

# **Revue Scientifique des Lettres, Arts, Sciences Humaines et Sociales**



## **KANIAN-TÉRÉ**

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

Publication semestrielle du Centre de Recherche  
sur les Arts et la Culture (CRAC)



N° 01, juin 2018

ISSN : 2617-2712



# KANIAN-TÉRÉ

**REVUE SCIENTIFIQUE DES LETTRES,  
ARTS, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES**

Publication semestrielle du Centre de Recherche  
sur les Arts et la Culture (CRAC)  
de l'Institut National Supérieur des Arts  
et de l'Action Culturelle (INSAAC)

Numéro coordonné par

Institut National Supérieur des  
Arts et de l'Action  
Culturelle (INSAAC)  
Centre de Recherche sur les  
Arts et la Culture  
08 BP 49 Abidjan 08  
[www.insaac-educi.org](http://www.insaac-educi.org)

UFR Communication Milieu et  
Société  
Département des Sciences du  
Langage et de la Communication  
Université Alassane Ouattara  
27 B.P. 529 Abidjan 27  
[ufr\\_cms@uao.edu.ci](mailto:ufr_cms@uao.edu.ci)

## **REVUE SCIENTIFIQUE DES LETTRES, ARTS, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES**

### **DIRECTEUR DE PUBLICATION**

Pr ABOLOU Camille Roger, Université Alassane Ouattara de Bouaké

### **DIRECTEUR DE REDACTION**

Dr ADIGRAN Jean-Pierre, INSAAC/Abidjan

### **DIRECTEUR SCIENTIFIQUE**

Pr SEKOU Bamba, Université Félix Houphouët-Boigny Cocody

### **COMITE SCIENTIFIQUE**

Pr KOUADIO N'guessan Jérémie, Université Félix Houphouët-BoignyCocody  
 Pr ABOLOU Camille Roger, Université Alassane Ouattara de Bouaké  
 Pr KIYINDOU Alain, Université Bordeaux-Montaigne (France)  
 Pr TRO Dého Roger, Université Alassane Ouattara de Bouaké  
 Pr TCHITCHI Toussaint Yaovi, Université Abomey-Calavy (Benin)  
 Pr MADEBE GeoriceBerthin, Université Omar Bongo (Gabon)  
 Pr ATSAIN N'cho François, Université Félix Houphouët-BoignyCocody  
 Dr KOUAME Abo Justin, MC, Université Félix Houphouët-BoignyCocody  
 Dr TOA Agnini Jules Evariste, MC, Université Félix Houphouët-BoignyCocody  
 Dr OULAÏ Jean Claude, MC, Université Alassane Ouattara de Bouaké  
 Dr NANGA Adjaffi Angéline, MC, Université Félix Houphouët-BoignyCocody  
 Dr OUATTARA Siaka, MC, Université NanguiAbrogoua d'Abobo-Adjamé  
 Dr NGAMOUTSIKA Edouard, MC, Université Marien NGOUABI (Congo  
 Brazzaville)  
 Dr ABOA Abia Alain Laurent, MC, Université Félix Houphouët-BoignyCocody  
 Dr MAKOSSO Jean-Félix, MC, Université Marien NGOUABI (Congo  
 Brazzaville)  
 Dr ANATE Kouméalo, MC, Université de Lomé (Togo)

### **COMITE DE REDACTION ET DE LECTURE**

Dr KOUADIO Kouassi Léonard, INSAAC/Abidjan  
 Dr KOUASSI Adack Gilbert, UFHB / Abidjan  
 Dr YOKORE Zibé Nestor, INSAAC/Abidjan  
 Dr ALFRED Dan Moussa, ISTC-P/Abidjan  
 Dr YAO N'guessanRémi, ISTC-P/Abidjan  
 Dr APPIA Assiélo Jean-Baptiste, INSAAC/Abidjan  
 Dr KAKOU Jean Parfait, INSAAC/Abidjan  
 Dr KOUASSI AmonLiliane, INSAAC/Abidjan  
 Dr YAO Koffi Célestin, UFHB / Abidjan

### **CHARGE DE LA DIFFUSION**

Mr BILE N'guessan Richard

### **INFOGRAPHIE**

Dr KOUAKOU KouaméBadouët  
 Mr N'DRI Kouamé Richard

### **EDITEUR**

CRAC/INSAAC

## LIGNE EDITORIALE

La dénomination de la revue est composée de KANIAN et de TÉRÉ. Le premier terme signifie lampe chez les groupes ethniques Akan de Côte d'Ivoire. Le second terme veut dire, quant à lui, soleil chez les Dioula, dans le nord ivoirien. Ainsi **KANIAN-TÉRÉ** renvoie littéralement à lampe-soleil. Ils sont les deux sources d'émanation de la lumière. Une source terrestre, la lampe, issue de l'invention de l'Homme pour apprivoiser la Lumière, et une source céleste, le Soleil, correspondant à la volonté de Dieu de dispenser la lumière à ses créatures terrestres et principalement à l'Homme. La lampe est ainsi l'Homme et la lumière qu'elle diffuse est son esprit. Le soleil est Dieu et la lumière qu'il manifeste est sa sagesse, *la Sophia* comme la désigne les Grecs, dont l'esprit de l'Homme est le réceptacle et le véhicule de diffusion dans l'Univers terrestre.

Dès lors, ciel et terre, Dieu et Homme se trouvent dans une relation ontologique pour que la connaissance humaine, c'est-à-dire la lumière de la lampe, donc la science, trouve sa source inépuisable d'inspiration dans la Sagesse divine éternelle. Les rayons diffusionnels perpétuels indénombrables de la lumière solaire représentent les voies ingénieuses et adéquates infinies de la Sagesse Divine inspirant éternellement les êtres humains dans les divers domaines d'activités scientifiques.

Le soleil est symbole de sagesse parfaite, source de tout savoir. TÉRÉ pourrait ainsi traduire la pensée selon laquelle toute science est éclairée par la lumière du soleil représentant la sagesse divine. La complexité de la science est, dès lors, à l'image de la multiplicité indénombrable des rayons solaires.

**KANIAN-TÉRÉ** traduit, en définitive, le fait que c'est par la science et ses éclairages que peut se réaliser toute évolution ontologique et matérielle de l'Homme et de ses institutions. Pour cela, l'esprit de l'Homme doit constamment se tourner à la fois vers son âme, son soleil intérieur, et vers le soleil du ciel où réside la sagesse infinie de Dieu, l'inspirateur universel toujours présent.

Ce qui précède permet de préciser quelques objectifs fondamentaux que vise cette nouvelle revue :

- promouvoir la recherche et la réflexion sur toutes les formes artistiques, littéraires et sociales ;
- diffuser les résultats des recherches sur les enjeux qui traversent les créations et productions dans les Lettres et autres ;
- développer les aptitudes à la recherche et à la production scientifique chez les jeunes chercheurs.

Cette revue permet ainsi la rencontre multiforme de disciplines diverses et variées, en veillant à leur coexistence harmonieuse. L'enjeu est de favoriser l'enrichissement mutuel des chercheurs dans une synergie exemplaire des connaissances, ouvrant à chacun le chemin de l'universel et de l'interculturel.

Il y a donc à la fois une ligne heuristique, une herméneutique, un double courant épistémologique dont les chercheurs doivent épouser les fondamentaux, les aspects et les expressions, à travers les résultats de leurs travaux en Arts, Lettres et Sciences Humaines, tout en s'inscrivant dans les normes scientifiques et éthiques du CAMES. Cette nouvelle revue leur en offre l'opportunité et la tribune. Aussi, chaque parution est-elle le résultat d'une sélection rigoureuse d'articles dont les auteurs observent cette ligne d'écriture.

Il reste maintenant que les chercheurs s'approprient ce nouvel outil de recherches scientifiques plus élargi dans ses perspectives et prenant en compte toutes les pistes innovantes des regards portés, d'une part, sur l'Afrique noire, ses peuples, ses institutions, ses créations multiples et, d'autre part, sur le monde et ses évolutions.

**Le Comité de rédaction**

**RECOMMANDATIONS AUX AUTEURS  
& DISPOSITIONS PRATIQUES**

La Revue **KANIAN-TÊRÊ** est une revue semestrielle. Elle publie des articles authentiques en Art, Lettres, Sciences Humaines et Sociales.

### **I. Recommandations aux auteurs**

Les articles sont recevables en langue française, Nombre de page : minimum 12 pages, maximum 17 pages en interligne simple. Numérotation numérique en chiffres arabes, en haut et à droite de la page concernée. Police : Times New Roman. Taille : 12. Orientation : Portrait, recto simple. Marge : en haut et en bas, 3 cm, à droite 2,5 cm, à gauche 4 cm.

### **II. Normes Editoriales (NORCAMES)**

Pour répondre aux Normes CAMES, la structure des articles doit se présenter comme suit :

- ✚ Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, 5 au maximum. Abstract, Key words. Introduction : (justification du sujet, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.
- ✚ Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, 5 au maximum. Abstract, Key words, Introduction, Méthodologie, Résultats, Analyse et Discussion, Conclusion, Bibliographie.
- ✚ Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : I, 1, 1.1, 1.2, 1.3 ; II, 1, 1.1, 1.2, 1.3 ; III, 1, 1.1, 1.2, 1.3 ; etc.).

Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante : (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées). Exemple : (J.P. ABINAN, 2006, p.102). Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : Nom et Prénom (s) de l'auteur, Zone titre, Lieu de publication, Zone Editeur, Année de publication, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif. Exemple : BAMBÀ Jean Claude ou J.C., *Aspects de l'histoire contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2014, p.122. Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Exemple : pour un article de journal : YAO Alfred, « La communication en Afrique », dans *Fraternité Matin*, numéro 331247, du 27 février 2018, pp.4-6 ; exemple pour un livre : GUEU Ambroise, *La Côte d'Ivoire rurale*, Abidjan, NEI, 2016, 180 p. Dans la zone Editeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition.

Sont présentées dans les références bibliographiques, aussi bien les références des documents cités que celles des documents à titre indicatif concernant le champ thématique investi. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur.

### **III. Règles d'Ethiques et de Déontologie**

Toute soumission d'article sera systématiquement passée au contrôle anti-plagiat et tout contrevenant se verra définitivement exclu par le comité de rédaction de la revue.

# Sommaire

	<b>Pages</b>
<b>KOUASSI</b> Adack Gilbert .....	<b>9-24</b>
Les aspects des attributs des Gow (masque) dans la société Toura de Côte d'Ivoire	
<b>DJE</b> Bi Kahou Albert.....	<b>25-36</b>
Les medias ivoiriens, nouveaux acteurs de la crise Sociopolitique et postélectorale de 2010 en Côte d'Ivoire	
<b>KOUAHO</b> Elie Seri Liazéré.....	<b>39-53</b>
Les sofas de Bernard Zadi ZAOUROU, un théâtre à lecture scénique multiple : le cas du tableau VII	
<b>NZIENGUI</b> Ndinga Alphonse.....	<b>54-69</b>
L'art de la vannerie ou l'essor d'un artisanat traditionnel négro-africain à l'aube du XXI <sup>e</sup> siècle.	
<b>BAMBA</b> Salikou.....	<b>70-86</b>
Lecture de l'image : approche iconologique	
<b>BOULINGUI</b> Jean-Baptiste.....	<b>87-109</b>
Étude du stress professionnel et son incidence sur la vie Hors travail en milieu hospitalier : le cas du personnel médical et paramédical	
<b>HERMANN</b> Guy Romeo Abe.....	<b>110-122</b>
La contribution des collectivités territoriales au développement de la culture en Côte d'Ivoire	
<b>KOUAKOU</b> Kouamé Badouët.....	<b>123-134</b>
Quelles solutions pour les déperditions socioculturelles ?	
<b>ADIGRAN</b> Jean-Pierre .....	<b>135-148</b>
Les problématiques africaines dans l'aventure ambiguë de Cheikh Hamidou KANE.	
<b>KOUA</b> Assey Félicie .....	<b>149-165</b>
L'intertextualité dans le théâtre de Jean Giraudoux	
<b>KINDZIALA-KINDZIALA</b> Lionnel & NGAMOUNTSIKA Édouard.....	<b>166-177</b>
problèmes d'activation du microsystème de la relation actancielle secondaire « la, le, les, lui, leur, eux, en et y » en français parlé et écrit en république du Congo.	

<b>KASSI Memel Silvie.....</b>	<b>178-188</b>
La sécurité et la mobilité des œuvres d’art des musées publics en Côte d’Ivoire	
<b>TOA Agnini Jules Évariste.....</b>	<b>189-199</b>
Les enjeux du <i>sourcing</i> dans la communication de recrutement en organisation : l'exemple des entreprises de téléphonie mobile à Abidjan	
<b>DOFFOU N’Cho François.....</b>	<b>200-210</b>
Panneaux publicitaires : vecteurs de messages évangéliques ou de business.	



## LES ASPECTS DES ATTRIBUTS DES GOW(MASQUE) DANS LA SOCIÉTÉ TOURA DE CÔTE D'IVOIRE

Gilbert AdackKOUASSI

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan  
[adackkouassi@yahoo.fr](mailto:adackkouassi@yahoo.fr)

### Résumé :

Le Gow (masque) « *La manifestation matérielle d'une force incessible, comme une incarnation temporaire de ce qui est au-delà de l'humain* »<sup>1</sup>, est une création divine. Chez le peuple Toura de Côte d'Ivoire, cet ensemble d'éléments plastiques est le pilier essentiel de "yaadêlê" (fête des ignames), caractérisant ainsi, sa culture. Le Gow permettra de comprendre l'organisation sociale en dévoilant les qualités créatrices des Toura. Les différents éléments constitutifs des partis du Gow présentent une harmonieuse composite parfaitement intégré.

Ce travail de recherche, selon le mot de JOSEPH Ki zerbo entretien réalisé avec René Holenstein<sup>2</sup>, est une occasion pour : « *infrastructurer* » la culture Toura. Selon l'auteur, « *Une culture sans base matérielle et logistique n'est que vent qui passe* »<sup>3</sup>. L'historien aurait-il raison ? Car nous pensons qu'il est temps de documenter et de décrire sur nos institutions culturelles qui sont soumis de nos jours à une transformation rapide. C'est en cela que l'art du Gow, cette pratique traditionnelle du masque du peuple Toura est décryptée du point de vue culturel, politique, religieux, et économique à travers une analyse plastique et selon la méthode de Jean Paul Sartre : la fonction de œuvres d'art va de paire avec les usages sociaux.

**Mots clés:** art plastiques, culture, Gow(masque), analyse, symbole

### Abstract:

The Gow (mask) "*The material manifestation of an unstoppable force, as a temporary incarnation of what is beyond the human*", is a divine creation. Among the Toura people of Côte d'Ivoire, this set of plastic element is the essential pillar of "yaadêlê" (feast of yams), thus characterizing its culture. The Gow will help to understand the social organization by revealing the creative qualities of the Toura. The different constitutive elements of the Gow parties present a harmonious composite perfectly integrated.

This research work, in the words of JOSEPH Ki zerbo interview conducted with René Holenstein, is an opportunity to: "*infrastructure*" culture Toura. According to the author, "*A culture without a material and logistic base is just a passing wind*". Would the historian be right? Because we think it is time to document and describe our cultural institutions that are nowadays undergoing rapid transformation. It is in this that the art of the Gow, this traditional practice of the mask of the Toura people is deciphered from the cultural, political, religious, and economic point of view through a plastic analysis and according to the method of Jean Paul Sartre: the function works of art goes hand in hand with social uses.

**Key words:** plastic art, culture, Gow (mask), analysis, symbol

<sup>1</sup> Ola Baogun, « Forme et expression dans les arts africains », In Introduction à la culture africaine (Paris : Union Générales d'éditions, 1977) p.64.

<sup>2</sup> Joseph Ki-Zerbo, A quand l'Afrique ? Entretien avec René Holenstein, Lausanne, Edition d'en bas, (2003) 2013, pp-8-9

<sup>3</sup> Ibid ...p.9

## INTRODUCTION

Dans la société Toura, le masque ou “Gow”<sup>1</sup> est le représentant de Dieu et il est lui-même Dieu. Il est donc depuis la migration de ce peuple, avec les hommes sous la forme d’être vivant.

Il vit dans une habitation spéciale appelée le “GBEENIN” ou case sacrée selon les uns, case de culte pour les autres.

Le “Gow” est une institution culturelle ancestrale pérennisée par le peuple Toura. Entant qu’être suprême, il est vénéré, adoré par les Toura. La population lui soumet sa préoccupation ou doléances et s’exécute. Quotidiennement, le Gow intervient dans le règlement des divergences sociales allant des plus simples aux complexes telles que : le règlement des conflits, l’infertilité des couples, l’ordre social, la garantie de la protection de la communauté toute entière etc... Ses décisions sont irrévocables et ses jugements sont sans appel. Le Gow est un maillon essentiel dans l’organisation sociale des Toura.

Notons que l’institution du masque n’est pas spécifique aux Toura. Chaque peuple a son style et sa conception dans la création du masque. De même, les masques se distinguent par la mission et l’intérêt que chaque peuple lui confère.

Le “Gow” en pays Toura, s’identifie d’une part par la composition plastique des divers objets/éléments de la nature dans un ensemble harmonieux. Des aplats de couleurs sur le chapeau et des fibres de raphia soigneusement tissés et le pagne “wéléwê” ou winhgbah<sup>2</sup> (création exclusivement Toura appelée pagne Yacouba ou pagne Dan). Moins effrayants par sa forme physique que d’autres masques dans d’autres aires culturelles en Côte d’Ivoire et ailleurs en Afrique, certains “Gow” sont plutôt agréables à regarder à cause de son esthétique. L’objet général de cette étude est d’énumérer et définir la symbolique des éléments plastiques constitutifs du gow et qui concourt à sa création et détermine son pouvoir.

D’autre part, le Gow s’identifie également par la structuration et la configuration de ses attributs, sa mission qu’il mène au sein de la société et son aspect mystique qui l’incarne.

Le “Gow” dans sa forme physique est le résultat de l’activité culturelle et artistique de l’artiste Toura. Mais au-delà de cette forme physique, de la structuration et de la configuration de ses attributs, il est une institution sacrée comportant des messages, de mystères et pouvoirs qui lui permettent de mener pleinement sa fonction.

Au regard de ce qui précède, pour parvenir à élucider la question du lien de la structuration ou de la configuration des attributs du Gow et de l’expression de son pouvoir, une méthode s’impose.

Ainsi, j’ai opté pour une démarche méthodologique de *triangulation des sources*<sup>3</sup> afin de constituer une base de données qualitatives pour construire mon analyse. J’ai abouti à la méthodologie de *la validité de reliance*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> L’appellation locale du masque

<sup>2</sup> Pagne Win, Création exclusivement Toura, appelée « Pagne Yacouba »

<sup>3</sup> « La triangulation des sources implique de récolter les informations auprès d’informateurs multiples. Il s’agit également de rechercher les informations par la consultation de divers documents objectifs (des documents d’archives manuscrits, sonores ou vidéo scopes

Cette approche méthodologique que propose Smith et Glass (1987) qu'ils qualifient de "validité logique"<sup>2</sup>. En d'autres termes, examiner chaque lien de cohérence entre les divers éléments qui constituent les parties du Gow. Ce travail se présente comme une étude de deux axes à explorer. D'abord, l'étude iconographique des attributs du Gow et le mode d'expression du pouvoir.

Les pouvoirs des Gow étant immatérielles et donc non saisissables, plusieurs interrogations m'amènent à me demander : comment comprendre que le pouvoir du Gow ne peut s'exprimer réellement qu'avec la configuration de ses attributs ? Quelles analyses peut-on faire des attributs du Gow par rapport à son mode d'expression du pouvoir ?

L'expression du pouvoir du Gow, est ancrée dans les us et mœurs de ce peuple.

Cette étude comporte trois parties : d'abord, la présentation du Gow dans sa diversité et les rôles spécifiques qui leur sont attribués ; ensuite, les caractéristiques du Gow à partir de l'étude de ses éléments constitutifs, et enfin l'étude sociologique du poids de la modernité sur la pratique de cette institution ancestrale dans la société moderne d'aujourd'hui.

Ainsi, au vu de ces données, il est impérieux de montrer pourquoi ce sujet constitue-t-il pour nous une donnée essentielle.

## I- LES DIFFERENTS TYPES DE GOW

« Autrefois, le Gow était dans son habitat et n'apparaissait pas en public. Les hommes apportaient des offrandes au Gow dans le Gbeenin<sup>3</sup>, ou l'on faisait des cultes et ces derniers en recevaient des bénédictions. Aussi une fois l'an, on réunissait tous les habitants du village, pour une cérémonie d'offrandes communautaire et le peuple recevait des bénédictions sous la responsabilité des prêtres du Gow et de quelques initiés. Un jour, les jeunes allèrent trouver les vieux pour leur dire : Nous pensons qu'il serait agréable que cette cérémonie annuelle d'offrandes autour du Gow soit l'occasion d'une grande fête ouverte aux autres peuples. Les vieux jugèrent cette idée judicieuse et acquiescèrent à la requête tout en s'assurant qu'ils auraient un droit de regard sur tout ce qui se passerait. Ainsi s'organisa la toute première fête populaire des masques connue sous le nom de Yaadeelé<sup>4</sup>. » Chez le Toura, le Gow est le représentant de Dieu et il est lui-même Dieu. Or le maître tout puissant possède toutes les qualités nécessaires pour

---

par exemple). Selon cette définition, la triangulation des sources peut être identifiée à la critique de confrontation » In J.6P. Pourtois, H. Desmet, W. Lahaye. P.19

<sup>1</sup> La validité de reliance répond aux critères d'une épistémologie postmoderne qui désigne une conception de la science soucieuse de démarche interrogative, de sa relativité et de son caractère historique (Gibbons et al., 1994). La validité de reliance met d'abord l'accent sur le questionnement de recherche et les alternatives qu'il engendre. (.....) cette mise en exergue du questionnement permet au chercheur d'identifier clairement les choix opérés à chaque point-charnière et qui ont déterminé l'ordre des réponses scientifiques.) In J.P. Pourtois, H. Desmet, W. Lahaye, P.28

<sup>2</sup> « Si l'étude a une valeur logique, le lecteur devait pouvoir suivre l'argument et voir si l'hypothèse se développe logiquement à partir du problème les méthodes découlent logiquement et de façon consistante des hypothèses, les résultats des méthodes et les conclusions des résultats. » In J.-P. Pourtois, H. Desmet, W. Lahaye, p.2

<sup>3</sup> Case sacrée ou maison de culte

<sup>4</sup> La fête de l'igname ou mini carnaval des masques

l'accomplissement de sa mission auprès des humains : Il sait se taire ou parler quand il le faut ; il sait amuser les enfants ou les moins jeunes ; prendre un air familier ou terrifiant selon les cas, et ainsi de suite. Ces différents aspects du même Dieu ne pouvaient pas être représentés à la fois. Il y eut donc diverses formes, divers types de Gow. Généralement on les classe selon deux groupes en fonction de leur taille : Les Gow de grande taille et les Gow de taille normale ou petite taille. A l'intérieur de chaque groupe il existe plusieurs types de Gow.

### **1- Les gow de grande taille**

#### **- *Le Bonzegow ou wiwè***

Dans la société Toura, chaque famille est attachée à un Gow. Le seul commun à eux tous est le Bonzegow appelé aussi wiwè qui préside l'initiation du **Bonh**<sup>1</sup> qui correspond au Poro Senoufo (La dernière initiation au bonh a eu lieu en 1937. les Bonhdian<sup>2</sup> qui ont pu le voir sont de plus en plus rares).

**Le Bonzegow** est un masque très grand et puissant, il est trois fois plus grand que le plus grand arbre de la forêt. Mais jaloux de sa taille, il n'admet pas dans les villages directement sous son contrôle (kpatéé, Dantonbha, Gbonbha...) les autres masques dont la taille se rapproche de la sienne.

#### **- *Les Gowdonh***

Les Gowdonh sont les masques long, qu'on appelle souvent de ce nom (masques échassiers) sont originaires du pays yacouba. Ils parlent yacouba même quand ils appartiennent à un Toura. On en trouve aujourd'hui dans nos villages.

### **2- Les gow de taille normale ou petite taille**

Le deuxième groupe, sont les masques de notre taille, taille normale. Ce sont les plus peuplés des masques, le plus divers tant par la forme que par la fonction.

#### **-*Les Guewa ou Gowkpaa (Grands masques)***

Les Gowkpaa ou Guewa se distinguent par leur "sorcellerie". Ils font leurs démonstrations en dehors du public. Ces "bulldozers" sont capables de pousser avec le dos les grosses billes de bois que transportent les grumiers sur nos pistes et déraciner les gros arbres de la forêt. Ils peuvent écrouler une maison rien qu'en s'y adossant.

#### **-*Les Koman***

Les Koman occupent une place à part à cause de leur origine malinké, leur habillement spécial composé de plumes de divers oiseaux, de porc-épic ou de feuilles. Ils deviennent rares en pays Toura. Le plus célèbre que le Toura a connu s'était révélé à un homme à Gaolé-Grabha (village dans la sous-préfecture de Gbonné). Ils font partie des Gow qui parlent car tous n'ont pas la possibilité de s'exprimer directement à la population.

<sup>1</sup> La grande initiation qui correspond au Poro senoufo

<sup>2</sup> L'appellation des initiés au Bonh

***-Le Gowlélé***

Masque pillonnier, il est le devancier pendant la procession des Gow lors de la fête de l'igname. Masque sacré, il tient toujours une arme (un sabre, unepioche, un couteau...) quisymbolise la puissance.

***-Le Gowziah***

Masque guerrier, c'est le dernier masque qui ferme la marche de la procession.

***-Les Gongoli, les Sakpé ou Zakla***

Ce sont les masques du même style et même rôle dont les appellations diffèrent selon les '' Sè'', qui apparaissent pendant les fêtes de l'igname.

***-Les Zanwé, Tolobha, Douhlou, GueweninZininkpè***

Ce sont les Gow qui ne sortent que pendant la nuit pour amuser les jeunes ou les moins jeunes noctambules pendant quelques jours après le Yaadeelé. Ils ont les rôles différents.

***-Le Guewenin***

IL fait partie des masques noctambules. Extraordinaire par ses sauts, quand on l'entend par exemple parler au nord du village avec un très grand bruit, il descend tout à coup au sud en clamant ses propres louanges.

***-Le Danhe***

Il fait partie des masques du soir que les femmes ne doivent pas voir. Il sert de porte- parole des masques .

**3- Rôle spécifique dévolu aux différents gow**

L'utilisation métaphorique et métaphysique des masques occupe une place majeure dans la communauté Toura. Comme dans toutes les sociétés, celle des Toura est traversée par des contradictions, lieux de vies multiples et concurrentielles. Le masque est utilisé comme moyen pour régir cette société. C'est pourquoi Louis Obou écrit « La culture, fruit de l'histoire, reflète toujours, à chaque instants les réalités matérielles et spirituelles de la société et de l'individu aux prises avec les conflits qui l'opposent à la nature et aux impératifs de la vie en commun. De plus, chaque culture est constituée d'éléments essentiels et secondaires, de produits forts et de produits faibles, de valeurs et de tares, d'aspect négatifs et d'aspects positifs, de facteurs de progression et de facteurs de stagnation ou de régression. Le masque et le tambour sont les régulateurs de la société. »<sup>1</sup>  
C'est dire que chaque sortie de masque crée la synthèse des équilibres et apporte des solutions aux contradictions à tous les stades de l'histoire ou il émerge. En effet,c'est par rapport à la hauteur des responsabilités et des enjeux que les attributs sont confiés aux Gow. Ainsi, dans la communauté Toura nous avons :

---

<sup>1</sup> (Louis Obou (2015), L'Univers des objets parlants dans la culture africaine : Le masque et le Tambour, NAC'S, Journal of African cultures & civilisations, N.1, 2015, Paris :New African culture, <http://nofi.fr/nofipedia/6137> ;ISSN 2428-2510

### **- Les Ténakègow**

Ce sont les catégories de masques prévus pour amuser et qui ne possèdent pas une grande puissance. Ils ne sont affiliés à aucun Gbeenin dans le village. De Drougui<sup>1</sup>, les Ténakègow marquent une escale à Sohoungui<sup>2</sup> et ils rentrent le soir pour amuser la jeunesse. On peut citer :

#### ***-Les Zanwé et les Tolobha***

Ce sont les catégories de masques du soir qui amusent les enfants en les pourchassant pour les chatouiller ou les frapper.

#### ***-les Douhlou***

Tant à eux, poursuivent même les adultes noctambules, avec souvent de gros bâton qu'ils traînent derrière

#### ***-Les Zininkpè***

Ils font veillées par leurs danses que les hommes et les femmes viennent admirer. Mais ils peuvent se transformer en Tolobha vers la fin.

### **- Les Gow de réjouissance**

Ce sont les plus nombreux et les plus populaires en pays Toura. On a les **Mounougow, Baninbohagow, Zannanwè**, ce sont les Gow danseurs qui sont plus utilisés pour les réjouissances populaires. Leurs visages anthropomorphes sont généralement agréables à regarder avec des coiffes faites de fibres de raphia, de cauris et peau d'animaux et des éléments abstraits. Il laisse entrevoir le surnaturel et la spiritualité dont le masque est le support matériel nécessaire au dynamisme de la figure sculptée. Il faut dire que ces masques ont des pouvoirs plus renforcés que celui des masques prévus pour les jeux du soir.

En effet, pendant le Yaadeelé, les **Gongoli, les Sakpé ou les Zakla** qui tiennent un fouet et un grelot jouent le rôle de maintien de l'ordre dans la communauté. Ils rappellent à l'ordre tous masques rêveurs qui traînent par derrière lorsqu'il faut se retrouver, ou quand ils se rapprochent un peu trop des maisons quand ils n'ont pas droit.

### **- Les Gow sacrés**

Ces Gow sont souvent les plus anciens. Apparus les premiers dans une famille, dans un clan, ils ont donné naissance à d'autres Gow. Pour le conduire à la place du village, les chanteurs vont le chercher à l'intérieur de l'enclos et l'escortent. D'une démarche lente et majestueuse, il avance tenant en main une grande canne, un sabre, une queue de buffle. Ses pas et gestes sont symboliques. Le masque sacré se distingue des autres par son aspect et son comportement. Son visage et ses attributs dégagent une force et doit suggérer la terreur. On a dans cette catégorie de masques :

**-Les Koman** qui occupent une place à part à cause de son origine malinké, leur 'habille' tout spécial composé de diverses plumes d'oiseaux de porc-épic ou diverses feuilles. On leur accorde un grand rôle d'exorcisation.

<sup>1</sup> Un espace virtuelle dans les montagnes dont situe l'espace de vie des masques

<sup>2</sup> Forêt sacrée à côté du village où logent les masques

**-le Gowlélé :** Il tient la tête de la procession des masques à leur descente des montagnes en fil indienne. Il tient en main une canne ou une pioche ou un sabre qui symbolise la puissance. Il a pour mission de prospecter les environs matériels et immatériels de la fête dans le village.

**-Le Gowzia :** Il ferme la marche de la procession. Il veille également à la protection du village.

A chaque type de Gow correspond une fonction spécifique. En plus de ces fonctions particulières, chaque Gow a aussi une fonction d'ordre général qu'on peut regrouper sous quatre rubriques : - religieuse – juridique – économique – culturelle.

Après avoir énuméré les rôles spécifiques des différents masques, il convient d'établir leurs rôles de façon générale.

## II- ETUDE DES DIFFERENTS ELEMENTS CONSTITUTIFS DE GOW

Le Gow est une puissance qui navigue dans une dynamique réelle et irréelle, c'est-à-dire entre le monde visible et invisible, lieu de résidence des forces mythiques. Cette double vision confère aux hommes qui possèdent le gow d'être au premier plan au niveau de la tribu auquel ils appartiennent. Ainsi, le Gow dans la société Toura reste toujours une composition hétérogène, complexe de matériaux/symboles. Cette complexité fonctionnelle, se trouve dans la sémantique de la configuration et/ou la structuration des agents plastiques qui le composent. Plusieurs objets /éléments remarquables fabriqués, tissés ou choisis comme tels sont intégrés soigneusement suivant une certaine harmonie de contraste dans la composition du Gow.

### 1- Identification de quelques objets/éléments plastiques qui rentrent dans la composition de Gow

#### **-Les objets /éléments végétaux**

**-La feuille et fibre de raphia :** Le raphia est un genre de palmier de la famille des Arénacée que l'on rencontre généralement dans les milieux marécageux et le long des fleuves. C'est une plante de type monocarpique (la tige meurt après la fructification). Cette espèce qui donne une fibre textile solide après la transformation par l'artiste toura créateur de Gow. Souvent il est obligé de parcourir de longues distances à la recherche de cette matière première essentielle qui constitue le Gow. Les nervures des feuilles de raphia et les rameaux de palmier composent le Gow. D'autres espèces végétales telles que : les lianes, le rotin, les feuilles de certains arbres ou herbes... sont également utilisés dans la fabrication du Gow.

#### **- Les objets /éléments issus des animaux**

Plusieurs éléments issus de certains animaux rentrent également dans la constitution du Gow. Ainsi **les peaux d'animaux** tels que : mouton, panthère, léopard, hyène ... ainsi que **les plumes de certains oiseaux** : toucan, aigle, épervier, touraco, calao et la peau de serpent : vipère, python etc.... sont intégrés harmonieusement.

### **-Les éléments divers**

L'élément indispensable dans la création du Gow est le pagne Toura appelé **wingbah**<sup>1</sup>. A cet élément principal viennent s'ajouter des divers éléments tels que : **les cauris, le grelot, les sonnettes, la hache, le cuir, des anneaux de grelots pour chevilles, des casques avec cauris et des tapis ou cuir** alternés avec différentes colorations.

Tous ces éléments suscitent les composantes des différentes parties des Gow.

## **2- Les objets /éléments et la composition du chapeau ou la coiffure du Gow**

C'est un ensemble harmonieux de plusieurs objets /éléments variés qui composent la coiffure du Gow. Ce chapeau est constitué d'une cavité qui surmonte la tête de l'animateur du Gow. Pour confectionner ce chapeau, l'artiste créateur procède par la technique de la vannerie. Il fabrique d'abord pour les besoins, l'armature avec les éléments tels que : le rotin, les fibres de raphia et de lianes soigneusement tissés et fixés. C'est une corbeille en forme conique de taille n'excédant pas cinquante centimètres.

Ensuite, cette armature est recouverte de l'intérieur comme de l'extérieur par des morceaux de pagnes et de fibres de raphia afin d'éviter que cette armature soit visible. Enfin, l'artiste ou l'habilleur du Gow apporte à cette construction une deuxième couverture de protection à l'armature. Celle-ci peut être en « wingbah » (tissus colorés ou en peaux d'animaux séchés) puis, on associe les autres objets /éléments de décoration très variés et ceci selon le type de Gow.

Il faut noter que dans la société Toura, chaque Gow est conçu en fonction de son rôle social. Ainsi chaque catégorie de Gow s'habille dans la stricte limite de ses attributions connues d'avance par chaque animateur et initié et selon une norme sociale. Pour ne pas être traité de blasphémateur, l'artiste créateur ou le « gowbaminh »<sup>2</sup> veillent au respect de ces prescriptions communautaires initiales. Les accessoires apportés à la décoration du chapeau du Gow ne sont pas choisis de façon fortuite, mais en fonction de leur sémantiques.

Les peaux d'animaux sont choisies en fonction de leurs qualités de résistance et leur sens mythique. En effet, ces matières ne se déchirent pas facilement et résistent longtemps. C'est d'une part on note un souci de conservation. Aussi faut-il noter que la création d'un masque dans la société Toura, nécessite un investissement financier. Les objets/éléments utilisés à cet effet, par exemple, la peau de Panthère, les plumes d'Aigle, de Toucan ou de Touraco sont extrêmement rares et difficiles à obtenir. Ce sont des animaux nobles pour le Toura et aussi mystiquement puissant; ce que tout le monde ne peut avoir facilement. En cela, il faut dire que c'est parce que "l'homme a pris conscience de ses limites naturelles qu'il s'identifie à travers le symbole des animaux. C'est pour cela qu'il s'associe aux forces des animaux pour bénéficier d'une vision plus étendue de son univers"<sup>3</sup>. Ainsi en utilisant les peaux ou les plumes de ces animaux féroces et

<sup>1</sup> L'appellation en langue du pagne traditionnel Toura, pagne blanc tissé avec de petites ou grandes rayures bleu, indigo, ou totalement teint en une couleur bleu nuit.

<sup>2</sup> L'appellation en langue de l'animateur ou l'habilleur de gow

<sup>3</sup> Adack Gilbert KOUASSI, *L'Art dans la société wè de côte d'ivoire*, L'harmattan, Paris 2000, p.37



mystiques le Gow transmet la force, la puissance et le caractère de ces animaux.

Par la même occasion le Gow manifeste l'esprit de domination. Parfois on distingue la représentation remarquable d'œuvre artisanale de cordonnerie faite de skaï ornée, de broderies géométriques, garnis d'une crinière de poils de bélier sur la coiffure.

Les Gow portent également de nombreuses bandes de files colorés. En plus de ces objets/éléments, certains Gow sont décorés à l'aide de cauris. Plusieurs concepts expliquent l'utilisation de cauris dans la société Toura. Tout d'abord, comme symbole de richesse. Jadis, les cauris servaient de monnaie d'échanges commerciaux. Il était donc difficile à l'avoir.

Ensuite, le cauris symbolise le pouvoir. C'est aussi la métaphore du sexe féminin, il est associé à la notion de fertilité et fécondité de prolifération. Mais aujourd'hui, les cauris en même temps qu'ils constituent une ornementation nous plonge dans la nostalgie du passé.

### **3- Le processus de création du visage du Gow**

Dans la société Toura, beaucoup de Gow ont le visage principalement constitué de bois sculpté sur lequel sont associés divers objets / éléments. En effet, le porteur du Gow qui est toujours un homme, soit il commande le Gow chez un artiste ou l'obtient en héritage de son père ou d'un parent. Toutefois, le processus de fabrication est réglementé. Le sculpteur doit respecter les conditions telles que : Le bon choix de l'essence de bois car le masque ne se taille pas dans n'importe quel bois. Le créateur doit s'abstenir de toutes relations sexuelles durant la confection du masque, éviter le contact ou même la nourriture de toute femme qui est dans sa période de menstrues et travailler loin des regards des non-initiés et des femmes. Ce travail demande beaucoup de concentration et de précision. Le sculpteur choisit un bois, l'essence de l'arbre dépendant de l'utilisation final de l'objet. Le morceau de bois qui sert à la fabrication de Gow provient généralement d'un tronc fendu dans sa longueur. La face interne est soigneusement évidée, avec des parois latérales bien marquées, seules les fentes des yeux sont percées. Le sculpteur soumet ainsi au bois des figures géométriques en saillies d'où se dégage un visage imaginaire, mais ce n'est pas n'importe quel visage. C'est parfois par inspiration qu'il prend forme. Dans son atelier, loin des regards des non-initiés, en quête de visage à reproduire, le sculpteur peut capter, plongé dans une extase silencieuse, la forme qui se révèle à lui.

Angèle GNONSOA écrit :

« La confection du masque est entourée d'une grande discrétion. Le sculpteur fait le choix de l'arbre qui servira de matière première ainsi que du lieu qui lui servira d'atelier. Ce lieu qui se trouve toujours dans la forêt n'est connu et fréquenté que par lui et son assistant » (2007, p.53).

Le Toura matérialise le Gow par un visage de femme ou d'enfant plus ou moins idéalisé. Ainsi les masques Toura sont connus par l'importance qu'ils attribuent à la beauté du visage.

Les dimensions généralement comprises entre 22 et 25 centimètres de hauteur puis 13 et 15 centimètre de largeur, le visage des gow se présente avec une forme ovale, le front légèrement proéminent, le nez fin, la bouche entrouverte et le menton pointu.

Une fois le travail de sculpture achevé, on incorpore au masque des dents en métal avant de le badigeonner d'une teinture végétale noire. Parfois, le masque est graissé à l'huile de palme.

Le Toura rehausse la finesse de ses lignes avec une brillante patine introduite dans le bois, en employant des substances végétales. Les couleurs de fabrication locale faites de jus de certaines feuilles d'arbres, d'écorces, de racines, de lianes et de jus de cola sont exigées pour préserver l'authenticité des Gow. Ainsi l'alliance entre les doux arrondis du front et les joues et la surface polie d'un brun noir brillant à la texture de la peau est particulièrement réussie.

Avant d'être utilisé, le Gow doit être consacré par les dignitaires initiés pour le rendre apte à intégrer l'esprit de la divinité qu'il est censé être ou représenter et acquérir par ce fait la valeur sacrée. Si avant la consécration il est vu par un « gbono » (non initié) ou une femme, il est considéré comme souillé et par conséquent inapte à représenter la divinité. Rappelons que la structuration et/ou la configuration des objets /éléments constitutifs du Gow, leur singularité ou leur particularité, leur sens notionnel et polysémique contribuent à insuffler une certaine dynamique dans le Gow.

L'agencement harmonieux des divers objets/éléments, des incantations rituelles faites dans les dispositions réglementaires selon les normes ésotériques de la confrérie des Gow requiert une logique syntaxique susceptible d'animer et de déclencher une force dans le Gow. En effet dans la société Toura, il ya des initiés qui ont le don de l'animation ou de la revitalisation des Gow, de l'investiture de pouvoirs mystiques par le biais de la manipulation magique impliquant entre autres gestes, libations (cola mâchée puis recrachée sur le masques) et des sacrifices de sang d'animaux. Il faut noter que les animaux donnés en sacrifice aux Gow ne doivent pas être handicapés. Les Gow sont honorés également avec des offrandes de riz et d'huile rouge de palme de façon régulière ou saisonnière. Ainsi les Gow deviennent des réceptacles d'entités surnaturelles dans lesquels s'incarnent les esprits de la nature, les âmes des morts, plus exceptionnellement quelques parcelles d'énergie divine. Parfois un agrégat de ces diverses puissances invisibles. Ils sont portés que par les initiés pendant ou à la fin des cérémonies qui accompagnent les rites : initiation, circoncision ou funérailles.

En somme, l'animation ou la naissance de la dynamique dans le Gow respecte donc des conditions :

- La cohérente combinaison des objets /éléments constitutifs du Gow.
- Le récit cohérent des incantations rituelles.
- Le respect des conditions de création du Gow puis les dispositions réglementaires des acteurs du Gow et enfin toutes ces dispositions accompagnées de chants et musiques.

Ces mises en scènes visent à témoigner de la vigueur des principes spirituels qui les habitent.

En exerçant leur fonction, le Gow suscite chez les femmes et les non-initiés une fascination allant parfois à l'effroi.

Généralement, des trous sont percés sur le contour du front pour y fixer à l'aide des fils soigneusement noués le pagne traditionnel qui sert d'habit au Gow. La présence de clou ou de punaise entre le visage et la coiffure serre à fixer ou à relier de façon stable les objets /éléments du chapeau et le visage du Gow.

#### **4- Les objets/éléments constitutifs du corps et les membres du Gow**

Dans la société Toura plusieurs éléments composent le corps du Gow. Leur disposition et juxtaposition varient selon le type de Gow.

De façon générale, avant d'arborer les objets/éléments du Gow, le gowbaminh s'habille d'un pantalon et d'une manche longue généralement en coton, puis les doigts sont protégés par une paire de chaussettes. Autrefois ce premier accoutrement était fait de pagne traditionnel tissé avec des files spécifiques bien choisis. Ensuite vient s'ajouter la jupe de raphia qui n'excède pas le genou de l'animateur.

Cette jupe est soigneusement tissée à partir des rameaux de raphia coupés et séchés dont on a retirés la nervure principale de chaque feuille. La confection a lieu dans la forêt, loin de tous les regards indiscrets des non-initiés et des femmes. Elle a lieu environ deux à trois mois avant la cérémonie qui occasionne la sortie des Gow. La technique de la confection de la jupe consiste à superposer plusieurs rouleaux de raphia tissés. Ce cordage constitue la ceinture avec laquelle la jupe est portée au bassin de l'animateur. La largeur d'une jupe est proportionnelle au tour du bassin du gowbaminh.

