sup> car c'est parce que l'on vit qu'on pratique de l'art. Cette traçabilité prouve que l'art ne peut jamais tourner le dos à la vie. Certains artistes ou écrivains ont inoculé dans leur création, le trésor qu'ils n'ont pas pu trouver dans leur vie. Pour vivre cette liaison fondue à la vie, ils se sont servis de la performatologie pour prolonger leur vie, afin de jouir pleinement de tout ce qui leur avait manqué pendant leur enfance à une époque de leur vie, car l'art de la performatologie est le prolongement de la vie, de l'enfance à l'âge adulte. Autrement, la vie demeure ce prolongement de tous les arts et le performatologue reste le moteur des destins déjà établis. Cet humanisme du performatologue équilibre la société en nourrissant le performatologue de sa sensibilité et de ses expériences.

Ainsi pratiquer l'art de la performatologie devient une nécessité indispensable à la vie. C'est pour cela que le performatologue vit cette surabondance de la vie en toute expressivité et en toute sécurité. La pratique de la performatologie, telle qu'elle est vue comme une ressource culturelle permet au performatologue de continuer de vivre, de transcender les vicissitudes de la vie et d'anticiper les choses pour dépasser les réalités vécues. En somme, c'est

<sup>1</sup> Kupka (1960, p.193).

<sup>2</sup> Les *agirs* ici, sont un ensemble de comportements que l'homme adopte comme éducation présentée face aux responsabilités quotidiennes.

<sup>3</sup> Michel Foucault, entre 1965 et 1977, a développé et utilisé le concept d'épistémè. Épistémè vient de la racine grecque *επιστήμη* signifiant savoir ou connaissance. L'intention de Michel Foucault est de « saisir les transformations d'un savoir à l'intérieur du domaine des sciences et, à l'intérieur du domaine en quelque sorte vertical que constitue une société, une culture, une civilisation à un moment donné » (Entretien avec Noam Chomsky, 1971).

<sup>4</sup> [https://m.nearbyme.io/search/?search\\_term=%20Andr%C3%A9%20GIDE,%20C2%AB%20I%E2%80%99on%20ne%20peut%20faire%20de%20l%E2%80%99art%20qu%E2%80%99avec%20la%20vie%20%C2%BB&brand=gc1.consulté](https://m.nearbyme.io/search/?search_term=%20Andr%C3%A9%20GIDE,%20C2%AB%20I%E2%80%99on%20ne%20peut%20faire%20de%20l%E2%80%99art%20qu%E2%80%99avec%20la%20vie%20%C2%BB&brand=gc1.consulté) le 23 Mai 2021.

un moyen pour le performatologue de vivre en perpétuel déplacement d'un site vers un autre, d'un monde visible vers un univers immatériel. Certes, l'art et les sciences sont des acteurs culturels qui recherchent une expression plastique à travers une responsabilité qui touche à la beauté de la production artistique face à la réalité des choses dans la nature. L'esprit du performatologue intervient vers le concret, c'est-à-dire la matérialisation des faits et des actes. Dans ce cas spécifique, on parlera de l'individualité à travers l'expressivité de l'œuvre pourtant destinée à la collectivité.

Autrement, en se conformant à la démesure de l'acte performé, sous forme d'échanges de mobilités corporelles et de rencontres d'identités nouvelles, la performatologie, en écartant les formes classiques d'expression artistique, affirme son appartenance à un métissage culturel de transversalité. Ainsi, on parlera d'un savoir-faire confondu à la vie de l'œuvre performatologique car dans l'écurie des arts, la performatologie retrace avec dextérité, son attachement à la vie, aux activités humaines et intellectuelles. Pour faire triompher le caractère initiatique de la performatologie, les performatologues ont décolonisé les codes plastiques afin d'appréhender la réalité spirituelle du corps parlant. Cette décolonisation est une déconstruction des erreurs prises comme vérités pour rétablir les vérités en les adaptant aux sagesse nouvelles, sociales et humaines. Cette spiritualité esthétique convoque l'espace, le temps et le territoire, en contribuant à la valorisation du patrimoine culturel ivoirien et africain à travers un art pluriel de vérités existentielles.

Pour mieux comprendre cette diversité artistique, cette innovation foisonnante et féconde, le performatologue se met au service de l'art à travers la création, en se conformant aux normes de la nature, des divinités et des ancêtres qui sont les sources d'inspiration de son art.

Ainsi, pour la phase de concrétisation de son œuvre, le performatologue collabore-t-il avec les codes de fonctionnalité naturelle des normes plastiques du pouvoir artistique. Ces codes constituent un héritage traditionnel dont le performatologue a pris conscience dans son existence et qu'il exprime de son intériorité à travers sa création artistique qui est, en fin de compte, l'expressivité de la médiation terre, monde, supra-nature.

## **Conclusion**

On peut retenir ici, que l'introduction du paradigme performatologique en Côte d'Ivoire, est une nouvelle visibilité des choses réelles liées à l'art de vivre et de faire de cette vie, un art dans toute son éthos. Cette manière de vivre l'art comme un patrimoine culturel africain, renvoie à cette qualité de l'idée du plaisir que le performatologue développe dans la grande famille de la culture à travers les codes plastiques du pouvoir artistique puisés dans la nature transcendante. Ce plaisir que livre la performatologie va permettre aux sociétés africaines de développer toutes les connaissances humaines afin d'asseoir une vision équilibrée du bien-être social.

Grâce aux différentes expériences dans la vie, chaque artiste arrive à rendre un vibrant hommage aux différents composants de la nature, par le biais de l'art. Autrement, on peut conclure que la performatologie permet de vivre pleinement la vie d'ici-bas, grâce à laquelle il pourra sortir l'Homme de ses instincts et caractères brutaux et cruels devant certaines situations qui se présentent à lui. Il facilite la médiation entre les entités supra-naturelles du monde immatériel. Il s'agit de mettre en lumière, au service de tout le monde ce que la performatologie a en sa possession comme trésor identitaire dynamique qui prend sa source dans les creux de l'invisible. Ce trésor est une vibration énergétique qui survient avec la médiation communicationnelle avec un référent spirituel baptisé « *Divine connexion* ». C'est cette maturité qui se traduit dans les propos d'Omraam Aïvanhov lorsqu'il écrit que : « *Seul l'art peut maintenant toucher véritablement les humains et les éveiller à la vraie vie* ». <sup>1</sup>

L'art de la performatologie a pour vocation donc d'éclairer la conscience en la remplissant d'amour et l'humidifiant d'humanisme afin de sauver ce monde de toutes les adversités qui l'affectent et menacent de le détruire.

## Bibliographie

- ACADÉMIE FRANÇAISE, (1992). *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Imprimerie nationale Éditions,
- Aïvanhov, Omraam Mikhaél. (1997). *Création artistique et création spirituelle*. Fréjuscedex, France : Éditions Prosveta.
- Alexandre Journeau, Véronique, éd. (2013). *Notions esthétiques : résonances entre les arts et les cultures*. L'univers esthétique. Éditions Paris : Harmattan.
- Allègre, Claude. (1998). *Dieu face à la science*. Éditions Paris : France loisirs.
- Arendt, Hannah, Georges Fradier, & Paul Ricœur. (1988). *Condition de l'homme moderne*. Éditions Paris : Pocket.
- Benjamin, Walter, Maurice de Gandillac, Lambert Dousson, & Seloua Luste Boulbina. (2007). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*. Éditions Paris : Gallimard.
- Bousteau, Fabrice, & Marie Bonnet, (2009). *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ?* Éditions Paris : Beaux-Arts.
- Brugère, Fabienne, & Julia Peker. (2010). *Philosophie de l'art*. Licence Philo. Éditions Paris : Presses Universitaires de France.

---

<sup>1</sup> « *Seul l'art peut maintenant toucher véritablement les humains et les éveiller à la vraie vie* ». <sup>1</sup>

- Kouassi Adack Gilbert. (2019). *Le père des monuments de la Côte d'Ivoire*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Kupka, Karel. (1962). *Un Art à l'état brut : Peintures et sculptures des aborigènes d'Australie. Avec un texte d'André Breton*, Éditions Clairefontaine
- LAROUSSE, (2013). *Le grand Larousse illustré*, Paris, Larousse. Lussac, Olivier. (2020). *Rituels et violences dans la performance*. Éditions Éterotopia. Lachaud, Jean-Marc & Lussac, Olivier. (2021). *L'art de la performance : studies ou boîtes à outils* : Éditions L'Harmattan.
- Schechner, Richard, Anne Cuisset, & Marie Pecorari. (2008). *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales.

### *Sitographie*

<https://www.cairn.info/revue-techniques-financieres-et-developpement-2015-1-page-7.htm>, consulté le 8 juillet 2021.

[https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2019-04/french\\_risk\\_management\\_web.pdf](https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2019-04/french_risk_management_web.pdf), consulté le 19 juillet 2021.

<https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immatriel-00003>, consulté le 25 juillet 2021.

DEUXIÈME PARTIE :

**ANIMATION CULTURELLE ET DÉVELOPPEMENT TOURISTIQUE**



## L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE COMME FACTEUR DE DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE ET SOCIAL DE LA CÔTE D'IVOIRE

ADOU Abran Béatrice  
 Département des Arts  
 Spécialité : Cinéma et Audiovisuel  
 Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody  
 Missadou2015@gmail.com

### Résumé :

L'art et la culture jouent un rôle capital dans le développement de tout pays. L'art permet de raconter nos histoires, de nous rappeler notre passé tout en permettant de nous divertir. La culture et l'art apportent de précieux avantages tant sur le plan social que sur le plan économique. En effet, que ce soit par la cohésion sociale qu'elle nourrit, l'identité culturelle qu'elle renforce ou l'activité économique qu'elle génère, l'art contribue de façon importante au développement de la Côte d'Ivoire.

Le cinéma étant un art à part entière et un produit culturel, il participe au développement tant économique que social du pays. Il permet de pérenniser et de valoriser nos us et coutumes. Le film crée un espace où émergent de nouvelles idées. Le secteur cinématographique nécessite des profils très divers tant créatifs que techniques. Il contribue de ce fait à la création d'un nombre considérable d'emplois et constitue ainsi, un véritable secteur économique. Se situant à la fois sur le plan économique, sur le plan culturel et sur le plan sociologique, le cinéma s'avère être un excellent facteur de développement. Un soutien au secteur cinématographique et la mise en place d'une bonne politique culturelle contribueraient efficacement au développement de la Côte d'Ivoire. Il importe donc de se demander quel est le rôle et la place du cinéma dans le développement de la Côte d'Ivoire ? Cet article se propose de déterminer l'apport éventuel de l'art cinématographique dans le développement économique et social de la Côte d'Ivoire.

**Mots clés :** Développement, Cinéma, Culture, Economique, Sociologique, Art.

### Summary:

Art and culture play a vital role in the development of any country. Art allows us to tell our stories, to remember our past and to be entertained. Culture and art provide valuable social and economic benefits. Indeed, whether it is by the social cohesion that it nourishes, the cultural identity that it reinforces or the economic activity that it generates, art contributes in an important way to the development of the Ivory Coast.

The cinema being an art in its own right and a cultural product, it participates in the economic and social development of the country. It makes it possible to perpetuate and to develop our habits and customs. The film creates a space where new ideas emerge. The cinematographic sector requires very diverse profiles, both creative and technical. It contributes to the creation of a considerable number of jobs and constitutes a real economic sector. Being situated at the same time on the economic level, on the cultural level and on the sociological level, the cinema proves to be an excellent factor of development. A support to the cinematographic sector and the implementation of a good cultural policy would contribute effectively to the development of the Ivory Coast. It is therefore important to ask what is the role and place of cinema in the development of Côte d'Ivoire? This article proposes to determine the possible contribution of the cinematographic art in the economic and social development of the Ivory Coast.

**Key words:** Development, Cinema, Culture, Economic, Sociological, Art.

## **Introduction**

Selon l'UNESCO, « la culture nourrit les capacités et les valeurs humaines et est donc un ressort fondamental du développement durable des communautés, des peuples et des nations ».<sup>1</sup> Cette assertion montre toute l'importance de la culture. La culture est au cœur de tout développement. Le cinéma étant à la fois un produit culturel et un art, il participe nécessairement à l'essor de tout pays.

L'art pour les Africains est un rituel imprégné de valeurs symboliques et rarement purement décoratif. Il en est de même pour le cinéma africain qui tout en exprimant l'esthétique, met en lumière les croyances religieuses, la structure sociale et les sentiments des individus, etc. Inventé par les frères lumières en 1895, le cinéma après une courte période de stagnation attire rapidement les foules et fait l'objet d'un véritable commerce intéressant dès l'apparition des films de Georges Méliès qui le premier lance le cinéma dans sa voie théâtrale spectaculaire.<sup>2</sup> Le cinéma devient ainsi une véritable industrie dans plusieurs pays.

Au Nigéria, l'industrie cinématographique contribue incontestablement à la création d'emplois dans un pays dont l'économie dépend surtout du pétrole et de l'agriculture. Plus d'un million de personnes travaillent dans ce secteur, la plus grande source d'emplois après l'agriculture. Plus d'un million de personnes travaillent dans ce secteur, la plus grande source d'emplois après l'agriculture. Ce secteur crée en moyenne un million de nouveaux emplois. L'industrie cinématographique nigériane, nommée Nollywood, produit une cinquantaine de films par semaine, ce qui la place au deuxième rang après Bollywood en Inde et devant Hollywood aux États-Unis. Même si ses recettes ne sont pas comparables à celles de ses homologues indien et californien, Nollywood génère 590 millions de dollars par an. Selon Chioma Nwagboso, spécialiste de la finance et du secteur privé à la Banque mondiale, Nollywood a réussi à se développer sans aide publique initiale ; un coup de pouce pourrait lui permettre d'atteindre de nouveaux sommets.<sup>3</sup> Dans les pays européens, le cinéma participe efficacement au développement économique et social grâce au soutien qu'apporte l'État à ce secteur.

Dès lors, il convient de se demander quel peut serait l'apport du cinéma dans développement économique et social de la Côte d'Ivoire ?

Quelle est la place et le rôle de l'art cinématographique dans le développement des pays africains ? Comment l'art cinématographique pourrait-il participer au développement de la Côte d'Ivoire ?

Cette étude se fixe pour objectifs dans un premier temps de montrer l'éventuelle contribution du cinéma dans le développement de la Côte d'Ivoire.

---

<sup>1</sup> UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture), l'engagement de l'UNESCO en faveur de biodiversité. Culture et valeurs

<sup>2</sup> Georges Sadoul, in Histoire du cinéma mondial, P.24

<sup>3</sup> Rébecca Moudio, « Le cinéma nigérian : une mine d'or potentielle ? » in *Afrique renouveau*, Mai 2013

Démontrer l'impact du cinéma dans le développement économique et social de la Côte d'Ivoire.

Les hypothèses autour de ces différentes questions s'articulent comme suit : Le cinéma constitue un facteur de promotion et de valorisation culturelle en utilisant les éléments de la culture ivoirienne ; le cinéma consolide les liens entre les peuples de différents horizons ; le cinéma est un véritable secteur pourvoyeur d'emplois.

La théorie du fonctionnalisme est une démarche qui cherche à expliquer les phénomènes par les fonctions que remplissent les institutions sociales, les structures des organisations et les comportements individuels et collectifs. Dans le cadre de cette étude, la théorie du fonctionnalisme a permis de déterminer comment le cinéma participe au développement du pays. Cette théorie permet de comprendre le fonctionnement du secteur cinématographique en Côte d'Ivoire. La méthode indiquée pour cette recherche est la méthode analytique qui permet d'analyser l'état des lieux du secteur et tous les aspects du cinéma qui participe au développement économique et social du pays.

Cette étude a été axée en trois grandes parties. Dans un premier temps, il sera question de faire l'état des lieux du secteur cinématographique ivoirien, dans un second temps, l'accent sera mis sur l'apport éventuel du cinéma dans le développement social de la Côte d'Ivoire. Et pour finir, l'on s'attèlera à montrer la place et le rôle du cinéma dans le développement économique du pays.

## **1. Etat des lieux du secteur cinématographique en Côte d'Ivoire**

### **1.1. Les contraintes du secteur cinématographique ivoirien**

Le secteur du cinéma ivoirien rencontre de nombreuses difficultés. Notamment le manque de décrets d'application des lois de 2014 organisant la profession cinématographique ; le manque de financement conséquent pour la promotion de l'industrie cinématographique ; le manque de formation adéquate des acteurs, le manque de renforcement de capacités des professionnels, le problème de distribution, etc. Tous ces problèmes constituent un frein au développement du secteur cinématographique en Côte d'Ivoire.

Dès lors, la mise en place d'une véritable politique culturelle aiderait ce secteur à participer au développement du pays. Depuis l'avènement du septième art en Côte d'Ivoire, l'État ivoirien n'a pu asseoir une véritable politique de développement du secteur cinématographique bien que la volonté y soit. En effet, dès les années 60, malgré la création du SIC (Société Ivoirienne du Cinéma) et la mise en place de ses réseaux d'exploitation de salles SECMA (Société d'Exploitation Cinématographique Africaine) et la COMACICO (Compagnie Africaine Cinématographique Industrielle et Commerciale), la Côte d'Ivoire n'a pas pu combler les nombreuses difficultés que rencontre le secteur cinématographique.

Les politiques culturelles sont des instruments sectoriels de vision et d'orientation stratégique dont se dotent les gouvernants (nationaux ou locaux) pour soutenir l'action de développement culturel. Généralement, elles se fondent sur les lois existantes et tiennent compte des forces, faiblesses, opportunités et contraintes du secteur en lien avec les dynamiques du territoire. En fonction du niveau d'organisation administrative de l'État, on

distinguera : les politiques culturelles nationales et les politiques culturelles locales. »<sup>1</sup>

L'on parlera principalement de la politique culturelle nationale. En effet, une politique culturelle nationale doit satisfaire généralement trois objectifs. Elle doit intégrer la culture à l'ensemble des préoccupations de la nation, en établissant des priorités, d'abord à l'intérieur des secteurs culturels, mais aussi et surtout au regard d'autres secteurs d'intervention pour lesquels l'aide et les ressources de l'État sont indispensables ; ensuite, parvenir à la construction d'une identité culturelle nationale qui soit un véritable référent à la fois individuel et collectif dans lequel se reconnaissent et se définissent les citoyens ; et pour finir, une politique culturelle nationale doit dégager une vision à long terme permettant de mieux planifier les services culturels à offrir aux membres de la communauté nationale.<sup>2</sup>

Il faut dire que la Côte d'Ivoire ne dispose pas véritablement de politique culturelle. Même si des actions culturelles sont menées, il convient de retenir que beaucoup reste à faire. La Côte d'Ivoire doit mettre une véritable politique culturelle en place. Les autorités ivoiriennes ont toujours montré, sous les différents régimes qui se sont succédé, leur volonté de soutenir le 7e Art en général. Cependant, ces efforts semblent insuffisants. Il faut dire que sans soutien financier de l'État, le secteur cinématographique risque de ne jamais sortir de l'ombre.

En Côte d'Ivoire, du point de vue juridique, aucune loi ne régit véritablement l'aspect financier dans ce secteur. Au niveau de la production, on note l'existence de nombreuses pistes pour le financement, mais pour utiliser et adopter toutes ces possibilités, l'État doit jouer un rôle prépondérant, d'abord sur la législation, mais surtout son respect. L'État ivoirien devrait accorder un intérêt particulier au secteur du cinéma qui regorge d'énormes enjeux.

Fort heureusement depuis quelques années, plusieurs actions sont mises en place pour valoriser le secteur cinématographique en Côte d'Ivoire.

## **1.2. Les atouts du secteur cinématographique ivoirien**

Dans le but de recadrer et de soutenir le secteur cinématographique en Côte d'Ivoire, l'État a créé l'Office National du Cinéma de Côte d'Ivoire. Créé en 2008 par décret n° 2008-138 du 14 avril 2008, l'Office National du Cinéma de Côte d'Ivoire (ONAC-CI) est un Établissement Public à caractère industriel et commercial chargé de l'organisation, de l'encadrement et de la promotion du cinéma en Côte d'Ivoire. Il a été placé sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Francophonie. <sup>3</sup> En France par exemple, le CNC (Centre National du Cinéma et de l'image animée) est très attaché à l'industrie de l'animation. En témoigne cet extrait :

Le CNC a donc engagé une réforme du soutien financier aux œuvres audiovisuelles d'animation afin de favoriser la création originale, de consolider et amplifier le mouvement de relocalisation engagé depuis

<sup>1</sup>Igor Agueh et Sessi Tonoukouin, PSCC /APP/ Guide de clarification thématique, Aout 2010.

<sup>2</sup> Article sur la politique culturelle en Côte d'Ivoire. [www.noduscienti.com](http://www.noduscienti.com).

<sup>3</sup> Site officiel de l'office national du cinéma de Côte d'Ivoire (ONAC-CI), [info@onaci.ci](mailto:info@onaci.ci).

dix ans et enfin de renforcer la place de l'animation à l'international. De plus, grâce au renforcement du crédit d'impôt audiovisuel voté à la fin de l'année 2014, l'animation sera mieux armée pour lutter contre les sirènes de la concurrence internationale.<sup>1</sup>

On remarque donc que l'État français est véritablement impliqué dans l'évolution du secteur de l'animation en France. Ce qui devait être le cas en Côte d'Ivoire vu que le secteur de l'animation en Côte d'Ivoire contribue à la promotion de la culture.

Le financement est l'élément indispensable à l'aboutissement de tous projets, L'État ivoirien a donc songé à soutenir financièrement le secteur cinématographique. Dans tous les pays où l'on constate une évolution remarquable du cinéma d'animation, il faut dire que l'État y contribue favorablement en apportant un soutien considérable au secteur. La politique de développement mise en place dans ces pays favorise le dynamisme de ce secteur. En France, « *la politique d'État mise en œuvre pour le secteur de l'animation participe énormément au rayonnement de l'animation française.* »<sup>2</sup> L'initiative de la création de l'ONAC-CI et la mise en place du FONSIIC (Fonds de Soutiens à l'Industrie Cinématographique) pour soutenir le cinéma ivoirien sont les bienvenues et constituent une bouffée d'air pour tout le secteur. Le FONSIIC a été créé par décret et est géré par un secrétaire exécutif.

L'un des problèmes majeurs du cinéma ivoirien est la formation. On constate que la majorité des acteurs du secteur se forment sur le tas. Fort heureusement l'on constate un véritable changement depuis quelques années. Le monde académique commence à s'y intéresser. En effet, l'UFRICA (Université Félix Houphouët-Boigny), L'ESMA (Ecole de Spécialités Multimédia d'Abidjan), l'INSAAC, l'UIA et l'ISTC polytechniques et bien d'autres établissements proposent un programme en cinéma et audiovisuel. Toutefois, cela n'est pas suffisant, car ce domaine comprend plusieurs spécialités qu'il faut véritablement maîtriser pour pouvoir se considérer comme professionnel du domaine. À l'université Félix Houphouët-Boigny, des cours dispensés en cinéma et audiovisuel sont plus accentués sur la théorie. Ce qui est vraiment dommage, car le cinéma est plus axé sur la pratique. Le cinéma n'est donc pas un domaine dans lequel l'on s'engage à tout hasard. C'est un domaine très exigeant. Il demande donc une certaine expertise. La qualité des productions y va de soi. Sans main-d'œuvre qualifiée, il ne peut y avoir de films de qualité. Il est clair que sans formation il serait difficile pour ce secteur de se développer véritablement. Ces établissements apporteront un certain élan à ce secteur en formant les différents jeunes qui désirent y faire carrière.

La salle de cinéma reste le lieu de l'expérience primordiale et de promotion du cinéma partout dans le monde, un lieu d'échange et de partage où s'exprime la pluralité des expressions. Le pays disposait à l'époque d'une

<sup>1</sup> La lettre du CNC numéro 124 juin 2015. une publication du Centre national du cinéma et de l'image animée 12 rue de Lübeck 75784 Paris Cedex 16. www.cnc.fr consulté le 15-02-16.

<sup>2</sup> La lettre du CNC numéro 124 juin 2015. une publication du Centre national du cinéma et de l'image animée 12 rue de Lübeck 75784 Paris Cedex 16. www.cnc.fr consulté le 15-02-16.

centaine de salles de cinéma et de spectacles qui faisaient sa fierté. Aujourd'hui, la ville d'Abidjan ne dispose que de quelques salles de cinéma. Notamment, le cinéma Prima verra, Majestic Sococé, le Majestic ivoire et dernièrement l'ouverture de la salle Majestic Ficgayo. Les autres salles ont été transformées en lieux de culte et en supermarché. Il existe cependant quelques salles transformées en cinémathèques telles que la cinémathèque de l'institut français de Côte d'Ivoire et quelques petites autres salles qui servent de lieu de projection. Malheureusement, ces salles de cinéma semblent insuffisantes pour la diffusion des productions cinématographiques en général. Même si la réhabilitation du palais de la culture devrait arranger les choses, il faut dire que tout ceci reste insuffisant. Il faut la création de nouvelles salles, car c'est souvent avec difficultés que les producteurs accèdent à ces salles du fait de l'insuffisance de salle et aussi de leur coût qui n'est pas à la portée de tous les artistes. La construction de nouvelles salles de cinéma constituerait un véritable soulagement pour le secteur.

## **2. Apport éventuel de l'art cinématographique dans le développement social**

### **2.1. La valorisation d'une identité culturelle**

Les productions filmiques ivoiriennes traitent des sujets culturels, participe à la valorisation de la culture. À travers les héros africains, les coutumes, les mœurs et les traditions du continent africain. Tout l'univers culturel de la Côte d'Ivoire et de l'Afrique se retrouve dans la plupart des productions ivoiriennes.

Ces films éveillent les consciences et la curiosité, elles cultivent les jeunes afin qu'ils s'intéressent à leur patrimoine culturel. Par ces films, les jeunes se sentent concernés par la valorisation et la préservation du patrimoine culturel de leur pays et de certaines régions de leur pays. Ces films à travers leurs thématiques permettent aux populations de se réapproprier leur passé culturel et une expression identitaire. Ils constituent un moyen de sensibilisation.

Dans le long métrage d'animation *Pokou princesse ashanti*, certains éléments de la culture et la tradition Akan tels que : le palais royal, les pagnes traditionnels appelés "kita", les prêtresses communément connues sous le nom de "comian" sont mises en exergue. Tout l'univers du peuple Akan est représenté dans ce film d'animation. Une façon de valoriser et de pérenniser les us et coutumes du peuple du centre de la Côte d'Ivoire. "Le comian" à savoir la pratique et l'apprentissage du fétichisme sont mis en valeur dans ce film. Il montre que le fétichisme, n'est pas quelque chose de mal en réalité, mais bien au contraire cette pratique contribue au maintien et à la protection de la population.

Plus encore, nos langues nationales sont très souvent mises en valeur dans les films africains et ivoiriens pour signifier leur importance. Comme on le constate dans le film *Adanggaman* de Roger Gnoan M'Bala où plusieurs langues maternelles sont utilisées. Il est donc important de connaître notre culture et de la vivre afin de la pérenniser. En effet, ces films permettent de se détacher de la culture occidentale pour se rapprocher des cultures propres au continent

africain. Ce qui est important pour le jeune public qui est le plus souvent exposé aux films occidentaux qui prônent leurs réalités et leur culture.

Par ailleurs, il faut dire que la Côte d'Ivoire en général dispose d'énormes richesses. Culturellement, le pays possède des ressources spirituelles et artistiques qu'il importe de dynamiser et de pérenniser. Ces films sensibilisent les populations sur la connaissance et la valorisation des patrimoines culturels du pays. Ils éveillent les consciences et la curiosité des enfants. Ils cultivent et enseignent les enfants sur les coutumes et traditions de chez eux tout en leur permettant de se familiariser à leur culture. La culture est l'identité de tout peuple. Si le Japon est aujourd'hui une grande puissance dans le monde, c'est grâce à sa culture. Dans les productions japonaises, la culture japonaise est mise en exergue à travers les samourais, les coiffures, les tenues vestimentaires et l'art culinaire, etc. Tous ces éléments qui caractérisent la culture japonaise sont mis en relief dans chacune de leur production ce qui a permis de faire connaître leur culture à l'extérieur. Ainsi, le Japon a transmis sa culture de génération en génération tout en l'exportant à travers ses films.

La Côte d'Ivoire est l'un des pays qui sur le plan culturel, regorgent d'une diversité de cultures remarquables. En effet, chaque région de la Côte d'Ivoire possède une richesse culturelle qu'il importe de faire connaître. Les films participent à la promotion de la culture africaine au-delà du continent africain en ce sens que ces films permettent à l'occident et aux autres peuples de savoir que l'Afrique a une identité culturelle qui mérite d'être préservée et d'être valorisés. Ces films vendent la culture africaine en général et celle de la Côte d'Ivoire en particulier auprès de la population ivoirienne et sur l'échelle mondiale étant donné que ces différents films sont projetés lors des festivals et dans plusieurs autres pays.

Enfin, ils montrent les aspects positifs de la culture ivoirienne et africaine. Il participe également à la cohésion sociale.

## **2.2. Le cinéma comme facteur de cohésion sociale**

La cohésion sociale désigne l'intensité des relations sociales qui existent entre les membres d'une structure sociale donnée. Pour Émile Durkheim la cohésion sociale est l'état de bon fonctionnement de la société où s'expriment la solidarité entre individus et la conscience collective (...)¹

L'organisation des festivals de films et des événements culturels participe à la cohésion des populations. En effet, ces différentes rencontres permettent aux populations de se retrouver et de se réconcilier toutes classes sociales confondues sans tenir compte des bords politiques et des confessions religieuses. Koïchiro Matsuura, ancien Directeur général de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), explique que « la production vidéo et cinématographique montre comment les industries culturelles, porteuses d'identité, de valeurs et de sens, peuvent mener au dialogue et à l'entente entre les peuples et également à la croissance et au

---

¹ Émile Durkheim, 1983, P. 14

développement économiques »<sup>1</sup>. L'industrie cinématographique africaine n'est pas seulement source de divertissement ; c'est aussi une activité lucrative. Le cinéma nigérian est souvent considéré comme le plus populaire du continent. Les populations commencent lors de ces festivals à travers les jeux, les danses, les panels et bien d'autres activités culturelles. L'organisation de festivals à l'intérieur du pays constituerait un véritable facteur de paix et de réconciliation. Ils permettent de rassembler les autochtones et allochtones ; en période de crise, il s'avère être un élément primordial pour restaurer la paix et apaiser les cœurs.

Comme mentionné auparavant, les films ivoiriens sont basés sur des thématiques abordant des sujets tels que l'intronisation des rois en pays Akan, les problèmes de succession, la polygamie, les sacrifices humains, la célébration des funérailles chez certains peuples, etc. Ainsi, ces films procurent une certaine connaissance culturelle à ceux qui n'en ont aucune. En effet, l'on sait que le contact entre les personnes de cultures différentes sur le plan social rassemble les peuples, car elle abolit les barrières qui existent entre eux. Il favorise donc une véritable cohésion sociale. En outre, les films renforcent le sentiment de fierté d'une nation. Ils créent un espace social où s'élèvent de nouvelles voix et où émergent de nouvelles idées. Il ne fait aucun doute que le cinéma et la culture ne sont pas réservés à l'élite, mais qu'ils cherchent à atteindre un large public. Tout le monde s'y retrouve. Le cinéma est un canal de sensibilisation et de rencontre.

### **2.3. La pérennisation des valeurs culturelles**

Si toute culture doit, bien naturellement, s'ouvrir à l'extérieur, elle se doit, en même temps, de préserver les valeurs qui la nourrissent et l'enrichissent de l'intérieur.

Les enfants sont l'avenir d'un pays, de ce fait un vrai héritage doit donc leur être légué. Il semble donc opportun de leur inculquer les valeurs culturelles de la Côte d'Ivoire. En produisant des films d'animation basés sur ces récits historiques, Afrika Toon participe ainsi à la pérennisation de la culture africaine en transmettant des valeurs culturelles de la Côte d'Ivoire aux générations futures. L'originalité des thèmes abordés dans ces films d'animation permet non seulement, aux enfants, de la nouvelle génération de connaître les us et coutumes de chez eux, mais surtout donne l'occasion à d'autres pays de connaître les réalités du continent africain, ce que beaucoup de films de prise de vue réelle ne font plus de nos jours.

Malheureusement, l'on constate que la culture africaine est délaissée au détriment de la culture occidentale. Aujourd'hui, les adolescents ont pris l'habitude de copier tout ce qui vient de l'occident. Les tenues vestimentaires, la langue, les festivités liées aux pratiques sociales (fête de générations, fête des ignames, mariage, fête de pâques, etc.). Tous ces éléments sont mis en exergue dans les différentes productions ivoiriennes. Le cinéma nous fait prendre conscience de l'importance de notre culture et de nos traditions.

---

<sup>1</sup> Koïchiro Matsuura, ancien Directeur général de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO),



Il participe à l'exportation de la culture africaine et lutte contre l'acculturation. Comme on le dit, les films d'animation sont destinés dans un premier temps aux enfants et adolescents. Ainsi, à travers ces films, ils accorderont de l'importance à leurs traditions. C'est une occasion pour eux de se familiariser avec tout ce qui entoure leurs réalités.

L'idéologie de ces films d'animation est donc la pérennisation des valeurs culturelles africaine. Les cinéastes africains doivent se réappropriier le cinéma en y ajoutant une valeur culturelle propre à l'Afrique.

### **3. Enjeux du cinéma dans le développement économique de la côte d'ivoire**

#### **3.1. Le cinéma un secteur pourvoyeur d'emploi en Côte d'Ivoire**

En plus d'être un art, le cinéma est une véritable industrie. Le cinéma est le premier pourvoyeur d'emploi de nos jours. Depuis la réalisation du film jusqu'à sa diffusion, il y a tout un processus qui est mis en place. L'industrie cinématographique emploie un grand nombre de personnes.

Du réalisateur, au scénariste, au producteur et au monteur, en passant par le directeur photo, et acteurs pour ne citer que ceux-là. La liste loin d'être exhaustive. En effet, le cinéma se présente comme une solution de lutte contre le chômage vu les multiples emplois qu'il offre. De plus en plus d'emplois s'offrent aux jeunes par le biais du cinéma. De ce fait, il participe à la croissance du pays.

La réalisation d'un film nécessite la constitution d'une véritable équipe ; on a besoin d'un scénariste, d'un costumier, d'une maquilleuse, d'un perchiste, d'un metteur en scène, d'un directeur photo, d'un monteur, d'un cadreur, et bien d'autres, toutes ses personnes font partir de l'équipe de réalisation. Ces emplois constituent un facteur important dans les efforts de lutte contre le chômage et la pauvreté. Le cinéma constitue l'un des secteurs les plus dynamiques de la croissance mondiale du fait d'une consommation constante des ménages. En l'absence de données statistiques fiables de son apport sur l'économie ivoirienne ; à l'instar des pays africains, la Côte d'Ivoire est un pays consommateur d'images.

Au Japon, certaines industries du cinéma d'animation emploient au total 20.000 personnes. À titre d'exemple, on peut citer la firme TOEI Animation considérée comme la plus grande société de réalisation de séries d'Extrême-Orient. Elle produit 250 épisodes de 26 minutes par an emploie 600 personnes et fait travailler 60 entreprises en sous-traitance.<sup>1</sup>

Pareil aux États-Unis où il est produit en moyenne par an 22 séries de 52 à 65 épisodes. Les trois principales entreprises d'animation sont Hanna Barbera (le numéro 1 mondial qui assure à lui seul plus de la moitié de la programmation des grands réseaux de télévision), Filmation et Marvel. Ensemble ils produisent plus de 400 heures de dessins animés par an et emploient 1.200 personnes.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cf. Jean Michel, Vanderbulcke Guy, « le cinéma d'animation », courrier hebdomadaire du CRISP 32/1988 (n°1217) consulté le 13/06/16 à 20h35.

<sup>2</sup> Jean Michel, Vanderbulcke Guy, « le cinéma d'animation », courrier hebdomadaire du CRISP 32/1988 (n°1217) consulté le 13/06/16 à 20h35.

Le secteur de l'animation en France emploie également plus de 5 000 personnes. Selon le CNC, en 2013 les effectifs des entreprises de production de films d'animation et d'effets visuels progressent de 2,9 % à 5 046 individus. La masse salariale franchit pour la première fois le seuil des 100 M€ à 101,7 M€. Les individus travaillant dans le secteur de l'animation et des effets visuels sont jeunes. En 2015, le nombre de salariés en CDI a progressé de 9% en île de France et de 10% dans le reste du pays. En Afrique du Sud, les revenus tirés du cinéma sont estimés à 5,5 milliards de rands (550 millions USD) avec des emplois de l'ordre de 30 000 personnes.

Ces exemples qui montrent que ce secteur mérite qu'on y accorde plus d'intérêt, car il pourrait constituer des débouchés et contribuer à la réduction du chômage. Vu que le secteur de l'animation est une industrie naissante en Côte d'Ivoire, il est clair que ce secteur manque de main d'œuvre et surtout de main d'œuvre qualifiée puisqu'il exige une certaine compétence et beaucoup de techniques (scénario, story-board, modélisation de personnages, coloriage, maîtrise de logiciel). De ce fait, il y a forcément une forte demande au niveau des personnels qualifiés. Vu que le chômage prend de plus en plus d'ampleur depuis ces dernières années, le secteur de l'animation en particulier et celui du cinéma en général constitue une aubaine pour créer de nouveaux emplois pour les jeunes.

### **3.2. Le cinéma comme facteur de développement économique**

De nombreuses études ont été menées ces dernières années pour mesurer l'apport direct des secteurs d'activité culturelle dans l'économie, notamment dans les pays économiquement développés. Afin de présenter des chiffres sur l'impact de l'économie de la culture au développement dans les pays du Nord, à titre d'exemple, nous pouvons citer les résultats de l'étude la plus exhaustive réalisée à ce sujet, commandée par la Commission européenne<sup>1</sup>. Elle porte sur la dynamique économique des secteurs dits des « industries créatives »<sup>2</sup> cette étude montre comment la culture tire le développement économique et social, ainsi que l'innovation et la cohésion. Le secteur culturel et créatif est un secteur de croissance, qui se développe plus rapidement que le reste de l'économie.

On peut parler entre autres des entrées en salles. Par ailleurs, la mise en place d'un environnement fiscal et douanier incitatif, susceptible d'alléger les charges des entreprises qui se trouvent aux stades les plus stratégiques ou les plus fragiles de la filière est nécessaire. L'absence d'un cadre fiscal et douanier spécifique pénalise, par le cumul de taxes, les entreprises du secteur de la diffusion, notamment au niveau de l'exploitation cinématographique où la pression fiscale aboutit, dans certains États, à des situations réellement abusives.

En Afrique du Sud, les revenus tirés du cinéma sont estimés à 5,5 milliards de rands (550 millions USD) avec des emplois de l'ordre de 30 000 personnes.

<sup>1</sup> L'Économie de la culture en Europe, KEA European Affaires, pour la CE, janvier 2007, cité par Patricio Jeretic, rapport sur la culture comme facteurs de Développement économique et social, novembre 2009.

<sup>2</sup> Arts visuels, arts du spectacle (comprenant l'opéra, les orchestres, le théâtre, la danse, le cirque), patrimoine (incluant les musées, les sites patrimoniaux et archéologiques, les bibliothèques et archives), musique, cinéma et audiovisuel, télévision et radio, édition, design, architecture, artisanat, publicité.

Au sein des huit États membres de l'Union économique et monétaire ouest-africaine (UEMOA), le chiffre d'affaires direct du secteur de l'image était grossièrement estimé, en 2002, autour de 50 milliards de francs CFA (94,7 millions USD) avec des emplois de l'ordre de 8 000 à 16 000 personnes. L'importance économique de la filière au sein des États membres de l'UEMOA est certes modeste, mais le marché est en croissance et celle-ci est bien supérieure à celle du PIB des États.

L'impact économique du cinéma est matérialisé par toutes les activités liées au domaine cinématographique. En effet, les studios d'animation dans le cadre des films d'animation, les structures de formation, les festivals, les structures de production, les salles de cinéma, etc. Tous ces éléments sont susceptibles d'être valorisés en termes économiques. En général, tous les secteurs de la culture et des arts accompagnent le développement de l'ensemble économique d'un pays.

Le secteur cinématographique a contribué au PNB européen à hauteur de 2,6% en 2003. À titre comparatif, la même année les activités immobilières contribuaient pour 2,1% au PNB, le secteur manufacturier alimentaire, des boissons et du tabac enregistrait une contribution globale de 1,9% et l'industrie textile enregistrait une contribution de 0,5%. Le secteur tire aussi la croissance d'autres secteurs de l'économie européenne, et en particulier le secteur des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC). La croissance globale de la valeur ajoutée du secteur a été de 19,7% en 1999-2003, c'est-à-dire, 12,3% plus élevée que la croissance du reste de l'économie.<sup>1</sup> Tous ces chiffres témoignent de l'apport de la culture dans le développement économique d'un pays.

Malheureusement, au niveau des pays en développement, peu d'études et des données statistiques disponibles permettent de mesurer de façon exhaustive l'impact économique de la culture. La seule étude exhaustive sur le poids de l'économie de la culture en Afrique<sup>2</sup> montre que l'impact direct des secteurs d'activité culturelle est significatif en termes de valeur ajoutée dans le produit national du Mali. Le poids économique direct de ces secteurs était de 2,38% du PIB en 2006. À titre comparatif, le secteur banque et assurance participait la même année à hauteur de 1,7% du PIB du pays.

En Côte d'Ivoire, selon l'Institut National de la statistique (Agence Nationale de la statistique) et les rapports annuels du programme national de développement, la contribution des activités culturelles au PIB était de 2,4% en 2012, de 3,8% en 2017 et de 4% en 2018.

### **3.3. La contribution de l'art cinématographique dans le développement du secteur touristique**

Le cinéma représente un enjeu stratégique de placement de produits marketing (Grenier, 2011). En ce sens, les productions cinématographiques qui mettent en scène des lieux spécifiques peuvent représenter un levier de développement touristique en suscitant l'intérêt des touristes.

<sup>1</sup>Patricio Jeretic, rapport sur la culture comme facteurs de Développement économique et social, novembre 2009.

<sup>2</sup>L'Économie de la Culture au Mali, IBF pour la CE, janvier 2007.

Les films véhiculent un ensemble de représentations imagées et symboliques des espaces réels dépeints et suscitent des émotions, auprès des téléspectateurs (Chalvon-Demersay, 2012). En effet, certaines œuvres filmiques font sciemment directement ou indirectement la publicité de certains lieux paradisiaques du pays. Les réalisateurs sans s'en rendre compte font la promotion de lieu touristique. Par exemple en utilisant les plages d'Assinie ou de San Pedro comme lieu de tournage, il peut inciter le téléspectateur à visiter ce lieu. Ainsi, les lieux de tournage extérieurs vont permettre aux téléspectateurs de reconnaître des destinations potentiellement touristiques et de s'y rendre physiquement. En effet, le cinéma peut contribuer au tourisme balnéaire qui est relatif au tourisme du bord de mer. La Côte d'Ivoire compte 520 km de côtes bordant l'océan Atlantique : plages de sable fin, cocotiers, criques, falaises, lagunes permettant la baignade, surf, pêches sportives, sports nautiques, voile. Les villes de Grand-Bassam, Assinie ou Sassandra sont les principales destinations touristiques balnéaires. En outre, les villes telles que San Pedro avec la somptueuse plage de Monogaga et Grand-béréby qui doit sa popularité à la sublime baie nommée la baie des sirènes, sont autant de lieux touristiques qui pourrait attirer les touristes si ceux-ci sont mis en exergue dans les différentes productions filmiques nationales. La visibilité de ces espaces dans les films impacte l'attractivité de ces zones et pousse les organisateurs de voyage à proposer des offres touristiques à destination de ces espaces médiatisés, on parle le plus souvent de *ciné-touristique* » (Grenier, 2011, p.82).

La visite du lieu employé dans le film permet donc de recréer cet imaginaire, amplifiant l'exotisme et le plaisir associé au lieu. (Grenier, 2011, p. 83). Il contribue à la promotion du tourisme et génère des revenus au pays visité. La Côte d'Ivoire dispose de structures permettant le tourisme d'affaires telles que des salles de congrès, de conférences, des hôtels spécifiquement dédiés aux conférences, conventions, séminaires, etc. Le tourisme de loisir et de divertissement fait référence aux différents espaces de divertissement. Ces espaces existent en Côte d'Ivoire et particulièrement à Abidjan et Gagnoa ; le tourisme sportif : le parcours de golf situé à l'hôtel du golf a longtemps constitué un vecteur du tourisme sportif. La Côte d'Ivoire offre des opportunités pour la pêche au large de ses côtes, notamment dans le sud-ouest. Si toutes ces infrastructures sont souvent exposées dans les films, ils attireraient les investisseurs et les voyageurs et cela contribuerait à la croissance économique du pays sur le plan touristique.

Outre les différents lieux et les infrastructures, il faut signifier qu'il y a également la gastronomie qui peut également constituer une forme de tourisme. On peut citer entre autres les restaurants de spécialités ivoiriennes qui sont très prisés (ils vont des plus simples aux plus sophistiqués) et existent sur toute l'étendue du territoire. L'attiéké et l'alloco nationale que beaucoup rêvent de découvrir et que l'on retrouve très souvent dans les productions filmiques participent à la promotion du tourisme. Le Tourisme international : le tourisme international se caractérise par des flux en provenance d'Europe et d'Afrique. Face aux variations de la conjoncture économique nationale, les retombées économiques du tourisme international en Côte d'Ivoire sont plus volatiles que

celles du tourisme interne. Les touristes accueillis en Côte d'Ivoire sont pour la plupart d'origine africaine (69%), avec une prédominance de l'Afrique de l'Ouest qui représente 42% du flux. La part de l'Europe et celle de l'Amérique n'en sont pas moins importantes. Le tourisme ivoirien se caractérise par un tourisme de congrès et d'affaires. Ce motif figure au premier rang des raisons de voyage des touristes internationaux en Côte d'Ivoire, soit 40%, suivi des motifs liés aux visites de familles (26%) et du tourisme de vacances, loisir et culture (20%). Les touristes à destination de la Côte d'Ivoire sont de la tranche d'âge des 40-50 ans et appartiennent aux classes moyennes et supérieures (cadres, enseignants, professions libérales, chefs d'entreprises.).

Le cinéma peut constituer un outil efficace dans le développement du tourisme à condition que les réalisateurs choisissent des lieux assez spécifiques pour leurs différents tournages.

## Conclusion

Le cinéma constituerait pour la Côte d'Ivoire un formidable levier de développement économique et social. Soutenir le secteur cinématographique contribuerait au développement du pays sur plusieurs plans.

Le cinéma sur le plan social permet la réappropriation et la pérennisation du passé culturel de la Côte d'Ivoire. Les œuvres filmiques ont une valeur sociale car, elles sont l'expression identitaire d'un peuple. Les films appellent le peuple à l'éveil culturel qui est l'une des conditions qui donnent aux peuples leurs raisons d'être et permettent de laisser un héritage aux générations futures. Étant donné que ces films exposent la richesse culturelle du continent ivoirien et africain tout en consolidant les liens.

Outre les enjeux sociaux du cinéma, l'on note que le développement de ce secteur en Côte d'Ivoire comporte également des enjeux économiques. En effet, la production des films a un impact direct sur l'économie du pays. Les recettes et revenus touristiques, culturels, et artistiques contribuent au développement de la Côte d'Ivoire. Il n'y a plus de doute qu'aujourd'hui, la culture est une source de revenus et le cinéma est à la fois un art et un produit culturel. Le cinéma est avant tout une véritable industrie. Il exige une forte main d'œuvre ; ce qui fait de lui un secteur pourvoyeur d'emplois et une source de richesses. Ainsi, il concourt à la création de nombreux emplois aussi bien à travers la création d'industries culturelles qu'à travers les activités professionnelles des artistes et des métiers connexes. Par conséquent, le secteur cinématographique peut contribuer efficacement au développement de l'économie en Côte d'Ivoire. Vu que les activités liées à la valorisation du patrimoine culturel et de la création artistique sont des activités économiques génératrices de revenus et d'emplois.

Vu les enjeux du développement du secteur cinématographique en Côte d'Ivoire, il importe que ce secteur soit véritablement soutenu par les pouvoirs publics afin qu'il puisse prendre son envol et contribuer véritablement à l'émergence de la Côte d'Ivoire.

## Références bibliographiques

- Benghozi Pierre-Jean, « le deuxième choc de l'économie de la culture », *Esprit*, Vol.7, 2011, p.111-125,
- Bomsel Olivier, « Valoriser les préférences. Évolution économique du cinéma », *Géoéconomie*, Vol.3, n°58, Paris, Éditions Choiseul, 2011, p.95-104
- Chantal Gérard, « un homme, une passion, un réseau... : les moteurs du cinéma itinérant », *Pouvoirs locaux*, n°67, 2005, p.142-145.
- Diop, C, A, *L'unité culturelle de l'Afrique Noire*, Paris, Présence africaine, 1982,
- Diop, C, A, *Nations nègres et culture II*, Paris, Présence africaine, 1979,
- Économie créative, Rapport, PNUD, 2008.
- Économie de la Culture au Mali, IBF pour la CE, janvier 2007.
- Économie de la culture en Europe, KEA European Affaires, pour la CE, janvier 2007,
- Ethis Emmanuel, sociologie du cinéma et de ses publics. Domaines et approches, 3<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, 2014,
- Farchy Joëlle, *Et pourtant ils tournent... Économie du cinéma à l'ère numérique*, Bry-sur-Marne, INA, 2011,
- Forest Claude (éd.), « L'industrie du cinéma en Afrique », in *Afrique Contemporaine*, n°238, Bruxelles, De Boeck, 2011,
- Haffner Pierre, *Essai sur les fondements du cinéma africain*, Dakar, Ed. N.E.A., 1978,
- Jauss Hans R, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978,
- Jeretic, Patricio, *Rapport sur la culture comme facteurs de Développement économique et social*,
- Koïchiro Matsuura, ancien Directeur général de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO)
- Lacoste J, *la philosophie de l'art*, Paris, PUF, 1981, novembre 2009,
- Lettre du CNC numéro 124 juin 2015.une publication du Centre national du cinéma et de l'image animée 12 rue de Lübeck 75784 Paris Cedex 16.www.cnc.fr consulté le 15-02-16.
- Moudio Rebecca, « Le cinéma nigérian : une mine d'or potentielle ? » in *Afrique renouveau*, Mai 2013 Émile Durkheim, 1983, P. 14
- Patricio Jeretic, rapport sur la culture comme facteurs de Développement économique et social, novembre 2009.
- Pommier Pierre, *Cinéma et développement en Afrique Noire Francophone*, Paris, Ed A. Pedone, 1974,
- Rapport Mondial sur le Développement Humain 2004 : La liberté culturelle dans un monde diversifié, PNUD, Éléments préliminaires en vue d'un état des lieux du secteur culturel dans le contexte de la crise mondiale, UNESCO, Octobre 2009,
- Sadoul Georgess, in *Histoire du cinéma mondial*, P.24
- Site officiel de l'office national du cinéma de Côte d'Ivoire (ONAC-CI), info@onaci.ci.
- Vanderbulcke Guy, Jean-Michel, « le cinéma d'animation », courrier hebdomadaire du CRISP 32/1988 (n°1217)

## PROBLÉMATIQUE DE L'INTÉGRATION DES ARTS ET DE LA CULTURE DANS LA POLITIQUE MUNICIPALE DE LA COMMUNE D'ABOBO

N'GBESSO Aman Jean Pierre  
Docteur en communication  
Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan  
(Côte d'Ivoire)  
[anbgesso@gmail.com](mailto:anbgesso@gmail.com)

### Résumé :

Les potentialités artistiques et culturelles de certaines communes, à l'instar de celle d'Abobo dans le district d'Abidjan en Côte d'Ivoire sont insuffisamment exploitées. Cette commune connaît en dépit de ses richesses culturelles inestimables, une insuffisance au niveau de son rayonnement. Les ressources culturelles demeurent partiellement exploitées et parfois marginalisées par les décideurs locaux dans la valorisation et l'édification de cette cité. De ce fait, la prise en compte des arts et de la culture dans les programmes de développement de cette commune demeure faible. Cet état des lieux recommande qu'une étude puisse permettre de cerner la place véritable des arts et de la culture au développement d'Abobo.

**Mots clés :** Intégration - Arts - Culture - Développement - Commune d'Abobo

### Abstract :

The artistic and cultural potentialities of some communes like Abobo in the Abidjan district of Côte d'Ivoire are insufficiently exploited. In spite of its invaluable cultural riches, the town knows a deficiency in its development. Cultural resources remain under-exploited and marginalized by local decision-makers in the construction and enhancement of their city. The inclusion of arts and culture in local development programs remains weak and embryonic. This inventory recommends that a thorough study can identify the place of arts and culture in the development of Abobo.

**Keywords:** Taking into account - Arts - Culture - Development - Municipality of Abobo

## Introduction

La culture entendue au sens des arts (UNESCO, 1982) n'est pas toujours admise comme une ressource prioritaire dans le processus de développement de certains pays africains, notamment la Côte d'Ivoire. Des richesses culturelles insoupçonnées sont laissées à l'abandon au profit d'indicateurs économiques dominants, répandus par des organismes. L'évolution est perçue en termes de développement de l'industrie, de la construction des infrastructures économiques, du développement commercial et de l'accumulation de richesses.

Cette conception du développement basée sur l'économie et l'accumulation d'infrastructures est prolongée dans les collectivités locales ivoiriennes. Les indicateurs de développements économiques sont mis en avant, au détriment de la dimension culturelle du développement, fondement théorique de cette présente réflexion. Les arts et la culture sont marginalisés au sein des communes et des régions du pays où d'abondants biens culturels pourtant si riches et la pratique des arts vivants et de cinéma sont peu exploités comme de véritables ressources pouvant participer au rayonnement et à la mise en œuvre du développement de la Côte d'Ivoire.

Toutefois, l'échec de certains projets de développement va modifier cette perception du développement. Il ne se réduit plus seulement à amasser et à accumuler des richesses. Mais il requiert aussi, un volet qualitatif contribuant ainsi de façon durable aux actions et aux opérations de développement.

Quoique le développement soit un processus qui implique à la fois la dimension quantitative et la dimension qualitative, l'étude sur la problématique de l'intégration des arts et de la culture au développement de la commune d'Abobo en Côte d'Ivoire veut jeter à l'aide des méthodes de collecte de données sociologiques un regard sur la place de la dimension culturelle dans le développement de la commune d'Abobo de 2013 à 2018. Pour ce faire, l'analyse va s'articuler autour de cadre conceptuel, puis de l'intégration des arts et de la culture dans les programmes et projets de développement local, suivi de leur interprétation.

### 1. Cadre conceptuel

#### 1.1. Problématique des potentialités culturelles locales d'Abobo

Dans la rédaction d'un travail scientifique, Olivier Laurence avance que la problématique est « la recherche ou l'identification de ce qui pose problème » (2016 : 24). En abordant la problématique de l'intégration des arts et de la culture dans la politique municipale commune d'Abobo (Côte d'Ivoire), l'on est en voie de se demander « ce qui pose problème » (Olivier, 2016). Autrement, quel est le problème à identifier dans la gouvernance culturelle de la commune d'Abobo ?

En effet, la Côte d'Ivoire bénéficie d'un développement économique assez significatif au niveau de la sous-région ouest africaine. L'embellie économique amorcée par la Côte d'Ivoire s'observe par le biais de la réalisation de nombreuses infrastructures socioéconomiques, notamment la construction des écoles, des centres de santé, des routes, la construction de barrages hydroélectriques, l'adduction en eau potable, l'électrification de quartiers et de



villages. La réalisation des programmes de développements initiés et mis en œuvre par l'État, sont repris par les collectivités territoriales à l'échelle locale.

Ainsi, les infrastructures scolaires, les centres de santé communautaires, l'ouverture et les reprofilages des voies, des projets sectoriels dans les domaines des infrastructures économiques, de l'éducation, de l'agriculture, du commerce, d'étude et de planification sont à l'actif de nombreuses collectivités locales ivoiriennes. La mise en œuvre de ces projets et de ces programmes demeure des actions prioritaires des entités décentralisées ivoiriennes au détriment de certains secteurs d'activités, notamment des programmes et des projets culturels et artistiques.

Face donc, aux nombreux besoins et projets sociaux des populations, auxquels il faut ajouter des exigences vitales de plus en plus accrues, la culture et les arts peuvent-ils constituer un bien de première nécessité ? En d'autres termes, les pratiques artistiques et culturelles peuvent-elles constituer une priorité des décideurs locaux devant des projets jugés urgents et prioritaires ?

Les élus locaux reconnaissent à l'occasion de grands rassemblements l'importance des arts et de la culture. Pourtant la loi n° 2003-208 du 07 juillet 2003 portant transfert de compétence de l'État aux collectivités en matière de culture reste partiellement mise en œuvre dans les collectivités locales. La reconnaissance de l'action culturelle dans le développement local ne se traduit toujours pas en acte concret et reste limitée à des intentions, qui nourrissent des discours électoralistes. Les décideurs méconnaissent les bénéfices et les bienfaits de l'art et de la culture sur les citoyens et la collectivité. Ils qualifient les projets culturels de budgétivores, d'improductifs et n'hésitent pas à sacrifier les budgets culturels dérisoires au profit d'autres secteurs d'activités.

Tout ou presque est mis en œuvre sans la mise en place de véritables projets et programmes de développement de politique culturelle locale. La perception de la culture au sein des collectivités locales ne s'éloigne pas de la vision étatique, qui jusque-là ne fait pas de ce secteur d'activité un domaine prioritaire à même de conduire et d'offrir au pays un développement harmonieux, équilibré et durable. La culture et les arts continuent d'être relégués au second plan dans les programmes et les projets de développement communaux. La programmation des opérations de développement culturel reste limitée, voire faible devant certains secteurs jugés importants. Les politiques de développement portées par les autorités locales sont circonscrites aux traditionnelles activités de réalisation d'infrastructures socioéconomiques, d'éducation, de santé, de commerce, d'étude et de planification.

Quoique que cela soit important, ces opérations demeurent insuffisantes pour asseoir durablement le développement local des cités. Il y'a donc lieu de prendre en compte d'autres ressources et leviers pour faire face au développement et au rayonnement des communes.

Pour ce faire, il n'y a pas lieu de banaliser ou de marginaliser le théâtre, la danse, la musique, le conte, l'humour, le patrimoine culturel, les pratiques et les manifestations culturelles inépuisables, dont dispose la commune d'Abobo pour redorer son image et attirer des investisseurs à même d'impulser le développement cette commune. Plus qu'un choix, la prise en compte des arts et

de la culture est une nécessité d'amorcer un développement durable de cette cité populaire du district d'Abidjan. En dépit de l'abondance et de la richesse des arts et de la culture pour la commune (Azané, 2005), il s'avère que la prise en compte de ces ressources culturelles à Abobo demeure faible et embryonnaire. La place des arts et de culture, ainsi que de ses enjeux au sein des collectivités suscitent des interrogations. Quels intérêts les autorités locales accordent-elles à l'art et aux gisements culturels de leur territoire ? Pour tenter de répondre à cette préoccupation soulevée, quel est le cadre théorique envisagé ?

## **1.2. Cadre théorique**

« Le scientifique, ou quiconque s'inscrit dans cette démarche, pourra avoir recours à des théories existantes sur le phénomène observé et vérifier sur le terrain, au moyen d'une méthodologie spécifique » (Bonneville, 2009 :17). Dans cette pensée, l'auteur recommande d'assoir toute réflexion scientifique sur un cadre théorique. Est-ce possible de faire fi de cadre théorique et de théories sociales scientifiques (Windahl, 1993 :5) dans la conduite de ce travail, au risque de lui retirer sa scientificité ? La recherche que l'on propose de mener peut-elle reposer sur des bases théoriques ? Quels cadres de références théoriques permettraient d'analyser au mieux l'objet d'étude ?

### **1.2.1. La dimension culturelle de développement à Abobo**

La démarche de l'étude repose sur un cadre qui permette l'intervention d'approche qui présente la dimension culturelle et artistique du développement. En Côte d'Ivoire, Zadi Zaourou a fortement contribué au débat sur la dimension culturelle du développement. La thèse défendue présente les ressources artistiques, les biens culturels comme des leviers de l'élévation de l'esprit, de la délectation du public. Ils concourent au bonheur et au bien-être des populations. Au-delà des bienfaits des arts et de la culture sur le développement individuel, le chercheur avance que la prise en compte de l'art et de la culture par les collectivités peut procurer d'immense retombées socioéconomiques propices au développement. Dès lors, les différentes formes artistiques et culturelles participent au processus de valorisation territoriale et de développement. Ce qui n'est d'ailleurs pas encore compris par tous les acteurs clés des projets et des programmes de développement local, d'où une médiation pour les y intéresser.

### **1.2.2. La médiation culturelle**

La médiation culturelle est un ensemble de pratiques ou d'actions pour amener des individus à s'appropriier et à aimer les biens artistiques et culturelles. Elle est une « référence, un objet d'étude, voire un cadre théorique » (Orivesi, 2006 : 27) qui s'avère un solide socle de rencontre des acteurs de développement local avec les arts et la culture. Ainsi la médiation culturelle peut jouer un rôle déterminant pour créer, voire susciter le goût de l'appropriation individuelle ou collective des arts et de la culture (Creton, 2016 :14).

De tout ce qui précède, le cadre théorique de ce présent travail se fonde sur la dimension culturelle du développement, ainsi que de la médiation culturelle, dont la vérification appelle à une démarche méthodologique de recueil de données empiriques.

### **1.3. Démarche méthodologique**

Luc Bonneville avance que « la méthodologie constitue l'ensemble des moyens que le chercheur utilise pour répondre, le plus rigoureusement, le plus objectivement et le plus rationnellement possible à la question centrale de sa recherche » (2007 : 50). Dès lors, l'observation directe de la vie artistique et culturelle à Abobo, enrichie par des entretiens semi directifs menées auprès d'institutions culturelles et de personnes ressources dans le milieu des arts et de la culture à Abobo, complétés par une documentation sélective d'ouvrages institutionnels, généraux et spécifiques ont permis de se rendre compte de la prise en compte ou non des arts et de la culture à la valorisation et au développement de la commune d'Abobo.

#### **1.3.1. Observation de l'environnement culturel de la commune d'Abobo**

L'observation de l'environnement ou du milieu d'étude permet de décrire, d'expliquer, d'élucider, de connaître et de mieux cerner le phénomène à l'étude. Pour Alain Blanchet, l'observation est « plus qu'une technique ou une méthode de recueil de données. Elle est une démarche d'élaboration des savoirs » (2013 :19). La grille d'observation a permis de relever des manifestations culturelles et des événements organisés dans la commune. L'on a pu voir se produire à Abobo des spectacles, tel le Festival des Arts et de la Culture d'Abobo (FESTICA), le festival culturel les escales d'Abobo et le Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan (MASA).

Aussi la visite des institutions et des lieux de culture à Abobo, comme la visite des villages de la commune d'Abobo à savoir *Abobo baoulé*, *Aboboté* et *Anokoua* ont permis de voir des monuments architecturaux coloniaux, des temples et des édifices culturels parfaitement intégrés au paysage architectural moderne d'Abobo. Les observations en ces lieux ont permis de voir également qu'en dépit de l'urbanisation galopante et de la diversité culturelle à Abidjan, les populations autochtones *atchan* d'Abobo sont encore fièrement et solidement attachées à leur patrimoine culturel ancestral à travers le port de leur patrimoine culturel vestimentaire, la pratique de leur langue maternelle et de la conservation de leur patrimoine culinaire.

#### **1.3.2. Recherche documentaire**

Dans le cadre de la recherche documentaire, l'on a consulté les archives de la Mairie, où des documents budgétaires et de planification locale ont été exploités (programmes triennaux).

Par ailleurs, l'on s'est approprié les documents d'orientation et de cadrage de gestion de collectivité locale à la Direction Générale de la Décentralisation et du Développement Local (DGDDL). Ces écrits sont complétés et enrichis par

une documentation d'ouvrages spécifiques et généraux ainsi que des articles scientifiques, consultés en ligne.

### **1.3.3. Entretien semi directif**

L'entretien est un excellent outil de production rapide de données auprès d'individus, de plusieurs personnes et de groupes de personnes. Ghilione Rodolphe rappelle que « le recours à l'interrogation est nécessaire chaque fois que l'on a besoin d'informations sur une grande variété de comportement (...) dont l'observation directe, même si elle était possible demanderait trop de temps, ou serait complètement impossible » (2004 :15). Les interviews sont d'excellents moyens rapides de collecte de données vives et brutes auprès de personnes ressources. Ils sont le fondement de la recherche qualitative. Toutes études qui se veulent qualitatives empruntent cette démarche où conversent et échangent des individus sur un sujet bien précis. Il nous a permis de rencontrer et de discuter avec des personnes ressources de la commune d'Abobo pour recueillir leurs avis, relatif au degré de prise en compte des arts et de la culture dans la valorisation et le développement de la commune. Dans le cadre de ces consultations, des personnalités administratives, des professionnels des arts et de la culture se sont prêtés au guide d'entretien. Tous ces échanges ont permis de recueillir le regard des personnes interrogées sur les arts et de la culture dans la commune d'Abobo et des actions menées par certains, pour permettre à l'art et la culture à Abobo d'être un secteur de développement local.

Que retenir au terme des observations directes, des lectures et des entretiens semi directifs de la problématique des arts et de la culture à Abobo ? Que révèlent les enquêtes de terrain effectuées ?

## **2. Intégration des arts et de la culture dans le développement d'Abobo**

### **2.1. Réorganisation du service socio culturel et de la promotion humaine**

L'organisation et la structuration des services municipaux sont encadrées par des dispositions réglementaires et législatives. De ce fait, l'animation et les différentes prestations aux usagers passent par une dizaine (10) de services, dont le service Socio Culturel et de la Promotion Humaine (SSCPH) dans les collectivités locales.

Il est créé conformément au décret n° 2003-165 du 12 juin 2003 portant organisation du Ministère en charge de l'administration du territoire. Dès lors une sous-direction des activités socio culturelles et de la promotion humaine est initiée au sein de la DGDDL, avant l'ouverture des SSCPPh au sein des collectivités locales. La DGDDL fixe les missions des SSCPPh des collectivités territoriales. Ainsi, les questions sociales, culturelles, sportives et de promotion humaine relèvent de la compétence des services SSCPPh. Les projets de pratiques artistiques et culturelles de la Mairie sont pilotés par le SSCPPh.

La structuration type des SSCPPh, commune à toutes les collectivités locales, est modifiée en 2018 dans la commune d'Abobo.

A l'instar de Yopougon<sup>1</sup> les autorités publiques locales d'Abobo ont opéré une scission du SSCPPh en deux (2) directions autonomes. Il s'agit de la

---

<sup>1</sup> Commune du district d'Abidjan

direction de la promotion humaine et de la direction des services socioculturels. La direction animée par une trentaine (30) de personnes a en charge de développement de programmes et de projets culturels à Abobo.

## **2.2. Radio de proximité d'Abobo**

En vue de développer la communication locale, de promouvoir les actions de développement auprès des administrés, les élus locaux font le choix de la radio. Ce média reste aujourd'hui encore, malgré l'ascension fulgurante d'internet et des réseaux sociaux, un puissant instrument de communication de proximité. La manipulation aisée et de grande portée en direction des différentes couches socio professionnelles de la commune font d'Abobo FM une référence et une fierté dans la transmission d'informations locales brisant les barrières ethno-linguistiques.

Dans les différentes missions de développement aussi divers que variés portant sur l'éducation qui se traduit tant par la construction et l'équipement d'infrastructures scolaires, le développement de la santé publique par des actions de rénovation, de construction de centres de santé et de leur équipement, des projets sociaux, les projets d'assainissement et de voirie, de la sécurité publique, de la sécurité routière ; l'autorité municipale sait compter sur la radio pour informer les citoyens d'Abobo sur les programmes de développement communautaire.

De plus, donner permanemment les informations sur la vie de la municipalité, sur les affaires publiques de la cité reste une préoccupation qui se traduit dans les programmes de la radio Abobo FM. Elle constitue un espace convivial et d'animation locale. Abobo FM permet aux habitants de nouer un lien « social entre les pouvoirs publics et / ou privés et les communautés ethno linguistiques et entre les acteurs sociaux » (Abolou, 2011). La radio est un organe qui établit, entretient et fructifie de solides rapports sociaux entre les administrés et les gouvernants. Elle leur permet de partager les mêmes informations. La radio rompt ainsi les liens de méfiance, de suspicion, voire de manque ou d'insuffisance d'information sur les actions municipales entreprises au profit de la population. La radio apparaît de ce fait comme un instrument privilégié de développement local au service des entités territoriales décentralisées. Cette importance de la radio dans la gouvernance locale des territoires est comprise par la municipalité d'Abobo, qui s'en est dotée en 2017. L'acquisition de matériel et de locaux permettent à la radio communale de fonctionner et d'émettre ses programmes. Cette station de radio de proximité participe à la formation et à l'éducation des populations en leur inculquant des valeurs de citoyenneté, dans une démarche de développement participatif et inclusif. Abobo FM est de ce fait la voie de la municipalité pour sensibiliser, transformer qualitativement le capital humain aux fins de leur participation au développement local.

## **2.3. Cybercafé**

Les enquêtes menées ont permis de se rendre compte d'un projet de création d'un portail numérique en cours dans la commune. La réalisation d'une page web viendrait compléter les instruments de communication locale.

Le projet piloté par la direction de la communication devrait permettre à la commune de communiquer et d'informer les internautes de la cité et d'ailleurs.

Mais bien avant la finalisation de cette page numérique, l'institution recourt aux réseaux sociaux qui ne nécessitent pas de conception particulière. Les réseaux sociaux sont à la portée de nombreux citoyens. Mieux les habitants de la commune d'Abobo sont de plus en plus familiers aux réseaux sociaux. Ils y ont recours pour communiquer.

Les institutions se sont aussi appropriées ces multiples outils de communication qui continuent de susciter « beaucoup de fantasmes positifs et négatifs, d'espoirs et de craintes » (Emily Gonneau, 2016 :9). Les collectivités y ont recours. De la diversité des réseaux sociaux existants, Facebook demeure l'un des réseaux sociaux prisé et en vogue en Côte d'Ivoire. Les organisations ont compris la nécessité et l'utilité de communiquer à travers les outils modernes de communication pour ne pas rester en marge, tant et si bien qu'il offre la possibilité selon Eric Maigret de « mobiliser un réseau » (2012 : 254) vaste de proches familiers, mais aussi de nombreux amis virtuels avec lesquels des liens sociaux se créent, se nouent, se tissent, s'améliorent et se fructifient. C'est une aubaine d'appartenir à de telle communauté pour en tirer mutuellement des bénéfices.

Pour son accessibilité, sa facilité de création et son faible coût à la portée de nombreux habitants et les insoupçonnables bienfaits qu'il présente, le service de communication de la Mairie s'active régulièrement à l'animation de sa page Facebook « Mairie d'Abobo » suivie par près de 2 160 personnes. Cela en vue d'informer régulièrement les riverains de la commune, qui sont nombreux à se connecter à ce réseau social, avec des informations rafraichies et diversifiées qui portent sur les actions des élus locaux, la vie institutionnelle et de tous sujets jugés d'intérêts pour les internautes.

Pour permettre aussi aux populations d'Abobo de puiser dans ce modèle culturel mondialisé des richesses innovantes et exceptionnelles pour la construction et le développement de la commune d'Abobo, et leur permettre ainsi de vivre leur rêve, les autorités municipales ambitionnent de faire de la commune d'Abobo une vitrine du web. Pour joindre l'acte à la parole les travaux de la construction d'un cyber café d'une capacité d'accueil journalière de cinq cent (500) internautes est en cours de réalisation au quartier *Dokui* de la cité, dans le voisinage de la Société de Distribution d'Eau en Côte d'Ivoire (SODECI). A terme cet espace numérique serait un hall de rencontre, de recherche et de convivialité entre les jeunes, très actifs à l'usage du numérique et de tous les usagers de l'outil informatique, d'internet. La réalisation de ce projet de cyber café communal matérialise la proximité des élus d'Abobo et de leur population. Les besoins et les demandes exprimées en termes d'équipement et d'acquisition d'espace numérique, sont effectivement mis en œuvre au niveau territorial par les décideurs locaux.

#### **2.4. Musée municipal d'Art contemporain**

Les autorités municipales œuvrent à l'aménagement culturel de leur territoire. La préoccupation des gestionnaires locaux est de doter la commune

d'édifices culturels emblématiques. Dans la mesure où ceux-ci améliorent l'image de marque des cités et incitent au dire de Xavier Greffe (1999 :57) de nouvelles activités à venir s'installer dans les villes et les communes. Les infrastructures culturelles de type musée figurent au titre des projets de la Mairie.

L'objectif poursuivi par le conseil municipal est de réaliser un bel édifice culturel sur le territoire communal défavorisé et sous équipé de monuments emblématiques, de prestigieux et d'abondants sites culturels. Les biens culturels sont appelé à changer l'image de la commune d'Abobo. En jouant un rôle d'attractivité pour les citoyens locaux, les visiteurs, les investisseurs. Un bien culturel communal devrait fortement influencer et impacter la cité en favorisant la mise en œuvre d'initiative qui réhabilitent l'image de marque de la cité, somme toute, ternie au vue des braquages qui représentent 45°/° des crimes à Abobo, dont les zones les plus dangereuses sont identifiées comme étant la gare routière d'Abobo centre qui abrite le site d'implantation du projet de musée en cours de réalisation, la casse (quartier *Anador*), la gare ferroviaire des terminus des bus 51 et 52 et les quartiers *BC, Kennedy, Clouéctcha, Avocatier, Marley, Djibi* sont de véritables nids d'agressions et de vols (ONU-Habitat, 2012 : 27). C'est ce qui justifie la volonté politique héroïque des gouvernants locaux d'Abobo de transformer l'image de leur commune en une cité où règnent la sécurité et la paix pour définitivement rompre avec les clichés et stéréotypes de « Abobo bagdad, Abobo la guerre. Abobo martyr » (Koffi-Djah, 2017).

Pour donc redorer le blason d'Abobo, afin qu'il gagne en visibilité et en reconnaissance, la commune a arrêté au titre de son plan d'action culturelle, la construction d'un musée des arts contemporains pour la conservation d'œuvre d'art, de la conservation des figures historiques et emblématiques, de la mémoire collective et d'objets culturels, d'étude et de diffusion du patrimoine culturel local.

La mission assignée à cet établissement en cours de construction au centre-ville de la cité devrait servir de cadre de divertissement culturel et de loisirs aux populations de la commune et des visiteurs. Cette initiative obéit à la volonté du conseil municipal d'ouvrir un espace de conservation de l'art contemporain et de la promotion des artistes en art visuel. De plus, la réalisation du musée d'Abobo atteste l'attachement du premier Magistrat de la commune aux arts visuels, ainsi qu'à sa volonté d'assouvir les attentes de ses administrés en matière d'espace d'exposition et de promotion de leurs créations. Le musée permanent d'art contemporain non élitiste en cours de réalisation, répond donc ce vœu affiché des autorités de construire à Abobo « une sorte d'agora contemporaine, une place au centre de la vie artistique, spirituelle, et politique de la cité (...), une arène pour les performances artistiques, pour les débats et les évènements » (Bourgeon, 2014 :203).

L'action d'aménagement culturel territoriale entamée par les responsables locaux d'Abobo permettrait d'offrir un cadre propice de formation, d'éducation, de reconversion des mentalités des citoyens, d'épanouissement et

de récréation de la population. Un espace de promotion des arts, et de valeurs et de diffusion culturelle.

## **2.5. L'Apport d'institution au développement culturel d'Abobo**

### **2.5.1. Centre d'Action Culturelle d'Abobo**

Le CACAB met en œuvre des missions de soutien, de promotion de la création des arts. Aussi participe-t-il au développement des talents artistiques et à l'animation culturelle locale. Les différents événements culturels organisés permettent d'occuper sainement les différentes couches socio professionnelles. Au travers des activités culturelles riches, variés et diversifiés, les populations d'Abobo se divertissent, se délectent et s'instruisent.

Par ailleurs, le centre qui se veut un laboratoire de sauvegarde et de promotion du patrimoine culturel immatériel, organise des sessions de formations, de renforcement de capacités des promoteurs et des acteurs culturels de la commune. Le CACAB entretient des collaborations professionnelles avec les professionnels des arts de la commune. Les différentes sessions de formation, l'accompagnement de projets artistiques des acteurs culturels locaux, sont autant d'appuis du CACAB au service de l'art et de la culture à Abobo.

Par ailleurs, le CACAB organise des activités culturelles mobiles. La bêche littéraire se présente sous forme de bibliothèque mobile qui s'installe mensuellement dans des quartiers de la commune. A travers cette activité, le CACAB fait la promotion du livre et de la lecture comme un instrument de développement humain.

### **2.5.2. Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan à Abobo**

Depuis sa création en 1993, les scènes du MASA se sont tenues pour la première fois dans la commune d'Abobo à l'occasion de la neuvième (9<sup>ème</sup>) édition en 2016. L'organisation de cet important événement culturel de renommée internationale au CACAB répond aux attentes des responsables culturels de ce centre de faire de leur structure un important pôle culturel local de promotion et de diffusion d'activités artistiques et culturelles. Le MASA accompagne et soutient de telles initiatives. Le MASA s'organise aussi dans des collectivités locales qui en expriment le besoin.

Le succès de la première édition marquée par la mobilisation et la présence du public à cette manifestation, permet à la commune d'Abobo de bénéficier d'une seconde édition du MASA en 2018. La dixième édition du MASA à Abobo est marquée par la réduction des spectacles. Les prestations se déroulent dans une salle quasiment vide composée majoritairement de jeune public, sur lequel les organisateurs du MASA fondent de grands espoirs à inculquer le goût des arts et de la culture, de la fréquentation de structures culturelles.

En dépit du faible engouement du public, une troupe artistique d'Abobo, le Cercle des Enfants Battants d'Afrique (CEBA) a puis bénéficié de contrat avec des promoteurs culturels Tunisiens.

En somme les deux éditions du MASA à Abobo ont permis à la commune d'abriter quarante-cinq (45) spectacles en arts vivants dont quinze (15)



spectacles « IN », c'est-à-dire des spectacles dont la programmation relève de la direction du MASA et trente (30) spectacles « OFF » assurés par des artistes et groupes artistiques locaux de la commune d'Abobo. Le bilan des deux éditions du MASA à Abobo est mitigé. Si la première édition a eu l'adhésion du public qui a bénéficié d'une large programmation de spectacles innovants, ce ne fut pas le cas de l'édition 2018. Cette seconde présence du MASA dans la commune d'Abobo est passée presque inaperçue. Les salles sont restées presque vides.