Les jupes sont conçues en fonction du rôle des Gow. Ainsi les Gow de réjouissance portent des jupes en fibre de raphia moins épaisses mais bien relevé pour mieux rythmer les mouvements de danses ou de trottinements. Les fibres bien séchées et légères permettent au porteur de faire des mouvements plus détendus, des déplacements et des sauts plus relâchés. Certains Gow guerriers portent des jupes de raphia plus épaisses car généralement ils font moins de mouvements, moins de courses et de sauts. Il faut remarquer que sur le corps des Gow un pagne relie le visage couvre jusqu'à la jupe. Ces pagnes autrefois étaient attribués par l'ainé ou le sage de la famille. Mais aujourd'hui ils peuvent être empruntés à la mère, à une belle-sœur ou à une fiancée.

Dans la main des Gow, on remarque la présence de plusieurs objets/éléments. Certains portent des éléments faites avec des queues de bœuf ou de buffle, d'autres ont en main soit une flèche, un sabre, une lance, une sagaie ou une petite hache....Tous ces objets sont symboliques. Ils constituent pour la plupart des armes de combat ou du matériel d'exorcisation. Seuls les initiés connaissent le code. C'est pourquoi dans la société Toura, le profane n'a rien à dire et peut rien dire d'un Gow quel qu'il soit. Il se contentera de l'aspect esthétique de l'œuvre et de l'émotion que cela lui procure.

De petites nattes de fibres de rameaux de raphia tissés sont noués autour des mollets de l'animateur jusqu'à la cheville servent de protèges. Aussi on remarque des chevillères, des grelots qui servent à rythmer les danses.

### **III- DECRYPTAGE DES OBJETS/ ELEMENTS CONSTITUTIFS ET COMPREHENSION DU GOW**

Dans la société Toura, pour créer le Gow, l'artiste procède à la sélection des différents objets/éléments de la nature dans une parfaite harmonie de contraste. La présence de chaque éléments dans la création se justifie car tout est signe et symbole, c'est-à-dire signifiant et signifié. Ainsi ces objets/éléments plastiques constituent des messages en rapport avec la société. Comprendre le Gow revient à décoder le sens notionnel des aspects des attributs des Gow. Tâche révolue exclusivement aux initiés.

L'idéologie de la société Toura s'aperçoit à travers la structuration et/ou la configuration des attributs des Gow et également avec l'introduction de plus en plus de nouveaux objets /éléments modernes dans la composition. On assiste ainsi de nos jours à une influence de la modernité sur les créations tant au niveau de la coiffure qu'au niveau de tout l'habillement du Gow.

L'habileté de l'artiste Toura se découvre à travers la composition harmonieuse des différents objets/éléments de son environnement et le sens symbolique incarnés par les images vivantes et fictives d'animaux, d'oiseaux, de cauris, des couleurs naturelles, des feuilles... dans un accord parfait. Ainsi les éléments/objets constitutifs du Gow nous amènent à voir cette large gamme de signes et de symboles. Ce qui contribue à la formation de l'homme aux notions ésotériques des éléments de son milieu environnemental.

Aussi le peuple Toura crée en utilisant les matériaux de récupération que lui offre la nature, son environnement immédiat et culturel. D'où l'attachement indéfectible du Toura à la nature ainsi qu'aux multiples éléments et opportunités que lui offre la forêt. Moins d'éléments artificiels et industriels sont utilisés dans ses créations. En somme notons que chaque objets /éléments à une valeur qui vient compléter celle des signes et symboles déjà présents sur le Gow pour jouer une fonction complémentaire qui à l'unisson résonnent pour conjurer la valeur inexorable du Gow et participer à son rayonnement.

La pratique du Gow, culture ancestrale, élément de cohésion et d'harmonie sociale subit de nos jours des coups de boutoir de la modernité. Dans ces conditions, quel est l'état de santé de la pratique du Gow dans la société d'aujourd'hui.

#### **1- Le Dokouehi et le Yih comme culte de la formation**

Le Toura en s'y adonnant va développer une portée idéologique et esthétique considérable à la pratique du Gow. Ainsi donc tout adolescent qui rentre au bois sacrée pour y subir cette initiation en ressort comme un homme majeur, responsable, accompli, fier de lui-même, capable de véhiculer un certain nombre de savoirs et de qualités propices à la cohésion et à l'épanouissement de tous dans la société. Ces pratiques sont vécues comme une donnée de l'éducation et la formation des jeunes Toura et fait partie des composantes de sa formation psychologique, physiologique et culturelle. C'est le lieu de formation et n'initiation de ces néophytes à la phytopharmacopée (de traitements de certaines maladies par les plantes), à la technique de la chasse.... D'où un homme non circoncis est considéré

comme une personne à formation incomplète et par conséquent, il est marginalisé car ne répondant pas aux critères internes d'une éducation complète. « *Un tel homme trainant avec lui des impuretés à l'intérieur de son prépuce* » n'a pas accès à tous les milieux où sont réunis les initiés. Il n'a pas également accès au bois sacré ni à l'instruction de certains secrets des Gow et souvent, il n'a pas accès à certains repas lors de certaines cérémonies dans le village quel que soit son rang social. Ce qui n'est pas envisageable pour aucun membre d'une famille.

La circoncision est une pratique initiatique comme on en rencontre dans beaucoup d'autres régions de la cote d'ivoire. Cette formation des jeune, si elle est complète, donne droit de franchir le seuil de bois sacré de Gow pour y compléter l'initiation commencée lors de la circoncision. C'est le lieu d'appliquer les normes de la vie sociales en vue d'ordonner son équilibre à travers la manifestation du Gow.

Cependant, face à la mondialisation et à ses effets dévastateurs pour les cultures des pays du tiers monde, l'influence du brassage ne constitue-t-elle pas une préoccupation majeure pour les faits culturels en pays Toura ?

#### **- Rôle religieux du Gow**

La vie heureuse des Toura, leurs bonnes récoltes, leurs fécondités ou s'ils sont victorieux aux guerres tribales, c'est parce qu'ils font beaucoup des sacrifices auprès du Gow. En effet, ils font souvent et de façon périodique des sacrifices rituels pour rendre favorables les forces surnaturelles et les âmes des ancêtres. A la fin de ces cérémonies rituelles, le Gbeelémih bénit toutes les familles ou les membres du clan. C'est le Gow qui attire les faveurs des ancêtres et de Dieu sur chacun, car il est lui-même Dieu. Il éloigne toutes les calamités que sont, les épidémies, l'infécondité, les mauvaises récoltes. S'il n'y a pas de cérémonies rituelles fréquentes autour du Gow, l'instabilité s'installe dans le clan et les membres deviennent vulnérables. Sa sortie du Gow est l'occasion de grandes bénédictions et de grâces. A la fin des cérémonies, chaque participant prend des bénédictions en mettant les mains dans les dernières gouttes d'eau ou de vin versées qu'il met sur le visage ou simplement sur le front.

#### **- Rôle économique du Gow**

Avec les cérémonies rituelles, le Gow intervient dans la production des récoltes, en rendant favorable les saisons. Il est un élément mobilisateur des moyens de production. Son rôle de garant de l'ordre et de la stabilité sociale est un élément catalyseur pour le développement économique du peuple. Les rivières et certaines forêts bénéficient de la protection des Gow puis les chasses et toutes formes d'exploitations y sont interdites lorsqu'on constate qu'elles sont abusivement exploitées et cela pendant un certain temps déterminé afin de donner le temps à la nature de se régénérer. Le Gow gagne des biens pour la famille à laquelle il appartient lorsqu'il est sollicité pour intervenir dans des situations complexes ou lorsqu'on vient lui dire merci après son intervention dans des situations et des vœux qui lui ont été confiés sont exhaussés.

### - Rôle culturel du Gow

Le Gow est une créature divine, pérennisée par les générations. A travers lui, on peut connaître la vie, l'histoire et le mode de création des générations passées du peuple Toura. Dans cette logique, le Gow est une source inépuisable de la culture. Par conséquent, il est dépositaire de la culture. Le Gow utilise plusieurs instruments de musique, qui accompagnent des chants et danses ; cela constitue un fait culturel. Le Gow danseur exprime l'idéalisme et le désir de prouesse des jeunes générations. Le Gow reste aujourd'hui la meilleure expression de la culture chez le peuple Toura.

### - Rôle juridique du Gow

En pays Toura en cas de conflits graves entre deux parties, le Gowkpah (grand masque) peut être sollicité si le verdict des hommes ne satisfait pas à l'un des antagonistes. Il peut faire appel devant le Gowkpah qui constitue la grande cours de justice inégalée.

Lorsque Gowkpa a tranché, toutes les parties doivent s'incliner sous peine de malédiction. Si un individu ou un groupe d'individu refuse de se soumettre au jugement de Gowkpa, il est :

« foudroyer d'un seul coup de regard du Gowkpah et la malédiction s'abat surlui et plusieurs générations de sa famille. De plus, dans le champ de vision où le Gow a prononcé la sentence suprême, aucune bonne récolte ne peut faire cette année-là »<sup>1</sup>.

Le Gow inspire la crainte. C'est pourquoi, en cas de conflit armé, entre deux parties, le Gow sacré peut s'interposer pour ordonner aux parties d'arrêter les combats et cela en ces termes : « Dihkpah !!! Lahkpah !!! »<sup>2</sup> Aussitôt les armes se taisent et les différentes parties s'expliquent devant le grand Gow sacré.

Dans l'ensemble, nous pouvons retenir que les Gow protègent les humains, leur assure bonheur et longévité quand ils savent se comporter selon la volonté de Dieu (Gow). Illes punit de mort quand ils prennent le chemin du diable. C'est encore au près du Gow que les membres du lignage vont chercher leur sécurité morale et prospérité.

Le village de Gouètiilé s/p de Gboné représentait la haute cour de justice des Gow. Le masque soumettait à la sanction suprême tout auteur de crime contre l'humanité ou tout blasphémateur.

La société des Gow a subi des transformations incontestables. Malgré toutes ces mutations, le Gow reste la meilleure expression de la culture Toura.

Le rôle des Gow est multiple et multiforme dans la communauté. Cependant, pour maintenir son caractère sacré, les hommes ont logés les Gow dans des maisons de culte, la case sacrée ou Gbeenin.

---

<sup>1</sup> Interview réalisée lors des causeries-débat organisées le 3 Mai 2016 réunissant les anciens et les jeunes au tour d'un thème : « Masque, rôle et fonctions chez les Toura » dans le village de Zouanlé S /P Gboné

<sup>2</sup> « Que se pose et se repose la lance-Que se pose et se repose le sabre »

## **2- Le Gow dans la société d'aujourd'hui**

Le mystère des Gow dans la société Toura est entrain de subir des mutations véritables d'une part en raison du peuplement de la région par des migrants originaires des pays voisins et aussi des régions voisines de la Côte d'Ivoire et d'autre part en raison des conflits fonciers entre les autochtones et les allochtones-allogènes. Depuis 2003, le pays Toura a été découvert par les éléments des « forces nouvelles ». Cette découverte débouche sur l'arrivée massive des allogènes, qui vont s'installer de gré ou de force sur plusieurs terres conquises. Ce qui traduit l'augmentation considérable de la population locale.

Mais ce désordre né de l'appropriation des terres entraîne le non-respect du code foncier rural, va engendrer le refus des us et coutumes de la population locale. Ces derniers vont dégrader et désacraliser les forêts sacrés. Ils atteignent irrémédiablement les interdictions du Gow à travers la profanation.

Ainsi, le fort taux de l'effectif des étrangers dans le pays Toura aujourd'hui influence fortement les habitudes du peuple Toura. Un autre élément qui explique le déclin de la pratique du Gow dans la société Toura s'explique par la conversion massive des Toura au christianisme ou à l'islam. La plupart des Toura urbanisés ne comprennent plus la signification des symboles et rites ni la configuration et/ou la structuration des attributs constitutifs des Gow.

L'espace de pouvoir du Gow se trouve réduite à la puissance du christianisme. C'est ce qu'illustre l'image de la cathédrale en opposition avec celle de masque : Selon TATI Loutard la représentation de la cathédrale souligne la grandeur et le pouvoir du christianisme. Mais la représentation du masque suggère la petitesse et les mutations du déclin identitaire. Les changements d'habitude apportés par le christianisme mettent en péril l'existence de la religion des Gow.

En plus, il est nécessaire de considérer l'impact de l'influence socioculturelle et politique de la nation sur la pratique du Gow.

## **CONCLUSION**

Le Gow dans la société Toura de Côte d'Ivoire est une institution ancestrale, un maillon essentiel dans l'organisation sociétale du peuple. Sa composition est faite de divers objets/éléments hétéroclites issus de la nature et de l'environnement qui participent à sa création.

En effet, le rôle du gow dans cette société est pluridimensionnel. Toutefois dans l'univers du Gow, le processus de sa création obéit au respect de certaines règles établies pour répondre aux normes de la confrérie des Gow. Les Gow reflètent l'image de la structure sociale Toura et expose la connaissance de peuple à travers l'art. L'art du Gow qui autrefois permettait une évaluation sociale se trouve aujourd'hui confronté à d'autres réalités modernes. Ainsi face à l'avancée de la modernité, à l'heure de la mondialisation, l'art du Gow se doit de faire face à de nouveaux défis liés à l'évolution des mentalités. Force est de reconnaître que l'heure est au

métissage des cultures et des arts car la mondialisation, la modernité, la diversité culturelle et artistique sont aux portes de la société Toura.

Ainsi cette société Toura va-t-elle renoncer à ses valeurs ancestrales au risque d'ignorer son indente ? Que peut-elle faire pour résister aux interférences démographiques avec son corolaire d'incivilité culturelle ou chacun vogue selon son bon vouloir, aux risques de bouleverser indéniablement des expressions culturelles et artistiques Toura ?

Autrement dit comment doit-il se prendre pour que la sémantique des attributs du Gow permettant de comprendre le langage culturelle Toura dans toute son ampleur.

## BIBLIOGRAPHIE

GNONSOA Angèle, *Le masque au cœur de la société wê*, Abidjan Frat. Mat. Editions, 2007, 135 p

HOLAS Bohumil: *“Les Touras, Esquisses d’une civilisation montagnarde de la Côte d’Ivoire”* (PUF, 1962)

ALLOU Kouamé René GoninetGilbert, Côte d’Ivoire : *Les premiers habitants* ; Editions du CERAP, Abidjan, 2006, 122 P.

BELTING Hans, *Pour une anthropologie de l’image*, Gallmard, paris, 2004. 341 p  
 - *L’art Nègre*, Présence Africaine, Bergame (Italie), 1951, 168 p  
 - *L’ARTISANAT* ; Les nouvelles Editions Ivoiriennes, Abidjan, 2006, 126 p.  
 - *LES MAITRES DE LA SCULPTURE DE COTE D’IVOIRE*, Musée du Quai Branly- Skira Paris, 2005

GRAVARI-BARBAS Maria, *Atelier de réflexion prospective NOUVEAUX DEFIS POUR LE PATRIMOINE CULTUREL, Rapport final, synthèse des travaux du consortium*, PA.TER.MONDI. , ANR , Université Paris1, Mars 2014, vol.1, 146 p.

KAMARA Mamadou Koblé, *Les fonctions des masques dans la société Dan de Sipilou*, Calao Edition, Man, 2008, 114 p.

WOLLHEIM Richard, *L’Art et ses objets*, Editions Aubier, France, 219 p



## **LES MEDIAS IVOIRIENS, NOUVEAUX ACTEURS DE LA CRISE SOCIOPOLITIQUE ET POSTELECTORALE DE 2010 EN CÔTE D'IVOIRE**

Kahou Albert **DJE BI**  
Enseignant-Chercheur  
Maitre-Assistant  
Université Alassane Ouattara (Bouaké)  
[djeys@yahoo.fr](mailto:djeys@yahoo.fr)

### **Résumé**

Les médias ivoiriens ont participé à la crise que la Côte d'Ivoire a connue jusqu'au point où l'on les considère encore et toujours comme des acteurs de ce conflit sociopolitique. Le présent article a pour ambition de montrer que ces médias de masse, au-delà du rôle de « chien de garde » qu'ils ont à jouer pour une véritable démocratie se sont montrés très actifs pendant les moments de conflit.

A partir d'une analyse quantitative faite de questionnement, l'étude a donné les résultats selon lesquels les médias ivoiriens ont effectivement joué et jouent encore un rôle (négatif) dans la crise ivoirienne. Alors que leur rôle devrait être de rechercher la paix et la cohésion sociale dans une Afrique en proie aux conflits de toutes sortes. Mais dans le contexte politique et médiatique actuel de la Côte d'Ivoire, les médias sont comme dans un moule où il est difficile de retrouver ses repères.

**Mots-clés :** média, conflit ivoirien, acteurs, société civile, démocratie

### **Summary**

Ivorian media contributed to the Ivorian crisis in the degree we still consider them as political conflict actors. This article has ambition to show that mass media showed themselves actors of the Ivorian crisis.

By a quantitative analysis with questioners, the researches gave results according to which Ivorian Medias played effectively and play a role (negative) during and after the Ivorian crisis. When their role would be to research peace and social cohesion in the African continent confronted to all sort of conflicts. But in the political and media context of Côte d'Ivoire, mass media are lock up in a yoke where it is difficult to leave.

**Keywords:** media, Ivorian conflict, actors, private society, democracy

## INTRODUCTION

Les conflits armés constituent sans nul doute un terrain d'étude particulièrement propice pour mieux évaluer le rôle des médias dans nos sociétés. Depuis toujours, les crises sociales aiguës, les guerres, les soulèvements populaires, etc. sont l'occasion pour les journaux d'accroître sensiblement leur tirage et de susciter l'intérêt de leur lecteur. Pour Rieffel R. (2005, pp. 108-109), dans les situations de belligérance, le soutien de l'opinion publique s'avère décisif : il conditionne le regard qui prévaut sur les événements. C'est le cas en Côte d'Ivoire.

La presse ivoirienne a connu un essor prodigieux dans les années 90 avec ce que l'on a appelé le "printemps de la presse" à la faveur du multipartisme politique ZIO M., (2001). C'est à partir de ce moment que l'on a aussi enregistré de nombreuses dérives syntaxiques, linguistiques et déontologiques. Mais avant cela, les médias avaient pour rôle d'accompagner le développement amorcé par les politiques des décennies 60-70 et 80-90 ZIO M., (2001). C'est ainsi qu'ils seront composés essentiellement de médias d'État ou de service public. De la période du "printemps de la presse" jusqu'à nos jours, les organes d'information ont pris quelquefois, une part active dans la « longue » crise ivoirienne. Les médias adossés à certains partis politiques ont vu leurs lignes éditoriales brouillées par des cadrages politico-idéologiques. Ainsi, la crise se déporte du champ politique pour s'installer dans le champ journalistique avec des passes d'armes écrites entre journaux interposés ou tout simplement des invectives contre les autorités politiques.

Si l'espace journalistique est aussi un espace politique, il n'en demeure pas moins que les médias ont un devoir de conscience dans le rôle de « chien de garde » qu'ils doivent jouer pour une société plus démocratique. La crise postélectorale de 2010, avec son bilan de plus de trois mille morts selon les chiffres officiels, est un témoignage édifiant pour montrer la responsabilité des acteurs politiques dans la préservation de la vie des citoyens et de la paix sociale. En la matière, les médias font partie de ces acteurs politiques. Les médias ivoiriens sont jusque-là accusés d'être impliqués dans les crises récentes vécues par la Côte d'Ivoire, mais singulièrement dans la crise post-présidentielle de 2010. Ces derniers sont certes considérés comme le « quatrième pouvoir », mais sont-ils aussi puissants au point de créer les conflits de toute pièce ?

Cette question a fait l'objet de débats parmi les chercheurs qui s'intéressent aux problématiques liées aux médias mais également dans les cercles politiques et journalistiques. Dans tous les cas, les médias dans leur fonction d'agenda<sup>1</sup> sont des acteurs de l'information et au-delà des

---

<sup>1</sup>Le terme d' « agenda-setting » a été proposé, en 1972, par M. E. McCombs et D. L. Shaw pour décrire un phénomène qui avait déjà été observé dans les études sur les campagnes électorales. Le modèle de l' « agenda setting » soutient que si les médias ne sont pas capables de modifier ou de modeler le comportement ou les opinions des individus, du moins réussissent-ils à leur faire partager leur préoccupations. En effet, lorsqu'on demande aux gens de nommer les sujets ou les événements les plus importants dans leur société, ils énumèrent les sujets ou les événements qui sont présentés par les médias selon le même ordre d'importance. Les médias réussissent donc à établir l'ordre des priorités sociales (« set the agenda ») pour les membres d'une société donnée.

surveillants de la démocratie. Ce que l'on constate néanmoins, c'est que la guerre postélectorale censée être politique, se poursuit jusqu'aujourd'hui dans les médias en Côte d'Ivoire. Qui plus est, les journaux s'attaquent entre eux de façon directe comme indirecte. Il existe en effet, une relation entre l'ordre hiérarchique des événements présentés par les médias et la hiérarchie de signification attachée à ces mêmes problèmes de la part du public et des politiciens.

Si nous considérons les propos précédents, trois questionnements s'imposent à la formulation de la problématique de notre sujet.

- Comment les médias ivoiriens sont-ils devenus acteurs d'une crise qui a une origine sociopolitique ?
- Quel a été le véritable rôle de ces médias dans la crise sociopolitique et postélectorale de 2010 ?
- Quelle place d'acteur ont occupé et continuent d'occuper les médias ivoiriens notamment la presse écrite pendant et après les événements postélectoraux ?

Notre thèse est que les médias se détournent du rôle véritable qu'ils doivent jouer au profit d'une implication politique. Et ceci à cause de l'impact des chapelles politiques sur le traitement et le développement de l'information pendant la crise postélectorale de 2010.

Nous comptons à travers une étude quantitative montrer comment les populations jugent les journaux à partir de leur lecture (surtout) des titres à la Une de ces organes de presse pendant et après la crise postélectorale.

La configuration de notre étude partira de la description des différents médias en rapport avec la politique, puis nous amorcerons la partie empirique de notre travail en décortiquant les questions adressées aux lecteurs/auditeurs/téléspectateurs pour aboutir aux résultats et faire des recommandations.

## **I- LES MEDIAS DANS LA SPHERE POLITIQUE IVOIRIENNE**

Les médias ivoiriens, comme on le sait, à l'opposé de ceux du monde occidental ont un développement naissant. Les premiers sont pratiquement nés aux premières heures des indépendances africaines dans le courant des années 1960. Ce qui signifie qu'ils se sont confondus dans les années d'indépendance aux pays qui amorçaient leur développement. Dans cette perspective il a fallu accompagner les politiques visant à engager le développement des nations émergentes d'Afrique. Mais vers les années 90, l'on a assisté à une nouvelle donne avec ce qui est convenu d'être considéré comme un boom au niveau de la presse. Mais quelle était l'action de ces médias sur les politiques publiques à cette époque et en quoi consiste-t-elle aujourd'hui ?

### **1- L'action des médias sur les politiques en Côte d'Ivoire**

Pendant la période des indépendances, l'action des médias ivoiriens a été essentiellement d'accompagner les politiques de construction des pays fraîchement indépendants. Pour cette raison la presse était attachée aux idéologies également naissantes. En Côte d'Ivoire plus particulièrement, le régime de monopartisme instauré par feu le président Houphouët-Boigny avec son corollaire de « pensée unique » fut adopté par la presse de

l'époque. Avec une presse qui se limitait à une seule chaîne de télévision, appelée *RTI*, une chaîne de radio, *Radio Côte d'Ivoire* et un organe de presse écrite, *FraternitéMatin*. Invité de l'émission culte de *RTI*, M. Alfred Dan Moussa, ancien journaliste à *Fraternité Matin* et actuel Directeur Général de l'Institut Polytechnique Supérieur des Techniques de Communication (ISTC Polytechnique) disait ceci :

« À la période du parti unique, les ministres de la communication étaient automatiquement directeurs généraux de *Fraternité Matin* pendant de nombreuses années, bien entendu il y avait des directeurs généraux adjoints ». (2016)

Si le Ministre de la communication est en même temps le Directeur Général du journal gouvernemental, alors il convient de signifier que l'identité éditoriale de l'organe d'information est essentiellement étatique. Dans ce sens, les actions du journal ne peuvent qu'aller dans le sens de l'accompagnement des initiatives de l'État. Les organes étatiques d'information générale ont servi de courroies de transmission de l'idéologie du parti unique instauré pendant les années d'indépendance. Si les pays africains obtiennent leur émancipation après plusieurs luttes acharnées, les médias ne peuvent dans cette situation qu'en faire de même. Il faut à tout prix que les pays africains réussissent le tournant du développement après l'indépendance acquise de haute lutte. Malgré cette « pensée unique » orchestrée par les premiers pouvoirs africains, le développement va-t-il suivre ? Cette problématique mérite amplement d'être développée tant les pays africains qui croulent encore sous le poids du sous-développement ou du « mal » développement. On peut constater que malgré le rôle de suivisme savamment joué par les médias africains, les résultats escomptés ne suivent presque pas. En ce qui concerne la Côte d'Ivoire, elle a épousé l'idéologie du libéralisme qui permit aux médias de l'époque de l'indépendance de véhiculer la propagande de l'individualisme. Or, l'individualisme n'est pas forcément synonyme de progrès et de développement. La preuve, l'économie de la Côte d'Ivoire durant les deux décennies 60-70 et 70-80 a été considérée comme émergente. On a longtemps parlé de « miracle ivoirien » et il faut s'interroger sur la part de la presse de l'époque dans le développement du pays. Les nombreux détournements de fonds et la mauvaise gestion des finances publiques ont certainement été accompagnés par les médias d'État puisqu'il le fallait. Certes, il faut accompagner le gouvernement dans un pays qui amorce son développement, mais les médias ont aussi pour vocation d'interpréter, d'expliquer et même d'éclairer l'opinion publique sur les événements. Le tournant du « miracle ivoirien » aurait pu être traité avec un peu plus de discernement de la part des médias ivoiriens des années de l'indépendance. Ainsi que le signifie Catherine Audard et je cite : « *le premier crime du libéralisme classique, aux yeux de ses détracteurs de gauche comme de droite, est d'être un individualisme* » (2001, p.35). Au-delà de tout ceci, les médias d'aujourd'hui continuent de servir la cause du libéralisme et subissent le contrecoup du diktat des hommes politiques. Il faut faire marquer que les médias, contrairement à leur attitude face aux questions peu fascinantes liées à la

prévention des crises sociales, accordent traditionnellement une immense attention à tout ce qui touche à la violence politique. Dans ces cas précis, les sites internet se révèlent comme des sources populaires d'information.

## **2- L'action des politiques sur les médias en Côte d'Ivoire**

La précarité dans laquelle vivent les médias ivoiriens ne joue pas en leur faveur en ce qui concerne leur indépendance et par ricochet la préservation de la démocratie et la paix sociale. En effet, ces derniers ont pour vocation de jouer le rôle de « chien de garde » qui est le sien dans la bonne marche de la nation.

Les médias ivoiriens sont encore en proie au supplice financier et certains d'entre eux vivent dans l'instabilité économique, toujours en quête du confort digestif. Il est vrai que la concurrence « naturelle » que leur font les médias sociaux y est pour quelque chose, mais force est de reconnaître que la presse a besoin de financement pour son bon fonctionnement. L'État ivoirien à travers, le Fonds de Soutien et de Développement de la Presse (FSDP), octroie chaque année une subvention aux entreprises éditrices de presse certes, mais cela reste encore insuffisant au regard des besoins énormes en matériels et aux nombreuses pertes en termes de vente. Les entreprises d'information, surtout celles de la presse privée s'adossent donc à des mécènes politiques pour mener à bien leur activité, du reste, très délicat. Le parrainage des hommes politiques aux organes d'information pousse ces derniers à changer d'identité éditoriale. Ainsi, on peut constater que des organes consacrent plus de quatre-vingt pour cent des rubriques à la politique. Les hommes politiques ont un impact sur le traitement de l'information journalistique en Côte d'Ivoire. Rien qu'à voir les titres à la Une des journaux, par exemple, l'on peut se faire une idée de leur penchant politico-idéologique. Blé Raoul Germain (2009) a effectué une série de travaux sur la presse ivoirienne et a conclu dans l'un d'entre eux que les journaux ivoiriens à travers leur traitement de l'information sont des armes de guerre pour marquer des positions stratégiques. Ces journaux servent, en fait, d'« armes de guerre » à des partis politiques dans leur quête de positionnement sur l'échiquier politique ivoirien. Dans un pays qui a connu plus d'une décennie de crise, la violence est souvent érigée en techniques pour le combat politique. Les médias sont là pour accompagner ces positionnements très souvent par un effet de propagande. Ils utilisent surtout l'image pour dramatiser l'information et montrer qu'ils sont mieux que leurs adversaires. Comme le signifie Yves Michaud,

« Sophistiqués, étagés en gammes diversifiées, dirigés par des professionnels de la publicité et de la propagande, les médias permettent ainsi une maîtrise des images en fonction des cibles visées ».(1978, p. 48)

Cette bataille pour le positionnement politique se déroule dans les médias qui ont la caution des hommes politiques. Il s'agit donc ici des évidences que les médias et leurs mentors (hommes politiques) partagent en commun pour assurer une éventuelle victoire en ce qui concerne les joutes électorales et politiques. Cette doxa est surtout sous-tendue par des idéologies que

certaines groupes essaient d'opposer à d'autres. Dans le contexte de la configuration politique ivoirienne, la théorie du rectangle idéologique développée par TeunVanDijk est applicable. Le développement de l'information est surtout caractérisée par une catégorisation Nous/Eux où l'opposition entre les parties est très visible<sup>1</sup>. La médiatisation de la vie publique et politique bouleverse donc le rapport entre les hommes publics et les médias. Les instruments de communication et de diffusion de l'information deviennent des outils aux mains des hommes politiques. Surtout dans le contexte où ils doivent tenir des discours pour épater le public ou pour gagner des adeptes. Dominique Chagnollaud écrit ce qui suit :

« Sous l'influence de la médiatisation de la vie publique, de la croyance dans les techniques de communication politique, le discours traditionnel s'est partiellement transformé ». (1996, p. 187)

Ce discours partiellement transformé est bien entendu véhiculé par les médias, mais surtout entretenu par ces derniers. Il faut en effet soutenir la voix du parti dans un système politique (ivoirien) constitué d'alliances. Au-delà des actions des politiques sur les médias ou des médias sur les politiques, la presse ivoirienne a aussi joué un rôle important dans la crise postélectorale.

## **II- LES MEDIAS IVOIRIENS ET LA CRISE POLITIQUE ET POSTELECTORALE DE 2010**

La crise ivoirienne a été éprouvante tant pour la société civile ivoirienne, la classe politique que pour les médias. En effet, du fait de son caractère politique ce conflit a suscité beaucoup de passion. Or, comme l'a noté Bakayoko Nodjon la presse ivoirienne est une presse d'opinion. Terme qu'il définit par le fait que cette presse est idéologiquement et politiquement marquée. Les médias, au regard de toutes ces observations ont donc été impliqués dans le conflit sociopolitique. Il faut faire remarquer que de nos jours, avec le développement prodigieux des technologies de l'information et de la communication, NOCAS B. L., estime que :

« les nouveaux moyens de communication et d'information offrent aux groupes et aux individus porteuses de projet et de messages de haine et de violence des possibilités illimitées et font peu coûteuses de toucher l'opinion publique de la planète entière ». (2005, p.5)

---

<sup>1</sup> Lorsque l'on scrute les titres des journaux en Côte d'Ivoire, on se rend compte que les informations sont très tranchantes et visent à indexer les camps qui sont opposés au nôtre. Parfois pour un même événement les faits sont très contradictoires, ce qui donne l'impression que les informations ne proviennent pas du même pays. On peut également consulter Raoul Blé précité sur cette question.

Fort de cette assertion, les médias se rendent donc coupables de l'exacerbation des conflits et antagonismes sociaux.

### **1- Les médias ivoiriens dans la crise postélectorale de 2010**

Les médias ivoiriens, comme on le sait, ont joué un rôle important dans la « longue » crise ivoirienne marquée par la violence. Cet objet qu'est la crise ivoirienne est encore d'actualité avec le feuilleton judiciaire qui a cours à la Cour Pénale Internationale (CPI). Le président Laurent Gbagbo, l'un des protagonistes de cette crise ivoirienne, est en effet incarcéré et en jugement devant ce tribunal international en compagnie de Charles Blé Goudé, leader de la galaxie patriotique et son Ministre de la jeunesse de l'époque.

L'action des médias ivoiriens dans la crise postélectorale de 2010 est consubstantielle à l'état de la configuration politique dans le contexte de conflit sociopolitique. Tout le système politique a, en fait, été chamboulé par un coup d'Etat militaire en 1999 ayant entamé la cohésion sociale tant préservée par feu le président Houphouët-Boigny. Ce dernier ne cessait de veiller sur l'unité nationale et la paix sociale à travers ses fameux discours qui prennent aujourd'hui sens et du sens au regard de toute la violence armée que le pays connaît. La rébellion de septembre 2002 et la crise postélectorale de 2010 ont achevé de convaincre plus d'un sur l'incapacité de la classe politique ivoirienne à s'entendre sur un minimum pour préserver les acquis d'une nation naguère prospère et stable.

La division de la classe politique dans l'espace public ivoirien après les événements que l'on vient de citer marque aussi la division de la presse dans un pays où les médias dépendent fortement de la politique. Les affinités idéologiques et les animosités dues à une (con) quête effrénée du pouvoir d'État ont fortement détruit ce qui fait le socle d'une nation, la cohésion nationale. Ainsi que le signifie Hannah Arendt:

« Les familles sont fondées à l'image de refuges, de solides châteaux forts, dans un monde inhospitalier et étranger dans lequel dominent les affinités fondées sur la parenté. Ce désir d'affinités conduit à la perversion principielle du politique parce qu'il supprime la qualité fondamentale de la pluralité ou plutôt parce qu'il la perd en introduisant le concept d'alliance ».(1995, p. 41)

L'une des difficultés de la société en générale, de celle de l'Afrique en particulier et singulièrement celle de la Côte d'Ivoire, c'est la personnalisation de cette société. Dans la conduite politique des dirigeants africains, l'individualisme, le clientélisme, le favoritisme, la gabegie, etc. prennent souvent le pas sur l'intérêt général et l'égalité dans la justice. Les sociétés africaines fonctionnent de plus en plus dans une dimension inégalitaire. Comme les médias font aussi partie de la société, ils subissent eux aussi cette inégalité. Mais leur rôle est de dénoncer la mauvaise gouvernance et tracer les sillons d'une société plutôt basée sur la justice et l'égalité. Pour cela, il est plus que nécessaire que la presse cesse de se diviser et ait une vision plus ouverte sur le développement de la nation

ivoirienne. Dans leur ouvrage sur la ‘*violence et les ordres sociaux*’, Douglass C. North et al (2010), préconisent une organisation efficiente de la société pour éradiquer la violence sociétale. Pour eux, les thèses rejoignant celle de Max Weber qui prônent la violence légitime de l’Etat sont fausses. Les États naturels devraient avoir une bonne gestion de la violence. La solution résiderait donc dans une sorte de coopération de la puissance publique avec la société civile.

Les médias ivoiriens ont principalement joué un rôle de défenseurs de leur camp dans la crise postélectorale de 2010. Selon leur posture idéologique, ils ont plutôt défendu les hommes politiques issus des partis politiques qu’ils devraient positionner. Bakayoko Nodjon (2012) a réalisé un travail sur le traitement de l’information des journaux ivoiriens et français dans le conflit ivoirien. En ce qui concerne la presse ivoirienne, l’auteur signifie que les journaux ivoiriens ont traité l’information avec une rhétorique particulièrement tranchante. Les médias ivoiriens auraient focalisé leur discours sur la personne d’Alassane Ouattara, l’un des principaux protagonistes de la crise ivoirienne et longtemps considéré comme apatride en Côte d’Ivoire. Mais il y a aussi que, certains journaux ne pouvaient pas paraître au moment de la crise du fait d’une certaine censure qui interdisait leur publication. Selon lui, les titres paraissaient néanmoins sur la grande toile et des discours plus acerbes s’y sont tenus. Des propos très virulents auraient été tenus tant par les forums de discussion que par les journaux eux-mêmes.

En marge de toute cette implication des médias ivoiriens dans cette crise, quel discours ont-ils tenu ?

## **2- Le discours des médias sur le conflit ivoirien**

Depuis le déclenchement de la crise en Côte d’Ivoire, la télévision, le téléphone, la radio, la presse écrite, et internet ont conjugué leurs efforts pour donner naissance à un super réseau de communication qui, dans le meilleur des cas, a suscité l’émergence de lieux virtuels de discussion publique et, au pire, exploité en boucle les plus épouvantables images des destructions de biens matériels, d’exécutions sommaires, de tortures de tous genres que pouvaient commettre les différents protagonistes. Le rôle central des médias dans la stratégie propagandiste était donc mis en place.

Les médias ivoiriens, toutes obédiences confondues, ont été très incisifs dans la crise ivoirienne. *La RTI la Première*, la première chaîne de télévision nationale censée être une télévision de service public a carrément changé de ligne éditoriale pendant la crise postélectorale de 2010. Au point où on l’a qualifié de bastion propagandiste du pouvoir Gbagbo. Après la proclamation des résultats de l’élection de 2010, en effet, des « observateurs » ont défilé sur cette télévision pour prendre partie pour un candidat alors qu’il y avait un contentieux postélectoral non encore réglé. L’émission « Raison d’État » de la *RTI la Première* fut une véritable foire aux injures et à la propagande pendant que la télévision véhiculait des images très militarisées. Ces images avaient inévitablement une incidence négative sur les téléspectateurs et pouvaient inciter à la violence.

De l’autre côté du rideau de fer, les adversaires du camp présidentiel, les membres du Rassemblement des Houphouëtistes pour la Démocratie et la Paix (RHDP) se sont organisés pour se doter de structure médiatique



audiovisuel. Pendant cette même crise post-électorale de 2010, l'une des priorités des membres du RHDP était de donner de la visibilité à Alassane Ouattara, reclus dans son quartier général de l'Hôtel du Golf. D'où la création d'une chaîne de radio, *Radio Côte d'Ivoire* et une chaîne de télévision dénommée *Télévision Cote d'Ivoire* (TCI). Une chaîne de télévision qui va servir de caisse de résonance propagandiste au service des partisans du RHDP. En toute illégalité et en toute impunité, cette télévision avait projeté des émissions visant à discréditer le camp de La Majorité Présidentielle (LMP). Le discours provenant de cette antenne fut tout aussi violent que celui de la *RTI la Première*. Selon le quotidien *le Temps* du vendredi 24 Novembre 2017, à la page 5, « Voir Ouattara sur les ondes devient une priorité stratégique » témoigne le Général Castre<sup>1</sup> « Il importait, explique un conseiller de l'Elysée, que Ouattara puisse s'afficher avec ses pairs en Afrique et à l'international ».

Du côté de l'autre partie du pays, c'est-à-dire à Bouaké (fief de la rébellion) et dans les autres zones contrôlées par la rébellion, la télévision régionale de la *RTI* et la radio (*TV Bouaké* et *Radio Bouaké*) ont été récupérées par les rebelles pour en faire les leurs. La radio de Bouaké a été récupérée par les rebelles et fut baptisée '*Radio Notre Patrie*' pour servir la cause des Forces Nouvelles et de la zone sous leur contrôle. Et le discours qui ressortait de ces « nouveaux médias » fut très acerbe, étant donné que l'objectif était de salir l'image de l'autre camp tout en préservant la sienne.

Aujourd'hui, les médias à la solde du parti au pouvoir ou de l'opposition en Côte d'Ivoire, peuvent compter sur les autoroutes de l'information qui diffusent instantanément à travers le monde les nouvelles de leurs exploits ou les dérives de leurs adversaires. C'est ce que l'on appelle « la propagande par les faits<sup>2</sup> ». Certainement que sans le vouloir, les médias jouent un rôle central dans la stratégie de déstabilisation des régimes en place et se trouvent dans une position où ils peuvent magnifier ou minimiser les actes de violence politique et leurs acteurs ; mais ils peuvent aussi naturellement, leur assurer une couverture qui évite l'un et l'autre de ces excès.

Au-delà du discours tenu par les médias, il convient dans une étude empirique, de montrer qu'ils ont été acteurs ou non pendant et après le conflit ivoirien. Les résultats d'une étude faite à partir d'un questionnaire aux populations d'Abidjan aura permis de répondre à cette question centrale.

### **III- LA RESPONSABILITE DES MEDIAS DANS LA CRISE IVOIRIENNE VUE PAR LES POPULATIONS**

En ce qui concerne la partie empirique de notre travail nous avons, comme mentionné plus haut, choisi de signer un contrat de collaboration avec les populations à travers un questionnaire élaboré à leur intention.

<sup>1</sup> Le Général Castre, est officier supérieur de l'armée française, Chef de l'opération Licorne en Côte d'Ivoire pendant la période de la crise post-électorale de 2010.

<sup>2</sup> Les anarchistes et les révolutionnaires du XIX<sup>ème</sup> concevaient la violence comme une propagande par le fait dans la mesure où ils considéraient leurs actes terroristes comme des messages adressés tant au gouvernement qu'à l'ensemble de la société. Voir Schmid et de Graaf, 1982, P.11-14.

Nous avons donc choisi un échantillon de 100 personnes parmi les lecteurs/auditeurs/ téléspectateurs du district autonome d'Abidjan pour leur administrer le questionnaire. Il faut aussi noter que la réactivité des répondants a été par moment très difficile et il a fallu recourir à des méthodes diplomatiques pour recueillir les informations.

Pour ce qui est de la méthode d'échantillonnage, nous avons voulu utiliser la méthode systématique qui consiste à sélectionner aléatoirement des individus parmi la population de lecteurs/auditeurs/téléspectateurs. Nous en avons sélectionné 100 dans cette population.

### 1- Responsabilité sur la période de crise

De manière générale, en période de crise sociale ou de catastrophe majeure, qu'elle soit naturelle ou non, le public est toujours tributaire des organes d'information et plus particulièrement la radio, la télévision et la presse écrite pour se tenir au courant du déroulement de la crise et savoir ce qu'il doit faire ou ne pas faire.

Soient les questions suivantes :

- 1) Pensez-vous que les médias locaux ont pris part à la crise de 2010 ?
- 2) Selon vous, quels sont les médias qui ont pris une part active dans la crise ivoirienne ?
- 3) Quel a été leur degré d'implication ?
- 4) Comment ces médias se sont-ils impliqués ?
- 5) Quelle est, selon vous, l'incidence de cette implication sur la population ?

- Éléments de réponse

oui non

Question 1 94% 6%

Beaucoup de médias impliqués Peu de médias impliqués

Question 2 50% 50%

Très impliqués Assez impliqués Moyennement impliqués Peu impliqués

Question 3 60% 20% 5% 5%

Propos injurieux Infos truquées

Question 4 70% 30%

Méfiance/division Tous azimuts Titres incendiaires Division/rend gens violents

Question 5 46% 34% 8% 12%

### Tableaux de pourcentage et de catégorisation des réponses du questionnaire

À la description de toutes ces données, il faut signifier que la quasi-totalité des enquêtés pensent que les médias ivoiriens se sont impliqués dans la crise ivoirienne et donc sont acteurs de ce conflit. A la question de savoir quel a été leur degré d'implication dans cette crise, 60% des répondants ont dit que les médias ont été fortement impliqués, pendant que 20% soutiennent qu'ils se sont assez impliqués, quand 5% disent moyennement impliqués et 5% peu impliqués. 70% des enquêtés pensent que les propos des médias ont été injurieux pendant la crise, lorsque 30% affirment que les informations n'étaient pas vérifiées. Pour ce qui est de la conséquence de cette implication des médias dans la crise, 46% des répondants pensent que l'information attire la méfiance et la division entre les populations, tandis que 34% des personnes estiment que l'information a eu des conséquences fâcheuses dans tous les domaines, 8 % affirment que les titres sont incendiaires et 12% disent que l'information divise les militants et les rend très violents.

À l'analyse de tout ceci, on peut inférer que selon les enquêtés, les médias ont effectivement joué un rôle d'acteur de premier rang dans la crise ivoirienne à partir de leur traitement de l'information souvent tranchant et incitant à l'affrontement. Ce traitement de l'information pendant la crise aurait été partiel et partisan à telle enseigne que cela a eu des conséquences sur la cohésion sociale. La société ivoirienne serait davantage fracturée à cause de cette façon de diffuser l'information.