## **2.6. Manifestations culturelles locales**

L'agenda culturel local de la commune est marqué par des événements culturels organisés par des promoteurs de spectacles privés. Certains événements festifs sont soutenus par la municipalité. C'est le cas du FESTICA, méga-événement de la commune né d'une initiative privée. Cette manifestation culturelle programmée annuellement au mois de décembre bénéficie d'un important appui et d'un soutien financier des autorités communales. Depuis sa création les différentes éditions organisées ont permis aux artistes de communier avec leurs publics *Abobolais*<sup>1</sup>. Le FESTICA mobilise de nombreux spectateurs dans les sites et les espaces publics de la cité, dont l'absence d'étude ne permet pas de quantifier, encore moins d'évaluer l'apport au développement de la commune. Toutefois l'on peut avancer que ce festival est une aubaine en terme d'attractivité pour la commune.

### **2.6.1. Développement économique local**

Le déroulement du FESTICA est un levier de développement économique local. Au cours de cette manifestation de nombreuses dépenses sont effectuées par des visiteurs dans le commerce, le transport, les services, dans les restaurants et les réceptifs hôteliers. C'est une évidence. Une étude menée par le MCF est très éclairante sur l'apport des arts et de la culture à l'économie nationale. En 2012, les arts et la culture ont contribué à hauteur de 43°/°estimé à 335 882 000 000 francs CFA au Produit Intérieur Brut (PIB) de la Côte d'Ivoire.

En revanche aucune étude ne permet de quantifier les ressources globales générées au cours du FESTICA. Tout comme, il serait hasardeux d'indiquer avec précision les revenus des habitants, issus de ce festival.

### **2.6.3. Développement social**

En plus des bienfaits des manifestations culturelles et artistiques dans le développement économique, elles jouent aussi un rôle dans le développement social.

En effet, la crise postélectorale qu'a connue la Côte d'Ivoire a eu d'énormes conséquences à Abobo. Le tissu social a été fragilisé, et longuement rompu surtout au moment où « Abobo et Yopougon ont été au cœur des combats lors de la bataille d'Abidjan en avril 2011 (...) Abobo était la base du commando invisible » (OFPRA-DIDR, 2017 : 6)

La méfiance, la suspicion, la peur se sont emparés des ressortissants de cette cité populaire ou cohabitent une diversité ethnolinguistique, religieuse qui

---

<sup>1</sup> Habitant de la commune d'Abobo.

se sont regardée en chien de faïence. Les valeurs d'amour, de paix, d'entente, d'entraide, de solidarité que pratiquaient les ressortissants d'Abobo ont disparu au terme de ce conflit militaro-politique. La rancœur, les meurtrissures des affres de cette horrible crise a profondément déchiré les liens sociaux, les valeurs et les identités communautaires fortes à Abobo.

La programmation des spectacles du FESTICA, né au lendemain de la crise s'est assigné la mission de (ré) souder les rapports cordiaux et sociaux entre toutes les filles et tous les natifs d'Abobo. Il est donc question de (ré) serrer, de (ré) souder, de (ré) coller à travers le festival les liens de vivre ensemble, les valeurs communautaires peu rompues des suites de conflits nés au lendemain de contestation des résultats de l'élection présidentielle de 2010. L'appropriation de la première édition a permis aux différentes couches socio professionnelles d'Abobo de briser le mur de méfiance en communiant tous dans leur diversité autour des scènes du FESTICA. Le festival a contribué à la réconciliation locale, au renforcement de la cohésion sociale et de la mixité sociale. Les émotions, la sensation née de la communion des publics et de leurs artistes a contribué à la décrispation de la lourde atmosphère qui s'était emparée de la commune. Les messages d'amour, de pardon, de réconciliation, de paix délivrés aux cours des spectacles artistiques ont contribué résolument à panser les affres de la crise, à rapprocher d'avantage les populations. En somme les bienfaits intangibles et impalpables des arts de la scène ont permis aux Abobolais de renouer avec leurs riches et précieuses valeurs.

Les divers spectacles du FESTICA constitués de danse, de musique, de folklore, de variété et d'exposition d'œuvre réunissent des catégories socio professionnelles diverses de tout âge qui assistent aux différents spectacles. Grâce à ce festival qui accueille de nombreux festivaliers au dire des organisateurs (aucune étude à ce jour ne permet de déterminer avec précision le nombre de spectateurs), les Abobolais communiennent, fédèrent leurs rapports sociaux. Mieux, ils adhèrent à ce festival qui met en avant l'identité culturelle d'Abobo, dont la commune est le berceau de célèbres artistes humoristes, dont Dollo Adama, Abass Ibn Ouattara, Gohou Michel, Andrienne Koutouan... Aussi Abobo constitue le pôle danse du district d'Abidjan ainsi que l'atteste le Centre National des Arts et de la Culture (CNAC), là où la commune de Cocody est le foyer de productions dramatiques avec la cité des arts et la commune de Yopougon représente la fabrique de la musique avec la naissance de diverses sonorités dont le « *zouglou*<sup>1</sup> ».

#### **2.6.4. Diversité culturelle**

Le FESTICA promeut la diversité culturelle. Le festival offre l'occasion de valorisation des cultures locales. Les spécificités culturelles locales, les pratiques et les savoirs faire locaux en matière culinaire, d'artisanat permettent aux visiteurs d'apprécier la richesse culturelle de la cité. De ce fait, le FESTICA lutte ainsi contre toutes les formes d'exclusions. Les élites, les couches défavorisées ont tous accès à la diversité des spectacles offerts.

---

<sup>1</sup> Rythme musical Ivoirien né dans les années 90 au sein du campus universitaire de Yopougon.

### 3. Discussion des résultats

#### 3.1. Infrastructure culturelle

La commune d'Abobo n'est pas suffisamment équipée en infrastructure culturelle. La commune est dotée de peu d'équipement culturel. Les institutions comme les musées, les lieux de productions et de diffusion de spectacle vivant, de bibliothèque, de dépôt d'archives au plan communal sont presque inexistantes. Alors que l'existence d'une infrastructure culturelle dans un milieu défavorisé, populaire et pauvre, comme la commune d'Abobo, peut non seulement constituer un élément d'attractivité de la cité, mais aussi une importante manne financière pour la commune à travers des effets induits par la consommation des offres culturelles.

En ce qui concerne le cinéma, la commune ne dispose plus d'écrans actifs. Pourtant, la ruée des populations dans les lieux de spectacles à ciel ouvert ou dans les scènes alternatives montrent un besoin de consommation culturelle. Cela doit interpeller les élus locaux à la mise en place de véritable politique d'aménagement culturel pour corriger les disparités. Ainsi, à l'instar de la carte scolaire, ou de la carte sanitaire qui sont des outils de planification dont disposent la Mairie d'Abobo en matière éducative et sanitaire ; le conseil municipal pourrait envisager l'instauration d'une carte culturelle. Cet instrument permettrait de doter les principaux quartiers de la commune, de centre culturel intégré de proximité à usage multiple. Ces centres culturels permettraient d'offrir des offres artistiques et culturelles à la portée des populations.

Aussi, les autorités communales pourraient prévoir dans le cadre de l'aménagement culturel, l'implantation de belles et de grandes infrastructures culturelles, une sorte de marqueur culturel, qui feront d'Abobo, la commune culturelle du district d'Abidjan. En faisant fi de la pression des urgences sociales des *Abobolais* en termes d'emploi, de santé, d'éducation, de sécurité, d'assainissement de leur cadre de vie ainsi que du faible niveau des revenus des populations destinées à leurs besoins fondamentaux (alimentation, logement, transport, équipement) prioritaire à « des dépenses nouvelles jugées onéreuses en terme de consommation culturelle » (Creton, 2016 :31) ; les autorités municipales ont opéré le choix courageux d'implanter au centre-ville un musée d'art contemporain qui devrait permettre en paraphrasant Jacques Rigaud (1996 :11) à Abobo d'être une commune libre, prospère et développée. Cette institution culturelle pourrait avoir, si les autorités locales le perçoivent en termes d'instrument de développement local (ICOM, 1992 : 173), d'avoir un véritable effet sur le climat social, culturel, économique et touristique de la cité. En appréhendant ainsi le musée communal d'art contemporain comme un haut lieu et un espace de conservation d'œuvre d'art, d'objets culturels, d'étude et de diffusion du patrimoine (Bourgeon, 2014 :198) dans la commune d'Abobo, c'est de lui assurer une participation dans le développement et l'animation de la cité.

Cela éviterait à cette architecture muséale implanté au cœur d'Abobo susceptible de proposer une expérience attractive pour les visiteurs, les habitants et des investisseurs (Grefe, 1999 : 227), dont l'influence pourrait apporter une nouvelle image à la commune, de ne pas tomber quelques années plus tard après son ouverture dans l'oubli de la mémoire collective (ICOM,

1992 : 173) des *Abobolais* et des *Abidjanais*. Comme c'est le cas en ce moment avec le Musée Municipal des Arts Contemporains de Cocody (MMACC), dont des collections acquises à prix d'or sont infestées, dégradées et détériorées.

Il appartient aux gouvernants locaux de tout mettre en œuvre pour que le musée soit au cœur des préoccupations et des besoins pédagogiques, de recherches, de délectations des riverains d'Abobo et de parvenir à la conservation et à la sauvegarde de l'identité culturelle d'Abobo.

L'actuel musée d'art contemporain peut énormément participer à cela. Même s'il est jugé inapproprié et inopportun par certains riverains au motif d'urgence sociale à satisfaire. L'implantation d'un musée communautaire est gage de reflet des spécificités et des valeurs d'une commune. Sa mise en œuvre demeure dès lors approprié.

D'où il est souhaitable de construire un musée communautaire *Atchan*, autochtone de la commune d'Abobo. Ce musée pourrait être plus approprié qu'un musée des arts contemporains annoncés, qui ne refléterait pas nécessairement les spécificités de la culture locale. Le musée pourrait être à usage multiple. En tant que tel, il pourrait disposer de salle annexes transformées en un giga complexe culturel avec une importante jauge, une bibliothèque municipale, un studio d'enregistrement, une salle de cinéma, une salle de sport, un village artisanal, un hall d'information, une boutique de vente d'œuvres et de produits culturels, des salles de spectacles, un dépôt d'archive communal, un centre de formation au métier de l'art. En somme, une infrastructure culturelle de grande envergure qui soit la plateforme de la culture à Abobo et partant de la Côte d'Ivoire. En clair, il revient aux autorités locales de faire de cet équipement culturel, du reste essentiel dans un territoire, un « partenaire et un acteur privilégié du développement local » comme le souligne Tobelem Jean Michel (2015, 264).

### **3.2. Politique culturelle locale**

L'animation et le développement local repose sur divers animateurs. Divers acteurs locaux, dont les élus locaux et les populations interviennent à divers niveaux dans le processus de mise en œuvre du développement de la commune d'Abobo. Certains, notamment les élus locaux agissent au niveau politique et stratégique. Les populations quant à elles interviennent au niveau opérationnel. Cette typologie d'acteurs n'a pas toujours une compréhension des enjeux de la culture au développement. La méconnaissance, l'ignorance ou la sous-estimation de la dimension des arts au développement est source de la mise à l'écart des arts dans les programmes de développement d'Abobo. Comment alors inverser cette perception pour amener ces acteurs à s'approprier la dimension culturelle du développement ? Comment arriver alors à intéresser les élus locaux à prendre conscience de la nécessité de prendre les arts et la culture dans leur politique de développement ? Peut-on envisager l'appropriation du patrimoine culturel d'Abobo dans ses politiques de développement à travers la sensibilisation de ses décideurs locaux ?

Il ne sera pas vain de présenter et de faire adopter un document de référence de politique culturelle. Ce livre, véritable boussole des potentialités socio

culturelles d'Abobo et d'orientation éclairée d'actions et de projets culturels, fruit de multiples concertations entre les gouvernants locaux et tous les différents acteurs intervenants dans la politique de développement de la commune d'Abobo, permettrait à la commune de disposer d'un important outil de développement culturel.

### **3.3. Animation culturelle**

Le Centre d'Action Culturelle d'Abobo est un espace de promotion et de diffusion culturelle dans la commune d'Abobo. En tant que tel, c'est une véritable plaque tournante de la culture dans la commune. Un point de rencontre et de retrouvaille entre les différents acteurs et les professionnels de la culture de la cité. Mais c'est aussi le lieu par excellence de production de spectacle, depuis les séances de répétition jusqu'à leur diffusion au public.

Ce temple de la culture, devenu exigüe pour abriter de grandes manifestations, doublé de la vétusté des locaux ont amené le Ministère de la Culture et de la Francophonie à réhabiliter le centre culturel. Si la capacité d'accueil a été revue à la hausse (500 places assises), le CACAB qui abrite des manifestations culturelles de grandes envergures comme le MASA, demeure un centre culturel sous équipé en régie son et lumière. Il manque de commodités acoustiques. C'est en somme un établissement culturel qui est dépourvu de certaines commodités et normes.

Par ailleurs l'animation culturelle de la commune est aussi assurée par les autorités municipales à travers leur appui et soutien au FESTICA. Cette manifestation culturelle annuelle du FESTICA, n'est pas la seule activité dans l'agenda culturel à Abobo. D'autres festivals aussi ponctuels, comme le festival les escales d'Abobo, le festival des lagunes d'Abidjan en matière de cinéma et de nombreuses scènes alternatives qui reçoivent des artistes chanteurs participent tous autant, de la vitalité de l'animation culturelle dans la commune d'Abobo.

### **3.4. Communication municipale**

La Côte d'Ivoire est couverte par de nombreux médias. Les organes médiatiques généralistes et spécialistes se retrouvent bien au niveau de la presse écrite, de l'audiovisuel que de la presse en ligne. Quel qu'en soit le type de médias, ils concourent tous à informer, former et éduquer les citoyens à travers leurs différentes productions sur tous les sujets et préoccupations de la société. Dans cette visée les arts et la culture sont au cœur de la production de certains médias. Dans une étude portant sur les médias en Afrique, Tudesq André Jean (1999 : 29) souligne le rôle joué par la radio pour diffuser le patrimoine culturel, la culture traditionnelle, la parole des conteurs et de la musique. Dans tous les cas, les arts et la culture inhérente à la vie ne sont pas omis. Les arts et la culture occupent une place minime, voire marginale dans les grilles et programmes des médias locaux.

Pour que cela soit, il y a lieu de concevoir des grilles et des programmes, des articles qui accordent une place de choix aux arts et à la culture, en lieu et place de simulacre de programmes culturels qui relèvent du sensationnel, de l'émotionnel et du superflu. Dès lors, la médiatisation des arts et de la culture

devraient occuper les espaces médiatiques au point de faire l'objet de débats, de discussions et d'échanges au sein des populations.

La médiatisation permettrait en outre de réduire l'écart et de briser les préjugés et stéréotypes portés sur les arts du spectacle. C'est pourquoi, il est recommandé aux professionnels de la communication locale de médiatiser les arts et la culture auprès des populations, comme ce fut le cas du sport. Car l'importance prise par les sportifs noirs (africains, américains) dans diverses disciplines sportives a amené la radio, la télévision, mais aussi la presse écrite à une médiatisation rapide du sport. Cela a prévalu à la naissance de la presse sportive et la création de journaux spécialisés à l'actualité sportive <sup>1</sup> (Tudesq, 1999, 40). Au regard de l'action exercée par les médias en faveur du développement de la presse sportive, et de son appropriation par les populations, nul doute que la mise au service des outils et des techniques de la communication au vue de leur « pouvoir de faire exister un évènement (...) d'en assurer une valeur promotionnelle, mais aussi par défaut, de renvoyer les autres au néant ou à la marginalité » (Creton, 2016 :84), de faire exister des arts et la culture. Cette grande influence des médias, reconnu par la Banque Mondiale<sup>2</sup> (BM) dans le développement économique, pourrait servir la cause des arts et de la culture à Abobo.

## Conclusion

En définitive, les arts et la culture sont bien représentés dans la politique municipale de la commune d'Abobo. Des initiatives conjuguées de l'État, des décideurs locaux, des opérateurs culturels privés donnent vie et sens à la pratique de manifestations artistiques et culturelles à Abobo. Mieux, les décideurs locaux prennent en compte les arts dans leur politique de développement à travers de multiples actions que nous avons soulignées au cours de ce travail. Les actions entreprises, quoi qu'importantes ne s'inscrivent pas dans une politique culturelle locale structurée et coordonnée. Au point où les projets culturels développés et entamés désarticulés, passent parfois inaperçus des populations et leurs réels impacts sur la collectivité restent sous-évalués. Pour que les ressources culturelles inestimables de la cité puissent véritablement participer à l'animation et au développement de la commune, il serait souhaitable d'intégrer à part beaucoup plus entière la dimension culturelle dans le processus global des actions et projets de développement d'Abobo. Cela passe par des réformes et de vigoureuses actions qui permettraient à l'art et à la culture d'être la locomotive du développement à Abobo. C'est pourquoi, il est à souhaiter l'institution de politique culturelle locale, d'aménagement culturel local pour doter la commune de véritables infrastructures culturelles de conservations, de promotion et de diffusion

---

<sup>1</sup> L'hebdomadaire « sport d'Abidjan » paru en 1963 est un journal spécialisé dans le domaine du sport.

<sup>2</sup> Dans une étude réalisée en 2005 la Banque Mondiale souligne l'influence des médias à dénoncer la corruption au Bangladesh en poussant les autorités de ce pays à prendre des mesures pour remettre leur pays sur la bonne voie.

culturelle, la mise en place de fonds d'aide et de subvention aux activités artistiques et culturelles, l'éducation artistique et culturelle des populations sans toutefois davantage rassurer les entrepreneurs culturels et les populations sur le niveau sécuritaire.

### Références bibliographiques

- ABOLOU Camille Roger, 2011, « Médiatisation, médiatisation et médiation en francophonies périphériques. L'exemple des pays africains francophones, Francophonie et médias », (en ligne), [http://publiforum.farum.it/ezine\\_articles.php?id=185](http://publiforum.farum.it/ezine_articles.php?id=185) (n°15, avril 2011) consulté le 16/02/2019.
- AKAFFOU Yao Saturnin Davy, Gbola Serge Arnaud, 2016, « Construction d'un modèle anthropologique écomuséal pour la sauvegarde et la valorisation du patrimoine ancestral en Côte d'Ivoire », (en ligne), <http://riethno.org/wp-content/uploads/2016/05/ART-2-AKAFFOU-ET-GBOLA.pdf>, (n°6), consulté le 24 novembre 2018.
- AKROMAN Azané Daniel, 2005, *L'importance de l'animation socio-culturelle dans une collectivité territoriale (cas de la commune)*, Abidjan, Aigle Editions.
- ALBERTINI Françoise, PELISSIER Nicolas, 2009, *Les sciences de l'information et de la communication à la rencontre des cultural studies*, Paris, l'Harmattan.
- BARILLET Christian, JOFFROY Thierry, 2006, *Patrimoine culturel et développement local : Guide à l'attention des collectivités locales africaines*, Paris, Craterre-Ensag .
- BERTHIER Nicole, 2016, *Les techniques d'enquêtes en sciences sociales. Méthodes et exercices corrigés*, Paris, Armand Colin.
- BLANCHET Alain, GHIGLIONE Rodolphe, MASSONNAT Jean, 2013, TROGNON Alain, *Les techniques d'enquête en sciences sociales*, Paris, Dunod.
- BONVILLE Luc et al., 2007, *Introduction aux méthodes de recherche en communication*, Canada, La Chenelière.
- BOURGEON Dominique et al., 2014, *Marketing de l'art et de la culture*, Paris, Dunod ;
- BRETON Philippe, 2008, *Convaincre sans manipuler. Apprendre à argumenter*, Paris, la Découverte.
- BROWAEYS Xavier, CHATELAIN Paul, 2011, *Etudier une commune, paysages, territoires, populations sociétés*, Paris, Armand Colin.
- BRUNO Orly-Lavollé, 1998, *Richesses invisibles. Que nous apporte la culture ?* Paris, First.
- CHAMPION Honoré, 2013, *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Champion ;
- CHAUMIER Serge et MAIRESSE Françoise, 2014, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin.
- COURBET Didier et FOURQUET Marie Pierre, 2017, *La télévision et ses influences*, Bruxelles, De Boeck.
- CRETON Laurent, 2016, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, Paris, Armand Colin.

- DIRECTION GENERALE DE LA DECENTRALISATION ET DU DEVELOPPEMENT LOCAL, 2003 juillet, « Loi n°2003-208 du 07 juillet 2003 portant transfert et répartition de compétences de l'Etat aux collectivités territoriales », (en ligne), <http://www.africamission-mafr.org/poorrich.htm>, consulté le 27 février 2018.
- FOURNIER Laurent Sébastien, 2010, *Développement culturel et territoires*, Paris, l'harmattan.
- GHIGLIONE Rodolphe, MATALON Benjamin, 2004, *Les enquêtes sociologiques. Théories et pratiques*, Paris, Armand Colin.
- GITEAU Cécile, 1970, *Dictionnaire des arts du spectacle*, Paris, Dunod.
- GONNEAU Emily, 2016, *L'artiste, le numérique et la musique*, Condé sur Noireau (France), Corlet.
- GREFFE Xavier, 1999, *La gestion du patrimoine culturel*, Paris, Anthropos.
- GURRIA Angel, 2005, *La culture et le développement local*, Paris, OCDE.
- ICOM (Conseil International des Musées), 1992, *Quels musées pour l'Afrique ? Patrimoine en devenir*, Paris, ICOM.
- INSTITUT NATIONAL DE LA STATISTIQUE (INS), « Résultats RGPH 2014 » (en ligne) <http://www.ins.ci/n/templates/docss/RGPH2014D.pdf>, consulté le 10 août 2018.
- KAMATE Banhouman, 2014, « Réalités et enjeux de l'animation culturelle en Côte d'Ivoire »(enligne),<http://www.comenquestion.com/COM%20EN%20QUESTION%203/PDF%20numero%203%20Juillet/COM%202014%20numero%203%2010%20KAMATE.pdf> (n° 3, juin et juillet 2014) consulté le 23 septembre 2016.
- KOFFI-DJAH Okon Marguerite, 2017, « violence et culture dans le district d'Abidjan : cas des enfants dits « microbes » dans la commune d'Abobo »(enligne), <http://www.comenquestion.com/COM%20EN%20QUESTION%209/PDF%20NUMERO%209/1%20DJAH.pdf> (n°9, novembre et décembre 2017) consulté le 15 février 2019.
- KRA Raymond Kouassi, 2013, « Communication et développement local : La contribution des Technologies de l'Information et de la Communication (TIC) à la gouvernance locale », (en ligne), <http://www.comenquestion.com/numero%201%202013.html> (n°1, vol 1, janvier et février 2013) consulté le 23 septembre 2018.
- MAIGRET Eric, 2015, *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin.
- MATTELART Michèle, 2002, *Histoire des théories de la communication*, Paris, La Découverte.
- OFpra-DIDR, 2017, « Les groupes de « microbes » à Abidjan. Fonctionnement des gangs et politique de lutte des autorités », (en ligne), [https://www.ofpra.gouv.fr/sites/default/files/atoms/files/1702\\_civ\\_microbes.pdf](https://www.ofpra.gouv.fr/sites/default/files/atoms/files/1702_civ_microbes.pdf), consulté le 30 septembre 2018.



- OLIVESI Stéphane, (dir.), 2006, *Sciences de l'information et de la communication (objets, savoirs, discipline)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- OLIVIER Laurence, BEDARD Guy, FERRON Julie, 2005, *L'élaboration d'une problématique de recherche*, Paris, l'Harmattan.
- ONU-Habitat, 2012, « Côte d'Ivoire : Profils urbains d'Abobo », (en ligne), [https://www.ofpra.gouv.fr/sites/default/files/atoms/files/1702\\_civ\\_microbes.pdf](https://www.ofpra.gouv.fr/sites/default/files/atoms/files/1702_civ_microbes.pdf), consulté le 10 janvier 2018.
- RIGAUG Jacques, 1996, *Pour une refondation de la politique culturelle*, Paris, La documentation française.
- TOBELEM Jean-Michel, 2015, *La gestion des institutions culturelles : Musées, patrimoines, centres d'art*, Paris, Armand Colin.
- TUDESQ André Jean, 2002, *L'Afrique parle, l'Afrique écoute : les radios en Afrique subsaharienne*, Paris, Karthala.
- UNESCO, 1982, « Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles » (en ligne), [http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL\\_ID=12762&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=12762&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html), consulté le 20 mars 2018.
- UNESCO, 2011, « Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle », (en ligne), [http://portal.unesco.org/fr/ev.phpURL\\_ID=13179&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/fr/ev.phpURL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html), consulté le 20 mars 2018.
- WINDAHL Sven et al., 1993, *Utilisation des théories de la communication (une introduction à la planification de la communication)*, (Québec) Canada, Télé-université.
- ZAOUROU Zadi Bernard, 1998, *Introduction à la politique culturelle de la République de Côte d'Ivoire (manuscrit)*.

## LE RANCH DE NGAOUNDABA ET LA QUESTION DE DEVELOPPEMENT LOCAL AU CAMEROUN (1952-2009)

ASSANA Bello,  
Ph.D en Histoire  
Université de Ngaoundéré, FALSH, Cameroun,  
Laboratoire Économie et Société (LESO)  
E-mail : [assanabello@yahoo.fr](mailto:assanabello@yahoo.fr)

### Résumé :

La localité de Dibi dans le département de la Vina dispose d'un site touristique nommé ranch de Ngaoundaba. Il est créé en 1952 par Henry Eyt-Dessus, un opérateur touristique français. Ce site dispose d'importantes ressources notamment la nature, l'élevage et les infrastructures. Ce potentiel autorise en effet la pratique du tourisme. Ce dernier constitue un levier pour le développement. La question centrale de cette étude est de savoir quelle est l'histoire du ranch de Ngaoundaba et son impact sur le développement endogène. Cet article vise à montrer l'impact du tourisme dans le développement local. La démarche méthodologique s'appuie sur les sources écrites et orales, l'observation participante et l'internet. L'analyse comparée des données recueillies a permis d'articuler ce travail autour de trois parties. La première fait ressortir la biographie du fondateur, la localisation et l'évolution du ranch. La seconde présente les atouts naturels, les spécificités artificielles du site et l'importance du ranch. La dernière évalue l'accaparement du foncier, la dépravation des mœurs et la pollution environnementale sur le développement des environs de Ngaoundéré.

**Mots-clés :** ranch, Dibi, patrimoine, développement, Cameroun.

### Abstract

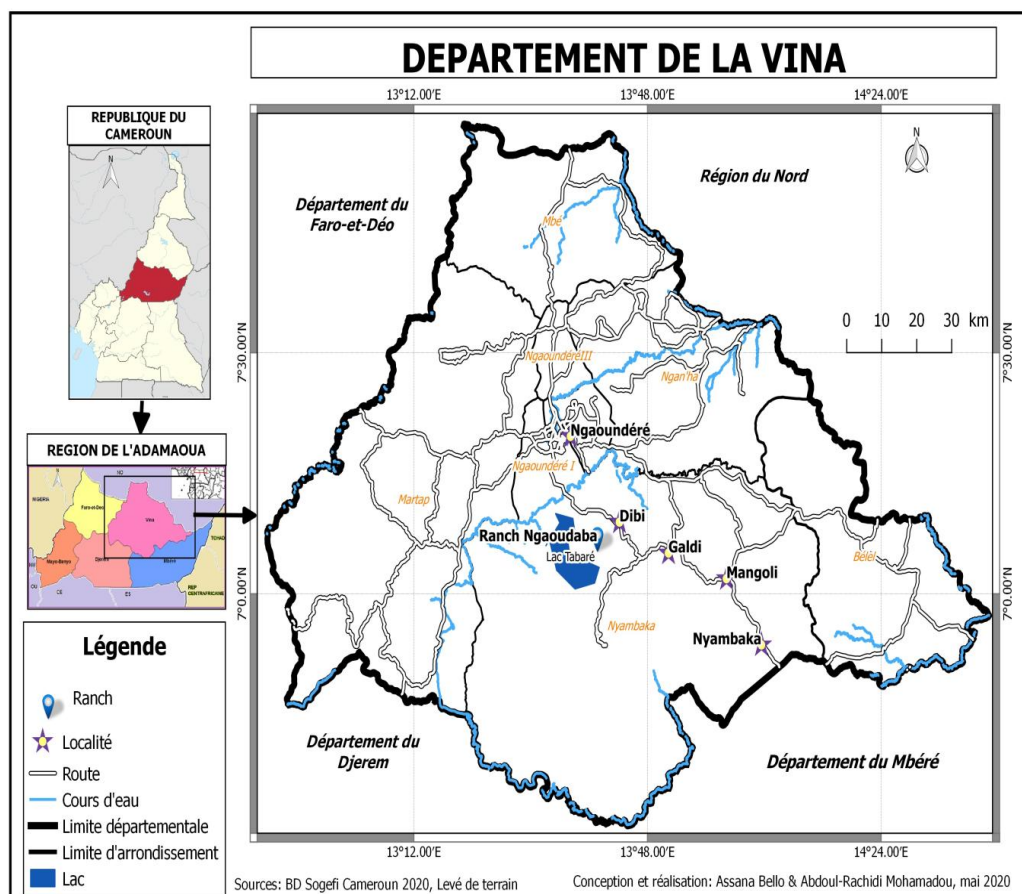
Dibi a locality in the Vina Division has a touristic site known as the Ngaoundaba ranch. This ranch was created in 1952 by a French tourist by name Henry Eyt-Dessus. The said ranch has enormous resources: infrastructure, husbandry and nature. All these attractions are a motivation to tourism which constitutes an aspect of development. The focus for this study is to portray the origin of this ranch and its impact on the development of its community. The methodology begins with the oral and written sources of information, practical observation and from the internet. A comparative analysis of these sources can be broken-down to show how the tourism has impact in the local development with the Ngaoundaba ranch. Firstly, the study shows the biography of the founder, the localization and the evolution of the ranch. Secondly, the natural's aspects, the specific claim of the site and the importance of the ranch have been presented. Thirdly, it evaluates the land work problem, the mutation of the behaviors and the pollution on the development of the around of Ngaoundéré.

**Key-words:** ranch, development, Dibi, patrimony, Cameroon.

## Introduction

Les colons français créent de nombreuses activités relatives au tourisme dans les années 1950. La création du ranch de Ngaoundaba au Nord Cameroun s'inscrit dans la vaste campagne du prolongement de la politique du gouvernement camerounais pour la lutte contre la pauvreté et la valorisation du secteur touristique au Cameroun. Le ranch est un mot d'origine anglo-américaine qui signifie « ferme » d'élevage avec les grands parcs à bestiaux qui en dépendent. Il est également défini comme une ferme de la prairie aux Etats-Unis et l'exploitation de l'élevage qui en dépend (Grand Larousse, 1970 : 882), Ngaoundaba quant à lui un concept qui dérive d'un nom mboum, ethnie de la région d'étude; « Ngaou » signifie montagne et « ndaba » deux ou « jumeaux ». Le ranch de Ngaoundaba est situé entre deux montagnes d'où l'origine de son nom. Un site touristique est une expression qui se rapporte au tourisme quant à son emplacement particulier, à son exposition et à l'aspect du paysage. Le lac de cratère, les rochers et les montagnes sont des éléments qu'on trouve dans le ranch de Ngaoundaba. Ce dernier se situe dans la région de l'Adamaoua au Nord-Cameroun précisément dans le département de la Vina (**voir Figure 1**) à trente-cinq kilomètres de Ngaoundéré. De façon spécifique le site touristique dont il est question se trouve dans le village Dibi. L'objectif de ce travail est d'évoquer l'histoire du ranch de Ngaoundaba et d'évaluer son impact sur le développement local. En quoi le ranch de Ngaoundaba est-il un outil de développement local ? Dans quelle mesure les activités développées dans le ranch de Ngaoundaba constituent-elles à la lutte contre la pauvreté ? Telles sont les questions qui trouveront réponses dans ce travail. La démarche méthodologique s'appuie sur les sources écrites et orales, l'observation et l'internet. L'analyse comparée des données recueillies a permis d'articuler ce travail autour de trois parties. La première fait ressortir le contexte de création et l'évolution du ranch. La seconde présente les atouts du site et le fonctionnement du ranch. La dernière évalue l'impact du ranch sur le développement local et les nouveaux défis des populations avec l'activité touristique dans les environs de Dibi.

**Figure 1 :** Carte de localisation de la zone d'étude



## 1. Création et évolution du ranch de Ngaoundaba

La région du Nord-Cameroun comporte d'importants sites touristiques dont le ranch de Ngaoundaba. Ce ranch a connu une évolution particulière depuis sa création en passant de campement à l'exploitation pastorale avant de devenir un établissement touristique reconnu. Selon l'Organisation Mondiale du Tourisme (OMT), le tourisme comprend l'ensemble des « activités déployées par les personnes au cours de leurs voyages et leurs séjours dans des lieux situés en dehors de leur environnement habituel pour une période consécutive qui ne dépasse pas une année, à des fins de loisirs, pour affaires et autres motifs... Le terme tourisme couvre toutes les activités des visiteurs incluant à la fois les « touristes » et les « visiteurs de la journée » (Nizésété, 2009). La grande encyclopédie Larousse le définit comme : « un ensemble d'activités économiques concernées par les déplacements de personnes dans le cadre de leurs loisirs » (Nizésété, 2009). Le ranch regroupant ainsi un ensemble complexe d'activités et services est considéré comme un véritable atout pour le développement économique de la localité de Dibi. La présente partie propose de présenter le processus de création du ranch et son évolution.

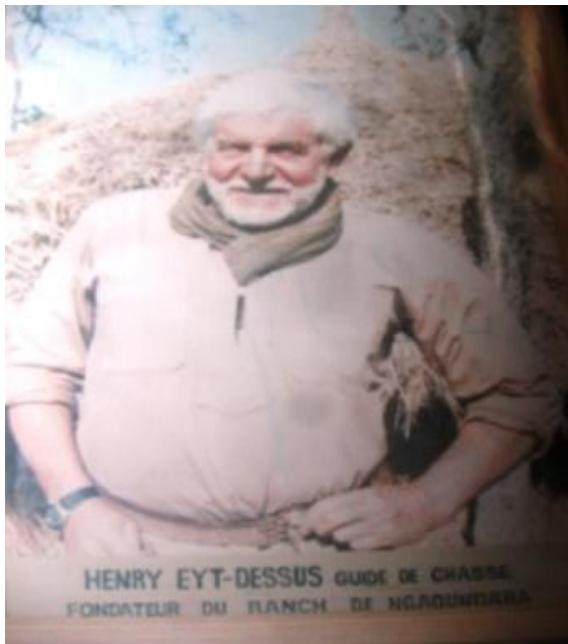
### 1.1. Historique du ranch de Ngaoundaba

Il est question ci-dessous de faire la biographie du fondateur d'une part et de présenter d'autre part la situation géographique du ranch.

### 1.1.1. Biographie du fondateur

Né vers 1924<sup>1</sup>, de père français et de mère Juive, Henry Eyt-Dessus (**voir photo n°1**) se fait remarquer au Cameroun par ses œuvres notamment la création de la réserve du Faro dans la région du Nord et le ranch de Ngaoundaba dans l'Adamaoua. Chasseur professionnel de son état, ce dernier était aussi architecte et opérateur touristique français pendant la période coloniale française au Cameroun. Henry Eyt-Dessus était un homme pieux, qui partageait son temps entre la gestion des affaires de son secteur d'activité c'est-à-dire la chasse. Il était amoureux de la nature, de la chasse et de l'élevage. En privé, il discutait des affaires publiques avec les villageois et certaines autorités traditionnelles locales. Un homme sociable qui entretenait de bonnes relations avec son entourage. Pour cela, il octroyait des soins sanitaires à un bon nombre de malades de Dibi. Dans le souci d'une bonne santé animale, il met sur pied une sorte de piscine pour tuer les tiques d'où le nom « bain de tique ». Il pratiquait l'élevage du petit et du gros bétail. Henry Eyt-Dessus était marié et père d'un enfant. Il meurt en 1989 laissant Pascal Eyt-Dessus son fils comme héritier du ranch.

**Photo n°1** : Fondateur du ranch de Ngaoundaba



**Source** : Assana Bello, mai 2009.

### 1.1.2. Situation géographique du ranch

Le ranch de Ngaoundaba avec ses trente-deux ha de superficie se trouve dans la région de l'Adamaoua au Nord-Cameroun précisément à l'Ouest du département de la Vina. Situé à 1360 m d'altitude, à 35 Km du centre-ville de Ngaoundéré sur l'axe Ngaoundéré-Meiganga. Il faut encore rappeler que Ngaoundaba dérive du nom Mboum qui signifie deux montagnes. Le site se

<sup>1</sup> Archives du ranch de Ngaoundaba.

trouve donc entre deux montagnes d'où le nom de ranch de Ngaoundaba. Le village qui abrite le site est actuellement rattaché à la circonscription administrative de Nyambaka selon le décret présidentiel n° 2007/115 du 13 avril 2007 portant création de nouveaux arrondissements. Ce ranch est situé en bordure d'un lac de cratère aménagé par le fondateur et dans un cadre verdoyant de collines (photo 2 et 3). Comment ce ranch a-t-il évolué jusqu'à devenir un site touristique?

## **1.2. Evolution du ranch de Ngaoundaba**

L'évolution du ranch de Ngaoundaba est passée du campement à l'exploitation pastorale avant de devenir un site touristique.

### **1.2.1. Du campement à l'exploitation pastorale**

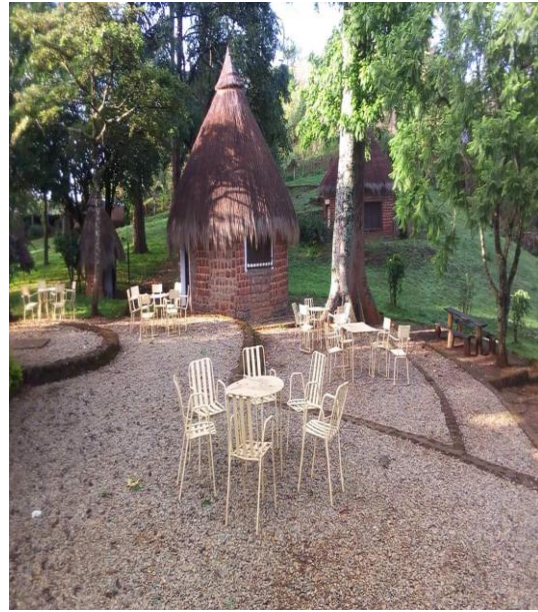
L'activité touristique au Cameroun débute véritablement à partir de 1950 sous l'administration coloniale française. Ce n'est qu'à partir de cette date que ce secteur est règlementé. Le développement des infrastructures touristiques et hôtelières est lié aux facteurs de rentabilité. Le tourisme au Cameroun est limité du fait des difficultés de transport et du manque des établissements touristiques (auberges, hôtels, restaurants, campements). C'est à partir de ces problèmes que Henry Eyt-Dessus lors d'une partie de chasse à Ngaoundéré découvre le lac de cratère et constate que la faune, la flore et le climat étaient attrayants, favorables et décide d'en faire un campement de repos. Amoureux de la nature de son état, il commença à aménager la localité en pratiquant l'élevage.

En dehors du fait que cet endroit était pour lui un campement de repos, il faut cependant préciser que cette zone était riche en espèce animale donc favorable au tourisme cynégétique. Hors mis la chasse, il était aussi passionné des animaux. Ainsi, il développa l'élevage bovin, porcin, volaille, la pisciculture avant de se lancer avec les gros ruminants. Vu son activité intense basée sur la chasse, des campagnes de chasse étaient souvent organisées. Et les Occidentaux y participèrent massivement. Les infrastructures d'accueil étant insuffisantes pour héberger ces compétiteurs, Henry Eyt-Dessus eut l'idée de construire des boukarous. Architecte, il avait la particularité de ne construire rien qu'avec les matériaux locaux. C'est avec le temps que l'idée d'intégrer le décor à l'occidental a pris place comme l'on peut le constater sur la **photo 2**.

**Photo 2 :** Une vue arrière des boukarous **Photo 3 :** Un exemple de décor



**Source :** Issa, mai 2009



**Source :** <http://www.ranchngaoundaba.com>

Il recrutait ainsi les ouvriers du village pour couper la paille afin de couvrir la toiture. Plus l'espace était aménagé, plus l'aspect touristique devenait visible. En 1952, on note la création de plusieurs campements de chasse au Nord-Cameroun notamment celui de Dibi appelé ranch de Ngaoundaba devenu plus tard un site touristique.

### 1.2.2. Site touristique

Il existe différents types des sites à savoir les sites naturels et les sites artificiels. Le ranch se situant dans le rang du site artificiel se définit comme un ensemble de production humaine présentant une valeur qui pousse les touristes à s'y rendre. L'intérêt des puissances coloniales vis-à-vis du développement du tourisme à cette période se justifiait par plusieurs motifs au plan économique et commercial, écologique, politique et social. Les activités commerciales, les achats et évacuation des produits de base vers le port de Douala sont récurrents et mobilisent des mouvements non négligents des personnes. Cette situation a permis à l'administration coloniale française de fructifier ses affaires au Cameroun.

L'intérêt porté par l'administration coloniale au développement du tourisme et de l'hôtellerie se caractérise par la mise en place des structures d'accueil et d'hébergement qu'elle offre aux potentiels touristes. Vu le cadre attrayant du site, le ranch de Ngaoundaba reçoit environ 95% des touristes européens. La particularité du site s'observe dans la préservation de la nature. Le souci du fondateur était d'harmoniser les locaux avec la nature. On remarque que l'activité touristique est saisonnière et plusieurs activités y sont pratiquées : observation des oiseaux, la pratique du sport. Tous ces éléments démontrent l'existence d'un potentiel touristique du ranch de Ngaoundaba.

## 2. Potentiel touristique du ranch

Le ranch de Ngaoundaba est un milieu paisible. Il dispose d'importantes potentialités touristiques tant sur le plan naturel que sur le plan artificiel. Les éléments naturels comme le paysage, le relief, la faune, qui à cause de leurs spécificités attirent les touristes. Les potentialités naturelles renvoient aux éléments qui n'ont pas été créés par l'homme vu que le ranch est un site construit. Il s'agit des montagnes, du lac de cratère et des animaux.

### 2.1. Ressources naturelles

Elles sont le climat, le relief, la faune et la flore. Dibi est la localité où se trouve le ranch de Ngaoundaba. Elle a un climat d'altitude soudanien. Le climat est purement de type tropical qui reçoit par conséquent des pluies tropicales humides. Les hauteurs des précipitations sont supérieures ou égales à 1400mm. On observe deux types de saisons dans cette zone. La saison pluvieuse, la plus longue va de sept à huit mois (mars à novembre) et la saison sèche ne dure que quatre mois. La température moyenne est de 22°C avec une moyenne maximale de 34,6°C en mai et 9,9°C en janvier (Tchotsoua, 1996). La saison pluvieuse est caractérisée par les pluies averses et orageuses. Ces pluies fournissent de l'eau pour les cultures et le renouvellement des pâturages indispensables à l'activité pastorale. Ces conditions climatiques permettent le maintien d'une végétation attrayante et un atout favorable aux touristes.

Les précipitations abondantes, la combinaison d'une température modérée et la situation du village par rapport au relief (zone montagneuse) font que ce village dispose d'un sol riche. Ceci s'explique par la décomposition des roches et des matières organiques qui sont ensuite transportés par les eaux de ruissellement. Ce sol est de type ferrugineux développé sur les matériaux granitiques. Au regard de la situation du site dans une zone montagneuse avec les activités du volcan, il dispose d'un lac de cratère entre deux montagnes dites « jumelles ».

**Photo 4 :** Le lac de Ngaoundaba d'accueil



Source : Baba Marcel, juillet 2013.

**Photo 5 :** Des trophées dans la salle



Source : Assana Bello, mai 2009.



Ce lac offre du divertissement aux touristes à travers de nombreuses activités sportives telles que la natation, la pirogue à pagaie qui se pratique de nos jours. Les dispositifs sportifs sur la photo 4 sont très évocateurs. De ce fait, la combinaison du climat favorable et du relief attractif de la zone offre aux touristes un cadre idéal de repos, de distraction et de détente. A titre d'exemple, lors de notre descente sur le terrain pour recueillir des informations sur le site proprement dit nous avons trouvé des touristes de nationalité française qui nous ont affirmé que la « chaleur de Garoua est la cause de leur séjour à Ngaoundaba ».

Le ranch dispose d'une potentialité zoologique remarquable. On élève particulièrement les bœufs dont l'espèce Gudalhi (1). En dehors de l'élevage bovin, il y a les oiseaux. Certains touristes viennent de temps en temps observer ces différentes espèces qu'on trouve difficilement dans d'autres pays. Certains scientifiques dont les ornithologistes mènent des études sur ces oiseaux. On parle alors de l'ornithologie. On dira ici que la faune du ranch est constituée d'une population d'environ trois cent espèces, ce qui justifie de nombreux piaillements qui se dégagent des arbres et des bungalows du ranch. Au nombre recensé, il existe près de neuf espèces de *Guinea congo*, *Afro-tropical*, *Highlandsbiome*. L'espèce la plus répandue est constituée de « *Francolinus schlegelii* et *Apalis bamandae* » (Ministère du Tourisme, 2003) sont autant d'animaux de choses qui attirent les touristes en dehors du climat, de la végétation et autres activités pratiquées dans le ranch. On peut également noter que cette zone renfermait et/ou renferme encore des antilopes, des gazelles, des lapins, des singes et autres petits rongeurs. Il faut aussi ajouter les espèces de poissons qu'on retrouve dans le lac. Entre autres les silures, les tilapias, les carpes, les capitaines... En tant que chasseur, Henry Eyt-Dessus a tué plusieurs animaux lors de ses campagnes de chasse avec ses collègues. Nous notons les buffles (*Syncerus caffer*), les éléphants (*Loxodonta africana*), les grandes antilopes bien que ceux-ci étaient protégés. La photo 4 présente quelques trophées des animaux abattus dans la zone.

Pour ce qui est de la flore, le paysage du ranch offre une vue agréable avec à l'entrée un grand verger planté de divers arbres fruitiers à savoir avocatiers (*Persea americana*), mandariniers, orangers (*Citrus sinensis*), manguiers (*Mangifera ssp*), pamplemoussiers (*Citrus maxima*), goyaviers (*Psidium guajava*), citronniers (*Citrus ssp*)... sont présents dans ce ranch. Au sein du ranch, on y trouve des grands arbres pouvant atteindre trente mètres de hauteur servant de lieu de repos aux touristes grâce à leurs ombrages rendant le climat paisible. Des arbustes autour du lac de cratère et des collines rendent le site plus verdoyant. Le ranch dispose également de grandes étendues d'herbage servant de pâturage aux animaux en particulier les bœufs. Sous ce rapport, on observe que le paysage du ranch comporte d'importantes potentialités faunique et floristique pour attirer les visiteurs. Bien que la nature du ranch même soit déjà attractive pour les touristes, son fondateur avec son génie créateur a mis du sien dans l'établissement les dispositifs de divertissement (photo 5) et la décoration

de ce patrimoine au point de le maintenir comme un site touristique de la région.

## **2.2. Ressources culturelles**

Les ressources culturelles concernent la pratique de l'élevage et les infrastructures du ranch. Le ranch est un mot d'origine anglo-américain qui veut dire ferme d'élevage avec des grands parcs à bestiaux qui en dépendent. De part cette définition, nous comprenons que le ranch a effectivement été créé. La pratique de l'élevage par le fondateur fut marquée en premier point de celui du petit bétail notamment les porcs, les moutons et les chèvres. Ces animaux étaient commercialisés vers le Sud du Cameroun. Après l'élevage du petit bétail, celui du grand bétail a pris place. A ce niveau, Henry Eyt-Dessus faisait le croisement des différentes espèces sélectionnées parmi les variétés les plus anciennes des Foulbés. Le résultat de ses expériences a permis d'obtenir l'espèce Gudalhi de nos jours. Pour le maintien de la santé animale, il a construit une piscine et faisait appel à une équipe médicale des vétérinaires chaque fin de semaine pour le nettoyage et le déparasitage des bœufs. Bref, il accordait aux propriétaires des troupeaux du village à faire de même dans cette piscine moyennant une somme de quinze (15) F CFA par tête en 1970. La volaille et la pisciculture étaient aussi pratiquées dans le ranch. Le fondateur cherchait les espèces de gros poissons ailleurs qu'il venait introduire dans le lac à l'exemple des capitaines. Actuellement, les gestionnaires élèvent des canards comme des poules.

En définitive, il faut noter que l'élevage constitue un élément de curiosité des touristes en même tant il constitue l'une des sources de revenus économiques du ranch de Ngaoundaba. Le menu du restaurant de ce ranch est constitué à 70% des produits issus de cette production en occurrence les grillades de viande de bœuf, du poisson braisé, le rôti du poulet et même des fruits du ranch.

## **2.3. Les infrastructures du ranch**

En tant que site construit, le ranch de Ngaoundaba ne pouvait pas fonctionner sans infrastructures. Les bâtiments mis en place illustrent le savoir-faire du fondateur Henry Eyt-Dessus. Les locaux pour loger les touristes sont au nombre de trois et comptent quatorze chambres. Le plus grand appartement peut accueillir six personnes (photo 3). Pour satisfaire les appétits des visiteurs le ranch dispose d'un restaurant au fond duquel se trouve une cuisine. Une salle de distraction et d'étude est également aménagée sous forme d'un musée permettait aux touristes de découvrir les trophées collectionnés par le fondateur; ce qui fait encore de ce ranch, un site culturel (photo 5).

**Tableau 1** : État de l'hébergement du ranch de Ngaoundaba

Structures d'accueil	Nombre	Capacité d'accueil	Prix
Appartement	01	6 personnes.	30000F CFA/nuitée
Studio	03	2 personnes	16000F CFA/nuitée
Chambres simples	10	01 personne	12000F CFA/nuitée
Restaurant	01	X	6500F CFA / déjeuner
Bar	01	X	900FCFA /jus, bière, eau

Source : Enquête de terrain de mai 2009

**Photo 6** : Un lit suspendu pour repos**Photo 7** : Flyer de publicité

BULLETIN DE RESERVATION

**Au programme**

- Dîner des amoureux aux chandelles
- Défilé de mode
- Danses traditionnelle & moderne
- Soirée dansante
- Attractions diverses (Billard, Karaoke, etc.)

Noms & Prénoms: \_\_\_\_\_

Tel: \_\_\_\_\_

Repas couple

Repas + chambre couple

Repas célibataire

Repas + chambre célibataire

Merci de renvoyer ce coupon complété à votre revue de presse

Signature: \_\_\_\_\_

NB: Merci de confirmer votre réservation avant le 12 Février 2016 en nous retournant le bulletin de réservation



Source : [http:// :www.ranchngaoundaba.com](http://www.ranchngaoundaba.com)

Le tableau précédent présente les différentes chambres disponibles dans le ranch de Ngaoundaba. Elles sont diverses et les prix sont en fonction de la taille de la famille. La « balançoire » dit reposoir est installée en plein cour pour servir de détente aux visiteurs. Quant au flyer, il indique uniquement aux touristes les évènements qui peuvent se dérouler dans ce site touristique. La présence d'un bar étanche la soif des touristes. Les cages en enclos sont battis pour contenir les animaux. Nous ne perdons pas de vue l'espace aménagé sur les rochers des collines pour l'observation de la nature.

#### 2.4. Fonctionnement du ranch de Ngaoundaba

Comme la plupart des établissements touristiques ont une structure de fonctionnement, le ranch de Ngaoundaba n'échappe point à cette donne. Etant une structure privée, le ranch dispose d'un personnel qui mène les activités ; activités rapportant des devises pour le fonctionnement du ranch.

### **2.4.1. Le personnel du ranch**

Le ranch de Ngaoundaba depuis sa création était placé sous la direction de son fondateur Henry Eyt-Dessus. Celui-ci coordonnait toutes les activités du ranch jusqu'à sa mort en 1989. Cependant, il était assisté par M. Patou qui s'occupait de la gestion pastorale. Après la mort du fondateur, la gestion de ce site touristique a été confiée à certaines personnes qui ont signé des contrats de production avec l'héritier Pascal Eyt-Dessus. On note la signature de ces contrats à partir de 2003. Le premier fut signé par la famille Marchand Corine qui a conclu un contrat de cinq ans. N'ayant pas respecté certains principes du contrat, cette famille va seulement gérer pendant deux ans au lieu de cinq. Après celle-ci, un autre a été signé avec Jean Maurier en 2005 jusqu'en 2008. Depuis septembre 2008, le ranch est sous la supervision de Longo Chantal de nationalité camerounaise.

Actuellement, sept personnes occupent chacun un rôle précis: un gérant qui coordonne toutes les activités du ranch et s'occupe également de la gestion des ressources humaines ; un cuisinier qui s'occupe de la gastronomie ; un gardien, responsable de la sécurité ; un jardinier qui s'occupe de l'entretien du jardin et quatre personnes qui s'occupent de l'accueil des touristes et de l'entretien des infrastructures. Le constat qui se dégage d'après cette présentation du personnel est que 86% du personnel sont non qualifiés c'est-à-dire ce qui n'ont pas suivi une formation dans une école professionnelle. Mais, ces personnes sont efficaces.

### **2.4.2. La provenance des capitaux**

La particularité du ranch s'observe d'abord au niveau de son statut. Cette structure privée où le capital financier est issu du fondateur, participe grandement à sa survie. Les recettes prélevées lors du séjour des touristes aident au bon fonctionnement du ranch. Les produits maraîchers peu nombreux ne sont pas à minimiser dans le circuit des activités culinaires. L'élevage moderne voire industriel pratiqué dans le ranch procure des richesses après la commercialisation du bétail. La présence du bain de tique aménagé pour le traitement des bœufs fournit également des devises au ranch. Il convient de noter que Pascal Eyt-Dessus n'hésite pas de soutenir le poids du ranch quand celui-ci est dans une conjoncture financière avec ses propres fonds. C'est avec toutes ces entrées que le personnel du ranch est rémunéré. Le ranch ne reçoit de l'Etat aucune subvention au contraire, celui-ci perçoit du versement des taxes du ranch sous forme d'impôts.

### **2.4.3. Difficultés du ranch de Ngaoundaba**

Le ranch éprouve de nombreuses difficultés. Des visites inopinées de certains touristes mettant en difficulté le personnel du site au niveau de l'accueil. Le ranch n'est pas raccordé par la centrale électrique. Il fonctionne avec un groupe électrogène de 18heures à 21heures. L'insécurité est aussi à soulever dans la mesure où avec ses trente-deux hectares de superficie, un seul agent s'occupe de la sécurité.

Il y a une insuffisance de communication au ranch même pour la distribution du courrier. Les ressources du ranch sont menacées par les

braconnages intensifs, les feux de brousse, l'avancée anarchique de l'agriculture et ou de l'élevage. Avec les techniques culturales souvent inadaptées et la forte progression de l'élevage fait disparaître la savane et par ricochet le bois se fait de plus en plus rare et ainsi les populations animales régressent. En outre, le site n'est pas encore bien fréquenté par de visiteurs camerounais malgré les mécanismes de la viabilisation mis en place par la direction (photo 6). A l'arrivée des touristes, on observe de lenteur dans le traitement des bagages, on note également une insuffisance des chambres qui crée parfois une agressivité, notamment du personnel d'accueil et agents d'entretien. Certains touristes se plaignent également des fouilles manuelles des bagages par les hommes en tenue et un manque de souplesse en ce qui concerne le contrôle de santé (Nizésété, 2008).

Le tourisme est aussi un facteur de souillure, de pollution de l'environnement dans la mesure où certains visiteurs abandonnent de tas d'ordures qui polluent l'environnement du ranch. Il y a également de la pollution sonore en ce sens que le ranch devient plus bruyant pendant les cérémonies récréatives organisées par les jeunes de Dibi.

### **3. Impact du ranch sur le développement de Dibi**

Le département de la Vina comporte de nombreuses ressources touristiques pouvant concourir à l'amélioration des conditions de vie des populations et du développement de la localité si la politique touristique est bien définie et appliquée. Ainsi, les activités ont des répercussions dans cette localité tant sur le plan social, culturel, économique et politique durant les quarante dernières années. Certainement, les populations de Dibi et le gouvernement bénéficient directement ou indirectement du tourisme en dépit des difficultés rencontrées par certains établissements à vocation touristique.

#### **3.1. Les transformations sociales**

La pratique de la culture touristique a été à l'origine des changements sur plusieurs plans dans le département de la Vina. Ces mutations sont visibles du côté social que culturel.

Du côté social, la mise en place du ranch de Ngaoundaba ou des autres structures à vocation touristique a favorisée la création d'emplois: les guides touristiques, les transporteurs, les gardiens, les cuisiniers... Avec l'argent perçu comme rémunération du travail, ces derniers parviennent à résoudre certains de leurs problèmes quotidiens. Aussi est-il légitime de tirer la sonnette d'alarme sur la sous scolarisation dans cette région et de la lutte acharnée contre la pauvreté. La construction du scan water à Dibi par exemple a favorisé l'accès à l'eau potable à cette population locale. L'existence des centres de santé dans le village de Dibi facilite l'accès aux soins sanitaires. Henry Eyt-Dessus octroyait des aides à certains malades de Dibi pour leur santé. Il mettait également à leur disposition surtout aux jeunes une salle du ranch pour leurs activités culturelles. Le ranch de Ngaoundaba a été pour beaucoup dans le développement de la communication et de l'habitat. L'on passa alors d'une architecture traditionnelle à une architecture mixte c'est-à-dire semi moderne.

On note ainsi la construction de deux appartements donnés à Galdima Mama Dalahilou et à Abbo Talha à Dibi par Henry Eyt-Dessus. Le recrutement de certains villageois dans les petits travaux du ranch leur a permis de bénéficier d'une rémunération. Celle-ci pouvait atteindre mille cinq cent (1500) F CFA par mois vers les années 1970.

Par ailleurs, la présence des touristes a eu des effets néfastes. La prostitution connaît un grand développement dans le département de la Vina. Certains touristes ne viennent que pour satisfaire leurs fantasmes sexuels. On en arrive à de nouveaux maux qui n'existaient pas dans les années 1980. Les populations ne sont pas épargnées à la transmission des infections sexuellement transmissibles par certains visiteurs. De même certains jeunes abandonnent leurs études au profit de la prostitution. Ils le faisaient discrètement mais de nos jours c'est un véritable « marketing de soi ». La mendicité mine aussi la société dans le village Dibi. Les guides touristiques se sont fait remplacer par les vieillards et davantage des enfants très nombreux aux talons des touristes sous prétexte d'être orphelins et abandonnés à eux-mêmes. Ces « prétendus désœuvrés » reçoivent quelque chose en retour des touristes.

La localité de Dibi souffre aujourd'hui d'un manque de personnes disposées à promouvoir l'instruction de cette population et surtout à résoudre tous les autres problèmes qu'elle connaît. Cela constitue sans doute une embûche à son développement. En effet, aucune société ne peut accéder au développement économique si la majorité de ses membres ne véhiculent pas de valeurs propices à la modernité (Alioum, 1999). De ce qui précède, il faut noter que les conditions de vie se sont améliorées à Dibi avec les mouvements des touristes dans le ranch de Ngaoundaba. Des changements culturels s'accompagnent s'observent également.

### **3.2. Les nouvelles réalités culturelles à Dibi**

Sur le plan culturel, la modernisation de la ville de Ngaoundéré serait aussi liée à l'œuvre des promoteurs du secteur touristique. Pour cela une mosquée a été construite à Dibi par le fondateur afin de préserver la religion musulmane. La conservation des trophées de certaines espèces animales tuées enrichit le patrimoine culturel dans ce site (photo 4). L'on déplore le massacre des animaux pendant la période coloniale jusqu'à nos jours malgré les textes qui portent sur la protection de la biodiversité.

L'arrivée des touristes favorise le contact avec les populations. Comme le disait Gazes Georges : « les touristes ont souvent été sollicités à engager des conversations, de donner les informations sur leur pays d'origine, de communiquer leur adresse, d'engager des correspondances, des cartes postales, des photos » (Gazes, 1992 : 126) avec les populations locales. Ceci favorise les échanges d'idées et d'expériences entre les peuples. De l'intérieur comme à l'extérieur, il y a le dialogue interculturel. Le tourisme est donc un instrument intégrateur qui permet le brassage humain. Certains habitants sont polyglottes. Comme la plupart des Camerounais en plus du français et de l'anglais qui sont des langues officielles, une partie de la population parle couramment trois langues. Les guides touristiques qu'on compte au bout des doigts dans la

région parlent allemand, espagnol, italien voire le japonais et le chinois. Le « métissage culturel » de Senghor consiste à respecter « la culture de l'autre comme un bien collectif qui recèle une part de sacré, d'universel, respecter les hommes et les femmes dans leurs modes de vie » (Abdelbaki Hermassi, 1997). Bien plus, l'éthique du tourisme a pour ambition de réduire au minimum ses effets négatifs sur la culture. Celle-ci dirige tout processus de développement par la promotion des éléments culturels à l'instar de la musique, de la danse, de la production artistique.

Cependant, l'on déplore la dépravation des mœurs dans le département de la Vina en particulier. En effet, certains citoyens se sont rabaissés au point de trahir leurs mœurs sacrées tels les secrets de l'initiation. A cela s'ajoute l'assimilation des hommes de race noire aux objets dans le domaine de la prostitution ou du mauvais traitement infligé à certains visiteurs noirs lorsque le ranch de Ngaoundaba était géré par la famille Marchand Corine. Certaines cultures sont en voie de disparition à l'exemple des Mboum (Nizésété, 2008). La plupart des langues maternelles sont moins maîtrisées par les jeunes dans la localité de Dibi. Le ranch de Ngaoundaba a durement influencé les réalités culturelles à Dibi. Et les bouleversements économiques et politiques avec la présence des touristes dans la localité méritent d'être analysés.

### 3.3. Les mutations économiques et politiques

L'activité touristique pratiquée à travers le département de la Vina n'a pas laissé indifférent les retombées économiques à Dibi.

Sous l'angle économique, les activités touristiques ont été pour beaucoup. Avec la présence des touristes, on note la prolifération des boutiques qu'on ne peut dénombrer témoigne du pouvoir d'achat qui va grandissant avec la présence des étrangers. L'intensification des échanges commerciaux est l'un des moteurs du développement dans certaines zones de Dibi. La construction des entrepôts ou des magasins de stockage des produits et le nombre croissant des opérateurs économiques témoignent en quelque sorte la rentabilité des activités liées directement ou indirectement à l'industrie touristique. Comme autres apports, l'on note le fonctionnement des marchés fixes, le versement des taxes aux collectivités locales par les établissements touristiques. Ceci contribue à l'entretien des infrastructures touristiques dont l'Etat a une lourde responsabilité.

Régulièrement, les touristes croisent les marchands ambulants (souvent les enfants) qui leur proposent des fruits, des beignets, des œufs le long de Dibi<sup>1</sup>. C'est une activité qui peut paraître anodine, mais qui contribue énormément à l'économie locale du village. Dibi s'est ouvert au grand commerce des produits agricole comme le maïs, les arachides et la patate douce. Les magasins sont construits pour stocker les récoltes à vendre. Cependant, les commerçants les plus nantis achètent plutôt le manioc, l'igname, le melon, les avocats mais qu'ils écoulent vers Meiganga, Ngaoundéré, Bertoua voire Kousséri. La langue du marché est le *fulfuldé* teintée du français.

<sup>1</sup> Il faut également signaler que ce phénomène engendre beaucoup de déperdition scolaire dans la localité de Dibi en particulier et dans les zones touristiques en général dans le Nord-Cameroun.

La pratique de l'élevage moderne dans le ranch de Ngaoundaba par exemple a vu la naissance d'autres ranches (2). La mise sur pied de la piscine à bain de tique par Henry Eyt-Dessus a beaucoup contribué à la vulgarisation de l'élevage bovin basée essentiellement sur l'espèce *Gudalhi* (photo 8). La commercialisation du bétail vers les pays voisins notamment le Gabon, la République centrafricaine, le Nigéria....permet la rentrée des devises à l'intérieur du Cameroun et plus précisément dans la région de l'Adamaoua. Les populations de la région se servent également des peaux de bœufs pour la confection des chaussures, des sacs, des objets de décoration que les visiteurs trouvent magnifiques et les achètent. Il faut rappeler que cette viande est également consommée par les populations locales.

**Photo 8 :** Une variété de veaux de race Gudahli



**Source :** Assana Bello, mai 2009.

L'image précédente présente une variété de veaux de race *Gudahli*, âgés de huit mois à la date de la prise de vue. C'est une variété rentable sur le marché à cause de sa beauté et le poids. Sur le plan politique, afin de promouvoir le tourisme dans le département de la Vina en particulier, l'Etat camerounais s'efforce à améliorer les moyens de communications, l'entretien des routes existantes et la création de certaines voies de communication permettant l'accès à certains sites touristiques favorisent le désenclavement du département. De même, la poste, le réseau téléphonique et l'accès à Internet sont des véritables sources d'information tant pour les touristes que pour les populations en place. L'Etat camerounais renforce la sécurité en multipliant les postes de police et de gendarmerie. En outre, le gouvernement camerounais s'efforce à recenser tous les établissements touristiques du département de la Vina afin de sensibiliser leurs dirigeants dans la gestion de ces structures. L'organisation des séminaires sur le secteur touristique et les descentes sur le terrain des experts du Ministère du Tourisme sont déjà des innovations pour la bonne marche des activités



touristiques et de la gestion durable de l'environnement dont la tâche revient aussi aux populations locales.

Dans le contexte de la protection de l'environnement et de la lutte contre le braconnage, le gouvernement camerounais par le biais de la commune de Nyambaka sensibilise la population locale à la protection de l'environnement. L'organisation du Festival National des Arts et de la Culture (FENAC) de 1996 à Ngaoundéré rentre dans l'action gouvernementale dans le cadre de la conservation, de la valorisation et de la promotion de la diversité culturelle du Cameroun a fait l'objet des connaissances de la culture du département.

## **Conclusion**

En somme, le travail portant sur le ranch de Ngaoundaba dans la région de Ngaoundéré a permis de présenter le ranch et de montrer son impact sur le développement de la localité de Dibi. Il ressort de ce travail que le ranch de Ngaoundaba fut créé en 1952 par Henry Eyt-Dessus qui est guide de chasse et opérateur touristique français. Ce ranch a évolué du campement à un site touristique en passant par une exploitation pastorale. Il ressort également que le climat doux, humide du ranch est un potentiel naturel favorable aux séjours des touristes dans la localité de Dibi. Les ressources culturelles notamment le bétail et les infrastructures disponibles dans le ranch participent également au bon séjour des visiteurs. Il existe aussi un personnel qui s'occupe de l'entretien de ce site et de l'accueil des touristes. Enfin, le site touristique de Dibi contribue à l'épanouissement des populations de la localité aussi bien sur le plan social, culturel qu'économique. Cependant, avec le processus de la décentralisation, les collectivités décentralisées doivent davantage s'impliquer dans l'encadrement des activités touristiques en aménageant les infrastructures et désenclaver les sites touristiques. Pour les entrepreneurs culturels, il faut recruter le personnel qualifié, valoriser l'architecture locale et intégrer la gestion durable de l'environnement.

## **Notes**

- (1) Espèce considérée comme la meilleure en Afrique grâce à sa particularité basée sur sa résistance aux intempéries et aux maladies.
- (2) Nous faisons allusion du ranch de Goundjel, de Balédjam et celui de Mohammadou Abbo Ousman dans la région de l'Adamaoua et spécifiquement dans le département de la Vina.

## Références bibliographiques

### Liste des informateurs

Noms et prénoms	Age	Sexe	Statut social	Date et lieu l'entretien
Abdoulaye Dahirou	38 ans	M	Journaliste/Animateur en langue mboum	04 mai 2009 à Ngaoundéré
Ahmadou Gouroudja	63 ans	M	Mécanicien au temps du fondateur	04 mai 2009 à Ngaoundéré
Alim Garga	/	M	Délégué régional du tourisme de l'Adamaoua	15 mai 2009 à Ngaoundéré
Baba Marcel	33 ans	M	Guide touristique	04 mai 2009 à Ngaoundéré
Boyom Rodrigue	23 ans	M	Webmaster/Gérant d'un cybercafé	20 avril 2009 à Ngaoundéré
Galdima Mama Dalahilou	78 ans	M	Eleveur/Notable	22 septembre 2017 à Nyambaka
Longo Chantal	36 ans	F	Hôtesse et gestionnaire du ranch	02 mai 2009 à Ngaoundaba
Guiaro Oumarou Pascal	37 ans	M	Délégué régional de la culture de l'Adamaoua	20 avril 2009 à Ngaoundéré
Mgbakim Nazaire	42 ans	M	Enseignant à l'école d'hôtellerie	20 avril 2009 à Ngaoundéré
Nyambalé René	56 ans	M	Instituteur et élite mboum	22 novembre 2020 à Ngaoui
Tezanou Anicet	24 ans	M	Administrateur de réseau	20 avril 2009 à Ngaoundéré

### Archives

- ANY, APA., « Journal Officiel du Cameroun français », mai 1950.
- Archives privées de Longma Chantal (non classés).
- Archives privées du ranch de Ngaoundaba (non classées).

### Ouvrages

- Afrique Magazine, 2001, « Cameroun : Terre de Tourisimes », n°184, janvier
- Alioum, 1999, « Nord-Cameroun : les raisons de la sous scolarisation », Mémoire de maîtrise en Sociologie, Université de Yaoundé I,
- Gazes Georges, 1992, *Tourisme et tiers-monde : un bilan controversé*, Paris, L'harmattan.

- Moukassa Ayama Reine, 2005, « Le tourisme dans la vallée de la Bénoué de 1950 à 2005 », Mémoire de maîtrise d'Histoire, Université de Ngaoundéré.
- Nizésété Bienvenu Denis (dir), 2009, *Création d'une agence de tourisme dans l'Adamaoua SA.*, document inédit, Universiades 2009 à Yaoundé.
- Nizésété Bienvenu Denis, 2005, « Potentiel touristique du Cameroun et stratégie de mise en valeur », Mémoire de DHERST Paris-IREST Panthéon Sorbonne.
- Nizésété Bienvenu Denis, 2008, « Patrimoine culturel, définition et contenu », document dactylographié, Université de Ngaoundéré.
- Organisation Mondiale du Tourisme (OMT), 1997, *Ce que les gestionnaires du tourisme ont besoin de savoir. Guide pratique*, préparé par Consulting and Audit Canada-pour l'élaboration et l'emploi d'indicateur du tourisme durable, Madrid.

**Sources web**

[http// :www.ranchngaoundaba.com](http://www.ranchngaoundaba.com)

## DE LA REPRESENTATION DE LA FONCTION « PRESIDENTIELLE » DANS LE ZOUGLOU DE YODE ET SIRO : ENTRE LIBERTE ARTISTIQUE ET DENONCIATION DES PRATIQUES POLITIQUES EN COTE D'IVOIRE

**COULIBALY Pénédjotèh Jean-Paul**  
Enseignant-Chercheur,  
Assistant au Département des Sciences du Langage  
et de la Communication,  
Université Alassane Ouattara  
(Bouaké- Côte d'Ivoire)  
[jeanpaulsaurauh@gmail.com](mailto:jeanpaulsaurauh@gmail.com)

&

**COULIBALY Sirabana**  
Enseignant-Chercheur,  
Assistant au Département Science de l'information  
et de Communication,  
Université Péléforo Gon Coulibaly  
(Korhogo- Côte d'Ivoire)  
[sirabanacoulibaly@gmail.com](mailto:sirabanacoulibaly@gmail.com)

### Résumé :

Si de toute évidence l'intervention sociale de l'art n'est pas à démontrer, elle l'est encore moins au regard de l'engagement sociopolitique de certains genres voire de certains artistes. Vulgarisée dans le milieu étudiant à l'orée des années 90, la naissance du zouglou coïncide avec la conjoncture économique post ajustement structurel. Les problèmes de société exacerbés par les tensions politiques et sociales ont constitué les éléments de langage de ce style musical qui, à mesure du temps, s'est positionné comme marquant l'identité culturelle ivoirienne. Très tôt les artistes « zouglou » ont choisi d'être la voix des sans voix, les dénonciateurs, des éveilleurs de conscience comme en témoigne les œuvres de Yodé et Siro. Cet article a pour ambition de cerner la perception qu'ont Yodé et Siro de la « fonction présidentielle ». Pour analyser le sens de leurs chansons consacrées à la fonction du président de la république, nous avons recours à l'analyse de contenu qui sera appliquée sur un corpus de quatre chansons s'étendant sur la période d'exercice du pouvoir de trois (3) présidents.

**Mots clés :** représentation, développement, arts et culture, zouglou, fonction présidentielle.

### Summary :

If obviously the social intervention of art does not need to be demonstrated, it is even less so with regard to the socio-political commitment of certain genres or even of certain artists. Popularized in the student community at the dawn of the 1990s, the birth of zouglou coincided with the post-structural adjustment economic situation. Societal problems exacerbated by political and social tensions formed the language elements of this musical style which, over time, has positioned itself as marking the Ivorian cultural identity. Very early on, "zouglou" artists chose to be the voice of the voiceless, the whistle-blowers, the awakens of conscience, as evidenced by the works of Yodé and Siro. This article aims to capture Yodé and Siro's perception of the "presidential function". To analyze the meaning of their songs dedicated to the office of President of the Republic, we have recourse to content analysis which will be applied to a corpus of four songs spanning the period of exercise of power of three (3) presidents.

**Keywords:** representation, development, arts and culture, zouglou, presidential function.

## Introduction

Tout peuple aspire au développement à savoir l'amélioration continue de ses conditions de vie. A l'échelle mondiale, il existe une catégorisation entre pays dits développés et ceux dits sous-développés qui n'échappe point à la pesanteur de l'« économie ». Les paradigmes qui supportent le concept de développement s'élargissent à mesure que les approches diffèrent selon les regards et les domaines. Désormais, en plus de l'environnement, de l'économie et du social, la culture devient l'un des piliers importants du développement. En Côte d'Ivoire, le champ socio-culturel est riche de sa diversité tant dans les ethnies que dans les rythmes musicaux nationaux. C'est dans ce décor polychromatique que l'on situe le « zouglo », une musique qui fait partie des rythmes transgénérationnels ivoiriens. Le « zouglo » est une musique urbaine populaire en Côte d'Ivoire dont les textes chantés sont révélateurs du mal être social et politique du pays. Tout comme l'ont été le reggae ou les autres genres musicaux qui ont accompagné les révolutions et les changements à travers la planète, les artistes « zouglo » ont choisi d'être les voix des défenseurs des causes sociales au-delà du « divertissement »<sup>1</sup>. La musique est « *un indicateur unique de la relation entre individu et collectivité, des transformations de l'individualité, des représentations collectives de l'intériorité, des limites de l'intime et du public* »<sup>2</sup>. C'est pourquoi il existe un lien direct entre musique et société pour/dans laquelle elle est pratiquée. Barraud dira aussi qu'il n'est pas de civilisation, où le chant, la danse, les instruments de musique, ne soient intimement liés à tous les actes de la vie sociale<sup>3</sup>. Par ailleurs, le développement implique l'ensemble des actions qui contribuent au bien-être des populations. L'amélioration des conditions de vie des peuples relève de l'action des gouvernants. En Europe et dans la plupart des pays développés, les problèmes de développement sont portés par l'opposition politique et une société civile qui constituent de véritables canaux d'expression pour le peuple. Contrairement aux pays développés où l'opinion publique interpelle le gouvernement concernant la politique de développement, en Côte d'Ivoire les dénonciations sont en majorité centrés sur le président de la république et portés par les artistes musiciens zouglo tels que Yodé et Siro. Ces deux artistes se présentent comme les canaux de la visibilité des maux de la société ivoirienne par la dédicace de certaines chansons dédiées à la « fonction présidentielle ». Cet article a pour ambition de cerner la perception qu'ont Yodé

<sup>1</sup> La musique peut être classée selon deux catégories. D'abord, il y a la musique «de fonction, qui est organisée socialement dans l'espace et dans le temps pour marquer des événements sociaux et/ou spirituels. Ce qui implique inversement que la vie quotidienne est orchestrée par rapport à cette organisation spatio-temporelle. Puis, il y a la musique de délectation, celle qui s'adresse à des personnes qui cherchent dans la musique les sources de leur divertissement ou de leurs réjouissances, cette catégorie de la musique a modifié ses rapports avec la société : elle est devenue une pratique divertissante. De ce fait, elle a établi une séparation entre les créateurs, interprètes et les récepteurs. La musique de fonction, tout en ayant encore sa place dans la société contemporaine, a été supplantée par la musique de délectation» (Green, 1993, p.23)

<sup>2</sup> DE LARA, 2004, p.86 in OKOMBA H. D, Le zouglo dans l'espace public en Côte-d'Ivoire (1990-2007), thèse de doctorat soutenu à l'Université du Québec à Montréal, 2009, p.31.

<sup>3</sup> BARRAUD, 1945, p.22 Idem

et Siro de la fonction présidentielle à travers leurs chansons. Pour analyser le sens de leurs chansons dédiés au président nous avons recours à l'analyse de contenu qui sera appliquée sur un corpus de quatre chansons sous trois régimes présidentiels.

## 1. Cadre théorique et méthodologique

### 1.1. Du cadre théorique

Dans nos sociétés actuelles, les gens sont en perpétuel quête de compréhension des choses qui meublent leurs espaces, qui côtoient leur quotidien et qui donnent sens à leur existence. Les choses ici, sont entendues dans leur matérialité (physique) ou dans leur immatérialité (symbolique). Les individus adoptent donc des systèmes de pensées qui lui permettent de simplifier, modeler et posséder, selon leurs intérêts, les objets de leur environnement. Ainsi, chaque évènement, phénomène ou objet nouveau sera soumis automatiquement à ce processus, donnant vie à une nouvelle conception ou image (qu'il aura construite), qu'il utilisera à chaque fois qu'il en aura besoin pour en parler, ce sera en quelque sorte une définition personnalisée de l'objet nouveau. Cette nouvelle conception sera transmise à un autre individu lors d'une interaction, qui la transmettra à un autre, puis à un autre, ainsi de suite, créant une chaîne de connaissance où toute personne pourra apporter un élément nouveau et l'introduire dans la définition de l'objet. On remarquera dès lors, l'adoption et la généralisation de l'information en rapport avec l'objet à l'intérieur des groupes sociaux. L'information sera intériorisée au fur et à mesure par les acteurs sociaux et diffusée au sein de la société, ce qui lui vaudra le statut de réalité ou de vérité. Il va s'en dire que la discursivité sociale relève des significations que les uns et autres donnent aux mots prononcés, aux pensées formulées. La représentation sociale aux dires d'Abrić (JC), est le produit et le processus d'une activité mentale par laquelle un individu ou un groupe, reconstitue le réel auquel il est confronté et lui attribue une signification spécifique<sup>1</sup>. Les interactions sociales et la discursivité sociale ne peuvent se saisir hors de ces projections que les individus se font des objets et des choses de leur environnement. Le zouglou, en tant que musique urbaine engagée, s'inspire de cet environnement pour produire des contenus chantés. Ces contenus mobilisent une conscience intérieure supposée partagée avec les différents acteurs de l'espace public<sup>2</sup>. Le travail de recherche sur la perception qu'ont Yodé et Siro sur la fonction présidentielle et plus précisément sur les présidents successifs en Côte d'Ivoire est l'objet projeté, représenté qui servira à expliquer la problématique de la gouvernance politique qui supporte le développement. En tant qu'ensemble d'informations, d'opinions et de croyances, les représentations permettent d'étudier comment s'élabore, se structure logiquement et psychologiquement l'image des objets sociaux<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ABRIC (JC), *Coopération, compétition et représentations sociales*, France, DelVal, 1987.

<sup>2</sup> BLE Raoul, *Zouglou et réalités sociales des jeunes en Côte d'Ivoire*, *Afrique et développement*, Vol. XXXI, No. 1, 2006.

<sup>3</sup> HERZLICH (C.), *Santé et maladie, Analyse d'une représentation sociale*, *Annales*, N6, pp. 1519- 1521, Novembre-Décembre 1969

## 1.2. De la méthodologie

Pour traiter notre sujet, nous avons opté pour la recherche qualitative. Le choix de cette typologie de recherche se justifie par le fait que notre recherche porte sur le discours discographique, notamment celui des artistes zouglou Yodé et Siro. Le choix du zouglou comme genre musicale et les artistes Yodé et Siro n'est pas fortuit. En effet, le contenu des chansons zouglou est plein de sens dans la théâtralisation des réalités sociales ivoiriennes. Quant à Yodé et Siro, ils font partie de la 1ère génération des chanteurs zouglou. Ils ont à leur actif plusieurs œuvres discographiques dont la première est sortie en 1995 et la dernière en 2020. Notre intérêt pour ces deux artistes est double : leur constance sur le marché musical et la mise en lumière de « la fonction présidentielle » dans leur chanson. L'analyse du discours musical de Yodé et Siro portera sur un échantillon de quatre (04) chansons contenues dans le tableau ci-dessous.

**Tableau 1** : les éléments d'analyse

Numéro d'ordre	Titre	Année
1.	Tu sais qui je suis ? Tu sais qui je suis ?	1999
2.	Président	2001
3.	Le peuple te regarde	2007
4.	Président on dit quoi ?	2020

Ces différentes chansons ont été relevées sur Youtube et transcrites. Elles mettent un point d'honneur sur la notion de « président ». Pour cerner le sens du recours à la fonction présidentielle, nous avons mobilisé l'analyse de contenu comme méthode d'analyse. Cette méthode permettra de saisir la perception que se font ces deux chanteurs zouglou de la fonction présidentielle.

L'étude que nous menons porte sur le discours. L'analyse de contenu est donc la méthode que nous privilégions. La relation entre l'analyse de contenu et les représentations sociales n'est pas hasardeuse. Elle existe depuis belle lurette en ce sens que l'analyse de contenu, en tant qu'outils d'analyse a été utilisé par Moscovici (S) dans son étude des représentations sociales dans la psychanalyse. Bardin (L) définit cette technique comme « un ensemble de techniques d'analyse des communications visant, par des procédures systématiques et objectives de description du contenu des énoncés, à obtenir des indicateurs (quantitatifs ou non) permettant l'inférence de connaissances relatives aux conditions de production/réception (variables inférées) de ces énoncés »<sup>1</sup>. Les représentations sont intimement liées à la communication sociale parce qu'elles lui mettent à disposition les matériaux qui la rendent possible. En tant que fondement des représentations, la communication offre aux individus les possibilités d'alimenter la sphère sociale avec divers contenus telle que la

<sup>1</sup> BARDIN (L), L'analyse de contenu, Paris, PUF, 1977, p.43

production intellectuelle dans les groupes sociaux<sup>1</sup>. Le support de l'analyse de contenu est le discours produit dans le processus de communication. Ce fait indique un double objectif de l'analyse de contenu : d'un côté, elle tente de dégager la signification de l'énoncé pour l'émetteur, c'est-à-dire sa subjectivité, de l'autre côté, elle cherche à établir la pertinence pour le récepteur, à savoir son objectivité. L'objectivité de l'énoncé est liée à sa nature sociale, car celui-ci transporte des significations pertinentes pour un groupe donné. Dans ce processus, les représentations sociales enracinent le discours dans un contexte symbolique familier pour les deux participants classiques de la communication<sup>2</sup>.

L'interprétation précoce qu'on fait de ce tableau, est que c'est une étude diachronique musicale qui s'entend sur deux décennies. Les œuvres sélectionnées abordent la fonction présidentielle sous 4 quatre régimes.

## **2. Origines et évolutions du zouglou**

Cette section vise à nous imprégner du zouglou, non comme il est vu aujourd'hui mais plutôt comme il a été au commencement sans perdre de vue les influences que cette musique a subies dans sa maturation.

### **2.1. Les origines du zouglou**

La décade 1980 - 1990 est la période où le zouglou se révèle au public ivoirien dans sa conception originelle. En effet, lors des jeux inter lycées et collèges organisés par l'OISSU<sup>3</sup> jeunes soutenaient leurs équipes par ce qui est communément appelé « ambiance facile » . Ces journées étaient une activité scolaire et universitaire nationale du ministère de la jeunesse et des sports en Côte d'Ivoire. Elle consistait en un tournoi pluridisciplinaire inter école dans toutes les régions. Lors de ces journées récréatives, certains jeunes élèves, étudiants ou déscolarisés se mobilisaient pour égayés les compétiteurs de toutes les disciplines par des chants et danses du terroir. Ces « gazeurs » ou « wôyô » disposant d'instruments rudimentaires tels que grelots, castagnettes, bouteilles et pièces de monnaie exécutaient des chansons pour haranguer les supporters des différents blocs ou groupes. Au commencement, les chansons en langue bété et gouro constituaient le répertoire avant de s'étendre à l'ensemble des ethnies et cultures en Côte d'Ivoire<sup>4</sup>. On assiste dès lors à une floraison et une diversité de rythme dont le goumé et le simpa du nord ; le pklaklo de l'ouest montagneux ; l'aloukou et le tohourou des bété ; les rythmes highlife ghanéens des agni d'aboisso, les chants traditionnels baoulé, attié, guéré... Puis le mouvement est codifié et révélé au grand jour comme musique urbaine par des jeunes étudiants notamment Joe Christie, Esprit Bakry le créateur, Commissaire Loubé, Ayibébou, Bilé Didier et les parents du campus<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> DURKHEIM (E), Représentations individuelles et représentations collectives, Revue de Métaphysique et de Morale, tome 6, mai 1898

<sup>2</sup> NEGURA (L), L'analyse de contenu dans l'étude des représentations sociales, 2006. <http://dio.org/10.4000/sociologies.993> le 13/06/2021 à 10h

<sup>3</sup> Office Ivoirien des Sports Scolaires et Universitaires

<sup>4</sup> <https://m.facebook.com/zouglouwoyo225/posts/101528225296905> consulté le 11/08/2021 à 13h25

<sup>5</sup> Idem



## 2.2. Les mutations du zouglou

### 2.2.1. *Au niveau musical*

Ab ovo, le zouglou est une musique tambourinée issue du terroir musical ivoirien. La percussion, à travers tam-tams et castagnettes, est l'élément de reconnaissance de cette musique qui fait corps avec la culture ivoirienne. L'ambiance facile s'est invitée dans toutes les cérémonies et manifestations au point de voler la vedette à bien de genres musicaux qui avaient colonisé l'espace public ivoirien. Le « wôyô », à l'état pur et brut, des jeunes étudiants, déscolarisés et autres révoltés de la société ivoirienne se transforme en véritable musique urbaine avec la première chanson, qui alluma la flamme de la zougloumania. Gboglo Koffi (l'Hyène), la première chanson à succès de tout le répertoire zouglou ». Selon Yacouba Konaté (2021) :

Le zouglou arrive sur le marché, au moment du développement de cette stratégie commerciale qui, dès le début des années 1990, privilégie la cassette audio. La radio cassette est partout. Objet nomade et objet de masse relativement bon marché, elle participe d'une démocratisation de l'accès à la musique au moment où la pauvreté entre dans les soucis des gouvernants et des bailleurs de fonds. Par son entremise, les artistes ont pu conquérir des publics moins fortunés certes, mais infiniment plus nombreux.

A partir de là, le zouglou rentre dans une phase de transformation avec l'entrée en studio de plusieurs groupes, qui jadis se contentaient de chanter dans différentes cérémonies. Le zouglou, jusque-là réduite à être un vecteur de communication de masse, entre dans un processus économique. Les arrangements en studio d'enregistrement justifient et permettent sa marchandisation.

### 2.2.2. *Au niveau thématique*

Bien de travaux sur le zouglou mettent en lumière et essaient d'établir un rapport entre cette musique urbaine et la société ivoirienne. On note une logique souvent diachronique et parfois chronologique dans toutes les analyses qui sont faites ici et là et qui constituent en n'en point douter des informations essentielles pour tous ceux qui voudraient explorer des pans du zouglou. Si au départ les thèmes abordés par les « zougloumen » était essentiellement orientés vers les difficultés des étudiants et après tribulations des populations, ceux-ci s'attaquent aujourd'hui, sans porter de gans, à tous les compartiments de la société (politique, religion, économie, éducation, etc.). Des thèmes comme la démocratie, la mal gouvernance, la corruption, la guerre, l'ethnocentrisme, l'école, la santé sont abordés par les artistes les plus engagés pour interpellés les autorités sur leur responsabilité vis-à-vis des populations. Les thèmes qui, jadis, tournaient autour de la compassion, de la mort, de la sorcellerie, ont évolué vers la dénonciation de la gouvernance politique. Les travaux de Raoul Blé portant sur le zouglou et les réalités sociales des jeunes en Côte d'Ivoire, ont permis de consigner dans une matrice quelques artistes et quelques thèmes

<sup>1</sup>KONATE Yacouba., Génération zouglou, <https://journals.openedition.org/etudesafricaines/166>  
04/04/2021

contenus dans leurs chansons. Ces thèmes, en réalité, sont communs puisque les chanteurs partagent la même aire géographique (la Côte d'Ivoire) et vivent les mêmes réalités socio-économico-politiques. Il y a dans l'analyse une volonté pour les artistes zouglou de sortir de l'anachronisme afin d'être plus utiles à la société de laquelle ils font partis.

**Tableau 2 : Discographie des chansons Zouglou et leurs thèmes<sup>1</sup>**

<b>Artiste(s)ou Groupe(s)</b>	<b>Titre et année de Production</b>	<b>Thèmes</b>	<b>Mots-clé</b>
<b>Bilé Didier et les Parents du Campus</b>	Gboglo Koffi, 1990	La galère en milieu Etudiant	Etudiant, faim, difficultés sociales
<b>Les Djigbôs</b>	Paradis, 1990	La prostitution	MST, grossesse, insouciance
<b>Les Potes de la rue</b>	zio Pin, 1991	Les préjugés ethniques	Ethnie, tribalisme
<b>L'Enfant Yodé</b>	Les côcô, 1992	Le parasitisme social	Facilité, opportunité
<b>Les Poussins chocs</b>	Asec-Kotoko, 1994	La xénophobie, l'intolérance	intolérance, violence.
<b>Petit Denis</b>	Mon ami zepa, 1995	La misère sociale	Orphelins, galère, ingratitude, décès
<b>Magic System</b>	1er gaou, 1999	La légèreté sociale	ingratitude, légèreté, opportunisme
<b>Fitini</b>	Ecole ivoirienne, 1990	L'analphabétisme	Médiocrité
<b>Dezzy champion</b>	Orphelin, 2001	Les enfants dans la rue	Orphelin, déshérité, souffrance
<b>Espoir 2000</b>	Sorcières, 2001	L'infidélité	insouciance, facilité, infidélité
<b>Petit Denis</b>	Gnanhi, 2002	La dépravation	gigolo, prostitution
<b>Les Patrons</b>	La misère, 2002	La pauvreté	souffrance, galère,
<b>Soum Bill</b>	Terre des hommes, 2002	L'amitié	Amitié, tolérance
<b>NCM</b>	Pourquoi nous ? 2003	Le néocolonialisme, la guerre	Assaillants, bourreaux, guerre, armée
<b>Les Patriotes</b>	David contre	La guerre	Embargo, armée,

<sup>1</sup> BLE Raoul, Op Cit., p.177

	Goliath, 2004		résistance
<b>Fitini</b>	On s'en fout, 2004,	L'ingérence,	Ingérence, guerre malheur, mort
<b>Petit Sacko</b>	François, 2004	La sorcellerie	Jalousie, désespoir,

Comme on le voit, dans la recension thématique et l'analyse que propose Blé (R), les thèmes qui constituent la raison d'être du zouglou sont divers. L'ancrage social, politique et économique de ceux-ci achèvent de convaincre sur l'engagement des chanteurs de voir s'améliorer leur monde. Le monde ainsi représenté est un monde dans lequel presque rien ne va. Les représentations que dégagent les différents thèmes et sous-thèmes se retrouvent dans la précarité sociale, dans l'insuffisance des politiques publiques. Dans leur discographie, Yodé et Siro abordent aussi ces thèmes qui finalement sont des maux endémiques de la société ivoirienne. De 2000 à 2020, on remarque qu'ils construisent leur musique autour de thème comme : l'amour, l'infidélité, la démocratie, le pouvoir, la guerre, la mort, l'amitié, l'immigration, l'éducation, l'ethnocentrisme, le développement, la trahison, la gouvernance, la reconnaissance, la paix. En plus de ces thématiques présentes dans les œuvres des autres artistes Zouglou, Yodé et Siro abordent régulièrement la thématique de la fonction présidentielle. A quoi cette dernière renvoie-t-elle chez ces artistes chanteurs ?

### **3. Perception de la fonction présidentielle dans la musique de Yodé et Siro**

La perception qu'ont Yodé et Siro de la fonction présidentielle est liée au développement mais elle l'est plus aux pratiques politiques des autorités. C'est pourquoi, pour l'appréhender, nous faisons une rétrospective de certaines de leurs titres qui ont été chantés sous trois régimes différents. Il s'a git des régimes des présidents Henri Konan Bédié (1993-1999), Laurent Gbagbo (2000-2010) et Alassane Ouattara (à partir de 2010).

#### **1.1. Sous le régime du président Henri Konan Bédié**

Le vocable président est très présent dans le champ politique, notamment dans les régimes présidentiels. En effet, ce terme générique désigne la personne placée à la tête d'un Etat par voie électorale et jouissant de prérogatives importantes. Le président de la république est le premier représentant de l'Etat et en est la plus haute autorité. Pour Charles Debbach, il dispose de pouvoirs d'étendue variable selon la nature du régime politique. Les différents pouvoirs le caractérisant font de lui le premier responsable des politiques publiques. C'est d'ailleurs ce qui aurait été compris par les artistes Yodé et Siro faisant de la « fonction présidentielle » une thématique centrale de leurs œuvres discographiques. En effet, tous les chefs d'Etats qui se sont succédés à la tête de l'Etat ivoirien, hormis feu Robert Guéï se sont vus consacrés une chanson. Le premier fut Henri Konan Bédié. La représentativité de cette thématique est prise en charge dans le tableau ci-dessous.

Tableau 3 : Grille de lecture de l'œuvre n°1

Catégories sémantiques	Nombre de mots et de syntagmes	% par rapport au nombre de mots et de syntagmes	Rang
Appartenance ethnique	49	41,25	1 <sup>er</sup>
Développement	11	9,35	2 <sup>ème</sup>
Fonction présidentielle	10	8,50	3 <sup>ème</sup>
Justice	07	5,95	4 <sup>ème</sup>
Temps	03	2,55	5 <sup>ème</sup>
Conflit	03	2,55	5 <sup>ème</sup> ex
Ecole	01	0,85	6 <sup>ème</sup>
Sécurité	01	0,85	6 <sup>ème</sup> ex
	85	100	

La grille de lecture de l'œuvre met en évidence huit catégories sémantiques à savoir :

- Appartenance ethnique ;
- Fonction présidentielle ;
- Développement ;
- Justice ;
- Temps ;
- Conflit ;
- Ecole ;
- Sécurité.

A la lumière de la grille de lecture, on relève une dominance de la catégorie sémantique « appartenance ethnique » qui arrive en tête avec 49 syntagmes soit 41,25%. Cette première place semble justifiée dans la mesure où le népotisme est un l'un des maux les plus représentatifs de la Côte d'Ivoire. Pour de nombreux observateurs, l'ethnie baoulé, le groupe ethnique du président en son temps était privilégié dans les questions sociales et de développement. C'est ce qui explique le rang de la catégorie sémantique « développement » qui occupe la seconde place du classement avec 11 mots, soit 9,35 %. En effet, ce pourcentage permet d'établir un lien entre les thématiques de « l'appartenance ethnique » et celle du « développement ». Yodé et Siro, dans cette chanson lie le développement des régions à l'appartenance ethnique du président de la république. C'est pourquoi ils mettent un point d'honneur sur la « fonction présidentielle » qui occupe la 3<sup>ème</sup> place du tableau. Cette thématique a 10 syntagmes et 8,50%. Pour eux les projets de développement se font sur la base népotiste. C'est pourquoi, ils estiment que chaque région connaîtra son heure développement lorsque celle-ci aura un son contributeur à la tête de l'Etat. D'ailleurs, les régions et les ethnies passées au crible dans cette chanson. Par exemple, certaines groupes phrases comme « *Man ne sera jamais jolie parce que yacouba n'est pas président* » ou «

*Korhogo ne sera jamais joli parce que senoufo n'est pas président* » montrent la relation entre l'ethnie du président et le développement de la Côte d'Ivoire.

La centralité de la fonction présidentielle dans leurs œuvre musicale emmène les deux artistes à interpeller le Président de la République sur les aspirations des populations. Parmi ces aspirations, on note celle de « justice ». Cette catégorie sémantique occupe la 4<sup>ème</sup> place avec 7 syntagmes soit 5,95%. Cette position après celle de « fonction présidentielle » prouve que c'est le Chef de l'Etat, notamment Henri Konan Bédié qui demeure le premier garant des valeurs de justice en Côte d'Ivoire. Cette justice sociale qui semblait être parfaite sous Felix Houphouët Boigny n'est pas celle qu'on retrouve avec le régime Bédié. Les deux artistes via la catégorie sémantique « temps » comparent la situation ivoirienne sous les deux ères politiques. Cette thématique occupe la 5<sup>ème</sup> place avec 2,55%. La thématique « temps » et celle de « conflit » occupent le même rang. La thématique du « conflit » vient après celle de justice pour la simple raison que les notions de justice et conflit entretiennent un lien de causalité. L'injustice est la cause du conflit. En effet le contenu de leur chanson illustre bien cette relation de causalité en ces termes : « évitons *l'injustice entre nous, car beaucoup d'injustice crée les grands désordres. Or c'est les grands désordres qui créent les grands gbangban (ndlr, conflit)* ». Pour eux, c'est la justice sociale qui peut éviter à la Côte d'Ivoire des conflits et les guerres. Cette 5<sup>ème</sup> thématique est suivie concomitamment par celle de l'« école » et de « sécurité » avec 1 syntagme chacun, soit 0,85%. La thématique de l'école dans cette chanson n'est pas fortuite. Elle s'y trouve parce qu'elle est le lieu d'acquisition des informations sur l'origine du peuplement de la Côte d'Ivoire. Les faits historiques nous renseignent que la majorité des peuples ivoiriens sont venus d'ailleurs. L'injustice et les conflits, selon Yodé et Siro demeurent les sources du peuplement du territoire ivoirien.

Pour clore notre propos, les catégories sémantiques « appartenance ethnique », « développement » et « fonction présidentielle » constituent la trame de leur chanson avec 59,10%. Le contenu révèle un discours de dénonciation du tribalisme sous le régime Bédié. Pour eux, l'ethnocentrisme est un frein au développement de la Côte d'Ivoire. C'est pourquoi, il faut l'implication du personnage le plus important du pays, notamment le Président de la République pour le résoudre. Après, le régime du président Gbagbo, Yodé et Siro ont dédié deux chansons au régime du président Gbagbo. Qu'en est-il de leurs contenus ?

## 1.2. Sous le régime du président Laurent Gbagbo

Deux chansons ont été retenues sous l'aire de la refondation qui est l'orientation politique du Front Populaire Ivoirien (FPI) du président Laurent Gbagbo. Arrivé au pouvoir au terme d'une confrontation avec la junte militaire incarnée par le général Robert Gueï, le président doit assoir une certaine légitimité du pouvoir politique. La première adresse chantée de Yodé et Siro au président de la République sonne comme une alerte, une sommation. Le titre *Président* évoque avec ironie la longue marche vers le pouvoir et les conditions d'accès à ce pouvoir. Les thèmes abordés sont entre autres « **Santé, Sécurité, Gouvernance, liberté d'expression, Inflation, Faim** ». Le texte évoque

subrepticement le mode d'accès à la fonction présidentielle dans des métaphores empruntées au sport qui caricaturent la démocratie : *le match a commencé, tu étais dans les tribunes, tu criais tellement fort, tout le monde t'a entendu, les défenseurs ne sont pas puissants, le milieu tourne mal, les attaquants sont nuls, l'arbitre gâte le match* ». Ils décrivent le champ politique comme un stade (terrain) où se joue un match de football et les acteurs sont l'arbitre, les supporters, les attaquants, les défenseurs. On pourrait y voir le rôle que joue l'opposition dans une démocratie : l'analyse de la gouvernance, la critique et l'alternance. La figure du président, dans l'œuvre musicale, est calquée sur celui de l'arbitre au cours d'un match de football. L'arbitre est central dans le jeu à la fois pour l'organiser et pour censurer ou départager les adversaires. Comme si les conseils prodigués n'avaient pas été suivis, Yodé et Siro récidivent avec « *le peuple te regarde* » dans l'album « *signe zo* » (2007). La figure du président est caricaturalement assimilée à celle d'un maçon. On voit ici que la figure du président est indissociable du peuple (*le peuple t'a choisi*). Autrement dit, la fonction présidentielle, incarnée par l'élu qui est le président de la république, est l'émanation du peuple. C'est pourquoi dans la première chanson comme dans la seconde, la première personne du pluriel « NOUS », le pronom impersonnel « ON » et même le substantif « PEUPLE » sont convoqués. Dans les deux œuvres que nous avons analysées, on constate que la catégorie sémantique « président » a le score plus élevé ce qui permet de voir ce dernier comme l'acteur majeur dont la responsabilité est la plus grande dans la gestion des affaires publiques.

**Tableau 4 :** Grille de lecture de l'œuvre n°2

Catégories sémantiques	Nombre de mots et de syntagmes	% par rapport au nombre de mots et de syntagmes	Rang
Président	30	51,72	1 <sup>er</sup>
Jeu politique	10	17,24	2 <sup>ème</sup>
Peuple	04	6,89	3 <sup>ème</sup>
Temps	03	5,72	4 <sup>ème</sup>
Artiste zouglou	03	5,72	4 <sup>ème</sup> ex
Développent	03	5,72	4 <sup>ème</sup> ex
Gouvernance	02	3,44	7 <sup>ème</sup>
Démocratie	02	3,44	7 <sup>ème</sup> ex
Sécurité	01	1,72	9 <sup>ème</sup>
	58	100	

Tableau 5 : Grille de lecture n°3

Catégories sémantiques	Nombre de mots et de syntagmes	% par rapport au nombre de mots et de syntagmes	Rang
Président	30	33,33	1 <sup>er</sup>
Gouvernance	22	31,88	2 <sup>ème</sup>
Peuple	16	23,18	3 <sup>ème</sup>
Sécurité	04	5,79	4 <sup>ème</sup>
Conflit	03	4,34	5 <sup>ème</sup>
Démocratie	01	1,44	6 <sup>ème</sup>
	69	100	

### 1.3. Sous le régime du président Alassane Ouattara

Sorti en 2020, l'album « héritage » de Yodé et Siro s'est fait écho du contexte sociopolitique de la Côte d'Ivoire. Des titres comme *héritage*, *Président on dit quoi ?*, *Yêrê lombali*, *Asseyons-nous* sont révélateurs du contexte politique délétère que traverse le pays. Globalement l'album a été applaudi par les uns (l'opposition) et vilipendé par les autres (le pouvoir) au regard des thèmes abordés. Dans un style qu'on leur connaît, Yodé et Siro dressent un tableau de la situation sociopolitique. Telle que formulée, la question « président, on dit quoi ? » équivaut à la question « quoi de neuf ? ». En posant de façon triviale la question au président « on dit quoi ? », ils l'a posent à l'ivoirienne en s'adressant directement au président par l'usage abondant de la deuxième personne du singulier « TU ». Cet usage crée la proximité et la familiarité entre les acteurs de la communication. Ils opposent développement infrastructurel à la précarité sociale. Ils veulent donc opposer les réalités de l'élite à celle des masses. La manière de le dire, ramène à la représentation qu'ils se font d'eux-mêmes « être la voix des sans voix » « dénonciateurs » dans une société où critiquer le pouvoir ou le président peut être perçu comme un crime de lèse-majesté. Le rôle qu'ils se donnent c'est celui aussi de donner les nouvelles du pays au président lui-même au cas où il les ignorerait. A contrario, s'il en était informé, lui indiqué le caractère paradoxal d'une politique qui privilégie l'embellie économique au développement humain. C'est aussi une intrusion dans la culture ivoirienne. Le citoyen lambda est versé dans le langage courant, le nouchi.

Les thèmes « Infrastructure routière, Electrification, Faim, Prisonnier politique, Croissance, Ethnie, Emploi, Corruption, Ecole, Disparités sociales, Mal gouvernance, Endettement, Réconciliation nationale, Chômage et Fruit de la croissance, Révolte » sont les sujets qui donnent sens au combat de ces artistes. Dans le langage verbo-musical de Yodé et Siro, l'image de l'arbre qui cache la forêt est frappante. Autrement dit, derrière les performances économiques se cachent des problèmes de divers ordres qui sont déterminants pour le développement de la Côte d'Ivoire. Cette image se perçoit dans un développement unidirectionnel. L'économie suffirait à impulser le développement. En réalité, Yodé et Siro indiquent au pouvoir RHDP que le vrai

développement c'est celui qui est porté par une politique publique à visage humain. La péroration de la chanson interpelle sur les conséquences d'une telle gouvernance. Pour eux, finalement, un développement axé uniquement sur l'économie avec un partage discriminatoire des fruits de la croissance ne peut que conduire à une instabilité sociopolitique. Ce point de vue est perceptible par « ...l'école est malade...vos enfants fréquentent ailleurs..., le kérosène coûte cher...ça voyage seulement..., ...quand ça va chauffer... ». Dans cette analyse, à l'instar de celle qui a été faite en amont, la catégorie sémantique « président » supplante les autres. La décrispation, la cohésion sociale et tous les problèmes énumérés dans l'œuvre discographique relèvent d'une volonté politique affichée et pragmatique du président de la république.

**Tableau 6 :** Grille de lecture n°4

Catégories sémantiques	Nombre de mots et de syntagmes	% par rapport au nombre de mots et de syntagmes	Rang
Président	18	35,29	1 <sup>er</sup>
Gouvernance	12	19,67	2 <sup>ème</sup>
Développent	07	11,47	3 <sup>ème</sup>
Démocratie	06	9,83	4 <sup>ème</sup>
Peuple	05	8,19	5 <sup>ème</sup>
Conflit	03	4,91	6 <sup>ème</sup>
	51	100	

#### 4. Yodé et Siro : liberté, dénonciation des pratiques politiques et développement en Côte d'Ivoire

##### 4.1. La liberté dans les arts et la culture : sens et enjeux pour le développement

Dans son *lexique des sciences sociales*, Grawitz (M) met en lien créativité et imagination.<sup>1</sup> La créativité est une aptitude à la création, à la production d'idées, de formes, d'objets nouveaux. L'individu est alors impliqué à part entière dans celle-ci d'intérieur comme d'extérieur. Autrement dit, la créativité dénote de ce que les individus, les créateurs, expriment leur for intérieur en corrélation avec leur monde extérieur, leur vécu, leur environnement (social, politique, religieux, etc.). C'est pourquoi la musique écrite et chantée par Yodé et Siro ne peut déroger à ce postulat. Elle est une production culturelle et une forme symbolique qui participe à la vie sociale<sup>2</sup> et alimente par ailleurs la discursivité sociale. En tant que tel John Blacking met l'accent sur l'organisation du son et l'expression de l'expérience des individus en société<sup>3</sup> qu'elle rend possible. La diversité des thèmes abordés par les zougloumen, en l'occurrence

<sup>1</sup> GRAWITZ (M), 1999, *Le lexiques des sciences sociales*, Paris, Dalloz, p. 99

<sup>2</sup> DONEGANI (J-M), « Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité », Presses de Sciences Po | « Raisons politiques » 2004/2 no 14 | pages 5 à 19 <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2004-2-page-5.htm>

<sup>3</sup> BLACKING (J), *Le sens musical*, (1973), trad. de l'angl. par Eric et Marika Blondel, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 101.



Yodé et Siro, est en rapport avec le quotidien des populations en Côte d'Ivoire. En effet, ESCAL F. et IMBERTY M. (1997:27) affirment que :

si les autres arts reproduisent les idées, la musique propose quant à elle une reproduction de la volonté en traçant l'image d'un état de la société en plus de marquer mieux que toute autre expression le temps du rassemblement et la pratique des coutumes. La recrudescence croissante des sociétés entraîne une multiplication des fonctions de la musique et des usages. Dans toutes les sociétés, la musique permet à ses membres de constater qu'ils appartiennent à la même communauté. L'expérience musicale collective définit ou met en relief ses repères et ses valeurs.

L'art est donc révélateur de l'imaginaire des sociétés. Et, à juste titre, étant eux-mêmes membres de ladite société, ils incarnent une certaine légitimité de dire dans l'espace public ce que d'aucuns redouteraient. Platon intimait déjà l'ordre à ces faiseurs d'art musical de la maîtriser et de la mettre au service du courage et de la vertu en en excluant les effets nostalgiques et ramollissants<sup>1</sup>. Il y a dans l'engagement de faire de la musique, une transcendance et un dépassement du soi qui abolissent les peurs pour idéaliser un monde meilleur. On la retrouve dans l'esprit du zouglou avec cette expression devenue un slogan culte « *en zouglou, gbê est mieux que drap* »<sup>2</sup>. Cette idéalisation se retrouve confrontée aux questions de liberté : liberté citoyenne, liberté d'expression. La création artistique est illusoire et quasi inopérante sans la liberté. Pour l'organisation non-gouvernemental *freemuse*, la liberté pour l'artiste n'est pas *un droit optionnel* mais elle est plutôt un *droit fondamental* comme le stipule d'ailleurs certaines conventions onusiennes. La liberté donne sens au combat et entraîne la reconnaissance. Le zouglou à l'instar d'autres styles musicaux revendique son identité propre à partir des instruments, des thèmes et du style. C'est parce que le zouglou a une identité que celle-ci permet subséquemment d'identifier la Côte d'Ivoire à travers le monde. La spécificité du zouglou en est son atout. Il se joue ici des enjeux culturels parce que le zouglou puise sa raison d'être du folklore ivoirien et en est de façon ostentatoire l'un des éléments pertinents. Finalement la liberté permise dans le domaine des arts et de la culture permet sa vitalité car elle crée les conditions meilleures de création qui elle-même est le fruit de l'inspiration intarissable. La liberté d'expression dans les arts et la culture permet non seulement l'éclosion des talents ouvre le chemin pour la promotion de l'identité culturelle. Ainsi donc, Mpangu (2005 : 37-38) affirme que :

Chaque pays a tout intérêt à promouvoir son patrimoine authentique à travers les manifestations culturelles et populaires pour stimuler profondément la conscience collective, et assurer la cohésion sociale. Les décideurs veilleront à la création d'un cadre culturel intégré et intégrateur sans omettre les apports extérieurs en vue d'enrichir sa propre culture tout en incorporant les éléments nouveaux. Ensuite, ils doivent penser à créer des "institutions pertinentes et efficaces qui soient à la fois ancrées dans l'authenticité et la tradition et ouvertes à la modernité et au changement",

<sup>1</sup> PLATON, La République, 424 b-c ; Les Lois , 659e-660a, 812a-d.

<sup>2</sup> Expression partagée dans le monde de la musique zouglou et qui voudrait dire que « l'artiste dit tout haut ce que tout le monde pense tout bas pourvu que cela aide la société »

dans le but d'activer la confiance en soi de la nation et éviter la fragmentation sociale entre les élites et la majorité démunie. En vérité, "si nous nous débattons aujourd'hui dans l'impasse, c'est peut-être parce que nous avons bafoué beaucoup de ces valeurs. Pensons aux valeurs élémentaires, mais essentielles de solidarité, de justice, d'entraide, etc." .

La notion de liberté ramène dans ce cadre au rapport qu'entretiennent musique et pouvoir politique comme nous le soulignons dans l'analyse que nous fait des représentations possibles des présidents de la république à travers la discographie de Yodé et Siro. Platon, par exemple, fait preuve d'une méfiance à l'égard de la musique, en même temps qu'il lui voue une confiance à cause de sa nature spirituelle. Pour lui, la musique fait partie de l'éducation des enfants et en particulier des futurs gardiens<sup>1</sup>. Une bonne politique culturelle et artistique permet une meilleure visibilité ce qui attire immanquablement la curiosité du monde extérieur. La Côte d'Ivoire est riche de son art et de sa culture qui la caractérisent. Le potentiel économique est énorme et cela devient générateur de revenus et créateur d'emplois notamment par les industries culturelles et créatives qui se développeront d'autant mieux qu'elles seront soutenues par la mise en place de politiques culturelles et de réglementations en matière fiscale et de droits d'auteur et d'infrastructures adaptées, tant en matière de formation qu'en matière de soutien à la création, à la répétition et à la diffusion de spectacles, ainsi que de mise en place de coopérations entre le public et le privé. Comme le dit Menger<sup>2</sup>, la musique est un produit marchand répondant aux lois de la concurrence. Il se crée alors autour de la musique une valeur économique qui la convertit « en monnaie et cette valeur marchande amène aussi des implications idéologiques: quand la musique est payée pour être entendue, quand le musicien s'inscrit dans la division du travail, c'est l'individualisme bourgeois qui est mis en scène, il entre dans la musique avant même de régler l'économie politique »<sup>3</sup>. Aujourd'hui, il est de plus en plus question de tourisme culturel. Dans le cadre de la Côte d'Ivoire le Marché des Arts et du Spectacle Africain (MASA) et le Festival des Musique Urbaine d'Abidjan (FEMUA) illustrent bien ces rendez-vous qui donnent de la visibilité à l'art et la culture ivoirienne. En sus, la liberté artistique, fondamentalement reconnue par la déclaration universelle des droits de l'homme et reprise par les constitutions des Etats, permet aux artistes (peintres, musiciens, etc.) d'être des éveilleurs de la conscience collective. C'est pourquoi par des phrases comme : « *En zouglou ça réussit toujours mais gbê est mieux que drap* »<sup>4</sup> ; « *Monsieur le président ! faut nous excuser mais en zouglou gbê est mieux que drap* »<sup>5</sup> sont répétées dans les chansons qui sont en analyse. Ces morceaux choisis traduisent la volonté de Yodé et Siro de se positionner comme des acteurs de l'espace public dont l'action sert le développement. Ils jouent alors un rôle *d'interpellation*<sup>6</sup>

<sup>1</sup> In OKOMBA H. D, Op. Cit. pp.37-38

<sup>2</sup> MENGER (P M) Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme, Paris: Seuil, 2003.

<sup>3</sup> ATTALI, (J). Bruits. Paris, PUF, 1977, p.95

<sup>4</sup> Extrait de « Président on dit quoi ? »

<sup>5</sup> Extrait de « Président »

<sup>6</sup> Chanson N2 sous le régime du Président Laurent Gbagbo

(...Tu te rappelles président, ce sont les marches qui t'ont amenées au pouvoir...), **de conseiller** (... un conseil Président, on ne prend pas l'argent du peuple...)<sup>1</sup>, **d'alerteur** (...Faisons attention à un peuple qui parle plus parce que quand ça va chauffer, y a plus clôture pour sauter...)<sup>2</sup>. Raymond Weber soutient donc que :

Il apparaît aujourd'hui, de plus en plus clairement, que le non-développement, ou le mal développement, de certains pays africains ne dépend pas exclusivement de paramètres économiques, écologiques, sociaux ou politiques, mais que la culture – moteur ou frein – exerce une influence énorme et revêt une importance égale à la bonne gestion des affaires publiques, à l'égalité des sexes ou à l'éducation scolaire. Une culture repliée sur elle-même, très hiérarchisée et axée uniquement sur des valeurs traditionnelles, peut devenir trop par trop rigide et rendre d'autant plus difficile l'adaptation à des changements profonds. Par contre, si les traditions accordent – comme c'est le cas en Afrique –, une grande place à la tolérance et au débat, ainsi qu'à la dignité de chacun et à un harmonieux vivre-ensemble, elles peuvent faciliter le passage à une autre forme de société, qui trouvera pleinement sa place dans une mondialisation plus humaine et dans une société de la connaissance respectueuse de la diversité culturelle. (...) Elle constitue une sphère où la société exprime son rapport au monde, son originalité, s'analyse et projette son avenir. Socle sur lequel se fondent l'organisation et le fonctionnement de la société, elle détermine le style et le contenu du développement économique et social. L'art peut contribuer à instaurer une culture ouverte, plus résiliente et mieux à même de s'adapter aux changements induits par les différentes crises – financière, économique, sociale, climatique, etc. – auxquels nous devons faire face. Il permet d'instaurer un dialogue entre les cultures, de désamorcer les conflits interethniques, d'aider les individus à découvrir leurs talents, à prendre confiance en eux, à se motiver et à se responsabiliser, pour pouvoir mieux s'engager au service de leur communauté. Il est particulièrement important de miser ici sur la jeunesse, première ressource du continent, au cœur des stratégies de développement, en créant une nouvelle génération, capable d'évoluer entre différentes cultures, de faire preuve d'imagination, désireuse de partager et de tisser des réseaux de coopération, tolérant les divergences d'opinion et prête à travailler de manière transparente »<sup>3</sup>.

#### 4.2. Les pratiques politiques en Côte d'Ivoire : frein ou accélérateur du développement

Les pratiques politiques et la question du développement sont au cœur du discours musical de Yodé et Siro. Le contenu musical révèle l'existence d'un lien de causalité entre les comportements politiques et le niveau de développement de la Côte d'Ivoire. En effet, les différentes chansons sous les trois régimes ivoiriens que nous analysons, montrent une musique engagée et centrée sur la dénonciation des pratiques qui mettent en mal le bon fonctionnement de la démocratie. Selon la conception aristotélicienne la démocratie, est l'identification totale entre gouvernés et gouvernants. En d'autres termes, c'est le régime politique dans lequel les citoyens sont « *tour à*

<sup>1</sup> Idem

<sup>2</sup> Chanson N4 sous le régime du Président Alassane Ouattara

<sup>3</sup> WEBER (R), Culture et Développement, Grenoble, France, Maputo, 22 juin 2009

*tour gouvernés et gouvernants* »<sup>1</sup>. Cette forme de gouvernement suppose « *la libre et égale participation de tous les êtres humains à la vie de l'Etat* »<sup>2</sup>. En effet, la démocratie dans son application stricte contribue au bonheur de toutes les unités de décision de la nation. Or, au regard des pratiques politiques présentées dans les chansons de ces deux artistes, le modèle de gouvernance ivoirien cadrerait avec « la démogachie » ou démocratie déformée<sup>3</sup>. La notion de démocratie est appréhendée dans le zouglou de Yodé et Siro au prisme des pathologies démocratiques telles que l'ethnocentrisme et la corruption. Ces deux maux de la démocratie, depuis le régime du président Henri Konan Bédié, jusqu'à celui du président Alassane Ouattara sont dénoncés dans leurs œuvres discographiques.

L'ethnocentrisme dans le titre « Tu sais qui je suis ? » sous le pouvoir Bédié occupe la 1<sup>ère</sup> place de la grille de lecture avec 49 syntagmes soit 41,25 % des mots répertoriés. Il est également dénoncé dans leur dernier album dans le titre « président on dit quoi ? » avec les paroles comme « Plus de 60 ethnies dans notre pays, aujourd'hui, du rez de chaussée jusqu'au dernier étage, du gardien jusqu'au directeur, si ce n'est pas les Bakayoko ou bien les Coulibaly seulement qui mangent ». Ces mots mettent en lumière l'ethnocentrisme qui se définit comme la tendance à valoriser la manière de penser de son groupe social et à l'étendre à la compréhension des autres sociétés. L'ethnocentrisme dans le contexte ivoirien se matérialise par les nominations aux postes de responsabilité, l'octroi des marchés publics, l'accès aux emplois de la fonction publique des personnes issues de la même tribu que les gouvernants. L'ethnocentrisme peut prendre en compte les projets macroéconomiques à travers la réalisation de projets de développement dans les régions dont les dirigeants sont originaires. Les propos tirés de leur titre « Tu sais qui je suis ? » illustrent bien ce fléau. Ils disent en substance « *Man ne sera jamais jolie parce que yacouba n'est pas président* ». L'appartenance ethnique devient un critère de développement. Cette pratique est en déphasage avec les valeurs démocratiques telles que l'égalité dont le fondement juridique est la déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789. La démocratie prône l'égalité et supprime les barrières entre les citoyens quel que soit leurs groupes ethniques. Au total l'ethnocentrisme constitue un frein au développement de la Côte d'Ivoire

A l'instar de l'ethnocentrisme, la corruption est une pathologie de la démocratie et constitue un frein pour le développement. La corruption est présente dans tous les secteurs d'activité notamment la sécurité et les concours de la fonction publique. La dénonciation de cette pratique politique est prise en charge dans les chansons de Yodé et Siro via les éléments de langage comme « *on passe des concours, on attend résultats, djaah résultats attend notre argent* » ou « *on a souffert dans la guerre, sur la route de la paix on vient nous tuer, nous empoisonner avec des déchets toxiques oh* » issus de leur chanson « le peuple te regarde ». Ces phrases révèlent l'achat des concours et la corruption dans le

<sup>1</sup> ARISTOTE, *La Politique*, Paris, Vrin, 1995, p. 25

<sup>2</sup> JEAN-CLOS (Y), *Démocratie ou Démogachie*, Paris, Economica, 2014, p.13

<sup>3</sup> Idem, p.5

domaine sécuritaire. La corruption engendre des situations dramatiques, élimine également les méritants aux différents concours de l'administration publique. Au regard de ce qui précède Yodé et Siro se présentent comme les portes voix des gouvernés en interpellant les gouvernants, en l'occurrence le Président de la république sur ces deux problèmes de développement de la nation ivoirienne.

## Conclusion

La fonction présidentielle et la question du développement sont au cœur du discours musical zouglou en Côte d'Ivoire. La relation entre le niveau de développement du pays et le rôle du Président de la république sont plus perceptibles dans les chansons de Yodé et Siro. C'est pour cette raison que cet article s'est évertué à analyser la récurrence de cette fonction étatique dans leurs chansons afin d'en saisir la perception qu'ils ont de ladite fonction. Pour atteindre cet objectif, des outils méthodologiques ont été mobilisés. Le recours à la recherche qualitative a permis la constitution d'un corpus de quatre (04) chansons sous les régimes des présidents (Henri Konan Bédié, Laurent Gbagbo et Alassane Ouattara). L'analyse de contenu, méthode choisie pour analyser le contenu sous-jacent de ces chansons révèle que Yodé et Siro conçoivent le Président de la république comme l'acteur central du développement du pays. Son approche du pouvoir oriente le développement du pays. C'est pourquoi, le Président de la république doit se référer à la démocratie comme modèle de gouvernement car l'application de celle-ci est le véritable moteur de développement. Cependant, le manque d'une entrevue face à face avec les artistes Yodé et Siro constitue une limite sur le plan méthodologique. Ce processus méthodologique aurait permis de limiter les biais d'interprétation et de cerner la dimension politique de leurs œuvres. C'est pourquoi, l'étude de la dimension politique du zouglou pourrait constituer une piste de recherche afin d'élucider cette question.

## Bibliographie

- ABRIC (JC), *Coopération, compétition et représentations sociales*, France, DelVal, 1987.
- ARISTOTE, *La Politique*, Paris, Vrin, 1995.
- ATTALI (J). *Bruits*. Paris, PUF, 1977.
- BARDIN (L), *L'analyse de contenu*, Paris, PUF, 1977.
- BLACKING (J), *Le sens musical*, (1973), trad. de l'angl. par Eric et Marika Blondel, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- BLE Raoul, *Zouglou et réalités sociales des jeunes en Côte d'Ivoire*, *Afrique et développement*, Vol. XXXI, No. 1, 2006.
- DONEGANI (J-M), « Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité », Presses de Sciences Po | « Raisons politiques

» 2004/2 no 14 | pages 5 à 19 <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2004-2-page-5.htm>

- DURKHEIM (E), Représentations individuelles et représentations collectives, *Revue de Métaphysique et de Morale*, tome 6, mai 1898
- ESCAL (F) et IMBERTY (M) (dir.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, Paris, L'harmattan, 1997.
- GRAWITZ (M), *Le lexiques des sciences sociales*, Paris, Dalloz, 1999.
- HERZLICH (C), Santé et maladie, Analyse d'une représentation sociale, *Annales*, N6, pp. 1519- 1521, Novembre-Décembre 1969
- JEANCLOS (Y), *Démocratie ou Demogachie*, Paris , Economica, 2014.
- KONATE Yacouba, Génération zouglo, <https://journals.openedition.org/etudesafricaines/166> 04/04/2021
- KOUENA (M. L), La place et le rôle des œuvres d'art dans le développement africain : cas du Congo-Brazzaville, Communication à la 11e Assemblée Générale du CODESRIA (Décembre 2005, Maputo)
- MENGER (P M) *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris, Seuil, 2003.
- NEGURA (L), *L'analyse de contenu dans l'étude des représentations sociales*, 2006.
- WEBER (R), *Culture et Développement*, Grenoble, France, Maputo, 22 juin 2009

## ECRITURE ET DEVELOPPEMENT EN CÔTE D'IVOIRE

NEA Madou  
Enseignant -chercheur  
Département de Théâtre et Traditions Populaires  
ESTCA/INSAAC  
(Côte d'Ivoire)

### Résumé :

Un regard rétrospectif sur le patrimoine culturel ivoirien révèle que celui-ci est en proie aux mutations culturelles. Certains pans de cette identité culturelle sont méconnus ou peu connus parce qu'ils sont trop souvent transmis de bouche à oreilles. Résultat : ces pans culturels tendent à disparaître. C'est le cas des alliances inter-ethniques et des parentés patronymiques à plaisanterie et des anthroponymes authentiques. Nous pensons qu'il faut actualiser, moderniser la voie de transmission, c'est-à-dire, mettre abondamment l'écriture au service de la culture, la meilleure voie pour sa protection, sa conservation, sa pérennisation et son développement.

**Mots-clés :** Culture, alliance, patronymie, anthroponyme, développement, écriture.

### Abstract :

A retrospective look at the Ivorian cultural heritage reveals that it is subject to cultural changes. Some parts of this cultural identity are unknown or little known because they are too often transmitted from mouth to mouth. As a result, these cultural segments tend to disappear. This is the case with inter-ethnic alliances and joking patronymic relationships and authentic anthroponyms. We believe that we must update and modernise the means for the transmission of culture, that is to say, to put writing at the service of culture as the best way to protect, conserve, perpetuate and develop it.

**Keywords :** Culture, alliance, patronymy, anthroponymy, development, writing.

## Introduction :

L'écriture se définit comme un système de signes visibles représentant le langage parlé. Elle traduit la pensée individuelle ou /et communautaire. En nous référant aux travaux de ROVAND BARTHES (*le degré zéro de l'écriture*, 1963), l'écriture peut être définie comme étant une méthode de communication avec un ensemble de techniques utilisées pour rapprocher la littérature et le langage. Elle est la manière d'écrire ou le style propre à un auteur. Dans l'ensemble l'écriture peut se résumer à cette forme d'expression basée sur les signes visibles (lettres, chiffres, tracés) avec des codes et règles établis pour son actualisation. Elle est le contraire de l'oral caractérisé par la parole, les gestes. Et malgré le poids de l'analphabétisation et surtout des difficultés financières (et de l'auteur et du destinataire), cette forme de communication est perceptible dans tous les domaines de la vie en Afrique et surtout en côte d'ivoire. Cependant, son usage dans le domaine culturel nécessite qu'on s'y attarde car, dit-on, nos sociétés africaines voire ivoiriennes sont des sociétés d'oralité dans lesquelles le savoir, les valeurs culturelles se transmettent de bouche à oreilles et où certains pans du patrimoine culturel sont tenus au secret volontairement. Alors doit-on abandonner l'écriture dans ce domaine ? Autrement dit, quel est l'apport de l'écriture dans la protection, la valorisation et le développement de patrimoine culturel en côte d'ivoire ? par le canal d'une méthode d'analyse plurielle, qui combine narratologie, intertextualité, sociocritique et structuralisme ,nous voudrions ici porter un regard dans le vaste domaine des alliances et parentés à plaisanterie et les anthroponymes en pays Akan et Bhété de côte d'ivoire dans le but d'une valorisation par l'écriture.

### 1. Alliances et parentés à plaisanterie

Ici, il est à noter l'existence de deux types de rapports à plaisanterie :

Les plaisanteries fondées sur des alliances inter-ethniques et celles basées sur des parentés patronymiques au sein d'un même lignage, un même groupe ethnique. Nous y reviendrons dans des tableaux spécifiques. Cependant le tout converge pour les définir comme des pratiques sociales conventionnelles qui autorisent les membres conventionnés à se railler ou s'insulter de façon conviviale. Ces pratiques, à l'exception des dérives langagières, interdisent les affrontements physiques, l'écoulement du sang. Elles sont désignées par des termes spécifiques selon : chez le mossi du Burkina -Faso on dira Rakiré, kal chez le wolof du Sénégal. En côte d'ivoire, chez le malinké et koyaka appelés communément Dioula, c'est le terme Djon, Teréferé chez le senoufo, Mèlignon chez les Dida, Godié, Bakwé, Gbalignon chez kroumen et Néo, Gbelépagnon chez les Bhété et Toukpê chez les Akan. « Ce dernier terme est en passe de devenir le générique de désignation des alliances en côte d'ivoire. (Adigran Jean-Pierre, 2019, p.128)

Selon le même auteur qui se réfère aux travaux d'Amoa Urbain pour donner l'origine du mot **Toukpê** qui appartient à la langue Twi originellement parlée par les Akan, il en donne le sens : « La pratique du Toukpê est la pratique d'une philosophie existentielle, un art social de vivre en bonne



intelligence avec ses semblables ». (Idem, 129). Mais à quand remonte cette pratique ?

### 1.1. De l'origine des alliances

De toutes les personnes enquêtées, aucune n'a pu dire avec exactitude l'origine des alliances et parentés à plaisanteries, si ce n'est depuis l'existence de nos parents, depuis les temps primordiaux. Cette inexactitude dans les faits est due à l'absence de traces écrites.

Cependant, deux axes possibles se dégagent. L'un basé sur le mythe du pacte du sang entre les ethnies alliées et l'autre sur le mythe de l'ascendance commune avant la scission d'un groupe originel apparenté. Ces pratiques reposent ainsi sur l'histoire commune des peuples, sur des légendes, des mythes toujours rapportés à l'avantage du peuple auquel appartient le conteur. L'origine de ces pratiques se perd donc les temps fabuleux et immémoriaux de l'existence des peuples. On peut ainsi conclure que les véritables garants de celles-ci sont nos ancêtres, nos aïeux. Mais à quelle occasion a-t-on recours à ces pratiques ? A la pratique, on note qu'elles interviennent dans toutes les circonstances sociales mettant en scène les conventionnés. Cependant nous retiendrons les situations de vive émotion, quand la gravité des faits est palpable. Pour nos propos, nous relisons *Monnè, outrages et défis*. Lorsque les troupes françaises envahissent Soba par surprise, Djigui Kéita, roi de Soba, demande au commandant de cette troupe, par le biais de l'interprète, quelques minutes pour se mettre (lui et ses hommes) en position de combat et que leur acte est lâche et méprisant. L'interprète fit le contraire et au moment où le roi voulut monter à cheval, il lui dit :

Tu as deux fois la chance. Ta première chance n'est qu'aucun des officiers blancs ne comprend le malinké (...). Le second est que je me nomme Moussa Soumaré. Je suis du clan des Soumaré, les frères de plaisanterie des Keita, et en raison du pacte qui lie nos deux clans depuis les temps immémoriaux, je ne peux te faire du mal. Il ne peut exister que plaisanteries entre Keita et Soumaré en toutes circonstances (...) je suis ton frère de plaisanterie, donc je te connais. Comme tous les Keita tu es un fanfaron. Je n'ai pas traduit un traître mot de tes rodomontades ». Surpris, le roi Djigui Keita répond : « perfide, fils d'esclave ! (...). menteur de fils d'esclave ! si tu n'étais pas un soumaré. (Ahmadou Kourouma 1990, p37).

En dépit de ces invectives et en vertu de la parenté à plaisanterie, Keita et Soumaré évitèrent la guerre aux deux camps. Les hommes de Soba furent ordonnés d'abandonner les armes et de rentrer chez eux paisiblement.

Dans *la bible et le fusil*, lors des funérailles de Ba 'a assazan, père de l'Abbé Noé, des pleureurs et pleureuses, près du lit mortuaire, profèrent des jurons et injures tels que :

(...) je bats la mort, moi !  
Et cet enfant que je bats te cloue au sol  
Je suis donc plus forte que toi !  
Vaurien de phallus qui n'a craché que des vauriens !  
Lève- toi et dis-moi que tu es un homme !  
Ah ! tu n'oses pas ?

Puis elle éclata de rire, poussant des jurons.  
 Un autre homme vint se planter devant le corps et hurla :  
 Assazan hééééé ! (...)  
 Je dis que tu es un chien !  
 Pourquoi disais-tu être mon ami ?  
 N'est -ce pas que les amis partagent tout ?  
 Pourquoi donc as-tu refusé que je couche avec  
 Ta femme, un jour que je te l'avais demandé ?  
 Eh bien, maintenant que ta tête a heurté le sol  
 Ta femme est désormais mienne !  
 Lève-toi et viens me la disputer !  
 Vaurien ! Vaurien !!! (Maurice Bandaman, 1996, 24-25)

Et l'auteur par la croix du narrateur d'expliquer l'attitude de ces pleureux et pleureuses.

Ça vous surprend qu'on injurie un mort ?  
 Et bien, si vous étiez un B..... authentique, vous souhaiteriez que vos "toupkè fouès" [personne ou famille avec qui on est lié par un acte de non-agression] vous injurient pendant que votre corps est exposé (...) les injures, dit-on, rincent le mort de toutes les pourritures, tracent un chemin luminescent sous ses pas et le guident sans peine à blolo, la paisible cité de nos aïeux. (Idem, p25)

Les propos ci-dessus permettent de dresser un tableau des parentés patronymiques et des alliances inter-ethniques à plaisanterie et d'en décliner les fonctions.

## 1.2. Les tableaux récapitulatifs

Ici, les tableaux que nous dressons ne sont pas des tableaux exhaustifs, mais plutôt des spécimens, des échantillons à enrichi par tous.

**Tableau 1** : Parentés patronymiques à plaisanterie.

Patronymes	Patronymes parentés
Ahidara	Kamara
Bamba	Diaby -Kéita -Touré-Coulibaly
Coulibaly	Diarra -Kéita -Koné-Ouattara-Traoré
Doumbia	Sidibé -Konaté-Diakité
Kéita	Bamba -Coulibaly -Soumaré
Koné	Traoré -Coulibaly-Diarra
Kourouma	Konaté
Ouattara	Coulibaly
Traoré	Coulibaly -Diarra-Kanté-Koné

**Tableau 2 : Alliances inter-ethniques à plaisanterie**

Ethnies	Ethnies alliées
Abbey	Dida
Abidji	Adjoukrou
Agni	Baoulé- koulango
Akyé	Dida -Mbatto-Kroumen
Baoulé	Agni -koulango
Bhété	Ouby
Dida	Abbey -Akyé -Abidji -Alladjan
Godié	Dida -Abbey -Akyé -Kroumen -Adjoukrou
Gouro	Djimini -Guéré -Sénoufo -Taywana
Koulango	Abron -Agni -Baoulé -Koyaka -Sénoufo
Lobi	Julla -Birifor -Goin
Sénoufo	Gouro -Koulango -Koyaka -Lobi -Mahouka - Yacouba

De ces tableaux, nous constatons qu'une famille patronymique peut être alliée à plusieurs familles patronimiques comme les Bamba alliés aux Diaby, Kéita, Coulibaly et Touré ; les Kéita aux Bamba, Coulibaly et Soumaré et que les Ouattara alliés des Coulibaly eux-mêmes alliés aux Bamba et aux Kéita, ne sont pas alliés à ces deux derniers. Nous faisons le même constat avec les alliances inter-ethniques les Gouro sont les alliés des sénoufo et les sénoufo ne sont alliés aux Agni, ni baoulé, tous deux alliés aux koulango alliés des sénoufo comme eux. Pour certaines alliances, le mariage inter ethnique est proscrit pour éviter de verser le sang de l'allié et sauvegarder le pacte de paix scellé par les ancêtres. Ceci nous conduit au but de ces alliances et parentés à plaisanterie.

### **1.3. La fonction des alliances inter-ethniques et les parentés à plaisanterie**

Nous ouvrons ce volet par les travaux d'Adigran qui étale la finalité des alliances à plaisanterie sur huit échelles. Selon lui, il s'agit :

- Le respect de la dignité de l'être humain du point de vue moral, physique et social ;
- L'atténuation des différences sociales entre maître et esclave, entre grand-parents et petit-fils ;
- L'égalité entre les groupes sociaux et les groupes ethniques ;
- L'obligation de respect mutuel ;
- Le devoir de fraternisation et d'assistance mutuelle ;
- Le devoir d'humanisation des rapports sociaux ;
- L'observation de la paix perpétuelle entre les peuples concernés
- L'obligation de désarçonner ou de dédramatiser tout conflit naissant ou en cours. (Op. cit., pp.152-153)

De ce qui précède, nous retenons que les alliances inter-ethniques et les parentés à plaisanteries ont une fonction ludique en ce sens qu'elles permettent de dédramatiser des situations affligeantes, conflictuelles pouvant entraîner

vengeance. Nous pouvons également décliner une fonction à valeur sociale car ces pratiques nous invitent à la tolérance et au vivre ensemble, à l'acceptation de l'autre avec ces différences. La troisième fonction est cathartique, thérapeutique car ces jeux d'alliances permettent d'exorciser des maux qui pourraient menacer la quiétude, la paix. Enfin nous retenons une fonction didactique car nul doute, c'est un enseignement qui nous révèle un vécu commun d'une histoire par des peuples ou familles dont la pérennisation et la divulgation par l'écriture peuvent être d'un grand atout pour développement culturel et social de la côte d'ivoire. Qu'en est-il des anthroponymes ?

## 2. Les anthroponymes

L'onomastique est la science qui étudie les noms propres des personnes (anthroponymes), des espaces (toponymes) et des événements (prosopopées). Et en Afrique, « un nom propre doit toujours être interrogé, soigneusement, car le nom propre est, si l'on veut dire, le prince des signifiants. Ses connotations sont riches, sociales, symboliques. » (N'DA Pierre, 2003, p.21).

C'est-à-dire, que ce sont des marques identitaires essentiels, soit par leur signification, soit par leur attribut, soit par leur fonction ou tout à la fois. Il existe ou il se crée, ainsi de façon naturelle, une relation ontologique (relevant de Dieu) et symbolique qui permet de saisir le sens de ces noms. Et pour J.P. Adigran « la pérennisation d'un nom dans le temps et l'espace permet la continuité d'une telle relation et par conséquent la préservation des caractéristiques de la personne ou de la chose dans la vie sociale » (2019, pp163-164). Pour notre étude nous nous limiterons aux anthroponymes baoulé et bhété en côte d'ivoire.

### 2.1. Les anthroponymes Baoulé

Chez les baoulé de Côte d'Ivoire, en général, les anthroponymes sont en fonction du jour de la naissance. Ce qui donne le tableau ci-dessous

Jour de la semaine	Anthroponymes	
	Masculin	Féminin
Lundi	Kouassi	Akissi
Mardi	Kouadio	Adjoua
Mercredi	Konan	Amenan / Amlan
Jeudi	Kouakou	Ahou
Vendredi	Yao	Aya
Samedi	Koffi	Affoué
Dimanche	Kouamé	Amoïn

Cependant, parallèlement à cette classification anthroponymique, qui permet la transmission et la conservation des jours de la semaine, l'on note des anthroponymes particuliers communs aux Agni et aux Baoulé, qui sont attribués selon l'ordre de naissance chez un même géniteur sans distinction de sexe. Ce qui nous conduit au tableau ci-dessous.

Ordre de naissance	Anthroponyme
3è	N'guessan
4è	N'dri
5è	X
6è	X
7è	X
8è	X
9è	N'Goran /Niangoran/N'krouma
10è	Brou
11è	Edoukou /Loukou /Ekon
12è	Egnon

Nous avons en plus Amani(e), anthroponyme de l'enfant qui naît juste après des jumeaux ou des jumelles à qui on attribue le nom N'da. Cet anthroponyme jumellaire correspond à Atta et Attawa chez les Abron, à Zadi et Zaha chez les bhété. En dehors des anthroponymes attribués selon les deux principes de dénomination qui ont donné les tableaux dressés plus haut, nous avons des anthroponymes liés à des divinités. C'est l'exemple de Yoboué /Yobouet qu'on trouve dans des familles qui adorent une roche, Goli en rapport avec la danse et masque éponymes.

Enfin, nous avons Kanga, Ouffouet/ (Houphouët) et Attoungbré attribués à celui qui naît après plusieurs décès consécutifs d'enfants d'un même géniteur pour le premier, à un enfant dont la génitrice a ressenti les premières contractions prénatales alors qu'elle se trouvait ou revenait d'un dépôt d'ordures ménagères pour le second, et à un enfant né alors que sa mère revenait du champ ou en route pour le lieu d'accouchement pour le dernier (Attoungbré).

De ce qui précède, nous retenons, que les anthroponymes chez les Baoulé sont fonction des sept jours de la semaine, de l'ordre de naissance chez un même géniteur et du lieu de naissance si celui-ci n'est pas conventionné (bien indique). Qu'en est-il chez les bhété ?

## 2.2. Les Anthroponymes Bhéte

Chez le peuple bhété, les anthroponymes sont une conservation et une perpétuation du patrimoine ancestral. Ainsi celui qui naît reçoit le nom d'un parent vivant ou défunt qui l'a reçu lui-même d'un grand -parent qui l'a lui aussi reçu de son père. Au besoin, des divinités ou des initiés sont consultés pour attribuer l'anthroponyme qui convient car le bhété croit à la réincarnation qui témoigne de la participation des ancêtres, pour ne pas dire des morts, à la vie socio-culturelle au quotidien.

De plus, tout anthroponyme bhété a deux dérivés méconnus de l'état civil. L'un appelé **Gnéne-kadé** (grand-nom) prononcé lorsqu'on n'est pas content du nommé et l'autre dit **Bhéze-Gnéne** (nom de caresse) prononcé pour faire les éloges du nommé ou lui manifester un contentement. Pour l'étude nous nous attardons sur le dernier dérivé : bhéze-gnéne dont nous dressons ici deux tableaux non exhaustifs différents selon le genre car chez les bhété, les

anthroponymes ne riment pas en genre sauf le cas des jumeaux et jumelles à qui on attribue respectivement (Zadi pour le garçon et Zaha pour la fille)

### 2.2.1. Les Anthroponymes Masculins Bhété

<b>Anthroponymes Racines</b>	<b>Anthroponymes de caresse</b>
Ahibo	Magro
Bawa	Zogbrè
Blé	Kagbro / Wangui
Bouabré/Bouagblé	Guissi
Bouazo	Doukouri / Kaka/ Oworo
Dali	Gbité / Gbouha
Digbeu	Saki / Diazi
Djédjé	Dégbo
Gbadié	Gropê
Gbagbo	Seplou / Gnénéme
Gnahoré	Glèwa / Gbrokouli
Gnoléba	Kalouha
Gouaméné	Dôdô
Koléa	Gbeuliha
Kanon	Bada
Kipré / kiplé	Zegbeu
Koré	Gadou
Lagô	Bakou
Lorougnon	Liaba / Dégba
Logbô / Lêgbô	Kamê
Madi	Zimai
Madou	Gosso / Gbi
Nadjé	Tahourou
Naki	Koléa / Zoukou
Néa	Gbôkora / Lékéhi
Plégui	Gougouma
Sahiri	Zigbi
Sédi	Bougouléhi
Séri / seli	Djati
Sokouri	Vavô
Srolou	Guimai
Takaléa	Gbibèlô
Tapé / tapê	Agui / Kokolou
Tchéché	Gbagba
Togba	Zagoré
Yokoré	Zro
Zabla	Déka
Zadi	Vaka

Zébé	Kohi /ouli
Ziki	Dôva
Ziré	Yadi
Zohouri	Gôgôgbô
zokou	Dôgbô

### 2.2.2. *Les anthroponymes féminins bhete*

Anthroponymes Racines	Anthroponymes de caresse
Bougouléhi	Djêkagbro
Dèbô	Azia
Dèmai	Blêka
Gbahi	Guina
Gbelé	Zébouhali
Gbata	Guéhiahibo
Gossi	Gbalézro
Guébli	Gbabzokou
Légbo	Zèbô
Mahié	Djékou
Maka	Owandoum
Ohoua	Ouahourou
Sahoua	Blême
Sia	Djékou
Soko	Bôzouha
Wassiha	Gbikou
wawê	blidé
Yohoun	Zéké
Zaha	Douayara /Douéyara
Zakéhi /Zaguéhi	Doguizro /Ozouha
Ziriwron	Blè
Zoukou	Gbrigui

De ce qui précède, nous constatons qu'un anthroponyme racine peut avoir plusieurs noms de caresse. Cela s'explique par l'existence de différentes sonorités linguistiques chez le peuple bhété. C'est l'exemple de **blé** qui a pour anthroponymes de caresse **Kagbro** chez le bhété de saioua et wanguï à Issia et Daloa. C'est le cas de **Gbagbo** qui rime avec **Gnénéme** attribué aux femmes à saioua et Issia et avec Seplou à Gagnoa où il est attribué aux hommes.

L'autre constat que nous faisons est qu'un même anthroponyme de caresse peut appartenir à plusieurs anthroponymes racines. L'exemple de **Djékou** qui rime avec **Mahié** et Sia. Au-delà de ces constats, tous nos enquêtés reconnaissent que les anthroponymes dérivés ne sont connus que de la famille bhété. C'est-à-dire inconnus des registres de l'état civil. Alors comment conserver ce patrimoine culturel, le pérenniser si l'écriture n'y a accès pas ?

## Conclusion

Au terme de notre réflexion, nous retenons que la problématique du développement culturel et de l'écriture mérite qu'on s'y attarde car elle reste d'actualité. Tout développement durable fut-il endogène, nécessite une formation. Et la formation rime avec transmission de savoirs. Doit-on continuer à transmettre nos valeurs culturelles par l'oral ou intégrer l'écriture ?

Par cet exposé, nous pensons que les deux systèmes de communication sont indispensables. Le premier, parce qu'une pédagogie sans parole est amère.

Cependant, avec les mutations culturelles, l'écriture doit être mise abondamment au service du patrimoine culturel pour son développement. Seul moyen efficace pour conserver et pérenniser nos valeurs culturelles. L'exemple des alliances inter-ethniques et parentés patronymiques à plaisanteries et des anthroponymes authentiques qui tendent à disparaître nous interpellent. La culture doit vivifier l'écriture qui la rendra à la postérité. Ainsi nous pouvons paraphraser Z.K.P (2019, p140) en disant que l'écriture doit être à la culture pour son développement ce que le sang est au corps.

## Bibliographie

- ABDALLAH P., 1991 « Langues et identité culturelle » in *Enfance*, N°4, paris
- ACHEBE C., 1958, *Le monde s'effondre*, Présence Africaine
- ADAFFI J.-M., 1980, *La carte d'identité*, CEDA,
- ADIGRAN J.-P., 2019, *Regards contemporains sur l'Afrique noire*, Edilivre.
- ALAIN R., 1995, *Littérature d'Afrique noire, des langues au livre*, Seuil.
- BANDAMAN M., 1997, *la bible et fusil*, CEDA.
- BENOIST J. M., 1977, « Facette de l'identité » paris in *identité*, séminaire interdisciplinaire, P.U.F
- BOKIBA A.-P., 1998, *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, Harmattan.
- CANUT V. C., 2004, « Sissao Alain Joseph. Alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso, mécanisme de fonctionnement et avenir » in *cahiers d'études africains*, mis en ligne L17 -04-2008, URC, <http://etudes.africaines.revues.org./4884>.
- DIVAULT A., 2001, « mondialisation et perte de l'identité culturelle en Afrique » in *concilium*, n°293, paris.
- GOUSSEFF C., 2003, « identité fonctionnelle, identité communautaire, identité ethnique » in *revue d'études comparatives est-ouest* N°04, paris, P.U.F.
- KANE C. H., 1961, *L'aventure ambiguë*, Julliard.
- KOUROUMA A., 1990, *Monnè, outrages et défis*, seuil.
- LEVY C., 2001, « le double lien entre écriture et identité : le cas des écrivains juifs contemporains de langues françaises » in *sociétés contemporaines* n°44, Harmattan.
- NDA P., 1994, « onomastique et création littéraire : les noms des chefs d'Etat dans le roman négro-africain », in *présence francophone*, n°44, Québec,
- NDA P., 2003, *L'écriture romantique de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Harmattan.



- NEA M. R., 2014, *Ecriture des identités : le cas de Ahmadou Kourouma, Jean -Marie Adiaffi et Maurice Bandaman*, U.F.H.B, UFRLLC, Département de lettres modernes.
- ZIGUI K. P., 2019, « Temps, talents et trésors d'une enseignant-chercheur », *Lettres d'ivoire*.

## PÂQUES OU « PAQUINOU » CHEZ LES BAOULE EN COTE D'IVOIRE : ORIGINE, ANALYSE ET IMPACTS ECONOMIQUES D'UNE ANIMATION SOCIOCULTURELLE

TANO Kouakou Pierre

Maître-assistant

UFR Information Communication et Arts,

Université Félix HOUPHOUËT-Boigny

E-mail: [tanopierretano@yahoo.fr](mailto:tanopierretano@yahoo.fr)

### Résumé

L'objet de cette réflexion, à travers l'analyse des données d'observations, d'entretiens et d'études documentaires est de saisir la fête de Pâque ou « paquinou » chez les baoulé en Côte d'Ivoire. Depuis 1971, la fête de Pâques fait partie intégrante du patrimoine culturel des Baoulé. Fête chrétienne chez les Juifs et fête « traditionnelle » chez les Baoulé depuis plus de 50 ans, la Pâques est une manifestation de l'animation socioculturelle par excellence pour la communauté Baoulé. En animant la cité et en renforçant les liens de fraternité et de solidarité, la Pâque pose les jalons du développement de la société Baoulé.

**Mots-clés** : Animation socioculturelle, Baoulé, développement, fête, Pâques

### Abstract

The object of this reflection through the analysis of findings from observation, interviews and documentary studies is to understand the Easter or « paquinou » among the baoule of Ivoiry Cost. Since 1971, the Easter feast has been an integral part of Baoule cultural heritage of Ivoiry Cost. Christian feast among the Jews and « traditional » feast among the Baoule of Ivoiry Cost, more than 50 years, the Easter is a best manifestation of socio-cultural animation for the Baoule community. By animating the city and strengthening the bonds of fraternity and solidarity, Easter breaks the milestones in the developemnt of Baoule society.

**Keywords** : Social-cultural animation, Baoule, development, feast, Easter

## Introduction

L'animation socioculturelle comme toute animation consiste à « donner vie » (P. Besnard, 1980, p39). Cela implique que l'animation socioculturelle favorise les échanges et la cohésion sociale, encourage l'expression et l'épanouissement des individus en organisant et en cadrant des activités éducatives ou culturelles. Pour J.P. Augustin et J.C. Gillet, (1996, p67) « les quartiers inanimés sont invisibles ». Raison pour laquelle ils préconisent des activités socioculturelles de façon « régulière ou cycliques » de sorte que les populations s'approprient et se donnent les moyens pour les réaliser dans leurs propres intérêts et leur épanouissement collectif. Pour ce faire, les collectivités territoriales gagneraient à être pro-actives en intégrant dans leur de gestion territoriale les activités de l'animation socioculturelle pour mieux satisfaire leur population.

Ainsi, dans la plupart des pays africains héritiers de la colonisation, la pratique de la religion chrétienne reste vivace (B. Koffi, p9). La Côte d'Ivoire, pays situé en Afrique occidentale se diversifie par ses nombreux groupes ethniques<sup>1</sup> et religieux qui lui donnent plusieurs atouts tels que le mode de vie, les fêtes traditionnelles et religieuses, les rites d'initiation et les fêtes de génération. En Côte d'Ivoire, la fête de Pâques, outre son caractère religieux, est devenue une fête populaire, voire « nationale ». Et pour justification, un groupe ethnique en l'occurrence les Baoulé, originellement animistes, a institué ce phénomène de « paquinou » qui, chaque année « remue » le pays tout entier (B. Koffi, op.cit).

Parlant des manifestations ou des fêtes à caractère socioculturelles comme la Pâques, D. Akroman (2005, p21) fait remarquer qu'« elles constituent des piliers de l'animation » et que l'on ne doit pas « perdre de vue » dans le cadre d'une politique culturelle axée sur le développement durable dans les pays du tiers monde. On note avec cet auteur que les célébrations ainsi que les fêtes quelques soit leur nature sont des vecteurs de l'animation et apportent un changement dans la vie des communautés et des localités. Ce changement anéantit en premier ressort les conflits sociaux pouvant entraver la solidarité et donne de nouvelles orientations en dernier ressort pour une meilleure participation de la vie communautaire. Fort de ces arguments, il est légitime de se poser un certain nombre de questions à savoir pourquoi les Baoulé se sont approprié la fête de Pâques ? Qu'implique cette fête pour ce peuple. C'est pourquoi en réalisant ce travail, l'objectif poursuivi est de montrer l'importance de la fête de Pâques chez les Baoulé. Pour ce faire, l'hypothèse suivante a été formulée : la Pâques chez les baoulé renforce la cohésion sociale et impulse le développement.

---

<sup>1</sup> Selon Jean Noel Loucou, le peuplement de la Côte d'Ivoire s'est fait par vague successive et on dénombre quatre grands groupes ethniques à savoir les Krou qui se localisent à l'Ouest, les Mandé qui occupent une partie du Nord et du Sud, les Gour se concentrent exclusivement au Nord et les Akan qui se situent au Centre, à l'Est et une partie du Sud.

Pour atteindre l'objectif et confirmer ou infirmer l'hypothèse, le travail indiquera la méthodologie d'une part et présentera les résultats auxquels l'on est parvenu d'autre part.

## 1. Méthodologie

Cette recherche s'est déroulée à Didiévi plus précisément dans la sous-préfecture de N'dounia du 02 au 05 Avril 2021 lors du cinquantenaire du « paquinou ». Ce choix s'explique par le fait que certains pionniers<sup>1</sup> de « paquinou » sont encore en vie. Pour pouvoir collecter les informations, l'on a réalisé des entretiens avec une frange de la population à savoir :

- Les pionniers de « paquinou » : cinq (05) pour connaître les origines
- Le président de la Mutuelle du Développement Economique Social et Culturel (MDESC) de N'dounia (une sous-préfecture de Didievi): pour voir son impact sur le développement économique social et culturel ;
- Les opérateurs économiques comme les restauratrices six (06), les gérants de complexes hôteliers quatre (04) et les transporteurs cinq (05) pour voir son impact économique sur leurs activités. C'est au total vingt (20) personnes que l'on a interrogées.

Mais trouvant cela insuffisant, un questionnaire a été adressé à la population qui portait essentiellement sur le volet « animationnel » de la Pâques. L'on a associé l'observation participante pour pouvoir s'imprégner des réalités des acteurs dans leur environnement et aussi la recherche documentaire pour avoir une certaine visibilité sur la Pâques, sur le peuple baoulé et sur l'animation socioculturelle.

## 2. Résultats et discussions

### 2.1. Origine de la Pâques

Avant de donner l'origine de la fête de Pâques, intéressons-nous d'abord au mot « paquinou ». La fête de Pâques est nommée « paquinou » chez le peuple Baoulé qui vit originellement au centre de la Côte d'Ivoire dans des grandes villes comme Yamoussoukro<sup>2</sup>, Bouaké, Didiévi, Tiébissou... Selon nos enquêtés, le mot « paquinou » est une transformation de Pâques en langue Baoulé qui signifie littéralement « pendant la fête de Pâques » ou « au cours de Pâques » ou encore « le phénomène de Pâques ». Pour son origine et toujours selon nos informateurs, il faut noter que le peuple Baoulé qui est un peuple agriculteur occupe le Centre de la Côte d'Ivoire dont la végétation est la savane arborée. Certes, c'est un espace propice à la culture vivrière (igname, manioc, banane plantain...) néanmoins il est moins adapté aux cultures d'exportation comme le café, le cacao, l'hévéa. Plus grave, le centre du pays a connu une sécheresse sans précédent courant 1969 et 1970. Ce qui a fait chuter considérablement la production agricole. Comme solution, ces mêmes sources s'accordent pour affirmer que certains Baoulé ont donc migré vers le Centre-ouest, le Sud-ouest, à l'Ouest et à l'Est à la recherche des terres ferrallitiques

<sup>1</sup> Les pionniers, ce sont les premières personnes qui ont initié « paquinou » en effectuant le déplacement au village pour célébrer la fête de Pâques en créant de l'animation, l'ambiance...