#### **2- La responsabilité sur la période post-crise**

En période de crise, les organes de presse donnent généralement la parole à tous ceux qui sont engagés dans la crise ou les utilisent comme des sources d'information fiables. S'il est important de savoir si les médias en Côte d'Ivoire ont à cet égard servi l'intérêt public, on est également amené à se demander si la forme et l'orientation des reportages pendant, et après les phases les plus aiguës de la crise, ou encore sur le point de savoir si les médias se sont faits volontairement les instruments de l'intoxication et du détournement de l'information ou si devant la gravité extraordinaire des événements, ils ont provisoirement renoncés à leur rôle d'observateurs critiques.

#### **Sur la période post-conflit**

Soit le questionnaire suivant :

- 1) Pensez-vous que les médias jouent également un rôle après la période post-crise ?
- 2) Quel est donc ce rôle ?
- 3) Quelle est l'action des médias dans les conflits chroniques survenant dans la société ?
- 4) Quel est votre regard sur le fait que les médias post-conflit en Côte d'Ivoire ?
- 5) Quelle est l'action des médias dans les conflits chroniques survenant dans la société ?

6) Quel est votre regard sur le fait que les médias post-conflit en Côte d' Ivoire ?

- Éléments de réponse

oui non

Question 1 84% 16%

Tout rôle Combat entre Non-respect de la  
journaux régulation

Question 2 30% 37% 33%

Cantonnés à leur ligne Non-respect de la  
régulation

Question 3 60% 40%

Perception Actualité Actualité honnête  
des crises superficielle  
selon les  
intérêts

Question 4 48% 48% 4%

Envenimement Refus de dire la Pas Sans  
de la situation vérité acteurs de réponse  
après crise la crise

Question 5 80% 5% 5% 10%

Tableaux de pourcentage et de catégorisation des réponses du questionnaire

Au commentaire de ces tableaux décrivant la période post-crise, on peut remarquer que 84% les répondants ont affirmé que les médias ont également été acteurs de la crise ivoirienne après la crise postélectorale et 16% disent non. Pour ce qui est de la question de savoir quel est ce rôle, 37% affirment qu'il y a opposition entre les journaux, quand 30% disent qu'ils ont joué des rôles différents dans tous les domaines. Au sujet des médias ivoiriens, 33% des enquêtés pensent que ceux -ci biaisent l'information. En ce qui concerne l'action des médias dans les conflits post-crise, 48% des enquêtés disent que les médias ont une perception intéressée de ces crises, quand 48% trouvent que leur actualité est superficielle et 4% soutiennent que l'actualité postélectorale est honnête. Les résultats de la question sur le regard des enquêtés à propos de l'action des médias après la crise, montrent que 80% des enquêtés affirment que les médias enveniment la situation après la crise, quand 10% d'entre eux disent n'avoir pas de réponse. De même, 5% des répondants soutiennent que les médias refusent de dire la vérité sur la crise, tandis que 5% pensent que les médias ne sont pas acteurs après la crise.

À l'analyse de ces tableaux, il convient de souligner que la tendance qui se dégage penche vers une incrimination des médias après la crise postélectorale. Selon les populations, les médias ivoiriens auraient été des acteurs-clés après la crise postélectorale du fait de leur traitement partial de l'information sur la crise ivoirienne. Les médias défendent en effet un camp particulier au lieu d'orienter l'information vers l'intérêt général. En la matière pour Wilkinson (2001, p.181), l'objectif des médias est de devancer leurs concurrents en publiant des informations qui retiendront l'attention du public, le tiendront en haleine, et leur permettront du même coup d'augmenter leur taux d'audience et leur rentabilité.

## CONCLUSION

Au total, les médias ivoiriens ont été au regard de notre étude "acteurs" de la crise ivoirienne à côté des vrais acteurs que sont les hommes politiques et l'armée. En réalité, comment des instruments de communication et de diffusion de l'information, censés féconder la démocratie peuvent se mêler à des crises politiques ? À y voir clair, la situation des médias ivoiriens est plus délicat qu'on ne le pense. Eu égard à la précarité dans laquelle ils travaillent et aux conditions politiques, rien ne favorise une véritable liberté d'expression et par ricochet, une véritable liberté de presse. Les mutineries, les crises politico militaires, les guerres, les actes terroristes, etc., trouvent bien malheureusement une place terreau fertile dans ce qui est convenu d'être nommé, l'information spectacle qui a de plus en plus la faveur des médias. Ces médias assurent aux héroïques justiciers et aux bandits de grands chemins un public toujours renouvelé. De ce point de vue, les entreprises vouées à l'information ne diffèrent pas de l'industrie du spectacle qui exploite la thématique des bons et des méchants dans sa course effrénée au succès commercial. Ainsi, les médias ne peuvent que s'adosser à des opinions politiques non seulement pour s'affirmer, mais aussi pour s'assurer une survie au détriment des populations toujours exposées à ces canaux.

Le contexte violent de la crise ivoirienne a également une conséquence sur le traitement de l'information des médias, car ces derniers font également partie de la société. La situation anémique provoquée par une sorte de déliquescence de l'Etat et un désordre tous azimuts favorise l'action négative des médias dans et après la crise. Or, leur action aurait été de contribuer à la reconstruction de la paix civile et à une réconciliation nationale. Mais dans une société aussi fragmentée que celle de la Côte d'Ivoire, une telle entreprise s'avère difficile. Les plaies sont encore béantes et la société n'est pas encore soudée malgré les efforts entrepris ici et là pour ramener l'union, la paix et la cohésion sociale.

Dans le cadre de ce travail, nous avons voulu montrer que les médias ivoiriens ont certes contribué à l'exacerbation la crise ivoirienne, mais ils restent et demeurent des instruments au service de la démocratie. La fonction des médias est en effet de conduire le public vers une certaine destination à travers l'information et non de participer à des crises. Les réponses que nous avons obtenues des populations montrent qu'elles ont des réticences face aux médias qui ont le devoir de rectifier le tir. Au bout du compte, les

recommandations énoncées dans cet article pourraient par ailleurs constituer une sorte de guide moral à l'usage des médias en cas de conflit armé centrifuge ou centripète.

## BIBLIOGRAPHIE

- Arendt (H.), *Qu'est-ce que la politique*, Paris, Editions du Seuil, 1995.
- Audard (C.), *Qu'est-ce que le libéralisme ?, Ethique, politique, société*, Paris, Gallimard, 2009.
- Blé (R.G.), « *La guerre dans les médias, les médias dans la guerre en Côte d'Ivoire* », Codestria, Afrique et développement, vol XXXIV, N° 2, 2009 pp. 177-201.
- Chagnollard (D.), *Introduction à la politique*, Paris, Editions du Seuil, 1996.
- Le Temps*, Quotidien ivoirien d'information générale, du vendredi 24 novembre 2017, N. 4238.
- Michaud (Y.), *Violence et politique*, Paris, Gallimard, 1978.
- Nacos (L. B.), *Médias et terrorisme, Du rôle central des médias dans le terrorisme et le contre- terrorisme*, Paris, Nouveaux horizons, 2005.
- Nodjon B., « *Figure de rupture dans les médias autour des élections présidentielles de 2010 en Côte d'Ivoire : regards croisés de la presse française et ivoirienne de 2010 à 2011* », Université de Lyon 2, Laboratoire ELICO et triangle, 2012.
- North (D.C.), Wallon (J.J.), Weingast (B.R.), *Violence et ordres sociaux, un cadre conceptuel pour interpréter l'histoire et l'humanité*, Paris, Editions Gallimard, 2010.
- Rieffel(R.), *Que sont les médias*, Paris, Editions Gallimard, 2005.
- Schimidet De Graaf, *Violence as communication: Insurgent Terrorism and the Western New Media*, Beverly Hills, Californie, Sage Publication, 1982.
- Wilkinson (P.), « *The Media and Terror: A Reassessment* » *Terroris and political violence* 9, été 1997, p. 132-134.
- Zio (M.), *L'OLPED, pionner de l'autorégulation des médias en Afrique*, Paris, Gret, 2001.

## **LES SOFAS DE BERNARD ZADI ZAOUROU, UN THEATRE A LECTURE SCENIQUE MULTIPLE : LE CAS DU TABLEAU VII**

Seri Elie Kouaho **LIAZERE**  
Université Félix Houphouët-Boigny

### **Résumé :**

La mise en scène fonde sa validité technique et artistique sur sa capacité à représenter, à incarner dans une parole vivante le texte écrit et à le traduire visuellement. La représentation du texte théâtral confère à celui-ci une lecture particulière qui permet de le saisir dans toutes ses implications. La mise en scène du texte dramatique est une autre lecture qui conduit à la compréhension de l'œuvre dramatique et lui donne d'acquérir une signification définitive. Le texte de théâtre, finalement, peut sortir d'une mise en scène particulière, diminuée ou anoblie, esthétiquement et/ou idéologiquement. C'est cette possibilité multiple de réalisation scénique du texte dramatique et de son accent idéologique, que la présente étude veut justifier à travers *Les Sofas*<sup>1</sup> de Zadi Zaourou.

**Mot-clés :** Texte théâtral – Mise en scène – Représentation – Œuvre dramatique – Les Sofas

### **Abstract :**

The staging bases its technical and artistic validity on its ability to represent, to embody in a living word the written text and to translate it visually. The representation of the theatrical text gives it a particular reading that makes it possible to grasp it in all its implications. The staging of the dramatic text is another reading that leads to an understanding of the dramatic work and gives it a definitive meaning. Finally, theatrical text can come out of a particular staging, diminished or ennobled, aesthetically and / or ideologically. It is this multiple possibility of scenic realization of the dramatic text and its ideological accent, that the present study wants to justify through the *Sofas* of Zadi Zaourou.

**Keyword(s):** Theatrical text - Direction - Performance - Dramatic work - Sofas

## **INTRODUCTION**

La mise en scène fonde sa validité technique et artistique sur sa capacité à représenter, à incarner dans une parole vivante le texte écrit et à le traduire visuellement. L'inscription de la représentation notamment dans le texte de théâtre lui confère une lecture particulière, qui invite le lecteur à s'imaginer spectateur pour saisir le texte dans toutes ses implications. Car c'est aussi par la "mise en scène" de celui-ci, que l'œuvre dramatique acquiert une signification définitive.

Par ailleurs, par la mise en scène proprement dite, le texte prend vie et peut échapper à son auteur. Dès lors, il relève de la responsabilité des acteurs, du metteur en scène et de tous les professionnels qui l'assistent. Sa réception par le public dépend décidément de la façon dont les praticiens le traduisent. Ainsi, un texte dramatique peut faire l'objet de différentes représentations et, donc, exposer différentes visées, selon les sensibilités

---

<sup>1</sup>Zadi (Bernard Zaourou), *Les Sofas* suivi de *L'œil*, Paris, L'Harmattan, 1979.

scéniques et scénographiques des metteurs en scène. Il peut encore prêter à une mise en scène composite, selon que le metteur en scène intègre une variété de modèles scéniques. Le texte de théâtre, finalement, peut sortir d'une mise en scène particulière, diminuée ou anoblie, esthétiquement et/ou idéologiquement. C'est cette possibilité multiple de réalisation scénique du texte dramatique et de son accent idéologique, que nous reconnaissons et voulons justifier à travers *Les Sofas*<sup>1</sup> de Zadi Zaourou, notamment en son tableau VII.

Le choix de cette pièce tient non seulement de ce qu'elle symbolise la période classique de l'écriture dramatique de cet auteur<sup>2</sup>, mais encore elle occupe une place particulière dans la littérature dramatique ivoirienne postindépendance. Dans celle-ci, *Les Sofas* apparaît, aux dires de Koffi Kwahulé, comme « *le réquisitoire le plus violent du procès contre le colonialisme* »<sup>3</sup>. Quant au tableau retenu, dernier tableau avant l'épilogue, il fait partie des temps forts de ce drame historique. Marquant le dénouement de l'action, il concentre en lui seul toutes les tensions d'un conflit dramatique au sommet de l'empire mandingue.

Certes, *Les Sofas* a déjà fait l'objet de plusieurs mises en scène<sup>4</sup>, mais chaque mise en scène, bien que liée à la trame du même texte, éveille des émotions et produit des significations différentes. La présente réflexion, se situant dans la recherche-crédation, a donc pour intention majeure de proposer une mise en scène intégrée de ce tableau, pour surligner la profondeur de la fable dramatique et les significations qui en découlent. Comment opère donc la mise en scène proposée du tableau VII de *Les Sofas* ? En d'autres termes, quelles dispositions préalables prend-t-elle, quels dispositifs scéniques mobilise-t-elle et quelles significations particulières véhicule-t-elle, pour montrer finalement que cette pièce peut valablement faire l'objet d'une lecture scénique multiple ? Ces interrogations indiquent d'abord d'envisager la réécriture du tableau concerné et le dispositif scénique, ensuite de présenter la mise en scène en question et, enfin, d'en dégager une signification esthétique et idéologique.

## I- REECRITURE DU TABLEAU VII ET CONSTRUCTION DU DECOR

La réécriture est l'une des formes multiples de la récupération<sup>5</sup>. Celle-ci est la méthode la plus radicale pour traiter le texte dramatique comme matériau brut. Elle fait partie, selon Patrice Pavis<sup>6</sup>, de la typologie des mises

<sup>1</sup>Zadi (Bernard Zaourou), *Les Sofas* suivi de *L'œil*, Paris, L'Harmattan, 1979.

<sup>2</sup> En effet, la production dramatique de Zadi Zaourou se distingue en deux périodes majeures : la première est de type classique, du modèle classique hérité de la colonisation ; la seconde, à contrario, se fonde sur une esthétique traditionnelle bété (culture d'origine du dramaturge) et se dénomme Didiga.

<sup>3</sup>Kwahulé (Koffi), *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 9.

<sup>4</sup>*Les Sofas* : Créé en 1968 à Strasbourg par Roland Deville ; mise en scène de Jean Favarel avec l'Institut National des arts d'Abidjan au Théâtre de la Cité de Cocody en 1972 ; Mise en scène de Bah Blaise avec l'Institut National des arts d'Abidjan au Théâtre de la Cité de Cocody en 1976.

<sup>5</sup> La récupération porte, dans la pratique contemporaine, divers noms : actualisation, modernisation, adaptation, réécriture, etc.

<sup>6</sup>Pavis (Patrice), *L'Analyse du spectacle*, Paris, Editions Armand Colin, 2012, p.222.



en scène des classiques issues, implicitement ou explicitement, du texte dramatique. Quant à la construction du décor, elle s'appuie principalement sur le dispositif scénique qui, au théâtre, représente l'appareillage utilisé pour organiser l'espace de jeu et faciliter les déplacements pendant la représentation.

### 1- La réécriture du texte

La réécriture traite la lettre du texte comme prétexte à variations ou à écritures et la modifie en faisant profession de ne pas s'y intéresser. Ce qui rend cette pratique imprévisible et sa théorisation impossible. Pourquoi alors soumettre le tableau VII à une telle démarche ? En réécrivant ce texte, l'intention est de présenter l'esthétique, la pensée et la culture véhiculées par l'œuvre de Zadi sous un nouvel angle, qui suscite des potentialités scéniques comme celles des technologies novatrices.

La pièce de Zadi soumise à la réécriture est un drame historique. Elle raconte, en sept tableaux et un épilogue, l'histoire du Wassulu, empire confronté à sa plus grave crise, engendrée par l'invasion coloniale française. Le tableau VII, objet de notre création, expose le deuxième et dernier face à face entre le roi Samory et son fils, le prince Karamoko, au palais, en présence du peuple et de Mory l'inconditionnel griot du roi, dans un procès qui déterminera le destin de l'empire. Dans ce sens, la pièce correspond à l'écriture classique de Zadi, avec notamment l'option des tableaux et la structuration du drame en exposition - nœud - dénouement.

La réécriture du tableau VII réalisée nous a permis d'obtenir un texte de treize répliques portées par cinq personnages singuliers contre seize répliques avec six personnages singuliers et *le peuple*, pour le texte original. Par cette opération, nous avons également abouti à une réduction significative des tirades de Karamoko et Mory (*Les Sofas*, pp.52, 55, 56.).

### Tableau VII réécrit

*Les trompes. Almamy entre, suivi de sa cour et notamment de Mory Fin'Djan. Entre ensuite le prince Karamoko, encadré par des sofas armés.*

1. **Samory** : Dieu fasse que rien ne nous écarte de la justice et de la vérité. Mes amis, le procès d'aujourd'hui doit revêtir un caractère exceptionnel, parce que l'accusé est un Touré, précisément celui-là même qui devait prendre en main les destinées de ce pays dès la fin de mon règne. Je ne me sens pas le droit de présider moi-même ces assises. Les lois de l'empire doivent avoir cours et s'appliquer à tous, toujours et en tout lieu.
2. **Premier homme du peuple** : Karamoko Touré. Tu es accusé d'avoir trahi ton peuple, et ton propre trône. Tu as pactisé avec le plus cruel ennemi du peuple mandingue.
3. **Deuxième homme** : Tu as tenté d'abattre le moral du peuple en lui prêchant la peur du danger. En agissant ainsi, tu as souillé le glorieux passé des Touré dont tu es issu.
4. **Le prince** : (*Très ferme*) Qui m'accuse ?
5. **Le premier homme du peuple** : (*Le ton acéré*) Ton peuple !

6. **Le prince** : Le peuple ? Mon peuple ? Qui donc ? Vous ? (*Il éclate de rire.*) Soit. (*Vivement.*) Mais il y a bien quelqu'un qui a pris sur lui de convoquer cette assemblée ?
7. **Samory** : Moi, Samory Touré, ton père et ton maître ! Dis-nous combien de temps tu te riras de la terre mandingue.
8. **Le prince** : (*Visiblement ému, l'observe un temps de silence*) Je te remercie Fama. Je te salue, peuple du Wassulu. Mais dites-moi, où et quand ai-je trahi le pays ?
9. **Mory** : Lorsqu'à la suite du traité de Kéniéba-Koura, l'almamy a manifesté le désir de t'envoyer en France comme ambassadeur, j'ai été à la cour le seul homme à m'y opposer. Mais j'ai fini par comprendre que l'almamy voulait mettre le gouvernement français à l'épreuve. En te désignant comme la garantie de sa bonne foi, il a signé l'acte de Kéniéba Koura avec le sang de ses veines. Cela n'a pas suffi aux Français pour comprendre que nous désirions la paix. Mille et une fois, ils ont violé notre territoire, malmené nos populations, piétiné tous les traités qu'ils ont eux-mêmes signés : Kéniéba Koura, Bissandougou, Niako... Siguiri, où tu t'es rendu hier, ne compte plus au nombre de nos cités. Ils nous l'ont prise par un traité inégal. Tout cela, tu le sais, prince, et tu trouves absurde que nous préparions notre peuple à la résistance ? Et tu te ravales à ramper aux pieds d'Archinard pour négocier on ne sait quelle paix nouvelle ? Dignité, honneur, amour du pays et du peuplène comptent plus pour toi, Karamoko. Le voilà ton crime.
10. **Le prince** : MoryFin'Djan oublie un autre chef d'accusation. J'ai eu avec lui-même un entretien et je lui ai proposé d'user de son influence pour isoler l'almamy mon père et l'amener à renoncer à la solution militaire du conflit.
11. **MoryFin'Djan** : Oui, j'ai repoussé cette offre, mais j'ai cru devoir me taire par honneur que par infidélité à l'empereur.
12. **Karamoko** : J'ai rencontré Archinard à Siguiri, symbole de l'agression étrangère, pour mon peuple. A Siguiri, Archinard m'a proposé de détrôner l'empereur avec son aide. (*Rumeurs dans l'assistance.*) J'ai repoussé cette offre. De cet entretien, je n'ai pas cru devoir informer l'almamy, observant en cela la même attitude que MoryFin'Djan. A entendre djéliMory, mon « témoin à charge », tout se passe comme si je n'avais jamais désiré que la ruine de cet empire dont je demeurais, jusqu'à cette heure le seul héritier. MoryFin'Djan recherche la paix pour le pays, Karamoko aussi. Je n'ai donc nulle complaisance pour l'ennemi. Je le redoute. Où est donc mon crime ? (*Long silence*)
13. **Samory** : (*Très grave*) Tu continues d'abuser le peuple, Karamoko. Ce ne sont plus les envahisseurs qui s'occupent de nous intimider, c'est toi qui t'en charges. Tiens. (*Sort une lettre qu'il tend à l'accusé.*) Voici le fruit de tes tractations. (*Un temps*) Archinard menace de me déclarer la guerre si, de l'avoir rencontré, il est porté la moindre atteinte à ta personne. Il te comble d'éloges et t'appelle le seul véritable ami de la France. (*Un temps*) Peuple de Wassulu et du Toron, je te demande pour le prince Karamoko, et en ton nom, la peine de mort.

## 2- La construction du décor

Quelle construction du décor pour le tableau VII réécrit ? De même que le texte réécrit s'est appuyé sur le texte original de Zadi, de même, sa construction du décor va partir du dispositif scénique qu'offre le même texte de base ; car c'est bien le dispositif scénique qui permet au scénographe<sup>1</sup> de disposer des aires de jeux, des objets, des plans d'évolution et de varier, si nécessaire, la structure en cours de spectacle.

Le dispositif scénique de départ du tableau VII est succinctement diffusé dans les didascalies et autres tronçons de dialogues : « *La foule s'ébranle et fonce au palais* » (*Les Sofas*, tableau VI, p.52) ;

« Les trompes. L'Almamy entre suivi de sa cour et notamment de MoryFin'Djan. Entre ensuite le prince Karamoko, encadré par des sofas armés. » (*Les Sofas*, tableau VII, p.52) ; « Dieu fasse que rien ne nous écarte de la justice et de la vérité » (Tableau VII, p.52).

Au regard de ces indices, il se dégage que le dispositif scénique de la pièce de Zadi ne laisse pas suffisamment transparaître de détails sur le palais, espace privilégié du conflit dramatique. Il informe, du reste, sur la situation globale de l'histoire de l'empire mandingue de Samory au XIX<sup>ème</sup> siècle et sur l'identité des personnages. Un dispositif scénique, aussi sobre, pousse le créateur à faire preuve d'imagination pour la création du décor.

La construction de notre décor s'articulera essentiellement autour de l'intervention de la lumière, la pénombre et les ombres. La lumière apparaîtra d'abord rouge en fond de scène et sur les côtés latéraux pour marquer les moments de tension, et sera ensuite remplacée par un cercle de lumière blanchâtre (mince espoir d'un aboutissement heureux) pour délimiter, aux trois quarts de la scène, l'espace du procès. Au-delà de ce cercle, interviendra une pénombre (persistance de la crise). Elle sera investie, à un moment donné, par des ombres menaçantes, armées de fusils et du drapeau français, à peine perceptibles, mais suffisamment visibles par le public. Elle chassera graduellement le rouge et cherchera, durant tout le procès, à comprimer le cercle de lumière blanc jusqu'à son extinction, signe dans l'esprit de Samory de l'invasion totale du Wassulu.

Pour l'encadrement de cette atmosphère, aucun ornement si ce ne sont quelques accessoires utiles à l'action : le trône de Samory disposé au centre du cercle lumineux et le fond de scène constitué d'un grand morceau de bazar gris et violet d'aspect lourd et puissant, préférable à la popeline peinte qui fait pauvre. Pendant le procès, l'almamy exhibera, à la ceinture, une épée de justice qualifiée d'« *exécuteur des méchants (dyougoufagha)* »<sup>2</sup> et une hache. Les geôliers de Karamoko seront armés chacun d'un fusil et Mory, le « témoin à charge », juste de sa parole d'accusateur. Quant au prévenu, il sera dépourvu de toute arme. En tant que pièce classique, *Les Sofas* nous impose de travailler à l'économie.

<sup>1</sup> La scénographie s'occupe en substance de la conception du décor et de son dessin, le scénotechnique de la mise en œuvre technique de la scénographie.

<sup>2</sup>Ki-Zerbo (Joseph), *Histoire de l'Afrique noire*, Paris, Éd. Hatier, 1972, p.385.

Le scénographe s'attachera donc à l'intervention subtil des ombres et des lumières ainsi que des objets scéniques<sup>1</sup> pour mettre en évidence le jeu des personnages que nous considérons comme les composantes majeures du décor et exploiter au mieux leurs mouvements d'ensemble. L'espace ludique, dessiné par le mouvement des acteurs, est le tribunal impérial où convergent toutes les parties-prenantes au procès. Samory et sa cour entrent côté jardin, Mory et le peuple aussi. Karamoko, lui, entre côté cour. Le premier chemin est celui des accusateurs et le second, celui de l'accusé qui se dirige vers la mort. Le décor ainsi planté, la mise en scène peut advenir.

## II- MISE EN SCENE DU TABLEAU VII

La mise en scène proposée repose sur la mise en œuvre intégrée de différents modèles. Il s'agit de la combinaison des mises en scène métaphorique et événementielle, telles qu'élaborées par Hans-Thies Lehmann d'une part, et de la pertinence de la démarche de Jean-Louis Barrault, d'autre part. Selon Hans-Thies Lehmann :

« la mise en scène métaphorique se sert de la scène comme d'une métaphore du texte dramatique qu'elle commente et illustre avec les moyens scéniques (...) la mise en scène est événementielle lorsque la scène se donne comme un événement qui ne doit rien à la lecture d'un texte, mais fournit un dispositif (...), une situation qui se caractérise par la coprésence de la production et de la réception. »<sup>2</sup>

La conjugaison de ces deux types de mise en scène, en effet, a le mérite de privilégier une pleine expressivité des dispositifs scéniques et de tenir compte de la réception. A cette combinaison de formes de mises en scène, intervient la démarche de Jean-Louis Barrault qui, notamment dans sa *Mise en scène de Phèdre*<sup>3</sup> de Racine, fait suivre le texte de son écriture scénique. Il s'agit d'une écriture qui, au rythme des dialogues et du jeu des personnages, expose toute sa vitalité.

En s'enrichissant de ces deux modèles de Lehmann et de l'expérience de Barrault, la mise en scène proposée du tableau VII s'attache à mettre en évidence les personnages principaux qui ont déjà choisi la solution extrême, dans le conflit qui les oppose depuis le tableau II. Samory et son fils Karamoko s'en remettent, ici, à la justice du peuple dans un procès que nous avons structuré en deux étapes intitulées « *mouvements* »<sup>4</sup>. Le premier part de la réplique **1 (R.1)** à la réplique **6 (R.6)** et le second de **R.7** à **R.13**. Cette structuration révèle l'enjeu de la mécanique de la pièce.

### 1- Premier mouvement (R.1- R.6)

*La scène s'éclaire d'un plein-feu. Le peuple, figuré par un personnage, est en place. Le décor est composé d'un trône situé au centre de la scène, entre le 2<sup>ème</sup> et le 3<sup>ème</sup> plan. Une lumière rouge illumine le fond de scène, les*

<sup>1</sup> L'objet scénique est une chose figurable sur scène et manipulable par le comédien.

<sup>2</sup> Lehmann (Hans-Thies) cité par Pavis (Patrice), *Op.cit.*, p-p. 2024-224, 2012.

<sup>3</sup> Barrault (Jean Louis), *Mise en scène de Phèdre de Racine*, Paris, Edition du Seuil, 1946.

<sup>4</sup> Barrault (Jean-Louis), *Op.cit.*, p. 202.

*façades droite et gauche et plonge la scène dans un climat de tension généralisée. En fond sonore, musique lente et triste d'une flûte bergère.*

*Les trompes sonnent, la flûte se tait. Samory entre côté jardin suivi de sa cour (MoryFin'Djan et un homme), 2<sup>ème</sup> plan. Il s'installe sur son trône, le regard austère. Mory s'immobilise à sa droite. Il rejoint l'homme du peuple, au 2<sup>ème</sup> plan, côté jardin, demi-milieu. Samory s'entretient avec Mory légèrement courbé. Celui-ci se relève et Samory lève la main.*

*Karamoko entre côté cour, 3<sup>ème</sup> plan, encadré par deux sofas armés de fusils. Il s'arrête un temps au niveau du trône, à trois pas, balaie l'assemblée du regard, descend entre les 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> plans et s'immobilise. Les sofas se sont rangés à l'arrière-plan, de chaque côté du trône.*

1. L'almamy, figé dans son siège, les yeux presque clos pendant tout le parcours de Karamoko, les rouvre quand celui-ci s'arrête. Il prend la parole en regardant droit devant lui, côté face. Le ton grave et monocorde, il libère un discours à plusieurs paliers. (*La lumière rouge disparaît engloutie par la pénombre, donnant plus d'éclat au cercle de lumière blanchâtre*). Il confie d'abord le procès à Dieu, le ton presque incantatoire. Son regard, toujours côté face et haut, il s'adresse ensuite au peuple pour lui notifier les enjeux du procès. Par moments, il regarde de chaque côté du trône vers les trois hommes qui figurent le peuple. Le statut de l'accusé implique l'application rigoureuse de la loi. Son « *Mes amis* », qui est une prise à témoin pleine d'émotion, n'enlève rien à la sévérité de son discours. Souventefois, Mory fait un geste d'approbation en l'écoutant attentivement ou en levant le regard sur Karamoko, tandis que ce dernier, lui, est resté méditatif. Seule sa tête bouge dans un mouvement lent et varié du haut vers le bas et de la droite vers la gauche. Enfin, pour amener tout le monde à saisir toute la mesure de son propos, l'almamy porte successivement le regard sur Mory, les membres de sa cour et enfin Karamoko. Ici, il souligne le caractère impersonnel des lois de l'empire, à travers un discours dont la raideur juridique est affirmée. L'effet sur l'auditoire est instantané.
2. et 3. Les hommes du peuple qui réagissent, ici, ont bien perçu le message. Ils sont les voix multiples du juge d'instruction. En tant que tel, ils s'adressent directement à Karamoko sur un ton péremptoire et dans un jeu choral où les voix ne font qu'une pour un seul objectif : lui signifier les accusations portées contre lui. Ils sont restés en place, tournant à tour de rôle leurs regards vers lui pour mieux l'avoir dans leur ligne de mire.
4. Karamoko a fait un quart de tour et écouté attentivement ses interlocuteurs. Le sourire amusé, il leur pose une question directe, sans faux-fuyant, sans aucun tremblement dans la voix, prêt à en découdre bien que sa situation soit fortement compromise.
5. La réponse du premier homme du peuple est brève, sèche, sans fioriture.
6. Les quatre premières questions du prince, dont deux sont des reprises en des tonalités différentes (« le peuple ? Mon peuple ? »), sont proférées avec un sourire ironique. La dernière question, proférée sur le même ton, montre qu'il n'est pas dupe. A travers les

hommes du peuple, c'est Samory qui parle. (*Retour de la lumière rouge*)

***Pendant tout le temps des échanges, la pénombre s'est immobilisée avec les ombres.***

## **2- Second mouvement(R.7 – R.13)**

*Cette étape marque le tournant de ce procès au cours duquel interviendra le verdict qui scellera non seulement le sort de Karamoko, mais aussi le destin du Wassulu. La réponse de Karamoko à l'homme du peuple est empreinte d'ironie, ce qui finit par agacer Samory.*

7. L'Almamy se lève aussitôt et se rapproche avec autorité de l'accusé qu'il fusille d'un regard haut et ferme. Il n'a pas l'intention de le laisser longtemps se moquer ni de lui ni du peuple. Au même moment Mory, vigilant, le devance et s'interpose presque entre les deux hommes pour refréner leurs ardeurs. Samory s'immobilise au milieu du plateau et, le ton tranchant, répond au prince, rappelant au prince son identité et son attitude insolente.
8. Karamoko, peu impressionné, supporte son regard. Les structures - « *A moi aussi la terre mandingue... mon père...* », au début de son discours, sont pour manifester son indignation face aux propos de son père qu'il estime injurieux à son égard. En outre, le fils, ayant pris bonne note de ce que son père est l'instigateur du procès, tourne en dérision l'accusation à partir des tournures suivantes : « *Je te remercie Fama* », « *Je te salue, peuple du Wassulu* ». Le ton est toujours ironique. Et si sa dernière question est destinée à tout l'auditoire, elle l'est particulièrement à Samory. C'est pourquoi, elle est aussitôt saisie au vol par Mory qui ne laisse pas le temps à l'almamy de réagir.
9. Mory réagit ainsi promptement pour éviter l'affrontement père/fils et favoriser surtout la confrontation des arguments. De sa position entre les deux hommes, il interpelle Karamoko d'un geste ample et libère, dans un débit rapide, la première partie de sa réplique « *Lorsque... à m'y opposer.* ». Ensuite, il fait deux pas en avant dans sa direction, avant de proférer posément la phrase suivante : « *Mais j'ai fini par... à l'épreuve.* » Enfin, il fait deux autres pas en avant pour se retrouver légèrement en retrait face au prévenu, avant de continuer son discours, au 1<sup>er</sup> plan à droite. Ici Mory, hormis son rôle de mémoire du peuple, se retrouve dans celui de « témoin à charge ». Il fait un long et sévère plaidoyer relatant les faits antérieurs : choix politiques, démarches stratégiques et sacrifices consentis par Samory (empereur et père) pour rétablir la paix. Il n'oublie pas de les opposer aux nombreux actes de violence et de violation des traités perpétrés par la France, pour mieux éclairer Karamoko. Samory et Karamoko l'écoutent figés : le premier, le regard fermé, fixe la face et le second presque de profil, esquisse un petit sourire, le regard côté jardin.
10. La première réaction de Karamoko à la tirade de Mory est de relever le silence complice et donc coupable observé par ce dernier, en lui rappelant leur entretien. Sa stratégie est sans doute de désarçonner

son plus grand accusateur. L'ensemble de sa réplique est libéré dans sa position initiale (toujours entre les 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> plans), le regard pointé vers le public qu'il prend à témoin.

11. Mory reconnaît les faits et réagit aussi vivement que promptement en usant de l'argument de « l'honneur » martelé avec force, pour balayer l'accusation en filigrane.
12. Karamoko reprend l'initiative à travers une tirade. Avocat de sa propre défense, il joue adroitement ce rôle dans son discours, tout en restant dans la logique d'un plaidoyer en trois étapes, qui prend, par moments, l'allure d'un récitatif.
  - **L'aveu** : « *J'ai rencontré (...) avec mon aide* ». Il esquisse un premier mouvement face à l'auditoire, entre le 1<sup>er</sup> plan et l'avant-scène, et libère son plaidoyer avec sérénité, le cœur quoique meurtri. Quand il avoue son « crime » d'avoir rencontré Archinard, l'auditoire retient son souffle. Le prince marque un temps (respiration) en toisant Mory et l'auditoire d'un regard circulaire, lent et digne (loin de s'apitoyer sur son sort, il donne l'impression de vouloir convaincre, convaincu lui-même d'agir pour le salut du peuple). Ensuite, il lève le regard côté face, vers le public. (Deuxième temps de respiration plus bref). Le peuple s'immobilise longuement.
  - **La réfutation de l'accusation de trahison** : « *De cet entretien (...) MoryFin'Djan* ». Il se dirige côté jardin, s'éloignant ainsi de Samory et Mory, et se fige au 1<sup>er</sup> plan, demi-milieu droit. Il réfute l'accusation en indexant Mory et met son acte à égalité avec celui de Mory. S'il y a crime, il y a deux coupables, Mory et lui. Le regard rivé côté cour, il parle d'une voix grave et monocorde pour mieux captiver l'auditoire, avant de marquer un temps (troisième temps de respiration). Au même moment, Mory, accusé par le prince, est redescendu au 1<sup>er</sup> plan côté cour, laissant l'almamy seul au centre scène.
  - **L'adresse poignante au peuple** : « *A entendre djéliMory (...) Où est donc mon crime ?* » Il amorce la dernière étape de son plaidoyer, le débitant avec beaucoup d'émotion. Il fait un pas en avant et s'immobilise entre le 1<sup>er</sup> plan gauche et l'avant-scène. En un quart de tour, il fait face au peuple qu'il veut convaincre. Le discours, poignant, ne se dédit jamais cependant de sa vision initiale. Pour finir, il porte son regard vers la face pour dire ses dernières phrases : « *Où est donc mon crime ?* »

***Le cercle s'est rétréci de façon significative sous la poussée de la pénombre.***

*Durant le plaidoyer du prince, l'auditoire est resté figé. Des signes d'approbation s'observent dans certains regards. Samory réagit vivement. (Persistance de la couleur rouge).*

13. En effet, Samory, comme tout le monde, s'est tu un temps. Mais les effets soporifiques sur le peuple de cette apologie de l'ennemi l'irritent. Il s'ébranle en descendant droit devant lui au 1<sup>er</sup> plan, au centre-scène. Le plein-feu qui s'est progressivement atténué, est dominé par un léger contre-jour et une contre-plongée dans des tons

bleutés. Ces effets de lumière révèlent la gravité de son regard et traduisent l'atmosphère de tension qui domine. C'est une guerre de nerfs rythmée par un crescendo d'émotions. L'heure est grave. Le ton lui aussi, mais il n'y a pas de cri. Les mots sont pesés. Pendant ce temps, Karamoko s'est immobilisé. A un moment de son discours, Samory sort l'arme secrète, fatale : la lettre d'Archinard qui menace de faire la guerre à Samory. Il la brandit sans parler, jouant sur le silence et les reflets ombrageux de son regard. Quand l'auditoire est suffisamment préparé, il reprend son discours, le ton plus grave et monocorde. Il tire son épée du fourreau et, la brandit sans parole. Par ce geste, il requiert la peine capitale pour Karamoko. Aussitôt se déclenche une complainte de flûte bergère soutenue par un rythme de balafon et de djembé. Le prévenu relève la tête et fixe l'almamy ouvrant grand les yeux de surprise. Ensuite, il les referme. Le masque crispé par la désillusion, il détourne le regard côté face. Les soldats se saisissent de lui. Le procès est terminé.

*Les ombres s'activent vivement pour pousser la pénombre à avaler le cercle lumineux qui résiste. L'issue est indécise. Le théâtre plonge progressivement dans le noir.*

### III- ESTHETIQUE ET IDEOLOGIE DE LA MISE EN SCENE PROPOSEE

L'esthétique, de son sens global, renvoie, depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle avec Alexander Gottlieb Baumgarten, à une « *étude philosophique et scientifique de l'art et du beau* »<sup>1</sup>. Pour le domaine du théâtre, Patrice Pavis énonce que « *l'esthétique théâtrale formule les lois de composition et de fonctionnement du texte et de la scène* »<sup>2</sup>. Dégager l'esthétique d'un théâtre revient à analyser les processus dramatisés dans le texte ou la mise en scène, en vue de préciser les principes qui en régissent le mode de fonctionnement. Quant à la notion d'idéologie, elle peut s'entendre, à la suite de Rainer Rochlitz, comme « *le contenu d'idées, les tendances et le parti pris implicite ou explicite qui s'expriment dans les œuvres d'art ou qui déterminent leur structure et leur technique.* »<sup>3</sup> Autant dire qu'une idéologie reste tributaire de l'esthétique qu'elle conditionne et qui la révèle. Comment opère donc l'esthétique particulière de la mise en scène proposée et quelle idéologie privilégie-t-elle ? Pour faire saisir la pertinence de celles-ci, il convient d'exposer l'esthétique et l'idéologie du texte de départ de Zadi.

#### 1- L'esthétique et l'idéologie globale de l'œuvre de Zadi

Dans cette partie, il s'agira d'exposer quelques données esthétiques et idéologiques du texte de base qui nous ont permis de construire les prémisses de notre spectacle.

Dans cette partie, il s'agira d'exposer quelques données esthétiques et idéologiques du texte de base qui nous ont permis de construire les prémisses de notre spectacle.

<sup>1</sup> Souriau (Etienne), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 689.

<sup>2</sup> Pavis (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 124.

<sup>3</sup> Rochlitz (Rainer) in *Vocabulaire d'esthétique* de Souriau (Etienne), *Op. cit.*, p. 851.



### 1.1- L'esthétique de *Les Sofas*

L'esthétique de *Les Sofas* est à la fois profonde et sobre. Sa profondeur tient du potentiel dramatique du conflit, pendant que sa sobriété est une abstinence de description principalement à la catégorie spatiale.

Pour élaborer l'architecture d'ensemble de sa pièce, Zadi se sert du potentiel dramatique du conflit nécessaire à la mise en évidence du rapport des forces et de la progression de l'action. L'action, en effet, se nourrit d'un conflit familial et politique qui éclaire la situation qui prévaut et l'antagonisme qui oppose les différents personnages. Le Wassulu est à la veille d'une guerre imminente, et un conflit oppose l'Almamy et Karamoko. Tandis que l'empereur et tout le peuple sont prêts à défendre l'empire au prix de leurs vies, Karamoko, lui, choisit de négocier avec l'ennemi qu'il juge surpuissant. Cette crise féroce, mortelle, est bien sûr sublimée par la crise familiale qu'elle déclenche. Celle-ci est tout aussi violemment vécue par les proches des deux protagonistes que par tout l'empire. Ce qui est en question, dans ce tableau, c'est la "traîtrise" de Karamoko mise en regard avec les lois de l'empire dramatisées par les liens familiaux. Le conflit dramatique fait ainsi accélérer l'action jusqu'à l'inévitable procès nourri, entre autres, de joutes oratoires dans les confrontations entre Samory et Karamoko et entre Karamoko et MoryFin'Djan. Le potentiel dramatique du conflit, en un mot, marque de l'efficacité dramatique en alternant tension et détente autour d'une crise profonde qui se solde inexorablement par le procès du prince et la condamnation de celui-ci. En ce sens, il prend largement part à l'esthétique de la pièce qui, du reste, manifeste de la sobriété.

Cette sobriété, quant à elle, se justifie notamment par le choix du dramaturge à peu décrire l'espace dramatique, laissant aux praticiens une grande marge de créativité pour lui donner vie et rythme. Il s'agit d'une catégorie dramatique de proue, dans la mesure où celle-ci constitue le substrat de départ de bien d'autres instances dramatiques. Henri Gouhier écrit à juste titre que l'espace est « *le centre de la synthèse théâtrale et tout part de lui* »<sup>1</sup>. L'espace dramatique en question, loin de correspondre aux règles classiques, n'est pas monolithique. Il se rapporte à des espaces comme « *la place publique* », « *Sigiri* », « *le palais* » ou « *l'arrière-cour du palais* » qui relèvent de « *l'espace actuel (fictif)* », au sens de Michel Pruner<sup>2</sup>. L'espace est également celui de « *Kéniéba Koura* », de « *Bissandougou* » ou de « *Niako* », qui sont de l'ordre de « *l'espace virtuel* »<sup>3</sup>, celui qui échappe au regard des spectateurs. L'espace dramatique, dans l'ensemble, se décrit sobrement et n'est souvent manifesté que par l'emploi récurrent du verbe « *entre* » comme c'est le cas pour l'espace du palais au tableau II : « *L'Almamy entre (...)* *Entre ensuite le prince Karamoko (...)* » (p.54). Ainsi, par le fondement de l'espace stratifié et modérément décrit, dans lequel se joue un conflit de forte épaisseur dramatique, l'esthétique de *Les Sofas* se veut une esthétique profonde et de la sobriété. Qu'en sera l'idéologie ?

<sup>1</sup>Gouhier (Henry), *L'Essence du théâtre*, Paris, Présences, 1943, p. 69.

<sup>2</sup>Pruner (Michel), *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Editions Armand Colin, 2014, p. 49.

<sup>3</sup>Pruner (Michel), *ibidem*.

## 1.2- L'idéologie de Zadi

En revisitant l'histoire du peuple mandingue autour de ses acteurs principaux, Zadi se propose de réhabiliter l'histoire dans ses dimensions essentiellement politique et culturel, pour la conscience de son contemporain négro-africain. La vérité historique qui se dégage de *Les Sofas* est avant tout celle qui présente la grande figure anticolonialiste de Samory dans ses hautes qualités de diplomatie, de stratégie militaire, de gouvernance et de patriotisme, et non dans les clichés d'ambition personnelle du sanguinaire, tel que largement diffusé par le colon. La dénonciation du colonialisme qui s'en suit, révèle l'attitude de l'agresseur pour qui la fin justifie les moyens pour assouvir sa cupidité. Face au colonialisme et au néo-colonialisme, Zadi exhorte ses contemporains à faire preuve d'intégrité, de dignité et d'honneur pour résister. Son adhésion à la résistance anticoloniale se fonde sur le principe que la victoire de toute guerre dépend surtout du moral et de l'engagement des combattants : « *ce sont les hommes qui font la guerre et ces d'eux et d'eux seuls que dépend son issue* » (*Les Sofas*, tableau II, p. 36). On comprend, dès lors, pourquoi l'action du prince Karamoko à démobiliser les sofas ne pouvait être longtemps tolérée dans un rapport de forces à sa défaveur. Ce prince, d'après la pièce, incarne le danger de l'aliénation culturelle, au point d'être quasiment incapable de déceler la fumisterie d'Archinard et la France ; toutes choses qui le conduisent à la peine capitale par les siens, en privilégiant l'idée de sacrifice individuel pour la cause commune.