<sup>2</sup> Yamoussokro est la capitale politique de la Côte d'Ivoire et est située à 230 kilomètres de la ville d'Abidjan

favorables aux cultures vivrières mais surtout aux cultures d'exportation dans le souci de faire fortune.

Partis donc sans grands moyens, les premiers migrants vont mettre du temps à revenir sur leur terre d'origine. Il est important de souligner que les premiers migrants ont progressivement fait venir certains parents pour les aider dans les nouveaux champs et en créer de plus grands. Le temps que les nouvelles plantations ne rentrent en production, beaucoup de choses se sont passées. Du côté des migrants, ils ont fondé des familles, fait des enfants qui ne connaissent pas les villages d'origine des parents ni les autres membres de la famille.

C'est donc dans un souci de revenir présenter les enfants qu'ils ont fait, étant en immigration et aussi pour penser au développement de leurs villages respectifs, que les Baoulés ayant migré, décident de revenir chez eux, à une période de l'année, sur leurs terres natales et cela, à partir de 1971. On assiste donc à un mouvement sioniste comme l'avaient fait les Juifs en 1946. Pour le cas du peuple Baoulé, ce retour massif se fait pendant la fête de Pâques parce que pendant cette période, les travaux champêtres baissent d'intensité.

## **2.2. Manifestation de l'animation socioculturelle en période de Pâques**

Au cours de « paquinou », plusieurs scènes d'animation sont à observer. On constate l'animation, en effet, avant la fête de Pâques. Selon donc nos informations, un service de communication se charge d'informer par média à travers les spots publicitaires de télévision et radio, par téléphone ou réseaux sociaux ou même par une campagne de proximité au moment où le téléphone mobile n'existait pas.

Pendant la fête, 98% des enquêtés ont fait remarquer qu'on remarque une forte mobilisation d'hommes et de femmes de tout âge et de toute condition sociale. C'est l'effervescence au village ou dans la localité. L'affluence dans les gares routières, le port des uniformes déjà par certains, montre à quel point cette fête est primordiale chez le peuple Baoulé. A ce titre, un enquêté raconte : « les jeunes filles baoulés qui travaillent comme fille de ménage dans les domiciles se font libérer pour le compte de la fête de Pâques ». En effet, la fête de Pâques chez les Baoulés selon nos renseignements, est une fête de réjouissance. C'est toujours l'occasion rêvée des filles et des fils des villages baoulés de se retrouver pour chanter, danser et partager les repas. Les chants du terroir et les danses font ressortir un pan de la culture de ce peuple. Les enquêtés à 100% ont été unanimes sur le fait qu'on assiste à des matchs de football inter quartier, inter village, à des conférences qui édifient le public sur l'histoire du peuple Baoulé, à des prestations des artistes en herbe, à des danses folkloriques, à des concours d'art oratoire et de miss appelé en langue locale « blaklaman » ; ce qui fait participer inéluctablement à l'animation socioculturelle de la localité ou du village. La photo ci-après illustre un concours de « blaklaman » avec le passage dans la tenue traditionnelle à N'dounia lors du cinquantenaire de « paquinou ».

**Photo n°1** : Blaklaman lors du concours



**Source** : TANO Kouakou Pierre, 2021

Il faut noter par ailleurs que la crise sanitaire de COVID 19 a coupé l'élan de l'édition 2020. Mais en 2021, l'engouement a été retrouvé avec la célébration de son cinquantenaire. « Paquinou » qui commence véritablement le vendredi saint s'achève par un bal poussière, au soir du dimanche de Pâques comme l'indique la photo ci-dessous.

**Photo n°2** : Bal poussière



**Source** : TANO Kouakou Pierre, 2021

### 2.3. Analyse ou impacts de « paquinou » sur les activités économiques

A première vue, « paquinou » est un simple moment de réjouissance et de gaieté. Mais à l'analyse, il ressort que la fête de Pâques chez les Baoulé, regorge des intérêts indispensables pour la vie en communauté et impacte le développement. Les impacts ou intérêts pourraient s'apprécier au niveau socioculturel, au niveau politique et au niveau économique.

### **2.3.1. Au niveau socioculturel**

A ce niveau, il faut noter que la fête de Pâques dans un premier lieu favorise des retrouvailles et permet la réconciliation chez les Baoulé. En effet, là où vivent les hommes, il y a parfois des problèmes qui existent et qui se créent. La période de Pâques est l'occasion choisie pour régler les différends entre les personnes et entre les familles dans le but est de rétablir la confiance perdue et d'entamer un départ nouveau. Ce qui fait régner un équilibre au sein de la communauté.

Par ailleurs, les danses, les chants extirpés du terroir est une manière ou permet d'enseigner la génération montante sur le patrimoine culturel matériel et immatériel baoulé. On assiste également aux cérémonies de dot qui permettent l'union de deux personnes et par ricochet de deux familles. C'est une occasion d'enseigner la « rhétorique baoulé » aux plus jeunes car tout se fait en langue locale : le baoulé. A en croire un de nos enquêtés, la manière de manger en groupe pendant la Pâques chez le baoulé est un enseignement. Cet enquêté soutient que : « quand vous mangez ensemble ou en groupe, il est formellement interdit au plus jeune de commencer à manger la viande ». Cette manière de procéder selon lui, situe les individus dans leur génération et surtout les plus jeunes et savent qu'ils ne doivent pas prendre la parole au cours des assemblées du village avant les aînés sauf s'ils sont invités à donner leur point de vue sur un problème. Le peuple baoulé est donc un peuple hiérarchisé avec ses règles dont l'apprentissage commence dès le bas âge avec parfois les manifestations populaires.

Plus loin, « paquinou » permet au peuple baoulé de se réapproprier son espace géographique qui définit sa quintessence et crée le brassage fraternel entre tous les Baoulé. Cet espace géographique peut être considéré comme un espace qui restitue l'identité culturelle aux baoulés dans toutes leurs diversités. Un espace qui est « perdu » pendant la migration et un espace retrouvé en « paquinou ».

### **2.3.2. Au niveau politique**

La fête de Pâques qui permet une amélioration de l'attractivité chez les Baoulés est devenue un facteur de développement pour leurs villages. Cette initiative peut être appréhendée comme une volonté des populations rurales de combler un vide laissé par une politique culturelle souvent inexistante dans certaines localités de la Côte d'Ivoire.

Certes, c'est une occasion de revaloriser la culture baoulé, mais en marge de ces festivités, les cadres et les populations s'organisent pour apporter une réponse aux difficultés vécues par les siens. C'est une opportunité de parler de développement où chaque acteur donne son point de vue pour contribuer à l'amélioration des conditions de vie. Cela peut concrètement s'apprécier par

l'élaboration de projets à usage public ou communautaire comme la construction des centres de santé, l'ouverture des voies ou des routes, l'adduction en eau potable, les écoles et bien d'autres. C'est en cela que J.P. Augustin et J.C. Gillet (op. cit.) estiment que l'animation socioculturelle impulse le développement et que les quartiers autrement « fragiles », progressivement « s'urbanisent ». Donc l'animation socioculturelle est un allié solide qui au-delà de créer l'ambiance, pose les jalons du développement comme c'est le cas de « paquinou ».

Le président de la Mutuelle pour le Développement Economique et Social de N'dounia (MDESN) a prononcé lors du cinquantenaire du « paquinou », deux conférences en langue locale : une sur les conséquences de l'orpaillage clandestin et l'autre sur les inconvénients des incendies de forêt. Inutile de mentionner qu'il a indiqué clairement que l'orpaillage et les incendies de forêt occasionnent la déforestation et accentuent la famine. Il a fait savoir que certaines plantes médicinales disparaissent au profit de la désertification. Toujours selon lui ce qui pourrait élever le tau de mortalité.

La photo ci-après montre l'intérêt que les cadres de N'dounia accordent à la fête de Pâques.

**Photo n°3** : Banderole de la mutuelle de N'dounia



**Source** : TANO Kouakou Pierre, 2021

Certaines réunions en langue locale conduisent à saisir la visibilité de la gestion de la localité en spécifiant clairement les tâches des différentes couches de la population. D'autres aussi sensibilisent la population rurale sur les fléaux comme la COVID 19, le SIDA, le réchauffement climatique qui menacent le monde afin de prendre des mesures idoines.

### 2.3.3. Au niveau économique

Sur le plan économique, l'appréciation de l'impact de « paquinou » se situe principalement à trois points focaux à savoir le transport, l'hébergement et la restauration et autres petits commerces.



En ce qui concerne le transport, on constate une affluence au niveau des gares routières. Les gares routières des compagnies sont en ébullition avec la marée humaine qui prend d'assaut ces lieux pour aller célébrer en famille, la fête de Pâques. Les passagers se bousculent pour s'offrir le titre de transport qui oscille entre cinq mille FCFA (5.000f) et dix mille FCFA (10.000f) en fonction de la destination (Bouaké, Toumodi, Yamoussokro, Béoumi, Sakassou...). Selon les propos du responsable de la gare d'Union des Transporteurs de Bouaké (UTB), « pendant la période de Pâques, les tickets sont réservés au moins deux jours avant et les cars roulent 24h sur 24h étant donné que chaque car a deux conducteurs qui se relaient ». En clair, les files de passagers attendant de se procurer le titre transport, se perdent à vue. Une vision plurielle de cette situation laisse entrevoir que pendant cette période, les compagnies de transport engrangent des recettes au-delà de l'ordinaire. Il en est de même pour les stations de carburant qui voient leurs recettes augmenter compte tenu de la fréquence des voyages. L'autoroute du Nord qui compte deux stations à payage voit ses « recettes triplées » selon une caissière et en témoigne cette file d'attente de près de deux kilomètres comme le mentionne la photo suivante.

**Photo n°4** : file d'attente à la station de payage de Singrhébo



**Source** : TANO Kouakou Pierre, 2021

Les retombées économiques de « paquinou » s'observent également au niveau de l'hébergement. En effet, à l'origine étiqueté aux Baoulé, « paquinou » n'est désormais plus l'apanage de ses instigateurs. Chaque année pendant cette période, des ivoiriens de toute origine et même des ressortissants de pays étrangers se bousculent dans le but de découvrir l'événement ; lequel constitue à présent un fait touristique majeur en milieu rural ivoirien. Les domaines privés se sentant incapables d'héberger tous les convives, les complexes hôteliers se rendent disponibles d'absorber plusieurs parmi eux. Pour reprendre les propos d'un gérant de complexe hôtelier à N'dounia, « les réservations se font souvent une semaine avant la fête et les prix des chambres

augmentent légèrement car une chambre de 10.000f peut passer facilement à 12.000f ». Ce flux d'hommes dans les complexes hôteliers s'aperçoit aussi au niveau de la restauration et autres petits commerces.

A l'observation, « paquinou » consacre une pluralité de festivités. Tout comme les populations ivoiriennes, des ressortissants de plusieurs autres pays sont curieux à l'idée de découvrir l'événement et d'emporter des souvenirs car comme le stipule le dicton baoulé, « en paquinou, on ne revient pas les mains vides ». Ainsi, ces voyageurs se procurent des pagnes tissés baoulés, des vases et autres objets d'art en guise de souvenir. C'est dire que d'autres commerces non négligeables gravitent autour de la fête de Pâques chez le peuple baoulé.

Pour les individus friands de la viande de brousse, c'est l'occasion d'en déguster à souhait et à volonté. Donc les restaurants ne se désemplassent pas. Ils offrent des plats féculents aux clients et ce sont les tenancières des restaurants qui sont heureuses avec la hausse de la recette journalière. A ce titre une tenancière de maquis et restaurant confiait : « pendant la fête de Pâques, on ne dort pas car les clients abondent dans mon maquis et mon restaurant. Mes serveuses et moi, nous faisons des nuits blanches ». Ainsi, « paquinou » offre le meilleur du terroir baoulé à toutes les personnes curieuses de découvrir et de partager l'événement. C'est donc une gamme très variée de surprises que « paquinou » réserve chaque année, dans la multitude des campagnes baoulés de la Côte d'Ivoire.

Pour tout dire, toutes les activités économiques qui gravitent autour de la fête de Pâques engendrent une répercussion « considérable sur le Produit Intérieur Brut » (P. Tano, p64). Avec ces dividendes, l'Etat peut entreprendre des travaux de grandes envergures pour doter le pays d'infrastructures susceptibles d'amorcer le développement comme les routes, les écoles, les hôpitaux et bien d'autres.

## Conclusion

En définitive, l'on peut retenir que « paquinou » est une valeur événementielle, d'autant que l'imaginaire populaire la conçoit comme une institution sociale, une promotion d'une identité culturelle et linguistique. Ses origines remontent dans les années 1970 avec un retour massif des Baoulés sur leur terre natale. Dans ses manifestations, c'est la culture baoulé qui est mise en exergue notamment à travers les danses folkloriques, l'art culinaire et les autres pratiques extraites du terroir. Cette fête engendre des actions en termes de réjouissance, d'exaltation, d'exubérance et de manifestations de toutes sortes.

Aujourd'hui on peut le dire, « paquinou » n'a rien de fête chrétienne à proprement dit chez le peuple baoulé, hormis quelques fervents chrétiens qui se retrouvent à l'église pour commémorer la résurrection du Christ. En réalité, la majorité de la population est plus attirée par l'ambiance festive. Mais au-delà de l'aspect festif, la priorité est mise sur le développement des villages baoulés. C'est en cela que l'objectif de l'étude est atteint. Le développement socioculturel, politique et économique associé aux retrouvailles pendant la période de Pâques renforcent les liens de fraternité et la cohésion sociale ; ce qui

confirme l'hypothèse de travail. La fête de Pâques pourrait être constituée comme un patrimoine culturel pour le peuple baoulé en Côte d'Ivoire. Cette fête rime avec animation et développement dans sa globalité. Rien que pour ça, c'est tout à fait logique qu'un enquêté a pu affirmer : « on peut priver un baoulé de tout, sauf de sa fête de Pâques baptisée paquinou ».

### Références bibliographiques

- AKROMAN Azané Daniel (2005), *L'importance de l'animation socioculturelle dans une collectivité territoriale: Cas de la Commune*, Abidjan: Aigle Editions.
- AUGUSTIN Jean-Pierre et GILLET Jean-Claude (1996), *Quartiers fragiles, développement urbain et animation*, Presses universitaires de bordeaux.
- GILLET Jean-Claude (1998), *Formation à l'animation, Agir et savoir*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- KOFFI Akissi Bernadette (2008), *PAQUI-NOU : les populations Baoulé et la fête de Pâque en Côte d'Ivoire*, Abidjan, Edilis.
- KOUADIO N'guessan Jérémie et LOUCOU Jean-Noel (2003), *le dictionnaire Baoulé-français*, Abidjan, NEI.
- KOUADIO Yao Jérôme (2004), *Les proverbes baoulé de Côte d'Ivoire : types-fonctions et actualités*, Abidjan, TIC.
- TANO Kouakou Pierre (2017), « la fête traditionnelle populaire Abissa chez les N'zima kôtôkô de Côte d'Ivoire : Analyse et perspective », in *Communication en question*, n°8, pp46-67

TROISIÈME PARTIE :

**CONSERVATION-PROTECTION ET DÉVELOPPEMENT  
PATRIMONIAL**

## ENJEUX DU PATRIMOINE DOCUMENTAIRE DANS LE DEVELOPPEMENT DURABLE EN CÔTE D'IVOIRE

**BILE N'guessan Richard**  
Enseignant-chercheur  
Département des Sciences de l'Information  
Documentaire et du Patrimoine  
Institut National Supérieur des Arts  
et de l'Action Culturelle (INSAAC)  
(Côte d'Ivoire)  
[bilekoutoua@gmail.com](mailto:bilekoutoua@gmail.com)

### Résumé

La présente étude vise à démontrer le lien qui existe entre le patrimoine documentaire et le concept de développement durable. Il se concentre sur la nécessaire préservation du patrimoine documentaire pour favoriser un développement durable au bénéfice des administrations publiques. En effet, le patrimoine documentaire a valeur de source d'inspiration pour toute action à venir et tout doit être mis en œuvre pour que sa préservation soit durable pour une infinité temporelle. Cela est d'autant plus important dans le contexte ivoirien où le développement représente le défi ultime de l'ensemble des administrations. Ce travail se base sur la réalité vécue par certaines administrations confrontées à de sérieux problèmes de conservation de leurs documents qui représentent une part de la mémoire de celles-ci et qui sont mises en péril par des agents de dégradation biologiques et physiques, hypothéquant ainsi leur accès par les futures ressources humaines. Tout en montrant le lien évident entre accès à l'information et développement, l'exposé cherche aussi à montrer que les administrations peuvent promouvoir le développement durable par des comportements responsables dans la prise en compte des risques environnementaux.

**Mots-clés :** patrimoine documentaire, document papier, information, dégradation, préservation, développement durable, administration

### Summary

This study aims to demonstrate the link between documentary heritage and the concept of sustainable development. It focuses on the necessary preservation of documentary heritage to promote sustainable development for the benefit of public administrations. Indeed, documentary heritage is a source of inspiration for any future action and everything must be done to ensure that its preservation is sustainable for an infinite time. This is all the more important in the Ivorian context where development represents the ultimate challenge for all administrations. This work is based on the reality experienced by certain administrations confronted with serious problems of conservation of their documents which represent a part of the memory of these and which are endangered by biological and physical degradation agents, thus mortgaging their access by future human resources. While showing the obvious link between access to information and development, the presentation also seeks to show that administrations can promote sustainable development through responsible behavior in taking into account environmental risks.

**Keywords:** documentary heritage, paper document, information, degradation, preservation, sustainable development, administration

## Introduction

Dès l'accession à son indépendance, la problématique du développement s'est imposée à la Côte d'Ivoire. Il lui fallait dorénavant se prendre en charge, se substituer à la puissance coloniale qui conduisait les affaires des territoires anciennement annexés devenus, subitement, autonomes dans l'exercice d'une souveraineté pluridimensionnelle. Dès lors, une documentation a commencé à être produite visant à servir d'outils d'orientation et de gestion de l'administration étatique. Tant bien que mal, la plupart des administrations ont réussi le pari de la production intellectuelle pour soutenir leurs projets. Cette documentation constitue leur mémoire, un patrimoine qui doit être la source d'inspiration des projets actuels et futurs dont le seul but est d'accéder au développement comme aspiration légitime.

Cinquante ans après la fameuse indépendance, l'on note une situation catastrophique dans la conservation et la préservation de ce patrimoine, plus particulièrement dans les administrations publiques. Cela est lié à de nombreuses causes, dont l'absence d'espace de stockage ou de leur négligence de la part des décideurs politiques. Devant la carence de pareilles administrations à l'échelle nationale, des initiatives à vocation transnationale se sont substituées tant bien que mal à elles et proposent aujourd'hui une option crédible dans l'exercice de conservation et de préservation normalement dévolue aux États souverains. Celle qui est l'objet de notre propos concerne les administrations publiques qui possèdent une documentation qui existe depuis 1960. Ces documents sont de divers types, tous relatifs aux activités de l'entreprise et qui constituent de facto la mémoire économique, politique et culturelle. Ils sont considérés comme la source d'inspiration de tout ce qui peut être pensé sur le plan du développement durable pour le présent et l'avenir. Ces documents sont également dans un état de conservation très déplorable ce qui, à terme, les expose à un risque de destruction certain. En effet, l'exposition à des facteurs de dégradation naturels est constante et les conditions climatiques changeantes au cours de ces dernières années sont venues s'ajouter aux causes de destruction.

En outre, et pour peut-être prévenir la destruction des documents papier par des agents biologiques, certains administrateurs utilisent des produits chimiques dont ils enduisaient les documents. Ces produits à base de mercure ont été depuis catalogués dangereux et nocifs pour l'homme et l'environnement. Le défi est donc double pour les administrations ivoiriennes pour ce qui est de sa relation avec le développement durable : d'une part, elle doit sauver un patrimoine de connaissances pour les générations futures et d'autre part elle doit corriger des erreurs humaines qui ont des effets directs sur la santé des personnes en contact avec ces documents traités avec des produits chimiques dont l'élimination pose un problème environnemental évident.

Le présent article fera état de tout cela et insistera plus particulièrement sur le diagnostic établi, l'identification des causes dégradantes et les solutions à court et long terme qui sont mis en œuvre ou qui sont planifiés pour préserver ce patrimoine en danger et l'environnement dans lequel il est conservé.

## **1. Le document papier et principes généraux de conservation**

### **1.1. Le document papier**

Un document renvoie à un ensemble formé par un support et une information (le contenu) enregistré de manière persistante. Il a une valeur explicative, descriptive ou de preuve. Vecteur matériel de la pensée humaine, il joue un rôle essentiel dans la plupart des sociétés contemporaines, tant pour le fonctionnement de leurs administrations que dans l'élaboration de leurs savoirs. Témoin de son époque pour l'historien, pièce à conviction pour le juge, le document pose toujours le problème de sa conservation.

### **1.2. Principes généraux de conservation**

Le document est un support qui est par nature vulnérable. Il coure de plus toujours le risque d'être endommagé par accident ou à la suite d'une erreur de manipulation, de la présence de nombreux agents destructeurs.

Pour de nombreuses catégories de documents, on est de plus en plus obligé, si l'on veut les conserver durablement de revoir les politiques de conservation en vigueur jusqu'à présent. Une des stratégies auxquelles on a beaucoup recours consiste à établir des copies des documents pour la consultation. Une copie de document même de médiocre qualité peut venir compléter les informations du catalogue et aider le chercheur à choisir les documents qu'il souhaite consulter. Lorsqu'elle est de bonne qualité, le chercheur pourra accepter de l'étudier à la place de l'original. Ce recours à des copies, qui limite la fréquence de consultation du document original, lui évite la fatigue et aide à sa conservation. Une politique claire concernant les catégories de chercheurs qui seront autorisés à consulter les originaux, en particulier lorsqu'il s'agit de documents fragiles, aidera aussi les documents à survivre. Il est manifestement impossible d'interdire totalement l'accès aux originaux, mais dans bien des cas, les chercheurs ne voient pas d'inconvénient à travailler sur des copies de bonne qualité. Il est donc impératif de disposer d'au moins deux copies de chaque document - une copie de sauvegarde et une copie pour consultation. Ces copies seront rangées dans des lieux différents, idéalement dans des conditions climatiques différentes. Plusieurs services ont pour principe d'établir, en plus de la copie de sauvegarde, une copie de sécurité supplémentaire. Les administrations publiques pourront adopter ce même principe analogue pour la sauvegarde des documents qu'elles détiennent.

## **2. Les facteurs de dégradation des documents**

Les facteurs de dégradation des documents sont rangés en trois catégories : les facteurs endogènes, liés aux propriétés de la cellulose et à son vieillissement naturel interne, les facteurs internes, liés aux autres composants du papier selon les procédés de fabrication et les facteurs externes et leur influence particulière sur la dégradation du papier.

### **2.1. Facteurs endogènes**

Les facteurs endogènes provoquent une altération de la cellulose. Toute modification de la structure chimique ou de la disposition spatiale de la

molécule de cellulose a pour conséquence des changements importants et directement perceptibles de ses qualités.

Les processus d'altération ont lieu d'abord dans la partie amorphe. Ces processus sont principalement :

- l'oxydation ;
- l'hydrolyse ;
- la formation d'un réticule.

De l'oxydation de la cellulose résultent donc des acides organiques.

Pour cette raison, la mesure de l'acidité du papier donne une indication importante quant aux processus d'altération dans ce papier. L'acidité est due à la présence d'ions  $H^+$  (protons) qui existent sous une forme hydratée.

La mesure de l'acidité se fait dans une échelle pH (potentiel hydrogène). Le pH exprime la concentration d'ions acides dans l'eau. A chaque unité de pH, l'acidité (ou l'alcalinité) augmente ou diminue de dix fois. Le pH 7 correspond au point de neutralité ; c'est le pH de l'eau pure. Un pH inférieur à 7 indique une solution acide, supérieur à 7, il indique une solution alcaline.

Le pH du papier peut varier entre une acidité marquée et une légère alcalinité. Un papier de mauvaise qualité et fortement dégradé peut avoir un pH franchement acide (pH 3-4).

L'hydrolyse est une réaction caractérisée par la rupture d'une liaison chimique par action ou en présence d'eau. La chaîne carbone, qui forme l'ossature de la molécule, se casse dans ses irrégularités. La rupture de la chaîne carbone provoque une chute du degré de polymérisation : le papier perd alors toute solidité.

Au cours des processus d'oxydation et d'hydrolyse, il se forme aussi des réactions responsables du jaunissement du papier, qui est aussi un signe d'altération.

## 2.2. Les facteurs internes

Le processus d'altération de la cellulose est inéluctable : il fait partie du vieillissement naturel. En revanche, ce vieillissement peut être plus ou moins rapide en fonction d'influences internes et externes. Parmi les facteurs internes qui favorisent la dégradation du papier, nous pouvons distinguer les composants du papier et les méthodes de production.

### 2.2.1. Facteurs liés aux composants du papier

La présence d'hémicelluloses et de lignine dans le papier augmente sa réactivité et provoque une très forte accélération des réactions d'oxydation, d'hydrolyse et de formation d'un réticule. Ces facteurs sont les suivants :

- **La lignine** : augmente la sensibilité du papier à la lumière, et en particulier au rayonnement ultraviolet, qui provoque une coloration jaune brunâtre. Cause une diminution de la résistance mécanique du papier ;
- **Les colles** à base de colophane et d'alun donnent au papier un caractère acide ;
- **Les charges** introduites dans le papier peuvent être soit favorables à la conservation si elles sont alcalines : carbonates de calcium et de



magnésium, soit défavorables si elles sont acides : gypse, sulfate de baryum (baryte), alun ;

- **La qualité de l'eau** utilisée pour la fabrication de la pâte à papier peut aussi avoir une influence, notamment à cause de **métaux** qu'elle peut contenir. Le fer et le cuivre, par exemple, favorisent les altérations et contribuent à les accélérer. Les papiers de fabrication ancienne et artisanale sont davantage sujets à ce type de problèmes que les papiers de fabrication récente, car la qualité des eaux est aujourd'hui rigoureusement surveillée ;
- La présence d'**additifs nuisibles** dans les papiers de production industrielle peut aussi accélérer les réactions d'altération. On ne connaît pas encore l'influence de tous ces additifs.

### 2.2.2. *Facteurs liés aux méthodes de production*

Le degré de polymérisation de la cellulose est influencé par les méthodes de production et par les traitements que la cellulose doit subir. La cellulose de bois doit être libérée des impuretés et des incrustants et subit donc des traitements plus importants et plus agressifs que la cellulose issue de fibres textiles. C'est pourquoi les papiers à base de cellulose de bois vieillissent plus vite et plus mal que ceux fabriqués avec des fibres textiles.

Parmi les méthodes agressives, on peut signaler particulièrement les méthodes de production de pâtes à papier chimiques, les procédés de blanchiment et le raffinage de la pâte.

### 2.3. Les facteurs externes

Les facteurs climatiques jouent un rôle déterminant, car ils ont une action directe sur l'altération du papier et influencent tous les autres mécanismes de dégradation. La lumière et la pollution interviennent également, souvent en combinaison avec les facteurs climatiques.

De nombreux micro-organismes et insectes sont susceptibles de s'attaquer au papier, s'ils rencontrent des conditions favorables à leur développement. L'une des dégradations très connues du papier leur est aujourd'hui attribuée, quoique cela n'ait pas été totalement prouvé : le "foxing" ou "papier piqué".

Enfin, le papier servant de support d'écriture, la qualité des encres peut avoir également une influence défavorable

#### 2.3.1. *Facteurs liés aux conditions climatiques*

La température joue un rôle important dans la vitesse des réactions chimiques : plus elle est élevée, plus les réactions sont rapides. La dégradation chimique du papier n'échappe pas à ces règles.

L'humidité relative de l'air joue un rôle décisif dans la plupart des processus de dégradation. Une humidité relative inférieure à 40% provoque le dessèchement du papier qui perd sa souplesse, devient rigide, fragile, cassant. Une humidité relative supérieure à 60%-65% cause :

- une accélération très importante des réactions chimiques d'altération, qui nécessitent la présence de l'eau pour se produire ;
- le développement des micro-organismes et des insectes ;

- la migration d'éléments nuisibles, issus des réactions chimiques par exemple, toujours plus en profondeur dans le matériau, d'où une extension de la zone altérée ;
- la déformation par gonflement, en particulier dans les documents composites surtout si l'humidité augmente rapidement.

### 2.3.2. *Facteurs liés à la lumière*

La lumière est une forme d'énergie qui peut déclencher ou accélérer les réactions chimiques de dégradation du papier. Ce dernier est très sensible à la lumière dont l'action peut s'exercer soit directement (photolyse), soit en combinaison avec d'autres substances comme, par exemple, la photo-oxydation avec l'oxygène de l'air. La sensibilité du papier diffère sensiblement selon sa composition :

- Les papiers contenant de la pâte mécanique de bois, comme le papier journal, sont très sensibles et réagissent de manière très rapide aux rayonnements de longueurs d'onde inférieures à environ 500 nm, à cause d'une sensibilité spécifique de la lignine.
- Les papiers de fibres textiles ont une sensibilité un peu plus réduite.

L'intensité du rayonnement aussi est déterminante : ainsi, une forte quantité d'un rayonnement peu nuisible de par sa longueur d'onde engendre également des dommages. L'altération induite par la lumière se manifeste par le jaunissement du papier, signe de la formation de groupes chromophores liés aux réactions d'oxydation et d'hydrolyse. Ce jaunissement est accompagné d'une sensible perte de souplesse et de résistance. Plus la longueur d'onde de la lumière est courte, plus le jaunissement est accentué.

### 2.3.3. *Facteurs liés à la pollution*

Tous les polluants sont des réactifs chimiques très puissants qui peuvent provoquer des réactions d'altération ou intervenir, en les accélérant, dans des réactions déjà en cours. L'ozone et le PAN ont une action oxydante qui aboutit à l'hydrolyse. Les acides qui se forment sont très dangereux pour la stabilité chimique du papier.

En effet, la présence d'acide catalyse l'hydrolyse de la cellulose. Le papier perd très rapidement sa souplesse et devient fragile. Ceux contenant de la lignine, comme le papier journal, sont particulièrement sensibles, car déjà acides et confrontés à une forte altération endogène.

L'action des polluants acides et l'acidification causée par des facteurs internes au papier causent une répartition différente de l'acidité sur les pages des documents: la mesure du pH montre qu'un registre attaqué par la pollution de l'air est altéré plus fortement dans les marges que dans le centre de la page, alors qu'une altération endogène se développe, en principe, de manière plus uniforme sur toute la feuille.

Les facteurs de détérioration peuvent se combiner : une température élevée, une forte humidité de l'air et une grande quantité de lumière favorisent fortement l'action destructrice des polluants.

### 2.3.4. *Facteurs liés au papier piqué*

Cette altération est caractérisée par des taches rondes assez étendues ou formant des points, qui se développent sur certains papiers, notamment les gravures du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. L'origine de ce phénomène n'est pas encore totalement élucidée et peut être due à l'altération de la cellulose due à la présence d'ions métalliques ou au développement de micro-organismes (moisissures) ou à la combinaison des deux.

### 2.3.5. *Facteurs liés à l'encre métallo-gallique*

Les encres ne font pas partie des composants du papier, mais elles en sont solidaires dans la constitution du document. La plupart des encres utilisées depuis le début du Moyen-âge jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle et au-delà sont des encres métallo-galliques. Malgré leur diversité, on peut distinguer trois composants fondamentaux, toujours présents :

- une solution tannique, obtenue généralement par macération de noix de galle ou de bois très riches en tanins ;
- un sel métallique, généralement du sulfate de fer ou de cuivre, appelé anciennement vitriol vert ;
- un liant, par exemple de la gomme arabique.

Le sel métallique est un facteur d'acidité qui peut, par différentes réactions chimiques, avoir différents effets comme l'apparition de taches rougeâtres sur l'encre, liée à une oxydation du fer, l'hydrolyse de la cellulose, donc désintégration du papier et comme l'apparition de cristaux blancs quadrangulaires par formation de gypse.

Certaines encres particulièrement agressives provoquent la destruction complète du papier à l'endroit où se trouve le texte écrit. De plus, l'encre a tendance à migrer et à s'étaler tout autour du texte, transformant les mots en taches à peine lisibles. Le papier étant détruit, le texte, ou les taches ainsi formées, n'apparaissent plus que sous forme de lacunes, la feuille de papier étant réduite à une sorte de dentelle impossible à manipuler. Ce type d'altération se transmet aussi aux zones avoisinantes et aux feuilles directement en contact avec les parties atteintes. Les anglophones lui donnent le nom de "*brown decay*".

La gravité des dommages dépend de la qualité du papier, de son épaisseur, de la composition de l'encre et des conditions hygrométriques auxquelles le document a été soumis. En particulier un taux d'hygrométrie élevé et de fréquentes variations de ce taux engendrent rapidement une aggravation. C'est pourquoi ce type de dégradation est fréquent dans les pays tropicaux et équatoriaux, qui, toutefois, n'en ont pas l'exclusivité.

## 3. **Patrimoine en danger : un frein certain à l'accès à l'information**

Dans le cas qui nous concerne, il est clair que la persistance de patrimoines en danger nuit à l'atteinte des administrations. L'exemple des administrations publiques n'est malheureusement qu'une goutte d'eau dans un océan un peu navrant si on se réfère à des exemples plus célèbres comme celui des manuscrits des années 1960, après l'indépendance qui ont pu être « sauvés », ou encore aux

archives inconnues ou méconnues qui ne sont pas dans les meilleurs états de conservation.

En effet, outre les agents physiques et biologiques, dont les détériorations sont en quelques sorte « subies » et a priori impossibles à maîtriser, « l'homme peut également, d'une façon délibérée ou inconsciente, être à l'origine de très grands désastres : le vol, la guerre ou les émeutes, les manipulations trop brutales, l'application de techniques de conservation et de restauration inadaptées » (Flieder & Duchein 1983, 25). Ces fléaux d'ordre humain sont légion et ont accompagné l'histoire de la Côte d'Ivoire postcoloniale, pour preuve la crise post-électorale par des émeutiers des archives de l'administration en 2010. Il faut mettre en œuvre des stratégies et d'autres plans d'action autour de la préservation du patrimoine documentaire ivoirien. Tant au plan national qu'international, des politiques et des actions qui visent à la préservation doivent être mieux institutionnalisées et davantage entreprises sur le terrain en positionnant les administrations au cœur de certains dispositifs. Cela implique une plus grande allocation de ressources humaines, matérielles et financières.

Être au cœur du processus d'appropriation du patrimoine national par l'usager ivoirien, telle doit être la posture professionnelle de l'administration et de son personnel. Le développement durable passe en effet par le recours au passé utilisé comme référentiel politique, économique, social, culturel et scientifique pour éviter de « réinventer la roue » ou de tourner en rond quand il s'agit de penser et de conceptualiser le développement. Les leaders doivent s'imprégner des œuvres de leurs devanciers pour s'en inspirer dans un but d'améliorer les bonnes pratiques et d'éviter des erreurs constatées. Ils doivent aussi partager les plans de développement avec ceux pour qui ils sont élaborés et seront appliqués. Les chercheurs présents et ceux en devenir ont indéniablement besoin d'avoir accès à des documents primaires pour étayer des thèses et vérifier des hypothèses nécessaires à la production de savoirs « développementistes » et qui doivent être axés sur des contextes locaux. Les citoyens qui sont la majorité silencieuse, mais qui en constituent le socle par leurs activités multiformes et le lien social qu'ils cultivent, doivent être imprégnés de l'importance et de la valeur du patrimoine documentaire en tant que mémoire identitaire et bien commun à préserver.

Avec les ODD et leur dimension « accès à l'information », le professionnel de l'information documentaire voit ainsi ses missions se renforcer en tant que gardien de patrimoine, mais aussi en tant qu'éveilleur de conscience envers tous les acteurs sociaux, de manière à ce que l'on puisse éviter les manquements à la préservation d'ordre humain qui débouchent sur des pertes documentaires, et que tout un chacun se soucie de la sauvegarde du bien commun documentaire patrimonial.

Un des moyens d'y arriver est de s'inscrire dans une démarche de formation des utilisateurs active et proactive qui consiste à aller vers ces derniers, mais aussi à coupler celle-ci avec des actions de plaidoyer continu dirigées vers les décideurs politiques à qui est déléguée l'autorité de faire appliquer des lois et des décisions. S'il réussit, ce plaidoyer permet d'avoir des

cadres juridiques qui encadrent légalement la préservation du patrimoine, mais surtout qui exercent une coercition sur tous ceux qui enfreindraient ces cadres spécifiques.

#### **4. Préservation à la culture d'un environnement sain**

Avant que la recherche scientifique en général et médicale en particulier ne découvre l'effet nocif de certains produits pour l'environnement biologique, les documents étaient traités par certains de ces produits pour les préserver contre la détérioration, notamment celle due aux agents biologiques listés ci-dessus. L'un des défis est de se débarrasser de ces produits, dont certains sont stockés après avoir été mis au contact avec les documents destinés à la manipulation humaine par les gestionnaires de ces documents, comme de potentiels utilisateurs. En l'absence évidente d'une formation en chimie, il est dangereux pour la majorité des professionnels qui travaillent dans ce patrimoine documentaire d'essayer de procéder à l'élimination de ces produits. Danger pour eux-mêmes, mais aussi danger pour l'environnement qui doit recueillir ces déchets avec les risques de contamination des éléments naturels que sont la terre, l'air et l'eau. Il faut donc forcément avoir recours à des textes d'ordre juridique pour connaître la conduite à tenir en pareil cas. Toutefois, dans un contexte ivoirien, il n'est pas toujours aisé de trouver pareilles ressources et il est donc plus pertinent de se référer à des conventions internationales relatives aux produits chimiques. Il faudra ensuite voir, à l'échelle nationale, s'il y a des textes pour prendre en compte ces conventions dans le droit positif de la Côte d'Ivoire

Quelques indications peuvent être données sur ce plan, notamment celles de la Convention de Rotterdam sur la procédure de consentement préalable en connaissance de cause applicable à certains produits chimiques et pesticides dangereux qui font l'objet d'un commerce international, la Convention de Stockholm sur les Polluants organiques persistants et le Code d'éthique sur le commerce international des produits chimiques, pour n'en nommer que quelques-unes. Pour ce qui est du Sénégal, le pays a ratifié les différentes conventions ci-dessus et s'est doté d'un code de l'environnement qui fait l'objet d'une loi<sup>1</sup>. Il est le principal instrument juridique en matière de gestion des produits chimiques. Ce code est complété par un décret<sup>2</sup> qui régit les modalités de gestion des produits chimiques. La participation d'une structure documentaire patrimoniale à l'atteinte des ODD passe par une connaissance de pareilles dispositions juridiques liées à l'environnement afin de mieux y adapter certaines de ses activités pouvant compromettre l'équilibre naturel. Ce faisant, elle se donne aussi les moyens de vulgariser cette documentation juridique pour les usagers et fait ainsi une pierre deux coups dans la promotion du développement durable.

---

<sup>1</sup> Loi n° 2001-01 du 15 janvier 2001

<sup>2</sup> Décret d'application n° 2001-282 daté du 12 avril 2001

## Conclusion

Les administrations ivoiriennes avec leurs services d'information documentaire ont un lien évident avec le développement durable. L'effort intellectuel qui a été proposé ici visait à rendre compte de la nécessaire préservation du patrimoine documentaire pour favoriser la survenue d'un développement durable. Il a eu pour fondement argumentaire la réalité vécue dans certaines administrations publiques en République de Côte d'Ivoire confrontée à un sérieux problème de conservation de ses documents qui représentent une part de leur mémoire post-indépendante et que des agents de dégradation biologiques et physiques mettent en péril, hypothéquant ainsi leur accès par les futures générations. L'objectif de cette étude était de montrer le lien évident entre accès à l'information et développement. Le patrimoine documentaire à valeur de source d'inspiration pour toute action future et tout doit être mis en œuvre pour que sa préservation soit durable à très long terme. À côté de cette idée initiale, l'exposé a aussi voulu montrer que les administrations pouvaient promouvoir le développement durable en matière de comportements responsables dans la prise en compte des risques environnementaux.

## Bibliographie

- Baryla, Christiane. 2007. Poussière, moisissures et infestations dans les collections patrimoniales. *Bulletin des bibliothèques de France* (6) : 106-107.
- Coron, Sabine & Lefèvre, Martine. 1993. Lutte contre les moisissures. *Bulletin des bibliothèques de France* (4) : 45-52.
- Courbières, Caroline. 2011. L'analyse documentaire. In *Approche de l'information-documentation : concepts fondateurs*, sous la direction de Cécile Gardiès. Toulouse : Éditions Cépadués.
- Dumont, René. 1962. *L'Afrique noire est mal partie*. Paris : Éditions du Seuil.
- Flieder, Françoise & Duchein, Michel. 1983. *Livres et documents d'archives : sauvegarde et conservation*. Paris : UNESCO, 70.
- IFLA. 2002. Déclaration des bibliothèques et du développement durable. IFLA. 2015. *Boîte à outils : les bibliothèques et la mise en œuvre de l'Agenda 2030 de l'ONU, Programme Action pour le développement à travers les bibliothèques*. La Haye : IFLA.
- INRS (France). 2016. *Oxyde d'éthylène : Fiche toxicologique synthétique n° 70*. Édition : Septembre 2016. Paris : INRS.
- Laffont, Caroline & Mouren, Raphaële. 2005. Les ennemis du livre. *Bulletin des bibliothèques de France* (1) : 54-63.
- Nations Unies. 2015. Objectifs de développement durable : 17 objectifs pour transformer notre monde.
- Pal Kathpalia, Yash. 1973. *Conservation et restauration des documents d'archives*. Paris : UNESCO, 22.

## IMPACT DE LA GESTION DES ARCHIVES SUR LE DÉVELOPPEMENT DE LA RÉGION DE L'AGNÉBY-TIASSA

N'GORAN Andromy Thomas  
Institut Régional d'Enseignement Supérieur et  
de Recherche en Développement Culturel  
(IRES-RDEC) Lomé/Togo  
[ngoranthomas@yahoo.fr](mailto:ngoranthomas@yahoo.fr)

### Résumé

La Région de l'Agnéby-Tiassa est composée de quatre départements dont le chef-lieu est Agboville. Cette entité administrative décentralisée couvre une superficie de 9 080 km<sup>2</sup>, avec une population avoisinant 600 000 habitants. Au cours de son fonctionnement, le Conseil Régional qui est l'organe délibérant oriente sa vision du développement dans les secteurs d'activités jugés prioritaires tels que la santé, les infrastructures économiques, l'éducation et le social. Dans l'accomplissement de ses missions de développement, cette administration produit ou reçoit des documents d'archives. Il s'observe dans cette administration des pratiques archivistiques qui ne sont pas en adéquation avec les normes et principes de collecte, de traitement, de conservation et de diffusion des archives. Face à cette situation, la mise en place d'une politique d'archivage dans la perspective d'optimiser l'utilité des documents d'archives dans le fonctionnement de la Région de l'Agnéby-Tiassa s'avère nécessaire. Un projet de numérisation des archives renforcera cette démarche managériale.

**Mots-clés :** Archives, Gestion, Développement local, Numérisation, Action administrative

### Abstract

The Agnéby-Tiassa Region is made up of four departments whose capital is Agboville. This decentralized administrative entity covers an area of 9,080 km<sup>2</sup>, with a population of around 600,000. During its operation, the Regional Council, which is the deliberative body, guides its vision of development in priority sectors such as health, economic infrastructure, education and social. In carrying out its development missions, this administration produces or receives archival documents. In this administration, there are archival practices that are not in line with the standards and principles of collection, treatment, preservation and dissemination of archives. Faced with this situation, the implementation of an archiving policy with a view to optimising the usefulness of archival documents in the operation of the Agnéby-Tiassa Region is proving to be necessary. A project to digitize the archives will reinforce this managerial approach.

**Keywords:** Archives, Management, Local Development, Digitalization, Administrative Action

## Introduction

Conformément aux dispositions de l'article 2 de la loi n° 2012-1128 du 13 décembre 2012 portant organisation des collectivités territoriales, la décentralisation est un système d'administration qui consiste à permettre à une collectivité humaine, de s'administrer elle-même sous le contrôle de l'État, en la dotant de la personnalité morale et de l'autonomie financière. Les collectivités territoriales sont animées par des élus locaux pour la prise en charge des besoins des populations. Les pratiques constatées à partir des moyens de gestion, des méthodes et des outils utilisés n'ont pas toujours démontré leur efficacité. Cependant, dans leur fonctionnement, les entités décentralisées, comme toute administration génèrent ou reçoivent des documents d'archives.

Les archives, en tant que mémoire collective, sont importantes dans toute entité psycho-sociale, d'où la nécessité de leur inscription dans une politique de gestion bien élaborée. Ainsi, l'absence de politique d'archivage dans les collectivités territoriales a un impact sur le principe de la recherche de l'efficacité administrative, en faisant le choix de l'option de la décentralisation pour poursuivre ses actions de développement au plan local. Dans ce contexte, des projets jugés importants pour les populations et financés à partir des ressources de l'État, sont abandonnés pour des considérations politiciennes et ne connaîtront pas d'aboutissement. Cette pratique est de nature à gaspiller les ressources issues des contribuables.

Pour pallier ce problème, il s'avère essentiel pour les collectivités territoriales d'adopter une politique d'archivage qui devra convaincre les élus locaux à élaborer leurs programmes de développement en ayant pour socle, le référent existant dans les archives.

Dans le cadre singulier de la Région de l'Agnéby-Tiassa, qui constitue le cadre d'analyse de l'exploitabilité des archives, nous nous sommes posés la question de savoir comment les archives contribuent-elles au développement des collectivités territoriales et singulièrement la Région de l'Agnéby-Tiassa ?

Cette question de départ induit deux interrogations secondaires, à savoir :

- Quelles sont les réalités documentaires de la Région de l'Agnéby-Tiassa ?
- Comment optimiser l'exploitation des archives pour répondre au besoin de développement régional ?

L'objectif général de cette réflexion est donc, de montrer que la prise en charge des archives permet de garantir le développement des collectivités territoriales et particulièrement la Région de l'Agnéby-Tiassa.

À cela s'ajoutent les objectifs secondaires de cette étude qui consistent d'une part à indiquer les éléments caractéristiques de la réalité archivistique de la Région de l'Agnéby-Tiassa et d'autre part à proposer des mécanismes de valorisation du rôle des archives dans les collectivités territoriales.

Tenant compte de ces objectifs, nous avons émis l'hypothèse principale suivante : Les collectivités territoriales étant des entités de développement, la Région de l'Agnéby-Tiassa doit exploiter son fonds d'archives pour atteindre ses objectifs.



Les hypothèses spécifiques qui en découlent sont libellées comme suit :

- Les réalités documentaires de la Région de l'Agnéby-Tiassa ne sont pas en adéquation avec les normes de la pratique archivistique.
- Les archives constituent un facteur de renforcement du processus de développement de la Région de l'Agnéby-Tiassa.

Pour cerner la complexité de la gestion des archives des collectivités territoriales, nous avons convoquées quatre paradigmes. Il s'agit de la théorie descriptive-analytique, la théorie structuro-fonctionnaliste, la théorie interactionniste et la théorie des trois âges des archives.

La première se veut une saisie de l'objet c'est-à-dire notre sujet d'étude dans le mouvement de sa structuration et de la présentation de ses éléments constitutifs. La décomposition de la réalité en ses éléments essentiels n'a pour but que de présenter un schéma global qui le caractérise. Pour la seconde, il s'agit d'une analyse fondamentalement synchronique axée sur la compréhension de la dynamique des rapports sociaux, des systèmes sociaux et de leurs capacités à opérer un mouvement. La réalité documentaire de la Région de l'Agnéby-Tiassa est présentée comme un système articulé d'éléments fonctionnels se rapportant à l'exploitabilité de l'information documentaire et d'éléments dysfonctionnels perçus à travers les pratiques non conventionnelles ou les mauvais réflexes de conservation des archives. Pour ce qui concerne la théorie interactionniste, elle va mettre en relief la signification attachée aux conduites individuelles et collectives sur la base des éléments qui les motivent.

La théorie des trois âges des archives se présente comme une conception selon laquelle le cycle de vie d'un document d'archives se résume à trois phases ou âges. Ainsi, les archives du premier âge ou archives administratives sont conservées dans les bureaux. Les archives du deuxième et troisième âge sont conservées dans les dépôts ou magasins d'archives. Ce concept est essentiel en sciences archivistiques car elle permet de cerner la vie des documents d'archives dans les structures. Il y a sept (07) ans que les Régions, entités décentralisées, existent dans la sphère politique ivoirienne. Ce qui sous-entend que le fonds d'archives existant date de sept (07) ans. La quasi-totalité des archives de la Région de l'Agnéby-Tiassa sont des archives courantes et donc conservé dans les bureaux des agents pour en faire usage en cas de besoin. Ainsi, la Région de l'Agnéby-Tiassa peut connaître un développement harmonieux, si ses animateurs ont conscience que l'information documentaire constitue une ressource essentielle dans la vie de toute organisation qui se veut de qualité et concurrentielle. Sa gestion rationnelle permet d'être plus pragmatique et plus précis dans la conduite de toute action de développement.

## **1. Méthodologie**

Différentes étapes dominant l'orientation méthodologique de notre étude. Il s'agit de la description de la méthode d'analyse, de la délimitation du champ d'étude, des méthodes et techniques de collecte des données, ainsi que leur mode de traitement.

### 1.1. Méthode d'analyse

Le choix d'une démarche est fondamental dans les approches qui permettent au chercheur de confirmer ou d'infirmer ses hypothèses après la phase de collecte des données d'enquête. À ce niveau, il convient de déterminer le type d'analyse adapté aux instruments de collecte. Dans le contexte spécifique de notre réflexion, nous avons eu recours à une analyse qualitative pour effectuer cette phase de vérification nécessaire à la compréhension de notre sujet.

L'analyse qualitative est une activité de structuration et de gestion en relation logique avec nos variables. Elle permet donc de montrer comment les choses fonctionnent en identifiant systématiquement les facteurs et les relations qui peuvent expliquer un phénomène ou une réalité sociale donnée. Pour les questions liées au degré de connaissance des archives de même que leur fonctionnalité, des éléments statistiques ont été établis, incluant ainsi une analyse quantitative dans l'exploitation des données d'enquête. C'est sous cette double approche que nous avons conduit les recherches dans la perspective d'appréhender les réalités administratives de la Région de l'Agnéby-Tiassa, la pratique archivistique qui s'y déroule ainsi que son incidence sur le potentiel de développement local.

### 1.2. Cadre de l'étude

Située dans le sud forestier de la Côte d'Ivoire et englobant la pointe sud du "V" baoulé, la Région de l'Agnéby-Tiassa s'étend sur une superficie de 9 080 km<sup>2</sup> et compte 606 852 habitants (recensement 2014)<sup>1</sup>. Elle est limitée au Nord par les Régions du Moronou et du Bélier, au Sud par la Région des Grands Ponts et le District Autonome d'Abidjan, à l'Est par la Région de la Mé et à l'Ouest par les Régions du Gôh et du Lôh-Djiboua.

La Région de l'Agnéby-Tiassa compte également sept (07) communes de plein exercice que sont : Agboville, Azaguié, Rubino, Tiassalé, Sikensi, Taabo et N'douci.

L'Agnéby-Tiassa est une région essentiellement agricole où prédomine le binôme café- cacao pour les produits d'exportation. Au cours de ces dernières années, la culture de l'hévéa et du palmier à huile connaissent un essor et représentent un appoint non négligeable dans le revenu des populations. La culture de la banane douce, jadis prospère dans le département d'Agboville, y connaît un léger déclin, mais est en essor dans le département de Tiassalé.

Toutes ces potentialités font de la Région de l'Agnéby-Tiassa, une région propice aux investissements. L'essentiel de nos investigations va donc se mener dans cet espace géographique et sur la documentation y relative.

---

<sup>1</sup> Institut National de la Statistique (INS) / Recensement Général de la Population et de l'Habitat 2014

### **1.3. Méthodes et techniques de collecte des données**

La collecte de données d'enquête s'est opérée au moyen de différentes techniques que sont la recherche documentaire, l'observation de l'existant, l'enquête par entretien et l'échantillonnage.

#### **1.3.1. Recherche documentaire**

La recherche documentaire à consister à rassembler l'outillage théorique préalable aux recherches ultérieures sur le terrain. À ce titre, les unités documentaires de l'Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) et du Centre de Recherche et d'Action pour la Paix (CERAP) ont été sollicitées. La visite de ces lieux nous a permis de consulter des ouvrages en lien avec le sujet de notre recherche afin d'avoir des orientations et des ressources documentaires nécessaires pour mener à bien notre réflexion. Les ouvrages que nous avons pu consulter sont notamment des périodiques et des ressources documentaires numériques. Cette étape de la recherche est essentielle car elle permet au chercheur de trouver des sources afin de mieux s'informer sur le sujet qu'il traite dans la diversité de ses orientations.

#### **1.3.2. Observation**

La technique de l'observation consiste à porter une attention systématique sans jugement, sans interprétation sur un objet avec une prise de notes organisée en vue d'une restitution méthodique des faits observés. Dans le cas particulier de nos investigations, nous avons visités les bureaux des directions et services de la Région de l'Agnéby-Tiassa afin de découvrir et toucher du doigt la réalité du mode de gestion des archives dans la Région de l'Agnéby-Tiassa et son impact sur le développement de cette collectivité territoriale.

#### **1.3.3. Entretien**

L'entretien est une situation de communication orale où l'un est l'enquêteur et l'autre l'enquêté. Les données recueillies sont essentiellement des opinions, des motivations c'est-à-dire des informations qualitatives. Il est souvent choisi pour compléter une enquête par questionnaire.

Dans la phase pratique de notre étude, nous avons opté pour l'entretien semi-directif. Avec les élus locaux, les échanges ont tourné autour des thèmes principaux se rapportant à l'orientation de la politique de développement régional, la politique d'archivage de la masse documentaire générée ou reçue, ainsi qu'à l'utilité des archives dans l'exécution de leurs missions.

En amont de cette démarche, les échanges ont été menés avec les responsables de l'administration régionale sur la base de l'orientation de la politique de l'État pour ce qui concerne les collectivités et les moyens mis à leur disposition pour couvrir les champs de compétence transférés. Les différents entretiens ont eu pour support des guides comportant des questions dont le nombre varie entre cinq (05) et neuf (09). Ces questions portent sur les pratiques archivistiques et la mise en place d'une politique d'archivage.

### **1.3.4. Échantillonnage et taille de l'échantillon**

Nous avons porté le choix sur un ensemble d'élus locaux au nombre de trois (03) personnes, à savoir le Président du Conseil Régional, un Vice-président et un Conseiller Régional, président de Commission permanente. Dans la définition de la politique de développement régional, les Conseillers Régionaux constituent les décideurs. Ils statuent et délibèrent sur l'ensemble des actions et opérations à mener mais, c'est le Président qui veille à sa bonne exécution. C'est pour cette raison que nous avons jugé opportun de le retenir dans le cadre de la détermination de notre échantillon. En complétant ce choix par un Vice-président et un Conseiller Régional, nous avons cherché à toucher de plus près la perception de la pratique archivistique au niveau de la Région de l'Agnéby-Tiassa. Le prélèvement a donc été opéré sur la base du principe de convenance. Nous justifions cette option par la qualité des personnes interrogées sur la base d'une population mère estimée à 46 élus locaux.

Notre regard s'est porté aussi sur l'administration du Conseil Régional. Ce sont dix-sept (17) agents exerçant dans la collectivité territoriale que nous avons choisis. Au total, ce sont vingt (20) autorités qui ont constitué notre population miniature censée renfermer les mêmes caractéristiques et les mêmes valeurs que la population globale. Cette approche qualitative nous a permis de vérifier nos hypothèses d'une part et de faire ressortir l'importance des archives dans la pratique de la continuité administrative d'autre part.

Notre outil d'échantillonnage est un questionnaire comportant neuf (09) questions à choix multiples.

### **1.4. Mode de traitement des données recueillies**

Le traitement des données d'enquête a nécessité le recours à un mode qualitatif. Cette démarche nous a permis d'apprécier les opinions émises par les différents acteurs de cette collectivité et analyser par la même occasion la situation des archives au regard de l'attention portée sur la prise en charge de ce patrimoine, ainsi que leur contribution dans le développement de la Région de l'Agnéby-Tiassa.

Le croisement des données collectées a été suivi de discussion afin de nous permettre de comprendre la perception des autorités locales et les réalités constatées dans la manipulation des documents d'archives.

## **2. Etat des lieux**

En fonction de la disponibilité du personnel exerçant dans les différents services de la Région de l'Agnéby-Tiassa, nous avons organisé des rencontres d'informations à l'issue desquelles nous avons visité les locaux et/ou les armoires où sont stockés leurs documents d'archives. Dans la mesure du possible, nous avons tenté d'établir des constats sur la base des éléments observés. Ainsi, pour chaque service de la Région, il a été notifié les conditions de conservation des archives (l'état général du local, le mode de rangement et de conditionnement des documents,...), le métrage linéaire équipé et occupé, la typologie et les dates extrêmes des documents ainsi que le mode de classement adopté si possible et les observations.

Pour permettre une meilleure compréhension du traitement que subissent les archives, nous avons parfois agrémenté notre travail de photographies.

**Planche 1** : Vue des archives de la Direction du Développement et de la Planification



**Planche 3** : Vue des archives de la Sous-direction des affaires sociales et culturelles



**Source** : N'GORAN Andromy Thomas, avril 2020

Chaque photographie a fait l'objet d'un commentaire spécifique pour permettre de comprendre l'importance que chaque service ou direction accorde à ses archives.

Une présentation réalisée sur la base de fiches synoptiques a permis de caractériser les documents d'archives de la Région de l'Agnéby-Tiassa à partir des différentes entités administratives où elles se trouvent.

### 3. Résultats

Les résultats s'articulent autour de deux axes, à savoir la connaissance des archives et la fonctionnalité des archives. La première rubrique nous a permis de cerner la conception que les agents ont des archives et de l'usage qu'ils en font. Concernant la seconde, nous avons cherché à recueillir l'avis des agents sur la place des archives dans le développement de la Région et les conditions dans lesquelles elles sont conservées.

#### 3.1. Connaissance des archives

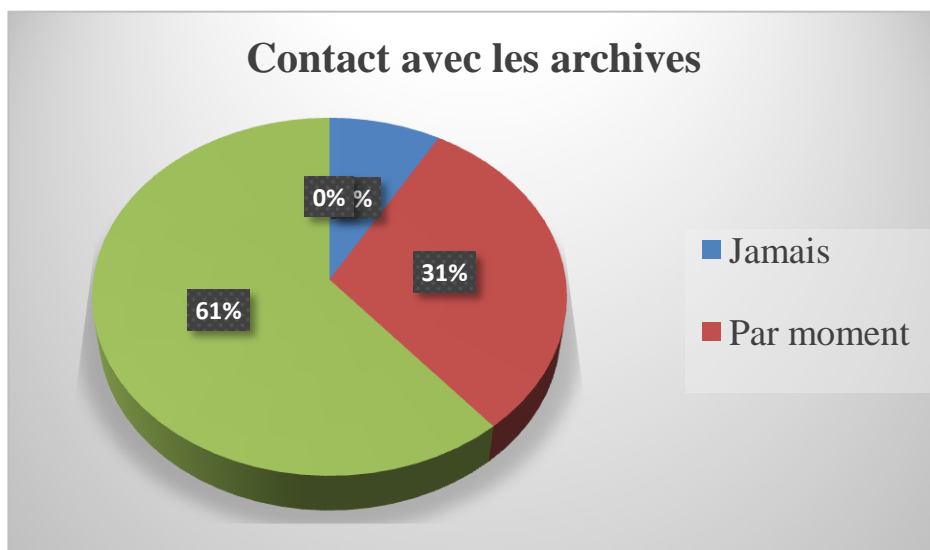
Différents niveaux de connaissance sont pris en compte pour recueillir, auprès des enquêtés, des informations sur leur perception des documents d'archives.

##### 3.1.1. Contact avec les documents d'archives

Dans le cadre du fonctionnement des services de la Région de l'Agnéby-Tiassa, les informations recueillies sont liées au contact que les différents

animateurs (producteurs/utilisateurs) ont avec les documents d'archives. Les données collectées se présentent dans le diagramme ci-après :

**Figure 1** : Diagramme d'illustration du contact avec les documents d'archives



**Source** : N'GORAN Andromy Thomas (juin 2020)

En première position, se trouve la population qui est régulièrement en contact avec les documents d'archives. Dans l'étude, cette population, représentant la majorité (60%) des producteurs/utilisateurs, souligne qu'elle manipule quotidiennement les documents d'archives. En effet, les informations recherchées dans les documents d'archives sont d'une importance capitale pour la conduite des activités de la Région de l'Agnéby-Tiassa. En deuxième position, nous avons une population moins importante qui consulte par moment les documents d'archives. Cette population représente 30 % des enquêtés dans le cadre de notre étude. Ce sont des agents d'exécution qui sollicitent les documents d'archives en cas de besoin. En troisième position, nous trouvons les personnes qui n'ont jamais de contact avec les documents d'archives. Cette portion de 10% ce sont des chauffeurs et les manœuvres qui n'ont jamais de contacts avec les ressources documentaires.

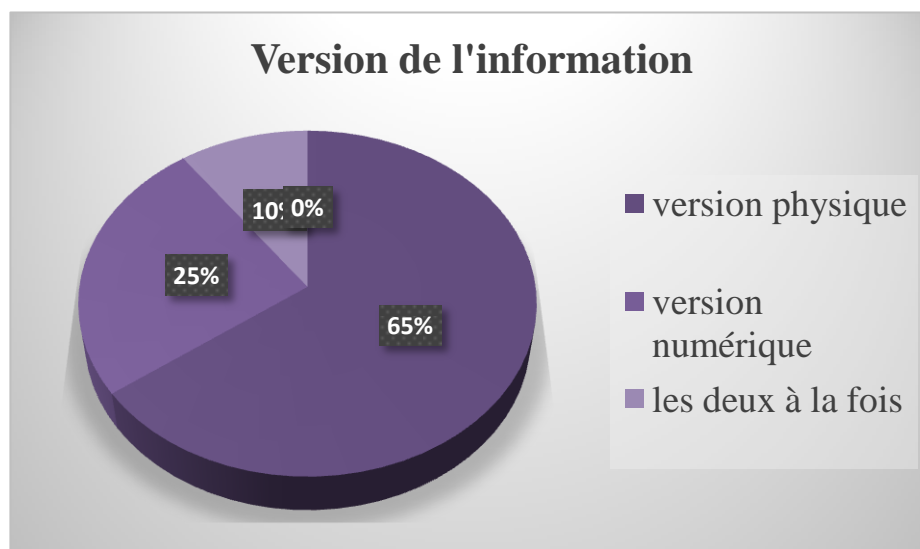
L'interprétation de ces données permet de comprendre que dans le cadre du fonctionnement des services de la Région de l'Agnéby-Tiassa, des besoins d'information sont exprimés. Le caractère régulier de ce contact avec les documents est donc consécutif à l'exécution d'une tâche, à la documentation d'un projet ou à l'explication d'une démarche qui doit conduire à une prise de décision. Ne pas du tout être en contact pourrait traduire la situation de celui qui est dans la position d'exécution systématique d'une tâche sans attendre forcément des informations complémentaires en rapport avec ce qu'il doit faire.

### 3.1.2. Spécificité du support de transmission de l'information

L'exploitation de l'information documentaire est rendue opérationnelle par le support sur lequel l'élément est fixé. Selon la version dans laquelle elle

se présente, le recours à son contenu va varier. Elle est soit physique, soit numérique comme l'atteste le diagramme suivant :

**Figure 2** : Diagramme d'illustration de la version de l'information sollicitée



**Source** : N'GORAN Andromy Thomas (juin 2020)

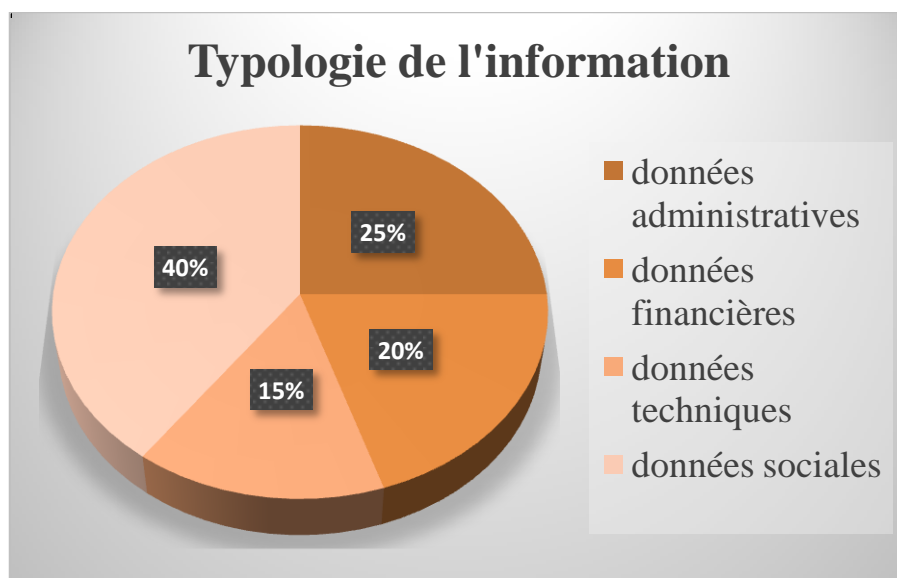
La majorité des documents exploités (65%) se présente en version physique. Pendant longtemps, le support papier a été pratiquement le seul lien de transmission de l'information documentaire en ce qui concerne le fonctionnement de l'administration. Cette même réalité s'observe au niveau de la Région de l'Agnéby-Tiassa. Le numérique n'étant pas véritablement exploité, nous avons enregistré 25% des documents se présentant sous cette forme. Mais, il arrive également que dans le cadre de la mise en œuvre d'une activité ou d'un projet, les deux (02) supports fassent l'objet de sollicitation. Cette pratique documentaire s'apprécie à hauteur de 10%. Le télétravail, occasionné par la pandémie de la Covid-19, a modifié quelque peu les habitudes d'utilisation du support papier. De plus en plus, le contact physique étant limité, les différents animateurs des services ont recours à la version numérique pour transférer des informations dans le cadre de leurs activités.

### 3.1.3. Typologie de l'information

La Région de l'Agnéby-Tiassa fonctionne à partir d'éléments d'information couvrant différents champs d'activités comme nous le démontre la lecture du tableau ci-dessous. L'exploitation des documents se fait en rapport avec les données spécifiques à chaque champ.

La traduction des éléments liés à la typologie de l'information se schématise dans le diagramme ci-après :

**Figure 3** : Diagramme d'illustration de la typologie de l'information



**Source** : N'GORAN Andromy Thomas (juin 2020)

Les données sociales sont les plus sollicitées (40%) dans le fonctionnement de la Région de l'Agnéby-Tiassa. À la réalité, le social couvre des secteurs d'activités en rapport avec le quotidien des populations. Il s'agit des secteurs de la santé, de l'éducation, des subventions aux communautés, de l'assistance aux associations de jeunes et de femmes. Au-delà de ce volet, les activités de la Région de l'Agnéby-Tiassa sont essentiellement coordonnées par les données administratives (25%) qui prennent en compte les flux informationnels entre la Région de l'Agnéby-Tiassa et l'environnement extérieur notamment, la tutelle, les partenaires au développement et les opérateurs économiques. Les engagements de la Région de l'Agnéby-Tiassa sont retracés dans les données financières (20%). Ces données prennent en compte les documents comptables et fiscaux. Quant aux données techniques, elles représentent 15% de ce flux et prennent en compte tous les documents produits par la Direction des Services Techniques et des Moyens Généraux.

### 3.2. Fonctionnalité des archives

L'exploitation des archives a fait l'objet de questionnement au niveau de la population cible dans le but d'apprécier le recours aux archives dans l'accomplissement des missions de la Région de l'Agnéby-Tiassa.

#### 3.2.1. Conditions de conservation des archives

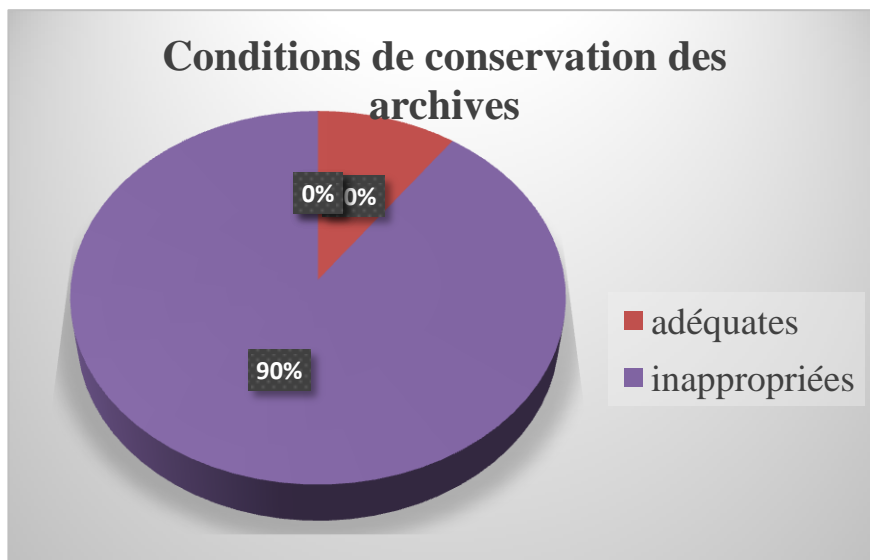
Les documents d'archives ne peuvent véritablement servir que s'ils sont bien conservés. La bonne conservation est celle qui en garantit l'intégrité physique, c'est à dire qui ne contribue pas à l'altération des éléments



d'information qu'ils renferment. Sur la base des conditions de conservation, les éléments suivants ont été retenus.

Les données liées aux conditions de conservation des archives sont ci-dessous schématisées :

**Figure 4** : Diagramme d'illustration des conditions de conservation des d'archives



**Source** : N'GORAN Andromy Thomas (juin 2020)

La quasi-totalité (90%) des enquêtés soutient que les conditions de conservation des documents d'archives sont inappropriées. La masse documentaire de la Région de l'Agnéby-Tiassa a pris du volume depuis quelques années. Cette situation entraîne l'encombrement des espaces de travail. Certains services sont grand producteur de document ou en reçoivent énormément. Dans de telles circonstances, il devient difficile de disposer correctement l'ensemble des ressources de sorte à permettre une meilleure circulation. La gestion rationnelle de l'espace est difficilement réalisable et cela peut affecter le climat de travail.

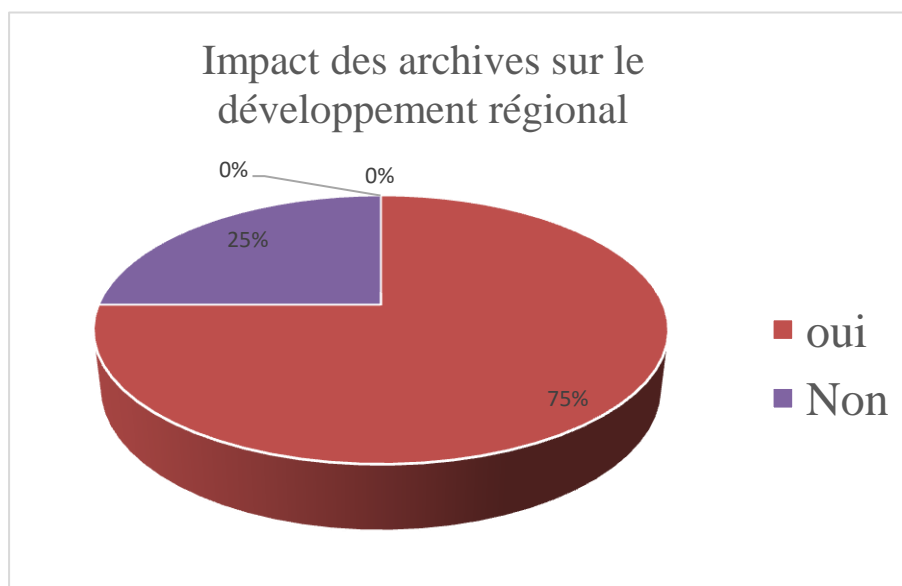
Une autre proportion d'enquêtés (10%) juge les conditions de conservation adéquates. Une telle affirmation peut se comprendre si l'on tient compte du fait que la masse documentaire existante est moins importante. Dans les deux cas de figure, il faut retenir que la pratique archivistique ne s'effectue pas comme il se doit. En vue de maintenir le document dans son meilleur état physique et pouvoir le retrouver quand les besoins de service l'exigent, il convient d'adopter des mesures en adéquation avec les normes archivistiques. Une solution de circonstance qui consiste à affecter un local existant, peut permettre de désengorger les bureaux. Mais, la solution définitive est la mise en place d'un dispositif opérationnel respectant les règles de construction d'un dépôt d'archives.

### 3.2.2. Impact des archives sur le développement régional

La prise en compte des archives dans le fonctionnement de la Région de l'Agnéby-Tiassa constitue un recours à une source informationnelle destinée à assurer la continuité de l'action administrative et partant l'action de développement.

La représentation schématique des données recueillies est traduite dans le diagramme ci-après.

**Figure 5 :** Impact des archives sur le développement régional



**Source :** N'GORAN Andromy Thomas (juin 2020)

L'information constitue la matière première du fonctionnement de l'administration. Cette importance reconnue aux documents d'archives et au contenu qu'ils renferment est l'avis de 75% des enquêtés. Pour ces derniers, la continuité administrative ne peut être effective que si l'on dispose d'éléments de connaissance relatifs à chaque dossier traité dans le cadre du fonctionnement des services et directions de la Région de l'Agnéby-Tiassa. Les choix opérés en matière de développement conduisent nécessairement à engager des actions dont la teneur est avant tout clarificatrice. Tous les projets qui entrent dans le champ de compétence de l'administration régionale ne peuvent s'exécuter normalement que s'ils ont une bonne documentation. Le contrôle, le suivi et l'évaluation qui sont mis en œuvre à cet effet permettent d'indiquer le niveau d'évolution et le respect des cahiers de charges. La pratique la continuité administrative permet de prétendre à une action de développement certaine. 25% des enquêtés ne perçoivent pas de liens entre les archives et la continuité administrative, encore moins le lien entre les archives et le développement de la Région de l'Agnéby-Tiassa. Ce qui fonde leur propos s'explique par le fait qu'ils n'occupent pas de postes décisionnels et l'exécution des tâches qui leurs incombent ne nécessite pas forcément le recours aux documents d'archives.

## Conclusion

La mise en place d'une politique d'archivage dans le fonctionnement de la Région de l'Agnéby-Tiassa se présente comme la conséquence de la prise de conscience de l'intérêt des archives dans la continuité de l'action administrative régionale. Les propositions envisagées pour optimiser l'exploitabilité des archives doivent permettre de modifier le regard souvent dépréciatif et les pratiques non conformes à la valeur et aux normes archivistiques.

La mise en place d'un service d'archives au plan régional constitue une mesure concrète en termes d'exploitation des ressources documentaires. Le caractère fonctionnel de cette unité documentaire doit s'étendre à des offres de services prenant en compte le champ de l'externalisation. Un tel choix permet à la Région de l'Agnéby-Tiassa de se présenter comme un pôle de traitement archivistique susceptible d'accroître ses ressources financières pour mieux satisfaire les besoins des populations.

## Bibliographie

- Auber, E., & Cervelle, D. (2012). *Les collectivités territoriales: une approche juridique et pratique de la décentralisation*. Éditions Sedes.
- Aubin, E., & Roche, C. (2005). *Droit de la nouvelle décentralisation: principes directeurs, dimension humaine de la décentralisation, compétences évolutives des collectivités territoriales*. Gualino.
- Bamba, K. (2007). *Manuel de gestion d'un centre de documentation, d'information et d'archives: volume 1*. Abidjan: Les Editions du CERAP.
- Bureau National d'Etudes Techniques et Développement. (2015). *Plan stratégique de développement de la Région de l'Agnéby-Tiassa, tome 1: diagnostic stratégique*. Abidjan.
- Cartier, F. (2012, avril 19). *Congrès APTDQ*. Récupéré sur [cci-icc.gc.ca](http://www.cci-icc.gc.ca): <http://www.cci-icc.gc.ca>
- Chabin, M. A. (1999). *Je pense donc j'archive: l'archive dans la société de l'information*. Éditions L'Harmattan.
- Dantonel-Cor, N. (2007). *Droit des collectivités territoriales*. Éditions Bréal.
- Dhérent, C. (2002). *Les archives électroniques: manuel pratique*.
- Durkheim, É. (1894). Les règles de la méthode sociologique. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 37, 465-498.
- Faure, A. (1994). LES ÉLUS LOCAUX À L'ÉPREUVE DE LA DÉCENTRALISATION: De nouveaux chantiers pour la médiation politique locale. *Revue Française De Science Politique*, 44(3), 462-479. Retrieved March 4, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/43119284>
- Fayad, E. M. (2018). Les archives des collectivités territoriales sources de l'écriture de l'histoire locale: cas des archives régionales et municipales. *Revue maghrébine de documentation et d'information*, (24), 57-101.

- Gauthier, F. (2002). Impact du numérique sur les normes et les supports traditionnels de préservation. *Revue Archives. Association des archivistes du Québec*.
- Grandclaudon, C. (1993). Les Archives dans le développement territorial. *Gazette des archives*, 160(1), 36-46.
- Hiroux, F., & Mirguet, F. (2012). *La valorisation des archives: une mission, des motivations, des modalités, des collaborations: enjeux et pratiques actuels*. Academia L'Harmattan.
- Huot, C., & Saulnier, C. (1994). La gestion des archives informatiques: bilan des travaux de la CREPUQ. *Archives (Québec)*, 26(1-2), 37-56.
- Mban, A. (2017). Les archives administratives dans les États africains: instruments de gouvernance et de souveraineté.
- Mbaye, S. (2005). Les archives en Afrique de l'Ouest: un patrimoine en mutation Mardi 24 février 2004.
- N'da, P. (2002). Méthodologie de la recherche: De la problématique à la discussion des résultats (p. 144). *Abidjan, Educi*.
- Parsons, T. (2013). *The social system*. Routledge.
- Pérotin, Y. (1961). *L'Administration et les " trois ages " des archives*. Hôtel de ville.
- Pochet, B. (2002). Méthodologie documentaire. Comment accéder à la littérature scientifique à l'heure d'Internet?.
- Traoré, Y. (1996). *L'administration publique ivoirienne, une administration de développement: mythe ou réalité. Mémoire de fin de cycle en administration générale*. Abidjan: Ecole Nationale d'Administration.
- Valentin, A. (2005). " Numériser des archives d'images animées: étude des besoins et analyse des implications. Mémoire de DESS en Sciences de l'information et de la documentation spécialisées, sous la direction de Mercier de Lepinay JY, Institut national des techniques de la documentation du CNAM.
- You, Y. Z. (1989). *Un Serveur d'Archivage de Messages* (Doctoral dissertation, École Nationale Supérieure des Mines de Saint-Etienne; Université Jean Monnet-Saint-Etienne).

## LE TAFAL-DJÉGUÉLÉ : UNE PRATIQUE ET EXPRESSION CULTURELLE À L'ÉPREUVE DES MUTATIONS SOCIALES

SORO Batjeni Kassoum

Assistant

Institut National Supérieur des Arts

et de l'Action Culturelle (INSAAC)

(Abidjan-Côte d'Ivoire)

Email : [batlesgenies@gmail.com](mailto:batlesgenies@gmail.com)

### Résumé

Le 05 décembre 2012, les pratiques et expressions culturelles liées au balafon des communautés sénoufo du Mali, du Burkina Faso et de la Côte d'Ivoire ont été inscrites sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Le *tafal-djéguélé* est une pratique et expression culturelle liée au balafon des Sénoufo de Côte d'Ivoire. Deux raisons principales fondent son usage : amener les laboureurs à la houe à se surpasser d'une part, et magnifier les valeurs des *senambélé*<sup>1</sup> d'autre part, notamment celles en rapport avec le labour étant donné que le sénoufo est agriculteur par essence. Toutefois, en raison de certains changements sociaux, le *tafal-djéguélé* se pratique de moins en moins. Cette situation prive le *senanw* d'aujourd'hui d'un cadre majeur d'enseignement et de diffusion de valeurs, et pose ainsi la question de leur transmission aux générations actuelles et futures. Cet article vise à démontrer comment la faible pratique du *tafal-djéguélé* empêche de nos jours la transmission de "valeurs-références" en pays sénoufo, mais aussi à proposer des pistes de solutions.

**Mots-clés :** *tafal-djéguélé*, transmission, valeurs, pays sénoufo, générations actuelles et futures.

### Abstract

On December 05, 2012, the cultural practices and expressions related to the balafon of the Sénoufo communities of Mali, Burkina Faso and Côte d'Ivoire were inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. The *tafal-djéguélé* is a cultural practice and expression linked to the balafon of the Senufo of Côte d'Ivoire. There are two main reasons for its use: to encourage the hoe ploughmen to excel on the one hand, and to magnify the values of the *senambélé* on the other hand, especially those related to plowing since the Sénoufo is a farmer by nature. However, due to certain social changes, the *tafal-djéguélé* is practiced less and less. This situation deprives today's *senanw* of a major framework for teaching and disseminating values, and thus raises the question of their transmission to current and future generations. This article aims to demonstrate how the weak practice of *tafal-djéguélé* prevents the transmission of "reference-values" in Senoufo country today, but also to propose possible solutions.

**Keywords:** *tafal-djéguélé*, transmission, values, Sénoufo country, current and future generations.

---

<sup>1</sup> *Senambélé* (*senanw*, singulier) est l'appellation en laquelle les Sénoufo se reconnaissent authentiquement.

## Introduction

Au regard de sa composition, *tafal-djéguélé* est une expression constituée de *tafal* et de *djéguélé*. Le mot *tafal* est formé de deux lexèmes, à savoir *tag* (« houe ») et *fal* (« cultiver, labourer »). Quant au mot *djéguélé*, il désigne le « balafon », en *sénanri*<sup>1</sup>. L'expression *tafal-djéguélé* signifie donc « le balafon du labour », ou encore « le balafon des laboureurs à la houe ». Cette appellation varie selon le sous-groupe. Ainsi l'on a *tafala-djéguélé*, *tafal-kpohi*, ou *mouhôrô*.

Dans la société sénoufo, le *tafal-djéguélé* est une pratique culturelle très importante. Cette importance se justifie par plusieurs facteurs. D'abord, le *senanwo* est par nature agriculteur, et l'appellation "sénoufo", qui veut dire "l'homme du champ", traduit cette destinée du Sénoufo à cultiver la terre (Soro, 2013, p.28). Ensuite, dans ce pays, les légendes relatives aux circonstances d'utilisation du *djéguélé* (balafon) s'accordent pour dire que les travaux champêtres ont été la première occasion de son utilisation. Enfin, le *djéguélé* du champ appelé *tafal-djéguélé* sert non seulement à encourager et à galvaniser les cultivateurs afin qu'ils se surpassent, mais aussi et surtout à exalter un ensemble de vertus qui constituent des référents majeurs dans la société sénoufo. En effet, le répertoire musical lié au labour est très riche et véhicule des valeurs fondamentales.

Si la place du *tafal-djéguélé* est avérée, force est de reconnaître toutefois que son champ de pratique est, de nos jours, très réduit ; car à l'instar des divers peuples du monde, les Senambélé n'échappent pas aux changements et bouleversements qui interviennent de plus en plus dans les sociétés et les impactent sensiblement. La faible pratique du *tafal-djéguélé*, voire sa cessation dans certaines contrées sénoufo pose la problématique de l'impact des mutations sociales sur lui, et amène à s'interroger sur l'influence des changements et bouleversements sociaux sur la transmission de cette pratique, porteuse de valeurs qui constituent l'un des socles sur lesquels repose la société sénoufo. Cette préoccupation soulève les questions suivantes : En quoi le *tafal-djéguélé* est important dans la société sénoufo ? Qu'est-ce qui entrave sa pratique ? Au vu de l'encrage social du *tafal-djéguélé* et des menaces qui pèsent sur sa pratique, quelles mesures pourraient être prises pour protéger son répertoire et garantir la transmission des valeurs qu'il porte ?

La présente étude a pour objectif, après avoir mis en exergue l'intérêt du *tafal-djéguélé* ainsi que les raisons qui menacent sa pratique, de proposer des solutions visant à sauvegarder son patrimoine musical. Elle part de l'hypothèse que le répertoire du *tafal-djéguélé* véhicule des valeurs essentielles pour l'équilibre et l'harmonie de la société sénoufo qu'il faut protéger de la disparition et de l'oubli. Le corpus a été constitué à partir d'informations de terrains, de documents écrits et audiovisuels. Dans le cadre de cette étude, nous avons eu recours à une approche qualitative. Elle s'appuie sur l'analyse et l'interprétation de sources orales, de documents écrits et audiovisuels en vue d'apporter des réponses aux différentes préoccupations soulevées par la problématique.

---

<sup>1</sup> Le *sénanri* est la langue du Sénoufo

L'étude s'articule autour de trois axes. Le premier axe porte sur l'importance du *tafal-djéguélé* dans la société sénoufo, le deuxième identifie les facteurs qui empêchent sa pratique ainsi que leurs répercussions. Quant au troisième axe, il propose des solutions pour protéger le patrimoine musical du *tafal-djéguélé*.

## 1. Importance du *tafal-djéguélé*

### 1.1. Fondement de la pratique

La perception du "riche" a considérablement évolué en pays sénoufo. En effet aujourd'hui, en raison du système capitaliste, la richesse se mesure à l'aune de biens matériels : argent, immobilier, voitures, etc. Pourtant, dans la société sénoufo d'autrefois, était considéré comme « riche », le paysan qui avait de grandes plantations et d'abondantes récoltes. Cela était l'expression de son courage, de son ardeur aux travaux champêtres, étant entendu que pareille production ne saurait être l'apanage du paresseux. Une telle personne avait droit à une femme, car elle pouvait fonder une famille et en prendre soin.

La forte production de nourriture étant le critère majeur pour déterminer le riche en pays sénoufo, labourer de grandes portions de terre devenait le plus grand défi à relever pour un homme qui se veut digne. Pour y parvenir, l'on a eu recours au *djéguélé* (balafon), utilisé comme moyen d'animation des activités agraires. Il servait à encourager et à galvaniser les laboureurs afin que ceux-ci se surpassent en travaillant la terre. Ce répertoire champêtre est appelé *tafal-djémouyi* ou *téfal-djemouni*.

Si les raisons qui justifient l'usage du *tafal-djéguélé* sont connues, qu'en est-il du déroulement de la pratique ?

### 1.2. Déroulement du *tafal-djéguélé*

Les travaux champêtres dont il est question ici sont des travaux réalisés collectivement, c'est-à-dire par un groupe de personnes, des travailleurs. Ces travaux sont exécutés à l'aide de la houe pour faire des buttes d'ignames ou des sillons. Les bénéficiaires de ces travaux collectifs rythmés par le *djéguélé* sont des personnes d'un certain statut social, notamment le chef de village (*kâg fôl*), le chef de terre (*tàar fôl*), le chef de famille (*sâagui fôl*), le chef du bois sacré (*sézang fôl*), l'aîné du bois sacré (*gnanw*), le maître balafoniste (*djégbonlèw*), les parents de la femme, ou encore un bienfaiteur. Ces travaux collectifs sont une forme d'expression de l'obéissance, de la solidarité, de la gratitude et de la reconnaissance du ou des convocateurs vis-à-vis des bénéficiaires. Selon le bénéficiaire, ce type de travaux peut être convoqué à l'initiative d'une ou de plusieurs personnes. Ils ont lieu pendant l'hivernage. Dans l'aire sénoufo de Côte d'Ivoire, cette période s'étend de Mai à Août.

Le jour du labour, les *djégbonbélé* (balafonistes) sont censés accueillir les laboureurs un à un. Cet accueil consiste à interpeller chaque laboureur en le désignant nommément et en lui adressant des paroles d'encouragement. L'étape de l'accueil est généralement une occasion que saisissent les balafonistes pour louer le vaillant laboureur reconnu comme tel, mais aussi pour l'exhorter à encore se distinguer ce jour par sa force de travail en surclassant les autres laboureurs.

Après l'accueil, commence le labour. Les laboureurs entament ainsi une autre phase, celle de l'observation. Ici, les chants joués sont non engagés, étant entendu que tous s'équivalent presque. En effet, à cette étape, tous les laboureurs disposant encore de leurs forces et de leurs capacités, chacun arrive à sauver son honneur en suivant le rythme et la cadence effrénés du labour. Cette étape est animée par des chants qui traduisent le statu quo entre laboureurs dont en voici un : "*Péhifala tégbon kakontchinyi*" (« Ils labourent, mais il n'y a pas encore de champion, de brave »). Ce type de chants, en révélant l'état d'immobilisme entre laboureurs, les invite à y mettre fin et à engager la concurrence, le duel cultural.

Cette étape de l'observation débouche sur celle de la compétition à proprement dit. Elle se déroule généralement quand le soleil est au zénith. À cette période en effet, la faim et la fatigue commencent à avoir raison de l'ardeur et de la détermination de certains laboureurs qui voient ainsi leurs forces les lâcher progressivement. En ce moment de la journée, le répertoire change radicalement pour épouser l'esprit de compétition, de rivalité. Le joueur de *djéguélé* entamera ainsi des chants propres à entretenir et vivifier cet esprit de compétition à travers des chants tel que *Wâhouw kol lé wé nagninninman* (« deux hommes luttent ou sont en compétition »), ou encore *Tchingui mâkâ karilé gbâgú wâ fâà wéguin wénagninnin manhi* (« Le soleil est maintenant au zénith, et nul ne doit accepter de se faire malmener par son camarade »). Cet esprit de compétition et de rivalité entre laboureurs est entretenu jusqu'à la pause, au cours de laquelle les laboureurs mangent et reprennent ainsi quelques forces. À la reprise, l'adversité entre cultivateurs est toujours entretenue, voire amplifiée. Lors du duel cultural, certains laboureurs abandonnent avant même la pause, d'autres le font après.

La lutte entre laboureurs aboutit à un dénouement qui consacre un champion ou un brave du champ (*tagbonw* ou *sambalouw*"), mais aussi un ou des derniers (*tapouhonne*<sup>1</sup> ou *kangolow*<sup>2</sup>). Cet aboutissement du duel cultural entraîne deux registres de jeu : l'un, dithyrambique, joué à l'honneur du champion ; et l'autre, récriminateur, joué pour tancer le ou les derniers.

Le dénouement du duel et la fin des travaux du jour ouvrent naturellement la dernière étape du *tafal-djéguélé*, celle de la clôture. Elle consiste essentiellement en des remerciements que les balafonistes adressent à tous les laboureurs pour le travail accompli ce jour, mais aussi et surtout au meilleur dont ils louent à nouveau la bravoure et le courage. Si une autre séance de travaux collectifs est prévue, il profite pour rappeler la date ou le jour aux laboureurs, en les invitant à se préparer pour être à la hauteur, en leur lançant des défis à relever (surtout aux moins valeureux), afin qu'ils se « vengent » lors du prochain duel cultural.

Les *tafal-djémouyi* ou "chants du labour" sont porteurs de valeurs cardinales pour la société sénoufo.

---

<sup>1</sup> Pluriel : *tapouhonguélé*

<sup>2</sup> Pluriel : *kangolobélé*



### 1.3. Exaltation des valeurs/vertus

Les chants du « *djéguélé* des champs » véhiculent des valeurs qui sont essentielles pour l'équilibre et l'harmonie de la société sénoufo. Ces chants, en plus de prôner l'endurance, la persévérance, le courage, l'effort, la bravoure, etc., cultivent chez l'homme sénoufo l'esprit d'équipe et de compétition, le sens de la solidarité et la saine émulation. Cela transparaît dans ces propos de Marianne Lemaire :

Les textes de ces chants font apparaître la rivalité comme l'un des éléments de l'ethos dans lequel baignaient ces concours d'autrefois. Mais si la musique œuvre, de concert avec le travail agricole, à exalter la rivalité, elle œuvre également, de concert avec la rivalité à exalter le travail et à l'ériger en valeur ultime (Lemaire, 1999, p.35).

La transmission et l'exaltation des valeurs se perçoit à travers les chants joués à la fois à l'intention du champion des champs (*tagbonw* ou *sambalouw*) et du ou des derniers (*tapouhonne* ou *kangolow*). Pour louer la bravoure du plus fort par exemple, le chant suivant peut être joué : "*Kahagolo kadjé katchirigué yo pié wou kalaha tihêlé*" (« Le poulet n'ose pas susciter l'ire de l'épervier, aussi naïf soit-il ! »). Ici, la métaphore *kahagolo* (poulet), fait allusion au dernier, quand celle de *kalaha* (épervier), fait référence au brave. Dans ce rapport de domination, la suprématie de l'épervier (le champion) est affirmée sur le poulet (le moins valeureux des laboureurs) qui devient ainsi sa proie dont il peut disposer à sa guise. Les balafonistes peuvent aussi apostropher nommément le champion du champ, en l'encensant. S'il s'appelle par exemple Naban, ils joueront ce chant en le nommant : *Naban hoo mikâ môféligué gnan nayiri tanhanhni tonhni mayali monhna* (« Naban, de toute ma vie, je n'ai vu homme à toi pareil, et la démarche de la bravoure te sied si bien ! »). Pendant que les balafonistes jouent ces chants en l'honneur du champion, celui-ci vient généralement danser au rythme du balafon pour corroborer les paroles jouées mais aussi pour défier tous les laboureurs. Ceux-ci l'adulent avec des chants tels que « (nom)...*wou nabélé djâhâ séhéni* ». Si le brave se nomme Nadjala, les balafonistes joueront cet air : « *Nandjala wou nabélé djâhâ séhéni* » (Nadjala est celui qui surclasse tous les laboureurs »).

Le *tagbonw* ou *sambalouw* est celui qui domine les laboureurs lors des travaux. Il est le premier à finir ses buttes ou ses sillons. En tant que meilleur cultivateur, le *sambalouw* est, selon Anita J. Glaze (1981), l'homme qui « exprime parfaitement l'éthique masculine sénoufo » (pp.48-49), et dans une certaine mesure, symbolise « la valeur transcendante du travail et de la souffrance pour le bien de la communauté » (1989, p.183). Selon Anita J. Glaze, ce qui caractérise cet homme, c'est sa rage de vaincre. Cette rage de vaincre emplit le champion des champs si bien qu'il « dédaigne la douleur causée par une éventuelle blessure » et « ignore toute la journée les sensations de faim et de soif » (Lemaire, 1999, p.47). La performance du *tagbonw* ou *sambalouw* lui confère une sorte de statut particulier au sein de sa communauté, voire au-delà. Celui-ci devient en effet un être prodigieux, objet d'admiration, d'adulation et de vénération de la part de tous les villageois.

La remise du *tafalipitiaw/téfalipitiaw*<sup>1</sup>, en guise de récompense du brave laboureur, matérialise ce culte rendu à celui-ci par la communauté. Elle lui permet d'être élevé au rang des champions ancestraux et d'acquérir diverses récompenses matérielles, notamment les plus belles filles de la contrée (voir image *infra*. p.6).

**Photo 1** : deux *tafal-pitiaw*



**Source** : Galerie sénoufo art arachi

L'exaltation des valeurs ne se limite pas au *tagbonw*, le brave. Elle se perçoit également à travers le traitement que subit le *tapouhonw*, le moins valeureux. Si le champion des champs est célébré parce que représentant un modèle et incarnant le digne membre de la communauté, le moins valeureux, en revanche, subit le courroux de la communauté. À son endroit, les joueurs de *djéguélé* jouent des plaintes aux accents récriminatoires, allant même jusqu'à lui dénier les droits les plus élémentaires. Ce chant qui lui dénie le droit de manger son plat avec de la sauce (mais avec de l'eau), est révélateur de cet état de fait : "*Tépouhonnon gninni tchien srouro liji ; loho srouro bekan n'kanhan tépouhonnon man*" (« Le dernier au champ n'est pas digne de manger son plat avec de la sauce, mais avec de l'eau. »). Le chant "*Sondjinguê faval sééni siba djagbolo figui kpohéni*" exprime le refus de la communauté de reconnaître au *kangolow* le droit au diversement, aux loisirs et à la réjouissance, en l'occurrence la danse du *kpohi* (*djéguélé*). Les derniers des duels culturels sont recouverts d'un déshonneur qui va au-delà de leurs personnes pour s'étendre à leurs parents, voire à toute la famille au sens large du terme. Cette autre chanson

<sup>1</sup> Selon la description faite par Anita J. Glaze et Bohumil Holas, le *téfalipitiaw*, littéralement *té-fa-li-pitiaw* (houe-travail-fille), est une canne sculptée dans du bois et surmontée d'une figurine de jeune fille au sommet de sa beauté, aux seins nus, avec un ventre proéminent de future mère (Glaze, 1989, p.183), et « parée de coquillages à signification sexuelle » et portant « sur la tête un gros récipient sphérique en poterie rempli d'eau » qui symbolise la quintessence de la vie (Holas, 1975, pp.72-73).

dédiée au moins valeureux atteste de ce état de fait : "*Pénanlougo Nagnounon mon gnon Nagnounon djône ni Nagnounon kalgui, tchâ tcha gbanguôh gui Nagnounon kalgui*" (« Nagnounon de Pénanlougo est beau, c'est son sexe qui l'a détruit (dans le sens de paresseux au champ), c'est à force de faire la cour aux femmes que Nagnounon est devenu si fainéant. »). Ici, la responsabilité du "crime" que représente la paresse et la fainéantise, n'est pas portée par Nagnounon seul, mais aussi par son géniteur, Pénalougo. Pénalougo étant le nom donné au père de Nagnounon lors de l'initiation dans le bois sacré, cela sous-entend que le déshonneur est porté non seulement par Nagnounon et son père, mais aussi par tous les membres de la promotion de son père dans le bois sacré. Au demeurant, le père de Nagnounon est mis au banc des accusés pour avoir jeté, par l'entremise de son fils indigne, l'opprobre sur toute une promotion du bois sacré, voire sur toute une communauté. Aussi l'individu, et par-dessus lui, la famille, devient-elle la risée de tous.

Ce traitement empreint de frustration et d'humiliation infligé aux derniers ou aux paresseux a pour objectif ultime de fouetter leur orgueil afin qu'ils se surpassent et fassent mieux lors des prochains labours.

Si les joueurs de *djéguélé* d'autrefois connaissaient les différents chants liés à ces duels culturels et maîtrisaient leur jeu ainsi que leur agencement, pour en avoir été acteurs, ou encore témoins, ceux d'aujourd'hui les ignorent - du moins - pour la grande majorité parce que la pratique se fait de moins en moins de nos jours.

## **2. Difficultés liées à la pratique du *tafal-djéguélé***

Un certain nombre de facteurs constituent des menaces pour la pratique du *tafal-djéguélé*. Ces facteurs ont pour effet de raréfier cette pratique culturelle et d'entraver ainsi le véhicule des valeurs contenues dans le répertoire musical du labour.

### **2.1. Colonisation, école formelle et leur corollaire**

La colonisation et l'école occidentale ont occasionné de profonds bouleversements en Afrique en général, et en Côte d'Ivoire en particulier. Avant leur avènement, les sociétés précoloniales étaient très peu ouvertes sur l'extérieur et constituaient des ensembles homogènes, harmonieux du point de vue de l'organisation sociale, politique et culturelle. Cette réalité a malheureusement changé avec la colonisation et l'introduction de l'école formelle qui ont, non seulement ouvert les sociétés africaines sur l'étranger mais aussi et surtout établi un nouvel ordre en déphasage avec l'ancien. Les fondements et les principes de la société africaine monolithique précoloniale ont été ainsi remis en cause, surtout que le problème de la conciliation entre les deux types de cultures ou civilisations n'a pas toujours été bien réglé. En effet, cette ère, considérée comme celle de la modernité y a introduit et imposé les valeurs occidentales présentées comme "universelles". Cela s'est fait au prix de la dénégation des fondamentaux des sociétés et de la négation des cultures africaines. Cette situation a été la cause des grandes perturbations sociopolitiques et culturelles sur le continent.

L'idéologie civilisatrice a même nié l'existence de cultures en Afrique et a établi une hiérarchie des valeurs dans laquelle celles de l'Afrique occupent le bas de l'échelle. [...]. La civilisation européenne étant ainsi présentée comme la seule dont les valeurs sont universelles, ceci imposait à l'Europe le devoir de «civiliser» les autres parties du monde (Somé, 2001, p.42).

L'indépendance acquise, il incombait à l'Afrique de façon générale et à la Côte d'Ivoire en particulier de prendre en main son destin. Les gouvernants se devaient par exemple d'intégrer la Culture et les valeurs dans les programmes scolaires tout en gardant une ouverture sur l'extérieur. Ce devoir d'africanisation de l'école est rendu manifeste dans ce les propos de Joseph Ki-Zerbo pour qui « L'école ne peut tourner le dos au patrimoine africain : ce serait l'école en Afrique et non l'école africaine » (Ki-Zerbo, 1990, p.92).

Malheureusement, à l'instar de beaucoup de pays africains, la Côte d'Ivoire n'a pas suffisamment intégré cette donne. Comme répercussion de cet état de fait, bon nombre de sociétés traditionnelles ivoiriennes sont confrontées à des mutations sociales qui les impactent négativement. C'est le cas de la société sénoufo. Les conséquences que la colonisation, l'école formelle, le christianisme, le modernisme, le capitalisme, la globalisation, les mass-médias, etc., référents de la civilisation occidentale et, dans une moindre mesure l'islam, ont introduit en pays sénoufo, sont entre autres le changement des mentalités, la culture de l'individualisme, le délitement des valeurs culturelles, l'abandon progressif de certaines pratiques et expressions culturelles. Le *tafal-djéguélé* figure au nombre des pratiques culturelles des communautés sénoufo de Côte d'Ivoire « victimes » de ces facteurs, car sa pratique se fait de moins en moins. L'on assiste aujourd'hui à une raréfaction de la pratique du *tafal-djéguélé*. En effet, il est de plus en plus rare qu'un chef de village, de terre, de famille, du bois sacré, etc. bénéficie, de nos jours, de travaux collectifs. Or, c'est à l'occasion de ces travaux collectifs que le *tafal-djéguélé* était joué. La pratique a quasiment disparu dans la région de Korhogo. Toutefois, elle subsiste encore dans certaines contrées, mais non sans difficultés. Ces zones ont une caractéristique commune : celle d'être encore des lieux de forte production de l'igname, les buttes se faisant manuellement. Ce sont principalement le pays *kafigué*, *gbato* et *koufoulo*, notamment à Dikodougou, Boundiali, Zangaha, Katiali, Palla, Ganaoni et Zanbôkaha.

## 2.2. Évolution des techniques culturelles

Le progrès technologique a occasionné des changements dans la société sénoufo. Ces changements ne sont pas sans conséquences pour le *tafal-djéguélé*. Le *tafal-djéguélé* anime les travaux collectifs des laboureurs à la houe. Ces travaux sont donc exécutés manuellement. Le progrès technologique a permis de moderniser et de mécaniser l'agriculture. De nos jours, la culture attelée et les tracteurs agricoles sont devenus une alternative salubre pour le monde paysan dans la mesure où ces équipements agricoles rendent moins laborieuse leur tâche et permettent de mettre en valeur de grandes parcelles en si peu de temps, contrairement à la culture collective manuelle. Assurément, la culture attelée, diffusée depuis 1971 dans les régions nord de la Côte d'Ivoire, a

commencé à connaître un succès à partir de 1974 (Bigot, 1979), et « Les propriétaires de charrue labourent non seulement leurs champs, mais aussi ceux des autres moyennant un prix de location, délaissant de plus en plus le système ancien basé sur les travaux en commun » (Le Guen, 2004, p.4). En effet, la houe est quasiment remplacée aujourd'hui par la culture attelée ou les tracteurs agricoles.

Le paysan sénoufo, n'usant presque plus de la houe pour mettre en valeur ses parcelles, l'utilisation du *djéguélé* pour encourager et stimuler l'ardeur des travailleurs agraires est mise à mal, d'où la faible pratique du *tafal-djéguélé*.

### 2.3. Cessation du *djétomhni* ou *djétâmane*

L'une des difficultés auxquelles le *tafal-djéguélé* est confronté de nos jours est, sans conteste, la fin de l'apprentissage auprès d'un maître, d'un praticien. Autrefois, quiconque voulait apprendre à jouer du balafon, avait recours à un stage d'apprentissage auprès d'un maître, lui-même ancien balafoniste. Ce stage est appelé *djétomhni* ou *djétâmane*. L'apprentissage se déroule soit auprès d'un maître balafoniste "retraité", soit auprès des membres d'un groupe déjà constitué. Ces praticiens ont l'avantage de maîtriser à la fois la pratique (le jeu de l'instrument et des chants) et la théorie (les paroles, l'historique et le contexte) des chants. Les apprenants recevaient donc auprès de ceux-ci une formation « complète ». Les méthodes d'apprentissage sont essentiellement l'écoute active, l'observation et l'imitation.

Les apprenants avaient, vis-à-vis de leurs formateurs ou maîtres, des devoirs. En plus du respect et de l'obéissance qu'ils devaient leur vouer, ceux-ci avaient également l'obligation de se rendre disponibles et de les aider à labourer leurs champs ou à accomplir tout travail agricole pour lequel ils seraient sollicités. La contribution champêtre des formés allait parfois au-delà de leurs personnes pour prendre une dimension communautaire : cet effort était souvent consenti par les familles, les villages, voire les contrées dont les membres sont mis en formation. Des vivres tels que le riz, le maïs, l'igname, etc. étaient quelques fois offerts aux formateurs en guise de récompense.

Hélas, ce stage de formation auprès des maîtres n'a plus cours de nos jours, et les jeunes balafonistes apprennent à jouer de l'instrument sur le tas. En réalité, le système capitaliste a entraîné dans le monde des « bouleversements sociaux extrêmement radicaux et rapides », et de nombreuses personnes « sont sorties de la tradition, se livrent à des calculs économiques précis, adoptent des modes de vie et de consommation de style européen » (Samir, 1967, p.111). En pays sénoufo comme partout où le capitalisme prévaut, la recherche du profit, la rémunération du travail par un salaire, etc. sont devenues les nouveaux paradigmes. Désormais, c'est un culte qui est rendu au bien matériel, à l'argent. Fort de cela, personne ne veut travailler sans être payée, et se mettre au service de la collectivité sans possibilité de rétribution est devenu un sacrifice trop grand pour être consenti. Les jeunes aspirant à jouer le *djéguélé* n'acceptant plus d'accomplir le *djétomhni* et de se soumettre à ses exigences, les maîtres et autres praticiens détenteurs des savoirs et savoir-faire liés au *djéguélé* ne les transmettent plus à ceux-ci. Cette situation crée bien des dommages au *tafal-*

*djéguélé* dont les principales sont : la méconnaissance de son répertoire musical, la non-maîtrise de son enchaînement ou séquençage, l'ignorance des paroles des chants du labour, le jeu approximatif des chants du labour.

Au regard de cet état de fait, il convient de prendre des initiatives pour sauvegarder le répertoire musical du *tafal-djéguélé* ainsi que les valeurs qu'il renferme.

### **3. Sauvegarde du patrimoine musical du *tafal-djéguélé***

#### **3.1. Pourquoi sauvegarder le *tafal-djéguélé* ?**

Le Patrimoine Culturel Immatériel (PCI) est un facteur majeur du maintien de la diversité culturelle face à la mondialisation croissante, et est utile au dialogue interculturel et encourage le respect d'autres modes de vie (UNESCO, 2011). Il comprend les traditions ou les expressions vivantes héritées des ancêtres et transmises aux descendants. Le patrimoine culturel immatériel se manifeste à travers plusieurs domaines dont celui des Pratiques sociales, rituels et événements festifs.

Aujourd'hui, de nombreuses expressions et manifestations du patrimoine culturel immatériel sont menacées par plusieurs facteurs entre autres la mondialisation et l'uniformisation. Ces facteurs font courir aux expressions et manifestations du PCI le risque d'être perdues à jamais, et de les voir ainsi reléguées comme pratiques appartenant au passé. La sauvegarde de ce patrimoine et sa transmission aux générations futures le renforcent et le pérennisent tout en lui permettant d'évoluer et de s'adapter. Pour le sauvegarder et le pérenniser, le PCI doit être régulièrement pratiqué, appris au sein des communautés et transmis d'une génération à l'autre.

Le *tafal-djéguélé* en tant qu'élément<sup>1</sup>, appartient au domaine des Pratiques sociales, rituels et événements festifs. Parce qu'elle est une pratique et une expression culturelle, elle a un fort ancrage dans la société sénoufo. Cette société étant essentiellement constituée d'agriculteurs, le *tafal-djéguélé*, en tant que moyen d'animation du labour et de magnification des vertus liées au travail en particulier et à la vie en général, en est un des fondements. Outre ces aspects sociaux, identitaires et culturels que renferme le *tafal-djéguélé*, celui-ci comporte un aspect économique. En effet, l'une des fonctions du « balafon du labour » est d'inciter les cultivateurs à labourer de grandes superficies de champs et de favoriser ainsi une grande production, donc des récoltes abondantes. Une partie de ces récoltes étant destinée à la vente, il est évident que le paysan verra ses revenus augmenter.

En dépit de cet intérêt du *tafal-djéguélé*, celui-ci fait face à des périls dont les mutations sociales sont la principale cause. Ces périls imposent que des mesures soient prises pour le sauvegarder, ou du moins, les valeurs qu'il véhicule.

---

<sup>1</sup> Le Patrimoine culturel immatériel étant varié et évolutif, le terme « élément » a été adopté par l'UNESCO pour désigner les pratiques et expressions culturelles des différents peuples du monde. Il est donc aujourd'hui systématiquement et commodément employé par l'UNESCO et l'ensemble des États parties dans la mise en œuvre de la Convention de 2003 et de ses Directives opérationnelles.

### 3.2. Mesures de sauvegarde du *tafal-djéguélé*

La réduction de l'aire de pratique du *tafal-djéguélé* ainsi que la quasi disparition des occasions de sa pratique ne favorisent plus le jeu (en situation) des chants du labour. Du reste, la fin de l'apprentissage du *djéguélé* auprès d'un maître qui habilitait le futur joueur à maîtriser la théorie et la pratique liées à l'instrument participe de la méconnaissance des paroles des chants du labour, de l'art de les jouer et de les enchaîner. Si rien n'est fait, le *senang*<sup>1</sup> risque de perdre le patrimoine musical relatif à l'animation du labour et des duels culturels de même que les valeurs qu'il renferme.

Pour lutter contre cet état de fait, plusieurs mesures doivent être prises. Tout d'abord, l'on doit enregistrer systématiquement et en situation, le répertoire musical du labour. Pour ce faire, le territoire sénoufo pourrait être subdivisé en plusieurs zones en ayant pour repère majeur la langue, le parler. L'on pourrait, par exemple, avoir la zone *nafara*, *tiembara*, *gbato*, *kafigué*, *kadilé*, *koufoulognarafolo/palaka*, etc. Une telle subdivision permettrait non seulement de prendre en compte les variances linguistiques, mais aussi et surtout d'embrasser la pratique du *tafal-djéguélé* dans sa diversité. L'enregistrement du répertoire du labour se ferait en ayant recours aux anciens balafonistes de renoms encore en vie, de préférence ceux qui ont déjà animé les compétitions culturelles lors des travaux de labour. En effet, en plus de savoir interpréter magistralement les chants liés au labour, ceux-ci ont l'avantage d'être à même d'expliquer les paroles et le sens de ces chants, les valeurs qu'ils véhiculent ainsi que le contexte de leur composition. Ensuite, ces chants enregistrés doivent faire l'objet d'une transcription, et plus précisément d'une partition musicale. En effet, en tant qu'œuvre de tradition orale, la musique du *djéguélé* en général et du *tafal-djéguélé* en particulier est non écrite. Parfois, l'œuvre musicale du *djéguélé* est le résultat d'une improvisation. Il est donc important de transcrire les chants et de les mettre à disposition sous la forme de partition musicale. Cela contribuerait à une large diffusion du répertoire musical du *tafal-djéguélé*, car ses chants pourraient être joués ou interprétés partout dans le monde. Enfin, les travaux de recherche portant sur l'enregistrement, l'exégèse, la transcription ou la mise en partition du répertoire musical du *tafal-djéguélé* devront être publiés sous format livre. Ce livre, qui sera un outil pédagogique et/ou didactique destiné aux praticiens et aux amateurs du balafon en général et du *djéguélé* en particulier, comportera l'ensemble des éléments relatifs à la théorie et à la pratique du *tafal-djéguélé*. En effet, en plus de contenir un CD audiovisuel sur le *tafal-djéguélé* et les chants qui s'y rapportent, il fournira des informations écrites relatives aux contextes de la création des chants du labour, contiendra les paroles transcrites de ces chants (en Sénoufo et en Français) ainsi que les valeurs qu'ils véhiculent.

---

<sup>1</sup> Ce terme renvoie à « l'univers sénoufo ».

## Conclusion

En inscrivant le 05 décembre 2012 les pratiques et expressions culturelles liées au balafon des communautés sénoufo du Mali, du Burkina Faso et de la Côte d'Ivoire sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, l'UNESCO avait à cœur de les protéger contre les menaces diverses et multiformes sans cesse croissantes. Le *tafal-djéguélé*, une pratique et expression culturelle liée au balafon des communautés sénoufo de Côte d'Ivoire, nonobstant son intérêt, est menacée.

Pratique profondément ancrée dans la société, elle anime les duels culturels lors des travaux champêtres de ces communautés dont le labour est l'un d'un trait identitaire et véhicule les valeurs qui magnifient le travail, notamment le goût de l'effort, le courage, l'ardeur, l'endurance, la persévérance et la résistance aux épreuves, la bravoure, etc. Cependant, certaines mutations sociales impactent négativement, de nos jours, cette pratique porteuse de valeurs et de vertus sur lesquelles repose le *senang*. Ces mutations sociales sont entre autres la remise en cause de l'organisation des sociétés traditionnelles et de l'autorité de ceux qui incarnent le pouvoir traditionnel, le changement des modes de vie et des mentalités, le changement des paradigmes dans les sociétés, le délitement des valeurs culturelles, etc. Ces changements sociaux sont intervenus dans les sociétés africaines et ivoiriennes, notamment en pays sénoufo de Côte d'Ivoire à l'occasion de l'ouverture « forcée » des dites sociétés sur l'extérieur occasionnée par la colonisation, l'école occidentale, la mondialisation, les mass-médias, etc. Cette situation, parce qu'elle ne favorise pas la pérennisation du *tafal-djéguélé*, empêche la diffusion et la transmission des valeurs qu'il revêt. Cette situation étant dommageable pour les *senambélé* en raison des risques de déperdition du répertoire musical du labour ainsi que des valeurs qu'ils portent et véhiculent, il apparaît impérieux d'identifier des solutions afin de les pallier ou de les minorer. Le présent article est aussi une contribution dans ce sens. En effet, il propose l'enregistrement, l'exégèse, la transcription et/ou la notation, la publication sous format livre du répertoire musical lié au labour comme mesures afin de protéger, de pérenniser et de garantir la diffusion à la fois dudit répertoire et les valeurs qu'il porte.

En Côte d'Ivoire, l'on a créé le concept de « Ivoirien nouveau » pour traduire la volonté de façonner l'Ivoirien afin d'opérer en lui des changements positifs et qualitatifs, d'en faire un citoyen modèle, débarrassé des comportements et attitudes qui vont à l'encontre du développement et du progrès. Toutefois, à défaut d'un contenu clairement défini permettant d'obtenir cet "Ivoirien nouveau", le concept est considéré ni plus ni moins comme un concept politique et divise par ce fait. Fort de cela, conférer de la teneur à ce concept paraît une nécessité urgente. Dans cette perspective, les valeurs véhiculées par le répertoire musical du « *tafal-djéguélé* » ne pourraient-elles pas contribuer à l'élaboration de ce contenu ?



## Bibliographie

- Amin, S. (1967). Le développement du capitalisme en Afrique noire. *L'Homme et la société*, n°6, pp. 107-119
- Bigot, Y. (1979). L'introduction de la culture attelée en pays Sénoufo (nord-ouest de la Côte d'Ivoire). *Maîtrise de l'espace agraire et développement en Afrique tropicale : logique paysanne et rationalité technique*, Paris, ORSTOM, pp.529-536
- Coulibaly, S. (1961). Les paysans sénoufo (Côte d'Ivoire). *Les Cahiers d'Outre-Mer*, n°53 [En ligne], consulté le 29 Août 2021, URL : [https://www.prsee.fr/doc/caoum\\_0373-5834\\_1961\\_num\\_14\\_53\\_2192](https://www.prsee.fr/doc/caoum_0373-5834_1961_num_14_53_2192)
- Glaze, A. (1981). For spirits and king, mat, N.Y., n°23, pp.48-49
- Holas, B. (1975). Image de la mère dans l'art ivoirien, Préface de thèse Houphouët-Boigny, Abidjan et Dakar, Nouvelles Éditions Africaines
- Le Guen, T. (2004). Le développement agricole et pastoral du Nord de la Côte-d'Ivoire : problèmes de coexistence. *Les Cahiers d'Outre-Mer*, N°226-227 [En ligne], consulté le 9 juillet 2021, URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-d-outre-mer-2004-2.htm>
- Lemaire, M. (1999). Chants de l'agôn, chants du labeur. Travail, musique et rivalité en pays sénoufo (Côte d'Ivoire). *Journal des Africanistes*, Société des Africanistes, 69 (2), pp. 35-65
- Ministère de la coopération et du développement. (1989). Corps sculptés, corps parés, corps masqués : chefs-d'œuvre de Côte d'Ivoire, Paris, Galeries nationales du Grand Palais
- Programme des Nations Unies pour le Développement. (2004). Rapport national sur le développement humain en Côte d'Ivoire : cohésion sociale et reconstruction nationale, [En ligne], consulté le 29 Août 2021, URL : <https://planipolis.iiep.unesco.org/fr/2004/rapport-national-sur-le-d%C3%A9veloppement-humain-en-c%C3%B4te-divoire-2004-coh%C3%A9sion-sociale-et>
- Somé, M. (2001-2002). Les cultures africaines à l'épreuve de la colonisation. *Afrika Zamani*, Nos. 9&10, pp. 41-59
- Soro, M. D. (2014). Le Téfalipitiaw : possible source d'inspiration de l'éthique du travail et de la manifestation de la valeur de la femme dans la culture sénoufo. *Actes du colloque Patrimoine sacré et Renaissance ivoirienne*, Korhogo, pp. 27-35
- UNESCO. (2011). Qu'est-ce que le patrimoine culturel immatériel ?

## 2- Sources orales

Nom de l'interviewé	Qualité/ fonction	Sujet de l'entretien	Date et lieu	Durée
KONÉ Sionfolo	Ancien balafoniste et fabricant de balafons	Diagnostic du <i>tafal-djéguélé</i> en pays sénoufo, notamment dans la région de Boundiali	12 Juin 2021 à Kouto (Boundiali)	27 mn 12 s
SÉKONGO Alexis	Promoteur culturel et porte-canne du Chef de canton de Korhogo	Les menaces liées au <i>tafal-djéguélé</i> en pays sénoufo	11 Juin 2021 à Korhogo	33 mn 57 s
YÉO Doulaye	Acteur du labour à la houe	Les chants, déroulement et/ou le séquençage du <i>tafal-djéguélé</i>	13 Juin 2021 à Kpôhôkah (Komborodougo)	9 mn 28 s
YÉO Moussa	Témoin oculaire et auriculaire du <i>tafal-djéguélé</i> .	Les mutations sociales en pays sénoufo et leur impact sur le <i>tafal-djéguélé</i>	13 Juin 2021 à Kpokaha (Karakoro)	12 mn 52 s
YÉO Navounga	Fils d'un ancien champion des champs	Les chants et les étapes du <i>tafal-djéguélé</i>	11 Juin 2021 à Sédiogo (Sinématiali)	17 mn 10 s

## LA PROBLÉMATIQUE DU SACRÉ DANS LE PROCESSUS DE DÉVELOPPEMENT DE L'AFRIQUE

KARABOILY Mah Hortense  
(INSAAC), Abidjan-Côte d'Ivoire  
[Khortensias2016@gmail.com](mailto:Khortensias2016@gmail.com)

### Résumé

Plusieurs stratégies ont été identifiées et mises en œuvre par les experts du développement, dans le but de sortir l'Afrique de la léthargie dans laquelle elle se trouve. Bien que ces approches aient été à tous points décisives, elles se sont soldées par une situation de quasi-échec, vu l'état actuel du continent. La raison principale à ce fait tient à ce que les diagnostics et les solutions proposés restent partiels et ne tiennent pas compte de l'impact de la "mentalité africaine" sur les agissements et sur les comportements individuels et collectifs. Nous postulons alors dans cet article que cette mentalité est problématique et fondamentalement à la base de la décélération constatée, car entièrement construite à partir du rapport que l'africain a au sacré. Pour prétendre à un développement total, il est nécessaire qu'un changement courageux dans le mode de représentation propre à l'africain s'opère. Quand il est question de développement en effet, il est impossible de faire l'économie d'une démarche rationnelle.

**Mots Clés :** Sacré - mentalité africaine - rationalité - développement.

### Abstract

The African continent remains still in a dormant state when it comes to social and economic development despite the remarkable number of solutions which had been so far designed and implemented. The root causes for this failure is that those solutions were partially thought of, given that they obviously failed to take the so-called "african mentality" which could be considered as a critical behavioral trait into account. Our stand in this article is that the problem with the mental framework of the african people is that it is strongly influenced by superstitious and sacred beliefs. Yet Africa will successfully claim development only if they make a swift and courageous change towards their way of thinking and viewing, their environment. A rational approach must therefore be integrated into the african representations of the world.

**Keywords:** Sacred - African mentality- rationality - development.

## Introduction

L'économiste François Perroux définit le développement comme « la combinaison des changements mentaux et sociaux d'une population qui la rendent apte à faire croître cumulativement et durablement son produit réel et global » (F. Perroux, 1961, p. 16.) Vu sous cet angle, le développement se présente comme une combinaison d'éléments d'ordre psychologique et social permettant d'impulser des changements observables dans le système économique mais également dans les organisations sociales. Lorsqu'il s'est agi d'installer durablement l'Afrique sur la voie du développement, les stratégies qui ont été adoptées n'ont essentiellement visé que la stimulation de la croissance économique. Or, vu la situation actuelle du continent, il est possible d'affirmer sans risque de se tromper que la grande majorité de ces stratégies s'est finalement révélée inefficace<sup>1</sup>. Qu'en a-t-il été alors des changements mentaux dont il question dans la définition ? Une telle question se pose à bien des égards, puisqu'aujourd'hui encore l'essentiel des actions porte sur la résorption des causes exogènes notamment économiques et politiques du sous-développement. Tout en reconnaissant l'importance décisive des approches jusqu'ici proposées, celles-ci se sont montrées insuffisantes, car exclusivement centrées sur l'apport des partenaires au développement et/ou sur les stratégies et plans nationaux en faveur de la croissance économique. Les solutions restent de ce point de vue partielles et risquent de l'être encore longtemps et les objectifs à atteindre incertains, tant que les changements mentaux nécessaires à l'impulsion d'une dynamique de développement ne sont pas concrétisés. Les caractéristiques mentales des populations à qui ces programmes sont destinés ne doivent pas être ignorées, car elles représentent le matériau fondamental dont la transformation s'avère nécessaire si l'on veut atteindre les objectifs visés. En effet, il importe que l'impact de la psychologie africaine sur les agissements et les comportements individuels et collectifs soit enfin envisagé comme un prérequis à l'élan vers le développement.

Dans ce texte, nous nous proposons d'investiguer cette question psychologique, c'est-à-dire de questionner la structure mentale des africains afin de souligner son

---

<sup>1</sup>Plusieurs initiatives notamment économiques et sociales ont été prises depuis les indépendances pour sortir le continent africain de sa léthargie et le soutenir dans sa marche vers le développement. Au nombre de ces initiatives, l'on peut compter les différents plans d'ajustement structurels proposés par les instances financières internationales, ou encore la mise en place d'instrument tel que le NEPAD (Nouveau Partenariat pour le Développement de l'Afrique). Si, au fil des ans le taux de croissance général sur le continent s'est amélioré - passant par exemple entre 2000 et 2016 à un taux moyen de 4.6 % (CUA/OCDE, 2018, p.19.) alors qu'il présentait un taux de 2,7 % sur l'ensemble des années 90 - il n'en demeure pas moins que cette croissance reste volatile et ne permet pas d'impacter positivement le bien-être général des populations ; la pauvreté, l'inaccessibilité aux infrastructures de base etc. demeurant persistantes. Cette difficile avancée de l'Afrique nécessite en permanence toujours plus de stratégies pour le renforcement de ses bases économiques. Voir à ce sujet le récent rapport CUA/OCDE (2018), « Dynamiques du développement en Afrique 2018 : Croissance, emploi et inégalités », CUA, Addis Ababa/Éditions OCDE, Paris.

influence dans la quête de développement de l'Afrique. Nous postulons d'entrée que le mode de représentation propre à l'africain est problématique et constitue un sérieux handicap quant à son engagement à suivre la voie du développement. Ce mode de représentation qui se constitue à partir d'une compréhension globale du monde axée sur la fonction médiatrice du sacré, se trouve être aux antipodes de la pensée rationnelle fondatrice des sociétés occidentales modernes. En d'autres termes, nous avançons que le cadre mental dans lequel évolue l'africain se construit à partir du rapport qu'il a au sacré, et que ce rapport est fondamentalement la cause de la décélération constatée.

À l'observation en effet, presque toujours dans les sociétés africaines, tout événement survenant dans le monde matériel revêt aussi une signification dans l'ordre spirituel et y possède son pendant. Il n'y a pas de cloison étanche entre ce qui est de l'ordre du spirituel et du sacré et ce qui est de l'ordre matériel, physique et donc profane. On y remarque une présence du sacré telle, que les rapports aux autres, l'engagement et l'action dans la société s'en trouvent affectés. De ce qui précède, comment la question du sacré qui reste visiblement une catégorie fondamentale de la psychologie africaine, participe-t-elle à l'étiologie de la dynamique de développement de l'Afrique ? Si tant est que le développement dans une société est le résultat d'un amalgame subtil entre les aspects psychologiques, sociaux et économiques, n'y a-t-il pas lieu, d'élaguer notre mode de représentation des scories numineux qui le maintiennent dans un mode non-rationnel et empêchent par conséquent le continent d'entreprendre courageusement sa marche vers le développement ?

Dans une démarche qui se veut critique, nous nous proposons d'investiguer ces interrogations autour de trois axes clés. Le premier, en même temps qu'il situe la notion du sacré de façon générale, permettra de mieux cerner l'ampleur de son recours chez l'africain. Dans le second axe, nous analyserons la mentalité africaine afin de mieux comprendre les écueils qui lui sont liés dans le processus de développement. Enfin nous terminerons dans le troisième axe par quelques propositions et pistes de réflexion qui vont dans le sens de l'adoption d'un mode de représentation plus rationnel comme condition *sine qua non* d'un développement assuré pour l'Afrique.

Cela dit, bien que nous nous autorisions à convoquer des disciplines connexes telles que la philosophie, la sociologie, l'ethnologie, l'histoire etc., nous le ferons loin des querelles d'écoles, et nous nous bornerons à souligner les aspects qui nous paraissent pertinents dans le cadre de notre sujet.

### **1. De la dimension holistique du sacré en Afrique.**

Le sacré est une notion très vaste prenant en compte un bon nombre de recherches et d'auteurs tels que Robertson Smith, Robert Hertz, Émile Durkheim, Lucien Lévy-Bruhl, Max Weber, Marcel Mauss, Mircea Éliade etc. En dépit des textes qui foisonnent sur le sujet, il est pratiquement impossible de trouver une définition stable du terme à laquelle s'accrocher. Avant d'aborder la question du sacré comme notion centrale de la vie de l'africain, notre première démarche consistera à tenter une clarification sémantique du terme.

Étymologiquement, le mot sacré provient du latin *sacer* et signifie : "qui ne peut être touché sans souiller ou être souillé". Plus précisément dans le Petit

Robert, il désigne « ce qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable et fait l'objet d'un sentiment de révérence religieuse ». Il est également toujours dans ce dictionnaire synonyme de ce qui est « digne de respect absolu, qui a un caractère de valeur absolue. » Procédons plus attentivement à une analyse de ces trois approches définitionnelles.

Le sacré a d'abord trait à la souillure, c'est-à-dire à la capacité d'altérer la qualité d'une chose par le contact ou encore le fait d'être entaché par une chose impure par son contact. Dans ce sens, ce qui est sacré inspire la terreur par sa pureté, ou son impureté et il convient en tout état de cause d'éviter son contact. La notion de sacré ici renferme une signification double voire contraire. Dans son ouvrage *Totem et tabou*, Sigmund Freud relève cette ambivalence du sacré qui englobe à la fois le pur et l'impur dans les sociétés dites primitives. Il est à la fois ce qui repousse ou attire et attire et repousse. L'ambivalence correspond ici à ce « double caractère bienfaisant et dangereux des choses et des êtres sacrés, qui rend souhaitable l'entrée en relation avec elles, mais qui prohibe leur contact. » (F-A. Isambert, 1976, p. 41-42).

L'une des illustrations les plus significatives de cette ambivalence du sacré que présente Freud concerne les sociétés primitives et les sociétés traditionnelles dans le rapport que celles-ci ont avec la femme menstruée. Dans les sociétés traditionnelles indiennes par exemple, il existe ce qu'il est possible de qualifier de loge menstruelle « *isnatipi* » (W. Powers, 1994, p.105.) Ces loges menstruelles ont pour but d'isoler la femme afin d'éviter qu'elle ait tout contact avec son environnement. De même dans les sociétés africaines encore aujourd'hui, la femme menstruée est interdite de certains travaux domestiques, de réunions de famille, de prière (islam) et se doit de limiter pendant un certain temps ses rapports sociaux. Selon l'anthropologue Georges Bataille, s'il en est ainsi, c'est parce que cet état confère à la femme une force magique. En effet, même si, sa condition constitue pour elle « une sorte d'infirmité, voire même une malédiction », elle lui confère néanmoins un statut sacré presque « aussi sacré que la nature divine » (G. Bataille, 1976, p.54.)

Ensuite, au sacré correspond ce qui est interdit, inviolable et qui occupe un espace spécifique. Pour l'historien Mircéa Éliade, le sacré implique, « de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent. » (É. Mircéa, 1965, p. 186.) Ici, le sacré s'oppose au profane, il est entouré d'interdits qui le protègent et l'isolent. Il correspond à ce qui est réservé, séparé puisqu'il est mis hors de l'usage commun. Lorsqu'il est appliqué à un espace, à une chose ou à un être, il se déploie dans un champ rituel et constitue en cas de profanation un danger pour le non-initié. Pour le croyant, l'être, ou l'objet sacré doit faire l'objet d'un respect religieux, et des cultes doivent lui être dédiés. Dans le rapport au sacré, l'accomplissement des cultes et des rites est fondamental, car ces derniers correspondent aux règles de conduite qui prescrivent comment les hommes doivent se comporter avec les choses sacrées. Dans cette logique, le sacré est intrinsèquement lié à la religion comme phénomène anthropologique, mais aussi comme institution sociale.

Enfin, le sacré c'est ce qui est digne d'un respect absolu. Dans cette optique, il renvoie à la valeur que l'on donne à une chose, un être etc. Ainsi,

« est sacré l'être, la chose ou l'idée à quoi l'homme suspend toute sa conduite, ce qu'il n'accepte pas de mettre en discussion, de voir bafouer ou plaisanter... » (R. Caillois, 1950, p.171.) Le sacré est ici associé à quelque chose dont la valeur la rend intouchable et commande respect. Une application de cette forme de sacré peut être perçue dans les sociétés africaines à travers le respect qu'elles accordent aux ancêtres, aux aînés, etc. Les sociétés occidentales sécularisées elles, semblent avoir érigé l'homme en valeur absolue. La perspective axiologique s'y décline essentiellement sous un mode anthropologique ; ni Dieu, ni le monde n'en constituent le centre, mais bien l'homme.

La notion de sacré, en vertu de sa plurivocité renvoie à un faisceau complexe de définitions, tout comme à un nombre considérable de phénomènes et de comportements. L'analyse des approches définitionnelles proposées ci-dessus ne saurait évidemment prétendre à exprimer l'essence du sacré, mais elle permet de préciser le champ de la recherche tout en évitant toute forme de confusion. Que retenir alors ? D'abord, que le sacré ne se laisse pas uniquement appréhender au moyen de critères empiriques ou de définitions. Ensuite, s'il rend compte d'expériences religieuses, il ne s'y réduit pas. Il révèle également un certain nombre de constantes parmi lesquelles, son caractère universel, irrationnel, l'interdit et le tabou qui le couvrent, ou encore la vénération et le respect qui lui sont rattachés. Enfin, s'il fait traditionnellement référence à la culture et à la religion, la société contemporaine moderne ne saurait être exclue de son champ.

La notion de sacré étant située, quels sont dans les sociétés africaines, les domaines et les activités qui relèvent de cette catégorie ? Il convient donc à présent d'envisager plus en avant les questions liées au sacré notamment en Afrique, à ses différentes formes et pratiques et aux structures dans lesquelles il se constitue.

Notons que quasiment tous les domaines de la vie constituent des creusets d'expérience du sacré car, du point de vue de l'africain, le réel reste toujours problématique, incompréhensible, en ce sens qu'il échappe à la raison et même à toute connaissance certaine. L'expérience du sacré s'applique à bien des domaines et est rendue visible sous plusieurs formes. Quelques formes concrètes pourraient être retenues :

- Le temps sacré : dans les sociétés africaines, que ce soit au niveau des religions traditionnelles ou des religions dites révélées, à des moments précis sont organisés divers événements religieux ou culturels qui structurent la vie sociale. La ferveur générale et l'effervescence qui les accompagnent, témoignent de la prépondérance du surnaturel sur le continent. Ces événements sont la manifestation du désir intime d'un éternel retour vers un cosmos pur et sacré. Ils correspondent aux différentes fêtes religieuses qui constituent des moments d'adoration pendant lesquels des rites et cultes sont dédiés aux divinités et à Dieu. Ils correspondent également au temps imparti aux rites initiatiques, aux rites de passage, aux rituels liés à la vie tels les baptêmes, et même aux cultes rendus aux morts.

- Les espaces sacrés : pour l'africain, il n'existe pas d'homogénéité spatiale. Lorsqu'un espace est déterminé sacré, il se différencie qualitativement de son environnement. Dans sa dimension spatiale donc, le sacré se déploie dans certains lieux tels que les forêts sacrées, les rivières sacrées, les montagnes sacrées, les voies publiques, les carrefours etc., tout comme dans certains êtres naturels tels que les animaux. Mais notons cependant, qu'il n'y a pas d'espace exclusivement consacré aux rites et rituels dans les religions traditionnelles, au contraire des religions dites révélées pour lesquelles, il existe des lieux consacrés c'est-à-dire des temples bâtis (mosquées, cathédrales). Tout type d'espace peut selon les nécessités être tenu pour un espace sacré sur lequel, il est possible d'effectuer des libations, des rites sacrificiels etc.
- L'organisation sociale : elle est quant à elle fondée sur les valeurs telles que la référence aux ancêtres, le respect de l'autorité de l'aîné et la soumission aux interdits. Les ancêtres, bien qu'étant invisibles sont des membres actifs de la société et veillent sur le sort de leurs descendants. L'ancêtre est le semblable à soi devenu un être spirituel. En tant qu'intermédiaire entre deux mondes, il jouit d'une grande autorité. Il est à la fois craint et respecté, et les sacrifices et prières sont un moyen de bénéficier de son indulgence. C'est dans ce même ordre d'idée que l'aîné est craint et respecté. En effet, les sociétés africaines sont gérontocratiques et accordent une grande importance au respect de la hiérarchie sociale. Dans une telle configuration, l'autorité dévolue à l'aîné lui confère une sorte de sacralité, il est donc intouchable et son avis est le plus souvent contraignant, car revêtu d'un caractère absolu. Enfin, toujours dans l'organisation sociale, une place considérable est accordée aux interdits. Ceux-ci participent non seulement à la formation de la conscience morale de l'individu, mais consolident également l'harmonie sociale. L'existence des interdits et leur respect contribuent à réguler les comportements des uns et des autres, c'est la raison pour laquelle les transgresser est facteur de conflits, voire de malheur.
- La sphère politique : que ce soit le chef politique, le souverain, le chef de village etc., sa position singulière lui confère une certaine sacralité<sup>1</sup>. Dans les sociétés traditionnelles, l'autorité du souverain est sacrée tout comme sa personne puisqu'il est porteur de la force vitale de l'ancêtre. Les pouvoirs modernes en Afrique perpétuent également l'idée de la sacralisation du pouvoir à travers la fonction du chef d'État. Dans l'imaginaire de l'Africain, le chef de l'État est sacré, il occupe une position semblable à celle de l'aîné dans la hiérarchie sociale traditionnelle, en vertu de cette position, son autorité est difficilement contestable et contestée.

Comme on peut le voir, le sacré est la notion centrale autour de laquelle gravitent sans exception tous les aspects de la vie en société en Afrique. Il

---

<sup>1</sup> Consulter à ce sujet, Maurice Kamto, 1987, *Pouvoir et droit en Afrique noire : essai sur les fondements du constitutionalisme dans les États d'Afrique noire francophone*, Bibliothèque Africaine et Malgache, éd. LGDJ.



imprègne les cultures locales, les religions traditionnelles et celles apportées par la colonisation, les structures politiques, l'espace social et même l'économie<sup>1</sup>. Cette structuration des sociétés africaines marquée principalement du sceau de l'interdit, de la vénération, du respect absolu et de la crainte telle que mise en lumière ci-dessus, soulève quelques problématiques liées au développement qu'il convient d'analyser à présent.

## 2. Vers la critique d'une « mentalité africaine ».

Selon les termes de Max Weber, le type de représentation qui se décline dans certaines sociétés sous le mode d'une sacralisation de tous les aspects de la vie est caractéristique des peuples n'ayant pas encore connu le "désenchantement", c'est-à-dire incapables de se soustraire aux présupposés magiques et à la superstition. À comparer particulièrement en effet, les sociétés occidentales et africaines, il ressort que les premières sont fondamentalement axées sur un système de pensée basé sur la rationalité et les secondes sont culturellement portées vers un mode de pensée plutôt « pré-logique », « primitif », « mystique » ou « magique » selon les termes de Lévy-Bruhl. Une telle comparaison est particulièrement éclairante à plus d'un titre, car elle laisse apparaître deux types de sociétés. Dans le premier, figure des sociétés hyper-rationalisées, constituées pour l'essentiel des pays occidentaux qui dit-on sont les plus développés. Et dans le second, les sociétés - africaines en l'occurrence - où la rationalité peine à se déployer et qui apparaissent moins avancées. Nous pouvons donc légitimement interroger ici l'incidence du mode de représentation propre à l'africain, sur le développement du continent. Autrement dit, la place trop importante accordée à l'irrationnel ne pourrait-elle pas constituer un obstacle sous-jacent au développement de l'Afrique ?

Ce que l'on nomme développement, c'est un ensemble de performances individuelles et collectives quantifiables et mesurables lié au mouvement du progrès. La problématique du développement consiste dans toute société en la manière dont la mentalité dite primitive s'oriente vers une dynamique de pensée rationnelle. Autrement dit, elle se situe au niveau de la capacité de l'esprit humain, dont la structure est universelle, à s'orienter vers des modes de représentation plus rationnelles.

Comme concept, le développement tire ses prémisses théoriques de la tradition des Lumières. Trait caractéristique de l'entrée dans la modernité, les Lumières font la promotion de la pensée méthodique contre la crédulité. Issus de cette tradition, le progrès et le développement ne peuvent se réaliser qu'au prix de l'affranchissement de toute tutelle religieuse. En effet, le dépassement des interprétations fétichistes, théologiques et métaphysiques, par la mise en

---

<sup>1</sup> Les sacrifices rituels semblent de plus en plus constituer pour les africains des voies d'accès rapide à une situation économique reluisante. Bien que ce sujet soit très peu documenté, voir pour plus amples informations : Soudan François et Pauron Michael, juin 2014, « [Crimes rituels : sur l'autel de la puissance et de l'impunité](http://www.jeuneafrique.com/52666/politique/crimes-rituels-sur-l-autel-de-la-puissance-et-de-l-impunité) », *Journal Jeune Afrique*, [en ligne] [www.jeuneafrique.com/52666/politique/crimes-rituels-sur-l-autel-de-la-puissance](http://www.jeuneafrique.com/52666/politique/crimes-rituels-sur-l-autel-de-la-puissance). Raymond Nébi Bazare et al, Août 2017, « Cybercriminalité ou "Broutage" et crimes rituels à Abidjan: Logiques des Acteurs et Réponses au Phénomène : Cas des Communes de Yopougon et d'Abobo » in *European Scientific Journal*, Vol.13, No.23, 104-128.

place d'une conception scientifique et rationnelle de l'univers se présente comme la première condition du progrès et de l'amélioration des conditions matérielles de l'homme. Ce processus de sécularisation consacre l'émancipation du monde et de l'homme vis-à-vis de la nature et de toutes les instances tutélaires qui jusque-là maintenaient l'humanité dans un état d'hétéronomie. À ce titre, l'idée de développement est consubstantielle à l'idée de modernité comme entreprise de libération individuelle, sociale et politique.

La modernité, historiquement considérée comme un événement interne à l'histoire occidentale se conçoit donc « comme le fruit d'une attitude, d'une manière d'être et de regarder le monde » (D. Martuccelli, 1999, p.10). Il s'agit en réalité d'une rationalisation du monde et des attitudes, visant un double objectif, celui d'abord de l'avènement d'un individu souverain et autonome, celui ensuite de l'accroissement constant de l'efficacité de l'économie, des sciences, de la technologie etc. L'idée que porte la modernité, c'est celle de promouvoir un certain type de rapport à la nature et au monde qui tranche radicalement avec les conceptions et les principes antérieurs marqués du sceau de la transcendance. C'est une démarche nouvelle, fondamentalement rationnelle et universaliste dont la finalité est le développement. Celui-ci consiste *in fine*, à adopter « des habitudes d'esprit » qui induisent des comportements et pratiques sociales rationnels. C'est la raison pour laquelle amorcer la voie du développement présuppose d'abord un changement radical de mentalité, une appréhension nouvelle du monde qui nous entoure, fondée essentiellement sur l'usage de la raison. Qu'en est-il de ce qui précède, du mode de pensée des africains, c'est-à-dire de leur mentalité ?

En questionnant le milieu social, la culture, il est possible d'avoir une saisie complète du mode de pensée prégnant dans une société donnée et parallèlement de comprendre le contexte singulier dans lequel son évolution politique, sociale, économique etc. s'opère. Toute culture, dévoile une « manière existentielle » qui elle-même est la production d'une conscience dans le temps et dans l'espace. En effet, l'évolution de toute société, qu'elle soit sociale, économique ou politique est subordonnée aux systèmes de représentation et au mode d'appréhension du monde qu'elle déploie. C'est en cela, que la mentalité d'un peuple est significative, car elle se matérialise dans le mode de pensée, les sentiments et les actes et en tant que telle, elle constitue un ensemble d'idées forces, c'est-à-dire d'idées capables d'influencer positivement ou négativement l'évolution des individus, du groupe ou de la société toute entière. La mentalité d'une société correspond ainsi à « un ensemble stable et homogène d'idées et de croyances » (N. Bernard et Al, 1995, p. 128.) dans lequel chacun des membres de la dite société se retrouve.

Les croyances et les idées collectives qui forgent ce que l'on peut appeler la mentalité africaine et dans lesquelles les africains se reconnaissent, constituent donc le terreau des pensées et des comportements individuels et collectifs qu'ils manifestent. S'il y a lieu alors de porter un jugement sur le degré d'évolution des sociétés africaines, c'est à l'aune de cette mentalité hiératique<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La mentalité hiératique renferme ici le double sens de la pensée exclusivement orientée vers les choses sacrées, et celui d'une pensée qui reste à tout point de vue figée.

que ce jugement doit s'opérer. Et sur ce point, à partir du constat opéré dans la première section de ce travail, il n'est pas superflu d'avancer l'existence d'un lien entre la mentalité africaine et le retard qu'accusent les sociétés africaines. Les qualificatifs « magique » ou « pré-logique » qui lui sont attribués par la plupart des anthropologues et ethnologues bien que restreints et péjoratifs, ont néanmoins le mérite d'une part, d'éclairer cette expérience particulière qu'ont les africains avec ce qui les entoure, et d'autre part de mettre au jour l'écart entre le mode d'être au monde des africains et leurs aspirations au développement.

La mentalité magique correspond « au fait que l'homme attribue le sort de sa vie et le déroulement de l'histoire « à l'intervention unilatérale d'une puissance occulte, mystérieuse, provenant d'arrière-monde plus ou moins identifié. » (M.C. Mumvwela, 2004, p. 112.) Lorsque l'africain recourt à la magie, c'est dans la volonté de faire aboutir une idée, agir sur la nature, un individu, une situation. La mentalité magique, c'est d'abord une pensée de l'immédiateté, celle du tout de suite et maintenant. Il ne s'agit pourtant pas d'une immédiateté "active" ; active dans le sens du sujet qui pense, juge et finalement agit, ou encore celui qui par une approche scientifique cherche à connaître les lois de la nature afin d'agir efficacement sur elles pour son propre intérêt. Cette immédiateté commande une intervention suscitée de forces surnaturelles (Dieu, les ancêtres, les génies ou même certains individus etc.). Plus clairement, l'approche privilégiée dans la pensée magique, c'est d'abord de croire qu'il est possible d'agir sur la nature et les individus et d'être agi par eux, mais que ce mode d'action ne peut répondre à aucune explication objectivable. C'est ensuite de croire, qu'il existe des personnes (féticheurs, chamans, magiciens...) qui possèdent des pouvoirs surnaturels, qu'il est nécessaire de consulter, car elles sont plus à même de résoudre les difficultés auxquelles l'homme pourrait être confronté. C'est en dernière analyse, de croire que rien n'est possible en dehors de la bonne volonté et de l'intervention d'êtres surnaturels qu'il y a lieu de craindre et de vénérer puisqu'ils tiennent les destinées humaines. Mais ce type de mentalité ne se limite pas seulement aux sociétés, aux cultures et aux religions traditionnelles, il se remarque également dans les communautés religieuses issues des religions dites révélées telles que le christianisme et l'islam. L'imaginaire des croyants de ces religions<sup>1</sup> n'est pas tout à fait différent de celui qu'on retrouve dans les cultures, les traditions et les religions traditionnelles. C'est un imaginaire peuplé de forces occultes, d'esprits, de démons et d'anges. Leurs fidèles perçoivent le monde comme traversé par des forces invisibles contre lesquelles il faut se prémunir et d'autres avec lesquelles, il y a lieu de collaborer. Ils recourent également à des prêtres, des pasteurs, des imams qui, s'ils ne sont pas considérés comme des médiums, sont eux-mêmes perçus comme investis de pouvoir surnaturel.

---

<sup>1</sup> Le sacré magique peut être différencié du sacré religieux. Cependant fondamentalement, comme le rappelle si bien Durkheim, « les êtres qu'invoque le magicien, les forces qu'il met en œuvre ne sont pas seulement de même nature que les forces et les êtres auxquels s'adresse la religion ; très souvent ce sont identiquement les mêmes. » (Durkheim, 1998, p. 51.)

En somme, la plupart des africains partagent l'idée que transcendance et immanence sont inextricablement liées et que toute anomalie sociale résulte de forces obscures. La superstition en vient donc à être la forme typique sous laquelle se manifeste ce type de mentalité. L'homme superstitieux ne cherche pas à fonder un savoir rationnel ou ne cherche pas à agir à partir d'une compréhension rationnelle de l'événement, ses représentations sont a priori faussées par une crédulité sans borne aux influences surnaturelles. La superstition traduit une incapacité à borner son esprit en se laissant aller à toutes les fantaisies. Dans l'enchaînement des événements, le superstitieux se présente comme le maillon le plus faible, car toujours mû par, toujours victime de. De son point de vue, face aux épreuves, seule une puissance extérieure peut aider à contrer ses difficultés ; qu'elles soient économiques, sociales ou autres, de sorte qu'il ne se donne pas à lui-même la capacité de lutter pour y remédier. La crainte et l'espoir sont selon Spinoza les deux ferments de l'attitude superstitieuse. Laisser libre cours à ces deux affects conduit inexorablement aux plus folles croyances irrationnelles. Ainsi, illustrant l'attitude superstitieuse, Spinoza fait les remarques suivantes :

Si un spectacle insolite les frappe d'étonnement, ils croient être témoins d'un prodige manifestant la colère ou des Dieux, ou de la souveraine Déesse [...] ils seraient perdus s'ils ne conjuraient le destin par sacrifices et des vœux solennels. Ayant ainsi forgé d'innombrables fictions, ils interprètent la nature en termes extravagants, comme si elle délirait avec eux [...] en présence d'un danger, ils sont incapables de prendre eux-mêmes d'utiles décisions ; ils imploront le secours divin, à force de prières et de larmes [...] ils déclarent la raison aveugle [...] et la sagesse humaine sans fondement. Au contraire, ils prennent les délires de l'imagination, les songes et n'importe quelle puérole sottise pour des réponses divines. (B. Spinoza, 1965, p. 19-20.)

L'esprit passionné et émotif est celui-là qui est sujet à la superstition, car s'abstenant de vivre sous la conduite de la raison. La superstition est de l'ordre de l'obscurantisme, c'est-à-dire de l'ignorance et s'écarte de tout exercice rigoureux de l'entendement. Kant décrit fort justement la superstition :

De tous les préjugés, le plus grand est celui qui consiste à se représenter la nature comme n'étant pas soumise aux règles que l'entendement de par sa propre et essentielle loi lui donne pour fondement et c'est la *superstition*. On nomme *les lumières* « Aufklärung » la libération de la superstition ; en effet, bien que cette dénomination convienne aussi à la libération des préjugés en général, la superstition doit être appelée de préférence (*in sensu eminenti*) un préjugé, puisque l'aveuglement en lequel elle plonge l'esprit, et bien plus qu'elle exige comme obligation, montre d'une manière remarquable le besoin d'être guidé par d'autres et par conséquent l'état d'une raison passive. (E. Kant, 1993, p. 128.)

Conscience hétéronome, la conscience de l'africain est passive. La mentalité qui le régit fait obstruction à l'éclosion d'une raison critique, c'est-à-dire capable par l'analyse de réfuter les opinions qui s'imposent à elle. L'africain de par sa culture ne peut se prévaloir de cette conscience libre et

critique et les religions révélées, avec le dynamisme actuel qu'on leur connaît en Afrique ne sont pas non plus étrangères<sup>1</sup> à cela.

L'analyse critique que fait Théodor Adorno sur la fonction sociale de l'horoscope dans les sociétés occidentales constitue un exemple intéressant pour le propos que nous tenons. Dans *Des étoiles à terre. La rubrique astrologique du « Los Angeles Times »*. *Étude sur une superstition secondaire*, il qualifie l'astrologie et plus spécifiquement l'horoscope de croyance superstitieuse. L'horoscope dans son élaboration est une tentative de prévision et d'orientation des activités journalières et plus largement de l'existence humaine, en faisant appel à des éléments surnaturels tels que l'influence des planètes. À bien des égards, il s'agit de nier le libre-arbitre individuel dans l'avènement et la résolution des aléas de l'existence quotidienne.

Du point de vue d'Adorno, s'il faut concéder à ces croyances des vertus anxiolytiques, elles sont susceptibles *a contrario* de condamner l'individu à un fatalisme béat. L'horoscope comme phénomène bien que marginal, cherche à « développer cette disposition mentale désarmée qui augmente, en fin de compte, l'impuissance sociale objective, pousse les individus au conformisme, à l'acceptation des normes et valeurs établies. » (V. Karady, 1967, p. 676.)

Cette réflexion d'Adorno et les conséquences qu'il tire des croyances superstitieuses sont analogues à celles qu'on peut retenir de la croyance au surnaturel dans les sociétés africaines. Pour Adorno cependant, il est important de le signifier, cette croyance en l'horoscope ne traduit pas forcément une défaillance de l'intelligence, mais correspond plutôt « à une conversion inachevée à un système de pensée scientifique... » (P. Peretti-Watel, 2002, p.12.) Qu'il s'agisse de ceux qui croient aux prévisions astrologiques ou encore de ceux qui adhèrent aux interventions d'êtres surnaturels, cette attitude résulte toujours d'une quête de sens. Pour les africains, cette quête de sens manifeste « l'incertitude croissante et anxiogène des trajectoires individuelles », alors que pour les occidentaux, elle résulte des « difficultés d'un savoir scientifique qui, après avoir désenchanté le monde, s'est désenchanté lui-même. » (P. Peretti-Watel, 2002, p.5) Quoi qu'il en soit, bien qu'étant à l'évidence une force sociale et culturelle qui s'impose, la mentalité magique paralyse du fait de l'apathie qu'elle induit.

Pour en revenir à la mentalité africaine et à l'attitude superstitieuse qui en résulte, deux problèmes connexes émergent ; la liberté d'une part et la créativité de l'autre. Ces deux éléments constituent des piliers essentiels à toute politique de développement. En effet, nous avons eu l'occasion de le montrer, l'africain ne s'est non seulement pas émancipé de la nature qu'il subit, mais il ne s'est pas non plus émancipé de sa communauté qu'il subit également sous plusieurs formes -la famille, les ancêtres, la religion, la communauté etc.- avec

---

<sup>1</sup> Sur ce point se référer par exemple à l'article de Sandra Fancello, 2008, « Sorcellerie et délivrance dans les pentecôtismes africains », Cahiers d'étude africaine, p. 161-183. Dans ce texte, l'auteur analyse le rôle des Églises indépendantes, prophétiques et pentecôtistes dans la prolifération de l'idée « d'insécurité spirituelle » ainsi que celle de la nécessaire assistance permanente et continue du fidèle. Elle souligne à cet effet, les actions des mouvements de délivrance comme autant de perceptions dichotomiques du monde visant à faire du fidèle une personne à assister puisque constamment persécutée et en proie aux puissances maléfiques dans tous les instants de sa vie.

pour conséquence majeure, une incapacité à se prendre en main pour réfléchir par soi-même. Plus encore, l'expansion de la conscience religieuse constatée ces dernières années, accentue l'incapacité d'auto-détermination des individus, puisqu'elle aliène les formes les plus légitimes des désirs et aspirations humaines.

Les mêmes problématiques apparaissent par ailleurs dans les questions d'organisation sociale et politique. En effet, les sociétés africaines notamment traditionnelles sont organisées sous un modèle d'autorité basé sur la gérontocratie. C'est un pouvoir "communaucratique" au sein duquel le pouvoir est le fait de groupes d'autorité composés des personnes les plus âgées. Comme nous l'avons vu plus haut, le respect des personnes âgées est essentiel, ces dernières sont mêmes sacralisées. Cette sacralisation constitue en même temps un frein énorme à l'action des plus jeunes, en ce sens qu'elle limite énormément les libertés individuelles et donc les prises d'initiaves, la créativité etc. Les aînés obligent le plus souvent à suivre purement et simplement les traditions et/ou leurs décisions. Leurs paroles et leurs décisions sont contraignantes et personne n'oserait s'opposer à eux de peur de malédiction ou de représailles. Il en va de même de la position du roi ou du chef. Le pouvoir est sacré en Afrique et le détenteur de ce pouvoir est lui-même sacré. Ce schéma est repérable à une échelle plus globale, au niveau des pouvoirs d'État, où les chefs et autorités sont quasi-déifiés. La perspective démocratique reste problématique dans une telle configuration, et l'action des contre-pouvoirs, si elle existe, est la plupart du temps considérée comme pernicieuse. Ainsi, pourrait-on conclure que les systèmes sociaux en Afrique se caractérisent par leur incapacité

À promouvoir la nouveauté, la créativité, et à être des lieux propices à l'épanouissement de l'individu comme conscience autonome et liberté. Plutôt que de l'émuler, la société africaine paralyse le génie créateur individuel par des conditionnements psychiques nivelant la société par le bas. « Toute idée neuve est tout de suite combattue, détruite » avant même d'être éprouvée, et cela, au nom de l'indépassable expérience des aînés ou de ceux qui sont au pouvoir. Au demeurant, toute personne qui essaie de sortir des rangs est pointée du doigt, indexée, dénigrée et brisée psychologiquement ; au besoin, elle est éliminée symboliquement ou même physiquement. (K. Kavwahirehi, 2009, p. 296-297).