## 2- L'apport esthétique et idéologique de la mise en scène proposée

Le rapport entre le texte et la mise en scène est hautement dialectique. Il y a, nécessairement et simultanément, altérité et interdépendance entre ces deux entités, les données du texte justifiant le positionnement esthétique et idéologique de la création scénique.

### 2.1- L'éclairage source de création esthétique

Au-delà de sa fonction basique qui est de rendre l'acteur et le décor visibles aux yeux du public, l'éclairage apparaît au théâtre comme une solution alternative à la sobriété du décor et des objets scéniques. En effet, il permet de matérialiser sur la scène profondes mais difficilement perceptibles dans le texte. Ainsi dans la création proposée, la lumière permet de suggérer la montée de la tension entre Samory et Karamoko sur la scène (**R.-R. 8-9 et 12-13**). Elle montre également comment certains personnages comme Samory et Moryse parlent et s'entendent *par les yeux*, l'instinct, l'intuition, dévoilant ainsi la nature des relations entre les personnages. Elle relève, en outre, la psychologie de l'almamy surtout quand celui-ci sent la pression de l'ennemi monter.

Par ailleurs dans le jeu des acteurs, la tension dramatique du dialogue conflictuel est réglée par le tracé du clair-obscur (en l'occurrence, la pénombre qui tente d'engloutir le cercle lumineux). Ainsi, alors que Samory empêche le peuple de suivre le prince héritier dans l'ombre de la sujétion coloniale, un glissement subtil de lumière indique que « *des signes d'approbation s'observent dans certains regards* », à la faveur de Karamoko (Indication scénique annonçant **R.13**).

L'écriture scénique confère, ici, un effet discursif évident aux jeux de l'ombre et de la lumière davantage centrées sur le visuel, et se substitue au moins partiellement à la rhétorique théâtrale traditionnelle. C'est bien davantage la construction de l'espace et des caractères, modulés par l'éclairage, qui nous parle de la pièce et des enjeux qui l'animent : les personnages franchissent des seuils tracés par l'absence ou le rayonnement de la lumière, laquelle dessine alors leurs hésitations, l'évolution de leurs sentiments. Écrivant directement par « images », l'ombre et la lumière mettent en relief les non-dits et utilisent l'organisation du *jeu* théâtral pour communiquer ce qui ne peut être traduit par le seul usage des mots.

Enfin, ces deux éléments, l'ombre et la lumière, utilisés dans un décor abstrait, déterminent un lieu scénique à partir du trône situé au centre-scène qui sert d'aire de jeu et dont la circularité symbolise la roue du destin, celle du peuple mandingue.

## 2.2- L'apport idéologique

Classée parmi les plus grandes œuvres du théâtre ivoirien, *Les Sofas* accorde à Karamoko (tableau VII, p-p. 54-59) une importance sociale et historique qu'il n'eut peut-être jamais dans l'histoire. Cet épisode retrace en réalité la crise qui a éclaté entre Samory et son fils aîné Managbé Mamadi, le premier s'apprêtant à donner la succession à Sarankégné Mori, l'un de ses plus jeunes fils.<sup>1</sup> La reconstitution théâtrale zadienne transforme et élève donc cette profonde crise dont le Mandingue fut le théâtre au rang de mythe et s'inscrit résolument dans l'idéal révolutionnaire alors triomphant. Quant à notre création, elle procède d'une autre démarche en relevant les deux fortes individualités du texte comme symboles de deux visions révolutionnaires contradictoires. En effet, notre lecture scénique fait ressortir la révolte individuelle où l'être affirme son autonomie pour sauver son peuple : Samory se bat pour son peuple et Karamoko prétend aussi. Et cette profession de foi, qui ne les rapproche qu'en apparence, dévoile en réalité des individualités aux choix idéologiques différents. Samory, conscient de son influence sur le peuple, fait preuve d'un fondamentalisme sans appel en requérant la peine de mort contre son fils. Quant à Karamoko, il opte pour un réalisme qui l'isole fatalement. Pour lui, Samory et le peuple ont tort de s'arc-bouter sur leurs idéaux utopiques et zélés ; son patriotisme se noie dans l'incompatible conciliation de la dignité pour la liberté et du réalisme pour une paix hypothéquée.

La mise en scène proposée constitue donc une sorte d'alliance de la dramaturgie et de l'idéologie, où chacun des deux mouvements scéniques qui la structurent, se construit autour d'une contradiction : l'opposition fondamentalisme et *realpolitik*, la *realpolitik* étant entendue comme « la politique étrangère fondée sur le calcul des forces et l'intérêt national »<sup>2</sup>. Cet élément constitue son point de départ et le moteur dramaturgique qui

<sup>1</sup> Joseph Ki-Zerbo, dans *Histoire de l'Afrique noire d'hier à demain*, (Op. cit., p.383) écrit que Managbé Mamadi, qui avait pris ombrage de la décision de son père, conçut l'idée de s'aboucher avec un autre fils frustré de Samory, Dyaoulé Karamogho, pour démembrer l'empire, il alla jusqu'à se proclamer *Faama*. Mais abandonné par les chefs de guerre de sa propre armée qui allèrent à Nyako renouveler leur serment de fidélité à Samory, Managbé Mori, perdu, ne dut son salut qu'à l'intervention du marabout de Samatiguila.

<sup>2</sup> Kissinger (Henry) in *Lexique de science politique*, Olivier Nay (Dir.), Paris, Editions Dalloz, 2014, p.491.

confère à l'ensemble son unité visuelle. Dans le premier mouvement, c'est l'image récurrente de Samory et du peuple qui cloue le prince héritier au pilori de la trahison. Dans le deuxième mouvement, c'est l'image de Karamoko qui redoute l'ennemi, dont il connaît la puissance.

## CONCLUSION

Ce travail de recherche-création avait pour intention majeure de montrer que *Les Sofas* de Zadi Zaourou est un théâtre à lecture scénique multiple, par l'exemple du tableau VII, séquence dramaturgique de concentration et de dénouement de l'action dramatique. Ainsi la mise en scène de ce tableau a nécessité une réécriture du texte original, elle-même suivie d'une écriture scénique, pour faciliter l'implication de performances scéniques novatrices. D'un dispositif scénique sobre qu'offre le texte de départ, on en arrive à une mise en scène qui conjugue les formes métaphorique et événementielle, pour privilégier la technologie scénique de l'éclairage. Celle-ci, à partir de sa production de lumière, d'ombre, de pénombre et des teintes de clair-obscur, déploie son pouvoir de délimitation d'aires de jeu symboliques. De sorte que, du point de vue idéologique, le marxisme révolutionnaire de Zadi qui intègre les valeurs d'intégrité, de dignité et d'honneur incarnées par Samory dans l'hypotexte, se trouve fortement dilué dans la mise en scène de l'hypertexte par la realpolitik portée par Karamoko, seul sofa ayant séjourné en France et réalisé la puissance de l'ennemi commun.    l'image, donc, de la pièce de Zadi qui donne lieu à différentes lectures scéniques, tout texte dramatique peut susciter des mises en scènes aussi concurrentielles que révélatrices d'idéologies particulières.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### Corpus

Zadi (Bernard Zaourou), *Les Sofas*, Paris, L'Harmattan, 1979.

### Autres références

Barrault (Jean-Louis), *Mise en scène de Phèdre de Racine*, Paris, Seuil, 1946.

Bouillot (René) et Lamour (Marianne), *Guide pratique de l'éclairage cinéma, télévision, théâtre*, Mayenne, Dunod, 2016.

Fouquières (Louis Becq de), *L'Art de la mise en scène*, Grande Bretagne, FB Editions, 1888.

Gouhier (Henry), *L'Essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968.

Ki-Zerbo (Joseph), *Histoire de l'Afrique noire d'hier à demain*, Paris, Hatier, 1972.

Kwahulé (Koffi), *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Lori (Renato), *Scénographie et réalisation de décors pour le théâtre*, Rome, Editions de Gremes, 2015.

Morin (Edgard), *Sur l'esthétique*, Paris, Editions Laffont, 2016.

Nay (Olivier), *Lexique de science politique*, Paris, Dalloz, 2014.

- Pagliano (Alessandra), *Espace, perspective, lumière au service de l'illusion théâtrale*, Paris, Editions AS, 2009.
- Pavis (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.
- \_\_\_\_\_, *La Mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2010.
- \_\_\_\_\_, *L'Analyse du spectacle*, Paris, Armand Colin, 2012.
- Pruner (Michel), *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2014.
- Ryngaert (Jean-Pierre), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2014.
- Souriau (Etienne), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.
- Ubersfeld (Anne), *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Lire le Théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Lire le Théâtre III, Le dialogue du théâtre*, Paris, Belin, 1996.

## **L'ART DE LA VANNERIE OU L'ESSOR D'UN ARTISANAT TRADITIONNEL NEGRO-AFRICAINE A L'AUBE DU XXI<sup>E</sup> SIECLE.**

Alphonse Ndinga **NZIENGUI**,  
Institut de recherche en sciences humaines,  
[ndinga.nziengui.alphonse@gmail.com](mailto:ndinga.nziengui.alphonse@gmail.com)

### **Résumé :**

Le patrimoine artistique négro-africain présente un panorama fort spectaculaire d'objets issus de la vannerie traditionnelle, le fruit d'un savoir-faire très ancien et dont les arcanes sont transmis d'une génération de spécialistes et à une autre, depuis plusieurs siècles jusqu'en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle. L'influence de la vie communautaire sur la production de masse a orienté le travail des vanniers locaux vers la réalisation d'objets divers d'usage à caractère utilitaire et artisanal. La dimension esthétique n'étant guère occultée, ces différentes réalisations laissent entrevoir un charme exceptionnel extirpé de l'imaginaire ancestral, conformément aux valeurs en vigueur dans la sous-région. La vannerie, comme nombre d'activités artistiques, favorise l'éclosion d'une relation intime entre l'esprit de créativité et le sentiment d'appréciation esthétique qui tendent à rehausser la valeur de l'objet créé.

**Mots clés :** vannerie, liane, rotin, art, artisanat, traditions, Afrique, culture.

### **Summary :**

The Negro-African artistic heritage presents a spectacular panorama of objects from traditional basketwork, the fruit of a very old know-how and whose arcana are transmitted from a generation of specialists and to another, for several centuries until the beginning of the 21st century. The influence of community life on mass production has guided the work of local weavers towards the realization of various objects of utilitarian and artisanal use. The aesthetic dimension is hardly obscured, these different achievements suggest an exceptional charm eradicated from the ancestral imagination, in accordance with the values in force in the sub-region. Basket weaving, like many artistic activities, promotes the emergence of an intimate relationship between the spirit of creativity and the sense of aesthetic appreciation that tends to enhance the value of the created object.

**Key words:** basketry, liana, rattan, art, crafts, traditions, Africa, culture.

## INTRODUCTION

Le patrimoine culturel et traditionnel négro-africain, très riche en valeurs diverses et complémentaires à la fois, entre elles, place l'art au cœur des activités opulentes en enseignements, une opportunité d'ouvrir l'Afrique au reste du monde, mais surtout de faire découvrir, une fois de plus, par le biais de la vannerie, le résultat de l'inventivité et de la créativité des artistes locaux. Les vanniers ont su faire de leur activité une attraction onéreuse aussi bien pour les populations autochtones que pour les innombrables touristes toujours en quête d'exotisme et de nouveauté en terre africaine. Un foisonnement d'objets fabriqués avec des techniques rustiques et des moyens sommaires, abondent tant les marchés artisanaux que les grandes surfaces commerciales de grandes villes du continent, attirant ainsi l'attention de toutes catégories d'acheteurs et de simples admirateurs. La dimension esthétique, en dépit de l'aspect utilitaire, ne laisse, apriori, personne indifférent, et c'est à croire que chacun semble forcément trouver son compte, bien que les gros clients demeurent assurément les collectionneurs occidentaux et asiatiques, passionnés des arts négro-africains.

La vannerie africaine, autrefois peu connue hors du continent, contrairement à la sculpture traditionnelle, la référence par excellence du patrimoine artistique du continent noir sur toute la planète, est en plein essor, connaissant une apogée significative dans le domaine des arts. Cette ascension est justifiée, outre par la qualité des produits qui en sont quotidiennement créés et mis sur le marché des arts, mais surtout par les techniques de travail et de stylisation qui sont déployées en vue de produire des objets de valeur artistique fort remarquable. Du coup l'idée d'artisanat qui, en réalité, ne veut absolument rien dire dans le contexte des arts négro-africains, va progressivement s'effondre dans une pensée vitaliste qui n'a que l'art comme moyen d'expression, le lieu du dialogue de différents êtres et esprits de la nature. Issue d'anciennes traditions négro-africaines, la vannerie locale s'abreuve dans la même source d'inspiration que la sculpture, à savoir les us et coutumes héritées des anciens et des bâtisseurs des premiers clans et tribus.

Par ailleurs, la vannerie au XX<sup>e</sup> siècle est-elle véritablement identifiable à l'art traditionnel négro-africain de l'époque précoloniale ? Quelles sont ses principales caractéristiques, et dans quelle mesure pourraient-elles s'arrimer, par exemple, aux valeurs artistiques telles qu'elles sont édictées par les prérogatives culturelles en vigueur ? Il s'agit de voir si finalement tout n'est pas art et à quel moment une telle assertion trouve sa légitimité, car les barrières de l'univers artistique négro-africain peuvent paraître franchissables sinon illimitées rationnellement. Est-ce que la vannerie profiterait donc d'une telle porosité, pour s'immiscer dans un environnement culturel qui la situerait aux côtés de la sculpture, de la forge et des danses marquées d'une empreinte sacrée des croyances traditionnelles et ancestrales négro-africaines ?

L'essor spectaculaire de la vannerie négro-africaine en ce début de siècle suscite certes d'incessantes interrogations, ce qui permet également la prise de conscience du savoir-faire local et de la dextérité des créateurs anonymes. Chaque souci énuméré constitue le dénouement d'un pan de

cette activité qui dévoile tous les jours les merveilles du patrimoine culturel africain, et consolide les valeurs locales à travers la création artistique.

## **I- UNE TRADITION ANCIENNE : GENESE ET PRATIQUE**

### **1- Un savoir-faire ancestral**

Loin d'être une pratique artistique récente, l'art de la vannerie relève plutôt d'un savoir-faire très ancien, dont les origines lointaines sont inscrites dans un passé très enfoui dans les abysses temporels et séculiers. Les techniques et toutes les procédures de création sont le résultat d'un legs ancestral, bien qu'il existe présentement un réel développement de l'activité en termes de production et de diversification d'objets réalisés. L'usage symbolique de la liane, la principale matière première dans la vannerie, est de mise dans toutes les cérémonies traditionnelles, puisque l'essentiel d'objets utilisés, tant sur le plan du culte religieux que dans la vie de tous les jours, est réduit au travail des vanniers. Comme dans la grande majorité des traditions et des activités parfois encore en vigueur dans les sociétés négro-africaines, les bâtisseurs de premiers clans, communément appelés ancêtres, sont, sans aucun doute, précurseurs en toutes choses. C'est ainsi qu'ils ont su transmettre à leurs descendants les rudiments de leurs connaissances sur la création des produits de la vannerie, au point d'en faire un art à part entière, à caractère utilitaire et culturel.

La première valeur due aux anciens est assurément la maîtrise de la liane sauvage aux diverses vertus, et la mieux connue, de toute évidence, est le matériau principal des œuvres en rotin, des paniers, corbeilles, chaises, bancs, lits, hamacs, meubles de tous genres, etc. C'est à croire que compte tenu du foisonnement des éléments ainsi obtenus et de l'imagination productive sans cesse croissants des vanniers, il ne saurait être évident de fournir une liste exhaustive d'objets issus de la grande production de la vannerie traditionnelle. Les premiers utilisateurs des produits de la vannerie ont su en faire un art indispensable au fonctionnement et à la vie des communautés dans leurs diversités culturelles, étant donné que tous les objets ainsi obtenus sont à la base de multiples civilisations, en devenant des éléments culturels essentiels. Les filets de chasse traditionnelle, les gibecières, les paniers de maison et de champs, et différentes autres pièces d'usage, sont autant d'éléments de la vannerie que les ancêtres utilisèrent en vue d'agrémenter leur existence au quotidien.

L'utilitaire ayant pris le dessus sur toutes les autres fonctions, les vanniers ont su accommoder tous ces différents éléments de manière à privilégier l'usage pratique et concret par rapport à la dimension esthétique par exemple, qui devient, en fin de compte, un élément complémentaire. Une telle reconsidération présuppose une attitude manifeste du désintéressement de l'hypothèse de « l'art pour l'art » ; cela est légitimé par une pensée négro-africaine qui n'a su guère privilégier une délectation passive de l'élément esthétique, ce qui sous-entend qu'une chose belle est d'abord une chose utile. Or être utile ici signifie un usage pratique et évident de l'œuvre d'art qui, finalement, est apprécié au-delà de la seule satisfaction visuelle, le plaisir des yeux étant supplanté par la dimension utilitaire dudit objet. J. Macquet rappelle à ce sujet ce qui suit :



« On l'a souvent souligné, l'Afrique ne pratique pas l'art-pour-l'art. Une statue n'est pas sculptée pour orner une habitation ou un jardin mais parce qu'une représentation humaine est nécessaire pour un rite ou un culte, pour une cérémonie ou une esthétique. Il est donc possible que l'artisan ne se soucie que de tailler dans le bois une figurine que l'on déposera sur une tombe jusqu'à ce que l'esprit du défunt, apaisé, ne tourmente plus son fils malade. Objet utilitaire, cette figurine n'incarne aucune intention esthétique. »(1966, P.134)

La vannerie n'est pas une activité récente, bien que la pratique s'y fait toujours et même de façon mieux organisée et développée que par le passé, lorsque l'art n'était nullement assujéti aux arcanes de l'argent. Les vanniers ancestraux ont élaboré une méthode de travail à caractère artisanal, dont l'étape première était axée sur la quête et la maîtrise du matériau de base qu'est la liane, il s'agit de pouvoir distinguer la plus appropriée pour la réalisation d'œuvres de qualité. Or une telle connaissance signifie une maîtrise préalable de la forêt africaine et de ses divers produits, ce qui fut la principale qualité des membres des communautés villageoises, dont l'éducation avait pour prérogatives essentielles la connaissance de l'environnement naturel et des techniques de sa préservation. L'univers forestier étant le lieu de synthèse de toutes les forces de la nature, a toujours constitué, pour un Africain, la source de toute création artistique, dès l'instant où toute œuvre émane d'une matière première naturelle, à l'exemple du bois ou du métal pour la sculpture, du rocher pour la gravure et enfin de la liane pour la vannerie.

Or c'est après avoir découvert la liane susceptible de servir à la création d'innombrables objets d'usage que les ancêtres ont eu l'idée ingénieuse d'en faire un matériau de base, puisqu'il n'était pas question, dans un premier temps, de fabriquer des objets d'art pour les musées ou encore moins des œuvres qui soient faites pour un quelconque ornement. Les premiers créateurs ont d'abord et tout de suite privilégié l'aspect utilitaire desdits objets en vue de satisfaire un certain nombre de besoins occasionnés pour les conditions de vie de leurs communautés et de l'environnement naturel le plus immédiat. La connaissance de l'espace vital qui passe par la maîtrise de la forêt situe l'Ancêtre sur une sorte de piédestal, tant sa sagesse sans cesse louée, ses nombreuses expériences dans des domaines variés et son savoir-faire technique et pratique dans les activités quotidiennes, ont fait de lui une référence sur le plan culturel et social.

Outre la découverte du principal matériau qu'est la liane sauvage, les anciens ont également élaboré des techniques de travail susceptibles de transformer la liane en objet d'art utile et pratique, à l'aide d'un matériel très simple, certes, mais suffisamment efficace. C'est ainsi qu'à l'aide des couteaux, des ciseaux, d'une herminette et de tout instrument capable de trancher et de couper ou de polir la matière première, divers objets furent créés. Et il en était ainsi durant plusieurs siècles dans toute l'Afrique noire, surtout en zone rurale, en attendant que l'importation se fasse vers les villes, à la conquête d'autres usagers, des potentiels consommateurs de produits de

la vannerie locale. Les plus curieux et les plus enthousiastes depuis toujours sont assurément les touristes qui découvrent pour la première fois les merveilles des peuples autochtones, contrairement à eux-mêmes qui sont les habitués de leur art ancestral.

A travers les innombrables objets de la vannerie mis à la disposition du grand public, c'est sans aucun doute le savoir-faire ancestral négro-africain qui est vanté et mis à la disposition d'éventuels spectateurs. Ces derniers découvrent ainsi des éléments culturels issus des créateurs très anciens dont le savoir est perpétué de génération en génération.

## **2- Influence culturelle et sociale**

Si l'on s'accorde à soutenir l'hypothèse qui stipule, selon J. Maquet (1966, p.131) que « l'art est le reflet de la société », parce que, comme il le rappelle si bien lorsqu'il dit, en guise d'exemple (1966, p.131), que « l'existence même de la sculpture est conditionnée par la présence de certaines organisations sociales », c'est croire, finalement, que l'art traditionnel négro-africain serait, de toute évidence, un pur produit du terroir et des mœurs en vigueur. Les créateurs locaux dans leur activité s'identifient directement à l'existence communautaire qui légitime leur action à travers toutes les valeurs régulant leur vie à chaque instant, afin d'en préserver l'équilibre et l'harmonie d'ensemble, pour la principale raison que l'individualité est assujettie à la communauté. D'où la raison pour laquelle l'art négro-africain, dans son sens le plus large, au sein des sociétés locales, serait, écrit L. Goldmann (1964, p. 226), « dépendant des structures sociales qu'elles impliquent ».

Enfin, les artistes locaux n'étaient en aucune façon propriétaires de leurs œuvres qui, d'ailleurs, ne portaient nullement leurs signatures, puisque leurs uniques références furent leur appartenance à une tribu, un clan, culte religieux, une communauté, une nation. Ce qui amène M. Leiris (1967, p. 42), en termes d'illustrations, à rappeler que : « parce que les statues n'étaient pas signées, nous (européens) avons cru naïvement que les Africains n'attachaient pas d'importance à l'identité de l'auteur ». Pourtant une telle identité, en dépit de l'anonymat de l'auteur qui, apriori, ne jouit d'aucun statut particulier en tant que créateur d'objet, est plutôt inscrite dans l'identité collective de la communauté, afin de bénéficier d'une considération beaucoup plus significative. Malgré l'impression d'une éventuelle phagocytose, l'individu n'est nullement oublié de la société à laquelle il appartient et s'identifie depuis ses ancêtres les plus lointains et ses parents les plus proches. Il n'est pas un individu isolé, il est au contraire l'expression vivante de la communauté de ses aïeux, il est la société, la collectivité ou le tout au sens négro-africain d'une existence commune et sociale.

Au même titre que les sculpteurs et autres artistes africains, les vanniers, en tant que porte-paroles de la société traditionnelle, dévoilent à travers leur art, ce moyen de communication, l'âme d'un univers complexe et riche en enseignement. Les objets de la vannerie avant de s'apparenter aux productions modernes tout droit issues de la haute technologie, témoignent, primitivement de l'influence des valeurs culturelles et sociales en vigueur sur les terroirs locaux. Ainsi, ce sont les meubles traditionnels, les objets d'usage comme des paniers, des sacs de chasse et toute une panoplie

d'objets divers aussi bien de culte que de la vie de tous les jours qui sont régulièrement produits. Chaque objet a une fonction bien précise, les artistes s'inspirent directement des modèles issus des traditions anciennes en vue de réaliser des œuvres en fonction des besoins de la communauté, conformément aux prérogatives socioculturelles, spirituelles et religieuses.

Il ne saurait donc être question de produire des objets par simple imagination, étant donné que le contexte négro-africain n'attribue pas à l'art la possibilité de recourir au hasard pour donner une quelconque forme abstraite à une pièce. L'esprit utilitariste impose une forme bien précise au créateur qui devient davantage un exécutant qu'un créateur à proprement parler, la société dont son art est le reflet, lui édicte la conduite à suivre sous forme de repères et de normes d'orientation. L'artiste, tel le vannier, crée l'objet en lui donnant une forme matériellement appréciable, mais socialement et culturellement l'étape de la conception relève plutôt d'un héritage ancien, au même niveau que les techniques de travail et les styles à adopter. Le substrat de chaque pièce, son existence latente et abstraite, est une émanation, selon la conscience collective dans les communautés villageoises, des esprits et des ancêtres, qui deviennent cependant des êtres mystérieux intervenant mystiquement dans la vie des membres de la société.

En effet, chaque type de savoir a son origine dans un mythe, une légende ou une histoire quelconque, et à la base cela est vécu comme un rêve par lequel la science est insufflée et transmise aux néophytes qui, une fois consacrés, deviennent des personnes spécifiques, compte tenu de leur nouveau rang social et de leurs fonctions. Généralement ce sont des artistes chevronnés, des forgerons, des vanniers, et parfois des chasseurs ou des maîtres religieux dont le statut au sein de la société suscite respect et admiration, qui ont la chance de recevoir directement des forces de la nature, des connaissances de toutes sortes. C'est ainsi, à en croire certaines sagesses africaines, que sont parfois transmises, de façon mystique ou simplement en rêve, les secrets de la vannerie, surtout qu'il est question de fabriquer ou de reproduire d'anciens modèles d'objets habituellement réalisés et connus de tous. L'art de la vannerie traditionnelle négro-africaine, comme d'autres formes d'art plastique, n'est pas très innovant à la base, d'où son aspect artisanal ; car ce sont pratiquement les mêmes objets utilitaires qui sont quotidiennement fabriqués avec les mêmes techniques de stylisation, de manière à demeurer conformes au savoir-faire ancestral, un legs à respecter comme tel.

Finalement, le respect du savoir-faire des anciens suppose le respect et l'applicabilité des normes et des règles transmises de génération en génération depuis plusieurs siècles, aux jeunes apprentis nouvellement initiés aux différents cultes des sociétés secrètes encore en pratique. Avant de procéder à une quelconque innovation en ce domaine, dans la manière de présenter un objet de la vannerie, il est capital de vérifier préalablement si la tradition dudit art a été respectée à tous les niveaux, c'est-à-dire de la conception à la réalisation de l'œuvre. Puisqu'une innovation incompatible à une certaine fidélité aux traditions peut être interprétée comme une forme de profanation, une négligence tout de même grave, s'il est surtout question de la fabrication des paniers ou d'autres objets devant servir dans le cadre des cultes ancestraux. L'influence des valeurs culturelles ne peut être omise par un vannier qui maîtrise parfaitement les traditions, les mœurs et les

coutumes africaines, d'autant plus que sa principale mission est d'être le porte-voix des croyances en vigueur, d'où ses œuvres doivent lui servir de moyen d'expression, et surtout son art qui devient le miroir de sa propre société.

Ce qui est valable pour la vannerie l'est également pour la sculpture, bien que ce soit deux genres d'art différents, car les deux, comme d'autres par ailleurs, puisent leur essence dans le patrimoine culturel local, ce qui témoigne de leur authenticité. Il s'agit, bien entendu, par ce concept d'authenticité de demeurer fidèle aux valeurs et à l'esthétique ayant présidé à la création d'objets d'art issus du terroir sous régional, tout en évitant la moindre immixtion des cultures d'ailleurs, ou simplement l'influence des traditions étrangères.

## **II- LA PRATIQUE DE LA VANNERIE : CARACTERISTIQUES ET CREATIVITE**

### **1- Matériaux et techniques de création**

Outre les innombrables éléments qui s'ajoutent dans la création d'objets de la vannerie, le principal matériau, c'est-à-dire la matière première, à base duquel toutes sortes de pièces et d'éléments divers témoignant de la richesse dudit art négro-africain sont quotidiennement créés, la liane demeure, sans aucun doute, l'élément incontournable. Issue de la famille des palmiers flexibles, la liane<sup>1</sup> est une plante grimpante qui s'accroche à toutes sortes de supports et parfois s'enroule autour des arbres et de tout ce qui peut être solide. A l'état sauvage, les tiges dudit palmier, couramment appelées rotin, sont grêles et parsemées d'épines tranchantes ; aussi, une liane peut atteindre une centaine de mètres en forêt, entrelaçant toutes les plantes environnantes.

Du fait de sa solidité si remarquable, elle est traditionnellement utilisée comme harnais par les populations autochtones pour grimper sur certains grands arbres tels les palmiers, ou encore elle est sollicitée pour la confection des ponts suspendus au-dessus des eaux ou entre des falaises tropicales. Le pont de Poubara dans la province du Haut-Ogooué au Gabon est un exemple probant de l'usage de la liane en tant que matériau solide susceptible de résister au poids de différents éléments qui peuvent y circuler. Et dans la même optique, certains fauteuils et hamacs y compris les œuvres de grande dimension, témoignent de la résistance de la liane, compte tenu de la rigidité d'objets fabriqués, à l'exemple des fauteuils et autres bibliothèque de salon.

---

<sup>1</sup>Scientifiquement, la liane appartient à la famille des palmiers nommés calamusratang, d'où du grec kalamos qui veut dire roseau et rotang qui désigne le palmier.



Image 1 Pont de Poubara

Le second matériau de qualité est assurément une autre liane ligneuse dont la particularité est d'avoir une écorce rugueuse au toucher comme du papier de verre utilisé dans le ponçage du bois. Il est question d'une fibre extraite généralement par grattage, séchage au soleil puis battage des tiges. C'est une plante extrêmement solide et imputrescible, d'où la valeur utilitaire que les pêcheurs et les chasseurs lui accordent par rapport à la fabrication des filets et d'une catégorie spéciale de nasses susceptibles de supporter sur de longue durée l'humidité des eaux et parfois la violence de certaines prises. Et généralement la qualité des œuvres dépend du choix des matériaux utilisés à la base, et les meilleures pièces sont sans aucun doute celles qui sont faites à partir des lianes très solides et à l'éclat brillant après polissage et traitement aux essences naturelles et parfois industrielles.

Les matières premières complémentaires dans la confection des produits de la vannerie sont également le bambou de Chine utilisé par ailleurs dans la fabrication des ustensiles de cuisine, les feuilles d'ananas dont les fibres fines, soyeuses et résistantes servent pour la fabrication des gibecières, des hamacs et des réalisations très fines.

A l'aide d'outils très appropriés, les vanniers africains usent de leur savoir-faire pour mettre en application un certain nombre de techniques très pratiques, la plus utilisée étant la technique spirale ou le colombin. Elle consiste à enrouler, sur un rotin ou un bout de roseau, du raphia soigneusement tissé et lissé ou autres plantes ayant les mêmes propriétés de solidité et de souplesse, le plus important étant de pouvoir parvenir à réaliser les figures stylistiques souhaitées. Une figure est créée à partir de la conception d'une forme en reliant des angles différents entre eux jusqu'à l'obtention de différentes torsades comme on en voit sur nombre de paniers.

Cependant, quelque soit la nature du matériau utilisé à la base, les vanniers font usage d'un ensemble de techniques de fabrication relativement aux divers objets ainsi obtenus, bien que les techniques les plus connues et pratiquées à ce jour dans la plupart des pays de la sous-région, demeurent assurément les suivantes : la technique spirale ou colombin, la technique de vannerie tressée clayonnée à brin cordé, la technique clayonnée à brin tissé, etc. La technique du colombin consiste à enrouler un brin souple de raphia ou toute plante de même nature, sur un bout de rotin ou de roseau, en vue de créer des torsades à partir desquelles l'objet prend forme, comme dans la fabrication de plusieurs types de paniers traditionnels. La seconde technique, par contre, sert plutôt dans la réalisation des nasses et d'un

certain type de paniers, elle permet de maintenir solidement des rangées de brins séparées les uns des autres de façon perceptible. La dernière technique énumérée, à brin tissé, est essentiellement utilisée dans la fabrication des paniers et dans la réalisation des tissages croisés de plusieurs autres objets à l'instar des séchoirs.

En effet, la fabrication d'un panier traditionnel requiert les trois phases essentielles suivantes :

- La première phase est celle du séchage des lianes, même si d'aucuns estiment qu'une liane fraîche peut également être directement utilisée, mais la grande majorité des van-niers préfèrent la sécher au préalable afin d'en faciliter la transformation.

- La seconde phase est celle du grattage à l'aide d'un couteau dont la procédure consiste à enlever les deux premières peaux, la verte qui est très dure, et la seconde dont la douceur et la souplesse s'apparentent à celles du copeau de bois.

- La dernière phase est donc celle qui consiste à découper en forme de lamelles à diverses épaisseurs la liane séchée étant donné que la transformation commence dès cette étape, jusqu'à la finalisation qu'est le tissage du panier.



Image 2  
Séchage



Image 3  
Grattage



Image 4  
Tissage

## 2- Les produits de la vannerie

La richesse de l'art de la vannerie négro-africaine à ce jour s'illustre par un ensemble impressionnant d'objets divers dont la fabrication combine les créations modernes et les réalisations fortement inspirées du savoir-faire traditionnel et ancestral. La liste non exhaustive des produits fait état de différents objets dont l'essentiel se résume aux œuvres suivantes : les objets modernes, à savoir des lits, des salons, des meubles, des armoires à linge, des coiffeuses, des commodes, et des objets traditionnels comme des paniers, des corbeilles rituelles, des hamacs, des parures, etc. L'ensemble desdits objets à caractère utilitaire demeure des éléments d'usage participant à la vie quotidienne, c'est-à-dire en priorité au bien-être des populations locales et consommatrices. Et parmi ces objets de la vannerie traditionnelle, plusieurs sont quotidiennement utilisés au vu d'un certain agrément de la vie socioculturelle, à l'instar des paniers que les femmes en Afrique centrale utilisent comme moyen de transport pour leurs produits des champs. Bois de chauffage, produits alimentaires, affaires personnelles sont acheminés soit sur le dos, soit directement posés sur la tête, tout est fonction de types de paniers utilisés.

D'une manière générale, la grande production vannière dans la sous-région se distingue à partir de deux grandes catégories d'objets d'usage, mêlant la dimension esthétique à l'aspect utilitaire : primo, les produits modernes constituent un ensemble d'innombrables pièces dont la création est basée sur une inspiration approximative des produits manufacturés présents sur les marchés dans les grandes villes. Les créateurs locaux se sont donc inspirés, en termes de modèles, des meubles tirés de la fabrication industrielle de menuiserie à l'image d'objets ci-dessous :

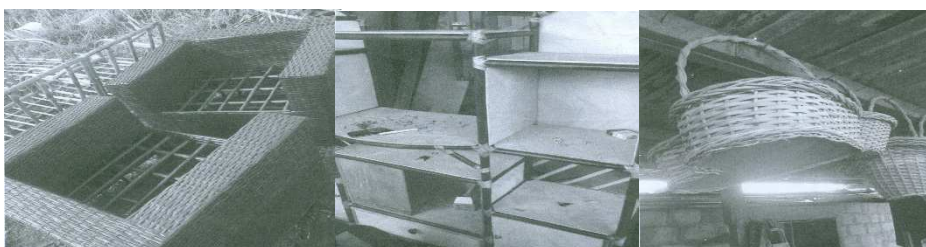


Image 5 :  
Salon en rotin

Image 6 :  
Living

Image 7 :  
Paniers et Corbeilles  
à fruits

Deusio, certains produits regroupent sous une même étiquette de production locale, divers objets utilitaires, dont les multiples fonctions ont trait aux pratiques magico-religieuses, aux activités quotidiennes de pêche et de chasse avec une extension sur l'immobilier et autres usuels.





Image 8 :  
Nasses traditionnelles  
de pêche ancestrale

Image 9 :  
Paniers de champs

Image 10 :  
corbeille de culte

La valeur de la vannerie ou encore de l'art négro-africain, ne semble pas se limiter à la seule distinction qui existe entre les objets modernes d'usage et les objets traditionnels dont la fonctionnalité principale outre l'aspect utilitaire liées aux exigences existentielles de survie, est fortement liée à la pratique d'innombrables cultes ancestraux d'adoration, consistant à rendre hommage aux esprits, aux ancêtres et aux morts. L'aspect monochrome de la production ne nuit en rien aux qualités esthétiques des œuvres obtenues, c'est une approche artistique dont la technique de réalisation met en avant première la fonction utilitaire par rapport à toutes les autres formes de délectation. Le monochrome semble amplifier ce caractère utilitaire avec un accent particulier sur l'usage des croyances religieuses locales, bénéficiant des ustensiles et d'objets divers de culte extirpés de la grande vannerie sacrée et de la sculpture ancestrale. D'ailleurs, très habitués à cette approche monochrome évoluant entre le marron et parfois le gris très proche du noir obtenu après multiples usages, les consommateurs autochtones, y compris nombre de touristes, parviennent à associer dans un jeu unique de couleur le beau et l'utile.

Le plus souvent, les objets de la vannerie sont conservés dans leur couleur d'origine, c'est-à-dire le marron clair, qui est la couleur de la liane avant et après sa transformation en tant que matière première en une œuvre finie. L'exemple des produits tels que les paniers et certaines corbeilles est très probant, étant donné que rares sont les vanniers qui tentent de décorer certaines de leurs objets avec diverses couleurs. Le panier ci-dessous, par exemple, est une pièce capitale de mariage traditionnel au Gabon, sa structure d'ensemble dévoile des dessins multicolores et caractéristiques d'une esthétique locale en émotion.



Image 11 :  
Panier multicolore



La majorité des couleurs sont obtenues à partir de plusieurs essences naturelles issues de la sciure de certains arbres durs, d'autres émanent des sèves d'arbres, des feuilles pilées et transformées en pâte, de certaines argiles comme du kaolin ou encore du charbon à bois mélangé à de l'huile ou à d'autres substances liquides et huileuses, etc. Par ailleurs, les tracés noirs sont généralement obtenus à l'aide du fer chaud, l'usage étant identique au travail de finition des masques et de certaines statuettes de culte traditionnel. Les objets de culte sont à peine décorés à partir des couleurs pures et uniques mais significatives et symboliques sur les plans mystique et spirituel, à savoir le rouge, le noir et le blanc. Ces trois variantes constituent l'essentiel des couleurs décoratives des faciès des masques blancs surtout dans la sous-région centrale du continent. Ce qui n'est pas le cas pour les statuettes qui demeurent en toute essentialité des œuvres monochromes, dont la luisance est obtenue à partir des essences proches à du vernis à bois.

Tout porte à croire que la vannerie en Afrique noire est aujourd'hui structurée en une réelle organisation industrielle avec plusieurs œuvres comparables à des produits manufacturés, dévoilant ainsi un ensemble impressionnant de créations. Et par les dites œuvres, c'est le miroir de l'art local qui s'en trouve amplifié et magnifié sous l'inspiration de l'âme autochtone, des traditions et des valeurs socioculturelles toujours en valeur, au-delà de la forte influence des produits occidentaux et d'ailleurs.

### **III- LA VANNERIE NEGRO-AFRICAINE : UN ART AUX MULTIPLES INTERETS**

#### **1- Intérêts économiques et financiers**

Lorsque la question capitale d'intérêts économiques et financiers de la vannerie négro-africaine, comme il en est également question de la musique locale, peu importe qu'elle soit traditionnelle ou moderne, est abordée, nombreux sont, parfois à tort ou à juste titre, les producteurs, les managers des artistes ou simplement des défenseurs des droits d'auteurs occidentaux qui en rigolent. Plusieurs raisons en sont évoquées : les artistes africains ne bénéficient pas d'une véritable politique de garantie et de production intellectuelle, d'où la recrudescence d'actes de piraterie au détriment de ces derniers, déjà délaissés par leurs gouvernements, mais surtout le fait qu'ils soient victimes de l'incapacité de vivre de la ristourne de leur art. Les œuvres, pour ce qui est de l'art plastique en général, sont anonymes, et une production regroupée ayant pour facteur d'identification la provenance ethnique, clanique ou religieuse, ne favorise aucunement une répartition juste et équitable des bénéfices des ventes, même lorsque certains font semblant de s'organiser en coopérative. A tous les niveaux du système d'exploitation et de vente des produits locaux, s'y trouvent des dysfonctionnements forts étonnants, favorisés par une absence criante de droit d'auteur, d'organisation officielle et rigoureuse de la productivité jusqu'à la vente des produits ainsi obtenus.

Cependant, comme le témoignent les propos de Jean-Baptiste Obama un appel évocateur d'attention et de sensibilisation à l'endroit des autorités des pays africains est désormais une nécessité afin de redorer le blason de l'art négro-africain. Il écrit :

« Dans le domaine des arts musicaux africains, comme dans le domaine plus exploité encore des arts plastiques et de l'artisanat traditionnels, chaque Etat africain devrait prendre des mesures urgentes pour ne pas livrer au hasard son patrimoine culturel national, pour ne pas le faire acheter à des prix très bas par des exploitants malhonnêtes qui en retirent de gros bénéfices aux dépens de nos économies culturelles et de nos artistes accablés de sous-développement. »(1966, p.213)

Etant un maillon de la chaîne de production artistique sur le continent africain, la vannerie partage le même destin que l'art plastique et la musique qui souffrent, tous les deux, de toute évidence, d'un réel manque de transparence dans la gestion financière. Ce qui va entraîner des dissolutions de certaines coopératives et le travail individuel des artistes qui, bien qu'ayant conservé pour la plupart la tradition de la non signature des œuvres, vont s'intéresser de près à la vente de leurs produits, d'abord sur les marchés locaux, avant de pouvoir insérer des réseaux de vente à grande échelle sur le plan international. Les plus malins se servent des moyens de communication qu'offre la haute technologie, via internet et les réseaux sociaux, pour entrer en relation directement avec les acheteurs.

Toujours est-il que les vanniers trouvent plus facile d'écouler leurs produits sur les marchés locaux, de gré à gré, afin d'éviter toutes formes de tracasseries douanières en vue d'une exportation vers d'autres pays ;généralement les prix sont fixés à la tête du client et demeurent négociables et très flexibles. C'est à croire que malgré le nombre sans cesse croissant de producteurs, l'activité semble très lucrative, et chacun prétend trouver son compte, aussi bien auprès des clients locaux et qu'avec les touristes qui affluent généralement en période de grande saison sèche (Eté). Les prix des articles sont évalués en fonction de la qualité et du volume de chaque pièce ; par exemple, un salon avec canapé et fauteuil coûterait largement plus cher qu'un simple panier soit à fruits soit en forme de corbeille initiatique, qui sont de très petit calibre, en termes de volume. D'autres meubles sont également bien chers, à l'exemple des bibliothèques en rotin, des meubles de bureau et autres équipements de cuisine ou de salle de séjour, dont l'usage apporte davantage de convivialité.

Il est évident que la vannerie traditionnelle négro-africaine ne saurait fonctionner comme une véritable entreprise de taille industrielle, compte tenu de la faible productivité d'un travail manuel contrairement au fort rendement d'un travail d'usine, par exemple. Cette activité est ainsi organisée de façon artisanale avec des moyens de production, déjà rudimentaires, très limités ne favorisant guère un rendement important susceptible de renflouer la comptabilité des producteurs autochtones. Cependant nul ne semble s'en plaindre, l'organisation financière étant individuelle dans la grande majorité, à l'exception de quelques coopératives existantes, chacun est libre de vendre son produit au prix voulu et à qui de droit, l'essentiel est l'importance de l'offre dans les deux sens. Les bénéfices n'étant pas souvent très importants, permettent tout de même aux

créateurs de vivre décemment avec leurs familles de leur activité artistique qui, finalement, devient une véritable profession. Une telle opportunité pour les jeunes n'est nullement négligeable, surtout à un moment où avec la crise pétrolière, plusieurs Etats africains connaissent un taux de chômage grandissant.

La professionnalisation de la vannerie au même titre que d'autres arts africains, telles la sculpture, la céramique, la peinture, etc., étant des métiers libéraux, permet en même temps aux autochtones d'affronter et de régler dans la mesure du possible, le sempiternel problème du chômage. La vente et la surveillance des produits obtenus est une occasion pour des jeunes apprentis de faire carrière dans un domaine qui tend à s'ouvrir presque partout en Afrique, générateur d'emplois en tant que sources de revenus. Il est vrai que ce n'est guère l'opportunité d'amasser une forte fortune en peu de temps comme dans d'autres activités très lucratives, heureusement que ce n'est point le but premier des vanniers locaux, dont le souci principal est le rêve d'un travail permanent, plutôt qu'une opulence hypothétique. Une telle prudence de la part de ces derniers témoigne assurément des difficultés qu'ils affrontent au quotidien, le manque de structures et d'aides conséquentes de la part des Etats africains peu regardants sur les activités artistiques et culturelles est un réel exemple. C'est à croire que seuls le pétrole et la politique intéressent ceux qui ont le destin des populations entières entre leurs mains, les intérêts personnels étant leur unique souci et non le bien-être de la Nation.