Les difficultés dont il vient d'être question, bien que n'étant pas exhaustives, témoignent de la difficile adhésion de l'Afrique aux exigences du développement. La mentalité africaine d'où elles tirent leur origine reste très vivace encore aujourd'hui et donne lieu à de légitimes interrogations dont les réponses pourraient constituer une possible orientation dans la recherche de solutions au sous-développement du continent. En effet, l'Afrique peut-elle sortir de l'ornière dans laquelle la plongent une mentalité et une culture aux antipodes des impératifs de la modernité ? Et quelles en sont les conditions ? Ou encore l'africain doit-il s'engager sur la voie de la rationalisation de ses modes de représentation afin de s'assurer un développement total répondant aux critères occidentaux ou doit-il ériger un modèle de développement propre à lui ?

### 3. Pour une mobilisation de la raison

Les réflexions ethnologiques sur les sociétés dites primitives, donc peu évoluées, ont grandement contribué à mettre en relief le rapport entre la stagnation de certaines sociétés ou l'évolution de certaines autres, et les structures mentales qui y prévalent. En ce qui concerne les sociétés africaines, ces réflexions se sont probablement nourries de la philosophie hegelienne de l'histoire. Dans *La Raison dans l'histoire*, Hegel se présente comme celui qui a accordé un rôle prépondérant à la raison dans l'évolution de l'histoire. Le point de départ de sa théorie consiste à poser l'inégalité culturelle des sociétés comme résultant de la manière dont celles-ci se rapportent à leur principe spirituel. Il suggère en effet une sorte de précarité spirituelle chez l'africain, tant ce dernier aurait manqué de s'émanciper par la raison. Pour lui, la conscience de l'africain est primitive, car elle n'est pas encore pleinement conscience de soi, elle n'a pas réussi à se déployer dans un mouvement effectif d'auto-conscience. La conscience de l'africain n'a pas intégré pleinement le sens du *cogito* cartésien comme préalable à toute forme de connaissance. Le « je pense donc je suis » commande un double rapport intelligible à soi et aux choses. Être capable d'exister sous un mode intelligible, entretenir un rapport intelligible aux choses, telles sont les exigences d'une existence historique. En lieu et place, ce que dévoile l'Afrique, c'est un monde anhistorique, empêtré dans l'enfance de la raison, entièrement prisonnier de l'esprit naturel. L'homme africain est celui qui n'a pas compris la nécessité de s'opposer à la nature comme limite indéniable dans la saisie de soi. Or, tout progrès nécessite que la raison rompe d'avec l'élément naturel, si elle veut entamer sa marche vers l'universalisation. Il le souligne « dans la nature, l'espèce ne fait aucun progrès, mais dans l'Esprit, chaque changement est un progrès. » (G.W.F. Hegel, 1965, p. 182.) D'un point de vue hegelien donc, ce qui caractérise un peuple et le progrès qu'il a atteint, c'est la forme selon laquelle, l'esprit se réfléchit lui-même en lui. Et de conclure que les africains ne peuvent parvenir à la pleine connaissance des choses, puisqu'ils ont en eux un déficit d'actualisation de l'Esprit. Si tant est donc que la pensée soit la chose la plus universelle au monde, elle a manqué de s'actualiser en Afrique.

C'est dans la droite ligne de la posture hegelienne que se situent les théories de Lévy-Bruhl lorsqu'il fait de la pensée africaine une pensée primitive, pré-logique. Il apparaît dans ce qualificatif, la volonté d'opérer une distinction nette entre une mentalité plus éclairée, rationnelle donc civilisée, et une autre, non-conceptuelle, primitive et en marge du processus historique. La posture de Lévy-Bruhl professe un manichéisme excessif qui tend à faire croire que le mode de représentation des africains qualifié de primitif, est rétif à toute forme de rationalité. C'est une conception ethnocentrique des civilisations qui sera battue en brèche par bon nombre de ses contemporains dont Marcel Mauss et Émile Durkheim, ce qui à terme l'obligera à reconsidérer sa position. Durkheim évoquant l'univers psychique de ces populations, estime qu'il n'y a aucun fondement à différencier leur logique de pensée et la logique de la pensée scientifique car « l'une et l'autre sont faites des mêmes éléments essentiels, mais inégalement et différemment développés. » (É. Durkheim, 1998, p.342.) Max

Weber, qui relèvera d'ailleurs l'équivocité et l'ambiguïté de la notion de rationalité note l'existence de diverses formes de rationalité, qui tiennent leur différence des formes particulières des conduites de vie. Encore que, pense t-il dans une même société, le rationalisme ne progresse pas au même rythme dans tous les domaines. Il n'est donc pas correct de son point de vue de qualifier ce type de représentation de mentalité primitive ou sauvage. Celle-ci procède tout simplement d'une théorisation différente et se veut légitime parce qu'éprouvée par l'expérience des populations concernées. En effet, il est possible de comprendre les mécanismes cognitifs qui sous-tendent les modes de représentation dit primitifs et qui sont tout à fait observables dans certaines circonstances, même dans les sociétés occidentales. Le processus de rationalisation peut prendre plusieurs directions ; cela dépend des particularités culturelles, le plus important étant l'atteinte des finalités et les moyens mis en œuvre pour y parvenir. Ainsi, ce qui peut être « rationnel d'un de ces points de vue peut devenir irrationnel sous un autre angle » (M. Weber, 1964, p. 25). Le mode de pensée occidental n'est donc en définitive qu'une modalité possible de rationalisation.

Ce que Weber souligne et qu'il est important de relever dans sa tentative de typologisation des formes de rationalités, c'est leurs effets respectifs sur la conduite des agents sociaux. De son point de vue, elles peuvent conduire soit à une dynamique de transformation des sociétés donc au développement de celles-ci, soit à une dynamique contraire. Le mode de rationalisation demeure donc un choix, et bien que la mentalité pré-logique soit une constante de toutes les civilisations, la civilisation occidentale a fait le choix de privilégier la liberté de penser, de la rendre exclusive, au détriment d'autres manières d'être en société. Le modèle de développement tel qu'on le connaît aujourd'hui est un héritage de ce choix, il commande donc en tout état de cause, des conduites et attitudes rationnelles. S'il n'est plus d'usage de recourir aux termes mentalité primitive, pré-logique ou mystique etc., ce à quoi ils se rapportent reste néanmoins applicable à ce qu'on a appelé la mentalité africaine. La persistance de cette mentalité témoigne d'une inadaptation aux règles de pensée de l'homme moderne.

Mais, il ne faut pas s'y méprendre. Comme l'a si bien fait remarquer Mircéa Éliade, l'homme est fondamentalement *homo religiosus*, car le sacré structure toujours les différents aspects de sa vie. En tant que dimension universelle de la condition humaine, il est impossible de le refouler, car il apparaît toujours sous une forme ou sous une autre. Ainsi, dans les sociétés occidentales sécularisées, cette mentalité dite primitive et pré-logique existe bel et bien car le sacré n'a pas en tant que tel disparu. Il reste cantonné d'une part, dans les édifices religieux et d'autre part subit une sorte de dilution dans la vie quotidienne. À la croyance en Dieu et aux forces surnaturelles est substituée la sacralisation de la science et de la technique<sup>1</sup>, et la valorisation absolue de

---

<sup>1</sup>La science et la technique ce sont ces dernières décennies tellement développées qu'elles en sont venues à influencer sur les modes de pensée et déterminer de manière significative les modes de vie. J. Ellul parlera ainsi, de sacralisation de la technique dans les sociétés occidentales et mettra par ailleurs un point d'honneur à dénoncer cette nouvelle forme d'asservissement.



l'homme. En réalité, il y demeure un sens du sacré résiduel qui prouve qu'il est impossible pour l'homme de vivre sans aucune croyance. C'est pourquoi, quand bien même ces sociétés seraient tentées de concéder quelques espaces plus larges à l'intangible dans leur quotidien, on y remarque toujours cette tentative de rationalisation et l'astrologie<sup>1</sup> qui est également une forme de survivance du sacré dans les sociétés modernes occidentales en est une parfaite illustration.

Il n'est nullement besoin de rappeler dans quelle mesure ces approches quelques peu condescendantes d'ethnologues et de philosophes occidentaux ont constitué le motif d'éclosion de mouvements africanistes, qui n'ont vu dans ces postures idéologiques que le prétexte idéal pour justifier l'hégémonie occidentale et la colonisation. Ainsi, si la thèse de la mentalité primitive a été vivement contestée, celle d'un mode de représentation spécifique de l'africain comme nous l'avons souligné plus haut, a constitué le point de départ de la lutte pour l'affirmation des valeurs culturelles de l'Afrique.

Du point de vue des défenseurs de la négritude, notamment pour Senghor, cette autre manière d'être au monde qui serait propre à l'africain, c'est l'émotion. L'africain est émotif, voire mystique. L'émotion est une faculté bien supérieure à la raison qui ouvre l'africain à une relation sympathique avec la nature. C'est une approche qui permet la *co-naissance* adéquate de celle-ci, de même qu'une existence symbiotique et non antagonique avec elle.

Mais cette recherche d'authenticité différentielle n'est pas restée sans critiques ; critiques pour la plupart issues d'intellectuels et de philosophes africains pour qui, la revendication de cette différence ne constitue en réalité qu'une justification, qu'une adhésion pure et simple à l'idée selon laquelle l'africain serait mû par une passivité notoire. En outre, selon ces critiques notamment Franz Fanon et Marcien Towa, le mouvement de la négritude est empreint de nostalgie et se résume à une idéologie de réhabilitation d'un monde noir dépassé, renfermant ainsi l'africain dans un spiritualisme improductif, alors que la réalité commande plutôt de lutter ici et maintenant contre l'aliénation territoriale et spirituelle du noir face au blanc, la colonisation constituant le véritable frein au développement de l'Afrique. Plus encore, cette particularité africaine défendue par les négritudiens laisserait entendre que la rationalité ne peut être que l'apanage des civilisations occidentales.

À l'observation, ces justifications sur la stagnation de l'Afrique ont le défaut de réduire l'état actuel du continent à des causes historiques essentiellement extérieures. Bien que cela puisse a priori se justifier, il convient

---

<sup>1</sup>Il est possible de retenir ici encore une fois, l'exemple de l'astrologie moderne comme la tentative d'objectivation d'un savoir profondément subjectif et ce, dans le but de faire perdurer le sacré dans les sociétés modernes occidentales. Selon les termes d'E. Tyrakian, celle-ci se présente comme un occultisme « sécularisé » qui tente par l'usage des connaissances scientifiques sur les astres et les mouvements des planètes, de donner un sens à l'histoire individuelle et collective des hommes. Bien que n'étant pas reconnue comme une science à part entière et qualifiée de parascience, l'astrologie a ce mérite-là de vouloir se légitimer par des tentatives d'interprétation rationnelle. Ce qu'il est important de retenir dans le cadre de ce texte, c'est cette volonté toujours manifeste de rationaliser dans les sociétés occidentales, l'irrationnel. Voir pour approfondir cette question : Chevalier Gérard, 1986, « Parasciences et procédé de légitimation », in *Revue Française de sociologie*, n°27-2, pp. 205-219.

de jeter un regard plus critique ou plus courageux sur la situation du continent et reconnaître que le mode de représentation particulier des africains, bien qu'étant une forme de représentation parmi tant d'autres, doit être questionné. Car, à la mentalité africaine telle qu'elle se présente ne peut correspondre le développement de type occidental. Alors, devant ce mode spécifique de représentation qui semble encore aujourd'hui largement admis et défendu, les africains sont face à un choix ; il leur appartient d'envisager un modèle de développement propre à eux, avec l'expérience sacrale, comme toile de fond de leur mode d'être au monde ou alors, amorcer concrètement un mouvement généralisé vers un développement de type occidental. La première alternative semble être la voie suivie par les pays asiatiques, aujourd'hui présentés comme des modèles de dynamisme économique. Il s'est agi pour eux, d'adopter à la fois deux types de valeurs, celles propres aux sociétés locales et celles issues de la modernité. Ce syncrétisme ne semble pas avoir ralenti la prospérité de ces pays. Cependant, le modèle qu'ils proposent pour se constituer à bien nécessite la mise en place d'un processus de modernisation et de diversification économique. L'ouverture sur le monde extérieur, la diffusion du progrès technique et l'esprit d'innovation sont les points mis en avant dans ces sociétés. Ce qui finalement laisse à croire qu'aucune entreprise de développement quelle qu'elle soit ne peut faire l'impasse sur un minimum de démarche rationnelle.

S'il est vrai que tout « contact au monde peut être ressenti de plusieurs manières selon les cultures [...] ce qui est indiscutable, c'est la compréhension intelligible de ce contact. » (J. G. Tanoh, 2006). Les exigences de rationalité qui commandent tout développement, requièrent une transformation dans les structures mentales et institutionnelles et c'est dans la prise de conscience courageuse de cette nécessité que se situe tout l'enjeu de la problématique du développement en Afrique. À la question « quelle rationalité-support doit-on promouvoir pour un développement authentique de l'Afrique ? » (C. J-M. Minyem, 2013, p.11), l'on ne peut répondre à la lumière des analyses précédentes, que la seule rationalité possible serait celle qui serait épurée de cette mentalité dite africaine, source de pesanteurs culturelles, économiques, politiques et sociales. Il ne s'agit pas de révoquer les aspects culturels et spirituels qui fondent la société africaine, mais de limiter le plus possible l'impact négatif de certaines manières de penser, certaines manières d'agir, certaines habitudes qui vraisemblablement ont pour effet, non seulement de ralentir le progrès, mais également de maintenir l'idée d'une Afrique se situant hors de l'humanité pensante.

Ainsi, bien que le processus de rationalisation des habitudes et des pensées des africains s'étende à plusieurs domaines, <sup>1</sup>trois essentiellement retiennent l'attention :

---

<sup>1</sup>Voir par exemple l'article de Marc-Louis Ropivia, 1995, « Problématique culturelle et développement en Afrique noire : esquisse d'un renouveau théorique », Cahiers de géographie du Québec 39 (108), pp. 401-416. Cet article aborde des questions complémentaires et situe le retard de l'Afrique au niveau des attitudes et comportements liés par exemple à la gestion du temps, des ressources et à la productivité. Voir également Philippe Hugon, 1967, « Les blocages socio-culturels en Afrique noire », Revue Tiers Monde, vol. 8, issue 31, p. 699-709.

- La rationalisation des savoirs « endogènes »: tant que l'essentiel du savoir local aura un caractère initiatique, sera l'apanage de quelques individus et sera teinté de croyances magico-religieuses, il manquera de crédibilité. Par rationalisation du savoir, il faut entendre élaboration de concepts et construction de systèmes qui permettent de sortir de l'ornière des explications mystiques, théologiques, des états émotionnels et sentimentaux. Il s'agit d'expliquer de manière rationnelle le rapport qui existe entre une cause et son effet. L'usage de la raison rend apte à une connaissance directe des choses sans intermédiaires. Toute idée de rationalisation en effet, participe d'une entreprise de libération de l'homme vis-à-vis des pseudo-autorités sensées détenir la vérité et qui sont incarnées par la religion, les croyances, la tradition etc.
- La réduction de l'impact des religions : que ce soit au niveau des religions traditionnelles et celles dites révélées comme nous l'avons souligné, la mentalité magique reste problématique. Cette mentalité se présente en effet comme cause de sous-développement parce qu'elle maintient dans les superstitions, et les croyances fantaisistes ; elle fige l'africain et l'installe dans la peur du réel ; elle conditionne ses rapports sociaux, et même sa productivité. Or, il s'agit maintenant d'engager une nouvelle dynamique tendant à valoriser les individus, à favoriser la prise de conscience de leurs capacités, des possibilités qui sont les leurs en tant que sujets libres et conscients. Les religions doivent pour ce faire constituer le dernier recours.
- La rationalisation de la gestion du pouvoir politique : sacralisation du pouvoir et gestion gérontocratique de la société, nous l'avons préalablement signifié, sont les maux majeurs de l'espace politique et social africain. Il importe à présent de sortir de ces modèles de gestion qui conduisent au conservatisme et ne laissent aucune place à l'innovation et à la saine concurrence des idées. Pour cela, il est nécessaire de rompre avec les modèles de pensée qui font de la contradiction non pas une catégorie irréductiblement positive du politique, « un moteur de l'histoire » (P. Ricoeur, 1971, p. 190.), mais un facteur de division et de dissolution de l'harmonie sociale. En outre, si la démocratie est sans conteste, comme on peut le constater un peu partout sur le continent, le choix politique en vigueur, il est temps de s'y engager résolument et de mettre en œuvre des processus démocratiques formels à tous les niveaux y compris au sein des partis politiques où aujourd'hui encore le modèle gérontocratique reste prédominant.

Il appert que ces propositions ne se posent pas comme solutions exclusives dans la résolution de la problématique du développement en Afrique. Mais elles ont la particularité non seulement d'explorer des dimensions essentielles de cette problématique, mais également de constituer des axes de réflexion pertinents dans la recherche de solutions définitives sur la question du sous-développement de l'Afrique.

## Conclusion

S'il est permis d'appréhender le sacré et nous l'avons vu comme un « invariant » transculturel de l'espèce humaine, c'est-à-dire comme une dimension immuable de notre humanité, sa prédominance en Afrique nous l'avons également signifié reste problématique. De cette réflexion, il ressort que l'absolutisation du sacré chez l'africain, constitue une forme particulière d'aliénation et nécessite d'urgence une prise de conscience collective. En effet, l'Afrique ne peut prétendre à un développement total, que s'il ya un changement courageux dans le mode de représentation propre à l'africain. Autant des efforts sont consentis par les instances nationales et internationales dans l'élaboration et la mise en œuvre de programmes et stratégies de développement, autant il est nécessaire pour les africains à qui ces programmes sont destinés, de prendre conscience des facteurs endogènes qui remettent en cause tous les efforts accomplis. Sur la question, la revendication d'un mode de représentation particulier ne suffit pas. Il est nécessaire que ce mode de représentation puisse être une plus-value, car dorénavant il est question de développement durable. De nouveaux et nombreux défis s'offrent alors aux nations, et les africains ne pourront y contribuer qu'en s'orientant résolument vers une compréhension rationnelle du monde, car quand il est question de développement, il est impossible de faire l'économie d'une telle démarche.

## Bibliographie

- ADORNO Théodor, 2000, *Des étoiles à terre. La rubrique astrologique du « Los Angeles Times »*. Étude sur une superstition secondaire, tr. Gilles Berton, éd. Exils.
- BATAILLE Georges, 1976, *L'Histoire de l'érotisme*. In Œuvres complètes. t. 8. Paris. Gallimard.
- BERNARD Nadine et Al, 1995, « Les mentalités une notion inutile ? Entretien avec Geoffrey E. R. Lloyd », in *Revue européenne d'Histoire*, vol, 2 n° 1, 1995, pp. 128-130.
- BLOCH Marc, 1997, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, éd Armand Collin.
- BRUHL Lucien-Lévy, 2010, *La mentalité primitive*, Paris, Flammarion.
- BRUHL Lucien-Lévy, 2016, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Hachette.
- CAILLOIS Roger, 1950, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard.
- CHEVALIER Gérard, 1986, « Parasciences et procédé de légitimation », in *Revue Française de sociologie*, n°27-2, pp. 505-219.
- CUA/OCDE, 2018, « Dynamiques de développement en Afrique 2018 : Croissance, emploi et inégalités », CUA, Addis Ababa/ Paris, Editions OCDE.
- DURKHEIM Émile, 1998, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presse Universitaire de France, coll. « quadrige », 4<sup>e</sup> édition.
- ÉLIADÉ Mircea, 1965, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.

- ELULL Jacques, 2008, *La technique ou l'enjeu du siècle*, Paris, Édition Economica.
- FEBVRE Lucien, 2009, *Vivre l'Histoire*, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins.
- FREUD Sigmund, 2004, *Totem et tabou*, tr. Samuel Jankélévitch, Paris, Payot-Rivages.
- HEGEL G.W.Friedrich, 1965, *La raison dans l'histoire*, tr. Kostas Papaioannou, Paris, UGE (Coll. « 10/18 »).
- HUGON Philippe, 1967, « Les blocages socio-culturels en Afrique noire », *Revue Tiers Monde*, vol. 8, issue 31, p. 699-709.
- ISAMBERT François-A, 1976, « L'élaboration de la notion de sacré dans l'école durkheimienne », in *archives des sciences sociales des religions*, n° 42 pp. 35-56.
- KAMTO Maurice, 1987, *Pouvoir et droit en Afrique noire : essai sur les fondements du constitutionnalisme dans les États d'Afrique noire francophone*, Bibliothèque Africaine et Malgache, éd. LGDJ.
- KANT Emmanuel, 1993, *Critique de la faculté de juger*, trad, Philonenko, Paris, Vrin.
- KARADY Victor, 1967, « Les études sociologiques en Allemagne contemporaine », in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 22<sup>e</sup> année, N. 3, pp. 674-682.
- KAVWAHIREHI Kasereka, 2009, *L'Afrique entre passé et futur : l'urgence d'un choix public de l'intelligence*, Bruxelles, PIE. Peter Lang, coll.
- LE PETIT ROBERT Dictionnaire, 2013, Nouvelle édition millésime.
- MARTUCCELLI Danilo, 1999, *Sociologie de la modernité*, Paris, Gallimard. Coll. Folio Essais.
- MINYEM Clément Jean-Marie, 2013, *Rationalité africaine et développement économique, l'école du savoir africain*, Paris, L'Harmattan.
- MUMVWELA Molo Clément, 2004, *Le développement local au Kwango-Kwilu*, Bruxelles, PIE. Peter Lang, coll.
- NEBI Bazare Raymond et al, 2017, « Cybercriminalité ou "Broutage" et crimes rituels à Abidjan: Logiques des Acteurs et Réponses au Phénomène : Cas des Communes de Yopougon et d'Abobo » in *European Scientific Journal*, Vol.13, No.23 pp 104-128.
- PERETTI-WATEL Patrick, 2002, « Sous les étoiles, rien de nouveau ? L'horoscope dans les sociétés contemporaines », in *Revue française de sociologie*, n° 43 - 1, pp 3-33.
- POWERS William, 1994, *La religion des sioux oglala*, trad. Marie-Alix de Solage, Paris, Ed. Du Rocher.
- RICOEUR Paul, 1971, « Le conflit : signe de contradiction ou d'unité ? » In « Contributions et conflits : naissance d'une société », *Chronique sociale de France*, pp. 189-204.
- ROPIVIA Marc-Louis, 1995, « Problématique culturelle et développement en Afrique noire : esquisse d'un renouveau théorique », *Cahiers de géographie du Québec* n° 39 (108), pp. 401-416.
- SOUDAN François et PAURON Michael, juin 2014, « [Crimes rituels : sur l'autel de la puissance et de l'impunité](#) », *Journal Jeune Afrique*, [en ligne],

[www.jeuneafrique.com/52666/politique/crimes-rituels-sur-l-autel-de-la-puissance](http://www.jeuneafrique.com/52666/politique/crimes-rituels-sur-l-autel-de-la-puissance).

- SPINOZA Baruch, 1965, *Traité des autorités théologique et politique*, trad. du latin par Ch. Appuhn, Paris, GF Flammarion.
- TANOHI Jean Gobert, (2006), « Être africain, (approche métaphysique de l'identité humaine en Afrique) », *Le Portique* [En ligne] [journals.openedition.org](http://journals.openedition.org), <https://doi.org/10.4000/leportique.865>.
- TYRAKIAN A. Edward, 1974, *On the Margin of visible: sociology, the esoteric, and the Occult*. New York, John Willey and Sons.
- WEBER Max, 1964, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, tr. Jacques Chavy, Paris, Librairie Plon.

## L'APPLICATION DU NUMERO INTERNATIONAL NORMALISE DES PUBLICATIONS EN SERIE (ISSN) EN COTE D'IVOIRE

GNOMBLEA Aggée Salomon  
Institut National Supérieur des Arts  
et de l'Action Culturelle (INSAAC)  
[aggegnomblea@gmail.com](mailto:aggegnomblea@gmail.com)

### Résumé

Les normes sont multiples, tant dans ses voies de réalisation concrète (lois, codes, règles, jugements sociaux, modes, etc.) que dans ses champs d'expression (droit, économie, technique, etc.). Cette pluralité les placent au cœur de nos sociétés, d'autant qu'elles se conjuguent avec une vitalité sans précédent. Elles facilitent les échanges, la gestion et la prévision et elles constituent aujourd'hui un langage international. Elles existent sous plusieurs formes et dans plusieurs domaines. Entre autres, nous avons la norme ISO 3297:2007 qui régit le Numéro international normalisé des publications en série ou ISSN (International Standard Serial Number). Ce code ou numéro permet d'identifier de manière univoque et non ambiguë toute publication en série. Au-delà de son rôle d'identifiant pérenne des titres, l'ISSN est un outil essentiel pour la gestion des périodiques pour l'archivage électronique, le catalogage, la distribution, la gestion des abonnements et la numérisation. Cependant, lorsque nous parcourons les publications en série (magazines, journaux, revues...) produites en Côte d'Ivoire, nous avons remarqué que celles-ci ne comportent pas de numéro d'identification ISSN. Cet article se propose donc d'une part, de porter un éclairage à la fois scientifique et pratique sur ce qu'est l'ISSN ainsi que ses différentes manifestations ; et d'autres parts de faire connaître les avantages qu'ils présentent pour tous les professionnels des publications en série.

**Mots clés :** l'ISSN, publication en série, norme, identification

### Abstract

The standards are multiple, both in its paths of concrete realization (laws, codes, rules, social judgments, modes, etc.) as well as in its fields of expression (law, economics, technology, etc.). This plurality places them at the heart of our societies, especially since they combine with an unprecedented vitality. They facilitate exchanges, management and forecasting and are now an international language. They come in many forms and in many areas. Among other things, we have ISO 3297:2007, which governs the International Standard Serial Number (ISSN). This code or number makes it possible to identify in an unequivocal and unambiguous way any serial publication. In addition to its role as a perennial title identifier, the ISSN is an essential tool for managing periodicals for electronic archiving, cataloguing, distribution, subscription management and digitization. However, when we look through the serial publications (magazines, newspapers, magazines, etc.) produced in Côte d'Ivoire, we noticed that they do not have an ISSN identification number.

This article therefore proposes, on the one hand, to shed both scientific and practical light on what is the ISSN and its various manifestations; and other shares to make known the benefits they present for all professionals of serial publications.

**Keywords:** ISSN, serial publication, standard, identification

## Introduction

Avec la mondialisation, l'espace économique sur lequel s'exerce l'activité des entreprises s'élargit. De nouveaux marchés s'ouvrent. Les échanges s'internationalisent et les frontières disparaissent. La concurrence s'intensifie et les entreprises doivent faire face à un environnement complexe, contraignant et en constante mutation.

Les exigences de l'accroissement de la production de richesses impliquent la recherche de nouveaux avantages compétitifs et une mobilisation de toutes les ressources : inventer des produits et des procédés nouveaux, générer de nouveaux marchés, améliorer la qualité, accroître la performance de l'appareil de production, mieux répondre aux attentes des consommateurs qui se comportent en clients exigeants. Tout cela conduit à un effort constant d'innovation. Parmi ces innovations, nous avons la création des identifiants normalisés. Ces identifiants existent sous plusieurs formes (numéro, code-barres) et dans divers domaines. Ainsi, dans le domaine des productions écrites en occurrence les publications en série, ils sont connus sous le nom d'ISSN : International Standard Serial Number.

L'ISSN permet de distinguer chaque publication en série sans ambiguïté de titres similaires ou identiques existant dans le monde. Il est, pour une publication en série, un élément aussi fondamental que le titre et est applicable à l'ensemble des publications en série, qu'elles soient passées, présentes ou à paraître dans un avenir prévisible, quel que soit le support physique de la publication. Au-delà de son rôle d'identification des titres, l'ISSN est un outil indispensable au quotidien pour tous les professionnels des publications en série.

Il est utilisé dans les échanges d'information entre bibliothèques, services de résumé et d'indexation, vendeurs de logiciels, diffuseurs et autres intermédiaires, éditeurs et autres producteurs de contenus. Dans beaucoup de pays, l'ISSN est obligatoire pour toutes les publications soumises au dépôt légal. Cependant, lors de nos recherches aux Archives Nationales, et à la Bibliothèque Nationale de Côte d'Ivoire, nous avons remarqué que les publications en série qui y sont déposées par les producteurs ou diffuseurs ne comportent pas de numéro ISSN ; pour la simple raison que la Côte d'Ivoire n'est pas membre du réseau ISSN.

En nous appuyant sur la méthode de l'enquête documentaire, cet article se propose d'une part de faire connaître à l'opinion publique ce qu'est l'ISSN ; D'autres part de faire prendre conscience aux décideurs ainsi qu'aux professionnels des publications en série des nombreux avantages qu'ils présentent en vue d'une adoption.

Pour atteindre nos objectifs, nous avons articulé notre travail autour de deux points. Le premier point dénommé « présentation de l'ISSN », se propose de montrer d'une part les différentes formes d'ISSN qui existent ; et d'autres part d'expliquer la composition de ceux-ci. Le second point « fonctionnement du système ISSN », se charge de montrer le fonctionnement de l'ISSN tant au niveau de sa gouvernance qu'au niveau de son application.



## 1. Présentation de l'ISSN

L'ISSN a été conçu pour répondre aux besoins de différentes catégories d'usagers : bibliothèques, centres d'informations bibliographiques, libraires, éditeurs, agences d'abonnement, etc... La nécessité d'un code numérique simple, sans ambiguïté, permettant de retrouver facilement n'importe quelle publication est ressentie par tous les professionnels qui doivent faire face à une production de plus en plus importante.

L'ISSN doit permettre d'apporter une solution aux problèmes qui naissent constamment des différentes méthodes d'identification adoptées par chacun. Il supprime les barrières de langue. Il est indispensable dès que l'on envisage l'emploi de l'ordinateur à quelque niveau que ce soit. Au moment où se développent les entreprises d'automatisation des maisons d'édition ou des bibliothèques, il était urgent d'éviter la multiplication de numéros d'identification différents.

Pour les bibliothèques, son utilité est évidente dans tous les services. Il apporte la rapidité souhaitée dans les opérations de prêt et s'intègre dans les expériences de prêt automatisé déjà effectuées. Il supprime tout risque d'ambiguïté dans les demandes de prêts inter-bibliothèques et internationales comme dans les échanges entre bibliothèques. L'ISSN doit également servir de base à la constitution de catalogues collectifs. Dans tous les cas, il doit permettre de communiquer sans se heurter aux différentes vedettes adoptées pour une même publication.

### 1.1. L'ISSN sous forme de chiffres

Le besoin d'un code d'identification bref, unique et univoque pour les publications en série est reconnu depuis longtemps. L'Organisation internationale de normalisation (ISO) a élaboré un tel code d'identification dans la norme ISO 3297 : Information et documentation - Numéro international normalise des publications en série (ISSN). Cette norme reconnaissait que l'échange d'informations sur les ressources continues entre les systèmes informatiques de différentes organisations exigeait un code normalise. Comme la communication entre les différentes organisations dépassait les frontières nationales, il fut décidé qu'un code international devait être numérique, puisque la plupart des producteurs et utilisateurs de publications en série n'utiliseraient pas un seul alphabet.

Ainsi, il a été décidé qu'un numéro à huit chiffres (comprenant un chiffre de contrôle) constituerait une base suffisante pour numéroter toutes les publications en série.

#### 1.1.1. Structure

Un ISSN est formé de huit chiffres. Ce sont des chiffres arabes de 0 à 9 (exemple : ISSN 0317-8471), à l'exception du chiffre de contrôle final, qui peut parfois être un X majuscule (exemple : ISSN 1050-124X). Puisque l'ISSN est utilisé dans le même contexte que des codes conçus pour d'autres usages, tels que le Numéro international normalise du livre (ISBN) ou des numéros de contrôle particuliers, la présentation écrite ou imprimée doit permettre de les

distinguer. Par conséquent, un ISSN est précédé du préfixe ISSN et apparaît en deux groupes de quatre chiffres, séparés par un tiret.

C'est un code numérique qui n'a aucune signification intrinsèque (contrairement aux chiffres d'un ISBN). Un ISSN est lié à :

- un titre ;
- une période (année-année) ;
- une langue ;
- un support (papier ou électronique).

Chaque fois que l'un de ces quatre paramètres change, l'ISSN change aussi. Si une publication change de titre puis reprend son ancien titre, il faudra alors trois ISSN distincts car les périodes seront distinctes.

L'ISSN est associé au titre de la publication ; si celui-ci est modifié de manière significative, un nouvel ISSN doit être attribué sans qu'il annule pour autant le numéro précédent (ex. : ISSN 1273-9006 pour le journal France-observateur (1954-1964) puis ISSN 0029-4713 pour Le Nouvel observateur (Paris) (1964-)).

Le chiffre de contrôle est toujours placé à l'extrême droite (position la moins significative), et il est calculé en utilisant le modulo 11 avec les facteurs de pondération de 8 à 2.

### 1.1.2. Calcul du chiffre de contrôle

Le but du chiffre de contrôle est d'éviter les erreurs causées par la transcription incorrecte d'un ISSN. Le module 11 utilisant les facteurs de pondération de 8 à 2 pour calculer le chiffre de contrôle est l'un des systèmes les plus efficaces pour déceler les erreurs de transcription.

La procédure de calcul du chiffre de contrôle, est la suivante :

Exemple : Pour le numéro ISSN (à sept chiffres) ISSN 0395-203 quelle est la clé de contrôle ?

Exemple de calcul de clé

<b>Code ISSN</b>	<b>0</b>	<b>3</b>	<b>9</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>3</b>
Pondération	8	7	6	5	4	3	2
Produit	0+	21+	54+	25+	8+	0+	6

Soit au total 114 dont le reste de la division euclidienne par 11 est 4. La clé de contrôle est donc  $11 - 4 = 7$ . L'ISSN au complet est : ISSN 0395-2037 (Il s'agit de l'ISSN du quotidien Le Monde). Si ce reste est 10, mettre un X majuscule en position de chiffre de contrôle. S'il n'y a pas de reste, mettre un 0 en position de chiffre de contrôle. Il convient de noter que le chiffre de contrôle est une partie essentielle et inséparable de l'ISSN.

## 1.2. ISSN sous forme de code à barres EAN 13

Inventé dans les années 50, un code à barre représente la codification graphique d'une donnée numérique ou alphanumérique sous forme d'un symbole constitué de barres et d'espaces. Cette codification est optimisée selon les besoins pour encoder du texte, des chiffres, des caractères de ponctuation ou encore une combinaison de ces dernières. C'est un numéro d'identification, une clé d'accès à un enregistrement préalable dans une base de données, utile aux fabricants comme aux commerçants. Le code à barres facilite la gestion des flux de marchandises et permet de diminuer les erreurs de saisies comme les délais d'attente aux caisses, engendrées par des opérations manuelles longues et souvent fastidieuses. Au fil des années son usage s'est étendu et est maintenant applicable aux publications en série.

En effet, la norme ISO 3297:2007 précise également le lien entre ISSN et EAN. Un préfixe spécifique est ajouté à l'ISSN à sept chiffres (sans la clé de contrôle). Un suffixe peut être ajouté par l'éditeur et une clé de contrôle complète l'identifiant qui est matérialisé par un code à barres sur les publications imprimées. Il est géré au niveau international par GS1 International, organisme situé à Bruxelles.

Exemple :



### 1.2.1. Structure du code à barres EAN 13 pour les publications en série

L'ISSN peut être utilisé comme base pour construire le code-barres. Bien que l'ISSN dans le code à barres, il doit également figurer sous sa forme complète et naturelle (avec ses huit chiffres, en deux groupes de quatre séparés par un tiret et précédés du sigle ISSN) dans l'information légale. Il est également conseillé qu'il apparaisse dans la partie supérieure du code à barres. La façon de construire un code-barres à partir de l'ISSN est la suivante :

- les 3 premiers chiffres correspondent au préfixe 977 attribué aux publications en série ;
- les 7 chiffres suivants correspondent à l'ISSN (sans le tiret et sans le caractère de contrôle final) ;
- les 11<sup>ème</sup> et 12<sup>ème</sup> caractères sont variables et peuvent être utilisés par l'éditeur pour exprimer des informations complémentaires (changement de prix par exemple) ;
- le 13<sup>ème</sup> caractère est une clé de contrôle calculée selon le module 10.

L'extension, facultative, est composée d'un numéro de parution à 2 chiffres. La signification de ce numéro est laissée à l'appréciation du propriétaire du numéro ISSN. Généralement, il représente :

- pour les périodiques, le numéro de parution dans l'année ;
- pour les publications journalières, le numéro de parution dans la semaine.

Supposons que nous avons l'ISSN 1144-875x, qui correspond à la publication « GENCOD informations (Paris) ». Il s'agit d'une publication mensuelle. Le code-barres pour le mois de mars sera : 3

977	1144875	00	7	03
Préfixe EAN	ISSN sans son dernier chiffre	Code prix	Chiffre de contrôle	Addendum (numéro de fascicule ou livraison)

### 1.2.2. Calcul du chiffre de contrôle

Apparue pour les besoins du traitement informatique des données, une clé de contrôle est un nombre, ou plus généralement une suite de symboles associés à un code alphanumérique permettant d'assurer sa viabilité. La clé de contrôle est déterminée par un algorithme à partir des caractères constitutifs du code identifiant. Pour les numéros ISSN EAN 13, le treizième chiffre est le chiffre de contrôle. Il est calculé en fonction d'un algorithme module 10 sur la base des douze précédents chiffres.

Exemple :

Pour le numéro ISSN (à douze chiffres) ISSN 9 7 7 - 1 1 4 4 8 7 5 - 0 0 quelle est la clé de contrôle ?

#### Méthode 1

Additionner un caractère sur 2 en partant de la droite :  $0 + 5 + 8 + 4 + 1 + 7 = 25$

Multiplier par 3 :  $25 \times 3 = 75$

Additionner un caractère sur 2 en partant du 2e caractère en partant de la droite :  $0 + 7 + 4 + 1 + 7 + 9 = 28$

Additionner les 2 totaux :  $28 + 75 = 103$

Soustraire de la dizaine supérieure :  $110 - 103 = 7$

La clé de contrôle calculée est : 7

Le code est : 977-1144875-00-7

#### Méthode 2

Entrer les 12 chiffres de l'ISSN : 9 7 7 1 1 4 4 8 7 5 0 0

Entrer les facteurs de pondération constants associés à chaque position de l'EAN : 131 3 131313 13

Multiplier chaque chiffre par le facteur de pondération qui lui est associé : (9x1) (7x3) (7x1) (1x3) (1x1) (4x3) (4x1) (8x3) (7x1) (5x3) (0x1) (0x3)

Additionner les produits obtenus :  $9 + 21 + 7 + 3 + 1 + 12 + 4 + 24 + 7 + 15 + 0 + 0 = 103$

Diviser la somme par le nombre du module (10) pour trouver le reste :  $103:10 = 10$  ; reste 3

Soustraire le reste de :  $10-3 = 7$

La clé de contrôle calculée est : 7

Le code est : 977-1144875-00-7

NB : si le reste vaut 0 le numéro de contrôle est aussi 0.

## **2. Fonctionnement du système ISSN**

En créant l'Unisist en 1969, l'Unesco et le C.I.U.S. (Conseil international des unions scientifiques) avaient pour but essentiel de réaliser un système mondial d'information scientifique. Dans cette optique, le Groupe de travail sur les descriptions bibliographiques avait été chargé d'étudier les conditions d'établissement d'un registre mondial de publications en série. Ainsi est né le Système international de données sur les publications en série ISDS (International Serials Data System). Son but était de créer une banque de données lisibles en machine et comportant toutes les informations nécessaires à l'identification des publications en série. Pour cela une organisation à deux niveaux a été mise en place. Il s'agit :

- d'un Centre international d'enregistrement des publications en série (C.I.E.P.S.), créé à Paris par contrat entre le gouvernement français et l'Unesco. Il est responsable de la création et de la maintenance d'un fichier international, de publications en série sur support informatique et de la diffusion des informations enregistrées.
- des centres nationaux qui enregistrent les publications en série éditées sur leur territoire et transmettent ces enregistrements au C.I.E.P.S.

C'est dans ce cadre que s'inscrit l'ISSN (International Standard Serials Number), Numéro normalisé international des publications en série mis au point par l'Organisation internationale de normalisation (ISO : International Standard Organisation) qui identifie le titre de toute publication en série éditée.

### **2.1. Gouvernance de l'ISSN**

Le Numéro international normalise des publications en série (ISSN) a été élaboré au début des années 1970 par l'Organisation internationale de normalisation (ISO) pour répondre au besoin d'un code d'identification bref, unique et sans équivoque pour les publications en série. L'entière responsabilité du contrôle de l'attribution d'ISSN fut confiée par la norme ISO 3297 au Centre international de l'ISDS (International Serials Data System) ; connu depuis 1993 sous le nom de Centre international de l'ISSN. Le Réseau ISSN est constitué du Centre international et de Centres nationaux établis dans les pays qui ont adhéré aux Statuts du Réseau ISSN.

#### **2.1.1. Centre international de l'ISSN (C.I.E.P.S)**

Dirigé depuis l'année 2014 par la docteure en sciences de l'information et de la communication GAELLE Béquet, le Centre international pour l'enregistrement des publications en série (C.I.E.P.S ou Centre international ISSN), situé à Paris (France), 45 rue de Turbigo, est une organisation intergouvernementale créée par un traité entre l'UNESCO et la République française en 1975. L'organisation comprend 90 pays membres dans le monde. Elle est l'unique agence internationale d'enregistrement des publications en série et ressources continues.

Son activité se fait au bénéfice des Etats membres et des Etats associés de l'UNESCO. La mission du centre international ISSN est de créer et gérer le numéro international qui normalise des publications en série et ressources continues (ISSN), développer et maintenir la base des ISSN et promouvoir son utilisation par une large communauté.

Cette organisation intergouvernementale travaille en étroite relation avec le réseau ISSN constitué par les centres nationaux ISSN qui attribuent les identifiants à la production éditoriale nationale. Le centre international attribue pour sa part des ISSN aux publications des organisations internationales et à celles des éditeurs pour les pays ne disposant pas d'un centre ISSN. Le centre international crée et collecte l'information bibliographique sur les publications en série imprimées et en ligne du monde entier.

Le centre international s'est donné comme pour objectifs de:

- élargir le réseau ISSN et améliorer son efficacité ;
- améliorer les données ISSN, les produits et les services ;
- renouveler l'infrastructure technique de l'ISSN ;
- mettre en place de nouveaux partenariats ;
- développer la communication du réseau ISSN et améliorer sa gouvernance ;
- partager plus largement les données ISSN avec les acteurs de l'information.

Les produits et services du centre international (ISSN IC) sont utilisés par les bibliothèques, les catalogues collectifs, les éditeurs de données bibliographiques, les agences d'abonnement, les éditeurs, etc... Le réseau ISSN est véritablement international. Depuis sa création à la fin de l'année 1974, le système a fait la preuve de sa fiabilité, son exhaustivité et de sa capacité d'évolution.

### **2.1.2. Les centres nationaux**

Les centres nationaux ISSN font en général partie d'organismes jouant un rôle prépondérant dans le système d'information scientifique et technique des pays concernés. Ils ont pour mission d'attribuer l'ISSN, de maintenir les bases de données locales de l'ISSN, de promouvoir le système ISSN dans son ensemble.

Ils ont la responsabilité du choix du « titre-clé » de chaque nouvelle publication. Or on sait que la Commission des publications en série de la Fédération internationale des associations de bibliothécaires (FIAB) a mis au point une description internationale normalisée des publications en série ISBD(S). Les deux projets ISDS et ISBD(S) s'étant développés simultanément, on a fait en sorte de rendre similaires le titre-clé et le titre distinctif de la notice ISBD(S).

Il fallait éviter le double catalogage : l'un pour la bibliographie nationale ISBD(S), l'autre pour les éléments d'identification à transmettre au C.I.E.P.S. Le Centre national doit pouvoir utiliser la notice préparée par l'organisme responsable de la bibliographie nationale pour en extraire le titre-clé et attribuer l'ISSN. Dans la plupart des cas, le titre-clé est le titre distinctif de l'ISBD(S).

Toutefois, quand les notices bibliographiques de plusieurs publications portent le même titre, on différencie « les titres-clé » respectifs en ajoutant les éléments de lieu et date d'édition se trouvant dans la notice ISBD(S).

Quand il s'agit d'établir les limites d'attribution de l'ISSN et de l'ISBN, le Centre national est seul compétent. Certaines publications portent à la fois un ISBN et un ISSN. C'est le cas, par exemple, d'un volume d'une collection de monographies qui porte l'ISBN qui lui a été attribué en tant que livre et l'ISSN de la collection dont il fait partie. Les deux numéros figurent alors ensemble sur la publication. De même un numéro spécial de périodique constituant un livre porte un ISBN, en même temps que l'ISSN du périodique auquel il appartient.

Enfin, les Centre nationaux sont responsables des changements de titre-clé. Une étroite collaboration entre les éditeurs et le Centre doit permettre de limiter en partie ces modifications, de les prévoir, de prendre une décision dans les cas litigieux. Mettre tout en œuvre pour établir des relations suivies et fructueuses avec les éditeurs, apparaît comme une des tâches essentielles du Centre national.

## **2.2. Application de l'ISSN**

L'International Standard Serial Number (ISSN) est un identifiant incontournable pour les périodiques et autres ressources continues imprimés et électroniques. Il permet de distinguer chaque publication en série sans ambiguïté de titres similaires ou identiques existant dans le monde. L'ISSN n'est donc pas « un numéro administratif de plus ». Il est, pour une publication en série, un élément aussi fondamental que le titre. L'ISSN est applicable à l'ensemble des publications en série, qu'elles soient passées, présentes ou à paraître dans un avenir prévisible, quel que soit le support physique de la publication. L'ISSN est normalisé par le texte ISO 3297:2007 (ICS n° 01.140.20) et dépend du comité technique ISO/TC46 (Information et documentation). Initialement publié en 1975, le texte officiel a été révisé en 1986, 1998 et 2007. Cette norme définit, et clarifie le champ d'application exact de l'ISSN.

### **2.2.1. Champ d'application de l'ISSN**

L'ISSN concerne les publications gratuites ou payantes, en cours ou ayant cessé de paraître, en ligne ou diffusées sur supports physiques (imprimé, DVD-ROM, DVD vidéo, CD audio). Il s'applique aux types de publication suivants :

- journaux, magazines, bulletins, lettres d'information, revues et autres périodiques ;
- collections éditoriales (de livres, de DVD vidéo, de cédéroms) ;
- rapports, annuaires, répertoires, mémoires, actes de colloque et de congrès dont le titre est récurrent ;
- publications à feuillets mobiles à mise à jour ;
- bases de données à mise à jour ;
- Sites web;
- Bloc-notes (blogs);
- - wikis.

Cependant, l'ISSN n'est pas attribué aux types de périodiques et collections éditoriales suivants :

▪ **Types de périodiques sans ISSN :**

- journaux gratuits d'annonces ;
- publications périodiques à caractère commercial ou publicitaire ;
- programmes gratuits (culturels, sportifs, commerciaux, etc.) ;
- publications saisonnières ou intermittentes ;
- journaux événementiels et Journaux électoraux ;
- publications internes à une entreprise, un établissement, une administration (à diffusion exclusive du personnel) ;
- publications scolaires et périscolaires de portée locale ;
- guides pratiques et répertoires de portée locale ;
- publications administratives d'archives produites par des collectivités territoriales ou leurs services, des préfectures etc. ;
- catalogues ;
- horaires et tarifs.

▪ **Collections éditoriales sans ISSN :**

- série composée d'un nombre prédéterminé d'ouvrages ;
- collection composée d'ouvrages à auteur(s) unique(s) ;
- collection composée d'ouvrages auto-édités ou édités à compte d'auteur ;
- collection dont le titre n'est pas clairement établie ou défini ;
- collection dont le titre n'est qu'une partie commune aux titres des ouvrages qui la composent ;
- collection de manuels scolaires ; Séries télévisuelles de documentaires ou de fictions.

Si un périodique est édité en ligne, une collection de livres en ligne, un site web, un blogue, une base de données, un wiki, l'attribution d'un ISSN à la publication est soumise à des conditions supplémentaires. Ainsi, l'ISSN n'est pas attribué aux sites web, blogues, bases de données, wikis dont le contenu est :

- à caractère personnel (site web personnel, journal intime en ligne...);
- de nature manifestement éphémère ;
- constitué exclusivement de liens hypertextes ;
- dépourvu d'éléments rédactionnels (jeu vidéo, portail de musique, calendrier, programme, galerie de photographies) ;
- centré sur une entreprise, un produit, une institution ou un organisme ;
- centré sur un sujet qui n'est pas d'intérêt général, scientifique ou technique et/ou non destiné à un public spécifique ;
- d'un intérêt exclusivement local.

### 2.2.2. Avantages de l'ISSN

L'ISSN permet de distinguer chaque publication en série sans ambiguïté de titres similaires ou identiques existant dans le monde. L'ISSN n'est donc pas



« un numéro administratif de plus ». Il est, pour une publication en série, un élément aussi fondamental que le titre. Il s'agit de :

- l'ISSN, en tant que code d'identification normalisé et numérique qui est particulièrement bien adapté à la gestion informatique : il permet d'effectuer facilement des mises à jour de fichiers, de créer des liens entre fichiers, et d'échanger des données ;
- l'ISSN, en tant que code lisible à l'œil nu, permet aux étudiants, chercheurs et spécialistes de l'information de donner les références précises d'une publication en série.

Dans les bibliothèques, l'ISSN est utilisé pour identifier un titre de périodique, le commander, en vérifier la fourniture et réclamer des fascicules manquants, pour le prêt entre bibliothèques, dans les catalogues collectifs, etc.

L'ISSN est un outil fondamental pour gérer efficacement la fourniture des documents. C'est également un outil de communication utile et économique entre éditeurs et diffuseurs, car il rend les systèmes de gestion et de distribution plus rapides et efficaces, en particulier grâce à l'utilisation des codes à barres et de l'échange de données électroniques (EDI).

## **Conclusion**

L'International Standard Serial Number (ISSN) ou Numéro international normalisé des publications en série est un numéro international qui permet d'identifier de manière unique une publication en série. Il concerne donc les journaux, les revues et les collections de monographies, quel que soit le support. Au-delà de son rôle d'identifiant pérenne des titres, l'ISSN est un outil essentiel pour la gestion des périodiques pour l'archivage électronique, le catalogage, la distribution, la gestion des abonnements et la numérisation. L'ISSN repose sur un réseau de centres nationaux dépendant de bibliothèques nationales, d'instituts de recherche et de chambres du livre. La croissance du nombre de périodiques et de ressources continues, notamment électroniques est une opportunité pour développer les activités du réseau ISSN. Ainsi, devenir membre de l'ISSN, c'est apporter un « plus » économique, scientifique et culturel à la production éditoriale de votre pays. En adhérant au Réseau ISSN, vous offrez aux journaux, revues et magazines de votre pays la possibilité d'être visibles et connus sans ambiguïté, au niveau international. Qu'elles soient scientifiques, littéraires, d'information générale ou de loisirs, les publications en série trouvent dans l'ISSN des bénéfices non négligeables à savoir : l'augmentation de leur visibilité ; la facilitation de leurs ventes, y compris à l'étranger ; et l'amélioration de la reconnaissance quant à la valeur de leur contenu.

## Bibliographie

Centre international de l'ISSN, Manuel de l'ISSN, Juin 2015

Gaëlle Béquet, « L'ISSN en mutation », *Arabesque*, n° 76, 2014

Marie-Louise Bossuat, « Le numéro international normalisé des publications en série (ISSN) », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 12, 1974

Sylvie FAYET-SCRIBE et Cyril CANET, Histoire de la normalisation autour du livre et du document : l'exemple de la notice bibliographique et catalographique, *Revue SOLARIS*, Décembre 1999 / Janvier 2000

[http://licence.rnbn.org/doc\\_utile/identifiants-docs-numeriques](http://licence.rnbn.org/doc_utile/identifiants-docs-numeriques) (consulté le 25 juillet 2019)

<https://www.issn.org/fr/comprendre-lissn/quest-ce-que-lissn/> (consulté le 15 juin 2019)

[https://fr.wikipedia.org/wiki/International\\_Standard\\_Serial\\_Number](https://fr.wikipedia.org/wiki/International_Standard_Serial_Number) (consulté le 20 juin 2019)

<https://www.issn.org/fr/> (consulté le 15 juin 2019)

[https://fr.wikipedia.org/wiki/EAN\\_13](https://fr.wikipedia.org/wiki/EAN_13) (consulté le 11 juillet 2019)

<https://www.issn.org/fr/comprendre-lissn/politique-dattribution/lidentification-avec-le-code-a-barres-ean-13/> (consulté le 15 juin 2019)

<https://www.afnil.org/issn/> (consulté le 15 juin 2019)

<https://fr.unesco.org/news/centre-international-identifiant-international-publications-serie-> (consulté le 15 juin 2019)

[ISO 3297:2007 : Information et documentation - Numéro international normalisé des publications en série \(ISSN\) » \[archive\]](#), sur *iso.org* (consulté le 15 juin 2019)

## LE METALLURGISTE, AGENT DE COHESION SOCIALE DANS LA COMMUNAUTE SELAKAN

**GOMUN Koya Emmanuel**

Doctorant en Archéologie

Institut des Sciences Anthropologiques et Développement (ISAD)

Université Félix Houphouët Boigny

(Abidjan-Côte d'Ivoire)

[gomunkoyaemmanuel@gmail.com](mailto:gomunkoyaemmanuel@gmail.com)

&

**YOBOUE Aya Mireille Epse GOMUN**

Doctorante en Archéologie

Institut des Sciences Anthropologiques et Développement (ISAD)

Université Félix Houphouët Boigny

(Abidjan-Côte d'Ivoire)

[yobouemireille2016@gmail.com](mailto:yobouemireille2016@gmail.com)

### Résumé

Le métallurgiste Sélakan, doté d'une connaissance parfaite de la nature, en tire des éléments qu'il transforme pour les mettre au service de sa société. En effet, il nous revient des traditions Sélakan recueillies, que la transformation des minerais a servi à la fabrication d'outils agricoles, d'instruments de cuisine, d'armes de chasse, de guerre, des parures, etc. Cette connaissance pratique était qualifiée dans les temps anciens de magico-religieuse parce qu'elle mobilise des rituels. Au-delà de son génie créateur, le métallurgiste intervient dans d'autres domaines tels que la fécondité, l'enterrement des morts tout en remplissant la fonction de conseiller au sein de sa société. Ce qui lui confère le rôle potentiel d'agent de gestion des conflits ou des crises. La concentration de tous ces pouvoirs du métallurgiste fait de lui le représentant des « dieux » au sein de la communauté Sélakan.

De ce fait, nous nous sommes faits fort de porter au pinacle le rôle social que peut jouer le métallurgiste pour contribuer efficacement à la cohésion sociale.

La présente étude vise à montrer les différents mécanismes mises en place par les métallurgistes pour favoriser la cohésion sociale dans la communauté Sélakan. Ainsi, nous avons adopté deux approches méthodologiques, à savoir la tradition orale et la prospection archéologique auprès des Sélakan de Gbèna et de Bèna.

**Mots-clés** : Métallurgiste, Sélakan, cohésion sociale, communauté, archéologie.

### Abstract

The metallurgist Selakan, endowed with a perfect knowledge of nature, draws elements from it which he transforms to put them at the service of his society. Indeed, it comes back to us from the Selakan traditions collected, that the transformation of ores was used in the manufacture of agricultural tools, kitchen tools, hunting and war weapons, ornaments, etc.

This practical knowledge was qualified in ancient times as magico-religious because it involves rituals. Beyond his creative genius, the metallurgist is involved in other areas such as fertility, the burial of the dead while fulfilling the function of advisor within his company. This gives it the potential role of conflict or crisis management agent. The concentration of all these powers of the metallurgist makes him the representative of the "gods" within the Selakan community.

As a result, we have made every effort to bring to the pinnacle the social role that the metallurgist can play to effectively contribute to societal cohesion.

This study aims to show the different mechanisms put in place by metallurgists to promote social cohesion in the Selakan community. Thus, we adopted two methodological approaches, namely oral tradition and archaeological prospecting with the Selakan of Gbèna and Bèna.

**Keywords:** Metallurgist, Selakan, social cohesion, community, archeology.

## Introduction

Situé dans la région du Worodougou, Séguéla notre cadre d'étude est le chef-lieu de ladite région et du département de Séguéla. Il est situé à 592 km d'Abidjan, la capitale économique de la Côte d'Ivoire. Sa population est estimée à 198 445 habitants selon le Recensement Général de la Population et de l'Habitat (RGPH) en 2014. Le département de Séguéla compte sept (07) sous-préfectures fonctionnelles, à savoir Séguéla, Worofla, Mansala, Sifié, Kamalo, Diarabana et Dualla (Cf. **carte n°1**). La population autochtone de ce département est le groupe Sélakan. Et, les villages choisis pour l'étude appartiennent à la sous-préfecture de Séguéla. Ceux de la sous-préfecture de Séguéla, précisément ceux des villages de Bèna et Gbèna sont définis respectivement en plusieurs grandes divisions sociales<sup>2</sup> : Dans le premier village (Bèna), ce sont les Coulibaly qui sont les propriétaires terriens et le travail du fer est l'apanage de la famille Fofana. Dans le second village (Gbèna), la gestion de la terre est détenue par la famille Diomandé et la technique de la production du fer est détenue par la famille Bakayoko.

Dans cette étude, nous nous intéresserons aux métallurgistes de ces deux villages. Car ceux-ci, ont exercé autrefois le travail de fondeurs et de forgerons. Aujourd'hui, le pan forge du métier est exercé. En les approchant, nous avons l'intention de comprendre comment procèdent-ils pour promouvoir la cohésion sociale dans la communauté Sélakan ?

---

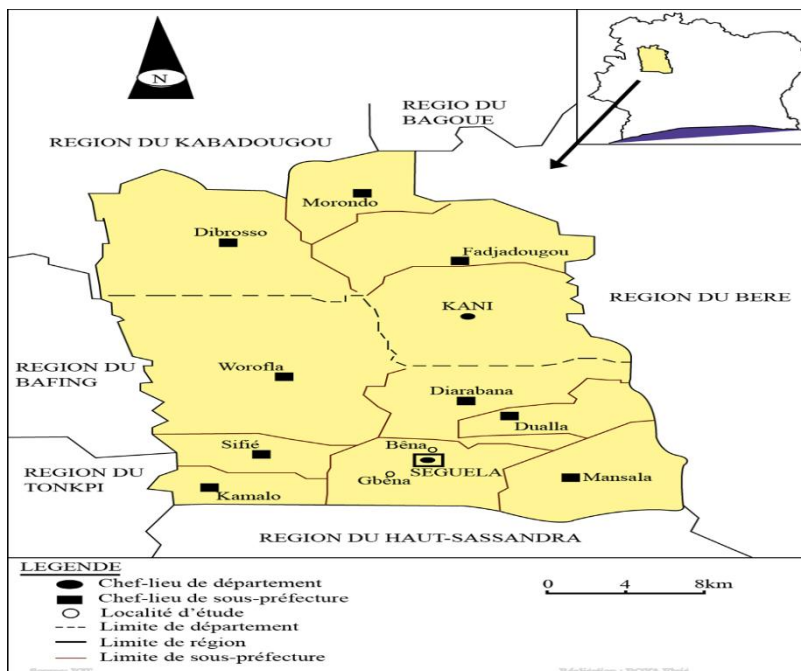
<sup>1</sup> [www.ins.ci](http://www.ins.ci), document : rgph (INS)

<sup>2</sup> Entretien avec FOFANA Massé, 90 ans, chef des forgerons de Bèna, Bèna, le 13 Août 2016.

Entretien avec FOFANA Sègbè, 60 ans, sous-chef des forgerons de Bèna, Bèna, le 13 Août 2016

Entretien avec BAKAYOKO Mahoula, 63 ans, Planteur et petit-fils de potière, Gbèna, le 17 Août 2016.

Carte n°1 : Region du worodougou



Source : INS, juin 2015)

Cette carte donne un aperçu général de notre zone d'étude. Pour répondre à notre préoccupation énoncée plus haut, notre étude s'articule autour de trois axes. D'abord la première section a consisté à la présentation de la méthodologie adoptée. Ensuite nous avons procédé à l'exposition et à l'analyse des différents résultats obtenus de nos enquêtes orales. Enfin nous avons terminé par la discussion des résultats.

## 1. Methodologie

Nous avons adopté deux approches méthodologiques, à savoir la tradition orale et la prospection archéologique, qui nous ont permis de recueillir des données. Ces données sont présentées et analysées dans la partie résultat de ce présent travail.

En effet, la tradition orale, a consisté à interroger les chefs, les gardiens des us et coutumes et surtout les métallurgistes des villages de Bèna (Biennan) et Gbèna (Gbihina). Notre échantillonnage est constitué d'une palette de 20 (vingt) personnes dont 10 (dix) par village. Rappelons que les chefs de ces villages sont les propriétaires terriens. Ainsi nous avons questionnés 05 (cinq) propriétaires terriens et 05 (cinq) métallurgistes par village. Ces derniers ont des prédispositions pour avoir des informations du fait qu'ils aient participé à des missions dévolues aux métallurgistes.

Le matériel utilisé pour notre tradition orale se compose de guide d'entretien semi-directif, de bloc-notes, de magnétophone, d'appareil photo et d'échelles pour la prise des photos des artefacts. Nous avons réalisé des entretiens individuels et collectifs.

La seconde étape de notre travail a consisté à faire une prospection archéologie pédestre. Cette étape nous a permis d'identifier la présence de

vestiges archéologiques tout en collectant quelques données. Ainsi, nous avons été en contact directe avec les traces laissées par les métallurgistes de la région. Il est important de souligner que les sites identifiés ont été documentés à l'aide des relevés de coordonnées GPS<sup>1</sup> et des prises de vues.

La conjugaison des deux méthodes évoquées plus haut, nous ont permis de collecter nos données sur le terrain et de présenter les résultats suivants.

## 2. Resultats de l'étude

Dans la société Sélakan, la plupart des objets utilisés par les métallurgistes sont dotés d'un pouvoir surnaturel. C'est pourquoi, lorsque l'un de ses objets est jeté entre les parties en conflits, automatiquement une soumission involontaire impose l'arrêt de la situation conflictuelle. Ainsi, les métallurgistes usent des pouvoirs pour mettre fin à la situation belliqueuse. En dehors de ce pouvoir de source invisible ils renforcent la fin de cette situation belliqueuse par la médiation qu'ils seront chargés de mener entre les belligérants. Une fois que la situation prend fin, une amende à la hauteur d'un animal ou une volaille est loué au deux parties en conflits. Cette amende exigée des protagonistes, remplit deux fonctions socio-culturelles. D'une part, elle vise à récompenser les métallurgistes. En outre, elle sert de sacrifice aux outils de leur travail qu'ils ont mobilisé pour apaiser les esprits des ancêtres. Ce rôle des métallurgistes est souligné par BAGAYOKO (N) et KONE (F), en pays senoufo : « ... quand il y a un conflit, même si on a tué quelqu'un, quand le forgeron prend les éléments de la forge et qu'il les jette entre les parties en conflit, c'est régler ! Sa forge symbolise la vie. Donc, quand il y a un conflit et qu'il jette la vie entre vous, votre conflit pour vous tuer là, c'est fini !... » (2017, p38). Ainsi la gestion de conflit faite par les métallurgistes nécessite l'implication d'un pouvoir surnaturel qui est en rapport avec leur activité. Ils jouent le rôle de médiateurs dans les crises. Ce qui sous-entend qu'en cas de crises, l'on fait appel aux métallurgistes. Ceux-ci par le truchement de leur *gbingbaga* arrivent à rabibocher les deux clans en conflits. Dans certains cas de figure, l'un des clans en conflit peut s'exprimer pour obtempérer. Cela peut valoir au clan qui exprime le refus d'obtempérer des sanctions de la part du métallurgiste sollicité. Cette sanction qui consiste à leur refuser d'avoir des objets qui sont nécessaires pour des travaux champêtres, parce que l'économie des habitants de la région est basée sur l'agriculture. Donc, une famille privée de ces objets aratoires sera sûrement gagnée par la famine. Il faut noter aussi que les forgerons sont des médiateurs dans des fiançailles. Ce sont eux, qui transmettent la kola amené par le fiancé à la famille de la future mariée. Cette kola est de couleur blanche.

Les métallurgistes sont Dépositaire de pouvoir (à travers les bagues de sécurité, les ceintures de sécurité) magico religieux. Sa position d'intermédiaire entre les esprits et les humains lui donne le pouvoir de maîtriser des éléments de la nature comme la foudre. Ce qui fait de lui le seul être habilité à soigner des personnes atteintes de tout mal issu de la foudre.

---

<sup>1</sup> GPS : système de positionnement global (Global Positioning System)

**Photo 1 :** Le fétiche gbingbaga

Source : Donnée d'enquête Avril 2019

**Photo 2:** l'une des forges de Bêna

Source : Donnée d'enquête Avril 2019

**Photo 3:** Le fétiche gbingbaga

Source : Donnée d'enquête Mars 2020

**Photo 4** la forge de Gbèna

Source : Donnée d'enquête Mars 2020

**Photos 5 & 6 : Des amas de scories dans le village de Bêna**



**Source :** Donnée d'enquête Avril 2019

### 3. Discussion

Cette étude d'ethnoarchéologique, dans la communauté Sélakan, nous a permis de révéler les fonctions sociales des métallurgistes. Cela fut possible grâce à la méthode basée sur l'enquête orale et la prospection montrant l'organisation spatiale des deux villages ainsi que la mission première des métallurgistes. Alors, ces travaux nous montrent en prélude que dans les deux villages choisis pour l'enquête, les métallurgistes mènent la même fonction et l'amulette qui protège le travail du fer a le même nom. La différence s'observe donc au niveau de l'appellation des métallurgistes. Dans le village de Bêna, les métallurgistes le désignent par *nougou*. Par contre, dans le village de Gbèna, ils lui ont attribué le nom *gbao*. Au niveau de l'occupation spatiale du village, l'on observe une différence entre les deux villages. Le village de Bêna est composé uniquement de deux grandes familles c'est-à-dire les *Coulibaly* et *Fofana*. La première famille (Coulibaly) se situe à l'ouest précisément à l'entrée du village et la seconde famille (Fofana) qui s'adonne au travail du fer occupe la partie Est à proximité de leur forge (deux forges). Or dans le village de Gbèna, le travail du fer est l'affaire des *Bakayoko* dont un grand groupe est à l'entrée du village du côté ouest et un petit nombre au centre du village, et c'est là se trouve la seule forge de ce village. Ce qui revient à dire que les métallurgistes sont proches de leur lieu de travail dans chacun des deux villages. Cette question du rôle dévoué à chaque grande famille est souligné par les auteurs Daniel (A) et SORO (T) mais ils ne sont pas appesanties sur leur occupation spatiale.

Dans le département de Séguéla, nous avons observés plusieurs témoins du travail ancien du fer qui est dévolu au métallurgiste. Ces témoins du travail ancien du fer se caractérisent par la présence des amas de scories de diverses tailles. L'importance de ces monticules de scories identifiées dans le village de Bêna prouve combien de fois de le travail de la réduction du fer était intense dans la région. Mais dans le village de Gbèna, le seul site observé est



aujourd'hui détruit par les chercheurs d'essences végétales avec les tracteurs. Néanmoins, nous avons fait des ramassages de surface des scories que nous avons catégorisées<sup>1</sup>. Comparer les scories des deux villages identifiées, nous observons une taille supérieure des scories du village Gbèna par rapport aux scories du village de Bèna. Lors de cette campagne, nous n'avons pas observé de structure architecturale dédiée à la réduction du fer dans ces deux villages.

Selon Daniel (A) et SORO (T) le mot métallurgiste englobe à la fois les forgerons et les fondeurs. Ce qui revient à dire que les métallurgistes du département de Séguéla étaient dans tout le processus de la production du fer, donc forgeron. C'est pourquoi ils fabriquaient des outils pour la chasse, pour la pêche et celui de l'agriculture. Ces outils sont de plusieurs factures, la daba, les lances, les flèches et les pièges<sup>2</sup>. Dans la région de Korhogo et d'Odienné, l'on observe l'implication à part entière des métallurgistes dans l'économie de leur région comme le font les métallurgistes de Séguéla<sup>3</sup>.

Les métallurgistes, en plus de leur rôle technique (fabrication de l'outillage agricole, des armes de chasse et de guerre) au sein de la communauté Sélakan, ils jouent aussi le rôle de médecin. Il intervient sur des maux tels que la stérilité, l'hémorroïde. En plus de cela, il permet aux femmes d'accoucher par eutocie. En plus des maladies que soigne le forgeron, il y a le fétiche de la forge qui est le *gbinbgaga* qui apporte la chance et permet de réussir des missions une fois que la personne concernée se présente au fétiche et lui explique ses différents sujets. Une fois la mission du concerné réussie, il peut apporter un coq rouge ou un chien rouge pour remercier ou en signe de sacrifice au *gbingbaga*. Le *gbingbaga* est utilisé à conjurer les mauvais sorts qui frappent le village. Il soigne les brûlures causées par le feu. Ce qui veut dire que le feu n'avait pas de secret pour les fondeurs. C'est cette maîtrise du feu qu'il utilise pour trouver la température adéquate pour réduire les minerais qu'il extrait.

Dans cette localité, les métallurgistes jouent le rôle de médiateurs dans les crises et coursiers et les dougoutigui c'est-à-dire les Coulibaly. Ce qui pourrait dire que lorsqu'il y a des crises, on fait appel aux métallurgistes par le truchement de *gbingbaga* il arrive rabibochoer les deux clans en conflits. Dans certains cas de figure, l'un des clans en conflit peut exprimer le refus d'obtempérer. Cela peut valoir au clan qui exprime le refus d'obtempérer des sanctions de la part du métallurgiste qui consiste à leur refuser de leur permettre d'avoir des objets qui sont nécessaires pour des travaux champêtres. Parce que l'économie des habitants de la région est basée sur l'agriculture. Donc, une famille privée de ces objets aratoires serait sûrement gagnée par la famine.

---

<sup>1</sup>Les scories que nous avons identifiées pour notre travail sont les scories de réduction, elles sont de deux types : scories coulées externes et les scories coulées internes.

<sup>2</sup>DUC P., Forgerons de la région de Korhogo (Côte d'Ivoire) essai en anthropologie des techniques, Mémoire de master en ethnologie, Université Neuchâtel, mardi 18 décembre 2012, Pp50-58.

<sup>3</sup>KOBENAN Atta B.J., Les sites palé-métallurgiques du fer et peuplement au nord-ouest de la côte d'ivoire : le cas du canton de folo dans le département de minignan, thèse de Doctorat unique en anthropologie Université Felix Houphouët-Boigny (Abidjan-Cocody), 2018, p388.  
DUC P., ibidem, p58.

En suivant les travaux menés sur la gestion traditionnelle des crises selon BAGAYOKO (N) et KONE (F)<sup>1</sup> nous soulèvent l'importance des travailleurs traditionnelle du fer : « C'est le forgeron qui fait des sacrifices pour qu'on mette les gens au monde. C'est le forgeron qui donne des médicaments aux gens pour aller en guerre. Les dozos, c'est le forgeron qui les forme ! Une femme qui n'accouche pas, c'est le forgeron qui fait et puis, elle accouche ».

Sa position d'intermédiaire entre les esprits et les humains lui donnait le pouvoir de maîtriser des éléments de la nature comme la foudre. Ce qui fait de lui le seul être habilité à soigner des personnes atteintes par cet élément naturel. Il confectionne des bagues, des amulettes et les ceintures pour être invincible contre toutes les attaques venant de l'ennemi.

## Conclusion

Le département de Séguéla est une localité qui détient une panoplie de valeurs qui ont participé à la cohésion sociale pendant les périodes précoloniale et dans certaines régions pendant la période coloniale. Ce sont tantôt des griots, la chefferie traditionnelle, les alliances à plaisanterie et la corporation des métallurgistes méritent au XXI<sup>e</sup> siècle d'être valorisées. Mais parmi toutes ces valeurs traditionnelles, la corporation des métallurgistes a marqué d'une pierre blanche de ses interventions. Parce qu'il intervenait dans tous les aspects de sa communauté Sélakan. En plus de rôles de fabriquer les objets et soigner la communauté, il était un instrument à la recherche perpétuelle de la paix. Il est impérieux de porter au pinacle ces valeurs traditionnelles qui ont permis à nos ancêtres de faire face aux différentes crises communautaires auxquelles ils étaient confrontés.

## Sources et bibliographie

### Sources orales

#### Liste des personnes lors de l'enquête orale : village de Bêna

Nom et prénoms	Age	Statut socioculturel
COULIBALY Gaoussou	36 ans	Sergent-chef
COULIBALY Metouba	1950	Chef du village
COULIBALY Mewé	1938	Notable
COULIBALY Megatou	1937	Chef de terre
COULIBALY Messemba	75 ans	Cultivateur
FOFANA Mamadou	53 ans	Forgeron agriculteur
FOFANA Masse	90 ans	Chef des forgerons

<sup>1</sup>BAGAYOKO (N) et KONE (F), Op. cit, p 38.

FOFANA Sègbè	60 ans	Forgeron
FOFANA Kosony	37 ans	Forgeron

### Liste des personnes lors de l'enquête orale : village de Gbèna

NOM ET PRENOMS	AGE	FONCTION
DIOMANDE Mamadou	47 ans	President des jeunes
DIOMANDE Yaya	60 ans	
DIOMANDE Lassina	63 ans	Imam
DIOMANDE Bédoman	55 ans	Chef des chasseurs
DIOMANDE Daouda	64 ans	Cultivateur
DIOMANDE MEMASSA	62 ans	Notable
DIOMANDE Media	70 ans	Cultivateur
BAKAYOKO Mahoula	63 ans	Forgeron
BAKAYOKO Vakaba	58 ans	Forgeron

### Bibliographie

- ARNOLDUSSEN D., et SORO T., *Aspects de la métallurgie senoufo et Guéré de Côte d'Ivoire*, Musée royal de l'Afrique centrale, 2007, 100P
- ARNOLDUSSEN D., *Les techniques, rituels et organisation sociale des forgerons Shi Sud du Kivu*, RDC, Africa musée royal de l'Afrique centrale, TERVUREN, 2015, 75 P
- BAGAYOKO N., et KONE Fahiraman R., *Les mécanismes traditionnels de gestion conflits en Afrique subsaharienne*, Rapport de recherche n°2, Juin 2017, 60 p
- BEAUD S., et WEBER F., *Guide d'enquête de terrain, produire et analyser des données ethnographiques*, LA DECOUVERTE, PARIS, 2003, 356p
- COULIBALY L., *L'autorité dans l'Afrique traditionnelle*, Etude comparative des Etats Mossi et Ganda, NEA, Abidjan, 1983, 239p
- DAKOUO A., *Les mécanismes locaux de règlement des conflits face à la mise en œuvre de la réforme du secteur de la sécurité au Mali*, Afrique et développement, Volume XLII, No. 3, 2017, pp. 283-303
- DIOMANDE Bèh I., *Evolution climatique récente dans les régions Nord-Ouest de la Côte d'Ivoire et ses impacts environnementaux et socio-économiques*, thèse de Doctorat unique à Université Cheikh AntaDiop en 2011, 222p
- DUMEZ H., *Méthodologie de la recherche qualitative*, VUIBERT, Paris, 2015, 230P
- FOFANA S., *Le worodougou, peuplement et mutations origines à 1912*, thèse unique de doctorat, U.F.H.B, 2014,507p

- GOMUN Koya E., *La métallurgie ancienne du fer dans le département de Séguéla*, mémoire de Master, Université FHB, 2017,146p
- KIENON-KABORE Timpoko H., *Sidérurgie directe du fer : Cohésion sociale et paix. Le cas de Bulkièmedé*, NYAME AKUMA, N°62, Décembre 2004, Pp 19-24
- KIPRE P., *Villes de Cote d'Ivoire 1898-1940*, NEA, Abidjan, 1985, tome I ,238p
- KNAUTH P., *La découverte du métal*, TIME-LIFE, 1974,160p
- KOBENAN Atta B.J., *Les sites palé-métallurgiques du fer et peuplement au nord-ouest de la côte d'ivoire : le cas du canton de folo dans le département de minignan*, thèse de Doctorat unique en anthropologie Université Felix Houphouët-Boigny (Abidjan-Cocody), 2018, 388 p
- N'DA P., *Méthodologie de la recherche de la problématique à la discussion des résultats : comment réaliser un mémoire et thèse d'un bout à l'autre*, EDUCI, Abidjan, 2006
- OUATTARA D., *Histoire de l'islam en Côte d'Ivoire*, NEB, Abidjan, 2016, 186p
- REGION DU WORODOUGOU, INS, Abidjan, JUIN 2015, 25p
- RICHARD J., *Le contact foret savane dans le centre ouest ivoirien (Séguéla-vavoua) aspects et signification*, ORSTOM, Petit Bassam, volume, N°06,1972, 221p
- RICHARD J., *Le contact foret savane dans le centre ouest ivoirien (Séguéla-vavoua) aspects et signification*, ORSTOM, Petit Bassam, vol n°06, 1972, 2121 p
- SERNEELS V., EICHHORN B.*et al.*,« Origine et développement de la métallurgie du fer au Burkina Faso et en Côte d'Ivoire (5). Prospections et sondages dans la région de Yamane. (Burkina Faso) et en recherches à Siola 4000 (Côte d'Ivoire) », in *SLSA Jahresbericht*, Rapport annuel, 2015, pp. 67-102
- SERNEELS V., et al., « Origine et développement du fer au Burkina- Faso et en Côte d'ivoire, premiers résultats sur le site sidérurgique de Siola (Kaniasso, Denguélé, Côte d'ivoire) », SLSA, Rapport Annuel 2012, pp. 113-143
- SERNEELS V., KIENON-KABORE Timpoko H., et al., « Origine et développement de la métallurgie du fer au Burkina Faso et en Côte d'Ivoire. Premiers résultats sur le site sidérurgique de Siola (Sanmatenga, Burkina Faso) », in *SLSA Jahresbericht, rapport annuel*, 2011, pp. 23-54.
- SOHI Blesson F., *Les principales routes commerciales de l'ouest forestier ivoirien à la veille de la période coloniale*, GODO GODO, Rev. Hist. Archeol. Afr, N°20, 2010, 103-115pp
- TCHAGO Bouimon D., *La métallurgie ancienne du fer ans le Sud du Tchad : prospections archéologiques. Sondages et direction de recherches*, thèse de doctorat, université de Cocody, 1994,494 p.