Une focalisation orientée essentiellement sur la ristourne financière ne permet pas d'évaluer véritablement la vannerie en tant qu'activité artistique à proprement parler, étant donné que l'origine principale de cette activité est davantage inscrite dans les domaines culturel et social. L'aspect financier n'est ici qu'un complément dans le cadre de l'essence même de l'art négro-africain, qui prend en compte toutes les valeurs culturelles en vigueur : mœurs, traditions, croyances, habitudes, etc.

## **2- Intérêts socioculturels**

Les sociétés traditionnelles négro-africaines s'érigent autour d'un legs ancestral prenant en compte aussi bien le savoir-faire des anciens que les supports qui valorisent les éléments de chaque aire culturelle, à l'instar des considérations ethniques et claniques révélant une importance capitale. Et l'acquis d'un tel héritage en termes de savoir est fait de diverses façons comme le précise Pierre Erny lorsqu'il parle des méthodes de transmission d'un « savoir hiérarchisé et multiforme » ; il écrit :

« Il faut d'abord se rappeler qu'en toute société et en tout domaine l'information est très inégalement répandue : il est un savoir commun et un savoir spécialisé, un savoir accessible à tous et un savoir réservé à quelques-uns. (...) Si l'éducation traditionnelle favorise une socialisation par simple expérience et imprégnation, elle n'exclut pas tout enseignement. » (2001, pp. 184-193)

En effet, malgré son aspect artistique et professionnel à un certain degré d'approche et de considération, l'art de la vannerie ne fait point exception aux exigences culturelles de la transmission d'un savoir-faire susceptible de passer de génération en génération. A première vue, tisser un panier et fabriquer un meuble en rotin semble a priori relever du banal, autrement dit aucune implication mystique n'est visible ; pourtant en ce domaine par exemple, la connaissance de certaines techniques jugées secrètes ne sont révélées aux jeunes apprentis qu'au moyen d'une initiation, la clé qui ouvre tout accès aux savoirs spécialisés dont parle Erny qui sont essentiellement réservés « à quelques-uns ». Culturellement, en Afrique, aucun savoir n'est le fruit du hasard, tout ce qui arrive a forcément une origine, seulement tout le monde n'a pas forcément accès à toutes formes de savoirs et de secrets. C'est ainsi que d'un peuple à un autre ou encore d'un clan à un autre, la maîtrise des techniques de création dans la vannerie n'est pas forcément la même partout, certes il y a souvent des influences entre des peuples aussi bien sur le plan linguistique qu'artistique suite au processus de proximité et de voisinage.

En effet, par une technique de création typique, un peuple est facilement identifié et situé géographiquement à travers l'approche sémantique d'une œuvre, ce qui explique le fait que l'on dise : « c'est un panier pounou<sup>1</sup> » ou encore « c'est une corbeille haoussa<sup>2</sup> du cameroun ». Chaque peuple cherche à se distinguer d'autres peuples de culture différente par un ensemble d'éléments porteurs de sens et révélateurs d'une identité propre, référentielle et caractéristique. Les vanniers professionnels veulent être, chacun d'eux, le porte-flambeaux de toute une culture, la leur, dont les œuvres créées servent de miroir révélateur, l'âme de tout un peuple. Chaque pièce fabriquée est une sorte de syllabe, ce qui justifie le fait de l'existence des décors multiples sur les meubles et autres objets déjà très stylisés au départ suscitant à chaque fois un charme particulier.

L'héritage culturel, gage identitaire de chaque peuple, de chaque famille et de chaque individu au sein d'une communauté ou encore d'une nation, est préservé avec soin en tant qu'il légifère les valeurs de base conçues et vécues comme des normes morales de toute forme d'existence depuis les premiers ancêtres. La culture demeure toujours très ancienne en Afrique, ses origines lointaines sont le fruit d'un mode de vie des bâtisseurs des premiers clans, ceux dont le savoir-faire et la science sont transmis de génération en génération au moyen de l'éducation, de l'apprentissage par l'observation et l'imitation des premiers gestes, et dans ce contexte, l'approche initiatique est sans aucun doute le point culminant. Et jusqu'à un passé très lointain maintenant, le culte initiatique dans le cadre des croyances traditionnelles, fut la propriété exclusive de chaque peuple bien précis, vu que la recrudescence des guerres tribales autrefois ne favorisait guère la mitoyenneté et le métissage culturel. Ce qui sous-entend que le contact entre différents peuples était quasiment difficile, jusqu'à une période proche des indépendances, où l'influence du colonisateur a fini par imposer des relations sous régionales de coopération suite aux questions politiques et de colonisation.

---

<sup>1</sup> Peuple du Sud du Gabon et du Congo voisin

<sup>2</sup> Peuple d'Afrique de l'Ouest mais également du Cameroun.

## CONCLUSION

La vannerie négro-africaine, traditionnelle ou moderne, est certes le fruit d'un travail humainement collectif, d'abord exécuté et vécu comme un art à part entière avant d'être perçu parallèlement comme une activité professionnelle et rémunératrice, c'est-à-dire au-delà de toute considération mystique, spirituelle et religieuse. Pourtant cette dernière autre approche fut capitale pour les peuples autochtones pour qui il n'y ait de science que dans les relations métaphysiques que l'être humain entreprend avec l'univers environnant, dans les contacts mystico-religieux établis avec les morts, les esprits les génies et les ancêtres. C'est ainsi qu'il existe une sorte de vannerie sacrée de nature cultuelle, dont la particularité est la création des œuvres essentiellement destinées aux pratiques religieuses dans le cadre des croyances traditionnelles, à l'exemple du culte de l'ancêtre. Il est particulièrement question des corbeilles minuscules de culte utilisées dans la conservation des reliques, des ossements humains et autres objets sacrés, comme c'est le cas dans le culte du Byéri<sup>1</sup> chez les peuples Fangd'Afrique centrale.

En somme, la vannerie africaine est finalement l'expression d'un ensemble de créations aux diverses fonctionnalités, sans oublier son aspect artistique, qui demeure sa principale caractéristique. Il s'agit donc d'un art aux multiples vertus, qui associe magnifiquement l'esthétique et l'aspect utilitariste afin de créer un dynamisme de délectation dans les yeux d'éventuels admirateurs et acheteurs. Toujours est-il que du côté des spectateurs chacun finit toujours par trouver son compte dans le tas d'objets qu'il ausculte avec beaucoup d'attention et d'appréhension surtout. L'attraction est souvent si forte que, surtout lorsqu'il est question des touristes, les vanniers en profitent pour faire des affaires en vendant un maximum d'objets aux visiteurs de leurs stands.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Erny P., *Essai sur l'éducation en Afrique Noire*, Paris, l'Harmattan, 2001.
- Goldmann L., *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- Leiris M., « *Afrique noire* ». Chefs-d'œuvre du Musée de l'Homme, dir. Par Musée de l'Homme. Paris : Caisse nationale des Monuments historiques.
- Macquet J., *Problématique d'une sociologie de la sculpture traditionnelle*, Colloque sur l'Art nègre, 1<sup>er</sup> Festival mondial des Arts nègres, Dakar, 1-24 Avril 1966, Paris, Présence Africaine, 1966.
- Obama J.-B., *La musique africaine traditionnelle*, Colloque sur l'Art nègre, 1<sup>er</sup> Festival mondial des Arts nègres, Dakar, 1-24 Avril 1966, Paris, Présence Africaine, 1966.

---

<sup>1</sup>Culte de l'ancêtre, pratiqué dans un cadre strictement familial dans le but de solliciter la gratitude de l'ancêtre honoré dont la statuette symbolique supplante une corbeille d'ossements humains en guise de relique.

## **LECTURE DE L'IMAGE : APPROCHE ICONOLOGIQUE**

**SalikouBAMBA**

Assistant à l'Institut National Supérieur  
des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC)  
Abidjan (Côte d'Ivoire)

### **RÉSUMÉ**

En ce début du troisième millénaire et à la faveur du développement des technologies de l'information et de la communication, notre espace socioculturel est envahi par l'image. Plus que nécessaire, l'initiation à sa lecture est devenue un impératif. En effet, en favorisant une meilleure connaissance des œuvres de toutes les époques et de tous les espaces, elle participe à la formation du futur citoyen qu'est le jeune apprenant en milieu scolaire et universitaire, en lui donnant les moyens de porter attention aux signes de son époque et de prendre le recul nécessaire dans le temps et dans l'espace pour appréhender son environnement et s'y intégrer en toute connaissance de cause. Pour ce faire, nous avons opté pour une méthode de lecture des œuvres dont l'ambition dépasse la mise en lumière des données purement formelles pour faire une place et non des moindres aux intentions qui les sous-tendent : l'approche iconologique. Deux exemples de lecture d'œuvres sont donnés à l'appui de ladite approche : celle d'une œuvre picturale et d'une sculpture.

**Mots-clés :** Œuvre d'art – Image – Lecture – Iconographie – Iconologie – Identification – Description – Interprétation – Commentaire.

### **ABSTRACT**

At the beginning of the third millennium and thanks to the development of information and communication technologies, our socio-cultural space is invaded by images. More than necessary, the initiation to its reading has become an imperative. Indeed, by promoting a better knowledge of the works of all eras and all the spaces, it participates in the formation of the future citizen that is the young learner in school and university, giving him the means to pay attention to the signs of his time and take the necessary distance in time and space to understand his environment and it in full knowledge of the facts. To do this, we have opted for a method of reading works whose ambition exceeds the highlighting of purely formal data to make room for and not least the intentions that underlie them: the iconological approach. Two examples of reading works are given to support this approach: that of a pictorial work and a sculpture.

**Keywords:** Work of art - Image - Reading - Iconography - Iconology - Identification - Description - Interpretation - Commentary.

## INTRODUCTION

Images fixes peintes, dessinées ou photographiées, images en mouvement de la télévision et du cinéma, l'image quelle qu'elle soit est un complexe d'éléments morphologiques en un certain ordre agencés. Ce complexe est, à n'en point douter, porteur d'un sens qu'il importe de savoir décoder, lire. Notre espace socioculturel actuel est envahi par l'image. L'initiation à sa lecture est devenue une nécessité. La lecture de l'image consiste dans l'identification et l'appréciation des éléments la constituant. L'iconologie se présente donc comme un moyen tout indiqué pour l'exercice à sa pratique en milieu universitaire. Cependant, on ne peut s'empêcher de s'interroger sur le fondement et la portée réelle d'une méthode d'approche scientifique de ce qui est supposé s'adresser à notre émotivité. En effet, il n'échappe à personne que l'œuvre d'art peut être appréciée et interprétée différemment. Pour dire la même chose, en d'autres termes, l'œuvre d'art est investie des intentions de son auteur qui en est par voie de conséquence le premier interprète. Elle se prête ensuite aux interprétations de ses spectateurs. Au bout du compte, le sens d'une œuvre d'art est la somme des multiples interprétations produites par ce que Marc Le Bot appelle « cette sorte de machinerie à sens qu'est toute œuvre d'art »<sup>1</sup>. Par ailleurs, nous observons que ce qui est en jeu dans l'art, particulièrement en ce vingt-unième siècle, c'est moins le souci de représenter des objets qui seraient sujets à interprétations que celui de mettre au premier plan les structures propres à une œuvre. D'où la porte ouverte aux appréciations les plus subjectives de la part des spectateurs surtout les moins avertis. Néanmoins, nous pensons que l'œuvre d'art, en tant que combinaison de formes, ne saurait se limiter aux artifices de sa surface. Les éléments morphologiques qui la composent ne sont que la partie visible d'un iceberg. Il faut donc, pour mieux l'appréhender, atteindre à sa dimension cachée.

Aussi notre étude s'articule-t-elle autour de trois axes essentiels. Dans un premier volet, nous explicitons les concepts d'iconologie et d'iconographie ; dans un second, nous levons un coin de voile sur la notion d'œuvre d'art ; dans un troisième nous procédons à une présentation théorique de la méthode d'analyse iconologique, enfin dans le quatrième et dernier, nous donnons des exemples d'application de ladite méthode à travers un tableau du peintre MENSAH Kpotivi Ignace et une sculpture du peuple gouro de Côte d'Ivoire.

### I- LES CONCEPTS D'ICONOLOGIE ET D'ICONOGRAPHIE

#### 1- Définition et historique

L'iconologie comme méthode de l'histoire de l'art s'affirme en 1912, au Congrès international d'histoire de l'art à Rome. En effet, Aby Warburg y présenta un rapport sur les fresques réalisées par Francesco Cossa et ses collaborateurs au Palais Schifanoja de Ferrare. Ces fresques qui, jusqu'alors n'avaient pas pu être expliquées par les exégètes de l'art et les historiens,

---

<sup>1</sup> Marc Le Bot, « François Rouan, l'image dans l'entrelacs », *Écrit-Voir, Revue d'Histoire des Arts*, Collectif pour l'histoire de l'art et Publication de la Sorbonne, N° 5, Paris, 1984-1985, p. 5.

ont été interprétées par Warburg d'une manière très pertinente et convaincante. Celui-ci défend son approche théorique en ces termes :

« En osant présenter ici cette esquisse provisoire touchant une question de détail, je voulais en même temps m'exprimer en plaidant pour l'élargissement des limites méthodologiques de notre érudition de l'art, en ce qui concerne le matériel d'étude ainsi que son étendue (...) J'espère, qu'au moyen de la méthode employée par moi pour analyser les fresques du palais Schifanoja de Ferrare, j'ai démontré qu'une analyse iconologique, qui ose considérer l'Antiquité, le Moyen Âge et les Temps modernes comme des époques liées entre elles, et analyser les œuvres des arts les plus libéraux et les plus appliqués comme des documents d'expression égale, en s'efforçant de jeter de la lumière sur une tâche sombre, éclaire en même temps des grandes suites de développement entre nouées». (1980, pp. 710-711)

Il ne faut cependant pas perdre de vue que l'ouvrage qui a introduit ce concept est celui de Cesare Ripa intitulé *Iconologia* et publié en 1593. Au départ, l'iconologie est perçue comme étant la science des images qui détermine les règles pour la représentation figurée des idées abstraites et morales et ce, du XVI<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècle. À partir du siècle suivant, le terme est utilisé pour désigner une méthode d'interprétation des œuvres d'art. L'adjectif « iconologique » est employé au début du XX<sup>ème</sup> siècle dans cette acception quant au substantif « iconologie », il l'est en 1931 et 1939 respectivement dans les recherches de G. J. Hoogewerff et Erwin Panofsky. Ces pionniers de la nouvelle méthode du contenu des œuvres d'art ont eu recours au terme de départ « iconologie » pour distinguer leur méthode de l'iconographie qu'ils définissent comme étant l'identification et la description des sujets, thèmes, symboles et attributs dans l'art. Pour Panofsky, l'iconologie est une iconographie interprétative, qui devient une partie intégrale de l'étude de l'art, au lieu de se limiter à n'être qu'une constatation préalable à d'autres analyses. Elle procède à une interprétation de la signification qu'un sujet ou un symbole possède dans une œuvre en tant qu'expression d'une philosophie et d'une conception du monde.

## **2- Rapport entre iconographie et iconologie**

Pour Hoogewerff, le rapport entre l'iconographie et l'iconologie est comme celui entre la géographie et la géologie. Les premières observent, constatent, décrivent, les dernières s'intéressent à la structure, à la formation intérieure, au contenu. L'iconographie identifie, décrit et l'iconologie a pour objet les œuvres d'art sans les classer selon la technique appliquée ou selon la perfection atteinte mais elle les contemple en les rangeant uniquement d'après leur signification. Elle cherche à savoir quelle signification sociale on peut attribuer à certaines formes, manières d'expression et de figuration, dans une époque déterminée.



## II- LA NOTION D'ŒUVRE D'ART

### 1- Définition, catégories et genres

#### 1.1- Définition

Dans le domaine de l'art, une œuvre est une production, un ouvrage unique réalisé par un artiste dans une technique donnée : ce peut être une œuvre picturale, une œuvre sculpturale, une œuvre architecturale, une œuvre graphique, etc. Le terme peut être employé au pluriel et est toujours au féminin pour désigner des productions artistiques, des ouvrages réalisés par un ou des artiste(s) dans des techniques données. On écrira donc une œuvre d'art et des œuvres d'art.

Employé au masculin et au singulier, le terme œuvre (un œuvre) se rapporte à l'ensemble des œuvres (au féminin et au pluriel) d'un artiste, réalisées dans une technique particulière. On parlera ainsi de l'œuvre peint de Picasso, de l'œuvre sculpté de Michel-Ange, de l'œuvre gravé d'Albrecht Dürer, etc.

#### 1.2- Catégories et genres

Les différentes catégories de représentation plastique sont : les sujets historiques, les sujets mythologiques et allégoriques, les sujets religieux, le nu, le portrait et l'autoportrait, le paysage, la peinture de marines, la peinture de genre, la nature morte, la peinture d'architecture, l'enluminure, la miniature, la peinture murale, la peinture des voûtes et des plafonds, le polyptique, etc.

Les œuvres traitant de sujets historiques traduisent la grandeur de la royauté, de l'empire ou de la république. Elles magnifient les faits et les gestes les plus nobles. Les sujets historiques dans les représentations plastiques remontent à l'Antiquité égyptienne. Les temples et les pyramides sont décorés par des fresques relatant les victoires des pharaons sur les ennemis.

À partir de la Renaissance, les artistes empruntent à l'art antique gréco-romain les sujets mythologiques. Ils s'inspirent des sculptures, recherchent l'idéalisme au service de l'apparat, du luxe des habitations aristocratiques et royales. Quant à l'allégorie, elle est un procédé de personnification d'une idée religieuse, morale ou philosophique, etc.

Les sujets religieux sont en rapport avec la foi et la présence divine. Les scènes bibliques sont traitées sur des supports de prédilection tels que les retables et les vitraux.

Le nu met en exergue la beauté plastique, formelle du corps humain. Il évolue avec le temps à travers les sujets historiques, religieux, mythologiques, pour être idéalisé pendant la Renaissance et chercher à rendre fidèlement la réalité visible au XIX<sup>ème</sup> siècle avant de devenir un prétexte d'expériences depuis le siècle dernier.

Le portrait est une représentation où l'artiste vise la ressemblance physique et psychologique avec son modèle. De l'Antiquité au XIX<sup>ème</sup> siècle, il a eu ses lettres de noblesse avant de disparaître au fil du temps pour laisser la place à la photographie. Dans l'autoportrait, l'artiste se choisit comme sujet de représentation, matérialisant ainsi une sorte de narcissisme.

Le paysage, la peinture de marines et la peinture d'architecture représentent respectivement la nature de manière autonome, le paysage de la mer avec ou sans les bateaux et le paysage urbain.

La peinture de genre est celle de la vie quotidienne relative au travail, aux loisirs, aux divertissements, etc.

La nature morte est la représentation des éléments sans vie notamment des objets, des fruits, des fleurs, des gibiers. L'artiste met en évidence la valeur symbolique desdits éléments.

L'enluminure et la miniature prêtent souvent à confusion. L'enluminure est une forme de peinture ou de dessin que l'artiste de la période médiévale réalisait sur les manuscrits ou dans les livres. Quant à la miniature, elle est une peinture ou un dessin autonome de petites dimensions qui s'affranchit du livre et du manuscrit pour devenir une œuvre à part entière.

La peinture murale, la peinture des voûtes et des plafonds se réalisent avec pour supports respectivement les murs, les voûtes et les plafonds.

Le polyptique est une peinture constituée de plusieurs tableaux à la fois. Ces tableaux forment ensemble une seule et même œuvre. Ils se présentent sous forme de paravents, se fermant et s'ouvrant pour s'étendre dans l'espace. Depuis le XX<sup>ème</sup> siècle, des peintres notamment les adeptes de l'abstraction affectionnent l'assemblage monumental de tableaux juxtaposés.

## **2- Supports, techniques de réalisation et agents plastiques**

### **2.1- Les supports**

Dans le cas de la peinture, un support, autrement appelé projectile, est une surface sur laquelle l'artiste dispose des formes et des couleurs en un certain ordre agencées. Le support s'impose au peintre en fonction de la destination de l'œuvre : il peut être autonome (tableau de chevalet) ou non (mur, plafond, etc.). La nature du support (souplesse, rigidité, fragilité, etc.) détermine les techniques de préparation (apprêtage, encollage, enduisage, marouflage) mais aussi et surtout les procédés picturaux.

### **2.2- Les techniques de réalisation**

Les techniques sont tributaires des différents domaines d'expression plastique : peinture, gravure, sculpture, céramique, tapisserie, etc. Nous prendrons ici en exemple le domaine pictural. Maurice Denis dit qu'un tableau de peinture « *avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées* »<sup>1</sup>. Ces couleurs à l'origine minérales ou organiques et aujourd'hui chimiques adhèrent aux différents supports grâce à des liants qui les fixent. Ce faisant, nous avons les principales techniques suivantes :

- La peinture à l'huile (peinture dont le liant est l'huile et le diluant l'essence de térébenthine de préférence) ;
- La détrempe est une peinture à la colle avec pour diluant, l'eau ;
- La tempera est une peinture à l'œuf ;

---

<sup>1</sup> Maurice DENIS, cité par Roger BORDIER, *L'Art moderne et l'objet*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 121.

- L'aquarelle est une peinture à la détrempe qui se fait directement sans esquisse préalable (procédé d'*alla prima*) ;
- Le lavis est un procédé de camaïeu (utilisation d'une seule couleur), l'eau servant à diluer et à étendre la teinte de départ ;
- Le pastel se présente en bâtonnets de forme ronde ou carrée. Il est connu depuis le XV<sup>ème</sup> siècle. Il y a le pastel traditionnel composé de pigments finement broyés, de gomme arabique et de miel ; il y a aussi le pastel gras ou à l'huile qui est récent.
- L'acrylique est un procédé qui date des années 1950. C'est une matière soluble à l'eau, utilisée pour les grandes surfaces et prisee par les artistes du Pop Art. L'acrylique se prête à tous les supports et permet tous les effets.

### 2.3- Les agents plastiques

Les agents plastiques sont : le point, le trait, la ligne, les hachures, la tache. Traditionnellement, le processus de création pictural consistait à faire d'abord un dessin donc à organiser des lignes et ensuite à appliquer la couleur dans les limites du contour des tracés. Le dessin précédait la couleur. Depuis la Renaissance italienne, deux approches s'opposent : les partisans du dessin (Poussin, Ingres) et les coloristes (Rubens, Delacroix, Matisse). Il ne faut cependant pas oublier le troisième groupe qui apporte une solution médiane en optant pour un geste à la fois graphique et pictural : il s'agit d'André Masson avec l'automatisme du collage de sable sur le support et de Jackson Pollock avec sa technique du *dripping* (égouttage).

La forme renvoie, en peinture, à la surface et à l'aplat. C'est, en d'autres termes, une étendue d'une seule couleur. Elle est généralement délimitée par des cernes ou par la rencontre avec une autre forme.

Il existe trois couleurs primaires que sont : le bleu, le jaune et le rouge. Ces trois couleurs permettent d'obtenir toutes les autres. Il existe aussi trois formes géométriques primaires qui sont à l'origine de toutes les autres. Ce sont : le carré, le triangle et le cercle. Les formes géométriques construites sur les lignes horizontales et verticales (croix, rectangles, etc.) appartiennent à la famille des carrés. Les formes basées sur des lignes diagonales (losange, trapèze, zigzag, etc.) sont liées à la famille des triangles. Les formes ovoïdes, circulaires et sinusoïdales se classent dans la famille des cercles.

Les couleurs primaires sont associées aux formes primaires par Kandinsky<sup>1</sup> comme suit : carré et rouge, triangle et jaune, cercle et bleu. Pour lui, les couleurs aiguës font mieux retentir leurs qualités dans une forme pointue, c'est le cas du jaune et du triangle, les couleurs profondes sont renforcées par des formes rondes, c'est par exemple le bleu et le cercle. Le carré donnant un caractère de stabilité et de solidité et se déployant dans l'espace verticalement et horizontalement, s'apparente chromatiquement au rouge.

L'artiste organise et met en relation les formes et les couleurs, dans un souci d'harmonie ou de contraste les unes avec les autres. Ce faisant il adapte ses outils et ses gestes à l'effet plastique recherché. Pour mettre en

---

<sup>1</sup> Vassili KANDINSKY (1866-1944), peintre français d'origine russe, il est l'un des fondateurs du groupe expressionniste Der Blaue Reiter (Le Cavalier bleu) à Munich en 1905 et l'un des initiateurs de l'art abstrait en 1910. Il a enseigné en 1932 au Bauhaus en Allemagne, avant de s'établir à Paris, en 1933.

exergue un élément, un détail ou une partie de la représentation, il choisit la nature et la source de la lumière, de l'éclairage. Enfin de compte l'œuvre produite est une machinerie à sens où le message intelligible des artifices de surface ne doit pas faire perdre de vue la matérialité sensible du support utilisé et les techniques de réalisation.

Accéder aux œuvres d'art dans le cadre de l'enseignement des Arts plastiques, c'est satisfaire le désir de lever des coins de voile sur leurs dimensions sous-jacentes. Il importe donc de s'imprégner de la démarche créatrice pour être à même de se délecter au mieux, esthétiquement et intellectuellement, desdites œuvres.

### **3- La démarche créatrice**

La force du créateur réside dans sa disposition à l'émotion autrement dite inspiration. L'artiste inspiré est pour ainsi dire en proie à une irruption de sensation profonde. L'acte créateur consiste à exprimer par la forme cette sensation volcanique. Pour ce faire, l'artiste opère par étapes, par choix successifs : il trie, regroupe, oriente le travail en fonction de ses intentions. À chaque étape il est mis en face de plusieurs problèmes nouveaux, donc de décisions, somme toute imprévisibles à un stade antérieur. Le rendu final, l'œuvre achevée est donc la somme des résultats provisoires qui jalonnent le parcours du créateur. Quant à la démarche créatrice, elle est à l'image de la marche, c'est-à-dire : une suite de déséquilibres imposant un perpétuel balancement des bras.

Il apparaît donc que l'émotion qui engendre l'inspiration, et l'intelligence sont les maîtres d'œuvre de la création artistique. Si l'émotion opère seule, elle mène à la dérive. En revanche, si le raisonnement prend le pas sur la sensibilité, on produit une œuvre sans âme, apte à être reproduite puisque fondée sur des données opérationnelles. Autrement dit, il peut y avoir blocage chez l'artiste. Pour que la création puisse se faire, il faut que la sensibilité se manifeste librement en dehors de tout contrôle de la raison. Mais il ne faut cependant pas tomber dans le piège surréaliste qui veut que la création soit purement et simplement une dictée de la pensée en dehors de toute censure de la raison, de toute préoccupation morale ou esthétique : « un automatisme psychique pur », selon André Breton.

En effet, après la création instinctive où l'artiste a dû suspendre son jugement, il prend du recul et perçoit mieux ses intentions. Il les achèvera de manière consciente. Ce faisant, le goût, l'intelligence, la conception que l'artiste se fait de l'art, son expérience du métier se révèlent très déterminants dans l'orientation et l'achèvement du travail créateur originel. Aussi sommes-nous d'accord avec Marcel GIMOND pour dire :

« Tout homme étant un être sensible peut avoir des sentiments ; ce qui distingue l'artiste, c'est qu'il est capable de donner une forme à ses sentiments pour émouvoir à son tour » (1967, p. 38).

Durant des siècles, les artistes et plus particulièrement les peintres se sont préoccupés à rendre l'environnement extérieur et leur monde intérieur en images en ayant recours à trois inventions techniques essentielles : la perspective qui donne, aux représentations sur surfaces planes, l'illusion de

la profondeur ; le modelé qui fait des surfaces plates des volumes dans l'espace que crée la perspective et le clair-obscur qui anime l'espace du tableau par les intensités infinies de la lumière. La perspective a été initiée par les peintres flamands et florentins au XV<sup>ème</sup> siècle, le modelé par les Italiens de la Renaissance, enfin le clair-obscur au XVI<sup>ème</sup> siècle par Léonard de Vinci.

### III- PRÉSENTATION THÉORIQUE DE LA MÉTHODE ICONOLOGIQUE

L'œuvre d'art a son secret, son ordre caché<sup>1</sup> qu'elle ne livre pas au spectateur hâtif à la faveur d'un simple clin d'œil. Elle interpelle le goût et l'intelligence et n'est par conséquent accessible qu'au spectateur qui se donne le temps et les moyens de refaire le chemin parcouru par l'artiste. La bonne appréciation d'une œuvre d'art consiste donc dans la recréation de cette œuvre par le spectateur. Elle repose sur des méthodes variables à quelques différences près selon qu'il s'agit d'œuvre d'art plastique ou cinématographique.

Toute œuvre d'art informe doublement : elle est avant tout une image dont la signification primaire, pour reprendre l'expression de Panofsky, est celle de son thème ; elle est ensuite le résultat de techniques de fabrication. L'une dans l'autre, ces deux informations instruisent l'observateur attentif et lui permettent de lever un coin de voile sur la dimension sous-jacente de l'œuvre. Il lèvera autant de voiles qu'il interprètera l'œuvre à la lumière du contexte socioculturel de l'appartenance de celle-ci. Pour toutes ces raisons, il convient de distinguer trois principaux niveaux d'approche dans l'analyse d'une œuvre d'art : l'identification, la description et l'interprétation.

#### 1- Identification de l'œuvre

Il s'agit d'inventorier les formes telles les configurations de lignes, de couleurs et de taches ou les volumes taillés dans la pierre, le bois ou coulés dans le bronze qui représentent des êtres humains, des animaux, des plantes, des objets. On essaie ensuite de tracer les liens que ces derniers entretiennent entre eux en tenant compte de l'aspect général de l'œuvre du point de vue expressivité (vide ou plein, couleurs chaudes, froides, douces, claires contrastées, etc.). En somme il s'agit de décrire rapidement le genre (portrait, scènes à personnages, paysage, intérieur, nature morte, tableau abstrait, etc.).

#### 2- Description de l'œuvre

Elle consiste dans l'analyse des motifs et de leurs agencements entre eux. D'abord, on dégage les lignes de composition, le schéma géométrique à partir duquel sont disposés les personnages, les objets et autres motifs ; dans le cas où il s'agit d'une œuvre picturale, on tient compte des données matérielles du tableau, c'est-à-dire : le format, la taille et la forme du champ pictural (cadrage) qui peut être rectangulaire, carré, rond, ou ovale. On fait ensuite une analyse de l'espace, de son mode de représentation en ayant à l'esprit ces mots de René Huyghe qui rappelle en substance que

---

<sup>1</sup> Nous faisons ici un clin d'œil à Anton EHRENZWEIG pour son ouvrage intitulé : *L'Ordre caché de l'art*, Paris, Éditions Gallimard, 1974.

l'intelligence humaine a du mal à saisir les choses dans leur globalité, qu'elle divise l'espace en plan comme elle divise le temps en années, en mois en jours, en heures, en minutes, etc. On relèvera donc la nature de la perspective qui régit l'espace (linéaire, atmosphérique, cavalière...) et s'il n'y a pas de profondeur, on notera la manière dont les registres sont superposés. On s'intéressera aussi au point de vue (direct, plongeant ou d'en bas).

Par ailleurs, il convient de mettre en évidence l'utilisation des couleurs et/ou des lignes, le traitement que l'artiste en fait : utilise-t-il la couleur pure ou mélangée ? Peut-on parler de platitude ou de modelé, de cerne ou non, d'ombre ou non ? Enfin on ne manquera pas de mentionner si l'artiste procède par métier lisse ou touche séparée, constructive, par coups de ciseau apparent ou par polissage, patinage, etc.

### **3- Interprétation**

#### **3.1- Dénotation et connotation**

Il importe ici de revenir sur le sujet, sur les techniques d'élaboration, en considérant l'œuvre par rapport à l'ensemble des réalisations artistiques de son auteur et en tenant compte du milieu socioculturel de celui-ci. On devra avoir à l'esprit ces mots de Maurice Delafosse :

« L'art n'est vraiment de l'art que s'il correspond, dans son expression comme dans son inspiration, à la civilisation dont il est le produit pour ainsi dire sublimé ». (2005, p. 59)

La portée symbolique des couleurs et des éléments constitutifs de l'œuvre ne devra pas faire perdre de vue les effets purement plastiques voulus et recherchés par l'artiste et vice versa. Il importe de mettre au même diapason le message intelligible des formes et la matérialité sensible du support. L'intérêt pour cette autre dimension de l'œuvre d'art, permet au spectateur de développer son sens de l'observation, de s'interroger sur le processus de création plastique et par voie de corollaire de comprendre les structures de l'expression plastique.

#### **3.2- Commentaire historique**

À ce niveau de lecture de l'image, les structures propres à une œuvre, si elles sont bien comprises, si elles ne nous voilent pas les yeux, révèlent des informations sur le contexte socioculturel qui a vu naître l'œuvre en question et ledit contexte éclaire en retour celle-ci. À ce degré d'interprétation, ce qui s'identifie est un enjeu intellectuel et affectif qu'il convient d'analyser et de situer dans le courant de l'histoire de la pensée créatrice.

Il importe également de confronter ces différentes données aux réalités politiques, économiques, religieuses ou philosophiques de l'espace géographique et temporel dont relève l'artiste. Il est indiqué, ici, de considérer l'œuvre par rapport à l'ensemble des œuvres de l'artiste, d'une part, et de situer celui dans le courant général de l'histoire de l'art. On relèvera alors les convergences et les divergences entre lui et ses contemporains du point de vue des thèmes et des techniques de réalisation

artistique et on mettra en exergue les influences ou les stimulations reçues mais aussi celles exercées sur d'autres, à l'effet de mettre l'accent sur son style, son écriture plastique. Enfin, on s'intéressera à l'impact produit par l'œuvre sur l'entourage de l'artiste et sur les générations qui lui ont succédé.

À son meilleur, la lecture de l'image est comme la bonne critique d'art. En effet, celle-ci est didactique, elle apporte un plus au lecteur en faisant un rapprochement entre l'œuvre dont il est question et les autres réalisations du même artiste. Elle situe l'artiste lui-même par rapport à son époque, le rattache à d'autres artistes de la même tendance ou au contraire de tendances différentes. La critique d'art, quelle qu'elle soit, reflète l'esprit de son auteur. Cependant, elle ne doit pas manquer d'égard vis-à-vis de l'œuvre et doit plutôt, s'il ya lieu se féliciter de voir celle-ci répondre à ce qu'on est en droit d'attendre d'elle.

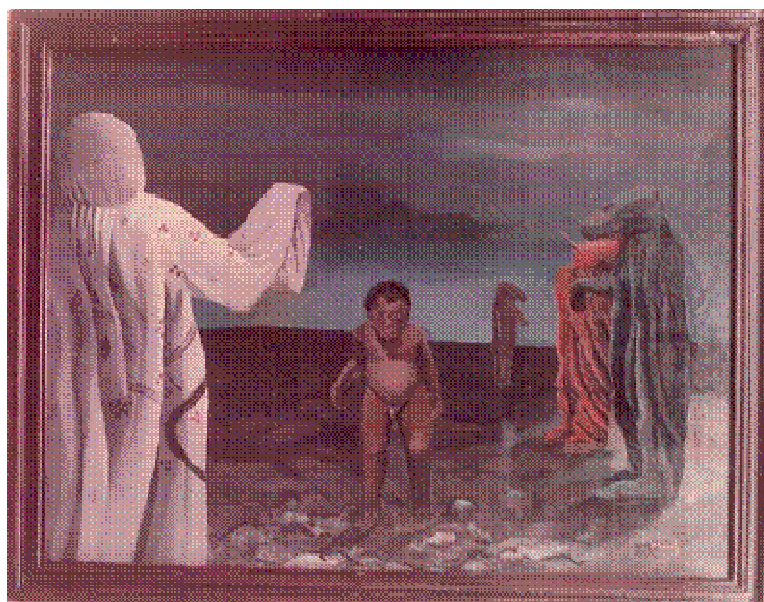
#### IV-EXEMPLES D'APPROCHE ICONOLOGIQUE D'ŒUVRES

##### 1- Analyse du tableau, *Initiation*, du peintre MENSAH Kpotivi Ignace

###### 1.1- Présentation de l'œuvre

L'œuvre dont nous faisons l'analyse est un tableau de Mensah Kpotivi Ignace, *Initiation*, peint en 1987, suivant la technique de l'huile sur toile, de dimensions : 70 x 100 cm, (Planche 1). Elle fait partie de la collection de l'artiste.

**Planche 1 :** *Initiation*, MENSAH Kpotivi Ignace, 1987, huile sur toile, 70 x 100 cm, collection de l'artiste.



**Photo :** MENSAH Kpotivi Ignace.

Toute œuvre d'art est d'abord une image dont la signification primaire, pour emprunter l'expression d'Erwin Panofsky<sup>1</sup>, est celle de son thème ; elle est ensuite le résultat de techniques de fabrication. L'une dans l'autre, la synthèse, on atteint à un troisième niveau d'information qui est sa dimension sous-jacente. Nous appréhenderons donc le tableau de Mensah d'abord en en identifiant le thème, ensuite, en faisant la description plastique et, enfin, en procédant à son interprétation.

Un garçonnet, dans son innocence adamique, titube sur un sol caillouteux entre quatre êtres énigmatiques. En toile de fond à cette scène, un ciel d'un bleu crépusculaire tranche avec le sol déjà envahi par les ténèbres. Nous observons dans la partie gauche du tableau, présenté en plan américain, un personnage habillé tel qu'on en voit chez les Senoufo, connu sous le nom de *Boloï* et communément appelé « homme-panthère ». Le *Boloï*, il faut le souligner, est une danse cérémonielle qui peut être vue par un public profane mais qui ne peut être exécutée que par des initiés, généralement des jeunes. Ici cet « homme-panthère », dans un accoutrement à motifs rouges et noirs, tend le bras droit légèrement fléchi en direction de l'enfant. Celui-ci, les yeux exorbitants de peur, semble hésiter à répondre à son invitation.

Nous observons aussi que derrière l'enfant, dans la partie droite du tableau, se dressent les trois autres personnages étranges. L'un tout de gris vêtu et portant un masque heaume à longue gueule fermée semble suivre attentivement le garçonnet. Il a son bras droit tendu de la même manière que celui du premier plan que nous avons mentionné plus haut. Ses deux autres compagnons, en orangé et en couleur de terre, donnent l'impression de se détourner de la scène pour regarder on ne sait quoi.

Un rapprochement nous paraît tout indiqué entre ces personnages hors du commun et les masques *Wambélé* des institutions secrètes chez les Senoufo. Ces institutions secrètes, chez ce peuple des savanes ouest-africaines comme partout en Afrique traditionnelle au Sud du Sahara, régissent la société et sont fondées sur les systèmes initiatiques. Ce qui est campé ici par Mensah, se rapporte à l'univers sacré de l'Afrique traditionnelle subsaharienne. Et le titre du tableau, *Initiation*, est en soi assez révélateur.

## 1.2- Description et interprétation de l'œuvre

À l'analyse, le tableau se présente dans son ensemble comme une scène théâtrale. L'image y prime sur les effets plastiques. Dans un grand espace dénudé, aux coloris sourds et mystérieux, divisé en deux plans horizontaux (la terre et le ciel), le peintre dispose, ou plutôt met en scène ses « modèles-acteurs » suivant un schéma à cinq figures : à gauche, un rectangle et à droite quatre triangles. Autour des vides des triangles centraux supérieur et inférieur, la scène s'organise en fonction de la direction oblique et du contraste de la marge verticale qu'est le rectangle à gauche, accentuant ainsi la profondeur par un tracé perspectif à un seul point de fuite.

L'éclairage, ici, n'est ni de source naturelle, ni de source artificielle. Il est de source mystique. L'homme-panthère, à gauche du tableau, dans une posture impériale, irradie de sa luminescence le garçonnet qui apparaît magnétisé par lui.

---

<sup>1</sup> Erwin PANOFSKY, auteur de *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.



Dans la pensée de la plupart des peuples de l'Afrique subsaharienne, l'homme est vu comme étant le seul être vivant animé par la volonté de nuire dès la naissance. Il se présente donc comme une créature dangereuse pour la société et pour toute l'œuvre créée par la divinité suprême. Aussi convient-on de le remodeler à l'image de l'idéal communautaire. Ainsi à la naissance biologique doit suivre la naissance morale et spirituelle. L'analogie, ici, avec le mythe de la genèse se passe de commentaire. D'où les institutions initiatiques, véritables écoles de la tradition, pour rendre présents à l'esprit des hommes les différents mythes. L'enfant est l'image mythologique du néophyte qui est appelé à renaître par le biais de l'initiation. On pourrait en déduire en paraphrasant René Magritte<sup>1</sup>, que dans le tableau de Mensah, l'enfant n'est pas un enfant.

Quand on parcourt l'œuvre de la jeune carrière de Mensah et qu'on se réfère particulièrement à son exposition personnelle tenue à Abidjan à l'Hôtel Ivoire, du 18 au 28 mai 1989, on remarque qu'il puise la plupart de ses sujets dans la mythologie africaine. C'est ainsi que dans *Itinéraire initiatique*, il nous introduit dans un vaste espace dénudé où seuls des cauris sont disposés suivant une spirale qui se déploie pour se perdre à l'horizon, et qui n'est pas sans évoquer le mythe dogon : le germe de la graine de fonio (l'infiniment petit) dont serait issu l'univers (l'infiniment grand). Dans *Souffle*, il fait vivre l'esprit des ancêtres en représentant dans un ciel nébuleux un visage de vieillard à la barbe et aux favoris d'un blanc de coton. Ailleurs, c'est une calebasse qui plane dans les airs, défiant toute règle de la pesanteur, c'est le *Satellite sacré* ; un buste de femme qui, comme une fumée, s'échappe d'un œuf fendillé, c'est la *Réincarnation* ; une femme accroupie dont le postérieur se métamorphose en pomme, c'est *Le Domaine enchanté* ; c'est aussi *Adam et Ève* du paradis perdu.

Tous ces sujets, qu'ils soient mythologiques ou religieux, apparaissent comme des alibis derrière lesquels le peintre se voile la face pour laisser libre cours à ses fantasmes oniriques. Et le symbolique, l'allégorique, le délirant peuvent ainsi émerger des profondeurs de son inconscient pour peupler les surfaces de ses tableaux.

En réalité, Mensah flirte avec le surréalisme. Ses options mythologiques au plan thématique trouvent leur réponse dans la quête par André Breton et ses amis d'un automatisme psychique pur où la raison n'exercerait aucune censure sur le mouvement de la pensée. En effet, le mythe, on le sait, est à la fois dépassement du raisonnement discursif, forme d'explication du monde et expression des structures sociales qui l'ont enfanté. Nous sommes donc d'accord avec Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier pour dire : « Créer

---

<sup>1</sup> Nous faisons allusion au tableau du peintre surréaliste René Magritte (1898-1967) représentant une pipe en trompe-l'œil et intitulé : *La Trahison des images*. Le peintre complète la perception et la compréhension de l'image par cette écriture dans le tableau : « Ceci n'est pas une pipe », comme pour faire comprendre que ce n'est pas une image juste mais que c'est juste une image. Le tableau est peint en 1929, suivant la technique de l'huile sur toile et est conservé actuellement au Country Museum of Art à Los Angeles.

*un mythe nouveau, c'est projeter par réfraction l'image d'une société nouvelle apte à se conformer au mythe nouveau.* »<sup>1</sup>

On comprend dès lors l'intérêt manifeste du mythe pour les surréalistes qui faisaient leurs les formules célèbres de Rimbaud et de Marx au point de n'en faire plus qu'une : « changer la vie ». Et André Breton s'en était fait un vaste programme : « Concilier le Surréalisme comme mode de création d'un mythe avec le mouvement beaucoup plus général de la libération de l'homme... »<sup>2</sup>

On pourrait penser que Mensah met à exécution le programme d'André Breton pour satisfaire ses propres desseins artistiques : il concilie ses peintures avec les mythes africains pour se frayer une voie qui l'affranchisse des procédés plastiques hérités de l'Occident sans pour autant l'enfermer dans un ethnocentrisme ou un égocentrisme désuet. Ce souci de ressourcement africain dont le mouvement Vohou-Vohou<sup>3</sup> s'est fait le chantre en Côte d'Ivoire, est un phénomène observable dès la fin du XX<sup>e</sup> siècle dans toute l'Afrique au Sud du Sahara, dans les milieux artistiques.