## LE SÉKÉ, UNE FÊTE TRADITIONNELLE EN PAYS KROBOU AU SUD DE LA CÔTE D'IVOIRE : UN PATRIMOINE CULTUREL À VALORISER

AHOUE Jean-Jacques  
Archéologue/ISAD  
Université Félix Houphouët Boigny  
(Abidjan-Côte d'Ivoire)  
[ahoue-jean@live.fr](mailto:ahoue-jean@live.fr)

### Résumé

Le peuple Krobou, installé dans le département d'Agboville (région de l'Agneby-Tiassa), fait partir du groupe Akan de Côte d'Ivoire. En minorité dans la région, les Krobou se localisent dans les localités d'Aboudé-Mandéké, Aboudé-Kouassidé et d'Oress Krobou. A l'instar de plusieurs peuples Akan, les Krobou ont plusieurs pratiques festives dont celles des ignames et le Séké. Le Séké aussi appelé *Seké Tchédi*, objet de cette étude, s'inscrit dans un processus d'assimilation et de comportements gestuels des initiés, identifiés dans les rituels africains. Le Séké se fait une fois par an et attire de nombreux touristes. Caractérisée comme étant une fête traditionnelle de réjouissance, le Séké traduit une démonstration de pouvoirs mystiques associant des sacrifices d'animaux. Notre interrogation a donc été portée sur la valorisation de cet événement et l'avenir de sa pratique face au religion et les valeurs dites « modernes ». Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur des informations issues de documents écrits, des enquêtes orales et par des observations directes sur la localité.

**Mots clés** : Séké, Fête, Krobou, Patrimoine, Agboville

### Abstract

The Krobou people, settled in the department of Agboville (region of Agneby-Tiassa), are part of the Akan group of Ivory Coast. In a minority in the region, the Krobou are located in the localities of Aboudé-Mandéké, Aboudé-Kouassidé and Oress Krobou. Like many Akan peoples, the Krobou have several festive practices including those of yams and Séké. The Séké also called *Seké Tchédi*, the subject of this study, is part of a process of assimilation and gestural behaviors of initiates, identified in African rituals. The Séké takes place once a year and attracts many tourists. Characterized as a traditional celebration of rejoicing, Séké reflects a demonstration of mystical powers involving animal sacrifices. Our question was therefore focused on the promotion of this event and the future of its practice in the face of religion and so-called "modern" values. To do this, we relied on information from written documents, oral surveys and direct observations of the locality.

**Keywords** : Séké, Festival, Krobou, Heritage, Agboville

## Introduction

La Côte d'Ivoire est un pays multiethnique (environ 60 ethnies). Ces nombreuses communautés disposent de cultures diverses caractérisées par le mode de vie, les fêtes traditionnelles, des danses, les chants, la langue etc. Ainsi, le peuple Krobou installé dans la région de l'Agnéby-Tiassa, le département d'Agboville, précisément dans trois localités dont Aboudé-Kouassidé, Aboudé-Mandéké et Oress-Krobou (C. Wondji, 1977, p.17). Ce département compte deux groupes ethniques. Il s'agit des Abbey et des Krobou qui se présentent en minorité (B. Holas, 1951, p.35). Ce sont des peuples qui font partie du groupe Akan.

Par ailleurs, le *Séké*, fête traditionnelle et objet de cette étude, se pratique uniquement dans la sous-préfecture d'Oress-Krobou, situé à environ 40 km d'Agboville et 90 km au nord de la capitale Abidjanaise (J. Bana-Kouassi, 2012, p.40). À Oress-Krobou, s'est opérée une génération des traditions d'origine, rapportée par le clan N'zomon, principal clan des Krobou. L'Agnéby-Tiassa est une région essentiellement agricole, qui exporte du café et du cacao, mais cultive aussi l'hévéa, le palmier à huile, la banane plantain, l'igname, le manioc, etc (M. Keita, 2012, p.32). Le contexte de cette étude est dû au fait qu'il y a moins d'engouement au fur et à mesure que les années passent concernant cette fête traditionnelle. On note également une diminution des initiés pour des démonstrations au cours de la cérémonie. Par conséquent, l'interrogation suivante s'impose à nous : face aux religions modernes actuelles, quel sera donc l'avenir du *Séké* chez le peuple Krobou en Côte d'Ivoire ?

Pour répondre à cette problématique, nous nous sommes fixés comme objectif, de montrer l'intérêt à valoriser le *Séké* et à la transmettre aux générations futures. De ce fait, dans ce travail, il s'agira d'abord de présenter la méthodologie utilisée pour atteindre nos objectifs. Ensuite, nous montrerons l'histoire, la particularité et le déroulement du *Séké*. Pour terminer, nous évoquerons son importance et son avenir face à une société qui adopte au fur et à mesure pour des tendances modernes.

### 1. La méthodologie de l'étude

La méthode de cette étude est considérée comme l'ensemble des étapes permettant de rechercher, d'identifier et de trouver des informations relatives aux différents objectifs assignés. La finalité de cette méthode de recherche est de contribuer à la production de ce travail effectué en milieu urbain. Elle est constituée de trois étapes importantes à savoir ; la recherche d'informations écrites, des enquêtes de terrain et l'interprétation de l'ensemble des données recueillies.

#### 1.1. La recherche d'informations écrites

Dans la quête d'informations écrites, des centres de documentation et des espaces en ligne ont été visités. Cette étape nous a permis de prendre connaissance des premières études qui ont été menées sur la question. D'autres informations relatives au cadre géographique, aux aspects historiques ont été obtenues également à ce stade de nos travaux. Nous pouvons citer en

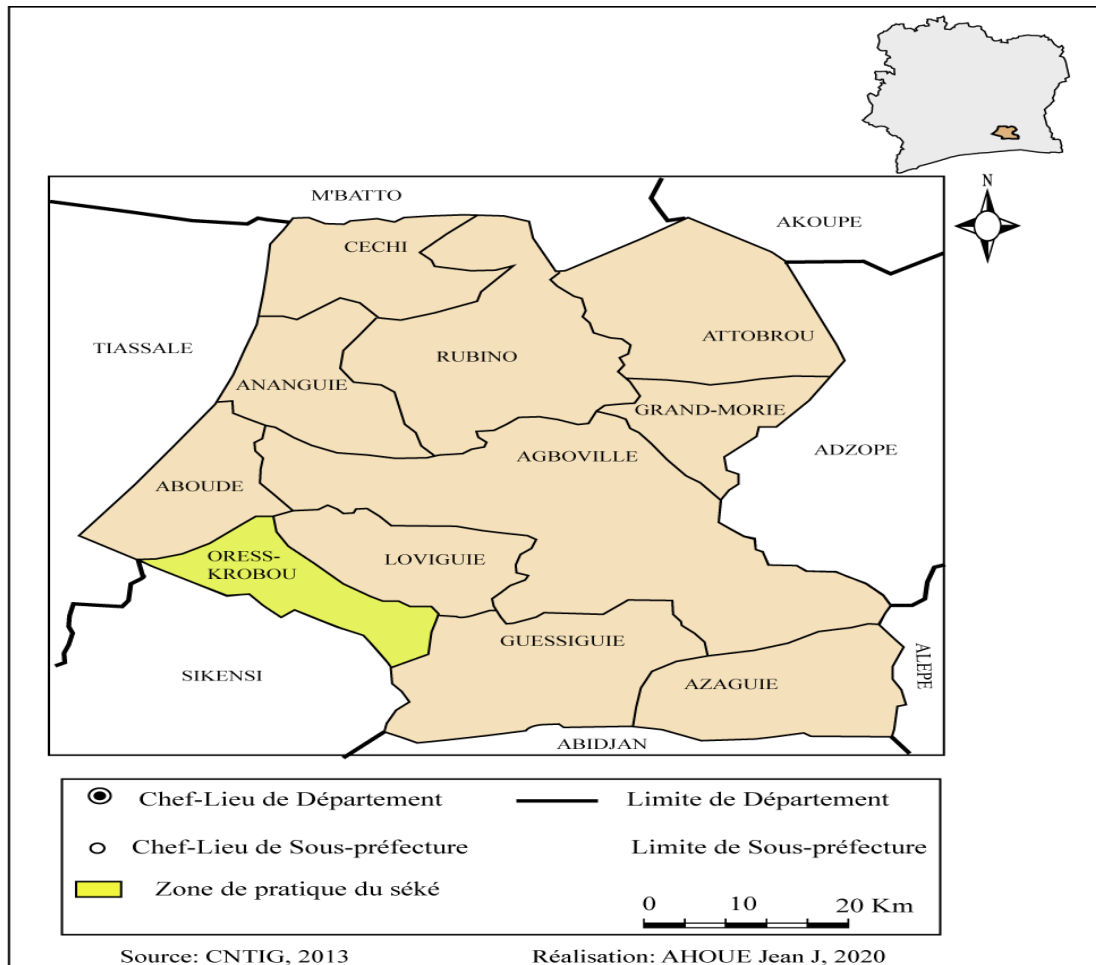
l'occurrence les travaux importants de recherche du docteur Bana-Kouassi, relatifs au caractère sacré du *Séké* pour le peuple Krobou. Dans cette première étape, ce sont au total, des ouvrages, des thèses, des mémoires, et des articles que nous avons pu collecter, qui nous ont permis d'avoir une quantité de données nécessaires à la connaissance du peuple Krobou et de sa culture. Cependant, ces informations ayant des insuffisances, il nous a fallu combler au moyen d'enquêtes dans ladite localité.

### **1.2. Les enquêtes de terrain**

Les enquêtes de terrain ont consisté d'une part à une série d'entretiens auprès de personnes ressources et d'autre part à l'observation et la participation de la fête. Nos différentes questions portaient sur des faits culturels, l'histoire du peuplement et sur certaines activités liées aux savoir-faire techniques du quotidien des populations. S'agissant des attentes, disons que des informations ayant trait à l'origine du *Séké*, son déroulement et son importance pour le peuple Krobou dans la région de l'Agnéby-Tiassa ont été recueillies. Aussi faut-il ajouter des informations du peuplement de la zone. Par ailleurs, en ce qui concerne la suite de l'enquête, elle s'est faite par des prises de photographies et d'enregistrements vidéo de la manifestation dans le sous-préfecture d'Oress- Krobou (cf. carte). Cette observation peut être aussi qualifiée « d'observation participante ». Elle a été couronnée par la connaissance des différentes étapes de la cérémonie, et le contexte de la célébration. De plus, il faut ajouter la connaissance des sites de libation et de sacrifices d'animaux.

À l'issue de l'observation et la participation à la fête, nous avons fait des analyses et interprétations dans le cadre de la discussion des résultats. Avant tout propos concernant la festivité, il est impératif d'évoquer l'historique de la fête.

Carte : Département d'Agboville/Sous-préfecture d'Oress-Krobou



## 2. L'histoire du Séké

Le peuple Krobou appartient au groupe akan lagunaire venu du Ghana au XVIII<sup>e</sup> siècle (K. R. Allou, 2013, p.20). C'est étant sur les lieux en Côte d'Ivoire que le désir de pratiquer cette fête est venue<sup>1</sup>. Le *Séké* signifie en langue Krobou : « démontrer sa force invisible ». En effet, c'est une fête traditionnelle de réjouissance et de démonstration de pouvoirs mystiques (J. Bana-Kouassi, 2012, p.50). Jadis, certaines personnes du village faisaient des démonstrations de pouvoir de façon individuelle chez elle à domicile ou dans leur campement. Étant donc en public, elles s'autoproclamaient plus fortes que d'autres. Aussi, les habitants des villages Krobou défiaient couramment d'autres peuples voisins tels que les N'gnégbé-Ogbrou (Abidji) et les Abbeys<sup>2</sup>. Et donc pour marquer ce caractère de supériorité, les Krobou décident de rendre public ces démonstrations en y ajoutant des cérémonies de sacrifices et des libations en faveur des ancêtres. Au fil du temps, cette fête est devenue populaire et marque la nouvelle année en pays Krobou (K. Kone, 2007, p.76). Au début, uniquement

<sup>1</sup> Entretien avec N'zouan N'dri Jacques, 81 ans, agriculteur, Oress-Krobou le 15 février 2020

<sup>2</sup> Entretien avec N'guessan Norbert, 71 ans Agriculteur, Aboudé-Kouassidé le 13 février 2020



les populations locales y assistaient avant de s'étendre au grand public quelques années plus tard. Comment se présente le déroulement de cette fête ?

### 3. Le déroulement du *Séké*

La fête du *Séké* se déroule en pays Krobou en quatre étapes qui sont : la veille de la fête, le matin du jour de la fête, la pose et enfin la phase de démonstration des pouvoirs mystiques.

#### 1.1. Etape 1 : les manifestations à la veille de la fête du *Séké*

Déjà à une semaine de la fête avant la célébration du *Séké*, de nouvelles personnes désireuses de faire des démonstrations de puissances mystiques sont préparées par des rituels. Elles aussi, tout comme les habitués doivent éviter des rapports sexuels pendant cette période, surtout la veille de la cérémonie. Ainsi, à la veille, des sacrifices de moutons se font au niveau des rivières sacrées du village à savoir ; *Kouchakou* et *Bandaman*. Aussi, les litiges demeurants entre les familles et des individus doivent être réglés avant la date prévue pour la fête. Pour terminer, au tour de 18 heures, les véhicules n'ont plus le droit de circuler ou traverser le village.

En effet, Oress-Krobou a une position sur l'axe Sikensi-Agboville. On a donc plusieurs villages Abbey et Abidji avant et après cette localité de célébration du *Séké*. Par ailleurs, ces villages voisins étant déjà informés, prennent leur disposition en respectant la tradition Krobou<sup>1</sup>. Voyons donc ce qui se passe le matin de la fête.

#### 1.2. Etape 2 : Le jour de la fête, précisément le matin

Tôt le matin autour de 4 heures, les sages du village et les initiés se rendent pour des rituels au bord des rivières sacrées pour des sacrifices de coqs et des libations<sup>2</sup>. Cette étape symbolise d'une certaine façon, l'association ou la présence des ancêtres dans cette cérémonie, afin qu'elle se déroule dans de parfaites conditions. La cérémonie débute à 8 heures avec le tam-tam parleur qui retentit au son hallucinant, couvrant tout le village (cf : **photo n°1**). Elle se manifeste par des danses, des chants des femmes, des hommes, des jeunes et vieux au cœur du village, sur l'axe principal pour la majorité vêtue de blanc (cf : **photo n°2**). Néanmoins, certains participants se détachent du grand groupe en créant des pas en solitaire. C'est une phase de comédie et de démonstrations mineures qui s'achève à midi (12h) au maximum.

<sup>1</sup> Entretien avec Amou Philipe, 75 ans Agriculteur, Oress-Krobou le 15 février 2020

<sup>2</sup> Entretien avec N'dri Asa Laurent, 77 ans, agriculteur, Oress-Krobou le 17 février 2020

**Photo n°1 : Le tam-tam parleur mis en action**



Source : Ahoué Jean-Jacques, 2020

**Photo n° 2 : Marches, danses et chants pendant la célébration du Séké**



Source : Ahoué Jean-Jacques, 2020

### **1.3. Etape 3 : la pose**

La pose s'effectue entre 12 heures et 14 heures. Pendant ce temps, seules les personnes venues assister à la fête sont autorisées à prendre un repas le plus souvent du poulet qui est prisé et qui est recommandé<sup>1</sup>. Les personnes initiées ou participantes activement à cette célébration doivent se priver de nourriture jusqu'à la fin de la cérémonie, afin de maintenir leur puissance pour de probables démonstrations au niveau de la dernière étape. Cette étape marque aussi le temps pour les initiés désireux de faire des démonstrations de pouvoirs mystiques de s'apprêter pour une dernière fois.

<sup>1</sup> Entretien avec N'gnan René, 72 ans, professeur de collège à la retraite, Oress-Krobou le 15 février 2020

#### 1.4. Etape 4 : la phase de démonstration des pouvoirs mystiques.

Cette étape se fait entre 14 heures et 17 heures, le tam - tam retentit une fois de plus pour annoncer la dernière partie de la fête. C'est la phase, la plus spectaculaire de la cérémonie avec la rentrée en scène des adultes disposant de nombreux pouvoirs mystiques. Certains jeunes s'y prêtent pour confronter leur pouvoir avec ceux des adultes ou habitués à cette célébration. Ce sont en grosso modo des défis, des démonstrations de pouvoirs au plan spirituel, des actions inimaginables accompagnées de danses et de chants<sup>1</sup>. Nous pouvons à cet effet citer :

- l'ouverture du ventre à partir d'un couteau (cf : **photo n°3**);
- le passage sur des files fines sans qu'elles ne se cassent ;
- l'adoption de postures étranges avec des cris de certains animaux ;
- avaler des œufs non cuit pour ensuite le déféquer sous un aspect contraire (cf : **photo n°4**);
- la consommation des aliments crus à forte quantité.
- des transes
- la production des gestes anormaux dans un état normal physique, telle que ; soulever une charge quasiment impossible pour un être humain.
- des attaques envers des personnes de façon mystique, etc.

Avant la fin de la fête, des démonstrations ultimes sont à observer. Il s'agit des différentes cicatrisations des ouvertures faites par certains participants, à base de certaines plantes et des œufs de poulets du type africain<sup>2</sup>. Cependant, il faut noter à ce niveau que pour les participants n'étant pas initiés, ces blessures ne se ferment point. On assiste souvent à des morts ou des hospitalisations. Certaines personnes, malgré leur initiation, connaissent ces problèmes, car n'ayant pas respecté l'ensemble des règles, surtout l'abstinence, la veille de la cérémonie. Les jeunes ont souvent tendance à ne pas respecter cette règle.

#### Photo n°3 : Ouverture du ventre avec un poignard



Source : Ahoué Jean-Jacques, 2020

<sup>1</sup> Entretien avec Agnan Anne, 61 ans, Commerçante, Oress Krobou le 17 février 2020

<sup>2</sup> Entretien avec Obodjé Michel, 62 ans Instituteur à la retraite, Agboville le 14 février 2020

**Photo n°4 : Démonstration d'avalier un œuf non cuit**



**Source :** Ahoué Jean-Jacques, 2020

Ainsi, la fête prend fin à 17 heures et marque le rompt du jeûne des participants et le retrait dans les différents domiciles de l'ensemble des personnes. Toutes ces démonstrations réalisées, représentent les caractères culturels essentiels de cette fête traditionnelle en pays Krobou<sup>1</sup>. Au vu de l'intensité que présente le *Séké*, l'attention de tous est au rendez-vous, laissant à s'interroger sur son intérêt particulier et sa transmission aux générations futures.

**4. L'intérêt à valoriser et à transmettre le *Séké* aux générations futures**

Les fêtes traditionnelles comme tout autres éléments culturels donnent l'occasion de socialiser, de partager des moments, de chanter, de jouer et de se retrouver autour d'un repas (G. Poujol et al, 1979, p.332). Aussi, elles contribuent à mieux coexister et vivre ensemble. Elle est un canal qui forge l'identité des Krobou<sup>2</sup>. En donnant l'occasion de partager certaines pratiques et valeurs communes, les traditions peuvent nous aider à mieux nous définir et à contribuer au sentiment d'appartenance envers notre groupe ou notre famille (K. Tano, 2017, p.55). Le *Séké* renforce le sentiment d'appartenance à la communauté Krobou, car dans son déroulement, elle attire des populations étrangères, mais aussi ramène les fils et filles du village, expatriés. Elle participe de plus à faire la promotion du vivre-ensemble entre les communautés (J. Bana-Kouassi, 2012, p.102). Outre le vecteur de distinction avec le peuple Abbey aussi autochtone de du département d'Agboville, le *Séké* permet dans une certaine période de développer l'économie de la localité notamment celle du tourisme (K. Nguessan, 2010, p.1010). Marque importante de l'identité culturelle du peuple Krobou, le *Séké* est un facteur de rassemblement et de réjouissance<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Entretien avec N'drin Yao Jean, Agriculteur, Oress-Krobou le 15 février 2020

<sup>2</sup> Entretien avec N'gnan René, 72 ans, professeur de collège à la retraite, Oress-Krobou le 15 février 2020

<sup>3</sup> Entretien avec Koffi N'guessan Alexis, 40 ans, commerçant, Oress-Krobou le 17 février 2020

Cependant, au fil des années l'engouement prend du recul progressivement avec une originalité écorchée, due aux croyances religieuses occidentales et asiatiques<sup>1</sup>. Il y a donc un véritable problème de transmission de cette valeur culturelle aux générations futures. Certains parents convertis à la religion chrétienne interdisent à leurs enfants de participer activement à la célébration. Cela se présente comme étant un véritable handicap au sens même de la dimension de la préservation du patrimoine culturel (Z. B. Zadi, 2007, p.124). Par conséquent, il faut noter que la grande gloire que connaît cette prestigieuse fête en pays Krobou peut avoir un avenir peu incertain si la transmission de génération en génération n'est pas faite.

En clair, le *Séké*, fête traditionnelle est un véritable marqueur culturel du peuple Krobou. Son déroulement et l'engouement qu'elle suscite, sont des exemples pour des célébrations dans d'autres régions du pays. Sa transmission sera donc une manière adéquate de la perpétuer afin de sauvegarder cette identité culturelle.

## Conclusion

La région de l'Agnéby-Tiassa regorge de nombreuses fêtes traditionnelles dont le *Séké* en pays Krobou dans la sous-préfecture d'Oress-krobou. Son histoire est relative à l'installation de ce peuple dans la localité. Sa manifestation comporte quatre étapes incluant la semaine qui précède le jour choisi pour la cérémonie. Elle représente aussi le début de la nouvelle année et annonce la fête des ignames. Le *Séké* s'impose comme étant un tremplin pour mieux saisir son caractère à la fois sacrée et profane, celui de l'imprévisible en complémentarité avec une certaine mise en abîme. C'est un jeu visible et invisible où l'on assiste à la confrontation des pouvoirs, et marque aussi par un aspect à la fois de comédie et de démonstrations mystiques. Cette fête, indice culturel rassemble le peuple Krobou et attire des foules. Elle a connu de légères modifications au fil du temps. Cependant, elle est influencée par les religions modernes qui attirent plus de monde. La transmission qui est le garant de la perpétuation de toutes cultures, connaît des perturbations, d'où une invisibilité pour son futur.

En perspective, l'on pourrait étendre cette étude par une comparaison du déroulement et des spécificités par rapport au *Dipri* du peuple voisin Abidji.

---

<sup>1</sup> Entretien avec Dompou N'dri Clémentine, 38 ans, agricultrice, Oress-Krobou le 17 février 2020

## Source et Bibliographie

### Source orale

Noms et prénoms des informateurs	Age	Fonctions	Date et lieu des enquêtes
Agnan Anne	61 ans	Commerçante / initié	17 février 2020 à Oress - Krobou
Amou Philippe	75 ans	Agriculteur	15 février 2020 à Oress - Krobou
Dompo N'dri Clémentine	38 ans	Agricultrice / nouvelle initiée	17 février 2020 à Oress - Krobou
Koffi N'guessan Alexis	40 ans	Commerçant / initié	17 février 2020 à Oress - Krobou
Obodjé Michel	62 ans	Instituteur retraité / initié	14 février 2020 à Agboville
N'dri Asa Laurent	77 ans	Agriculteur/ initié	17 février 2020 à Oress - Krobou
N'drin Yao Jean	58 ans	Agriculteur/ initié	15 février 2020 à Oress - Krobou
N'gnan René	72 ans	Professeur de collège à la retraite	15 février 2020 à Oress - Krobou
N'guessan Norbert	71 ans	Agriculteur	13 février 2020 à Aboudé-Kouassidé
N'zouan N'dri Jacques	81 ans	Agriculteur	15 février 2020 à Oress - Krobou

### Bibliographie

Allou Kouamé René, *Les royaumes Akan du sud-ouest de la côte de l'or du XVI<sup>e</sup> siècle à 1734*, l'Harmattan - Côte d'Ivoire, 2013, 75p.

Bana-Kouassi Jeanne, *Rituel du Séké chez les akan lagunaires en Côte d'Ivoire : approche dramaturgique de l'exemple Krobou*, thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, Université de Paris 8, 2012, p82.

Holas Bohumil, « note préliminaire sur les vestiges d'un peuplement ancien dans la région d'Aboudé (cercle d'Agboville, Côte d'Ivoire) », bulletin et mémoires de la société d'anthropologie de Paris, 1951, pp 234-242.

Koné Karamoko, *Rapports interethnique et différenciation identitaire en milieu rural : cas d'Aboudé-Mandéké dans le département d'Agboville*, Université de Cocody-Abidjan, mémoire de DEA, 2007. 103p.

Mohamed Keita, *la culture du café et du cacao et le remodelage de l'espace dans la région de l'agneby de 1909 à 1958*, RRS PASRES, 2012, 100p.

- Nguessan Koffi, Zirihi Guédé Noel, Boraud N'takpé Kama Maxime, « étude ethnopharmacologie des plantes utilisés pour faciliter l'accouchement, en pays Abbey et Krobou, au sud de la Côte d'Ivoire », *International Journal of Biological and Chemical Sciences*, 2010, pp.1004-1016.
- Poujol Généviève, Labourie Raymond, « les cultures populaires et émergences des cultures minoritaires locales, ethniques, sociales et religieuses, Paris, Privat, 1979, p.332
- Tano Kouakou Pierre, « La fête traditionnelle populaire Abissa chez les n'Zima Kotoko de Côte d'Ivoire : analyse et perspective », n°8, 2017, revue Scientifique en Sciences de l'information et de la communication CERCOM, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan, 2017, pp.40-67.
- Wondji Christophe, « enquêtes orales en pays Abé (Abbey) », le journal des voyages, revue deuxième serie n°733, 1977, consulté en ligne le 16/02/2020.
- Zadi Zaourou Bernard, « note sur le cadre référentiel du projet de politique culturelle nationale », Ministère de la culture et de la Francophonie, Atelier de Grand, 2007, pp.109-125.

## LES CONTES DANS LA LITTÉRATURE ORALE IVOIRIENNE : QUEL PLAN DE RÉSILIENCE FACE A LA MODERNITE ?

ZAN Tiato Daniel

Département de Lettres Modernes  
Institut National Supérieur des Arts  
et de l'Action Culturelle (INSAAC)  
Abidjan / Côte d'Ivoire  
[zantiato@yahoo.fr](mailto:zantiato@yahoo.fr)

### Résumé

La reconnaissance de la tradition orale comme une des sources de l'histoire africaine est une chance pour explorer le passé, la vie et la culture des peuples sans écriture. Ainsi, l'analyse des contes qui font partie de cette oralité conduit toujours à une description intéressante de l'homme, de son imaginaire, de ses mœurs, de ses préoccupations, de ses projections, de ses valeurs et de ses antivaleurs. Le conte instruit sur l'histoire, la géographie, la sociologie de l'espace géniteur et fournit de précieuses informations sur le contexte écologique et biologique. Son utilité va donc au-delà de sa simple dimension ludique, car il peut servir de document scientifique pour témoigner et pour interroger la vie des sociétés qui n'ont pas privilégié l'écriture. Ces nombreux domaines expliquent que l'étude du conte nécessite la mobilisation d'une grande énergie pour aboutir à des travaux et à des recherches sous plusieurs angles : anthropologique, historique, linguistique, psychologique, géographique, littéraire, philosophique... Malgré toutes ces richesses dont ils regorgent, les contes sont menacés de disparition face au vent de la modernité. Cette étude qui s'appuie sur la théorie sociocritique propose des solutions alternatives puisées au cœur même de la modernité pour opérer la résilience de la parole contée dans le patrimoine culturel ivoirien.

**Mots clés** : littérature orale - conte - modernité - résilience - patrimoine culturel.

### Abstract

The recognition of the oral tradition as one of the sources of African history is an opportunity to explore the past, the life and culture of people unacquainted with written literature. Thus, the study of tales that are part of this orality always leads to an interesting description of man, his imagination, his morals, his preoccupations, his projections as well as his values and anti-values. Tales provide information on the history, geography and sociology of the area in which they are told, as well as valuable information on the ecological and biological context they are engendered by. Their usefulness thus goes beyond the simple entertainment dimension as they can serve as scientific documents to testify and question the life of societies that have not privileged written literature. These numerous fields explain why the study of tales requires the mobilisation of a great deal of energy in order to achieve works and research from the perspectives of anthropology, history, linguistics, psychology, geography, literature, philosophy, ... Despite this rewarding nature of tales, they are threatened by extinction in the face of the phenomenon of modernity. Based on sociocriticism, this study proposes alternative solutions drawn from the very heart of modernity to ensure the resilience of storytelling in the Ivorian cultural heritage.

**Key words** : oral literature - storytelling - modernity - resilience - cultural heritage.



## Introduction

Cette contribution scientifique a pour sujet : « *Les contes dans la littérature orale ivoirienne : quel plan de résilience face à la modernité ?* ». Nous avons opté pour ce genre littéraire parce que, bien que porteur de valeurs inestimables dans le patrimoine culturel ivoirien et riche en études scientifiques, il se trouve à la croisée des chemins face au temps qui l'use et au vent de la modernité. Comment remettre les contes sur la sellette ? Quelles stratégies utiliser pour leur permettre de continuer d'exister ? Comment amener les sociétés actuelles à s'y intéresser et à les utiliser dans leurs vies quotidiennes ? Telles sont les interrogations qui sont attelées à notre volonté de sauvegarde et de promotion d'une littérature qui demeure de tout temps un des leviers importants du patrimoine culturel national.

Ailleurs, en Europe, par exemple, d'énormes efforts sont consentis par des chercheurs pour non seulement remettre au goût du jour ce précieux capital oral, mais aussi d'en faire large promotion en l'adaptant aux outils modernes de communication. Ces importants travaux, notamment ceux des chercheurs du Centre Méditerranéen de Littérature Orale (CMLO), comme Marc Aubaret (Directeur fondateur de ce centre) en faveur des contes de la Méditerranée, ont orienté le choix du sujet. A travers le bulletin trimestriel édité par le centre intitulé *Le souffle des mots*<sup>1</sup>, les animateurs mettent régulièrement à la disposition des jeunes générations des outils de communication adaptés au conte dans le contexte actuel et ses réalités.

Aux concepts de sauvegarde et de promotion, sont associées les mesures alternatives puisées au cœur même de la modernité. Certes l'on ne peut arrêter le progrès scientifique, mais l'on peut cependant se servir de ses dérivés pour donner un nouveau souffle à la parole contée et à son écoute. Cette étude convoque principalement la sociocritique comme théorie d'analyse. Créée par Claude Duchet dans les années 1960, elle étudie « *le statut du social dans le texte et non le statut social du texte* » (Claude Duchet, cité par Patrice Parvis, 1987, p. 364). Nous justifions ce choix par le fait que cette méthode établit une corrélation entre l'œuvre littéraire et l'histoire, c'est-à-dire la réalité sociale. De ce point de vue, la sociocritique demeure une esthétique de la société, de l'idéologie prônée par l'auteur. Cette méthode convient parfaitement à l'objet d'étude, c'est-à-dire les contes, étant entendu, qu'ils sont l'émanation de l'imaginaire populaire.

Pour un meilleur décryptage de ce sujet, nous le soumettons à deux parties : le rapport fatal entre les contes et la modernité, et les solutions alternatives comme plan de résilience pour la survie et la pérennisation de ce pan culturel national.

### 1. Le rapport fatal entre les contes ivoiriens et la modernité

#### 1.1. Le concept de modernité

L'étymologie du mot "modernité" remonte au bas latin (1361) de « modo », qui signifie récemment. D'où « Moderne » qui tient compte de l'évolution récente dans son domaine, « qui est de son temps », note le *petit Larousse*, et plus

---

<sup>1</sup> Marc AUBARET, *Le souffle des mots*, Bulletin du Centre Méditerranéen de Littérature Orale, N°1, mai 2008.

précisément : « ce qui est du temps de celui qui parle, ou d'une époque relativement récente ».

La modernité est donc une période qui se réfère à notre actualité. Elle est faite, de toute vraisemblance, pour faciliter la vie aux hommes. En définitive, la modernité est associée au progrès et à la science, avec toute sa charge technologique, qui suivent l'homme dans son incessante évolution. Car le progrès est le mode de l'homme.

Parler de plan de résilience des contes ivoiriens, c'est se pencher d'abord sur l'état de ce genre en pleine crise de survie face aux mutations actuelles.

## 1.2. Crise de valeurs

Les conséquences négatives du progrès de la science sur les contes en général et singulièrement sur ceux de l'univers ivoirien se manifestent dans les domaines de l'école, de l'écriture, de l'électrification des villages et du phénomène de mondialisation.

### 1.2.1. *L'école occidentale comme nouveau mode d'éducation et de socialisation du plus jeune*

Autrefois, les contes servaient de puissants moyens d'éducation et de socialisation des plus jeunes par les adultes. Mais, à l'heure actuelle, par le biais de l'école et des livres qui ouvrent l'esprit du jeune sur le monde, celui-ci possède autant sinon plus de connaissances que les vieux.

La conséquence évidente, c'est qu'il est rare aujourd'hui de voir un jeune s'asseoir auprès des aînés pour les écouter et pour apprendre d'eux.

A la route inverse empruntée désormais par le savoir, s'ajoutent les dérivés du progrès de la science et de la technologie, phénomènes d'altération des récits oraux et d'accaparement des centres d'intérêts des jeunes.

### 1.2.2. *La problématique de l'écriture des contes ivoiriens*

Dans le souci de protéger le riche folklore africain des dangers susmentionnés, les contes sont, à l'époque moderne, écrits ou traduits. Dès lors, l'écriture se substitue au verbe et le style à la verve. Grâce à ces modes de communication, la tradition orale en général et les récits traditionnels ivoiriens en particulier ont plus de chance d'être portés à la connaissance des générations futures, avec plus de certitude.

Dans cette perspective, nombre de contes, de légendes et de mythes traditionnels africains ont été traduits par d'éminents hommes de Lettres. Les plus savoureux des conteurs africains d'expression française restent Birago DIOP<sup>1</sup>, Ousmane Socé DIOP<sup>2</sup>, Bernard DADIE<sup>3</sup>, François Joseph Amon d'ABY<sup>4</sup>, etc.

C'est dans le même élan de sauvegarde des récits traditionnels du terroir africain, bien au-delà de la rédaction d'une thèse, que nous avons, à notre humble niveau, récolté, transcrit et consigné quelques contes et légendes dans deux

<sup>1</sup> Birago Diop, *Contes d'Amadou Kumba*, Paris, Fasquelle, coll. « Écrivains d'Outre-Mer », 1947.

<sup>2</sup> Ousmane Socé DIOP, *Contes et légendes d'Afrique noire*, Paris, Nouvelles Editions Lallines 1948.

<sup>3</sup> Bernard DADIE, *Légendes africaines*, Paris, Seghers, 1956.

<sup>4</sup> François Joseph Amon d'ABY, *La Mare aux crocodiles*, Abidjan-Dakar, N.E.A., 1973.

recueils tels que *Les cinq doigts de la main*<sup>1</sup> et *Le serment*<sup>2</sup>. La matrice de ces textes (contes et légendes) est le *Tome I (corpus)* de notre Thèse de doctorat.

Mais cette démarche livresque pourtant salutaire entraîne incontestablement des déperditions. En effet, le recours à l'écriture fait subir aux contes d'énormes dégâts sur le plan esthétique. Il modifie la mise en forme des récits. Par l'intermédiaire des livres, le conteur perd le contact direct avec le public de même que son talent de communicateur ; les interactions qui font le charme des veillées de contes disparaissent également.

Sur le plan idéologique, le public n'est plus le même. Lorsqu'il change, l'idéologie aussi change. Les contes perdent leur caractère sacré puisque le lecteur qui tient son livre en main n'attendra pas la nuit pour le lire. Par ailleurs, les comportements, les tonalités, les expressions, les émotions ressenties, les façons de penser et de réfléchir, etc. qui sont porteurs de valeurs et devant lesquels le public traditionnel réagit spontanément, laissent indifférent le lecteur qui n'est pas du même groupe social que l'écrivain-conteur. En outre, pour que ces éléments de valeur soient conceptualisés par le lecteur, il est bien obligé de se référer aux annotations qui accompagnent les textes. Cette gymnastique intellectuelle ajoute des difficultés supplémentaires au décryptage et à la compréhension du texte oral passé à l'état scriptural. A ce propos, Albert OUEDRAOGO remarque :

La traduction et l'écriture dénaturent de fond en comble le conte africain, à telle enseigne que ce que nous étudions n'est qu'un produit mutant qui rappelle vaguement le produit d'origine. (1990, p.47)

Précisons que cette approche n'entend nullement mettre en cause le message. Outre la problématique de l'écriture qu'elle soulève, la modernité entraîne d'autres facteurs qui influent directement sur l'environnement des contes par le bouleversement des structures de base. Il s'agit de l'électrification des villages.

### **1.2.3. L'électrification des villages**

Avec le « Programme Centre Araignée » lancé par le gouvernement ivoirien depuis près de deux décennies, 150 à 200 villages<sup>3</sup> sont électrifiés par an. Grâce à ce programme, la quasi-totalité des villages de la Côte d'Ivoire est électrifiée. Mais il n'y a pas que conséquences fastes de cette opération. En effet, comme revers de la médaille, l'intérêt des villageois est désormais focalisé sur les activités lucratives et les divertissements qui se pratiquent les nuits au point d'occulter les séances de contage naguère réclamées par les plus jeunes.

La désorientation de la jeunesse est aussi exacerbée par les Technologies de l'Information et de la Communication (TIC).

---

<sup>1</sup> ZAN Daniel Tiato (2015), *Les cinq doigts de la main*, récits pour les tout-petits, Abidjan, Excellence-Edition.

<sup>2</sup> ZAN Tiato Daniel, *Le serment* (2015), contes et légendes Dan, Abidjan, Excellence-Edition.

<sup>3</sup> Chiffres avancés par le Président Henri Konan BEDIE lors de sa tournée politique dans le Nzi-Comoé : propos rapportés par *Le Nouveau Réveil* du 24 décembre 2007.

#### 1.2.4. *Les technologies de l'information et de la communication (TIC) : nouveaux moyens de distraction, de communication et d'intégration*

Le monde est aujourd'hui à l'ère de l'informatique. Le souci de l'homme moderne c'est d'uniformiser le monde, de l'organiser en un village planétaire. Pour ces raisons, il se sert de l'Internet qui est un réseau informatique qui relie des ordinateurs du monde entier entre eux et qui leur permet d'échanger des informations. À l'heure actuelle, les avantages de l'Internet sont devenus très considérables.

À côté de l'ordinateur et de l'Internet, les téléphones mobiles ont fait irruption dans notre univers actuel en modifiant considérablement nos habitudes. Voici comment Paul Baudry les présente :

Réservé à une élite à ses débuts puis à un usage professionnel, il y a moins d'un an, le portable est désormais un objet de consommation aussi bien utilisé par les chefs d'entreprise que par les étudiants et les retraités. Phénomène de masse, le petit appareil strident déferle sur les grands boulevards et dans les rues, dans les restaurants, les gares et les aéroports, sur les plages ou encore sur les pistes de ski, etc. (*Les Echos* n° 130).

Les Technologies de l'Information et de la Communication (TIC) se révèlent comme de formidables outils d'échange, de culture et d'intégration. Avec leur déferlement sur le monde, l'homme moderne est comme pris dans un mouvement irréversible qui l'emporte et qui ne lui offre aucune possibilité de jeter un regard rétrospectif sur le passé aussi récent soit-il, encore moins sur la tradition. En conséquence, les contes sont taxés aujourd'hui de vulgaires discours confus aux yeux des citoyens modernes qui n'ont plus le temps à accorder ni au folklore ni à l'orature.

Enfin, le dernier phénomène tributaire de la modernité à présenter est la mondialisation.

#### 1.2.5. *La mondialisation*

Sur le plan culturel, le constat, aujourd'hui, est que le mouvement de mondialisation s'impose comme un phénomène qui contribue à un processus d'acculturation et d'érosion culturelle, car il se fait sur la base de l'uniformité des systèmes de valeurs. Toutes les sociétés, sans exclusive, subissent le supplice du « lit de Procuste »<sup>1</sup>. Ce qui fait un plus grand mal aux cultures des minorités ethniques, des peuples d'Afrique en général et du peuple ivoirien en particulier.

En effet, le mouvement de mondialisation conduit irréversiblement les cultures des grandes nations à phagocyter celles des plus petites. La raison est que l'industrie universelle qui a ses propres conceptions fonctionne à travers les entreprises multiculturelles implantées le plus souvent dans les pays développés. Or, ces pays sont générateurs de la majorité des schémas ou des modèles culturels taillés sur mesure, influençant et contrôlant le processus de façon déterminante.

---

<sup>1</sup> Procuste : un brigand mythique (en grec *Prokroustês*, celui qui étire), faisait s'étendre sur un lit les voyageurs, leur coupait les pieds lorsqu'ils dépassaient et les étirait s'ils étaient trop courts.

Au terme de cette partie, force est de constater que la modernité qui rime avec progrès pose problème. Elle est aussi, sinon plus dangereuse que séduisante pour les cultures des peuples africains basées sur la tradition orale, car elle les bouscule et les altère sans pitié.

La conséquence la plus sensible est que cette mutation accélérée de l'histoire de la société éloigne les générations actuelles des civilisations antérieures qui leur deviennent ainsi irréversiblement étrangères. Un tel désintérêt, évidemment, sonne le glas de certaines valeurs culturelles africaines en général, et ivoiriennes notamment.

La politique de l'autruche ne peut plus être de mise. Il faut donc, sans sombrer dans le catastrophisme, trouver les bonnes issues et les bonnes solutions pour permettre aux contes de résister à l'usure du temps et au tourbillon de la modernité.

## **2. Les solutions alternatives comme plan de résilience pour la survie et la pérennisation des contes ivoiriens**

### **2.1. Le concept de résilience**

À l'origine, la résilience<sup>1</sup> est un terme de physique qui définit la capacité de résistance d'un corps ou d'un matériau à un choc ou à une déformation. Le champ sémantique de la résilience s'est ensuite étendu à d'autres domaines : biologie, psychologie, économie, sociologie, [écologie](#).

Au sens large (et en particulier pour ce qui concerne les sciences humaines), on peut considérer la résilience en tant que capacité, pour un système donné, de surmonter les altérations provoquées par un ou des éléments perturbateurs, pour retrouver son état initial et/ou un fonctionnement normal.

Dans le domaine des contes qui ont été décolorés par la modernité, la seule issue de survie reste l'adaptation intelligente aux réalités générées par le progrès technique et technologique.

### **2.2. Les solutions alternatives comme plan de résilience**

Parmi les solutions explorées ou à explorer, il faut retenir principalement l'internet et les réseaux sociaux, les arts du spectacle, l'enseignement, les émissions radiophoniques, la création d'associations de conteurs, la diffusion des contes dans les langues nationales, etc.

#### **2.2.1. L'Internet et les réseaux sociaux**

Internet a consacré, selon [journaldunet.com](#)<sup>2</sup>, la montée en puissance des réseaux sociaux, devenus pour certains de véritables médias sociaux, qui permettent aux internautes et aux professionnels de créer une page profil et de partager des informations, photos et vidéos avec leur réseau. Des espaces de partage qui se distinguent par leur utilité (personnel, professionnel, rencontres...), leur logo et leurs audiences. Les principaux réseaux sociaux sont : Facebook, Twitter, LinkedIn, Instagram, Snapchat, Copains d'avant, Viadeo ou encore MySpace.(

<sup>1</sup> <https://youmatter.world/fr/definition/resilience-definition/> consulté le 02/07/2021 à 17h 12.

<sup>2</sup> <https://www.journaldunet.com/ebusiness/le-net/reseaux-sociaux/> consulté le 07 juillet 2021, à 05 h 45.

Cette présentation sommaire d'Internet et les réseaux sociaux montre toute leur importance et leur implication dans la vie de l'homme moderne, car chaque réseau social offre la possibilité de multiplier les relations et d'en développer de nouvelles.

Ainsi, ils peuvent faire le lit des contes dans la dynamique de pérennisation en créant des sites d'échanges et de publication.

### 2.2.2. *L'adaptation des contes à l'art du spectacle*

La technologie cinématographique peut être regardée comme une des solutions alternatives. L'adaptation cinématographique apparaît non seulement comme un puissant moyen de conserver les contes, mais, surtout, elle leur permet une large diffusion à travers le monde. Le sociolinguiste affirme qu'il n'existe pas d'enfants qui n'aiment pas les contes, mais si on leur demande de choisir entre le conte et la télévision, la plupart vont choisir la télévision<sup>1</sup>. S'il est une évidence qu'à l'heure actuelle et à cause des occupations journalières, grands-parents, parents ou instituteurs (trices) n'ont plus assez de temps pour raconter une histoire aux enfants, si tel est que leur intérêt est si porté vers la télévision, il est d'importance capitale d'utiliser cet outil de communication moderne pour les motiver à la découverte des récits merveilleux. Et pour donner matière à cette télévision, il faut absolument adapter les contes ivoiriens au cinéma à l'image d'*Alice au pays des merveilles* de Tim Burton<sup>2</sup>, du *Chaperon rouge* de Catherine Hardwicke<sup>3</sup>, de *Kirikou et la sorcière*<sup>4</sup> de Marcel Ocelot, etc.

Les contes font partie de ce qui convient d'appeler les fictions actives. Ils sont enclins à la théâtralisation eu égard aux facteurs de production et au spectacle. Concernant les facteurs de production, les séances de contages se déroulent la nuit, devant un public quelle que soit sa taille.

Les veillées de contes sont des rassemblements de personnes, parfois très nombreuses. Parce qu'ils sont spectacles collectifs, ils sont un lieu favorable pour que les émotions s'extériorisent. De plus, bien que ce spectacle provoque de façon spontanée des ralliements de foules, il ne se produit pas en dehors de la mise en scène bien orchestrée et également instantanée.

Selon Jourdain-Innocent Noah :

La littérature orale africaine, qu'elle soit profane ou religieuse, qu'elle soit jeu, divertissement ou bien qu'elle vise à éduquer, est toujours empreinte de théâtralité exigeant une mise en scène (...) Le vrai conteur africain est celui qui possède au plus haut point cet art de la mise en scène d'un drame auquel participe le public. (1972, p. 190).

### 2.2.3. *L'enseignement des contes.*

L'importance socioculturelle des contes requiert une plus grande attention au niveau de leur préservation et de leur diffusion. Il est certain que la voie royale est l'enseignement de ce genre oral à l'école primaire, au lycée et à l'Université. Au-

<sup>1</sup> Michella Raharisoa, *L'express de Madagascar* du 08/02/2012

<sup>2</sup> <http://www.Vodkaster.com/Artistes/Tim-Burton>. Consulté le 5-12-2014.

<sup>3</sup> <http://www.Vodkaster.com/Artistes/Catherine-Hardwicke>. Consulté le 5-12-2014.

<sup>4</sup> Adapté d'un conte africain et sorti en 1998. Par son scénario, ses graphismes, sa musique et ses doublages, Kirikou s'inspire au plus près des cultures de l'Afrique de l'Ouest.

delà de ces premiers objectifs, il faut reconnaître que l'enseignement et l'étude des contes sont très déterminants pour les Africains à l'heure de la mondialisation. En effet, au regard des valeurs culturelles qu'ils véhiculent, ces textes oraux sont supposés, d'une part, rattacher les jeunes à leurs racines, étant les meilleurs ambassadeurs de l'avenir. D'autre part, leur offrir tout en les affinant les aptitudes intellectuelles telles que la création littéraire, l'élocution, l'éloquence, la verve, la prise de la parole en public, la maîtrise de soi, etc.

#### **2.2.4. *Les émissions radiophoniques***

Nous sommes à l'heure de l'installation des radios de proximité. Si ces radios ont une réelle vocation de participer au développement socioculturel de leur région, il appartient aux promoteurs d'accorder un large temps d'antenne aux contes. Ces temps d'antenne seront aussi l'occasion de réunir sur un même plateau, et de façon alternative, les grands conteurs des régions concernées qui feront des prestations. Toutes ces dispositions visent un même but : remettre en valeur les traditions de contes sur la sellette.

#### **2.2.5. *La modernisation des spectacles de contes***

A l'image du théâtre et des émissions saisonnières<sup>1</sup> comme « Variétoscope », « Podium », « Karaoké », «Wozo vacances », il faut créer des spectacles de contes de type moderne organisés sous forme de concours à la Radiotélévision Ivoirienne (RTI) ou d'autres chaînes ivoiriennes.

Un type de spectacles similaires à ceux évoqués plus haut a déjà vu le jour sous le vocable de « *Il était une fois* ». Mais, malheureusement, bien qu'il ait soulevé de l'enthousiasme auprès des téléspectateurs, a été très vite retiré des programmes de la télévision pour, dit-on, des problèmes de personnes et de droits d'auteur.

Ainsi, restauré et remis sur la sellette, ce type de spectacles suscitera et réunira des talents dans l'art de la mise en scène, dans l'art oratoire et dans l'art de la création littéraire.

#### **2.2.6. *La création d'associations ivoiriennes sur le modèle français***

Il faut aussi s'inspirer des modèles d'associations françaises qui œuvrent pour redonner aux contes leurs lettres de noblesse. Déjà, sur le terrain, on remarque une série d'activités en l'occurrence les « Rencontres Régionales périodiques du Conte et des Arts du Récit » organisées par l'Acte Chanson et Marco Polo Créations. Dans le menu de ces rencontres, on peut relever des spectacles de contes et des colloques. Ces rencontres ont donné l'occasion aux professionnels du conte de se réunir pour partager des expériences et soulever des questions inhérentes à la profession.

On note également la « Marche des conteurs », un périple de conteurs et d'accompagnateurs précieux à travers des départements de la France. Ce sont des hommes et des femmes qui vont par les chemins, à travers des paysages magnifiques, à la rencontre d'oreilles prêtes à écouter des histoires. Le but de cette

---

<sup>1</sup> La Radiotélévision Ivoirienne (RTI) 1 ère chaîne développe depuis deux décennies des émissions de divertissement socio-culturel des jeunes durant les vacances scolaires.

marche, pour ces conteurs, est d'affirmer leur place d'hommes et de femmes conteurs et conteuses dans le monde du quotidien, leur volonté d'être présents et actifs dans la construction d'une société juste et respectueuse.

### 2.2.7. *La diffusion des contes dans les langues maternelles*

A la sauvegarde des contes et leur transmission écrite, doit s'ajouter une publication bilingue, en langues natives nationales et en langue française. Cette activité nécessite aussi la reconnaissance des langues nationales et leurs apprentissages. A ce sujet, les sociétés linguistiques sont à la tâche pour servir les Ivoiriens. Il s'agit de l'Institut de Linguistique Appliquée (ILA) de l'Université Félix Houphouët Boigny et de la Société Internationale de Linguistique (SIL)<sup>1</sup> qui réalisent des travaux importants pour que les langues nationales ivoiriennes soient écrites et lues. Les spécialistes de la littérature orale pourraient bien s'appuyer sur ces deux institutions.

Par ailleurs, une autre opportunité qui s'offre sur un plateau d'or c'est la Maison Régionale des conteurs d'Afrique en cours de création à Yamoussoukro. Cette maison a pour vocation le recueil des contes, leur diffusion bilingue et leur inscription dans le patrimoine culturel ivoirien.

## Conclusion

Les contes font partie de la tradition orale qui est un témoignage qu'une génération transmet à la suivante par le « bouche à oreille ». Ils transmettent les valeurs culturelles et civilisatrices et en assurent la pérennité dans les sociétés à tradition orale. Ils sont donc loin d'être une simple cure de détente.

Mais aujourd'hui, dans un monde où les médias et le virtuel tendent à compléter les outils de la communication humaine, les contes, en dépit de leurs grandes richesses, achoppent à la modernité et ses réalités nouvelles en occasionnant des pertes considérables. Toutefois, les retombées technologiques de cette même modernité peuvent leur servir aussi de leviers pour muter, se maintenir et se perpétuer. Voilà pourquoi, au lieu de les laisser arpenter le mouvoir culturel d'un ferme pas de géants, il convient, par une adaptation intelligente, d'adosser les contes africains, en général, et ivoiriens en particulier, aux mécanismes même de cette modernité pour échapper à un tel sort.

En tout état de cause, les contes africains et ivoiriens doivent survivre à leurs peuples. Ils doivent résister à l'assaut du temps pour continuer à servir de ciment de paix et d'harmonie entre les populations. Ils doivent survivre et même être promus également pour leur servir de lanternes dans une globalisation implacable sur laquelle trônent les grandes puissances broyeuses des cultures.

---

<sup>1</sup> La Société Internationale de Linguistique (S.I.L.) est une ONG qui collabore avec l'Institut de Linguistique Appliquée (ILA) de l'Université FHB de Cocody, et avec le Programme d'École Intégrée (PEI), le service Autonome d'Alphabétisation (SAA) du Ministère de l'Éducation Nationale.



## Bibliographie

### Corpus

- Amon (D'Aby Joseph), *La mare aux crocodiles*, Paris, NEA, 1973.
- Ano (N'Guessan Marius), *Contes Agni de l'Indénié*, Abidjan, CEDA, 1988.
- Anoma (Kanie), *Quand les bêtes parlaient aux hommes : contes africains*, Abidjan, NEA, 1974.
- DADIE (Bernard), *Le Pagne noir*, Paris, Présence Africaine, 1955.
- GNONSOA (Angèle), *Contes africains par monts et savanes*, Abidjan, Nubia, 1988.
- TOUOUI (Bi Irié Erenst), *Recueil des contes populaires Gouro*, Thèse de Doctorat d'Etat, Tome 1.
- TOURE (Théophile Minan), *Les aventures de Tôpé-l'araignée*, Paris, Hatier, 1983.
- ZAN (Daniel Tiato), *Le serment*, Abidjan, Excellence-Edition, 2015.
- ZAN (Daniel Tiato), *Les cinq doigts de la main*, Abidjan, Excellence-Edition, 2015.
- ZAN (Tiato Daniel), *Recueil des contes populaires Dan*, Thèse de Doctorat unique, Tome 1.

### Ouvrages sur la littérature orale

- DIARRASOUBA (Marcelle Colardelle), *Le Lièvre et l'araignée dans les contes de l'ouest africain*, Paris, UGE, 1975, Série 10-18.
- DUCHET (Claude), cité par Patrice PARVIS in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, sociale, 1987, p. 364.
- ELIADE (Mircea), *Histoire littéraire I, littérature orale* in *Encyclopédie, Pléiade*, p.3.
- ERLAC, Editions Pédagogique Afrique-Contact, p. 190.
- LOUCOU (Jean -Noel), *La tradition orale africaine*, Abidjan, Editions NETER, 1994, p. 8-9
- N'DA (Kan Pierre), *Le Conte africain et l'Education*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- NOAH (Jourdain-Innocent), « Les contes Béti au sud du Cameroun » in *Mélanges africains*,

### Thèses

- BENEY (François), *Contribution à la valorisation du conte africain issu de la tradition orale pour son inscription dans les patrimoines culturels nationaux : exemple de la Côte d'Ivoire*, Thèse de Doctorat Soutenue en 2007.
- TOUOUI (Bi Ernest), *Contes Gouro de Côte d'Ivoire : valeur expressive et pouvoir de socialisation de l'Homme*, Thèse de Doctorat, Tome II, Université de Cocody, Abidjan, 2008.
- ZAN Tiato Daniel : *Contes et univers Dan : une vision du monde à l'épreuve de la modernité*, Thèse de Doctorat unique des Lettres Modernes, option : Traditions et littératures africaines, 2014-2015, Université Alassane OUATTARA, Sous la direction de ZIGUI Koléa Paulin, Professeur Titulaire.
- ZIGUI (Koléa Paulin), *Les Contes à rire de la France médiévale, le Roman de Renart et les Contes d'Animaux de l'Afrique de l'ouest, Etude de Morphologie et Physiologie comparées, Types, Structures, Idéologies*, Thèse de Doctorat d'Etat, Lettres Modernes, option histoire et civilisations, Université François Rabelais de Tours, 3 tomes, 1995.

### Articles

- BAUDRY (Paul), « L'Autorité de régulation des Télécommunications », *Enjeux, Les Echos* n° 130
- DADIE (Bernard), « Le Conte, Elément de Solidarité et d'Universalité », *coll. Approche* par C. Quillateau, Paris, Présence Africaine, 1967.
- KAM Sié (Alain), « Conte et mythe: réflexion sur l'analyse du récit fictionnel oral », *Actes du séminaire*, Abidjan, A.U.P.E.L.F, 1990, p. 75-76.).
- OUEDRAOGO (Albert), *Séminaire de méthodologie de recherche et d'enseignement du conte africain*, Publié avec le concours de l'A.U.P.E.L.F, Abidjan, 1990, p.47
- SERY (Bailly), « Identité culturelle face à l'Intégration régionale et à la Mondialisation : cas de la Côte d'Ivoire », Article paru in *Le jour* n° 1625 du 11 / 07 / 2000.

### Ouvrages de méthodologie

- ANO Boa Bernard, *Séminaire de méthodologie de recherche et d'enseignement du conte africain*, p. 24-25.
- DUCHET (Claude), *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979.
- BOTOYIYÉ (Geoffroy A. Dominique), *Le passage à l'écriture, mutation culturelle et devenir dans une société de l'oralité*, P.U.R, Rennes, 2010.
- KI-ZERBO (Joseph), *L'histoire de l'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1972.
- MELONE (Thomas), *Mélanges Africains*, ouvrage collectif réalisé par l'Equipe de Recherche en Littérature Africaine Contemporaine, E.R.L.A.C, sous la direction de Thomas Mélone, Editions pédagogiques Afrique-Contact, 1972.
- MOHAMED (Aziza), *Patrimoine culturel et Création contemporaine en Afrique et dans le Monde arabe*, Dakar-Abidjan, NEI, 1976. 1265

### Dictionnaires

- Petit Larousse*, Dictionnaire encyclopédique, Paris, 1905.
- ERMAN (Anna), KAHOUYE (Loh Japhet), *Dictionnaire Dan-Français* (Dan de l'Ouest), St Petersburg, Nestor-Istoria, 2008, 271p.
- ROBERT (Paul), *Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue française*, Paris-XI, S.N.L., 1974.
- UNESCO.org, *Education, Sciences, Culture et Communication*.
- WILKIPEDIA, Encyclopédie en ligne.

## CONSERVATION DES BIENS MUSÉAUX ET PRATIQUE CULTURELLE : MYTHE OU RÉALITÉ ?

**KASSI Memel Silvie,**  
Enseignante-chercheuse  
Au département des Sciences de l'Information  
Documentaire et du Patrimoine  
A l'Institut National Supérieur des Arts et  
de l'Action Culturelle (INSAAC)  
(Côte d'Ivoire)  
[silviememelk@yahoo.fr](mailto:silviememelk@yahoo.fr)

### **Résumé :**

Les États africains sont conscients de l'importance des musées pour la préservation du patrimoine culturel national, la valorisation des pratiques culturelles et la garantie du développement socioculturel et économique durable tant recherché. Les problèmes liés à la conservation de haut niveau et à l'engagement des diverses communautés sont considérés comme un défi auquel une nouvelle muséologie en Côte d'Ivoire et ailleurs en Afrique commence à répondre.

De la définition du musée par l'ICOM (en cours de révision) à la rétention continue de l'art, de la culture et du patrimoine africains dans les musées européens, en passant par un examen approfondi du patrimoine africain depuis les indépendances, en particulier dans le cas de la Côte d'Ivoire, nous voyons comment les musées en tant que dépositaires du patrimoine culturel, ont plus que jamais besoin de politiques nationales de protection durable du patrimoine pour soutenir l'intérêt simultané et récemment renouvelé de la part de diverses communautés (chercheurs, jeunes, familles, communautés traditionnelles, grand public).

La décolonisation des musées en Afrique et hors d'Afrique nécessite de réinventer la muséologie, comme le montre la présente étude. Celle-ci comprend la protection, la mise en valeur et l'appropriation du patrimoine culturel national par les publics locaux qui participent à l'affirmation de l'identité historique et culturelle. Les obstacles constituent autant de chantiers en cours : les traces du colonialisme, la refonte des relations postcoloniales, la restitution des patrimoines des collections étrangères, la lutte contre le trafic illicite. Lorsque la muséologie répond aux besoins et aux aspirations des nouvelles générations d'un public diversifié, les communautés s'engagent.

**Mots clés :** biens culturels, musée, trafic illicite, collection, conservation, pratique culturelle

**Abstract :**

African states are aware of the importance of museums in preserving national cultural heritage, enhancing cultural practices, and ensuring much needed sustainable socio-cultural and economic development. The problems of high-level conservation and engagement of diverse communities are seen as a challenge to which a new museology in Côte d'Ivoire and elsewhere in Africa is beginning to respond.

From ICOM's definition of the museum (currently under revision) to the continued retention of African art, culture, and heritage in European museums, to an in-depth examination of African heritage since independence, particularly in the case of Côte d'Ivoire, we see how museums, as repositories of cultural heritage, are more than ever in need of national policies for sustainable heritage protection to support the simultaneous and recently renewed interest on the part of diverse communities (scholars, youth, families, traditional communities, the general public).

The decolonization of museums in Africa and outside Africa requires the reinvention of museology, as this study shows. This includes the protection, enhancement and appropriation of national cultural heritage by local audiences who participate in the affirmation of historical and cultural identity. The obstacles constitute so many ongoing projects: the traces of colonialism, the reworking of post-colonial relations, the restitution of heritage from foreign collections, the fight against illicit trafficking. When museology responds to the needs and aspirations of new generations of a diverse public, communities become engaged.

**Keywords:** cultural property, museum, collection, illicit trafficking, conservation, cultural practice

**Introduction**

La problématique de la conservation des biens muséaux africains reste un sujet central pour les Etats conscients du rôle essentiel que peuvent jouer les musées dans la préservation du patrimoine culturel national et le renforcement des pratiques culturelles, gage d'un développement durable tant recherché. Défini à juste titre par le Conseil International des Musées (ICOM)<sup>1</sup> comme une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. Le musée apparaît comme une institution phare indispensable à la société. Malheureusement, cette institution patrimoniale dépositaire de la mémoire collective, qui conserve les valeurs cardinales et civilisationnelles de la communauté dont elle se réclame, reste encore méconnue de la plupart des publics africains. Que conclure ? Les africains nieraient-ils leurs identités ? Même si la balkanisation de l'Afrique qui s'est faite au mépris des peuples par les puissances coloniales, peut être considérée comme l'une des causes majeures de la déconstruction des sociétés africaines en général, il faut aussi reconnaître que les Etats anciennement colonisés ont leur part de responsabilité quant aux choix des priorités de développement accordés à certains secteurs et dans lesquels la culture est parfois absente. Dix ans après le pillage systématique des pièces majeures du Musée des Civilisations lors de la crise postélectorale de 2010, quelle est la politique de conservation et de promotion de ce plus

---

<sup>1</sup>ICOM, *Code de déontologie*. Statuts de l'ICOM. Article 3 – 22<sup>ème</sup> Assemblée générale à Vienne, Autriche. Définition des termes. 24 aout 2007.

important musée national du pays? En d'autres termes, quel est le niveau d'engagements de l'Etat en matière de protection, de valorisation et d'appropriation du patrimoine culturel national par les publics locaux au sens propre du terme?

### 1. Le legs colonial et les défis d'après l'indépendance

La colonisation qui a pris ses marques lors de la Conférence de Berlin (1884-1885) tenue sous la houlette du chancelier Allemand Bismarck, s'est imposée par la force. Pour les pays colonisés et singulièrement ceux du golfe de Guinée soumis à l'influence française de la méthode d'*assimilation*, ce sera désormais une nouvelle langue imposée, une nouvelle religion imposée, une nouvelle culture imposée, toute chose qui désorganisa non seulement les communautés dans leurs fondements structurels, mais influença également le jugement des dirigeants dans les choix de développement de leurs respectives. Dans cette entreprise d'assimilation, l'identité du peuple africain va petit à petit perdre de sa quintessence au profit de la culture occidentale et des valeurs du colonisateur.

Quant aux accords bilatéraux pour la plupart caduques, ceux-ci généralement conclus sur la base d'inégalités des forces, n'ont laissé aucun choix aux pays colonisés qui, sous la contrainte, ont vu une grande partie de leurs biens culturels transférées vers les métropoles. L'Europe, il faut le souligner, a joué un rôle important dans le ravitaillement des autres continents et surtout de l'Amérique qui recevait des réseaux coloniaux, les œuvres « primitives » de l'Afrique au nombre desquels figuraient des pièces ivoiriennes. L'enquête a révélé que bien avant l'ouverture des débats sur le retour des biens culturels, les accords bilatéraux signés pour la plupart en 1961 entre la Côte d'Ivoire et plusieurs pays occidentaux dans le domaine culturel, n'avaient, non seulement jamais fait l'objet d'une actualisation, pis, avaient tous occulté la question de la protection du patrimoine culturel, et donc de l'identité. Les bourses octroyées pour la formation par le Service de Coopération et d'Action Culturelle (SCAC) de l'Ambassade de France, étaient réservées aux secteurs de la santé, de l'agriculture ou de la technologie. Pendant ce temps, les collections africaines étaient en circulation pour les besoins du marché international. Leurs nombres incalculables qui n'ont cessé de grossir les fonds muséaux des collections publiques occidentales, ont fini par conférer à ces musées, le titre pompeux de « musées universels » et aussi convaincre l'opinion publique internationale de la valeur de ces institutions d'utilité publique notoire avec un taux de fréquentation défiant toute concurrence.

Le Musée du Louvre en France, le plus visité des musées du monde - en temps normal - fermé du 1er janvier au 19 mai 2021 en raison de la crise sanitaire, a accueilli 2,8 millions de visiteurs, soit 100.000 de plus qu'en 2020. En 2019, avant la pandémie de Covid-19, ce sont [9,6 millions de personnes](#) qui l'avaient visité à Paris, [le record absolu datant de 2018](#) avec 10,2 millions de visiteurs<sup>1</sup>. Depuis son ouverture le 23 juin 2006, le taux de fréquentation du

---

<sup>1</sup> Le Figaro avec AFP. Publié le 05/01/2022 à 16:20, mis à jour le 05/01/2022 à 16:55 et consulté le 28/03/2022 à 14 :45

Musée du quai Branly-Jacques Chirac (MqB-JC) est d'environ 1 350 000 visiteurs par an. Ces musées appelés également musées millionnaires, connaissent ainsi une certaine notoriété du fait du nombre annuel important de leurs visiteurs qui viennent, non pas pour voir uniquement les collections occidentales collectées et conservées, mais aussi pour découvrir les œuvres riches et diversifiées ramenées d'Asie, d'Afrique, d'Amérique latine et d'Océanie. Au MqB-JC, la Côte d'Ivoire à elle seule compte 3951 pièces. En Occident, pas moins de 50 musées sont dépositaires d'œuvres d'origine ivoirienne selon le communiqué de Zurich publié le 14 février 2014 à l'occasion de l'exposition internationale itinérante « Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire ». On peut citer également le cas des statues de fertilité de Côte d'Ivoire qui « font des bébés » et qui se trouvent au musée d'Orlando dans le sud des Etats-Unis. Ces sculptures baoulé qui ont mis trois mille femmes enceintes et fait le tour du monde, ont défrayé la chronique et « enflammé » les réseaux sociaux pendant longtemps en 2019-2020. Au niveau local, on assiste à l'émergence tout azimut de marchés de l'art non réglementé où les marchands, pour la plupart analphabètes, font du commerce de l'art ancien, leur gagne-pain quotidien, ouvrant ainsi le champ au trafic illicite. Il faut souligner que les 121 pièces originales qui ont été pillés au musée des Civilisations de Côte d'Ivoire pendant la crise postélectorale de 2010, étaient toutes des pièces anciennes du XVIIe au XIXe siècle. **(Photo n°1)**

**Photo n°1** – Masque Téhégla ou masque guerrier- Wè



**Source** : Musée des Civilisation de Côte d'Ivoire

Dans le milieu intellectuel africain, voire ivoirien, on assiste aussi à un phénomène de reconversion inhabituelle dans le commerce de l'art.

Diplomates, médecins, notaires, magistrats... tous se lancent aujourd'hui dans le métier très lucratif de collectionneurs d'œuvres d'art africain. Le Rapport Afrique Wealth par New World Wealth du 13 Mai 2017 révèle même que le secteur de l'art africain arrive en 6<sup>ème</sup> position des dix (10) secteurs d'avenir en Afrique. Depuis 2016, le nombre d'investisseurs et de collectionneurs n'aurait cessé de croître.

Paradoxalement, sur place, les politiques culturelles portées par les Etats africains, connaissent des soutiens « timides » pour ne pas dire inexistantes. Les organismes internationaux ou les représentations diplomatiques des puissances occidentales basées dans ces pays, devenus pour certains, des quêteurs d'objets d'art, se retrouvent parfois dans la ruée pour l'accaparement des trésors nationaux, habitués qu'ils sont, à se voir proposer des pièces rares par des marchands véreux. Toutes ces pratiques ont fini par reléguer l'objet d'art africain au stade d'un simple objet marchand, commercialisable, modifiant ainsi le regard porté par la jeunesse sur son propre patrimoine. Pendant longtemps, le département ministériel de la culture de Côte d'Ivoire s'est vu octroyé la part congrue du budget général de l'Etat. En termes de pourcentage, la dotation budgétaire de ce ministère n'a jamais atteint 0,4% du portefeuille de l'Etat depuis sa création en 1977, impactant par ricochet les dotations des musées nationaux. Parlant de ces établissements muséaux, il est de notoriété publique que les activités culturelles qu'ils portent, peinent généralement à trouver des mécènes.

L'analyse ci-dessus nous amène à l'hypothèse selon laquelle le secteur de la culture ne constitue pas encore une priorité pour la quasi-totalité des Etats africains, qui ne jugent pas nécessaire de mettre en place des plans Marshall de financement de la culture susceptibles de révolutionner le secteur ou d'ouvrir de vrais chantiers de réformes.

Gareth Austin, professeur d'histoire économique africaine à l'Institut des hautes études supérieures de Genève, apporte un élément de réponse à cette problématique. Dans son Dossier *Afrique : 50 ans d'indépendance*, il pose un regard critique sur les legs coloniaux en Afrique. De son point de vue, les legs n'ont pas tous la même importance causale car leurs effets sur la liberté de manœuvre après l'indépendance ont été variables en intensité et en orientation. Au maximum, le legs a donné la direction », et les choix de la période coloniale ont déterminé, ou au moins conditionné, les choix de la période postcoloniale, si bien qu'il a été – et qu'il demeure peut-être – difficile et coûteux de se démarquer du modèle colonial. (...). L'auteur s'est alors demandé si le gouvernement colonial n'avait pas intentionnellement placé les pays africains sur une voie moins favorable au changement.

## **2. La problématique de la conservation et de la fréquentation des musées coloniaux**

Anciennement appelé Musée national d'Abidjan, le Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire, qui fut dirigée par des anthropologues européens jusqu'en 1978, est un legs de l'administration coloniale qui n'a pas toujours tenu compte d'une documentation exhaustive pouvant accompagner ou être associée à un objet pour sa gestion ultérieure. La documentation des dix mille (10 000)

pièces léguées à l'Etat après son accession à l'indépendance, a été transférée en France, rendant « muettes » les collections laissées sur place. Pendant longtemps, ce premier et plus important musée d'Etat a fonctionné en occultant sa vocation d'institution de recherche. Il a fallu, pour pallier à cette insuffisance, que la direction du musée ouvre en 2007 l'institution aux partenariats scientifiques et autres coopérations culturelles avec des professionnels des institutions culturelles, des chercheurs et des étudiants en fin de cycle, pour donner à l'établissement, la possibilité de devenir un lieu dynamique d'étude, de recherche, d'information, de questionnements et de débats constructifs, loin de l'image parfois monolithiques qu'il renvoyait.

Il est essentiel de comprendre que les musées hérités de la colonisation ont longtemps souffert des critiques et des rapports complexes entretenus avec les publics locaux qui, jusqu'à une époque récente, les voyaient comme des musées de seconde zone, sans intérêt, comparés à ceux des pays industrialisés généralement plus nantis. Ces derniers considérés comme de « vrais » musées grâce au nombre impressionnant de leurs pièces, à la diversité et à la valeur des collections dont une grande partie provient parfois des anciennes colonies, sont ainsi pris d'assaut par les nombreux publics, y compris les intellectuels africains qui n'hésitent pas à les visiter quand ils sont en mission en Occident. Quant aux musées du continent aux moyens limités qu'ils jugent sans intérêt, ils sont purement et simplement boudés. Jusqu'en 2006, le taux de fréquentation du Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire était relativement faible. Huit mille (8000) entrées annuelles avec parfois aucune visite journalière selon les statistiques établies qui plaçaient d'ailleurs les publics locaux au bas de l'échelle. Cela a pour cause le fait que certains objets sont interdits à la vue d'une certaine catégorie de personnes. Il fallait être initié pour avoir accès à certains pans de la tradition. Souvent ces interdits font appel au genre où seuls les hommes initiés sont autorisés à franchir le seuil des enclos initiatiques. Ainsi, à y voir de près, les traditions africaines n'ont pas toujours eu un caractère populaire, mais plutôt communautaire. Le strict respect de ces valeurs éloigne-t-il les populations de ces espaces qui ont en charge la conservation des objets initialement sacrés. Un autre facteur de l'éloignement des publics, est assurément l'avènement des religions révélées qui, par le message de salut prôné, constituent une sorte de censure à l'usage et à la pratique des us et coutumes.

Chedlia Annabi (2014) explique ce phénomène de détachement des publics locaux dans son *Manuel de gestion des musées africains*. Pour elle, en Afrique où la plupart des collections muséales sont un héritage de l'administration coloniale, le musée dans la conscience collective est apparu comme une institution conçue hors du continent et implantée sans étude préalable, dans un environnement ayant ses propres traditions et particularités.

Ce procès fait au musée pourrait aussi trouver son fondement dans sa définition. En effet, si l'une des fonctions du musée est d'« exposer », voire de « vulgariser » dans des espaces publics, des objets dits sacrés ou de culte, habituellement frappés d'interdits pour les non-initiés ou cachés à la vue des femmes, on peut comprendre que son accès soit plus ou moins fermé à une



catégorie de publics encore encrés dans la tradition. L'autre explication qu'on pourrait donner au manque de fréquentation de ces espaces dédiés à l'art, réside sans doute dans le rôle joué par ces musées « receleurs » de biens culturels pour la plupart arrachés aux communautés sous la contrainte ou par la force militaire. Ces musées coloniaux apparaissent alors comme des institutions répulsives cumulant à la fois la réprobation des populations locales et conservant des objets ayant toujours leurs charges mystiques et spirituelles.

Cette réalité intimiste du musée ethnologique avec la colonisation a eu pour effet de créer des barrières psychologiques chez les publics africains et ivoiriens en particulier qui hésitent aujourd'hui encore à franchir le seuil de ces établissements qu'ils considèrent comme des avatars de la violence coloniale d'expropriation maquillée des biens culturels. C'est à juste titre que Yacouba Konaté<sup>1</sup> disait en ces termes que Michel Leiris a ironisé à propos des anthropologues européens qui prétendent contribuer à apporter la connaissance aux autres en se servant des objets pillés aux hommes qu'il faut « civiliser ». Il va alors lever un coin du voile sur les pratiques qui avaient cours. Extorsion des objets, marchandage, chantage, intimidation armée, profanation des autels, vol, pillage.

### 3. Réinventer la muséologie

Comme le disait Cheikh Anta Diop : «... c'est la culture nationale qui garantit la survie de la société...» (1979, p.16). Il faut entendre par là que des efforts doivent être faits pour placer la conservation du patrimoine et la pratique culturelle des citoyens au centre des préoccupations du gouvernement, pour le bénéfice des générations futures.

Face à cette problématique de l'appropriation du musée par sa communauté d'origine, il importe de le réinventer. Comment réussir l'exploit de faire entrer les publics locaux dans leurs propres musées ? Cela passe nécessairement par la mise en place d'une politique inclusive de programmation des activités du musée et surtout d'une politique culturelle nationale prenant en compte la question de la conservation et de la préservation du patrimoine culturel.

Dans ses conclusions sur la dimension stratégique du patrimoine culturel pour une Europe durable, le Conseil de l'Union Européenne décrit le patrimoine culturel comme étant « constitué des ressources héritées du passé, sous toutes leurs formes et tous leurs aspects - tangibles, intangibles et numériques (numériques d'origine ou numérisés), notamment les monuments, les sites, les paysages, les savoir-faire, les pratiques, les savoirs et les expressions de la créativité humaine, ainsi que les collections conservées et gérées par des organismes publics et privés tels que les musées, les

---

<sup>1</sup> Yacouba Konate est né en Côte d'Ivoire en 1953. Professeur titulaire de philosophie à l'Université d'Abidjan-Cocody et critique d'art internationalement reconnu, il développe une analyse critique globale de l'art contemporain. Publié le 09 juillet 2007 et consulté le 21 octobre 2021.

bibliothèques et les archives. Ces ressources ont une grande valeur culturelle, environnementale, sociale et économique pour la société et leur gestion durable constitue donc un choix stratégique pour le XXI<sup>e</sup> siècle. (Union Européenne, 2014)

Dans ce tableau dressé, il faut souligner que les musées, en tant qu'espaces de transmission culturelle, de dialogue interculturel, d'apprentissage, de discussion et de formation, jouent également un rôle important en matière d'éducation (formelle, informelle, apprentissage tout au long de la vie), de cohésion sociale et de développement durable. Les musées ont un fort potentiel de sensibilisation du public à la valeur du patrimoine culturel et naturel et à la responsabilité de tous les citoyens de contribuer à sa protection et à sa transmission<sup>1</sup>. En outre, les musées favorisent le développement économique, notamment par le biais des industries culturelles et créatives et du tourisme.

Convaincu de la valeur de ce patrimoine culturel, le Conseil de l'Union Européenne a poursuivi en invitant ses Etats membres, dans le cadre de leurs compétences respectives et dans le respect du principe de subsidiarité, à prendre conscience de la valeur intrinsèque du patrimoine culturel et à mettre à profit le potentiel de la culture et de ce patrimoine en tant que ressources stratégiques communes pour développer une société fondée sur des valeurs démocratiques, éthiques, esthétiques et écologiques.

Dès lors, il est loisible de comprendre certaines attitudes et pratiques des peuples occidentaux qui consistent à « consommer » cette culture par tous, y compris les enfants qui, dès le bas âge, sont emmenés dans les différents espaces culturels tels que les musées et les bibliothèques pour découvrir et se familiariser avec les trésors culturels et artistiques nationaux. Le système éducatif scolaire n'est pas en reste non plus, qui intègre la visite au musée dans les programmes scolaires. Le patrimoine culturel devient alors un bien précieux caractéristique de ces peuples. Emile Henriot, célèbre écrivain et académicien Français (1889 - 1961), dans *notes et maximes*, soutient même que : « *la culture, c'est ce qui demeure dans l'homme lorsqu'il a tout oublié* ».