Ce qui s'opère ainsi, ici comme ailleurs, est un renouvellement des moyens d'expression plastique à l'échelle universelle mais avec une coloration locale. Ce qui nous autorise à parler d'un néoplasticisme négro-africain comme terme générique de tous les mouvements et tendances qui sont animés par cet esprit de révision des formes plastiques.

On peut réinterpréter le tableau *Initiation* de Mensah et y voir non pas la représentation d'un mythe mais une analogie avec les mythes : l'enfant qui est en train de subir les épreuves de l'initiation représente l'artiste africain « moderne » dénudé par rapport à sa propre culture. Son ressourcement que métaphorise l'initiation, est prometteur d'une RE-NAISSANCE artistique. Avec un peu plus d'audace, on pourrait aller plus loin non pour affirmer, mais tout au plus pour se demander si l'enfant n'est pas tout simplement l'image du peintre Mensah lui-même telle que surgie des bas-fonds de son âme et révélant ses interrogations sur la voie créatrice à suivre. Toutefois c'est à l'Afrique profonde qu'il demanderait la lumière comme pour donner raison à René Ménil qui écrivait dans le premier numéro de la revue *Tropique* : « L'arbre a accès au monde non pas par le dehors mais par la racine ». <sup>4</sup>

<sup>1</sup> G. DUROZOI et B. LECHERBONNIER, *Le Surréalisme – théories – thèmes – techniques*, Paris, Larousse, 1972, p.147.

<sup>2</sup> A. BRETON, *Position politique du Surréalisme*, Paris, Médiation, 1962 et 1971, p.11.

<sup>3</sup> Le Vohou-Vohou est un mouvement artistique né en 1985 à la suite d'une exposition organisée au Centre Culturel Français (CCF) à Abidjan, aujourd'hui, Institut Français, par de jeunes artistes ivoiriens dont Issouf BAH, KOUDOUGNON Théodore, N'GuessanKRA, feu Yacouba TOURÉ dit Yack. Ils sont tous issus de l'atelier du peintre d'origine martiniquaise, Serges HELENON, à l'École Nationale des Beaux-arts d'Abidjan et de l'atelier Jacques YANCKEL, à l'École Nationale des Beaux-arts de Paris.

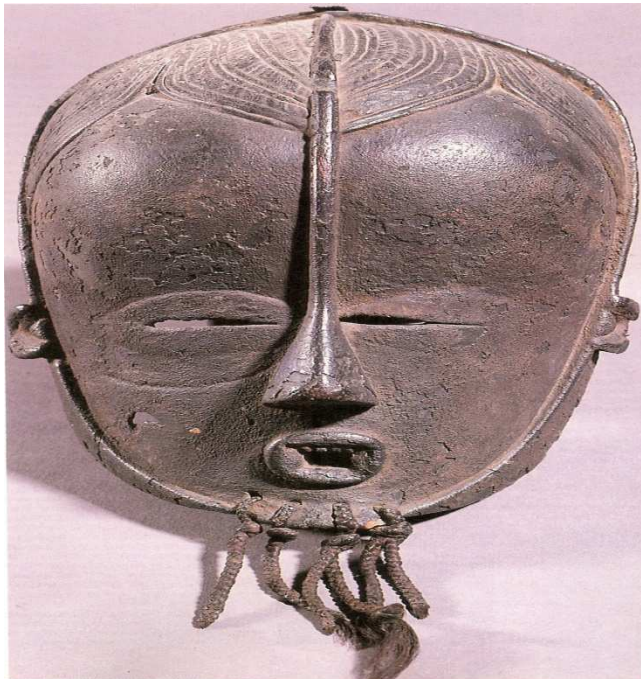
<sup>4</sup> René MENIL, cofondateur de la revue *Tropique* avec Aimé CÉSAIRE et sa femme Suzanne CÉSAIRE en 1941 en Martinique, avait été également l'un des artisans de la revue *Légitime Défense* aux côtés de Jules MONNEROT et Étienne LERO en 1932 à Paris.

## 2- Analyse d'une sculpture traditionnelle africaine : le masque Gyè, bois sculpté, ethnie d'origine : Gouro (Côte d'Ivoire)

### 2.1- Présentation de l'œuvre

L'œuvre dont nous allons faire l'analyse est une sculpture traditionnelle de l'Afrique subsaharienne. Il s'agit plus précisément d'un masque connu sous le nom de *Gyè* chez les Gouro en Côte d'Ivoire, (**planche 2**).

**Planche 2** : Masque *Gyè*, origine gouro (Côte d'Ivoire).



**Source :** *Corps sculptés, corps parés, corps masqués, chefs-d'œuvre de Côte d'Ivoire*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 1989, p. 131.

Cette sculpture est un masque facial anthropomorphe. Elle présente les mêmes proportions que celles du visage humain. Des fibres végétales pendent au menton, la chevelure est représentée par des tresses incisées sur la calotte. On pourrait dire que ce masque *Gyè* est la représentation stylisée d'un visage de jeune fille. Les fibres végétales tressées au menton ne sauraient être prises pour une barbe car leur présence ne confère aucun caractère masculin à la figuration.

### 2.2- Description et interprétation de l'œuvre

À l'observation, le masque s'inscrit dans une forme ovale. Le front est large et bombé, des tresses sont incisées sur la calotte. Le nez droit prolongé par une nervure en relief monte jusqu'aux tresses pour s'y perdre. Une petite bouche en creux, de forme carrée, au contour arrondi et accusé, dessine avec le nez une sorte de point d'exclamation. Les yeux sont en fentes, les oreilles petites. Du menton arrondi pendent des fibres végétales

---

tressées. La patine, sous forme d'enduit recouvrant le bois, s'étant craquelée, dessine au niveau de l'œil droit une poche. Ce masque est sculpté dans du bois, poli et patiné. La technique du sculpteur est la taille directe. Il utilise un outillage assez rudimentaire : des herminettes, des couteaux et des feuilles rêches remplacées aujourd'hui par le papier-verre. Les herminettes servent à dégrossir le bois et à tailler les grandes surfaces. L'usage de ces outils demande de la part du sculpteur une grande habileté. L'artiste intervient ensuite avec les couteaux pour les précisions, les détails telles que les tresses incisées ici sur la calotte du masque. Les feuilles rugueuses ou le papier-verre sont utilisés pour polir la sculpture. C'est ensuite que le sculpteur utilise de la suie mélangée d'huile de palme pour patiner son œuvre. Ce masque *Gyè* est exceptionnellement recouvert d'un enduit croûteux.

Les Gouro sont une ethnie basée au Centre-Ouest de la Côte d'Ivoire, entre le Sassandra et le Bandama blanc. Ils ont pour voisins les Bété et les Wê à l'ouest, les Baoulé au sud et à l'est, les Malinké au nord. Leur religion est l'animisme. En effet, ils croient en l'existence d'une force céleste *Bali*, en rapport avec la terre *Tre*, ce monde céleste est en fait le lieu de séjour des esprits ancestraux. Il est très éloigné et est source d'énergie vitale. C'est de ce monde que viendraient les enfants. Les masques perpétuent ces mythes aux seins de la société à travers le culte *Yu*. Les plus connus sont : *Zaouli*, *Zamblé* et *Gou*. *Zamblé* est l'épouse de l'ancêtre *Zaouli*, *Gou* est leur fille. Dans les régions où *Zaouli* n'existe pas, *Zamblé* joue le rôle de l'époux et *Gou* celui de l'épouse. Le masque *Gyè* est connu chez les Gouro et chez les Yahourè ; il revêt des formes et une importance variables selon les régions. Son culte est célébré dans les bois sacrés des hommes. Les membres de la société des *Gyè* jouent un rôle très important au sein de la communauté villageoise. Ils prennent des décisions concernant la guerre, les conflits sociaux et politiques. Ils fonctionnent comme juges et policiers, poursuivent les sorciers et fauteurs de troubles. Ce masque est porté à l'occasion des funérailles tout comme des cérémonies de réjouissance. Il est interdit aux femmes.

L'art des sculpteurs gouro frappe autant par son réalisme que par sa stylisation. Ceux qui font frontière avec les Bété, les Wê et les Dan ont tendance à surajouter, à leurs masques taillés en bois, des peaux d'animaux ou des fibres végétales, pour représenter les attributs pileux. Ceux qui font frontière avec les Baoulé expriment la chevelure par des incisions sur la calotte. Le masque *Gyè* présentant des tresses incisées est donc caractéristique du style de ces deniers.

Les Gouro excellent dans l'art du masque facial. Ils ont un sens esthétique très poussé. L'œuvre que nous venons d'analyser, eu égard à son caractère naturaliste et à sa finesse, en est un témoignage. Ils doivent aujourd'hui leur réputation artistique au masque *Zaouli* et sa danse, classé élément du patrimoine immatériel de l'humanité, par l'UNESCO en 2017.

## CONCLUSION

Dans une société en perpétuelle mutation où l'on vit désormais dans un paysage d'images fait d'œuvres d'art monumentales ou de galeries, d'affiches publicitaires, de cinéma, de télévision, savoir lire un message visuel n'est plus un luxe mais une nécessité. En nous appuyant sur la méthode iconologique pour faire des propositions de réflexion sur la lecture de l'image en général et celle de l'œuvre d'art en particulier, nous avons voulu insuffler à ladite méthode l'esprit évolutif de l'art. On sait en effet que l'art n'existe que pour proposer à chaque stade de son histoire le dépassement de ses propres limites ; c'est pourquoi nous avons estimé que notre approche de l'œuvre d'art et à travers elle de l'image tout court, devait, elle aussi, laisser une fenêtre ouverte sur l'avenir pour en accueillir l'inconnu. Nous nous sommes donc attaché à comprendre la démarche créatrice et à mettre en évidence les principales étapes de réception du message visuel. La lecture de l'image, d'une manière générale, s'opère en trois ou quatre phases : dans les deux premières, l'observateur est dans un état qu'on qualifierait de passif. Il se laisse d'abord plus ou moins emporter par l'envoûtement. À l'étape suivante, il s'accroche à des éléments de repère, d'identification pour retrouver ce qu'il connaît. Puis vient ou viennent la ou les deux phase(s) active(s). Le spectateur ayant inventorié les éléments constitutifs de l'œuvre, peut se délecter de celle-ci pour elle-même. En allant plus loin, la quatrième et dernière étape est celle du recul historique, du jugement esthétique, donc de la manifestation de l'esprit critique. À la lumière de la méthode d'approche iconologique que nous avons étayée en outre par deux exemples d'application, il apparaît qu'au-delà de la satisfaction des besoins d'émotion, l'initiation à la lecture de l'image fait bénéficier le spectateur de son contenu esthétique, social et culturel. Ainsi elle contribue à la formation d'un public averti capable de porter sur l'œuvre d'art un jugement motivé doublé d'un esprit critique.

Des images fixes aux images mobiles, il n'y a qu'un pas. Ces trois ou quatre phases par lesquelles passe la lecture de l'image sont observables tant au niveau des œuvres d'art plastiques que cinématographiques. Cependant, le cinéma étant au carrefour de l'art, de l'industrie et du commerce, il implique des facteurs spécifiques d'ordre esthétique, techniques et économiques à ne pas perdre de vue. N'est-ce pas qu'un film c'est aussi un budget ? On ne saurait donc occulter dans l'analyse d'un film les moyens matériels, financiers et humains mobilisés pour sa réalisation. On peut ainsi par une sorte de fondu enchaîné passer de la méthode iconologique à celle de l'analyse des films.

## BIBLIOGRAPHIE

- BIANCHERI Alain, 1993, *Les Arts plastiques au vingtième siècle : Analyse des mouvements et des œuvres*, Paris, ZEDITIONS, 235 p.
- DUROZOI Gérard et LECHERBONNIER Bernard, 1972, *Le Surréalisme : théories, thèmes, techniques*, Paris, Larousse, 286 p.
- EHRENZWEIG Anton, 1974, *L'Ordre caché de l'art, Essai sur la psychologie de l'imagination de l'artiste*, Paris, Gallimard, 366 p.
- FRANCASTEL Pierre, 1970, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Éditions Denoël/Tel Gallimard, 252 p.
- FRANCASTEL Pierre, 1983 *L'image, la vision et l'imagination*, Paris, Denoël/Gonthier, 248 p.
- GIMOND Marcel, 1967, *Comment je comprends la sculpture*, Paris, Arted.
- HUYGHE René, 1966, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 447 p.
- KLEIN René, 1970, *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 496 p.
- LAGOUTE Daniel, 1990, Dir. de, *Les Arts plastiques, Contenus, Enjeux et Finalités*, Paris, Armand Colin, 174 p.
- PANOFSKY Erwin, 1969, *L'œuvre d'art et ses significations, Essais sur les "arts visuels"*, Paris, Gallimard.
- PLEYNET Marcellin, 1971, *L'Enseignement de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 224 p.

## **ETUDE DU STRESS PROFESSIONNEL ET SON INCIDENCE SUR LA VIE HORS TRAVAIL EN MILIEU HOSPITALIER : LE CAS DU PERSONNEL MEDICAL ET PARAMEDICAL**

Jean-Baptiste **BOULINGUI**  
 Maître de Recherche au Département  
 de Sociologie-Anthropologie-Psychologie  
 Institut de Recherche en Sciences Humaines  
 (IRSH)/Cenarest/Libreville-Gabon

### **RESUME**

Cette étude se situe dans le prolongement des travaux menés sur le stress, en milieu médical, notamment chez les infirmiers (Verquerre&Rusinek-Nisot, 1998) et chez les médecins généralistes (Van Daele, 2000 ; Vidal, Gleizes & Rasavet, 2000) et s'appuie sur la problématique suivant laquelle les personnels de santé en milieu hospitalier, notamment les personnels soignants, dans l'exercice de leur fonction, sont confrontés souvent à de contraintes multiples dans leur lutte sans répit contre la souffrance et la maladie chez les patients dont ils ont la charge.

L'objectif ici est donc de montrer que le stress ressenti, en milieu hospitalier, est susceptible d'influencer négativement l'organisation de la vie hors travail du personnel féminin, notamment les sages-femmes (n= 30), exerçant dans les hôpitaux publics. Les résultats obtenus grâce aux diverses techniques statistiques utilisées (statistique descriptive, analyse corrélationnelle, régression multiple), indiquent que ces dernières, dans leur vie hors travail, focalisent leur satisfaction principalement autour des relations amicales. Par contre, elles paraissent très stressées, dans le cadre de leur travail. Mais, cet état de stress a peu d'influence sur le déroulement des activités extra-professionnelles. Cela peut s'expliquer par l'organisation sociale de notre environnement basée sur la solidarité, l'entraide, l'esprit de communauté, etc. ; ce qui peut avoir pour conséquence, l'atténuation du stress ressenti au travail.

En définitive, cette étude suggère que, dans sa prévention ou sa thérapie, le stress ne peut être traité de manière isolée et que c'est l'ensemble de la personnalité de l'individu qu'il faut prendre en compte et préconise ainsi la nécessité de mêler des méthodes cliniques d'intervention orientées vers des individus, avec des mesures ergonomiques et organisationnelles orientées vers la situation de travail où l'hôpital est vu comme un système.

**Mots-clés** : stress professionnel, vie hors travail, sages-femmes, hôpitaux publics.

### **ABSTRACT**

This study is a continuation of work on stress in health care, especially in nursing (Verquerre&Rusinek-Nisot, 1998) and among general practitioners (Van Daele, 2000; Vidal Rasavet&Gleizes, 2000) and relies on the following issues which health workers in hospitals, including careers, in the exercise of their functions, are often faced with multiple constraints in their constant struggle against suffering and disease in patients under their care.

The objective here is to show that the stress experienced in hospital, is likely to affect the organization of the non-working life of female staff, especially midwives (n= 30), working in hospitals public. The results obtained through the various statistical techniques used (descriptive statistics, correlational analysis, multiple regression) indicate that the latter, in their non-work life satisfaction focus mainly on friendly relations. By contrast, they seem very stressed in their work. But this state of stress has little influence on the conduct

of extra-curricular activities. This can be explained by the social organization of our environment based on solidarity, mutual aid, community spirit, etc.; which can result in the attenuation of perceived work stress.

Ultimately, this study suggests that, in its prevention or its therapy, stress can not be treated in isolation and that the whole personality of the individual must be taken into account and therefore recommends the need to mix oriented individual clinical intervention methods, with ergonomic and organizational measures oriented work situation where the hospital is seen as a system.

Keywords: professional stress, life outside work, midwives, public hospitals.

## INTRODUCTION

L'étude du stress professionnel et son incidence sur la vie des employés suscite un intérêt particulier dans le domaine des sciences sociales. Dans cette optique, notons que si en psychologie, le stress est utilisé pour évoquer les multiples difficultés auxquelles l'individu a du mal à faire face et les moyens dont il dispose pour gérer ses problèmes, il semble par contre que le stress au travail désigne le stress provoqué par des agents stressants qui appartiennent au monde du travail (Kahn & Byosiére, 1992 ; Ponnelle & Vaxvanoghon, 2000).

En effet, le stress au travail est reconnu partout dans le monde comme un problème majeur pour la santé des travailleurs et celle de l'organisation qui les emploie. De ce fait, il est indéniable que les travailleurs stressés sont plus exposés que d'autres aux risques d'être en mauvaise santé, peu motivés, moins productifs, etc. (Gaussin, Karnas & Sporcq, 1998). Les employeurs ne peuvent généralement pas protéger les travailleurs contre le stress extra-professionnel, mais ils peuvent les protéger contre le stress qui survient au travail.

Dans cet ordre d'idées, Renaud (1996, cité par Lancry & Ponnelle, 2004, p. 285), insiste sur l'idée qu'on croit généralement que le travail ne présente pas de danger pour la santé de l'homme, à l'exception évidemment de l'exposition à des agents pathogènes, aux cadences excessives ou encore aux accidents. C'est ce qui, du reste, justifie ce proverbe : « le travail, c'est la santé ». Mais, avec l'avancement de la recherche on commence à introduire des nuances. Car, d'après cet auteur, nous pouvons saisir aujourd'hui des problèmes de santé au travail qui ne se posent plus seulement en termes d'accidents ou d'expositions aux agents pathogènes mettant en danger la santé physique de l'opérateur, mais plutôt en termes de maux psychologiques. Notons que par maux psychologiques, il faut entendre toute maladie occasionnée par la situation de travail susceptible d'affecter la santé mentale et physique de l'employé à court ou long terme. Partant de cette définition, il est donc possible d'envisager le stress professionnel comme l'un de ces maux (Loiselle, Roger, Dussault & Deaudelin, 2000).

Pour leur part, des auteurs tels que Selye (1979), Lazarus et Folkman (1984), Thoits (1991) considèrent le stress comme un processus d'adaptation tant biologique que psychologique de l'individu à son environnement, quand ce dernier devient contraignant. De ce point de vue, le stress serait une réaction de l'organisme en vue de s'adapter aux menaces et aux contraintes de notre environnement. A cet égard, il importe de noter



toutefois que le stress peut devenir nocif, s'il est activé à un niveau très élevé et aussi s'il est répété sans possibilité de récupération. Cet aspect de réaction de stress provoque un épuisement professionnel ou *burn-out* chez l'individu (Canoui, 1996).

En considérant ce qui précède, nous étudions ce phénomène de stress chez les sages-femmes gabonaises des hôpitaux publics qui sont soumises à un travail assez délicat : celui de prendre en charge les femmes enceintes jusqu'à leur accouchement. Cela, bien-entendu, entraîne une charge de travail très élevée.

L'objectif de cette étude est donc de montrer que le stress ressenti, en milieu hospitalier par les sages-femmes, est susceptible d'influencer de manière significative le déroulement des activités liées à leur vie hors travail ; entendant par-là toutes les activités qui relèvent de la vie à la maison (tâches ménagères, soins et éducation des enfants, vie de couple, etc.), de la vie sociale (affiliation à des associations de type religieux, politique, à des groupes de tontine, fréquentations familiales et amicales, etc.) et de la vie des loisirs (cinéma, danse...). En d'autres termes, l'intérêt ici est de montrer que le stress professionnel a des répercussions sur la vie hors travail des sages-femmes ; ce qui est de nature à perturber le déroulement de leurs activités extra-professionnelles.

Dans ce cadre de réflexion, il est possible de penser qu'en raison des exigences particulières que constitue le travail de sage-femme (horaires atypiques, charge de travail importante, animation des séances de préparation à la naissance, telles que la relaxation, la sophrologie, aide à la future mère jusqu'à l'accouchement, etc.) et au regard des multiples obligations auxquelles elles doivent faire face dans la vie hors travail, les sages-femmes seraient exposées au stress. En effet, cette réflexion s'appuie sur l'organisation sociale de la société gabonaise où l'on constate que le plus souvent, les femmes ont des charges familiales trop pesantes et, de ce fait, ont du mal à gérer le conflit travail-famille, comparativement aux hommes (Boussougou-Moussavou, 2012).

Autrement dit, par la nature de leur travail, les sages-femmes gabonaises sont exposées au stress. Leur métier comporte un certain nombre de difficultés, notamment les conditions de travail précaires, le rythme effréné de travail, les gardes de nuit, les contraintes d'heures, etc. et de risques de contamination, par exemple, à l'hépatite B, au VIH SIDA, parce qu'elles manipulent le sang et le liquide amniotique. De ce fait, il est loisible de penser que le stress qu'elles subissent influence négativement les activités relatives à leur vie hors travail et peut déboucher sur le conflit travail-famille (cf. par exemple Allen, Herst, Bruck & Sutton, 2000).

Cette étude se situe donc dans le prolongement des travaux menés sur le stress, en milieu médical, notamment chez les infirmiers (Verquerre & Rusinek-Nisot, 1998) et chez les médecins généralistes (Van Daele, 2000 ; Vidal, Gleizes & Rasavet, 2000). Quant à sa structuration, nous allons d'abord présenter la revue de la littérature et la problématique. Ensuite, nous indiquerons la méthodologie, les résultats et une discussion de notre analyse, avant de conclure.

## I- REVUE DE LA LITTÉRATURE

Le stress a d'abord été considéré comme une réponse physiologique de l'organisme à divers agents stressants (Selye, 1974 ; 1979) ; mais, ce modèle mécaniste et linéaire du stress est apparu rapidement insuffisant pour expliquer l'ensemble des phénomènes observés. Progressivement, les processus mis en jeu dans le stress sont apparus comportant non seulement des aspects physiologiques, mais aussi des aspects affectifs et cognitifs (Boussougou-Moussavou, 1997 ; Helleman et Karnas, 2000). En effet, le stress est aujourd'hui défini comme une transaction individu-environnement dans laquelle l'activité du sujet dans le domaine perceptivo-cognitif devient essentielle (Lazarus et Folkman, 1984 ; Peltezer, 1997). Envisagé dans les premières définitions du stress comme l'objet passif d'une agression, l'individu est aujourd'hui considéré comme un sujet actif qui joue un rôle dans l'évaluation cognitive de la situation génératrice de stress tout comme les stratégies qu'il va mettre en œuvre pour s'adapter à la situation rencontrée (Dionne-Proulx & Boulard, 1998).

A ce titre, il est important de noter que l'approche du thème stress a fait l'objet d'un nombre impressionnant de textes dans la littérature qui ont permis de le cerner sous ces multiples facettes (cf. par exemple Gaussin, Karnas & Sporcq, 1998 ; Caruso, 2000 ; Davezies, 2001 ; De Keyser & Hansez, 2002). Mais, nous nous plaçons ici du point de vue de stress au travail ou stress professionnel. Pour ce faire, nous partons de l'idée qu'il est généralement admis que l'activité professionnelle et le monde du travail peuvent être générateurs de stress et il existe probablement des professions qui, plus que d'autres le suscitent. Le stress professionnel est donc une réalité à laquelle les travailleurs sont de plus en plus souvent confrontés (cf. par exemple Vallée, 2003). Le milieu médical n'échappe pas à ce constat. Ainsi, dans ce milieu qui intéresse la présente étude, de nombreux travaux ont souligné l'existence de différentes sources de stress : la surcharge de travail, les relations avec les patients, la confrontation à la mort et la souffrance, les prises de décisions sous incertitudes, etc. (Gadbois, 1981 ; Orozco, 1993 ; Van Daele, 2000). Il faut, par ailleurs, signaler que la plupart des études se focalisent surtout sur les causes du stress dans la pratique médicale, parfois sur les conséquences : irritabilité, dépression, consommation d'alcool et de drogue, suicide, etc. (Ponnelle & Vaxvanoghou, 2000 ; Van Daele, 2000 ; Davezies, 2001). Les variables qui médiatisent la relation entre le personnel médical et les situations génératrices de stress, ont été souvent abordées (Myerson, 1990 ; Hobbs, 1994). Or, nous savons aujourd'hui que le stress ne peut être dissocié de ces variables.

Par ailleurs, il faut noter que la relation patient-malade et la responsabilité du personnel soignant face aux malades, l'incertitude des situations à affronter et leur caractère imprévisible sont évidemment des sources de stress (Store, 1991 ; Verquerre & Rusinek-Nisot, 1998). D'autres part, la nature des horaires peut accentuer l'influence de ces éléments, tout comme la surcharge de travail. De ce point de vue, il semble qu'en milieu hospitalier, la prédisposition du personnel et des autres professionnels au stress est omniprésente du fait de la spécificité de l'organisation hospitalière, notamment ; l'existence de plusieurs intervenants dans la mission de soins (médecins, infirmiers, techniciens, etc.) obligés de

travailler en équipe, afin d'accomplir convenablement ladite mission ; l'imprévisibilité : on ne peut pas prédire le genre de patient qu'on va recevoir et peut-être même l'évolution de leur état (le risque zéro n'existe pas) ; l'obligation d'assurer la permanence 24heures sur 24 ; la responsabilité des vies humaines nécessitant toujours un esprit éveillé, une concentration et une parfaite maîtrise des actes techniques ; la confrontation avec la souffrance et la mort et ce qu'elles posent comme difficultés de réponses psychologiques chez les soignants (Dionne-Prouls&Boulard, 1998).

Donc, dans la genèse du stress, l'activité professionnelle peut jouer un rôle important et c'est la raison pour laquelle cette étude se réalise sur le personnel médical et paramédical qui exerce une profession considérée comme exposée au stress. En effet, le contact permanent avec la souffrance, la maladie, la mort des mères et nouveau-nés pendant ou après l'accouchement, etc. constituent le plus grand facteur de stress pour ce personnel.

Etant donné que cette étude s'inscrit dans le prolongement des recherches réalisées en milieu médical, comme nous l'avons souligné plus haut, nous allons ce fait résumer l'essentiel de quelques-unes de ces recherches.

C'est ainsi que Verquerre et Rusinek-Nisot (1998) ont mené une étude sur le stress chez les infirmiers, en France. L'hypothèse générale qui a guidé la réalisation de cette étude est que les individus éprouvent le besoin de contrôler l'environnement et l'absence de ce contrôle provoque des conséquences néfastes pour le sujet dans la transaction individu-environnement et peut être générateur de stress. Donc, la perception de perdre le contrôle de son environnement est fortement associé au stress. La population était composée de 97 sujets : 81 infirmières et 16 infirmiers appartenant au Centre Hospitalier universitaire de Lille. Deux mesures du stress ont été effectuées : une mesure des manifestations physiologiques du stress comportant 13 énoncés notés en quatre points (*alpha de Cronbach* = 0,78) et une mesure du stress perçu (Echelle de stress perçu de Cohen, Kamark et Mermelstein, 1983, cité par Verquerre et Rusinek-Nisot, 1998, p.63) concernant 10 énoncés évalués sur une échelle en cinq points. Deux mesures en rapport avec le sentiment de contrôle ont été réalisées, l'une concernant la dimension externalité-internalité (Echelle française de locus de contrôle de Dubois, 1985 cité par Verquerre et Rusinek-Nisot, 1998, p.64) avec 28 énoncés et l'autre la perception du contrôle des situations professionnelles (Questionnaires de Perception de Contrôle en Situation de Travail de Pitterson, 1980 cité par Verquerre et Rusinek-Nisot, 1998, p.64) avec 27 énoncés ; le format des réponses est en cinq points. Deux autres mesures concernant l'estime de soi (Echelle de Hartley, 1980 cité par Verquerre et Rusinek-Nisot, 1998, p.66) avec 50 énoncés et la satisfaction au travail (Minnesota Questionnaire Satisfaction) comportant 50 aspects de l'emploi. Les résultats auxquels sont parvenus les auteurs confirment les hypothèses opérationnelles émises. En effet, les manifestations physiologiques du stress et stress subjectif (ou perçu) sont liés de manière négative à l'internalité, tout comme les manifestations physiologiques du stress au sentiment de contrôler son environnement professionnel. La satisfaction au travail est fortement liée au sentiment de contrôler son environnement de travail. L'estime de soi est fortement associée aux

manifestations physiologiques du stress, au stress subjectif, à l'internalité et de manière plus faible à la satisfaction au travail.

Donc, conformément à la problématique générale de cette étude, le sentiment de ne pouvoir contrôler son environnement est associé au stress. Cependant, les auteurs font observer, à cet égard, que les résultats ne peuvent pourtant être généralisés à d'autres professions et des études comparatives paraissent nécessaires. Car, selon eux, même si l'hypothèse d'une somatisation des difficultés rencontrées dans le monde du travail peut être formulée, le stress psychologique des sujets ne semble pas lié de manière majeure aux événements de la vie professionnelle. Néanmoins dans les résultats observés, le caractère particulier de la profession d'infirmier est peut-être à prendre en compte, car elle implique de manière particulière l'engagement personnel des sujets et favorise peut-être ainsi le rôle des variables psychologiques dans la genèse du stress. Autrement dit, le stress, aussi bien en ce qui concerne ses manifestations physiologiques que sa perception psychologique, serait surtout lié à des variables psychologiques comme l'internalité et l'estime de soi. Ce phénomène peut être à la nature de l'activité professionnelle de l'infirmier qui oblige à une forte implication et à un engagement personnel important mobilisant l'ensemble de la personnalité du sujet. Il peut être aussi causé par la mesure du stress réalisée qui envisagerait le stress sur un plan général et non pas le stress lié de manière directe à l'activité professionnelle. Rien n'indique que le processus soit identique d'une profession à l'autre et les résultats observés seront comparés avec ceux observés auprès d'autres professions.

Dans le même esprit, Van Daele (2000) a, pour sa part, utilisé l'approche transactionnelle de Lazarus et Folkman (1984) pour étudier le stress dans le contexte médical. Dans ce modèle, le stress apparaît comme le résultat de la relation entre l'individu et l'environnement. Deux médiateurs interviennent dans cette relation : le processus d'évaluation cognitive (perception) et les stratégies d'ajustement. En adoptant ce modèle, Van Daele a étudié le stress chez les médecins généralistes. Deux questions principales ont sous-tendues cette étude : quelles sont les variables issues du modèle qui président le mieux au niveau du stress des médecins généralistes ? Et quelles sont les relations entre ces variables ? Les objectifs visés dans cette étude consistent à scruter chez les médecins généralistes l'influence des caractéristiques des situations et des perceptions individuelles qui y sont attachées sur la mise en œuvre des différentes stratégies d'ajustement et finalement, sur le niveau de stress ressenti. Plusieurs questions ont orienté cette étude : les médecins généralistes sont-ils stressés ? De quelle manière ? Quelles sont les situations qu'ils perçoivent comme stressantes ? Quelles sont les variables qui président le mieux au niveau de stress ressenti chez les médecins généralistes issus du modèle transactionnel ? Quelles sont les relations que ces variables entretiennent entre elles ? Le recueil des données s'est effectué à l'aide de questionnaire auprès de 500 médecins généralistes dont 110 hommes et 32 femmes. La moyenne d'âge est de 42 ans. Le questionnaire a été envoyé à 500 médecins généralistes : 172 renvoyés, 142 exploitations dont 110 hommes et 32 femmes, d'une moyenne d'âge de 42 ans. Les résultats auxquels est parvenu l'auteur montrent clairement une configuration des variables différentes pour les hauts et bas niveaux de stress. En d'autres termes, il semble exister des profils particuliers des

médecins, selon le niveau de stress qui les caractérise. Par ailleurs, sur la base des notes brutes obtenues au Ministère de la santé publique (M.S.P), on constate une grande variabilité interindividuelle. Autrement dit, certains médecins s'autoévaluent comme très stressés, les situations que les médecins généralistes considèrent comme stressantes sont également très variées.

En conclusion, cette étude a montré qu'il existe dans l'échantillon des profils particuliers des médecins, selon le niveau de stress qui les caractérise. Ces profils sont liés à des variables personnelles et environnementales différentes, ainsi qu'à un processus d'évaluation cognitive et à des stratégies d'ajustements différents. Les médecins les plus stressés sont ceux qui font le plus de garde. Les raisons pour lesquelles les gardes contribuent à élever le niveau de stress, c'est le fait qu'ils se confrontent avec des patients exigeants et agressifs. Par ailleurs, les femmes sont plus stressées que les hommes. Elles sont plus jeunes et donc moins expérimentées et vivent plus seules (en dehors du couple). Ceci peut engendrer une plus grande vulnérabilité aux situations stressantes.

L'étude réalisée par Vidal, Gleizes et Rasavet (2000) s'inscrit dans le même registre. En effet, cette étude a pour objectif de faire le point sur les sources de stress professionnel du médecin généraliste français et de dégager quelques pistes de réflexion pour y faire face. Du point de vue méthodologique, l'étude s'appuie sur une revue de la littérature étrangère et sur le travail de thèse entrepris sous la direction de Vidal, Gleizes et Rasavet, cherchant à évaluer le stress professionnel perçu chez le médecin généraliste et d'en préciser les causes, en Haute Garonne et à Paris, au printemps (2000).

Les résultats de cette montre que 10% des médecins rapportent un stress important, 50% notent des réactions de stress fréquentes ou très fréquentes liées au travail. Le score moyen de stress des médecins généralistes, que ce soit en France ou à l'étranger est significativement plus important que celui de la population générale. Trois causes essentielles ont été identifiées à cet effet : 1) la perturbation de la vie privée par le travail est la première cause de stress. La surcharge de travail ne peut se faire qu'au détriment de la vie personnelle du médecin. La disponibilité permanente attendue du médecin peut amener à un sentiment de culpabilité à « dire non ». Refuser des demandes cependant excessives ou mal venues, est vécu comme un échec. Ce sentiment de culpabilité peut s'étendre à la famille et en particulier aux enfants dont les demandes sont parfois, sinon souvent, négligées au détriment de l'action professionnelle ; 2) les contraintes administratives et financières en deuxième lieu, sont des notions peu abordées au cours des études médicales : les médecins ont mal intégré ces aspects dans leur bagage professionnel. Ces contraintes sont vécues comme très perturbatrices de la vie professionnelle, ce que corroborent les études étrangères. Les médecins sont mal préparés et peu disposés vis-à-vis de la gestion administrative, perçue comme trop consommatrice d'un temps qui serait mieux utilisé au soin et à la disponibilité due aux patients. Dans ce domaine, l'arrivée de l'informatique ne semble pas avoir allégé la charge administrative et paperassière de l'entreprise médicale. De même, le niveau faible de rémunération comparé aux autres professions libérales, l'augmentation des charges d'exploitations des cabinets médicaux, la stagnation des

rémunérations et donc la baisse des revenus des médecins, sont une source de préoccupation, en particulier pour les médecins les plus anciens. La rémunération du médecin est symbolique de sa revalorisation par la société, mais le lien entre l'argent et la pratique médicale est parfois vécu comme problématique ; 3) les demandes de l'entourage du patient viennent en troisième position dans les causes de stress alléguées par les médecins généralistes. Intervient aussi la notion de temps consacré à d'autres personnes qu'au malade lui-même, avec la crainte de trahir le secret professionnel, alors que les explications sont légitimes pour la prise en charge par l'entourage des patients. Cette contrainte n'est pas retrouvée dans la littérature étrangère et peut sembler spécifique à la médecine française.

Selon ces auteurs sur le plan familial, 19% de médecins déclarent des désordres dans leur couple et 18% des perturbations émotionnelles. Il y a peu d'études portant sur la répercussion du stress sur les enfants des médecins, mais elle n'est pas négligeable. Sur le plan individuel, nous avons les conséquences pathologiques du stress qui sont connues : suicides, perturbations mentales, utilisation de drogue, d'alcool, mais aussi fatigue importante, irritabilité, colère, sentiment d'être débordé ou accablé, manque de concentration et de résistance aux changements. Près de la moitié des médecins souffrent d'anxiété modérée ou sévère. Le niveau de stress est peu différent, selon les régions d'exercices bien que les conditions de travail soient très dissemblables. Les causes de stress apparaissent comparables.

## II- PROBLEMATIQUE

La revue de la littérature qui vient d'être présentée montre que les personnels de santé en milieu hospitalier, notamment les personnels soignants, sont confrontés souvent à des contraintes multiples dans leur lutte sans répit contre la souffrance et la maladie chez les patients dont ils ont la charge. Ils peuvent ainsi être soumis à des contraintes physiques de travail important et aussi à des contraintes mentales croissantes dans l'exercice de leur fonction. Toutes ces contraintes peuvent entraîner une atteinte à leur santé physique et mentale, lorsque les conditions de travail sont défavorables et mener au stress au travail dont la manifestation extrême est le syndrome d'épuisement professionnel ou *burn-out* (Canoui, 1996 ; Dionne –Proulx & Boulard, 1998 ; Verquerre & Rusinek-Nisot, 1998 ; Loisele ; Roger, Dussault et Deaudelin, 2000 ; Van Daele, 2000 ; Vidal, Gleizes & Rasavet, 2000 ; Lancry & Ponnelle, 2004).

Outre les conséquences sur la santé des individus, le stress en milieu de travail entraînerait des conséquences sur l'organisation des activités liées à la vie hors travail (tâches ménagères, soins et éducation des enfants, vie de couple, affiliation à des associations diverses, fréquentations familiales et amicales, etc.). Une évaluation a d'ailleurs été faite par Gadbois (1981) dans une étude sur le travail de nuit et les modes de gestion des contraintes de ce travail au plan de la famille chez le personnel soignant féminin des hôpitaux. En effet, l'analyse de ce qui est vécu par ce personnel, en dehors du temps de travail, montre que les exigences sociales des activités extraprofessionnelles tendent à prendre partiellement le pas sur les conditions optimales de récupération du déficit du sommeil ; le sommeil diurne qui suit la nuit du travail est comprimé (4 heures 30 en moyenne dans

un système de nuit de travail, 6 heures 20 dans un système de 4 nuits de repos). Ce sommeil est quelque fois pris en deux fois, afin de permettre à la femme de faire face à certaines contraintes familiales (repas de midi, par exemple) ; son début est pour les mêmes raisons retardé ; la femme rentrée à 7 heures 30 chez elle se couche à 8 heures 30, une fois ses enfants partis à l'école. L'étude montre également que la vie sociale de ces femmes (invitations familiales ou amicales, vies associative, sorties...) est plus restreinte si on la compare à un groupe du personnel de jour. Les effets du travail de nuit se récupèrent, par ailleurs, sur les autres membres de la cellule familiale : « le père obligé d'assumer un certain nombre de fonction classiquement remplies par la mère (repas du soir, coucher les enfants) voit aussi sa vie sociale diminuée (p.451) ». Il y a aussi le fait que les travailleurs de nuit tendent à solliciter de leurs enfants un apprentissage plus précoce de l'autonomie, amenés à supporter les effets des contraintes qui empêchent leurs mères de leur fournir certains types d'aides habituellement reçus par les enfants de leur âge.

La présente étude s'inscrit dans ce contexte et se propose, dans une optique de relation vie au travail-vie hors travail, de mettre en exergue l'incidence du stress sur le déroulement des activités extra-professionnelles, chez le personnel médical et paramédical du Centre Hospitalier Universitaire de Libreville (C.H.U.L). En d'autres termes, il s'agit de comprendre le risque qu'induit le stress de ce personnel, quant à l'organisation de la vie hors travail.

Au terme de l'énoncé de cette problématique, on peut donc retenir que le risque de stress professionnel chez le personnel médical et paramédical résulte de la combinaison de multiples facteurs défavorables dont les conditions de travail. Quels peuvent être les répercussions de ce stress professionnel sur la gestion de leur vie hors travail ? Aussi, le stress généré par les contraintes du travail hospitalier n'affecte-t-il pas négativement le déroulement des activités liées à la vie hors travail de ce personnel ?

Ainsi, conformément à la problématique développée, nous nous proposons de tester les hypothèses suivantes :

- *H1 : le stress professionnel, tel que ressenti par le personnel médical et paramédical en milieu hospitalier, va avoir une incidence indifférenciée de la vie hors travail ;*
- *H2 : la prise en compte de l'âge module de façon significative l'incidence du stress professionnel sur la vie hors travail ; on s'attend à ce que cette incidence soit plus positive au niveau des loisirs et de la vie en général qu'au niveau des autres indicateurs chez le personnel médical et paramédical en milieu hospitalier ayant en moyenne 40 ans et plus (40 ans et +) d'âge ;*
- *H3 : la prise en compte de l'ancienneté module de façon significative l'incidence du stress professionnel sur la vie hors travail, on s'attend à ce que cette incidence soit plus positive au niveau de la vie en général qu'au niveau des autres indicateurs chez le personnel médical et paramédical en milieu hospitalier ayant une ancienneté moyenne de 12 ans et plus (12 ans et +) ;*
- *H4 : la prise en compte du nombre d'enfant à charge module de façon significative l'incidence du stress professionnel sur la vie hors travail, on s'attend à ce que cette incidence soit plus positive au niveau du loisirs*

*qu'au niveau des autres indicateurs chez le personnel médical et paramédical en milieu hospitalier ayant une ancienneté moyenne de trois enfants et plus (3 enfants et +) à charge;*

L'idée directrice qui sous-tend ces hypothèses est que le travail en milieu hospitalier compte tenu de ses contraintes particulières, génère le stress chez le personnel médical et paramédical. Ce stress a des répercussions sur la vie en général et constitue par ailleurs une entrave à la vie des loisirs du fait des horaires atypiques et de la fatigue due aux conditions de travail propres à ce milieu.

### **III- METHODOLOGIE**

#### **1- Sujets**

L'enquête a été réalisée au Gabon au Centre Hospitalier Universitaire de Libreville (C.H.U.L), notamment dans les services tels que : Urgences, Salle d'accouchement, Maternité, Réanimation, Cancérologie, Chirurgie, Trauma, Médecine A, Surveillance. Les données ont été recueillies sur le lieu de travail auprès du personnel médical et paramédical (n = 30), en fonction de la disponibilité des membres de ce personnel, femmes (n = 25) et hommes (n = 5), qui ont accepté de participer à notre enquête ; c'est donc un échantillon tout-venant. Ils sont âgés de 24 à 52 ans, soit une moyenne de 40,60 ans ; leur ancienneté est comprise entre 2 et 30 ans, soit une moyenne de 12,06 ans et ont à charge entre 1 et 16 enfants, soit une moyenne de 3,60 enfants. Ces différentes caractéristiques vont être prises en compte dans le traitement de nos données.

#### **2- Instruments de collecte de données**

Pour évaluer le stress professionnel, nous avons eu recours à une échelle de mesure de type Likert qui s'intitule « profil personnel du stress » mis au point par Kiev et Kohn (1979, rapporté par Turcotte, 1982, p.71). Cette échelle comporte 14 items. Chaque item est coté de 1 à 4 points (rarement jamais : 1 ; parfois : 2 ; souvent : 3 ; très souvent : 4). Exemple : item 1 : « j'ai des problèmes de sommeil » ; item 2 : « je suis agité et semble ne pas pouvoir relaxer » ; ... item 8 : « ma santé a été affectée défavorablement par mon travail », etc.

Pour apprécier la vie hors travail des sages-femmes, nous avons utilisé l'*Inventaire de Satisfaction de la Vie*. Il a été mis au point par Francès, en 1982 (rapporté par Boussougou-Moussavou, 2003). C'est un questionnaire composé de 6 échelles détaillées et d'une échelle générale, à savoir :

- 1- Amis ;
- 2- Loisirs ;
- 3- Vie de couple ;
- 4- Vie en général ;
- 5- Vie de famille ;
- 6- Environnement ;
- 7- Satisfaction de soi.

Chacune d'elles correspond à un aspect de la satisfaction. Les sujets doivent exprimer leur accord ou leur désaccord avec chacune des phrases descriptives composant l'inventaire. Ils répondent à l'aide



d'une échelle de type Likert en 4 points : Tout à fait d'accord (4) ; D'accord (3) ; Pas d'accord (2) ; Pas du tout d'accord (1).

Soulignons que nous avons pris la précaution de pré tester ces deux questionnaires auprès de 10 sujets appartenant au personnel médical et paramédical du (C.H.U.L). Les items n'ont présenté aucun problème de compréhension.

#### IV- RESULTATS

Les données recueillies ont été traitées à l'aide du logiciel *STATISTICA* grâce auquel nous avons réalisé les analyses suivantes : la statistique descriptive, l'analyse corrélationnelle et la régression multiple.

##### 1- Statistique descriptive

La statistique descriptive qui a été effectuée, nous a permis de comparer les scores moyens des différentes variables, afin d'évaluer leur contribution dans la variance expliquée, par rapport à la problématique développée. Le tableau 1 donne un aperçu des résultats obtenus à cet égard.

**Tableau 1 : Moyenne et écart-type ainsi que les valeurs moyennes**

	Variables	Moyenne	Ecart-type	Valeur minimum	Valeur maximum
1	Stress	23,76	4,41	13	34
2	Famille	30,66	10,06	0	45
3	Vie en général	27,4	6,99	8	37
4	Vie de couple	31,7	10,4	0	49
5	Amis	40,9	8,32	19	63
6	Loisirs	24,4	6,21	7	34
7	Environnement	28,16	7,04	8	42
8	Satisfaction de soi	34,3	6,73	16	49

**des variables mesurées (n=30).**

Au regard de ce tableau 1, il apparaît que la distribution des cotations sur l'ensemble des dimensions relatives à la vie hors travail mesurée semble presque homogène. Cependant, parmi ces dimensions, on note que la vie « Ami » enregistre le score plus élevé (Moyenne = 40,69 et écart-type = 8,32 ; valeur minimum = 19 et valeur maximum = 63).

Ce score prouve que le personnel médical et paramédical accorde une importance de premier choix à la vie « Ami », dans la quête de leur satisfaction au-delà du travail. Ils considèrent donc cette dimension comme positive dans l'équilibre de leur vie hors travail.

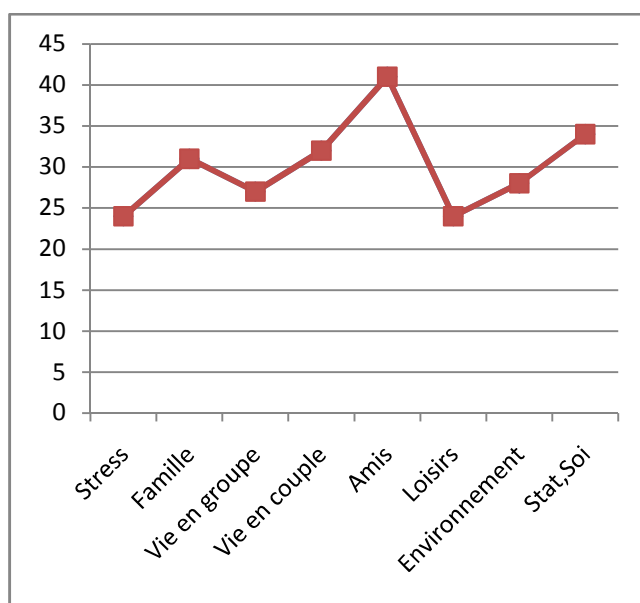
Dans cet ordre d'idées, on observe que les loisirs présentent le score le plus faible. Ce score indique que ce personnel est moins satisfait de la vie des loisirs (Moyenne = 24,40 et écart-type = 6,21 ; valeur minimum = 7 et valeur maximum = 34).

En ce qui concerne la perception que le personnel médical et paramédical a du stress, il convient de noter qu'il est relativement stressé, mais ce stress

semble supportable, puisque le *stress professionnel* enregistre un score à la limite du raisonnable (Moyenne = 23,72 et écart-type = 4,41 ; valeur minimum = 13 et valeur maximum = 34).

Pour illustrer ces observations, nous reproduisons sous forme de représentation graphique le tracé des scores moyens obtenus au niveau de chaque variable mesurée (fig. 1).

**Figure 1** : Illustration graphique du tracé de scores moyens



Cette figure 2 illustre les scores moyens des variables mesurées. Ainsi, comme on peut le voir, à travers l'allure de la courbe, la distribution de ces scores permet de distinguer nettement la variable « Amis » des autres. Le *stress* a le score moyen le plus faible, puisqu'il se positionne au bas de la courbe.

## 2- Analyse corrélacionnelle.

Dans cette analyse, nous avons d'abord, testé en termes de corrélacions les liens que les différentes dimensions mesurant la vie hors travail (variable dépendante) entretiennent entre elles (*matrice corrélacionnelle*) et, ensuite, apprécié les relations que ces dimensions ont avec le *stress professionnel* (variable indépendante). Les tableaux 2 et 3 donnent un aperçu des résultats obtenus dans ce cas.

**Tableau 2** : Matrice d'inter-corrélacions des indicateurs de la vie hors travail (n = 30).

Facteurs de la vie hors travail	Famille	Vie en général	Couple	Amis	Loisirs	Environnement	Satisfaction de soi
Famille	1						
Vie en général	0,12	1					
Couple	0,85*	0,17	1				
Amis	-0,1	0,57*	-0,05	1			
Loisirs	-0,2	0,66*	-0,16	0,52*	1		
Environnement	0,11	0,52*	0,09	0,61*	0,57*	1	
Satisfaction de soi	0,16	0,51*	0,18	0,47*	0,54*	0,64*	1

\*Corrélation significative à  $p < 0,05$

Ce tableau synthétise les inter-corrélations entre les indicateurs de la vie hors travail : sur 22 corrélations testées, 11 représentent des saturations significatives. Les autres sont, soit faibles, soit nulles et rendent, de ce fait, leur interprétation difficile. Il est intéressant de constater que toutes ces corrélations sont positives et élevées. A cet égard, on note que la dimension *vie de couple* est très fortement reliée de manière positive à la *famille* ( $r = 0,85$ ,  $p < 0,05$ ). Cela permet de penser que la vie de couple du personnel médical et paramédical conforte la satisfaction qu'il a de la famille. Autrement dit, la vie de couple paraît positive plus on satisfait la vie de famille.

Dans ce même ordre d'idée, on observe un lien positif assez élevé entre la vie des *loisirs* avec, d'une part, la *vie en général* ( $r = 0,66$  ;  $p < 0,05$ ) et, d'autre part, les *amis* ( $r = 0,52$  ;  $p < 0,05$ ). Il est visible ici que le fait, pour le personnel médical et paramédical, d'avoir une vie des loisirs satisfaisants, contribue positivement à la satisfaction, non seulement de la vie globale, mais également des relations amicales. Ainsi, plus la vie de loisirs semble satisfaisante, plus le personnel trouve en général les relations très épanouissantes.

Par ailleurs, l'*environnement* a un lien positif avec, d'une part, la *vie en général* ( $r = 0,52$  ;  $p < 0,05$ ), la vie d'*amis* ( $r = 0,61$  ;  $p < 0,05$ ) et, d'autre part, la vie des *loisirs* ( $r = 0,57$  ;  $p < 0,05$ ). Ces résultats laissent à penser que lorsque l'environnement est perçu comme positif, le personnel médical et paramédical trouve la vie en général, les relations amicales et les loisirs très satisfaisants.

Enfin, la *satisfaction de soi* est en corrélation positive, d'une part, avec la *vie en général* ( $r = 0,51$  ;  $p < 0,05$ ), avec la vie d'*amis* ( $r = 0,47$  ;  $p < 0,05$ ), la vie des *loisirs* ( $r = 0,64$  ;  $p < 0,05$ ), et d'autre part avec l'*environnement* ( $r = 0,64$  ;  $p < 0,05$ ). Ainsi, on observe que lorsqu'on est satisfait de soi-même, on aura souvent tendance à percevoir positivement la vie prise globalement, ses relations et sa vie des loisirs.

Nous avons, par la suite testé les liens entre le *stress professionnel* et les indicateurs de la vie hors travail (tableau 3). Les résultats auxquels nous avons abouti montrent que, dans l'ensemble, le *stress professionnel* (V.I) n'est pas corrélé de manière significative avec les dimensions de la vie hors travail (V.D). En considérant donc ces résultats, il est difficile de conclure

que le stress que le personnel médical et paramédical ressent dans les situations de travail affecte négativement la satisfaction des différentes dimensions de la vie hors travail, telles que mesurées ici. Ce qui permet de valider notre hypothèse 1, selon laquelle *le stress professionnel, tel que ressenti par le personnel médical et paramédical en milieu hospitalier, va avoir une incidence indifférenciée sur les indicateurs de la vie hors travail*, puisqu'une variation significative n'est constatée entre les différents indicateurs de la vie hors travail, quant à l'influence qu'induit le stress.

En effet, ces résultats indiquent que le stress éprouvé au travail par ce personnel a très peu d'incidence sur la vie hors travail. Cela peut s'expliquer par les liens qui existent entre les différents paramètres contextuels, dans notre pays (par exemple, l'organisation sociale, le rôle de la famille élargie, la solidarité communautaire basée sur l'esprit d'entraide, etc.) qui sont autant de facteurs susceptibles de tempérer le stress au travail).

**Tableau 3 : Corrélations entre le stress professionnel (V.I) et les variables mesurent la vie hors travail (V.D).**

Facteurs de la vie hors travail	Stress r
1- Famille	0,15ns
2- Vie en général	0,28ns
3- Couple	0,19ns
4- Amis	0,10ns
5- Loisirs	0,29ns
6- Environnement	0,12ns
7- Satisfaction de soi	0,05ns

*ns : r non significatif*

### 3- Analyse de la régression multiple

L'analyse de la régression multiple que nous avons réalisée, nous a permis de tester l'effet des variables individuelles (*âge, ancienneté, nombre d'enfants à charge*) sur l'influence qu'exerce le stress professionnel sur les indicateurs de la vie hors travail. Autrement dit, nous avons voulu savoir si la prise en compte des variables individuelles pouvait moduler de façon significative l'influence que le stress professionnel exerce sur les différents indicateurs de la vie hors travail. Pour ce faire, nous avons utilisé comme indice la moyenne arithmétique de l'âge (40,60), de l'ancienneté (12,06) et du nombre d'enfants à charge (3,60) de notre échantillon. Les résultats de cette analyse sont résumés dans les tableaux 4 (âge), 5 (ancienneté) et 6 (nombre d'enfants à charge).

**Tableau 4 : Relations entre les indicateurs de la vie hors travail et le stress en prenant en compte l'effet de la moyenne d'âge.**

	Stress professionnel	Stress professionnel
--	----------------------	----------------------

	Age: -40 ans (n= 15)			Age: 40 ans et + (n= 15)		
	Valeur statistique			Valeur statistique		
<b>Facteurs de la vie hors travail</b>	<b>Béta</b>	<b>F (1,13)</b>	<b>P &lt;</b>	<b>Béta</b>	<b>F (1,13)</b>	<b>P &lt;</b>
Famille	0,17ns	0,41	0,52	0,24ns	0,80	0,38
Vie en général	-0,19ns	0,53	0,47	0,54*	5,50	0,03
Couple	0,13ns	0,25	0,61	0,50ns	4,4	0,05
Amis	-0,32ns	1,58	0,23	0,34ns	1,79	0,20
Loisirs	-0,21ns	0,62	0,44	0,52*	4,83	0,04
Environnement	0,28ns	1,13	0,30	0,05	0,03	0,84
Satisfaction de soi	0,04ns	0,02	0,88	0,29	1,23	0,28

*ns : valeur non significative*

*\* valeur bêta significative*

De ce tableau 4, il ressort que l'âge a un effet considérable sur la relation entre le stress et deux indicateurs de la vie hors travail, à savoir : *vie en général* (Béta = 0,54,  $f(1,13) = 5,50$ ,  $p < 0,03$ ) et *loisirs* (Béta = 0,52,  $f(1,13) = 4,83$ ,  $p < 0,04$ ), chez le personnel médical et paramédical ayant en moyenne 40 ans et plus d'âge. Ces résultats valident donc notre hypothèse 2, d'après laquelle *la prise en compte de l'âge module de façon significative l'incidence du stress professionnel sur la vie hors travail : on s'attend à ce que cette incidence soit plus positive au niveau des loisirs et de la vie en général qu'au niveau des autres indicateurs chez le personnel médical et paramédical en milieu hospitalier ayant en moyenne 40 ans et plus.*

Cela signifie que lorsqu'on a en moyenne plus de 40 ans d'âge, le stress a un impact beaucoup plus grand sur la vie en général et sur les loisirs. En d'autres termes, il est plus difficile d'être satisfait de sa vie en général et de ses loisirs, lorsqu'on a plus de 40 ans, à partir du moment où l'on est toujours stressé par le travail.

**Tableau 5 : Relations entre les indicateurs de la vie hors travail et le stress en prenant en compte l'effet de la moyenne de l'ancienneté.**

	Stress professionnel Ancienneté: -12 ans (n= 16)			Stress professionnel Ancienneté: 12 ans et + (n= 14)		
	Valeur statistique			Valeur statistique		
<b>Facteurs de la vie hors travail</b>	<b>Béta</b>	<b>F (1,13)</b>	<b>P &lt;</b>	<b>Béta</b>	<b>F (1,13)</b>	<b>P &lt;</b>
Famille	0,21ns	0,68	0,42	0,14ns	0,25	0,61
Vie en général	0,14ns	0,30	0,59	0,56*	5,48	0,03
Couple	0,15ns	0,33	0,57	0,47ns	3,44	0,08
Amis	0,02ns	0,01	0,91	0,23ns	0,75	0,40
Loisirs	0,24ns	0,87	0,36	0,45ns	3,12	0,10
Environnement	0,45ns	0,358	0,07	-0,19ns	0,47	0,50
Satisfaction de soi	0,18ns	0,47	0,53	0,13ns	0,22	0,64

*ns : valeur non significative*

*\* valeur béta significative*

La synthèse de la régression multiple à l'ancienneté, du tableau 5, fait apparaître que cette variable a un effet très net sur la relation entre le stress et la *vie en général* ( $B\acute{e}ta = 0,56$ ,  $f(1,12) = 5,48$ ,  $p < 0,03$ ), notamment chez le personnel médical et paramédical dont l'ancienneté moyenne est de 12 ans et plus ; ce qui conforte notre hypothèse 3, à savoir que : *la prise en compte de l'ancienneté module de façon significative l'incidence du stress professionnel sur la vie hors travail ; on s'attend à ce que cette incidence soit plus positive au niveau de la vie en général qu'au niveau des autres indicateurs chez le personnel médical et paramédical en milieu hospitalier ayant une ancienneté moyenne de 12 ans et plus*. Autrement dit, le stress est beaucoup plus ressenti sur la vie en général, chez le personnel médical et paramédical qui totalise en moyenne et plus d'ancienneté. Ainsi, plus on est ancien dans le poste plus on est stressé dans sa vie globalement.

**Tableau 6 : Relation entre les indicateurs de la vie hors travail et le stress en prenant en compte l'effet de la moyenne u nombre d'enfants à charge.**

	Stress professionnel enfant: -3 enfants (n= 17)			Stress professionnel enfants: 3 ans et + (n= 13)		
	Valeur statistique			Valeur statistique		
Facteurs de la vie hors travail	<i>Béta</i>	<i>F (1,13)</i>	<i>P &lt;</i>	<i>Béta</i>	<i>F (1,13)</i>	<i>P &lt;</i>
Famille	0,21ns	0,68	0,42	0,14ns	0,25	0,61
Vie en général	0,14ns	0,30	0,59	0,56*	5,48	0,03
Couple	0,15ns	0,33	0,57	0,47ns	3,44	0,88
Amis	0,02ns	0,01	0,91	0,23ns	0,75	0,40
Loisirs	0,24ns	0,87	0,36	0,45ns	3,12	0,10
Environnement	0,45ns	0,358	0,07	-0,19ns	0,47	0,50
Satisfaction de soi	0,18ns	0,47	0,53	0,13ns	0,22	0,64

*ns : valeur non significative*

*\* valeur béta significative*

De ce tableau 6, il apparaît que le nombre d'enfant à charge a un effet très important sur la relation entre le stress et les loisirs ( $B\acute{e}ta = 5,55$ ,  $f(1,13) = 4,95$ ,  $p < 0,04$ ). En effet, ce résultat démontre que le stress ressenti au travail constitue manifestement une entrave à la vie des loisirs, notamment chez le personnel médical et paramédical ayant à sa charge 3 enfants et plus. Autrement dit, le fait d'avoir trois enfants et plus à charge est considéré comme un véritable handicap à l'organisation de la vie des loisirs. Ces résultats valide donc notre hypothèse 5, selon laquelle *la prise en compte du nombre d'enfants à charge module de façon significative l'incidence du stress professionnel sur la vie hors travail ; on s'attend à ce que cette incidence soit plus positive au niveau des loisirs qu'au niveau des*

*autres indicateurs chez le personnel médical et paramédical en milieu hospitalier ayant en moyenne trois enfants et plus.*

## V- DISCUSSION DES RESULTATS

A la lumière des résultats qui viennent d'être présentés, il ressort le constat suivant : premièrement, la statistique descriptive indique que la distribution des cotations sur l'ensemble des indicateurs relatifs à la vie hors travail mesurées semble presque homogène. Néanmoins, on observe une nette prédominance de la vie amicale sur les autres indicateurs de la vie hors travail, du fait de son score le plus élevé (moyenne = 40,69 et écart-type = 8,32 ; valeur minimum = 19 et une valeur maximum = 63). Ainsi, il semble que le personnel médical et paramédical, dans la vie hors travail, focalise sa satisfaction principalement autour des relations amicales.

Ainsi, si l'on veut prédire la satisfaction de la vie hors travail de ce personnel, il faut donc s'intéresser aux relations amicales qu'il développe dans la vie privée. Ceci est illustré dans le questionnaire par des items tels que : « toute amitié m'apporte quelque chose », « mes amitiés sont enrichissantes »... Cela peut s'expliquer par le rôle que jouent les relations amicales, dans le cadre du travail du personnel médical et paramédical où l'on a tendance à développer l'entraide, la solidarité, à l'intérieur des équipes de travail, mais aussi au-delà du travail. En effet, ce travail, basé principalement sur la prise en charge des patients, contribue à tisser des relations amicales durables à l'extérieur, notamment, avec les parents des malades qui manifestent souvent une reconnaissance à l'égard de ce personnel. Il arrive donc à compenser à travers les relations amicales les frustrations qu'induisent les contraintes liées au travail hospitalier (Barnett, 1994 ; Canoui, 1996).

En revanche, on note que le personnel médical et paramédical a une perception moins satisfaisante de leur vie des loisirs (moyenne = 24,40 et écart-type = 6,21 ; valeur minimum = 7 et une valeur maximum = 34). Cette observation conforte dans une certaine mesure l'idée de Gadbois (1981) qui a montré que la vie sociale du personnel soignant féminin est très restreinte, du fait des contraintes liées au travail hospitalier.

Par ailleurs, le personnel médical et paramédical paraît assez stressé, dans le cadre de leur travail, bien que ce stress soit supportable, au regard du score obtenu (moyenne = 23,72 et écart-type = 4,41 ; valeur minimum = 13 et une valeur maximum = 34). Ce stress peut s'expliquer par des conditions de travail souvent difficiles à supporter (horaires atypiques, gardes de nuit, etc.) et l'exposition permanente aux risques de contamination aux virus de toutes sortes, du fait des contacts permanents avec les patients. Ajouté à cela le fait que ce personnel, notamment les sages-femmes, dans la pratique médicale quotidienne, est constamment confronté à la mort fœtale *in utero* (MFIU) des femmes qu'on fait accoucher ou encore à la mort qui intervient pendant ou après l'accouchement à la suite d'une hémorragie, ou encore d'une intervention chirurgicale, par exemple. Ce qui, inéluctablement, est source de stress.

Ce constat corrobore la réflexion faite par Verquerre et Rusinek-Nisot (1998), à savoir que le caractère particulier de la profession d'infirmier est à prendre en considération puisqu'elle implique de manière particulière

l'engagement personnel des sujets et favorise ainsi le rôle des variables psychologiques dans la genèse du stress. Pour leur part, Vidal Gleizes et Ravaset (2000) ont montré que parmi les causes essentielles du stress identifiées, la perturbation de la vie privée par les contraintes liées au travail hospitalier en était la première cause, chez les médecins généralistes. Dans la même optique, Van Daele (2000) qui a étudié le stress dans le contexte médical a rapporté que les femmes étaient plus stressées que les hommes et sont enclin à une grande vulnérabilité aux situations stressantes.

Deuxièmement, l'analyse inter-corrélacionnelle effectuée entre différents indicateurs de la vie hors travail, révèle que la perception que le personnel médical et paramédical a de la vie de couple influence très positivement la satisfaction de la vie liée à la famille ( $r = 0,85$ ,  $p < 0,05$ ). En effet, il est visible ici que lorsque la vie de couple est perçue comme positive, cela entraîne une satisfaction au niveau de la famille. Autrement dit, la satisfaction éprouvée dans la vie de couple a une incidence positive sur la famille, en tant que facteur d'équilibre social.

D'autre part, on note que le fait, pour le personnel médical et paramédical, d'avoir une vie des loisirs positive, contribue positivement à la satisfaction, non seulement de la vie en général ( $r = 0,66$ ,  $p < 0,05$ ), mais également des relations amicales ( $r = 0,52$ ,  $p < 0,05$ ). Dans ce cadre d'idées, il est sans conteste que plus la vie de loisirs semble satisfaisante, plus ce personnel trouve la vie en général et les relations amicales très intéressantes.

Aussi, cette analyse inter-corrélacionnelle a-t-elle révélé que lorsque l'environnement est perçue positivement, le personnel médical et paramédical considère la vie en général ( $r = 0,52$ ,  $p < 0,05$ ), les relations amicales ( $r = 0,61$ ,  $p < 0,05$ ) et les loisirs ( $r = 0,57$ ,  $p < 0,05$ ) comme très satisfaisants. Dans le même ordre d'idées, lorsqu'on éprouve une satisfaction envers soi-même (en termes d'image de soi), on aura tendance à percevoir de manière positive la vie en général ( $r = 0,51$ ,  $p < 0,05$ ), ses relations amicales ( $r = 0,47$ ,  $p < 0,05$ ) et sa vie des loisirs ( $r = 0,64$ ,  $p < 0,05$ ).

Par ailleurs, l'analyse corrélacionnelle réalisée, en vue de tester les liens entre le stress professionnel et les indicateurs de la vie hors travail, n'a pas permis dans l'ensemble de mettre en évidence le lien significatif attendu entre le stress ressenti au travail et ces différents indicateurs, chez le personnel médical et paramédical. Ce qui, à notre avis, semble contredire les conclusions auxquelles sont parvenus les travaux qui nous ont servi de cadre de référence théorique (Gadbois, *op. cit.* ; Verquerre et Rusinek-Nisot, *op. cit.* ; Van Daele, *op. cit.* ; Vidal Gleizes & Ravaset, *op. cit.*), d'après lesquelles les contraintes que le personnel médical, notamment les médecins, les sages-femmes, les infirmiers, etc., vivent dans l'exercice de leur travail seraient considérées comme des sources de perturbation de leur vie hors travail. Les résultats de notre étude prouvent que le stress professionnel a peu d'effet sur l'accomplissement des activités extra-professionnelles du personnel médical et paramédical. Cela peut s'expliquer par l'organisation sociale de notre environnement basée sur la solidarité, l'entraide, l'esprit communautaire, les suppléances de toutes sortes, etc. ; ce qui peut avoir pour conséquence, l'atténuation du stress ressenti au travail.

Enfin, troisièmement, nous avons réalisé l'analyse de la régression multiple, afin de tester l'effet des variables individuelles (*âge, ancienneté, nombre d'enfants à charge*) sur la relation entre le stress et les différents



indicateurs de la vie hors travail. Cette analyse, il ressort que la prise en compte de l'âge a un effet important sur la relation entre le stress et deux indicateurs de la vie hors travail que sont la vie en général ( $B\acute{e}ta = 0,54$ ,  $f(1,13) = 5,50$ ,  $p < 0,03$ ) et les loisirs ( $B\acute{e}ta = 0,52$ ,  $f(1,13) = 4,83$ ,  $p < 0,04$ ), chez le personnel m\edical et param\edical dont l'âge moyen est de 40 ans et plus. Autrement dit, lorsqu'on a en moyenne plus de 40 ans d'âge, on a tendance à être plus stressé et cela se répercute sur la vie prise globalement et sur la vie des loisirs.

Quant à l'ancienneté, les résultats ont montré un effet considérable sur la relation entre le stress et la vie en général ( $B\acute{e}ta = 0,56$ ,  $f(1,13) = 5,48$ ,  $p < 0,03$ ), plus particulièrement, chez le personnel m\edical et param\edical dont l'ancienneté se situe entre 12 ans et plus. Donc, plus on est ancien dans le poste plus on est stressé dans sa vie en général.

En ce qui concerne, enfin, le nombre d'enfants à charge, on a observé que les stress ressenti au travail constituait un grand handicap à la vie des loisirs, notamment chez le personnel m\edical et param\edical ayant 3 enfants et plus à charge ( $B\acute{e}ta = 0,55$ ,  $f(1,13) = 4,95$ ,  $p < 0,04$ ).

## CONCLUSION

Au terme de cette enquête portant sur *l'étude du stress professionnel et son incidence sur la vie hors travail en milieu hospitalier : cas du personnel m\edical et param\edical du Centre Hospitalier Universitaire de Libre (C.H.U.L)*, nous sommes parvenus au constat selon lequel le personnel m\edical et param\edical, dans leur vie hors travail. Par contre, ce personnel a une perception moins satisfaisante de leur vie des loisirs. Ceci conforte les observations faites par Gadbois (1981), d'après lesquelles la vie sociale du personnel soignant est très restreintes, du fait des contraintes liées au travail hospitalier.

En outre, le personnel m\edical et param\edical parait assez stressé dans le cadre de leur travail, bien que ce stress soit supportable. Cela peut être imputable aux conditions de travail souvent difficiles à supporter (horaires atypiques, gardes de nuit, etc.) et l'exposition permanente aux risques de contamination aux virus de toutes sortes, du fait des contacts permanents avec les patients.

Par ailleurs, la perception m\edical et param\edical à la vie de couple influence très positivement la satisfaction de la vie liée à la famille. Dit autrement, la satisfaction éprouvée dans la vie de couple a une incidence positive sur la famille, en tant que facteur d'équilibre social. Dans le même ordre d'idées, plus la vie des loisirs semble satisfaisante, plus ce personnel trouve la vie en général et les relations amicales très intéressantes. D'autre part, lorsque l'environnement est perçu positivement, le personnel m\edical et param\edical considère la vie en général, les relations amicales et les loisirs come très satisfaisantes. Dans la même logique, ce personnel éprouve une satisfaction de soi (en termes d'image et de perception de soi), cela affecte de manière positive la vie en général, les relations amicales et la vie des loisirs.

Aussi, cette étude n'a-t-elle révélé aucun lien significatif entre le stress ressenti au travail et les indicateurs de la vie hors travail. Donc, apparemment, le stress qu'éprouve le personnel médical et paramédical en milieu hospitalier n'entrave que très peu le déroulement des activités extra-professionnelles.

Enfin, la prise en compte des variables individuelles, afin de tester leur effet sur la relation entre le stress et les différents indicateurs de la vie hors travail fait apparaître les résultats suivants : lorsqu'on a en moyenne plus de 40 ans d'âge, on a tendance à être plus stressé et cela se répercute sur la vie globale et sur la vie des loisirs. De même, lorsqu'on a une ancienneté moyenne, dans le poste, qui se situe autour de 12 ans et plus, on aura tendance à être stressé dans sa vie en général. Aussi, lorsqu'on a en moyenne 3 enfants et plus en charge, cela constitue un véritable handicap à la vie des loisirs, chez le personnel médical et paramédical.

En définitive, les études réalisées en Occident qui nous ont servi de cadre de référence théorique reconnaissant que le personnel médical et paramédical est particulièrement exposé au stress, et que ce stress perturbe le déroulement des activités de la vie hors travail. Mais, la présente étude apporte quelques nuances, à savoir que même si le travail en milieu hospitalier est de nature stressante, il n'entrave pas de manière totale l'accomplissement des activités extra-professionnelles. Evidemment, les résultats ici doivent être relativisés, car il faut tenir compte des référents culturels de notre société (organisation sociale basée sur l'esprit communautaire, l'entraide, la solidarité, l'appartenance au groupe, y compris les suppléances de toutes nature, etc.) qui peuvent atténuer l'influence du stress professionnel sur la vie hors travail. En effet, comme la souligne Boussougou-Moussouvou (2004), c'est à travers la réalité sociale et culturelle que l'homme va attribuer une signification à la relation travail/hors travail, aux éléments de son environnement.

Quant aux perspectives de la recherche, nous pensons qu'une étude comparative serait intéressante entre un groupe de travailleurs stressés au travail et un groupe de travailleurs non stressés au travail, en tant que groupe témoin, en milieu hospitalier. Car si nous observons telle ou telle qualité de satisfaction de la vie hors travail chez un groupe de travailleurs stressés au travail, qu'est ce qui permet d'affirmer que des travailleurs non stressés n'auraient pas la même qualité de satisfaction de la vie hors travail.

## **BIBLIOGRAPHIE**

Allen, T.D, Herst, D.E.L, Bruck & Sutton, M. (2000), Consequences associated with work-to-family conflicts: a review and agenda

- for future research, *Journal of Occupational health psychology*, vol.5, n°2, 278-308.
- Barnett, R (1994). Le débordement du travail peut entrainer un déséquilibre: une étude à plein temps utilisée dans l'acquéreur du duel couple. *Le journal du mariage et de la famille*, vol.56, 647-656.
- Boussougou-Moussavou J.A. (1997). Déterminants cognitifs du stress lié à l'environnement de travail. *Revue de l'IRSH*. Vol.2 & 3, 45-57.
- Boussougou-Moussavou J.A. (2003). Enquête sur la satisfaction au travail des cadres d'entreprise et d'administration publique. *Psychologie du travail et des organisations*. Vol.9, n°3 & 4, 25-63.
- Boussougou-Moussavou J.A. (2004). *Analyse socio-affective du travail, conséquences et concomitants hors de la vie de travail*. Habilitation à diriger des recherches (H.D.R) : Université de Rouen.
- Boussougou-Moussavou J.A. (2012). Perception de l'interférence entre vie privée et vie professionnelle : le cas des enseignants gabonais du second degré. *Cahiers du CERLESHS*, Tome XXVII, n°43, Novembre 2012.
- Canoui, P. (1996). *Approche de la souffrance des soignants par analyse du concept de l'épuisement professionnel, le burn-out : considérations psychologiques et éthiques en réanimation pédiatrique ; Synthèse et conclusion*. Thèse de Doctorat, Paris : Université de Paris V.
- Caruso, M (2000). Le kaléidoscope des états de stress professionnel dans le secteur des transports urbains des voyageurs. In B Gangloff (Ed). *Satisfactions et souffrances au travail* (90-91). Paris : L'Harmattan.
- Cinamon, R.G & Rich, Y (2002). Profiles of attribution of importance to life roles and their implication for the work-family conflict. *Journal of counseling psychology*, vol.49, n°2, 212-220.
- Davezies, P. (2001). Le stress au travail : entre savoir scientifique et débat social. *Performances, stratégies et facteurs humains*, 1, 4-7.
- De Keyser, V. (2007). Les limites du diagnostic d stress en milieu hospitalier. *Colloque sur le stress en milieu hospitalier*. Province de Liège le 19 Octobre.
- De Keyser, V. & Hansez, L. (2002). Les transformations du travail et leur impact en termes de stress. In N. Nebol & M. Vézina (Eds). *Stress au travail et santé psychique* (25-44). Toulouse : Octares.
- Dionne-Proulx, J. & Boulard, R. (1998). Les stratégies de gestion du stress, niveaux de stress et leurs conséquences : résultats d'une enquête menée auprès de personnes âgées du réseau de la santé. In R. Jacob & R. Laflamme (Eds). *Stress, santé et intervention au travail* (33-40). Québec : Presse Inter Universitaires.

- Duxbury, L. & Higgins, C. (2003). *Le conflit entre le travail et la vie personnelle : Etat de la question*. Ottawa : Santé Canada.
- Gadbois, C. (1981). *Aides-soignantes et infirmières de nuit, conditions de travail et vie quotidienne*. Paris : Etudes et Recherches.
- Gaussin, J., Karnas, G. & Sporcq, J. (1998). Stress et santé mentale dans une entreprise audiovisuelle du secteur public. In R. Jacob & R. Laflamme (Eds). *Stress, santé et intervention au travail* (41-59). Québec : Presse Inter Universitaires.
- Hellemans, C & Karnas, G (2000). Le stress professionnel : quels liens entre les contraintes au travail et les stratégies de coping ? In B. Gangloff (Ed). *Satisfaction et Souffrances au travail* (77-89). Paris : L'Harmattan.
- Hobbs, R. (1994). Généralpractionners' changes to practice due to agressions at work. *Family practice*, 11, 1, 75-79.
- Kahn, R. L. & Byosiére, P. (1992). Stress in organizations. In M. Dunnette, et L. Hough (Eds). *Handbook of industrial and organizational psychology* 571-650). Palo Alto, CA: Consulting Psychologist Press.
- Lancry, A & Ponnelle, S. (2004). La santé au travail. In E. Brangier, A. Lancry & C. Louche (Eds). *Les dimensions humaines du travail: theories et pratiques de la psychologie du travail et des organisations* (285-312). Nancy : Presses universitaires de Nancy.
- Lazarus, R. & Folkman, S. (1984). *Stress appraisal and coping*. New-york : Springer publishing company.
- Loiselle, J., Roger, N., Dussault, M. & Deaudelin, C. (2000). Le stress ressenti au travail par les enseignants Québécois et les types de soutien offerts par l'école. In B. Gangloff (Ed). *Satisfactions et Souffrances au travail* (69-76). Paris : L'Harmattan.
- Myerson, S. (1990). Under stress ? *The practionner*, 234, 973-976. OMS Bureau de l'Europe (2002). Rapport de la santé en Europe. *Publications régionales, série européenne*, n°97, p.99.
- Orozco, M. (1993). The influence of workload on the mental state of the primary health care physician. *Family practice*, 10, 3, 277-282.
- Peltezer, K. (1997). Psychocultural contexts of nursing in mal; sources of stress, burn-out coping and satisfiers. *Psychologie africaine*, Vol 2, n°28, 149-176.
- Ponnelle, S. & Vaxvanoghrou, X. (2000). Ajustement au stress et usure au travail: le cas des sapeurs-pompiers. *Psychologie du travail et des organisations*, vol.9, n°3 & 4, 107-127.
- Selye, H. (1974). *Stress sans détresse*. Québec : les éditions de la prese.
- Selye, H. (1979). The stress concept and some of its implications. In V. Hamilton & D.M. Warburton (Eds), *human stress and cognition in an information processing approach* (11-32). New-york: Wiley.
- Stora, J. B. (1991). *Le stress*. Que sais-je? Paris: PUF.
- Thoits, P. A. (1991). On merging identity theory and stress research. *Social Psychology Quartely*, vol.54, n°2, 1-112.

- Vallée, M. (2003). Le stress professionnel: ampleur et déterminants organisationnels. *Performances*, n°10, Mai-Juin, 13-18.
- Van Daele, A. (2000). Le stress chez les médecins généralistes : une approche transactionnelle. In B. Gangloff (Ed). *Satisfactions et Souffrances au travail* (60-67). Paris : L'Harmattan.
- Verquerre, R. & Rusinek-Nisot (1998). Etude du stress chez des infirmiers. In R. Jacob e R. Laflamme (Eds). *Stress, santé et intervention au travail* (61-71). Québec : Presse Inter Universitaires.
- Vidal, M. Gleizes, M et Rasavet, A. (2000). *L'évolution du stress professionnel perçue chez le médecin généraliste et d'en préciser les causes*, en Haute Garonne et à Paris, au printemps (2000)

## **LA CONTRIBUTION DES COLLECTIVITES TERRITORIALES AU DEVELOPPEMENT DE LA CULTURE EN COTE D'IVOIRE**

**HERMANN** Guy Roméo Abe,  
Assistant d'université à l'Institut National  
des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC)

### **RESUME**

Le gouvernement ivoirien, à travers le Ministère en charge de la Culture, s'est appuyé sur la politique de décentralisation pour amorcer le développement de la culture. C'est ainsi qu'en 1981, les mairies ont reçu la mission de contribuer au développement de la culture par le biais des services socio-culturels. Mais, force est de constater que des actions menées pour le développement de la culture sont jusque-là quasi inexistantes voire négligeables. Une enquête auprès des responsables des services culturels des mairies a permis de recenser un certain nombre de difficultés rencontrées notamment le manque de moyens financiers pour exécuter leurs programmes d'activités, le manque d'infrastructures pour l'encadrement et l'expression des groupes artistiques. Enfin, une méconnaissance de certains dirigeants de l'animation culturelle est manifeste. Au regard de ces problèmes, des propositions d'adoption de politique culturelle et de création de festivals culturels ont été faites aux responsables des services culturels.

**Mots clés** : action culturelle, développement culturel, démocratisation culturelle, démocratie culturelle, développement économique.

### **ABSTRACT**

The Ivorian government, through the Ministry of Culture, has relied on the decentralization policy to initiate the development of culture. In 1981, city halls were given the mission of contributing to the development of culture through socio-cultural services. But, it is clear that actions taken for the development of the culture are hitherto almost non-existent or even negligible. A survey of the heads of the cultural departments of the town halls made it possible to identify a certain number of difficulties encountered, notably the lack of financial means to carry out their programs of activities, the lack of infrastructures for the supervision and the expression of the artistic groups. Finally, a lack of knowledge of some leaders of cultural animation is obvious. In view of these problems, proposals for the adoption of cultural policies and the creation of cultural festivals have been made to the heads of cultural services.

**Keywords**: cultural action, cultural development, cultural democratization, cultural democracy, economic development.

## **INTRODUCTION**

L'une de ses missions essentielles du Ministère de la Culture et de la Francophonie est de rendre accessible au plus grand nombre le patrimoine architectural et artistique ainsi que les œuvres de création contemporaine. Cet objectif a entraîné la mise en œuvre de politiques spécifiques, se rajoutant aux missions régaliennes de préservation du patrimoine et de soutien à la création. Aussi, pour rendre effectif ses missions sur toute l'étendue du territoire le Ministère de la Culture et de la Francophonie s'appuie-t-il sur la politique de décentralisation mise en place par l'Etat

ivoirien. Elle est le procédé technique qui consiste à conférer des pouvoirs de décisions à des organes locaux autonomes distincts de ceux de l'Etat. Il existe ici outre l'Etat d'autres personnes publiques. Ce sont les établissements publics et les collectivités territoriales notamment les mairies, pour atteindre son but. D'où le choix de notre thème ; « la contribution des collectivités territoriales au développement de la culture ». Dans les mairies, il existe un service dénommé : les services socioculturels et la promotion humaine. Il est chargé :

- De l'action sociale et culturelle ;
- Des affaires relatives à l'éducation préscolaire, primaire et populaire ainsi qu'à la santé ;
- De l'animation sportive et de l'organisation des loisirs.

Ce service, devrait à travers des actions culturelles dans la commune, contribuer au développement de la culture. Alors que faut-il entendre par développement de la culture ? La notion de développement culturel trouve sa première formalisation en 1964 lors des Rencontres d'Avignon, organisées dans l'environnement du festival. Joffre Dumazedier<sup>1</sup> propose alors la définition suivante : « c'est dans les conditions d'une société de masse peu à peu gagner par la consommation de masse que nous avons à poser le problème du développement culturel (...). Le développement culturel se définit comme une mise en valeurs des ressources physiques et mentales de l'homme en fonction des besoins de la personnalité et de la société ». Cependant, le constat est que les activités culturelles les plus visibles dans les mairies sont les soutiens aux groupes communaux qui participent aux activités de loisirs telles que « Wozo vacances, Podium et vacances cultures », qui sont des émissions organisées par la télévision ivoirienne *la Ière* et Radio Côte d'Ivoire. Ces activités culturelles qui ont lieu uniquement pendant les vacances, en août et septembre posent le problème de l'inexistence d'un programme d'action culturelle qui pourrait contribuer au développement de la culture. En d'autres termes, pourquoi les mairies n'ont pas de programmes d'actions culturelles pouvant contribuer au développement culturel ? Montrer l'inexistence de programmes d'actions culturelles pouvant contribuer au développement culturel d'une collectivité territoriale est notre objectif. Face à cette interrogation que soulève notre sujet, une hypothèse nous vient à l'esprit : la méconnaissance des impacts des actions culturelles constitue la cause de l'inexistence d'un programme pouvant contribuer au développement culturel d'une collectivité territoriale. En plus, cette hypothèse ne pourra se vérifier qu'à travers l'enquête qualitative qui est notre méthode de recherche pour résoudre de notre problématique. Cet article a pour but de montrer la contribution du développement culturel à la croissance économique d'une localité donnée. Il s'agira de traiter les facteurs déterminants du choix de l'action culturelle, de déterminer les actions culturelles des mairies à travers la présentation des résultats de l'enquête et de proposer des perspectives pour un développement culturel dans une commune.

## **I- LES FACTEURS DETERMINANTS DU CHOIX DE L'ACTION CULTURELLE**

---

<sup>1</sup> Augustin Girard, « Développement culturel et politique culturelle », *Education et Culture*, Automne 1968, n ° 8, P. 12

Une étude effectuée auprès des responsables culturelles des municipalités en France donne un aperçu des critères des choix de politiques culturelles qui peuvent être appliqué à tout établissement culturel. Plusieurs facteurs ont été identifiés à savoir : « *le passé de la collectivité, la situation géographique, le budget et la situation économique de la ville, les caractéristiques de la population, les problèmes économiques et sociaux, la couleur politique des dirigeants* »<sup>1</sup>. Plusieurs facteurs peuvent se regrouper dans une seule ville. Le premier critère de choix est en rapport avec l'histoire.

### **1- Le passé de la collectivité**

La décision de créer un équipement nouveau entraîne des dépenses de fonctionnement pour les années suivantes. Plus une collectivité publique doit faire fonctionner un nombre important d'équipements, plus large est sa marge de manœuvre. Ces villes, centres d'agglomération, ont souvent un lourd patrimoine à gérer qui leur laisse une faible possibilité de choix. Les villes périphériques, plus jeunes peuvent au contraire innover et développer des équipements souples et polyvalents. L'action culturelle dépend aussi du lieu de la manifestation.

### **2- La situation géographique**

Nous vous signalons que la situation urbaine influence les choix de politiques culturelles. Ainsi, les villes, centres d'agglomération, les villes périphériques, et les villes isolées ont des politiques différentes en fonction de leur patrimoine. Mais on peut imaginer que le climat et/ou l'importance du tourisme influencent les choix culturels. L'été est l'occasion de la multiplication des festivals dans le sud de la France. Mais tout projet culturel est conditionné par le coût de celui-ci.

### **3- Le budget et la situation économique**

Les politiques culturelles de prestige exigent un seuil de ressources minimum. Elles ne sont permises qu'aux collectivités riches. Ainsi, le financement d'un opéra nécessite d'importants moyens si l'on souhaite que les œuvres qui y seront produites aient un retentissement en termes d'images et si l'on espère que se maintiennent d'autres activités culturelles. L'arbitrage prestige /action culturelle n'est pas ouvert à tous. Reste pour les collectivités pauvres, l'arbitrage entre création et action culturelle. Les choix de politiques culturelles peuvent être influencés par les caractéristiques de la population

### **4- Les caractéristiques de la population**

Il est aisé d'imaginer que les caractéristiques de la population influencent les choix de politique culturelle. Ainsi, dans une région où le niveau d'instruction est faible, une politique de soutien à la diffusion d'œuvres d'art du courant avant-gardiste risque d'avoir peu d'effet sur la production. De même, l'on ne développera pas la même politique culturelle selon que la population soit âgée ou jeune. Et l'action culturelle d'une municipalité ou

---

<sup>1</sup>Joëlle Farchy, Dominique Sagot-Duvaurox, *Economie des politiques culturelles*, Paris PUF, 1994, p.69



d'une institution culturelle dépend des problèmes économiques et sociaux que rencontrent les habitants de cette cité.