Plus près de nous, le Musée des civilisations de Côte d'Ivoire réussit, tant bien que mal à s'inviter dans le quotidien de la population ivoirienne et des visiteurs à travers ses activités **(Photo 2)**.

---

<sup>1</sup> UNESCO, Préambule de la 38<sup>ème</sup> Recommandation

**Photo n°2** - Une vue de la salle d'exposition



**Source** : Musée des Civilisation de Côte d'Ivoire

Après ses années de tâtonnement comprises entre 1990 et 2006, le musée se réjouit de voir le nombre de ses visiteurs grimper à un niveau supérieur. Cette politique de résilience adoptée par la direction depuis 2007, favorise un rapprochement des populations qui, désormais fréquentent le musée (**Photos 3**).

**Photo n°3** - Visite de classe



**Source** : KASSI Memel Sylvie, 2007

En effet, le musée enregistre aujourd'hui diverses catégories de visiteurs que sont les nationaux, les touristes occidentaux, les groupes socioprofessionnels, les groupes scolaires et universitaires, ainsi que les chercheurs. Certains viennent pour satisfaire une curiosité, d'autres habitués, amènent des amis ou des parents. D'autres viennent dans le cadre d'une mission spécifique d'étude ou de recherche. Les publics sont divers et de tout âge. En un mot, on peut affirmer qu'aujourd'hui, la donne a changé. On constate une prise de conscience générale avec la forte demande, si bien que le Musée des civilisations accueille maintenant tous les jours, voire les week-ends et jours fériés. Les groupes se constituent pour visiter l'institution pendant les vacances et les congés. L'engouement est total et est en train de gagner certaines villes de l'intérieur. Hormis les zones intramuros, le Musée des civilisations a déjà reçu des groupes venus de Bongouanou, de Guibéroua, d'Adzopé, d'Azaguié, ... dans le cadre des visites de groupe. C'est aussi le lieu de souligner que depuis quelques temps, une nouvelle catégorie de visiteurs s'est ajoutée à la liste du musée et de façon régulière. Il s'agit des familles. Des familles constituées du père, de la mère et des enfants qui viennent maintenant au musée pour découvrir la culture de Côte d'Ivoire. Outre la collection permanente, le Musée des civilisations dispose également d'autres installations qui reçoivent aussi du public pour des activités annexes telles que des réunions, des cérémonies, etc. 90 000 visiteurs annuels sur le site avant la covid-19. Depuis 2017, c'est plus de 200 étudiants et chercheurs de toutes nationalités que le musée accueille chaque année. Les expositions désormais aux normes, sont accompagnées de supports de communication. L'institution a également en projet d'ouvrir son Département de Recherche.

Ainsi, dans le cadre de ses missions de conservation et de promotion de l'héritage culturel ivoirien, ce musée colonial a conservé les travaux ou accueilli à temps plein ou partiel, de nombreux ethnologues et anthropologues occidentaux qui ont laissé leurs emprunts dans les annales de cette institution patrimoniale. On peut citer entre autres, de la fin du XIXe siècle à nos jours, les missionnaires catholiques, Hanz Himmelheber, Bohumil Holas, Jean Gabus, Eberhard Fisher, Lorenz Homberger, Etienne Féau et Kenneth Cohen, pour ne citer que ceux-là. Il s'agit aujourd'hui de voir comment ce musée autrefois boudé par son public, peut remplir véritablement ses missions de conservation, de documentation et de recherche pour une plus-value de ses collections. En la matière, on retiendra que les partenariats et les coopérations scientifiques avec d'autres institutions patrimoniales de type musée, les universités et Grandes Ecoles de Côte d'Ivoire, était déjà dans une logique de recherche scientifique. Ainsi, en perspective, l'institution qui a poursuivi le travail de recherche des premiers conservateurs et ethnologues européens, entend créer un cadre formel de coopération culturelle et scientifique qui mettrait à contribution des professionnels des institutions culturelles, des chercheurs et des étudiants, pour répondre aux besoins de la communauté scientifique. Cette approche ramène à intégrer des domaines de compétence tels que la muséographie, la restauration, l'ethnologie, l'anthropologie, l'archéologie et aujourd'hui le droit, si on tient

compte de la question du retour des biens culturels africains à leurs pays d'origine. En 2016 et 2019, le Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire a introduit une demande de renforcement de capacité auprès du Musée du quai Branly qui a accueilli par deux fois, un conservateur ivoirien pour un stage au pôle archives de ce musée français, où il a eu à organiser les archives de Bohumil Holas, un des premiers directeurs du musée d'Abidjan.

Le musée est aussi engagé dans le débat sur le retour et la restitution des biens culturels africains à leurs pays d'origine avec l'accueil en 2022 du tambour atchan *Djidji ayôkwè*, arraché aux autochtones du village d'Adjamé en 1916. Les exigences au niveau communautaire sont également satisfaites. Des projets comme la *Collection fantôme* ou la collection disparue du MCCI, est un ensemble de réponses artistiques aux questionnements que soulève le phénomène du trafic illicite des biens culturels. Ce projet et le Manifeste qui l'accompagne, lancé par le musée en collaboration avec des ONG, visent non seulement à créer chez les communautés et les groupes, des réflexes dans le sens de la préservation du patrimoine, mais aussi à préparer les mentalités au retour des biens originaux gardés à l'extérieur (**Photo n°4**).

**Photo n°4** - Signature du Manifeste par les chefs coutumiers



**Source** : KASSI Memel Sylvie, 2019

Comme on peut le voir, la mise en place d'une politique de conservation, de recherche ou de mobilisation des groupes ne sauraient être le seul apanage des musées des pays industrialisés. Dans le cas du MCCI qui gagne de plus en plus en audience, tout est mis en œuvre pour lui donner une crédibilité et une visibilité.

#### 4. Quelques mesures de protection prises par l'État de Côte d'Ivoire

La Côte d'Ivoire, Etat Membre de la CEDEAO, à l'instar des autres pays, s'est inscrite dans une dynamique de restitution de ses biens originaux gardés à l'extérieur. Des dispositions en la matière existent avec une implication réelle des musées nationaux dont les espaces ont souvent été le théâtre d'opérations déshumanisantes. Riche de ses potentialités culturelles, le pays compte beaucoup d'objets historiques dans les collections publiques occidentales, ainsi qu'au Musée Africain de Lyon et probablement au Vatican.<sup>1</sup> Ce pays de l'Afrique de l'Ouest doit cette grande production de son art à sa diversité ethnique matérialisée par environ soixante groupes distinctifs les uns les autres par la langue, la culture et les cultes.

Au niveau institutionnel, la Côte d'Ivoire a mis en place depuis 1987, la politique sectorielle du gouvernement en matière de conservation et de protection des musées et des sites culturels inscrits sur les listes du patrimoine national et du patrimoine mondial par le ministère en charge de la Culture. Plusieurs services nationaux chargés de la protection des biens culturels ont été créés. Il s'agit de l'Office Ivoirien du Patrimoine Culturel, de la Direction du Patrimoine Culturel, de la Brigade Culturelle, du Bureau Central National INTERPOL, de la Police nationale, de la Douane et des musées publics.

Au niveau juridique, il existe des Lois, des Décrets et des Arrêtés portant protection du patrimoine culturel, classement des sites et des monuments historiques ou encore portant inscription de biens culturels à l'inventaire national. La CI a adopté la loi n° 87-806 du 28 juillet 1987. Celle-ci constitue une avancée remarquable en la matière en ce sens qu'elle définit les biens culturels, détermine leur régime de propriété et de jouissance, précise la nature des servitudes qui fondent leur protection. L'article 46 dispose même que *les musées sont les lieux de conservation du patrimoine culturel mobilier*, les articles 58 et 59, sont relatifs à l'interdiction d'exportation des biens culturels mobiliers sans autorisation préalable et les articles 61 et 62 donnent les sanctions aux contrevenants. L'actualisation de cette loi, traite dorénavant avec rigueur, la question de la répression du trafic illicite. Le nouveau Texte prévoit des mesures coercitives, des peines privatives de libertés accompagnées d'amendes élevées pour dissuader les voleurs et les trafiquants. La Loi n°2014-425 du 14 juillet 2014 portant *Politique culturelle nationale* en ses articles 15, 16, 17 et 18, traite également du trafic illicite et du retour des biens culturels transférés.

Au niveau international, la Convention concernant les mesures à prendre pour interdire l'importation, l'exportation et le transfert de propriétés illicites des biens culturels, adoptée à Paris le 14 novembre 1970, a été ratifiée par décret n° 89-1327 du 26 décembre 1989 par la Côte d'Ivoire, ainsi que la Convention d'UNIDROIT de 1995 sur les biens culturels volés ou illicitement transférés (ratifiée le 09 octobre 2019). Sur le plan de la Coopération, il existe une coopération avec l'UNESCO, INTERPOL, ICOM et AFRICOM qui justifie la

---

<sup>1</sup> En 2012, Feu Dr Gaetano Calvi, alors porteur d'un projet d'exposition des œuvres ivoiriennes au Vatican, avait informé les autorités ivoiriennes d'une possible exposition en Côte d'Ivoire des œuvres ivoiriennes issues de la collection du Saint Siège.

publication faite en 2011 de la liste des objets volés du Musée des Civilisations dans la base de données de ces organisations.

Au niveau muséologique, les activités sont réalisées dans leur exhaustivité par les deux grands musées nationaux que sont le Musée des Civilisations et le Musée National des Costumes de Grand-Bassam. Dans un souci de protection maximisée des collections, les professionnels des musées réalisent des activités muséographiques tout en assurant les exigences en matière de conservation de l'objet optimisé. Il s'agit en termes pratiques, non seulement d'inventorier et de documenter des collections qui sont en effet l'élément principal pour la protection des collections patrimoniales, mais aussi de prendre certaines mesures de sécurité jugées tout aussi nécessaires. C'est par exemple, les inspections régulières dans les réserves, le recollement des objets, la délivrance des certificats d'exportation, la collecte in situ des pièces ethnographiques et archéologiques, le contrôle de tout mouvement sur le site et dans les différentes salles...autant d'opérations visant à identifier, surveiller, tracer les objets et à éviter le pillage des spécimens.

## **Conclusion**

Le musée est ce lieu dans lequel sont collectés, conservés et exposés des objets dans un souci d'enseignement et de culture. Le Conseil international des musées (ICOM) a élaboré une définition plus précise qui fait référence dans la communauté internationale. Ainsi, le musée est une institution d'utilité publique. C'est la mémoire d'un peuple, le lieu où sont conservées les valeurs d'une communauté ou d'un groupe. C'est l'endroit par excellence ou l'espace conventionnel où on peut aller pour voir, découvrir et apprendre l'histoire, les traditions, la civilisation ou le mode de vie des peuples dans leurs évolutions. Si pendant longtemps, le musée a joué un rôle essentiel d'agent de développement dans la société occidentale où il semble avoir pris ses marques, il s'est vu en revanche quelques fois boudé dans les communautés africaines tournées vers d'autres réalités, sans objet ou histoire à raconter et parfois même sans public à entretenir. La question de la conservation des collections ou de la pratique culturelle, est importante et fait partie des missions dévolues à tout musée national. Dans le cas du Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire, les collections qui sont un legs de l'administration coloniale, n'ont pas été accompagnées d'une documentation pouvant permettre leur exploitation optimale. Toutefois, la direction du musée, grâce à la politique d'ouverture et la collaboration mise en place, a non seulement augmenté l'audience de l'institution, mais également donné un langage aux collections qui font aujourd'hui l'objet d'un intérêt manifeste de la part des nombreux publics qui viennent. Le musée qui a souvent été le théâtre d'acte de vandalisme et de pillage, est aussi engagé au niveau international dans les débats sur l'actualité actuelle, en l'occurrence la question du retour des biens culturels africains à leurs pays d'origine. Toutes ces actions qui trouvent leurs forces dans un cadre formel juridique, ont l'avantage de crédibiliser l'institution. En effet, la politique de l'institution

patrimoniale est d'offrir aux divers publics et aux professionnels, de multiples avantages dans leur quête d'identité et de savoir à travers des activités ciblées. Il importe donc que toute la population ivoirienne, les acteurs du secteur et les partenaires au développement connaissent le musée pour mieux s'en approprier et créer les mécanismes de sa conservation et de sa valorisation. Il y va de l'affirmation de l'identité africaine et de la perpétuation de l'histoire des peuples du continent pour le bénéfice de la jeunesse d'aujourd'hui et de demain. Et pour cause, l'Homme d'Etat et écrivain Léopold Sédar Senghor ne disait-il pas :

Le musée d'Abidjan est un des musées d'art nègre les plus riches du monde. Il y a là des richesses incommensurables. Dans cent ans, dans deux cents ans, il faut que les noirs de l'avenir puissent s'appuyer sur ces richesses-là pour créer une nouvelle civilisation.....Dans ce domaine, la Côte d'Ivoire étant plus riche que nous en œuvres d'art négro-africain, elle a une responsabilité plus lourde. (SENGHOR, L.S, 1971, p.5)

Que conclure ? L'importance des œuvres d'art dans le patrimoine d'un pays, qu'il s'agisse d'un pays européen ou africain, fait appel à la conscience collective nationale pour la mise en place de mesures protectrices efficaces susceptibles de les préserver<sup>1</sup>.

## Bibliographie

- GAULTIER-KURHAN (C.) (dir.), *Le patrimoine culturel africain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p.14 (Shaje Tshiluila)
- ICOM, *Code de déontologie*. Statuts de l'ICOM. Article 3 – 22<sup>ème</sup> Assemblée générale à Vienne, Autriche. Définition des termes. 24 août 2007.
- KI-ZERBO J. « *A propos de culture* » cinquième livre posthume. Publié en novembre 2010, P.143
- Le Figaro avec AFP. Publié le 05/01/2022 à 16:20, mis à jour le 05/01/2022 à 16:55 et consulté le 28/03/2022 à 14 :45
- MARET (P. de), « Patrimoines africains : Plaidoyer pour une approche plurielle », in *Le patrimoine culturel africain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p.30
- MEMEL-KASSI, S. (2020). La circulation illicite des collections ivoiriennes: défis et perspectives. *Journal for Art Market Studies*, 4 (1). <https://doi.org/10.23690/jams.v4i1.97>
- MEMEL-KASSI, S. *Le trafic illicite des biens culturels : le cas des musées de Côte d'Ivoire*, Thèse de Doctorat, 2018, 381p.
- MOSCATI (S.), *L'archéologie*, Paris, Flammarion, 1975, 128 p.

---

<sup>1</sup> MEMEL-KASSI, S. *Le trafic illicite des biens culturels : le cas des musées de Côte d'Ivoire*, Thèse de Doctorat, 2018, 381p.



- NEGRI (V.), « La création du droit du patrimoine culturel en Afrique », in *Le patrimoine culturel africain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, pp.321-340
- SENGHOR, L.S. *Fraternité* matin n° 2126 du 16 décembre 1971 - p.5
- THIOUB (I.), « *Sources historiques, patrimoine, mémoire et écriture du passé de l'Afrique* », pp.19-24 in THIOUB Ibrahima (dir.), *Patrimoine et sources historiques en Afrique*, Dakar, Presses de la Sénégalaise de l'Imprimerie, 2007, 178 p.
- UNESCO, Préambule de la 38<sup>ème</sup> Recommandation
- UNION EUROPEENNE, « *Conclusion sur la dimension stratégique du patrimoine* ».pdf - Adobe Reader. Bruxelles, 21 mai 2014. Consultation du 23/08/2017, 05 :00 am.
- UNION EUROPEENNE, « *Conclusion sur la dimension stratégique du patrimoine* ».pdf - Adobe Reader. Bruxelles, 21 mai 2014. Consultation du 23/08/2017, 05 :00 am.

## Apport des pratiques culturelles dans la conservation de la flore ivoirienne.

**TANOH** Françoise Annick Amenan

Enseignante-chercheuse

Département des Sciences de l'Information et du Patrimoine

Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC)

Abidjan-Côte d'Ivoire

[Franclan2@yahoo.fr](mailto:Franclan2@yahoo.fr)

### Résumé :

L'article explore le rôle essentiel des pratiques culturelles dans la préservation de la flore en Côte d'Ivoire. Il met en avant la diversité botanique exceptionnelle du pays, des forêts équatoriales luxuriantes du Sud aux savanes arborées du Nord. Cependant, cette richesse botanique est confrontée à des défis tels que la pression humaine et la perte d'habitats naturels.

Les pratiques culturelles ancestrales se révèlent être des alliées puissantes dans cette lutte pour la conservation. Elles englobent des techniques agricoles respectueuses de l'environnement, l'utilisation médicinale des plantes et des croyances rituelles liées à la nature. Ces traditions, transmises de génération en génération, démontrent l'importance de la connexion entre la culture et la nature.

L'article met également en lumière la transmission du savoir botanique à travers les aînés, les événements culturels et les récits traditionnels. Il souligne l'importance croissante d'intégrer ces pratiques dans les politiques de conservation modernes, ainsi que le renforcement de l'implication des communautés locales. Il met en évidence les pratiques culturelles comme gardiennes précieuses de la flore ivoirienne et appelle à la reconnaissance et à la préservation de ces traditions pour assurer un avenir florissant à la biodiversité de la Côte d'Ivoire.

**Mots clés :** pratiques culturelles, flore ivoirienne, conservation, traditions, savoirs locaux

### Summary :

This article explores the essential role of cultural practices in the preservation of flora in Côte d'Ivoire. It highlights the country's exceptional botanical diversity, from the lush equatorial forests of the south to the wooded savannahs of the north. However, this botanical wealth faces challenges such as human pressure and the loss of natural habitats.

Ancestral cultural practices are proving to be powerful allies in this struggle for conservation. They include environmentally-friendly farming techniques, the medicinal use of plants and ritual beliefs linked to nature. These traditions, passed down from generation to generation, demonstrate the importance of the connection between culture and nature.

The article also highlights the transmission of botanical knowledge through elders, cultural events and traditional stories. It underlines the growing importance of integrating these practices into modern conservation policies, as well as strengthening the involvement of local communities. It highlights cultural practices as valuable custodians of Ivorian flora, and calls for the recognition and preservation of these traditions to ensure a flourishing future for Côte d'Ivoire's biodiversity.

**Key words:** cultural practices, Ivorian floral, conservation, traditions, local knowledge

## Introduction

La Côte d'Ivoire, terre d'une biodiversité exquise, abrite l'une des flores les plus riches et variées du continent africain. De la luxuriante forêt équatoriale du sud, aux savanes arborées du nord, ce patrimoine botanique est le joyau de la nation. Cependant, cette diversité végétale précieuse est confrontée à de multiples défis, des pressions anthropiques à la perte d'habitats naturels.

Au cœur de cette lutte pour la préservation de la flore ivoirienne, se trouvent les pratiques culturelles, héritées de générations en générations. Ces traditions, ancrées dans le tissu social et spirituel de la communauté, jouent un rôle crucial dans la sauvegarde de ce trésor vert. Il s'agit de mettre en lumière l'impact significatif des pratiques culturelles dans la conservation de la flore ivoirienne, révélant ainsi leur statut de gardiennes et de protectrices de ce patrimoine botanique unique.

Le contexte de la richesse floristique de la Côte d'Ivoire repose sur une combinaison unique de facteurs géographiques, climatiques et écologiques. Située en Afrique de l'ouest, la Côte d'Ivoire bénéficie d'une diversité de paysages qui vont des forêts tropicales denses du sud aux savanes arborées du nord, en passant par les zones humides côtières et les reliefs montagneux à l'ouest. Cette variété d'écosystèmes crée un environnement propice à la prolifération d'une flore extrêmement diversifiée. L'on estime que la Côte d'Ivoire abrite plus de 7 000 espèces de plantes dont de nombreuses sont endémiques à la région. Parmi elles, se trouve une vaste gamme d'arbres, d'herbes, de plantes médicinales et d'espèces florales d'une grande valeur esthétique. La Côte d'Ivoire bénéficie également d'un climat équatorial dans le sud, caractérisé par des abondantes et des températures chaudes tout au long de l'année. Au nord, le climat est de type sahélien, avec une saison sèche prolongée et des précipitations plus limitées. Cette diversité climatique favorise la coexistence d'une multitude d'espèces végétales adaptées à des conditions variées.

Ainsi, le contexte de la richesse floristique de la Côte d'Ivoire est le résultat d'une convergence harmonieuse de facteurs naturels qui ont créé un écosystème botanique d'une grande valeur et d'une grande importance, tant sur le plan écologique que culturelle. Cependant, cette richesse exceptionnelle est confrontée à des défis pressants qui nécessitent une attention immédiate et une action concertée pour assurer sa préservation à long terme.

La présente étude vise à explorer en profondeur l'apport des pratiques culturelles dans la conservation de la flore ivoirienne. Nous examinerons comment les traditions, les savoirs locaux et les rituels ont influencé la gestion des ressources végétales, contribuant ainsi à la préservation de cette biodiversité exceptionnelle. À travers

une analyse multidimensionnelle, nous mettrons en lumière les synergies entre les pratiques culturelles et les efforts de conservation, tout en identifiant les défis à surmonter pour garantir la pérennité de cette contribution précieuse.

En scrutant ce lien intime entre culture et conservation, nous aspirons à inspirer une approche holistique de la protection de la flore ivoirienne, qui intègre pleinement les connaissances et les traditions locales dans les stratégies de préservation. Cette démarche collaborative, entre acteurs de la conservation et communautés locales, promet d'ouvrir la voie à un avenir où la richesse botanique de la Côte d'Ivoire demeure préservée pour les générations futures.

### **1. La conservation de la flore pour un équilibre écologique et culturel**

La conservation de la flore en Côte d'Ivoire revêt une importance cruciale à la fois sur le plan écologique et culturel. Sur le plan écologique, la flore constitue le fondement de l'écosystème, fournissant des abris, de la nourriture et des habitats à une multitude d'espèces animales et de micro-organismes. Elle contribue également aux cycles vitaux de l'eau, à la régulation du climat et à la préservation des sols. Ainsi, la biodiversité floristique est une composante essentielle de l'équilibre écologique de la région.

Sur le plan culturel, la flore est intimement liée à l'identité et à la spiritualité des communautés locales. Les plantes jouent un rôle fondamental dans les traditions médicinales, culinaires et artisanales, témoignant d'un savoir-faire ancestral transmis de génération en génération. De plus, de nombreuses croyances et pratiques rituelles sont étroitement liées à certaines espèces végétales, renforçant ainsi les liens entre l'homme et la nature. Dans cette exploration, nous mettrons en lumière le rôle central des pratiques culturelles dans la préservation de la flore ivoirienne. Nous examinons de près les traditions agricoles respectueuses de l'environnement, l'utilisation des plantes médicinales dans la médecine traditionnelle, ainsi que les croyances et rituels associés à la nature et aux plantes. Cette approche nous permettra de comprendre comment ces pratiques séculaires contribuent de manière significative à la conservation de la flore, renforçant ainsi le lien entre la culture et l'environnement naturel.

### **2. La flore ivoirienne : un trésor de biodiversité**

La Côte d'Ivoire, joyau de l'Afrique de l'ouest, abrite l'une des fleurs les plus riches et diversifiées du continent. Cette abondance botanique est le reflet d'une variété d'écosystèmes, allant des forêts tropicales humides du sud aux savanes arborées du nord, en passant par les mangroves côtières et les reliefs montagneux à l'ouest.

## **2.1. La diversité botanique**

La diversité botanique de la Côte d'Ivoire se traduit par la présence de milliers d'espèces végétales, chacune contribuant de manière unique à l'équilibre de l'écosystème. Des arbres majestueux aux petites plantes herbacées, en passant par une grande variété de plantes médicinales et d'espèces florales ornementales, la flore ivoirienne est une mosaïque fascinante de formes, de couleurs et d'adaptations.

## **2.2. L'écosystème floral**

L'écosystème floral lui-même est une toile vivante où chaque élément interagit harmonieusement. Les plantes fournissent de la nourriture et abritent une riche faune, des insectes aux grands mammifères. De plus, elles jouent un rôle essentiel dans la régulation du climat local, la filtration de l'air et de l'eau, et la préservation de la fertilité des sols. Malgré cette richesse botanique, la flore ivoirienne est aujourd'hui confrontée à une série de défis critiques. La pression démographique, l'urbanisation croissante, l'exploitation forestière non durable et les changements climatiques mettent en péril cet écosystème fragile. Les espèces endémiques sont menacées d'extinction, et les équilibres écologiques sont perturbés. Face à ces enjeux, il devient impératif d'explorer les pratiques culturelles en tant que levier essentiel pour la préservation de cette biodiversité exceptionnelle. Ces traditions ancestrales, ancrées dans le tissu social et spirituel de la communauté, peuvent jouer un rôle déterminant dans la conservation et la pérennité de ce trésor botanique unique.

## **3. Pratiques culturelles anciennes et conservation de la flore**

Les pratiques culturelles traditionnelles façonnent profondément la relation entre les communautés ivoiriennes et leur environnement naturel. Elles représentent l'expression vivante d'une connexion séculaire entre l'homme et la nature, démontrant ainsi l'importance cruciale de ces traditions dans la préservation de la biodiversité.

Les pratiques culturelles anciennes jouent un rôle fondamental dans la préservation de la flore ivoirienne. Ces traditions, transmises de génération en génération, sont imprégnées d'une profonde compréhension de l'écosystème et d'une harmonie avec la nature.

Les pratiques culturelles sont ancrées dans les coutumes et les croyances des communautés ivoiriennes, dictant souvent les interactions humaines avec la nature. Ces traditions agissent comme des piliers, façonnant les attitudes envers l'environnement et influençant les comportements vis-à-vis de la flore et de la faune.

### **3.1. Les traditions agricoles respectueuses de l'environnement**

Les agriculteurs ivoiriens ont développé au fil des siècles des techniques agricoles qui préservent la biodiversité et la fertilité des

sols. Des méthodes telles que la rotation des cultures, l'agroforesterie et l'utilisation de compost naturel sont des exemples de pratiques agricoles qui contribuent à la conservation de la flore. Ces approches respectueuses de l'environnement préservent les écosystèmes tout en assurant des récoltes durables pour les communautés locales.

### **3.2. L'utilisation des plantes médicinales dans la médecine traditionnelle**

La médecine traditionnelle en Côte d'Ivoire repose largement sur l'utilisation des plantes médicinales. Les guérisseurs traditionnels, détenteurs d'un savoir ancestral, utilisent une grande variété de plantes pour traiter un large éventail de maux. Cette pratique favorise une relation respectueuse avec la flore locale et encourage la conservation des espèces végétales essentielles à la pharmacopée traditionnelle.

### **3.3. Les croyances et rituels liés à la nature et aux plantes**

Les pratiques culturelles sont ancrées dans les coutumes et les croyances des communautés ivoiriennes, dictant souvent les interactions humaines avec la nature. Ces traditions agissent comme des piliers, façonnant les attitudes envers l'environnement et influençant les comportements vis-à-vis de la flore et de la faune.

Les croyances traditionnelles en Côte d'Ivoire intègrent souvent des éléments de la nature dans leur cosmologie. Les plantes sont vues comme des entités sacrées, jouant des rôles symboliques dans les rituels et les cérémonies. Cette connexion spirituelle avec la flore favorise le respect et la préservation de ces espèces au sein de la communauté.

Un auteur noté que l'implantation des sanctuaires et des rites qui se déroulent dans les forêts et les plans d'eau ont permis la suivie des ressources naturelles dans maintes régions. Un autre signalé que la forêt et le bois sont pour de nombreuses ethnies africaines les domaines des ancêtres fondateurs. Ils abritent les tombes et le panthéon des demi- dieux font les arbres sacrés sont les demeures. Sur le plan socioculturel et magico- religieux, la forêt est le repaire des esprits et le support des représentations mythique collectives. En somme on pourrait voir les cours d'eau, les montagnes, les collines, les arbres, les forêts, etc. comme lieux de rites et rituels, comme cimetièrre des rois

Ces pratiques culturelles anciennes sont bien plus que des héritages du passé ; elles représentent des stratégies actives et efficaces pour la conservation de la flore ivoirienne. Leur compréhension et leur valorisation sont essentielles pour garantir la pérennité de cet écosystème unique et vital pour la région.

#### **4. Transmission du savoir botanique de générations en générations**

La transmission du savoir botanique est une pierre angulaire de la préservation de la flore en Côte d'Ivoire. Cette transmission se fait à travers des canaux traditionnels et rituels, permettant ainsi de perpétuer les connaissances essentielles pour la conservation de la biodiversité.

##### **4.1. Le rôle des aînés et des gardiens du savoir dans la préservation de la flore**

Au sein des communautés ivoiriennes, les aînés et les gardiens du savoir jouent un rôle central dans la préservation des connaissances botaniques. Leur expérience et leur sagesse sont des trésors inestimables pour la transmission des pratiques respectueuses de l'environnement. Ils enseignent aux générations futures les techniques agricoles traditionnelles, les utilisations médicinales des plantes et les coutumes liées à la flore.

##### **4.2. Les festivals et événements culturels mettant en avant la flore ivoirienne**

Les festivals et événements culturels sont des occasions privilégiées pour célébrer la flore ivoirienne et sensibiliser la population à son importance. Ces manifestations mettent en lumière la diversité des espèces végétales, mettant ainsi en avant leur valeur culturelle et écologique. De plus, ces événements offrent des opportunités d'éducation et de sensibilisation, renforçant ainsi le lien entre la communauté et la flore.

##### **4.3. Les contes et légendes véhiculant des enseignements sur les plantes**

Les contes et légendes sont des récits qui véhiculent des enseignements et des valeurs au sein des communautés ivoiriennes. Nombre d'entre eux intègrent des éléments liés à la flore, transmettant ainsi des connaissances sur les propriétés et les utilisations des plantes. Ces récits contribuent à la perpétuation du savoir botanique et à la préservation de la flore dans l'imaginaire collectif.

La transmission du savoir botanique de génération en génération représente une démarche essentielle pour garantir la pérennité de la flore ivoirienne. Ces canaux traditionnels sont des vecteurs puissants pour la conservation de la biodiversité et la préservation du patrimoine naturel et culturel de la Côte d'Ivoire.

#### **5. Adaptations contemporaines : intégration des pratiques culturelles dans la conservation moderne**

Dans un monde en constante évolution, l'harmonisation entre les pratiques culturelles anciennes et les méthodes modernes de conservation de la flore en Côte d'Ivoire se révèle essentielle. Les

adaptations contemporaines permettent de tirer parti du riche héritage culturel tout en intégrant les avancées scientifiques et les meilleures pratiques de conservation.

### **5.1. Projets de collaboration entre communautés locales et organismes de conservation**

Les initiatives de collaboration entre les communautés locales et les organismes de conservation jouent un rôle crucial dans la préservation de la flore. Ces projets permettent de capitaliser sur le savoir traditionnel en l'intégrant dans des programmes de conservation modernes. Ils favorisent également l'implication active des communautés dans la gestion durable des ressources naturelles.

### **5.2. Initiatives de valorisation des savoirs traditionnels dans la préservation de la flore**

De nombreuses organisations et institutions reconnaissent aujourd'hui l'importance des savoirs traditionnels dans la conservation de la flore. Des programmes de valorisation sont mis en place pour documenter, préserver et transmettre ces connaissances ancestrales. Ces initiatives visent à préserver la diversité botanique tout en respectant les pratiques culturelles des communautés locales.

### **5.3. L'intégration des pratiques culturelles dans les politiques de conservation**

L'intégration des pratiques culturelles dans les politiques de conservation est un pas significatif vers une approche holistique de la préservation de la flore. Cela implique la reconnaissance officielle et l'incorporation des connaissances traditionnelles dans les stratégies nationales de conservation. En valorisant les pratiques culturelles, les politiques de conservation deviennent plus inclusives, efficaces et respectueuses des valeurs locales.

Ces adaptations contemporaines représentent une convergence harmonieuse entre les traditions culturelles anciennes et les besoins actuels de conservation de la flore en Côte d'Ivoire. Elles permettent d'assurer la pérennité de cet héritage naturel exceptionnel tout en garantissant un avenir durable pour les générations à venir.

## **6. Défis et Perspectives pour l'Intégration Durable des Pratiques Culturelles**

L'intégration des pratiques culturelles dans la conservation de la flore en Côte d'Ivoire est une entreprise cruciale, mais elle n'est pas sans défis. Il est essentiel de comprendre et d'anticiper les obstacles potentiels pour garantir le succès à long terme de cette approche.

### **6.1. Les menaces actuelles et futures sur la préservation de la flore**

La flore ivoirienne est confrontée à une série de menaces croissantes. La pression démographique, l'expansion urbaine, la



déforestation et les changements climatiques représentent des défis majeurs pour la conservation. Ces facteurs cumulés mettent en danger la biodiversité et les écosystèmes fragiles. Il est impératif de trouver des solutions adaptées pour contrer ces menaces. Ces pressions anthropiques mettent en péril de nombreuses espèces végétales et leur habitat, contribuant ainsi à l'érosion de la biodiversité.

La conservation de la flore ivoirienne revêt une importance cruciale pour la stabilité des écosystèmes, la pérennité des services écosystémiques et la sauvegarde du patrimoine naturel et culturel de la région.

### **6.2. Les opportunités pour renforcer l'implication des communautés dans la conservation**

L'implication active des communautés locales est un élément clé de la préservation de la flore. Les opportunités abondent pour renforcer cette implication. Des programmes d'éducation et de sensibilisation, des incitations économiques pour la conservation, ainsi que des projets de développement durable peuvent mobiliser les communautés en faveur de la protection de leur environnement.

### **6.3. Les recommandations pour une approche holistique et durable**

Pour intégrer durablement les pratiques culturelles dans la conservation de la flore, il est nécessaire de suivre une approche holistique. Cela implique de combiner les connaissances traditionnelles avec les meilleures pratiques scientifiques, d'impliquer activement les communautés locales dans la prise de décision et de promouvoir la durabilité à long terme. Des politiques gouvernementales favorables, des partenariats efficaces entre les parties prenantes et des programmes de surveillance et d'évaluation sont autant de composants essentiels d'une approche globale et efficace.

En surmontant ces défis et en saisissant les opportunités qui se présentent, la Côte d'Ivoire peut espérer conserver et préserver sa flore exceptionnelle pour les générations futures. L'intégration des pratiques culturelles dans la conservation représente une voie prometteuse vers un avenir plus durable et respectueux de l'environnement.

En somme, l'avenir de la conservation de la flore en Côte d'Ivoire repose largement sur la continuité des pratiques culturelles. Ces traditions sont un trésor de connaissances et d'expériences transmises de génération en génération. Elles sont le reflet d'une relation profonde entre les communautés locales et leur environnement naturel. La préservation et le renforcement de ces pratiques sont essentiels pour garantir la pérennité de la biodiversité végétale.

Les pratiques culturelles ne sont pas figées, mais évoluent avec le temps. Il est crucial de soutenir et de valoriser les adaptations nécessaires pour répondre aux défis contemporains. Cela peut inclure l'intégration de nouvelles technologies respectueuses de l'environnement, la promotion de modèles économiques durables et la sensibilisation à l'importance de la conservation.

Pour assurer un avenir durable pour la flore ivoirienne, plusieurs actions concrètes sont nécessaires :

- Renforcer l'éducation et la sensibilisation : Il est impératif d'éduquer et de sensibiliser les communautés locales, les décideurs politiques et le grand public sur l'importance des pratiques culturelles dans la conservation de la flore.
- Promouvoir la recherche et l'innovation : Il est essentiel de soutenir la recherche scientifique et l'innovation qui intègrent les connaissances traditionnelles dans les stratégies de conservation.
- Favoriser la collaboration multi-acteurs : Les partenariats entre les gouvernements, les organisations de la société civile, les entreprises et les communautés locales sont cruciaux pour la réussite des initiatives de conservation.
- Soutenir les initiatives locales : Il est nécessaire de fournir un appui financier et technique aux projets de conservation portés par les communautés locales, en reconnaissant et en valorisant leur rôle crucial.
- Intégrer la conservation dans les politiques nationales : Les pratiques culturelles doivent être formellement intégrées dans les politiques et les lois de conservation, garantissant ainsi leur reconnaissance et leur protection.

En adoptant ces actions et en reconnaissant l'importance des pratiques culturelles dans la conservation de la flore, la Côte d'Ivoire peut ouvrir la voie à un avenir où la richesse botanique du pays est préservée pour les générations futures. Cela contribuera non seulement à la sauvegarde de la biodiversité, mais aussi au renforcement de l'identité

## **Conclusion**

La préservation de la flore ivoirienne est une entreprise cruciale qui nécessite l'engagement de tous les acteurs, des communautés locales aux décideurs politiques en passant par les chercheurs et les organisations de la société civile. Ce processus complexe est grandement renforcé par l'intégration des pratiques culturelles, qui représentent une source inestimable de connaissances et d'expériences transmises à travers les générations. Ces traditions ancrées dans le tissu social et spirituel de la communauté ont joué un rôle déterminant dans la préservation de ce trésor botanique

exceptionnel. La richesse floristique de la Côte d'Ivoire, reflétée dans sa diversité d'espèces et d'écosystèmes, est un patrimoine naturel précieux. Cependant, cette biodiversité est confrontée à des défis majeurs, notamment la pression croissante sur l'environnement due à la croissance démographique et à l'urbanisation rapide. Les pratiques culturelles, ancrées dans les traditions et les croyances des communautés ivoiriennes, jouent un rôle essentiel dans la préservation de cette biodiversité unique.

Les forêts sacrées, les connaissances médicinales traditionnelles, les techniques agricoles respectueuses de l'environnement et la transmission des savoirs entre générations sont autant d'éléments qui contribuent à la conservation de la flore. L'intégration de ces pratiques dans les politiques de conservation et les initiatives de terrain représente une opportunité majeure pour renforcer les efforts de préservation.

La diversité des pratiques, de l'agriculture respectueuse de l'environnement à l'utilisation médicinale des plantes et aux croyances rituelles liées à la nature, forme un héritage culturel précieux qui contribue de manière significative à l'équilibre écologique et culturel de la région. Il est impératif de reconnaître et de valoriser ces savoirs ancestraux pour garantir un avenir florissant à la flore ivoirienne, de reconnaître officiellement l'importance des pratiques culturelles et de les intégrer de manière formelle dans les politiques nationales de conservation. Cela nécessite également un soutien financier adéquat pour mettre en œuvre des projets et des programmes qui valorisent ces pratiques. Les initiatives visant à intégrer ces pratiques dans les politiques de conservation et à renforcer l'implication des communautés locales sont des pas essentiels vers la préservation à long terme de cet écosystème unique. En préservant la richesse botanique de la Côte d'Ivoire, nous investissons dans un avenir où la biodiversité prospère et où les communautés locales continuent de prospérer en harmonie avec la nature. Il est de notre devoir collectif de préserver ce patrimoine naturel pour les générations futures, afin qu'elles puissent également bénéficier de la splendeur et des bienfaits de cette flore exceptionnelle.

En résumé, il convient d'affirmer que la préservation de la flore ivoirienne est une responsabilité collective qui transcende les frontières de la communauté locale. C'est un héritage précieux qui mérite d'être préservé pour les générations futures. En intégrant les pratiques culturelles dans les stratégies de conservation, la Côte d'Ivoire peut non seulement sauvegarder sa biodiversité exceptionnelle, mais aussi renforcer les liens entre les communautés locales et leur environnement naturel, garantissant ainsi un avenir durable pour tous.

## Bibliographie

- Boa, E. (2013). *Plantes comestibles sauvages : Aperçu mondial de leur utilisation et de leur importance pour les populations*. Organisation des Nations unies pour l'alimentation et l'agriculture (FAO).
- Florent, k. (2011). *Diversité culturelle et diversité biologique : une approche critique fondée sur l'exemple brésilien*
- Fonds mondial pour la nature (WWF). (2021). Faune et nature. Récupéré de <https://www.worldwildlife.org/>
- Gouwakinnou, G. N., Lykke, A. M., Assogbadjo, A. E., Sinsin, B. (2011). *Connaissances locales, motifs et diversité d'utilisation de Sclerocarya birrea*. Journal d'Ethnobiologie et Ethnomédecine, 7, 8.
- IUCN. (2016). *La Liste Rouge de l'UICN des Espèces Menacées*. Version 2016-3. Récupéré de <http://www.iucnredlist.org>
- Javier, C. (1994) *La dimension culturelle de la diversité végétale au Mexique*. Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée
- Julien, B.(1997). *Valorisation de la biodiversité, ruralité, développement*
- Koura, K., Ganglo, J. C., Assogbadjo, A. E., Agbangla, C. (2013). *Attributs structurels et importance culturelle de l'arbre à beurre de karité (Vitellaria paradoxa) dans le nord du Bénin*. Systèmes agroforestiers, 87(6), 1343-1352.
- Lovett, P. N., Haq, N., Murtaza, G., & Tareen, R. B. (2013). *La contribution des pratiques agroforestières traditionnelles au revenu agricole et à la sécurité alimentaire dans les zones arides du nord du Pakistan*. Systèmes agroforestiers, 87(6), 1325-1338.
- Neumann, R. P., & Hirsch, E. (2000). *La commercialisation des produits forestiers non ligneux : Revue et analyse de la recherche*. Bogor, Indonésie : Centre de recherche forestière internationale.
- Programme des Nations Unies pour le développement (PNUD). (2019). *Indicateurs de développement humain 2018*. Récupéré de <http://hdr.undp.org/en/indicators/137506>

## L'IMPACT DES RÉSEAUX SOCIAUX SUR LE DEVELOPPEMENT DES INDUSTRIES TOURISTIQUES EN COTE D'IVOIRE

AKA Niamkey  
Enseignant-Chercheur  
Sciences de la Communication  
Université Alassane OUATTARA  
[niakayo2@yahoo.fr](mailto:niakayo2@yahoo.fr)

SORO Oumar Go N'Golo Emmanuel  
Sciences de la Communication  
Université Alassane OUATTARA  
[oumarsoro64@gmail.com](mailto:oumarsoro64@gmail.com)

### Résumé :

Cet article examine l'influence croissante des réseaux sociaux sur le développement des industries touristiques en Côte d'Ivoire. En se basant sur une analyse approfondie des données et des études de cas, l'article explore comment les réseaux sociaux ont transformé la manière dont les voyageurs recherchent, planifient et partagent leurs expériences touristiques. L'impact sur les entreprises du secteur touristique est également étudié, mettant en évidence les opportunités et les défis liés à cette évolution.

**Mots-clés :** Impact, Réseaux sociaux, Développement, Industrie touristique

### abstract :

This article examines the growing influence of social networks on the development of the tourism industries in Côte d'Ivoire. Based on in-depth data analysis and case studies, the article explores how social networks have transformed the way travelers seek, plan, and share their tourism experiences. The impact on businesses in the tourism sector is also studied, highlighting the opportunities and challenges associated with this evolution.

**Keywords :** Impact, Social networks, Development, Tourism industry

## Introduction

Les réseaux sociaux numériques (RSN) sont au cœur du système de fonctionnement du web 2.0 ou web social (Adeline ENTRAYGUES, 2017). Ils sont au cœur de toutes activités humaines. Les RSN deviennent, en effet, pour les industries des ressources informationnelles prépondérantes, notamment dans le domaine touristique. Le secteur du tourisme en Côte d'Ivoire connaît un essor remarquable, devenant l'un des moteurs de l'économie nationale. Dans ce contexte, l'évolution rapide des technologies, en particulier l'avènement des réseaux sociaux, a radicalement transformé la manière dont les voyageurs découvrent, planifient et partagent leurs expériences. Les plateformes de médias sociaux jouent un rôle essentiel dans la diffusion d'informations sur les destinations, influençant les décisions de voyage et créant de nouvelles opportunités pour les acteurs de l'industrie.

L'importance de ce sujet réside dans la nécessité d'explorer en profondeur comment les réseaux sociaux influencent le développement du secteur touristique ivoirien ? Comprendre comment les entreprises adaptent-elles leurs stratégies pour attirer une clientèle connectée ? et quelles sont les retombées économiques et sociales de l'utilisation des réseaux sociaux dans le développement des industries touristiques en Côte d'Ivoire ? Dans quelle mesure peut-on garantir un tourisme durable à l'ère numérique ? sont des enjeux clés.

Cette recherche permettra de fournir des informations cruciales aux décideurs, aux professionnels du tourisme et aux chercheurs intéressés par la croissance économique et la durabilité de l'industrie touristique en Côte d'Ivoire.

Les objectifs de cette étude sont les suivants :

- Analyser l'impact des réseaux sociaux sur les comportements de voyage des touristes en Côte d'Ivoire, en examinant comment les plateformes influencent la prise de décision, la planification et les choix de destinations.
- Évaluer l'efficacité des stratégies de marketing et de promotion utilisées par les acteurs du secteur touristique ivoirien sur les réseaux sociaux, en mettant en évidence les meilleures pratiques et les succès rencontrés.
- Examiner les retombées économiques et sociales de l'utilisation des réseaux sociaux dans le développement des industries touristiques en Côte d'Ivoire, en quantifiant les contributions à la croissance économique, à la création d'emplois et à l'autonomisation des communautés locales.
- Proposer des stratégies et des recommandations pour optimiser l'utilisation des réseaux sociaux afin de stimuler durablement le développement des industries touristiques en

Côte d'Ivoire, en tenant compte des avantages économiques tout en minimisant les effets négatifs.

En un mot, cette étude vise à fournir un aperçu approfondi des rôles, des avantages et des défis que les réseaux sociaux apportent au développement du secteur touristique en Côte d'Ivoire, en fournissant des informations utiles pour les parties prenantes du secteur ainsi que pour les chercheurs et les experts intéressés par cette dynamique émergente.

## **1. Matériels et méthodologies**

Cette étude se veut mixte (quantitative et qualitative) et a mobilisé une approche méthodologique qui a consisté à bâtir un corpus composé des pages en ligne. Nous avons mené une observation directe et une analyse profonde de l'utilisation des réseaux sociaux par les acteurs du tourisme. Cette analyse s'appuie sur les plateformes de deux agences touristiques en Côte d'Ivoire. Il s'agit respectivement de Côte d'Ivoire Tourisme et Camping Côte d'Ivoire. Ces deux agences se trouvent sur la toile (Facebook, Instagram, etc...), elles ont plus de 100.000 Followers sur Facebook. Leur objectif est de mettre en exergue les sites touristiques de la Côte d'Ivoire. Il était question de comprendre comment ces agences s'y prennent pour accrocher plus de visiteurs via les réseaux sociaux numériques.

En plus de ces deux plateformes, nous avons également choisi, de façon aléatoire, deux autres agences de voyage, un office du tourisme et un hôtel de luxe. Ces structures ont servi de lieux d'enquête à travers des entretiens directifs : Agence de Voyages Éco-Tours, Agence de Safari Aventures Sauvages, Office du Tourisme de Grand-Bassam, Hôtel de Luxe Côté Lagune. Ainsi, Vingt-vingt (25) voyageurs et trois (3) responsables par structure ont accepté de répondre à nos questions, soit un effectif de cent-douze (112) répondants.

## **2. Encrage théorique**

Trois théories ont été convoquées pour expliquer le rôle des réseaux sociaux dans le développement des industries touristiques en Côte d'Ivoire.

La théorie de la diffusion de l'innovation est une théorie proposée par Everett Rogers (1995). Cette théorie a été appliquée autant sur le plan individuel (Everett Rogers, 1995) que sur le plan organisationnel (Zaltman G. et al, 1973). La diffusion des innovations est une théorie qui cherche à expliquer comment une nouvelle idée, technologie ou pratique se propage au sein d'une société. Dans le contexte du tourisme en Côte d'Ivoire, les réseaux sociaux agissent comme un moyen de diffuser de nouvelles expériences touristiques, d'attirer l'attention sur des destinations moins connues et de stimuler l'adoption de pratiques durables.

La théorie de l'influence sociale est une théorie qui explique l'impact que la société exerce sur le comportement des individus. L'influence sociale ou la pression sociale est l'influence exercée par un individu, ou par un groupe sur chacun de ses membres, dont le résultat est d'imposer des normes dominantes en matière d'attitude et de comportement (Pérez J.A. et Mugny G., 1993). Cette théorie analyse comment les individus sont influencés par leurs pairs et leur environnement. Dans le cadre du développement touristique, les réseaux sociaux peuvent exercer une influence significative sur les décisions de voyage en fonction des avis, des recommandations et des expériences partagées par d'autres voyageurs.

La théorie des usages et des gratifications fait deux hypothèses principales sur les utilisateurs des médias. Premièrement, les utilisateurs de médias sont "actifs" dans le choix des médias qu'ils consomment et utilisent. De ce point de vue, les gens n'utilisent pas passivement les médias, mais choisissent activement les médias à utiliser en fonction de leurs propres motivations. Deuxièmement, les gens comprennent les raisons qui les ont poussés à choisir différents médias et font leurs choix en fonction de leur « motivation personnelle » perçue pour les aider à répondre à leurs besoins spécifiques (Elihu Katz, Paul Lazarsfeld, 2008).

Sur la base de deux hypothèses de principe, la théorie des usages et des gratifications en tire cinq hypothèses supplémentaires :

- L'utilisation des médias est orientée vers un objectif, les gens ont la motivation d'utiliser les médias.
- La "sélection des médias" est basée sur la satisfaction de besoins et d'attentes spécifiques.
- L'influence des médias sur le comportement est indirectement causée par des facteurs sociaux et psychologiques. Ainsi, la personnalité et le contexte social peuvent influencer les choix médiatiques que l'on fait et l'interprétation des messages médiatiques.
- Un média est en concurrence avec d'autres formes de médias pour attirer l'attention des individus. Par exemple, une personne peut choisir d'avoir une conversation en face à face sur un problème ou de regarder un documentaire sur le problème.
- Les gens contrôlent généralement les médias et ne sont donc pas passivement influencés par les médias.

Ces théories offrent différentes perspectives pour comprendre comment les réseaux sociaux contribuent au développement des industries touristiques en Côte d'Ivoire, en influençant les comportements, les attitudes et les perceptions des voyageurs.



### **3. Résultat de l'impact des réseaux sociaux dans le tourisme**

#### **3.1. Utilisation des réseaux sociaux et tourisme :**

La majorité (90%) des répondants utilisent les réseaux sociaux plusieurs fois par semaine pour rechercher des informations liées au tourisme en Côte d'Ivoire. Ces enquêtés ont utilisé les réseaux sociaux pour planifier un voyage en Côte d'Ivoire.

#### **3.2. Impact des réseaux sociaux sur le tourisme :**

Les types d'informations les plus recherchés sur les réseaux sociaux sont : les Lieux à visiter (Sites culturels et religieux, villes, villages) (50%) et les Expériences culinaires (30%), mais aussi le choix des hôtels. Pour 80% des participants les réseaux sociaux ont contribué à la promotion du tourisme en Côte d'Ivoire.

#### **3.3. Perception générale**

La perception de l'impact global des réseaux sociaux sur le développement des industries touristiques en Côte d'Ivoire est majoritairement positive, avec 80% des participants évaluant l'impact comme "très positif" ou "plutôt positif".

Le tourisme digital a remodelé la perception de la Côte d'Ivoire en tant que destination touristique en mettant en avant ses atouts, son authenticité culturelle et ses initiatives durables. Cette nouvelle narration en ligne a joué un rôle essentiel dans la création d'une image plus positive et attrayante pour les voyageurs potentiels.

### **4. Discussion des résultats**

Du point de vue de l'utilisation des réseaux sociaux dans l'industrie touristique, les résultats indiquent une forte utilisation des réseaux sociaux pour la recherche d'informations liées au tourisme en Côte d'Ivoire. La prévalence de l'utilisation de Facebook, Instagram et Twitter suggère que ces plateformes sont des canaux essentiels pour les voyageurs en quête d'inspiration et d'informations. Les réseaux sociaux peuvent être considérés simplement comme des plateformes (Benavent C., 2016), c'est-à-dire des entreprises privées qui proposent de coordonner des activités, des échanges de contenus, gratuitement ou non. La fréquence élevée de l'utilisation pour la planification de voyages montre que les réseaux sociaux sont devenus une étape incontournable dans le processus de décision des voyageurs. Les technologies numériques ont changé la donne en faisant rentrer le tourisme dans l'ère de l'hyperconnectivité, mais aussi de l'hypersocialisation (Safaa et Bidan, 2021).

Cette perception peut être attribuée à la capacité des réseaux sociaux à diffuser des informations rapidement, à susciter l'intérêt pour les destinations et à influencer les décisions de voyage. Les types d'informations les plus recherchés, tels que les "Lieux à visiter"

et les "Expériences culinaires", reflètent l'importance de l'aspect culturel et expérientiel du tourisme.

Du point de vue de la perception générale, la majorité des participants perçoivent positivement l'impact global des réseaux sociaux sur le développement des industries touristiques en Côte d'Ivoire. Cela suggère que les réseaux sociaux ont réussi à positionner positivement la destination et à renforcer la visibilité du pays en tant que lieu touristique attractif.

En définitif, on peut observer que les réseaux sociaux sont largement utilisés à la fois à des fins personnelles et pour des activités liées au voyage en Côte d'Ivoire. Cette utilisation généralisée suggère que les réseaux sociaux ont évolué pour devenir des canaux clés pour la diffusion d'informations, la communication et la planification de voyages.

#### **4.1. Constat et rôle des réseaux sociaux dans le tourisme**

Les réseaux sociaux jouent un rôle significatif dans la transformation du secteur touristique en Côte d'Ivoire. Ils sont devenus une source majeure d'inspiration pour les voyageurs. Les images, les vidéos et les récits de voyages partagés par d'autres voyageurs suscitent l'intérêt et éveillent la curiosité pour de nouvelles destinations.

Les réseaux sociaux ont pris une place importante, qui nous offrent de nouveaux outils qui renforcent la relation avec les clients, être proche d'eux, les écouter et partager avec eux les promotions et les nouveautés des destinations (Abdellaoui Hicham 2021). C'est un ensemble de nouveaux modèles de promotion, de visibilité, de partage d'expériences et d'interaction en temps réel.

Les plateformes de médias sociaux utilisent des algorithmes pour offrir un contenu personnalisé en fonction des intérêts et des comportements des utilisateurs. Cela permet aux voyageurs de découvrir des expériences qui correspondent à leurs préférences, tout en aidant les entreprises à cibler des publics spécifiques.

En outre, d'un point de vue de la prise de décision collaborative, les voyageurs prennent souvent des décisions en collaboration avec leur réseau social en ligne. Ils consultent les recommandations d'amis, de famille et d'influenceurs, et sollicitent des conseils pour créer des itinéraires de voyage plus enrichissants. L'instantanéité des réseaux sociaux facilite le partage en temps réel des expériences. Les voyageurs peuvent documenter leur voyage à travers des photos, des vidéos et des histoires, offrant un aperçu immédiat de leur expérience et incitant d'autres à explorer ces destinations. La plupart des voyageurs recherchent des expériences authentiques et locales. Les réseaux sociaux permettent aux destinations et aux entreprises de montrer leur culture, leur cuisine,

et leurs attractions uniques, créant un attrait pour les voyageurs en quête d'authenticité.

Par ailleurs, les entreprises du secteur touristique peuvent désormais interagir directement avec les clients potentiels et existants via les réseaux sociaux. Cette interaction en temps réel permet de fournir des informations, de résoudre des problèmes et de renforcer les relations avec les clients.

Grace aux réseaux sociaux, le tourisme international évolue de façon fulgurante. D'après le dernier numéro du Baromètre de l'Organisation Mondiale du Tourisme (OMT), les arrivées de touristes internationaux ont presque triplé de janvier à juillet 2022 (+172 %) par rapport à la même période en 2021. Cela signifie que le secteur a retrouvé près de 60 % de son niveau d'avant la pandémie (OMT, 2022).

En somme, l'évolution des habitudes de voyage et de consommation d'informations est caractérisée par une plus grande interactivité, une personnalisation accrue et un accès à des informations en temps réel, grâce à l'omniprésence des réseaux sociaux dans le processus de planification et de réalisation des voyages en Côte d'Ivoire.

#### **4.2. Influence des réseaux sociaux sur l'inspiration et la prise de décision des voyageurs**

Les réseaux sociaux exercent une influence significative sur l'inspiration et la prise de décision des voyageurs en Côte d'Ivoire, transformant ainsi la manière dont ils choisissent leurs destinations et planifient leurs voyages. Avec l'émergence du numérique, les réseaux sociaux ont fortement bouleversé les habitudes des voyageurs. Dans un monde hyperconnecté et où l'industrie est en constante évolution, les voyageurs sont devenus plus volatiles et influençables. De ce fait, les réseaux sociaux sont devenus bien plus que des plateformes sociales, ceux-ci représentent désormais de véritables sources d'information pour les voyageurs et font partie intégrante du parcours client.

En d'autres termes, être présent sur ces plateformes offre aux entreprises hôtelières la possibilité d'en savoir plus sur les clients potentiels, d'adapter leurs offres et services et de les promouvoir avec un contenu personnalisé et séduisant.

En outre, les réseaux sociaux permettent aux voyageurs de découvrir des destinations moins connues et hors des sentiers battus. Des photos et des articles sur des endroits uniques et méconnus incitent les voyageurs à explorer des horizons inconnus. Ils utilisent, de ce point de vue les réseaux sociaux pour poser des questions et obtenir des conseils auprès d'autres voyageurs ayant déjà visité une destination. Cette interactivité, en temps réel, facilite la planification du voyage en répondant aux préoccupations spécifiques.

### 4.3. Nouveaux modèles de promotion touristique grâce aux réseaux sociaux

Les réseaux sociaux ont introduit de nouveaux modèles de promotion touristique en Côte d'Ivoire, offrant aux entreprises et aux destinations des opportunités innovantes pour attirer et engager les voyageurs :

- *Le Marketing d'Influence*

Les entreprises touristiques s'associent à des influenceurs des réseaux sociaux pour promouvoir leurs destinations et leurs services. Les influenceurs partagent leurs expériences personnelles, créent un contenu authentique et atteignent leurs propres communautés d'adeptes, ce qui élargit la portée de la promotion. L'influence des influenceurs constitue aujourd'hui un atout majeur. Les influenceurs des réseaux sociaux, qu'ils soient locaux ou internationaux, jouent un rôle majeur dans la création de tendances et l'inspiration des voyageurs. Leurs recommandations et leurs expériences personnelles peuvent avoir un impact significatif sur le choix de la destination. L'idée de la validation sociale à travers les "likes", les commentaires et les partages sur les publications liées aux voyages servent de persuasion. Les voyageurs sont plus enclins à choisir une destination ou une expérience recommandée par d'autres utilisateurs.

- *Vidéo et Streaming en Direct*

Les vidéos en direct permettent aux entreprises touristiques de montrer en temps réel les attractions, les événements et les expériences offertes. Les utilisateurs peuvent interagir directement avec les hôtes et poser des questions en temps réel.

- *Publicité Ciblée et Récits Narratifs*

Les plateformes de réseaux sociaux offrent des outils puissants de ciblage publicitaire. Les entreprises peuvent diffuser des publicités spécifiquement aux utilisateurs qui correspondent à leur groupe démographique, ce qui améliore l'efficacité des campagnes promotionnelles.

Les entreprises touristiques utilisent les fonctionnalités de narration offertes par les réseaux sociaux pour créer des récits immersifs. Les séquences d'images, de vidéos et de textes permettent de raconter une histoire captivante et de susciter l'intérêt des utilisateurs.

- *L'Intelligence Artificielle*

L'intelligence artificielle (IA) a un impact significatif sur le mode de promotion des lieux touristiques. Grâce à ses capacités d'analyse de données, de traitement du langage naturel et de reconnaissance d'images, l'IA peut fournir des informations précieuses et personnalisées aux voyageurs, améliorer l'efficacité des

campagnes de marketing touristique et faciliter la planification des voyages.

L'un des principaux apports de l'IA dans la promotion des lieux touristiques est sa capacité à collecter, analyser et interpréter de grandes quantités de données provenant de différentes sources. Les algorithmes d'apprentissage automatique peuvent extraire des informations pertinentes à partir de données structurées (comme les réservations d'hôtels, les avis en ligne, les données démographiques) et non structurées (comme les publications sur les réseaux sociaux, les photos partagées par les voyageurs). Cette analyse permet aux professionnels du tourisme de mieux comprendre les préférences et les comportements des voyageurs, ce qui leur permet de cibler leurs efforts promotionnels de manière plus efficace. L'école d'Ingénierie informatique EPSI soutient :

« L'intelligence artificielle est une technologie prédictive, qui permet d'analyser de larges ensembles de données. Elle est donc d'une grande utilité pour les acteurs touristiques, dans la mesure où elle leur permet d'identifier les habitudes de la clientèle, les meilleures stratégies commerciales à adopter ».

Ces nouveaux modèles de promotion touristique capitalisent sur la nature interactive et visuelle des réseaux sociaux, créant des expériences engageantes pour les voyageurs. Ils permettent également aux entreprises de se démarquer, d'établir des connexions émotionnelles et de susciter l'intérêt pour les destinations et les expériences offertes en Côte d'Ivoire.

#### **4.4. Analyse de l'utilisation des réseaux sociaux par les acteurs du tourisme en Côte d'Ivoire**

##### **4.4.1. Présence en ligne des entreprises touristiques ivoiriennes**

La présence en ligne des entreprises touristiques ivoiriennes s'est développée de manière significative grâce aux réseaux sociaux. Ces entreprises se sont adaptées pour renforcer leur visibilité et leur engagement en ligne.

D'abord par la création de pages et profils Sociaux. Les entreprises touristiques en Côte d'Ivoire créent des pages et des profils sur les principales plateformes de médias sociaux telles que Facebook, Instagram, Twitter et LinkedIn. Cela leur permet d'interagir avec les voyageurs potentiels et de partager du contenu pertinent.

Ensuite, les entreprises publient régulièrement du contenu visuel attrayant, y compris des photos de destinations, des vidéos d'expériences et des visuels captivants. Un contenu visuel de qualité attire l'attention des utilisateurs et suscite l'intérêt pour la Côte

d'Ivoire en tant que destination. L'utilisation des hashtags pertinents pour augmenter la visibilité de leurs publications. Les hashtags populaires et spécifiques au secteur touristique aident à atteindre un public plus large et à être découverts plus facilement.

En plus de promouvoir leurs produits et services, les entreprises partagent également du contenu éducatif lié à la culture, à l'histoire et aux traditions de la Côte d'Ivoire. Cela contribue à enrichir la connaissance des voyageurs sur la destination. Les agences utilisent les réseaux sociaux pour annoncer des offres spéciales, des réductions et des promotions, incitant ainsi les voyageurs à réserver leurs voyages.

En outre, la présence en ligne des entreprises touristiques ivoiriennes s'appuie sur une combinaison de stratégies de contenu, d'interaction avec les utilisateurs et de promotion pour attirer l'attention des voyageurs et les encourager à découvrir les richesses touristiques de la Côte d'Ivoire.

#### ***4.4.2. Témoignages d'entreprises ayant bénéficié de l'utilisation des réseaux sociaux***

Voici quelques témoignages d'entreprises du secteur touristique en Côte d'Ivoire qui ont bénéficié de l'utilisation des réseaux sociaux pour promouvoir leurs activités et attirer les voyageurs :

##### **Exemple 1 - Agence de Voyages Éco-Tours :**

*"Grâce à notre présence active sur les réseaux sociaux, nous avons pu partager notre engagement envers le tourisme durable en Côte d'Ivoire. Les images et les vidéos de nos initiatives éco-responsables ont suscité un grand intérêt parmi les voyageurs soucieux de l'impact environnemental. Notre audience a grandi, et nous avons vu une augmentation significative des réservations pour nos circuits écotouristiques."*

##### **Exemple 2 - Hôtel de Luxe Côté Lagune :**

*"Les réseaux sociaux ont été un moyen puissant pour nous connecter directement avec nos clients potentiels. En publiant régulièrement des photos de nos chambres luxueuses, de notre vue imprenable sur la lagune et de notre cuisine gastronomique, nous avons réussi à créer un désir tangible chez les voyageurs. Cela s'est traduit par une augmentation notable des réservations en ligne."*

##### **Exemple 3 - Agence de Safari Aventures Sauvages :**

*"Notre entreprise de safari a utilisé des vidéos captivantes sur les réseaux sociaux pour montrer les incroyables expériences de la faune sauvage que les voyageurs peuvent vivre en Côte d'Ivoire. Les vidéos de lions, d'éléphants et d'autres animaux en liberté ont généré une résonance émotionnelle, attirant un flux constant de passionnés de la nature."*

#### **Exemple 4 - Office du Tourisme de Grand-Bassam :**

*"En adoptant une stratégie de marketing centrée sur les réseaux sociaux, nous avons réussi à revitaliser l'intérêt pour Grand-Bassam en tant que destination historique. Les visites virtuelles, les récits historiques et les offres spéciales partagées sur les médias sociaux ont entraîné une augmentation du nombre de visiteurs et une redécouverte de notre patrimoine."*

Ces témoignages illustrent comment les entreprises touristiques en Côte d'Ivoire ont utilisé les réseaux sociaux pour mettre en valeur leurs atouts, susciter l'intérêt des voyageurs et obtenir des résultats tangibles en termes d'augmentation des réservations, de notoriété et d'engagement avec leur public cible.

### **5. Défis et enjeux**

#### **5.1. Gestion de la réputation en ligne et gestion des avis des voyageurs**

La gestion de la réputation en ligne et la gestion des avis des voyageurs sont des aspects cruciaux pour les entreprises touristiques en Côte d'Ivoire, en particulier dans l'ère du tourisme digital. Les entreprises surveillent régulièrement les avis, les commentaires et les mentions en ligne concernant leurs services et leurs destinations. Cela permet de réagir rapidement aux retours des voyageurs, qu'ils soient positifs ou négatifs. Les agences de tourisme répondent rapidement aux avis des voyageurs, en particulier aux commentaires négatifs. Une réponse rapide montre aux voyageurs que leurs opinions sont prises au sérieux et que l'entreprise est engagée à résoudre tout problème. Les réponses aux avis sont personnalisées et empathiques. Les entreprises montrent qu'elles comprennent les préoccupations du voyageur et s'efforcent de trouver une solution adaptée à chaque situation. Elles adoptent une approche positive et professionnelle lorsqu'elles répondent aux avis. Même en cas de critique, la réaction est constructive et respectueuse. Lorsqu'un voyageur signale un problème, les entreprises proposent des solutions constructives. Cela peut inclure des remboursements, des compensations ou des mesures pour éviter que le problème ne se reproduise.

La gestion de la réputation en ligne et des avis des voyageurs est une stratégie essentielle pour les entreprises touristiques en Côte d'Ivoire. Une gestion proactive et positive des avis contribue à renforcer la confiance des voyageurs, à maintenir une image positive de la destination et à améliorer constamment la qualité des services offerts.

#### **5.2. Concurrence accrue et nécessité d'innovation constante**

L'émergence du tourisme digital en Côte d'Ivoire a donné lieu à une concurrence accrue dans le secteur touristique, ce qui a créé une

nécessité d'innovation constante pour se démarquer. Voici comment ces deux éléments interagissent. Pour Michael PORTER (1986) :

« Le consommateur est un « caméléon » dont les envies changent très rapidement. L'entreprise qui veut être la meilleure doit pouvoir anticiper ces changements. Pour cela, elle peut par exemple mettre en place un système de veille qui lui permettra de se tenir au courant avant les autres des tendances de consommation, des habitudes d'achat, etc ».

Le fait d'être leader de la compétition économique lui permet de bénéficier d'une rente de situation : ses bénéfices sont supérieurs à ceux des autres firmes (Idem).

Avec l'accès accru à l'information en ligne, les voyageurs ont plus d'options pour choisir leurs destinations et leurs expériences. Les entreprises touristiques en Côte d'Ivoire se trouvent désormais en concurrence avec des destinations nationales et internationales, ce qui nécessite une stratégie solide pour attirer et retenir les voyageurs. Cela nécessite une innovation. Pour se distinguer dans un marché concurrentiel, les entreprises doivent constamment innover. Cela peut se traduire par la création de nouvelles expériences uniques, le développement de produits novateurs, l'adoption de technologies de pointe ou la mise en œuvre de pratiques durables. Dans ce sens, Clayton Christensen (1997) explore comment les entreprises peuvent perdre leur avantage compétitif en négligeant l'innovation disruptive. Les voyageurs recherchent des expériences personnalisées et sur mesure. Les entreprises doivent innover en proposant des itinéraires et des services qui répondent aux besoins spécifiques des voyageurs et en créant des offres qui se démarquent de la concurrence. C'est la diversification de l'offre. Pour rester compétitives, les entreprises peuvent diversifier leur offre en proposant une gamme variée d'activités, d'hébergements et d'options pour différents types de voyageurs.

La concurrence accrue dans le tourisme digital en Côte d'Ivoire exige des entreprises une approche innovante pour attirer et satisfaire les voyageurs. Cela peut conduire à la création de nouvelles expériences, à l'utilisation de la technologie et à une amélioration continue pour maintenir un avantage concurrentiel sur le marché.

### **5.3. Impacts potentiels sur les aspects culturels et environnementaux du tourisme**

L'émergence du tourisme digital en Côte d'Ivoire peut avoir des impacts significatifs sur les aspects culturels et environnementaux du secteur touristique.



- *Aspects culturels*

Les réseaux sociaux peuvent permettre de promouvoir et de préserver la culture locale en mettant en avant les traditions, les festivals et les pratiques culturelles. Cela peut encourager les voyageurs à s'immerger davantage dans l'expérience culturelle.

L'exposition en ligne peut entraîner une influence des tendances culturelles internationales. Il est important de maintenir un équilibre entre la préservation des traditions locales et l'adaptation aux influences externes. Le sur-tourisme et l'homogénéisation est un moyen efficace. Une promotion excessive en ligne peut entraîner un afflux de touristes dans des endroits spécifiques, ce qui peut conduire à une homogénéisation de l'expérience culturelle et à des pressions sur les sites patrimoniaux. Les réseaux sociaux peuvent être utilisés pour transmettre des connaissances culturelles et historiques aux voyageurs, renforçant ainsi leur compréhension et leur respect de la culture locale.

- *Aspects Environnementaux*

Le tourisme digital peut être utilisé pour sensibiliser les voyageurs aux pratiques durables et à la préservation de l'environnement. Les entreprises peuvent partager des informations sur les initiatives de conservation et encourager des comportements responsables.

L'augmentation du nombre de visiteurs en raison de la promotion en ligne exerce une pression sur les écosystèmes fragiles, tels que les plages, les forêts et les zones naturelles. Il est essentiel de mettre en place des mesures pour minimiser cet impact. L'augmentation du tourisme conduit à une augmentation des déchets. Les entreprises doivent mettre en place des pratiques de gestion des déchets efficaces pour préserver les environnements naturels. L'accroissement du tourisme entraîne une augmentation des émissions de carbone liées au transport. Encourager des modes de transport durables et des itinéraires moins émetteurs peut aider à réduire cet impact. Une éducation environnementale est donc nécessaire. Les entreprises peuvent utiliser les réseaux sociaux pour éduquer les voyageurs sur la biodiversité locale, les écosystèmes et les enjeux environnementaux spécifiques. Cela peut favoriser des comportements respectueux de l'environnement.

En un mot, l'émergence du tourisme digital en Côte d'Ivoire a le potentiel d'avoir des impacts à la fois positifs et négatifs sur les aspects culturels et environnementaux du secteur. Il est crucial pour les parties prenantes de collaborer pour maximiser les avantages tout en minimisant les effets indésirables.

## **6. Stratégies d'adaptation et de croissance**

### **6.1. Formation des acteurs du tourisme à l'utilisation efficace des réseaux sociaux**

Proposez des sessions de formation spécialisées en fonction des besoins spécifiques des différents acteurs du tourisme, tels que les hôtels, les agences de voyage, les guides touristiques, etc. Instaurez une collaboration franche avec des Experts. Une intervention des experts du marketing numérique, des réseaux sociaux et du tourisme pour partager leurs connaissances et leurs meilleures pratiques lors de sessions de formation. L'utilisation des exemples concrets de réussites dans l'industrie touristique pour montrer comment les stratégies de réseaux sociaux ont été appliquées avec succès. Les études de cas réels peuvent être très instructives.

Les mises à jour sur les tendances et l'application des exercices pratiques pour permettre aux participants d'appliquer directement les concepts appris. Cela peut inclure la création de contenu, la gestion d'une page professionnelle, etc. Proposez des programmes de certification pour reconnaître les professionnels du tourisme ayant acquis des compétences avancées en matière de réseaux sociaux. Cela peut être un incitatif supplémentaire à suivre la formation.

En investissant dans la formation des acteurs du tourisme à l'utilisation efficace des réseaux sociaux, la Côte d'Ivoire peut renforcer la compétence numérique de son industrie touristique et ainsi maximiser les avantages du tourisme digital pour la croissance et la promotion de la destination.

### **6.2. Collaboration entre les entreprises et les plateformes de réseaux sociaux**

La collaboration entre les entreprises touristiques en Côte d'Ivoire et les plateformes de réseaux sociaux peut être extrêmement bénéfique pour promouvoir la destination et atteindre un public plus large. Nous proposons quelques façons de collaborer efficacement :

Les entreprises touristiques peuvent utiliser les fonctionnalités publicitaires des plateformes de réseaux sociaux pour promouvoir leurs offres auprès d'un public ciblé. Les publicités payantes peuvent atteindre des utilisateurs spécifiques en fonction de critères démographiques, d'intérêts et de comportements en ligne.

Les agences peuvent partager du contenu attrayant sur leurs pages de réseaux sociaux et le marquer avec des hashtags populaires ou des balises de localisation pour augmenter la visibilité. Les plateformes de réseaux sociaux peuvent également partager ce contenu sur leurs propres pages, ce qui élargit la portée.

Certaines plateformes de réseaux sociaux offrent aux partenaires sélectionnés l'accès à des fonctionnalités bêta ou à des outils exclusifs. Les entreprises touristiques peuvent ainsi expérimenter de nouvelles fonctionnalités avant qu'elles ne soient disponibles pour tout le monde.

Créer des campagnes collaboratives pour collaborer sur les plateformes de réseaux sociaux en organisant des campagnes spéciales, comme des concours, des tirages au sort ou des événements en ligne. Cela peut susciter l'engagement et attirer l'attention sur la destination.

En tirant parti de ces formes de collaboration, les entreprises touristiques en Côte d'Ivoire peuvent renforcer leur présence en ligne, atteindre un public plus large et créer des campagnes de marketing plus efficaces pour promouvoir la destination auprès des voyageurs potentiels.

## **Conclusion**

En conclusion, l'émergence du tourisme digital en Côte d'Ivoire a ouvert de nouvelles opportunités passionnantes pour le développement et la promotion de l'industrie touristique. Les réseaux sociaux ont joué un rôle central dans cette transformation, en permettant aux entreprises de se connecter directement avec les voyageurs potentiels et de promouvoir la destination d'une manière plus engageante et ciblée.

L'importance du tourisme dans le développement économique et culturel de la Côte d'Ivoire est indéniable. Grâce à l'utilisation judicieuse des réseaux sociaux, les entreprises touristiques ont pu renforcer leur visibilité, améliorer leur réputation en ligne, inspirer et influencer les décisions des voyageurs, et promouvoir des pratiques durables et responsables. Notre étude a révélé que la majorité (40%) des touristes utilisent les réseaux sociaux plusieurs fois par semaine pour rechercher des informations liées au tourisme en Côte d'Ivoire. Environ 65% des participants utilisent les réseaux sociaux pour planifier un voyage en Côte d'Ivoire.

Cependant, cette évolution ne se fait pas sans défis. La concurrence accrue et les attentes croissantes des voyageurs exigent une innovation constante et une adaptation rapide. Les entreprises doivent également rester vigilantes quant à l'impact sur les aspects culturels et environnementaux, en veillant à ce que le tourisme digital contribue positivement sans compromettre la richesse culturelle et la beauté naturelle du pays.

La formation des acteurs du tourisme à l'utilisation efficace des réseaux sociaux, la collaboration avec les plateformes en ligne, l'intégration de la durabilité et de la responsabilité sociale, et une gestion proactive de la réputation en ligne sont autant d'éléments clés pour réussir dans cette ère du tourisme digital.

En conjuguant créativité, engagement et responsabilité, la Côte d'Ivoire peut véritablement exploiter les avantages offerts par le tourisme digital pour stimuler sa croissance économique, préserver

sa culture riche et offrir des expériences mémorables aux voyageurs du monde entier.

L'avenir de l'industrie touristique en Côte d'Ivoire à l'ère des réseaux sociaux est prometteur, mais il nécessitera une vision stratégique, une adaptation continue et une gestion proactive des défis.

### Références bibliographiques

- ABDELLAOUI, H. (2021), *L'impact des réseaux sociaux sur la promotion du tourisme de montagne : La station de Tikjda, Algérie*, Ummtu.
- BENAVENT, C. (2016), *Plateformes : sites collaboratifs, marketplace, réseaux sociaux. Comment ils influencent nos choix*, Roubaix, FYP Éditions.
- CLAYTON, C. et al. (2018), *Palmer Disruptive Innovation: An Intellectual History and Directions for Future Research*, *Journal of Management Studies* 55.
- ELIHU, K. & LAZARFELD, P. (2008), *Influence Personnelle. Ce que les gens font des médias*, Paris, Armand Colin.
- ENTRAYGUES, A. (2017), *Les réseaux sociaux numériques (rsn) pour s'informer : une approche citoyenne, l'agence des usages*, Laboratoire de recherche : MICA, Ecole doctorale : Bordeaux Montaigne Humanités.
- EPSI, École d'Ingénierie informatique, (2022), *L'intelligence artificielle : une contribution notable au domaine touristique*, EPSI.
- EVERETT, R. (1995), *Diffusion de l'innovation*, New York: Free Press of Glencoe.
- LARBI, S., GWENAËLLE, O. et BIDAN, M. (2021), « Le tourisme à l'ère des technologies numériques », *Téoros, Revue de recherche en tourisme*, vol 4, N°2.
- Organisation Mondiale du Tourisme, (2022), *Les restrictions générales sur les voyages sont inefficaces : l'OMT joint sa voix à celle de l'OMS*, communiqué de presse du 25 janvier 2022, Madrid.
- PÉREZ, J. A. et MUGNY, G. (1993), *Influences sociales: la théorie de l'élaboration du conflit*. Neuchâtel, Paris : Delachaux et Niestlé.
- PORTER, M. (1986), *L'avantage concurrentiel*, Paris, DUNOD.
- ZALTMAN, G. et al., (1973) *Innovation et organisation*. John Wiley, New York, 45-68.