### **5- Les problèmes économiques et sociaux**

La politique culturelle peut apporter des réponses à certains problèmes économiques et sociaux que rencontrent les collectivités. Elle peut être le support d'une politique d'intégration des populations immigrées en attirant une main d'œuvre qualifiée là où cette main d'œuvre n'irait pas volontairement. Enfin, la détermination d'une politique culturelle dépend de la personnalité du responsable.

### **6- La personnalité du responsable**

Les préférences du responsable de la politique culturelle jouent vraisemblablement un rôle dans les choix opérés. Cette opinion rejoint l'hypothèse selon laquelle le relâchement des contrôles sur les décideurs, dans les institutions publiques, leur permet de satisfaire leurs intérêts personnels.

En somme, pour choisir une politique culturelle, il faut tenir compte des facteurs déterminants qui servent de repère à la réalisation d'actions culturelles. Aussi les communes du district d'Abidjan organisent-elles des actions culturelles. Une enquête a permis d'explorer ces activités afin de faire des propositions pour des actions culturelles, facteurs de développement artistique dans les communes.

## **II- PRESENTATION ET DISCUSSION DES RESULTATS DE L'ENQUETE**

Une enquête qualitative à travers des entretiens avec vingt personnes a été menée dans cinq communes notamment Attécoubé, Adjamé, Treichville, Plateau et Cocody. Les résultats obtenus seront présentés et discutés par la suite. Enfin des propositions seront faites pour le développement culturel dans les collectivités territoriales.

### **1- Présentation des résultats de l'enquête dans les mairies**

Un entretien semi-dirigé a permis de recueillir un certain nombre de données. Le guide d'entretien était composé de questions dont on peut retenir en substance celles-ci :

- Avez-vous un programme d'activités ?
- Quelles sont en général les actions que vous menez ?
- Quelles sont les difficultés que vous rencontrez dans l'exercice de votre fonction ?
- Vos actions culturelles contribuent-elles au développement de l'art de votre commune ?

Toutes ces questions ont donné naissance à des résultats que nous présentons maintenant.

#### **1.1- Présentation des résultats**

L'analyse de contenu des données recueillies a permis de ressortir des thèmes tels que :

- L'inapplication du programme d'activité
- Aide à la création
- Absence d'infrastructure
- La non contribution des actions culturelles au développement de l'art
- 

#### ***1.1.1-L'inapplication d'un programme d'activités***

Le chef du service culturel comme tout responsable a toujours établi un programme d'activités qui s'étend sur une année. Ce programme est soumis aux autorités municipales pour financement. Mais, pour la plupart du temps, il n'y a plus de budget pour les activités culturelles uniquement, car elles font partie du service socioculturel et de la promotion humaine. Cette situation a pour conséquence l'inapplication du programme d'activités établi par le chef de service culturel. La plupart des actions culturelles organisées par les mairies sont les aides à la création.

#### ***1.1.2- Les aides à la création***

La télévision ivoirienne RTI, Radio Côte d'Ivoire et Fréquence 2 une radio, organisent des activités culturelles pour occuper sainement les jeunes pendant les vacances. Les groupes qui participent à ces différents concours culturels pendant les phases de présélection le font avec leurs propres moyens. Mais, lorsqu'un groupe est sélectionné, il a le soutien de la commune. A travers le service socioculturel, la commune apporte l'aide pour la création des groupes qui sont en compétition pour le compte de la commune. Cependant, tous ces groupes font les répétitions dans les écoles primaires, faute d'infrastructures.

#### ***1.1.3- L'absence d'infrastructures***

L'une des difficultés que rencontrent les services socioculturels des mairies est le manque d'infrastructures pour la diffusion des œuvres artistiques. Le manque de centre culturel ou de salle polyvalente pour les prestations artistiques empêche le service socioculturel d'encadrer les groupes artistiques ou leur donner un espace pour leur expression. Et quand certains espaces culturels existent ils sont utilisés à d'autres fins. C'est le cas du centre culturel de Treichville qui est devenu une église : *mission la source*. Certaines communes telles que Adjamé ont des salles polyvalentes qui restent sous-équipées. Ce manque d'infrastructure adéquate et de moyens financiers pour la réalisation des projets artistiques a pour conséquence la non contribution des actions culturelles aux développements de celles-ci.

#### ***1.1.4-La non contribution des activités au développement culturel de la commune***

Les actions culturelles organisées par les services socioculturels ne peuvent pas permettre le développement de la culture dans la commune parce qu'elles n'ont pas d'impact pour la diffusion des œuvres artistiques et culturelles. Aussi certains de ces résultats connaissent-ils des limites.

## **1.2- Discussion des résultats**

La discussion portera sur l'inapplication des programmes d'activités. En effet, pour le financement des activités culturelles, les partenaires des structures culturelles en fonction de leur politique et aussi des objectifs sont de deux ordres : public et privé.

### ***1.2.1- Les partenaires publics et privés***

Les différents partenaires publics pour les structures décentralisées sont essentiellement les structures étatiques.

#### **1.2.1.1- Les structures étatiques**

Dans le domaine de la culture, les grandes missions nationales sont essentiellement le soutien à la création, la préservation et la mise en valeur du patrimoine, ainsi que la promotion de l'image du pays via « ses vitrines culturelles ». Il intervient sur l'ensemble du territoire national par le biais de ces structures décentralisées (direction régionale de l'action culturelle), ces multiples établissements publics installés en région. L'Etat garde par ailleurs un contrôle technique sur l'ensemble de filières d'enseignement artistique, de conservation et de diffusion du patrimoine et du livre. En plus de l'Etat, les partenaires privés contribuent au développement à travers leurs financements.

#### **1.2.1.2- Les partenaires privés**

L'Etat n'est pas le seul à s'intéresser aux activités culturelles. L'évolution de la communication publicitaire a fortement incité les entreprises et les particuliers à s'impliquer dans les projets culturels nécessitant un apport de fonds extérieurs. Cette participation peut prendre deux formes : le mécénat et le parrainage.

Le mécénat (pour sa dimension culturelle) procède d'une démarche ancienne comme en témoigne son étymologie « du nom propre Mécène, chevalier romain qui usa de son crédit auprès d'Auguste pour encourager les arts et les lettres »<sup>1</sup>. Le mécénat qui suppose un financement sans aucune contrepartie, ne consiste pas nécessairement en une aide financière, il peut aussi s'agir d'une mise à disposition de locaux, de matériel, de fourniture, de savoir-faire (par exemple la mise à disposition du personnel). Mais, il faut signaler que le mécénat a deux principaux domaines d'intervention : la culture et la solidarité. L'autre forme de financement d'activité culturel est le parrainage.

### ***1.2.2- Le parrainage***

Le parrainage est l'équivalent, du terme anglais sponsoring « comme son étymologie anglo-saxonne le laisse présager, le sponsoring est d'abord apparu en Angleterre dans le domaine sportif »<sup>2</sup>. A partir des années 1970, il s'est progressivement répandu dans les pays occidentaux, mais n'a pris son véritable essor que dans les années 1980. Le parrainage ou sponsoring répond à une démarche commerciale et recherche avant tout un mode de publicité originale à travers les spectacles. Mais, le mécénat et le parrainage

<sup>1</sup> Marie-Hélène Westphalen, *La communication externe de l'entreprise*, Paris, Dunod, 1997, p. 75

<sup>2</sup> Marie-Hélène Westphalen, *Op Cit*, p. 76

répondent aux besoins des entreprises : une alternative à la publicité et une nouvelle citoyenneté. Enfin, les derniers partenaires privés sont les fondations.

### **1.2.3- Les fondations culturelles**

La fondation se définit comme un patrimoine doté d'une personnalité juridique propre. Elle se caractérise par trois éléments : une mission d'intérêt général, sans but lucratif qui constitue la finalité de la fondation, une dotation garantissant un mode de financement propre, un conseil d'administration assurant la gestion de l'organisme. Elle est généralement créée par des personnes privées et notamment dans le domaine culturel par des entreprises agissant au titre du mécénat. Le patrimoine de la fondation lui permet d'accomplir la mission prévue par ses statuts.

En clair, à défaut d'avoir le soutien de l'Etat qui essaie de faire redémarrer l'économie du pays mises en mal par la crise postélectorale de 2010, les communes peuvent rechercher des ressources additionnelles à travers des projets auprès du secteur privé ou des institutions internationales pour réaliser leur programme d'activités. Comme ce fut le cas, la création de la bibliothèque municipale de Yopougon qui a été financée par l'Ambassade des Etats-Unis en Côte d'Ivoire. Au vue de toutes ces difficultés rencontrées dans les services culturelles des communes, des propositions seront faites pour le développement de la culture.

## **III- PERSPECTIVES POUR LE DEVELOPPEMENT CULTUREL DANS LES COMMUNES**

Les propositions qui suivent sont de trois ordres : la formation du personnel des services culturels, l'élaboration d'une politique culturelle de la commune et enfin l'organisation des festivals.

### **1- La formation du personnel des services culturels**

Lorsqu'un Conseil Municipal remporte les élections communales, les plus proches collaborateurs du Maire sont récompensés à travers les postes de direction de la Mairie. En général, le responsable du service socio-culturel et de la promotion humaine n'est pas un animateur culturel de formation ou n'a pas reçu de formation en animation culturelle. Les conséquences de ce handicap de formation pourraient être le manque d'un programme d'activités efficient et l'absence de projets qui pourrait intéresser des bailleurs de fonds ou le secteur privé. Projets dont les réalisations pourraient contribuer au développement culturel et au-delà le développement local. Toutefois, la réalisation d'un programme d'action culturelle dépend aussi de la politique culturelle de la commune.

### **2- La politique culturelle de la commune**

Les politiques culturelles sont couramment fondées sur des notions floues. Vincent Dubois rappelle que « *la catégorie politique culturelle est régulièrement remise en cause ; ses fondements sont mêlés imprécis et changeants. Cette catégorie demeure vague c'est-à-dire indéterminée (qu'est-ce qui la spécifie ?) et surtout indéfinie (quelles sont ses*

*frontières ?) »<sup>1</sup>. Quoiqu'il en soit, Jean Michel Lucas<sup>2</sup> affirme que la politique culturelle devrait tenir compte de trois grandes finalités. La première est l'œuvre d'art universelle. Elle consiste à affirmer que les œuvres de l'art (la création et le patrimoine) constituent pour l'humanité un référentiel universel et émancipateur indispensable. La politique culturelle estime ainsi qu'elle doit proposer aux citoyens des "œuvres" qui ont vocation à les rassembler autour d'un imaginaire commun constitué par le meilleur de la création. La deuxième finalité est le principe de la liberté d'expression. L'intervention publique devient souhaitable, sinon nécessaire, parce que les individus rencontrent des obstacles qui les empêchent d'exercer cette précieuse liberté dans l'expression de leur art et de leur culture. Enfin, la troisième finalité est les droits culturels. Elle repose sur l'universalité, non pas de "l'œuvre d'art", mais de la diversité culturelle, au sens où la définit l'Unesco depuis 2001. L'universalité est là, dans cette reconnaissance de principe que « *la diversité culturelle constitue le patrimoine commun de l'humanité* »<sup>3</sup> » comme le rappelle l'article 1 de la "Déclaration universelle sur la diversité culturelle". Toutes les cultures apportent ainsi leur part à la construction de l'humanité ; aucune culture ne peut être exclue du genre humain et chaque identité culturelle doit être reconnue dans sa dignité. Ainsi, se doter d'une politique culturelle de la commune en tenant compte de ces quelques finalités exige une étape importante : l'analyse diagnostique de la commune.*

### **3- Une analyse diagnostique des problèmes culturels de la commune**

Une étape incontournable dans l'élaboration d'une politique culturelle est l'analyse diagnostique. C'est un exercice qui consiste à regarder ce qui s'est fait par le passé, ce qui se fait actuellement et en faire l'analyse pour un bon diagnostic. Cela permet au comité d'établir clairement la problématique à partir de laquelle l'on identifiera les orientations. Une fois les orientations de la politique dégagées, l'équipe de travail pourra passer à la prochaine étape qu'est celle de la rédaction de l'avant-projet de la politique culturelle. Ainsi le projet rédigé, il s'en suit la mise en œuvre de la politique culturelle municipale.

En somme, pour son développement culturel, une commune doit se doter d'une politique culturelle. L'obtention de cette politique passe nécessairement par une phase d'élaboration. Lorsque cette politique est élaborée, sa mise en œuvre est importante pour la réalisation des objectifs de la politique culturelle municipale. Mais, dans cette politique culturelle, il est souhaitable d'organiser un festival culturel.

---

<sup>1</sup> Vincent Dubois, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Editions Belin, 1999, p.300

<sup>2</sup> Jean Michel Lucas, « Politique culturelle et évaluation : la question des finalités », publié le 8 juillet 2009 sur [www.sfe.asso.fr](http://www.sfe.asso.fr) (consulté le 23 novembre 2015)

<sup>3</sup> UNESCO, « Déclaration universelle sur la diversité culturelle », *Série Diversité culturelle*, Johannesburg, 26 août - 4 septembre 2002, N° 1, pp 1-7

#### **4- Un festival culturel**

La définition d'un Festival telle qu'elle est donnée par le Petit Robert est une « série de représentations où l'on produit des œuvres d'un art ou d'un artiste »<sup>1</sup>. Notre développement dans ce chapitre présente l'impact des festivals sur l'économie locale. Pour ce faire, nous différencierons deux types de retombées économiques directes : les dépenses portées par les organisateurs des festivals et celles liées aux achats et dépenses des festivaliers.

##### **4.1- Les dépenses portées par les organisateurs des festivals**

Les dépenses principales qui peuvent donner lieu à une injection directe d'argent dans l'économie locale concernent les achats effectués par les organisateurs pour mettre en œuvre leur manifestation. Lorsqu'ils n'interviennent pas directement, les responsables des festivals recourent à des entreprises variées et ces dépenses effectuées constituent elles aussi des retombées à leurs profits.

On distingue trois types de dépenses des organisateurs des festivals, qui sont effectuées en totalité ou en partie sur place. D'abord, les dépenses liées à la communication et à la diffusion. Les festivals offrent à la localité une campagne de communication à peu de frais. Outre cela, les retombées économiques des dépenses liées à la communication représentent, dans les environs de 32%.<sup>2</sup> Ensuite, les dépenses liées à la technique et à la billetterie. Les frais techniques représentent 12% des dépenses totales issues des budgets des festivals. Ils concernent, en premier, les frais de services techniques de sonorisation et d'éclairage. Suivis par les dépenses relatives aux locations de parcs de matériels, de lieux de spectacles, d'instruments et de matériels de musique. Mais aussi le gardiennage, la sécurité, les assurances, etc. Nous pouvons aussi mentionner dans cette partie les dépenses relatives à la billetterie. Enfin, les dépenses liées aux transports concernent, en premier lieu, l'accompagnement artistique, le transport des artistes, de leur matériel. Le MASA (le Marché des Arts du Spectacle Africain) est un festival qui a lieu tous les deux ans en Côte d'Ivoire. Pour cette édition 2016, le MASA a un budget estimé à 1,4 milliards de FCFA.<sup>3</sup> En plus des dépenses directes mobilisées pour l'organisation des événements culturels, les festivaliers, artistes et spectateurs confondus, contribuent par leurs dépenses au développement local.

##### **4.2- Achats et dépenses des festivaliers, artistes et spectateurs**

Ces dépenses sont dues en partie à toutes les animations extérieures du festival off engendrant une importante zone d'influence alentour au festival officiel. Par ailleurs, il faut noter que cette étude des dépenses effectuées par le public et les visiteurs revient à réaliser le développement touristique local. Dans un premier temps, les dépenses des festivaliers liées à l'hébergement

<sup>1</sup> Définition disponible sur <http://www.institut-numerique.org/>, (consulté le 25 Novembre 2015)

<sup>2</sup> NÉGRIER Emmanuel, JOURDA Marie-Thérèse, *Les nouveaux territoires des festivals : Un état des lieux pour la musique et la danse*, Paris, Collection France Festivals, 2006, p.107

<sup>3</sup> Claude Dassé, « Ce que va coûter le MASA », *Tribune Ivoirienne*, n°115 du 18 février 2016, p.8

et à la restauration sont une composante majeure, s'imposant comme la deuxième part des types de retombées économiques totales, juste après les frais relatifs à la communication de l'évènement. Elles bénéficient ainsi au secteur de l'hôtellerie : aux gîtes, auberges de jeunesse, chambres d'hôtes, hôtels, campings... Ainsi qu'au secteur de la restauration : restaurants, bar, cafés, brasseries. Selon Marie Adèle Pockpa « Avec le Marché des Arts du Spectacle Africain (MASA) qui se tient présentement, plusieurs hôtels (une quinzaine au total) affichent complet ou ont vu leur taux d'occupation s'élever »<sup>1</sup>. Dans un deuxième temps, il y a le développement des commerces locaux. Évidemment, l'afflux de festivaliers engendre également des dépenses dans d'autres types de commerces locaux tels que les marchés, tabacs, presse, pharmacie, boulangerie et boutiques de souvenir. Il contribue à la valorisation du patrimoine local (produits gastronomiques, artisanaux et autres spécialités régionales). Mais la diversité festivalière marque aussi la structure de l'emploi et c'est sur quoi nous allons désormais plancher.

### **4.3- L'activité des festivals comme moteur d'emploi**

L'impact économique des festivals découle aussi du fait que l'organisation et le déroulement de telles manifestations culturelles requièrent une importante main d'œuvre. A cet effet, il y a trois types d'aspects : les emplois culturels, les emplois liées à la production artistiques et les « autres » emplois, soit les saisonniers et collaborations ponctuelles.

#### **4.3.1- Les emplois culturels**

Les emplois directs se concentrent dans le « noyau » de la structure d'un festival qui s'avère relativement modeste. Elle se compose de l'administration, de la production, de la finance et de la direction artistique. La présence de permanents est ainsi limitée au maximum et représente la plus petite part des emplois procurés. Ce phénomène s'explique par la discontinuité de l'activité des festivals, dont les plus grands ne comptent pas plus de cinq permanents en moyenne. A la suite de ces emplois permanents viennent les emplois liés à la production.

##### **4.3.1.1- Les emplois liés à la production**

La majeure partie de la masse salariale des festivals se concentre dans la production artistique, regroupant les artistes et techniciens engagés sur toute la durée de l'évènement. Les artistes interprètes qu'ils s'agissent de danseurs, comédiens et dans notre cas de musiciens, sont considérés comme intermittents du spectacle lorsqu'ils sont sur scène, en travail de répétition ou de représentation.

##### **4.3.1.2- Les emplois saisonniers et collaborations ponctuelles**

Nous venons de voir que la masse salariale des festivals se concentre essentiellement dans l'emploi d'intermittents. Pour le déroulement même de la manifestation, les festivals ont recours à un nombre appréciable de saisonniers et stagiaires. Mais, leur principale spécificité résulte dans

---

<sup>1</sup>Marie Adèle Pockpa, « MASA : hôtels et restaurants marchent fort », *Ivoir'soir*, n° 1235, 26 au 28 Février 1999, p.6

l'importance du bénévolat qui représente en moyenne 60% de leurs « emplois ».<sup>1</sup>

Retenons que l'expression d'Emmanuel Négrier qui qualifie le festival d'entreprise territoriale d'un genre particulier se justifie. Son économie structurée en plusieurs piliers, basée sur un équilibre entre subventions, ressources propres et mécénat, contribue au développement territorial.

## CONCLUSION

Au terme de notre investigation dont le thème s'articule autour de "la contribution des collectivités territoriales au développement de la culture", il s'est agi de répondre à la question essentielle qui est : pourquoi les mairies n'ont pas de programmes d'actions culturelles pouvant contribuer au développement culturel ? Une enquête sur le terrain a permis de relever les actions déjà menées dans les communes. Elles se résument en une aide à la création et pour plusieurs raisons. La première raison est le manque de moyens financiers pour la réalisation du programme d'activités des responsables d'animations culturelles. La deuxième est le manque d'infrastructures pour l'encadrement des groupes artistiques et l'émergence des créations. La troisième provient de la méconnaissance de l'animation et médiation culturelle, faute de formation adéquate. Nous sommes à mesure d'affirmer que les actions culturelles organisées par les acteurs culturels de la commune ne peuvent pas contribuer au développement culturel de la commune. C'est alors que, l'action culturelle qui pourrait contribuer au développement culturel d'une cité est un festival culturel. Ainsi, un festival permet la création et la diffusion des œuvres artistiques et contribue au développement économique de la commune, en favorisant le tourisme culturel et en créant des emplois. Enfin, le service culturel avec l'accord du conseil municipal doit se doter d'une politique culturelle et se former à l'action culturelle. Cette politique culturelle en vue du développement culturelle devrait mettre l'accent sur la consommation de biens culturels estampillés ? la pratique individuelle ou collectives des activités culturelles amateurs ou de hobbies culturels ? Ou encore la pratique d'activités de loisirs, ludiques, sportives ou artistiques marquées par une identité ou culture d'appartenance ? En clair s'agit-il de culture pour *avoir* ou pour *se réaliser* ?<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Emmanuel NÉGRIER, Marie-Thérèse JOURDA, *Les nouveaux territoires des festivals : Un état des lieux pour la musique et la danse*, Paris, Collection France Festivals, 2006, p.107

<sup>2</sup>Pierre MOULINIER, *Politique Culturelle et Décentralisation*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.38



## BIBLIOGRAPHIE

- BELLEFLEUR Michel, « Loisir et démocratie culturelle » *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, dans Guy, Bellavance (dir.), Laval, Éditions IQRC/Presses de l'Université Laval, 2000, 246 p.
- BENITO Luc, *Les festivals en France : Marchés – enjeux et alchimie* disponible sur <http://www.institut-numerique.org/>, (consulté le 25 Novembre 2015)
- CAUNE Jean, *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2006, p.411-412
- CHATZIMANASSIS Alice, « Démocratisation de la culture et démocratie culturelle à partir de l'exemple québécois » [en ligne] In : Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences-Po Paris, *La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine*, Paris, 2013, Disponible sur : <http://chmcc.hypotheses.org/675>. [mis en ligne le 15 septembre 2014], consulté le 09/11/2015
- DASSE Claude, « Ce que va coûter le MASA », *Tribune Ivoirienne*, n°115 du 18 février 2016, p.8
- DUBOIS Vincent, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Editions Belin, 1999, 383 p.
- FARCHY Joëlle, SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Economie des politiques culturelles*, Paris PUF, 1994, 183 p.
- GIRARD Augustin, « Développement culturel et politique culturelle », in *Education et Culture*, n°8, Automne 1968, p. 11-12
- LUCAS Jean Michel, « Politique culturelle et évaluation : la question des finalités », publié le 8 juillet 2009 sur [www.sfe.asso.fr](http://www.sfe.asso.fr) (consulté le 23 novembre 2015)
- MOULINIER Pierre, *Les politiques publiques de la Culture en France*, Paris, PUF, 3ème édition, 2005, pp.15-22.  
*Politique Culturelle et Décentralisation*, Paris, L'Harmattan, 2002, 337 p.
- NÉGRIER Emmanuel, JOURDA Marie-Thérèse, *Les nouveaux territoires des festivals : Un état des lieux pour la musique et la danse*, Paris, Collection France Festivals, 2006, 200 p
- POCKPA Marie Adèle, « MASA : hôtels et restaurants marchent fort », *Ivoir'soir*, n° 1235, 26 au 28 Février 1999, p.6
- SAEZ Guy, « L'action des collectivités territoriales en matière culturelle », in *Cahiers Français*, n°312, 2003 p.12-18
- THIRIET Mathilde, *La formalisation de l'action culturelle. Réflexion à partir de l'exemple de la Médiathèque de l'agglomération troyenne*, Mémoire d'étude Diplôme de Conservateur de Bibliothèque, École Nationale Supérieure de l'Information et des Bibliothèques, 2005, p.11-14 document téléchargeable sur <http://www.enssib.fr>

- UNESCO, « Déclaration universelle sur la diversité culturelle », Série  
Diversité culturelle, Johannesburg, 26 août - 4 septembre  
2002, N° 1, pp 1-7
- WARESQUIEL Emmanuel De, *Dictionnaire des politiques culturelles de la  
France depuis  
1959*, Paris, Larousse/CNRS éditions, (2001), 672p.
- WESTPHALEN Marie-Hélène, *La communication externe de l'entreprise*,  
Paris, Dunod, 1997, 128 p.

## **QUELLES SOLUTIONS POUR LES DEPERDITIONS SOCIOCULTURELLES ?**

KouaméBadouët**KOUAKOU**  
Assistant à l'Institut Supérieur des Arts  
et de l'Action Culturelle (INSAAC)

### **Résumé :**

La déperdition socioculturelle est la conséquence relative à l'hégémonie subie par toute tradition humaine à la suprématie d'une autre. Ce phénomène de société entre tradition et modernité, comme problème apparemment obsolète, reste toujours d'actualité dans maints domaines. Il se pose, ici, en expression plastique à travers les arts de corps (avec la scarification, le tatouage et le cataplasme) qui tendent à disparaître de la société moderne. La résolution pour cette déperdition est le syncrétisme proposé comme axe de réflexion.

### **Mots clés**

Moderne, traditionnel, déperdition, socio-culturel, syncrétisme.

### **Summary :**

Socio-cultural loss is the consequence of the hegemony undergone by any human tradition to the supremacy of another. This phenomenon of society between tradition and modernity, as a seemingly obsolete problem, is still relevant in many areas. It arises here in plastic expression through the body arts (with scarification, tattoo and poultice) that tend to disappear from modern society. The resolution for this loss is the syncretism proposed as the axis of reflection.

### **Keywords :**

Modern, traditional, loss, socio-cultural, syncretism.

## **INTRODUCTION**

Les pays colonisés sont fortement marqués par l'événement colonial. Il est ainsi évident de constater un clivage socio-culturel qui n'est qu'un aspect de ce fait. Aujourd'hui la sagesse, produit d'expérience de la vieillesse, ne suffit plus pour cautionner une réussite socioculturelle ; car, la vieillesse qui reste irremplaçable en tant que mémoire vivante des choses, des faits disparus, est en revanche incapable de rendre compte de l'innovation, du futur, des technologies nouvelles qu'elle n'a pas apprises d'une part et d'autre part, dans ce monde en mutation, la jeunesse se trouve prise entre ses deux mondes. Le constat est clair et s'exprime en des déperditions de certaines valeurs traditionnelles et pratiques d'antan. De ce fait, il semble qu'il s'agisse d'un contexte de rupture, de mutation ou de changement d'attitudes socio-culturelles. Il en est ainsi mais, pour mieux cerner le sujet, il faut clarifier ces faits culturels. S'agit-il d'une rupture, d'une mutation ou d'un changement ? Dans une société, une rupture suppose un arrêt de gestion fonctionnelle. Alors tout s'étirole et disparaît, ce qui n'est pas envisageable dans un milieu humain. Le terme changement quant à lui, ne nécessite pas un arrêt mais plutôt une forte altération, pouvant déformer carrément l'originel. Quelles

voies faut-il emprunter pour le moindre dommage ? En société les faits sociaux peuvent se transformer et donner de nouvelles formes aux caractéristiques syncrétiques. Une telle transformation anthropologique est possible dans un contexte culturel. Aussi avons-nous adopté le terme mutation pour examiner et analyser la déperdition, ce fait socioculturel. Mais pourquoi un changement ? Changer pour quoi et pour qui et pour quels enjeux socio-culturels dans cette mutation, par rapport au monde traditionnel et moderne ?

Prenant comme hypothèse, l'évolution des choses et des faits est le repère autour duquel des voies et moyens vont être proposés pour examiner le problème posé : la déperdition socioculturelle. Admettant que le monde moderne ait ses exigences, tout que le traditionnel a les siennes d'une part et, qu'il n'y a d'évolution que par rapport à un état initial, une sorte d'état de lieu permettant d'envisager la voie de la mutation. Aussi faut-il compter avec la tradition qui fait, ici, figure d'état de lieu qu'il faut examiner, lui prendre ce qu'elle a de bon (supposé meilleur au moment du choix) évitant ainsi le repli sur la tradition, tout en écartant le modernisme outrancier.

La résolution de ce dilemme, relative à la déperdition constituant la problématique, est la première motivation de cette réflexion. La deuxième motivation se rapporte aux moyens et stratégies à mettre en place pour monopoliser en tant qu'œuvres, les arts du corps aux fins de les pérenniser. Compte tenu de la diversité des déperditions inhérentes à la tradition, la réflexion va s'orienter sur l'expression graphique, vraie facteur identitaire que sont les scarifications, les tatouages et les cataplasmes identifiés comme éléments graphiques en termes d'arts du corps. Le caractère intimiste de cette pratique culturelle et artistique, lié à leur support, ne permet pas une exposition publique d'une part et d'autre part, la mort d'un scarifié ou d'un tatoué, est une perte intégrale d'Œuvres d'Art, à l'image d'une sculpture ou d'un tableau. Tout cela incite à trouver une stratégie d'intégration des valeurs traditionnelles à celle de la nouvelle technologie et à la vie moderne. A l'issue de laquelle de nouvelles propositions de supports vont être proposés, en remplacement de l'ancien support qui était le corps. Il faut donc faire appel à un syncrétisme culturel.

## **I- CORPS HUMAIN DANS LES PRATIQUES PLASTIQUES**

L'introduction de ce chapitre est faite par A. DESCHAMPS qui note : « *Si le langage est le propre de l'homme, il n'est pas le tout de l'homme. Les êtres humains communiquent aussi non verbalement avec leur corps* » (1984).

L'objet examiné, étant le tatouage et la scarification, ne peut être analysé sans y évoquer le corps humain qui est le support matériel (l'élément fondamental) sur lequel ils sont gravés. Il est ce qu'un individu a de plus personnel et surtout de plus intime. Les marques culturelles (vêtements, bijoux, scarification, tatouage, etc.) n'intervenant qu'en surimpression. Il est également le symbole de la société dans laquelle il vit et évolue. Ainsi l'objet examiné devient-il l'image de sa société qui le pénètre et le traverse de part en part.

Dans les anciennes civilisations, le corps humain est considéré et étudié par les artistes pour être représenté. En Egypte ancienne, la représentation du corps est l'expression de l'âme et des doubles du corps (kA). La forme consacrée, léguée par les ancêtres, est rituellement la seule représentative. Il est donc moulé dans des lignes canoniques. Dans l'art grec, le corps ne se reproduit pas à partir d'un

modèle vivant, mais se déduit mathématiquement à partir du modèle des nombres.<sup>1</sup> A partir de Léonard de Vinci à nos jours, le corps oublié (au Moyen-Âge parce que la nudité est un tabou) appartient à nouveau à l'artiste. S'il n'a pas le droit de le toucher, il a celui de le faire déshabiller, de le contempler et de le représenter. Il peut aussi être déformé dans un but esthétique.

A ce degré, il n'est plus question d'un apport. Il devient la matière qu'on va transformer, modeler. De tous les temps, la représentation du corps humain, dans l'art, a été la lutte entre le corps idéal et le corps réel.<sup>2</sup> Le corps humain n'est, en effet, pas seulement un atout individuel ou personnel, sociologique, groupal ou social ; Il est dans une certaine mesure tout cela. L'art corporel est une activité auxiliaire qui a toujours besoin d'un support, sans lequel elle ne peut exister.

Ainsi le corps humain devient-il un support au même titre qu'une pièce de poterie ou de sculpture que les vestiges plastiques viennent animer culturellement.

## II- CONCEPTION DE L'ART DANS LA SOCIÉTÉ TRADITIONNELLE AFRICAINE

Le Négro-africain traditionnel n'a pas un statut absolu d'artiste dans la société (sauf quelques artistes de cour); car, il pouvait être un cultivateur, un chasseur, un tisserand, un forgeron,... Ce qui implique que pour le Négro-africain l'art, au sens moderne du terme, n'est pas un fait de son cadre existentiel. L'art s'identifie dans toute autre conception de la vie. Cette conception de l'art n'est pas objective, ni analytique mais utilitaire. Les réalités de la vie s'expriment à travers la structure symbolique de l'œuvre d'art. L'image sert de lien. La conception de l'art ne jaillit pas de l'art en tant que tel, mais de l'ensemble d'une idéologie socioreligieuse de l'art adopté par une communauté ; raison pour laquelle, la conception négro-africaine résulte d'une instance profonde et d'une véritable communion. C'est dans ce sens que nous pourrions situer l'artiste africain d'antan dans la société et le rôle que jouent les objets d'art qu'il produit. Il doit donc se confronter et se conformer à une nécessité sociale selon la conception collective relative à la société. Il travaille pour ainsi dire à intensifier la force vitale. L'objet d'art n'est pas par conséquent l'expression d'une fantaisie personnelle, quoi que l'auteur puisse y laisser ses émotions personnelles. Ainsi tout fait culturel se traduit par une volonté de communion intime entre le sacré et le quotidien. Il faut donc comprendre que tout objet d'art a d'abord comme finalité première, un but religieux avant d'être contemplatif. L'Homme Négro-Africain vit dans un monde qu'il sacralise. Ce monde, il le divise en deux parties : une partie visible, faite de personnes, de choses, d'animaux et une partie invisible faite d'esprits qui ont le pouvoir de se matérialiser dans toutes les choses. C'est l'explication qui stipule que les masques, les statues, les arbres, les rochers, etc. ne sont que des réceptacles

<sup>1</sup>La mensuration de la représentation du corps humain dans l'art grec s'édifie en effet, par des nombres dans le système des Beaux-arts. Il varie avec l'âge de la personne à représenter. Ainsi la tête comme unité de mesure compte sept fois (7x) dans une posture en pied et trois fois dans l'épaule (3x1.5) pour un homme et de deux fois (2x) pour une femme, etc.

<sup>2</sup>Ce système est une réalité dans l'art africain. La représentation du corps humain se fait par compréhension. Il n'est pas déduit mathématiquement comme dans l'art grec. L'importance en volume et masse est accentuée : trois fois la tête dans le corps (3x) signifie que l'essentiel de l'être humain est la tête qui est le siège de l'énergie vitale.

temporaires de l'esprit. C'est à partir de cette dimension qu'on appréhende l'importance de l'artiste qui va jouer un rôle fondamental, compte tenu de sa qualification de technicien permettant de créer les nombreux objets de cultes indispensables à la vie, à la communauté. Ces objets sont présents à tous les événements heureux (fiançailles, naissances, mariages) ou malheureux (décès, détresses, maladies. Ils sont considérés comme éléments de connexion entre le monde visible et le monde invisible. Ce passage donne une idée de l'ambiance et du cadre dans lequel sont pratiqués la scarification, le tatouage et le cataplasme outre leur esprit esthétique, de comprendre leurs fondements essentiels.

### **1- Marquage corporel**

L'art du corps humain comporte deux registres avec un point commun qui est celui d'un acte délibérément intentionnel et strictement personnel. C'est en toute conscience en effet, que des personnes se font tatouer, badigeonner ou scarifier. Il faut noter aussi qu'il y a des marquages circonstanciels avec le cataplasme et des marquages indélébiles avec les scarifications et les tatouages. C'est dans ce canevas que Michel LEIRIS dépeint les marques corporelles, stigmatisant culturellement l'individu qui les porte. En effet toute pratique culturelle renvoie ou porte en elle-même l'essence profonde de sa société ou sa communauté de création. La scarification, le tatouage et le cataplasme ne font pas exception à cette pensée que nous allons vérifier à travers tout ce que suit :

« Dans la gamme extrêmement variée de populations qui composent aujourd'hui les différentes parties du globe, il n'en existe aucune chez qui le Corps soit laissé dans son état de naissance(...)Déformation ou mutilations, scarifications ou tatouages, soins relevant de la cosmétique, vêtue et parure réduites soient-elles montrent en l'inscrivant sur le corps ainsi tiré de sa condition brute, que l'homme est toujours engagé dans les artifices d'une culture, pour rudimentaire que celle-ci puisse parfois sembler. »  
(Michel LEIRIS, 1967, P.8)

Le marquage du corps humain se conçoit de deux manières : une façon circonstancielle et une autre indélébile. Les marquages circonstanciels concernent le cataplasme qui peut disparaître avec un nettoyage à l'eau; contrairement à l'indélébiles qui marquent l'individu à vie en des cicatrices. Il s'agit des scarifications et des tatouages qui ne peuvent s'effacer ni à l'eau ni à en aucune autre manière ; sans aggraver dangereusement la peau. Tous ces aspects seront examinés et étudiés en commençant par la scarification d'abord ensuite le tatouage et enfin le cataplasme.

### **2- Définition générale de l'art du corps**

On entend par scarification, peinture corporelle ou cataplasme et tatouage toutes empreintes intentionnelles laissées par des instruments qui font apparaître des cicatrices ou des taches plus ou moins permanentes ou indélébiles sur la peau. Cette définition générique convient à cet art exécuté sur le corps que sont la scarification, la peinture corporelle, et le tatouage.

## 2.1- Scarification

Nous introduisons ce paragraphe avec cette remarque de Dr. AKA Kouadio Martin que nous trouvons explicite et significative pour ce qui concerne la scarification chez les Akan de Côte d'Ivoire. Précisément, ceux de l'Est forestier et du Centre :

« Quelque soit leur structure (conception, composition), les cicatrices ethniques ont toujours caractérisés le signe extérieur d'orgueil, le signe de fertilité d'appartenance à une ethnie, à une tribu ». (1994 P. 46)

On rencontre plusieurs types de cicatrices appelées génériquement *Nkôlè* chez les Baoulé et *Nglô* en pays agni. En pays baoulé, les scarifications varient d'une région à l'autre et servent à identifier la tribu de celui ou celle qui les porte. Pour illustrer ce chapitre, voici un tableau des dessins étudiés par B.HOLAS sur les différents signes du visage en pays baoulé. Le tableau n'est pas exhaustif ; mais plutôt un échantillon des scarifications baoulé. La plus courante et la plus commune, est celle qui est faite d'un petit trait légèrement oblique ou horizontal sur une pommette ou les deux à la fois et trois petits traits à chaque commissure de la bouche en doigts de poule. Ces Scarifications sont en effet, les plus communes chez tous les Baoulé. La particularité des dessins portant les n°2, montre qu'il ne s'agit pas de scarification ; mais plutôt des tatouages par scarification. Autrement dit, une agglomération de petits traits très fins, formant une tâche sous la peau. Le tatouage par scarification est la technique usitée en Afrique Noire. Certaines scarifications sont portées par les deux sexes (homme et femme).

Il convient de noter que les signes ne sont pas exclusifs et singuliers aux tribus ; car, ils ne sont que variances et complémentarités : le premier dessin de la tribu Faafouè et celui de la tribu Kôdè ont, en commun, les deux traits horizontaux sur les deux pommettes. L'Opérateur le plus souvent est une femme, qui, montre plus de dextérité qu'un homme. Le temps adéquat de l'opération est le petit matin.<sup>1</sup> Le principe consiste en une entaille ou une incision dans l'épiderme à l'aide d'une lame de rasoir ou d'un couteau à lame très affûtée.

Une poudre à base de charbon de bois est introduite dans le dessin ou motif encore sanguinolent. A la suite de l'opération, la partie coupée gonfle et laisse apparaître une protubérance selon la taille de l'incision. L'investigation que nous menons concerne particulièrement ce type de gravure qui n'est qu'un marquage corporel en pays baoulé.

L'opérateur est le plus souvent une femme, laquelle, paraît-il montre plus d'habileté que l'homme. Quant à l'opération elle-même, elle est réalisée de préférence le matin, le corps étant bien reposé. L'opération est faite avec un couteau à lame très tranchante. Elle consiste une entaille légère dans l'épiderme. Une poudre noire à base de charbon de bois est passée sur les dessins ou motifs

<sup>1</sup> Selon les sœurs BlouAmlan et Amino de respectivement 60 et 65 ans de Kpêbo/Tié-N'Diédro affirment être scarifiées par un homme. Mais cela n'est pas une règle exclusive.

encore sanguinolents. A la suite de cette opérations, la partie coupée gonfle, formant une protubérance selon la taille de l'entaille.

## **2.2- Tatouage**

Selon Dr. AKA Kouadio Martin le mot tatouage est d'origine polynésienne qui signifie précisément “frappe”.<sup>10</sup> Il fait son apparition dans la littérature en (1772/1775) dans le récit de voyage du Capitaine Cook Voyage autour de la terre". Les indigènes de Tahiti impriment sur leur corps des taches, suivant l'usage de plusieurs parties du corps qu'ils appellent *tattoo* transcrit *tatoopar* le Capitaine Cook en 1772. C'est en 1890/1895 que le mot tatouage fait son apparition dans la langue française. Les termes utilisés autrefois étaient : dessins gravés ou stigmates. Le tatouage par scarification procède d'un principe complètement différent que celui de la scarification simple. On cherche moins une coloration du motif dessiné qu'un bourrelet cutané cicatriciel définitif. Cette technique de tatouage diffère de celle qui utilise un colorant introduit dans la peau par une aiguille, en suivant un dessin préalable. Il convient, ici, d'inciser la peau assez profondément et de placer sur la plaie ou dans la plaie une matière irritante qui empêche une éventuelle régénération tissulaire normale et va provoquer ainsi une cicatrice exubérante dont le relief va dépasser un centimètre d'épaisseur. Le tatouage par scarification sans colorant, est très fréquent en Afrique aussi bien chez les femmes que chez les hommes.

## **2.3- Tatouage par scarification ou par incision**

Le tatouage par scarification procède d'un principe complètement différent de scarification simple. Ici la peau est incisée assez profondément et sur la plaie est appliquée celui de la matière qui empêche une régénération tissulaire normale et va provoquer ainsi une cicatrice en relief. Cette méthode est la plus courante en Afrique noire.

## **2.4- Tatouage par coloration**

La deuxième méthode de tatouage recherche plutôt une coloration. Cette technique consiste à marquer la peau de dessins indélébiles en introduisant à l'aide d'un instrument des matières colorantes sous la peau. A la cicatrisation, le colorant transparaît en taches chromatiques visibles sous l'épiderme.

## **2.5- Outils**

Les outils traditionnels de la scarification et du tatouage sont en métal, précisément en fer forgé (travail de nos artisans forgerons). Ces espèces de couteaux, sont affûtés sur des pierres en grès et garde un tranchant irréprochable. Ils constituent l'essentiel de l'outillage de la scarification et du tatouage. Plus tard, avec l'Occident se sont ajoutés des canifs, des aiguilles, des bistouris et des lames de rasoir à ces premiers outils traditionnels.

## **3- Cataplasme**

Lecataplasme est un art qui se définit par le port corporel de matériaux d'une application que l'on ôte par lavage ou par tout autre procédé, ne laisse ni trace ni empreinte sur le corps. Il consiste à décorer le corps, soit avec de la terre mouillée, mélangée à certaines poudres végétales colorées soit avec



de la cendre ou des colorants naturels à base de plantes et de matériaux. Il fait partie de la peinture corporelle à base d'argile (kaolin) ou de pâte d'écorce (pigment) d'arbre. Les deux matériaux peuvent se mélanger dans leur manipulation ou s'utiliser de manière indépendante. Quelquefois, des pigments de type industriel sont également utilisés (le bleu). Le noir est obtenu à partir d'une sève que l'on recueille des plantes ou du charbon de bois et les différentes ocres proviennent de divers coloris argileux.

### 3.1- Contexte d'application du cataplasme

L'utilisation partielle du badigeon se pratique sur les yeux (en lunette) ou sur les membres (bras, jambes, bouche). Le plus souvent, le badigeon partiel dans certains rites ou certaines cérémonies est du noir sur le visage en lieu et place du blanc.<sup>1</sup> Le rouge est rare dans cet usage. Le vert et le jaune sont quasi rares pour ne pas dire inexistant, nous disons (tout de même, avec réserve) que traditionnellement cela n'est pas fréquent. Le blanc, selon Karl GRONING est essentiellement utilisé lors des cérémonies rituelles et symbolise la plupart du temps, le lien avec les esprits des ancêtres et des êtres surnaturels. Il précise par ailleurs que, dans certaines ethnies, le blanc s'attache aux esprits effrayants, il évoque aussi en certaines circonstances, des esprits favorables et bienveillants.<sup>2</sup> L'usage du blanc en milieu traditionnel, est polyvalent. Selon le rite, il est utilisé en poudre ou en pâte. On l'applique ou alors on la saupoudre. On lui attribue un pouvoir ou une fonction de purification, de guérison et de protection. La fonction et la symbolique chromatique varient selon le foyer de style de chaque aire culturelle. Bien entendu avec un substrat anthropologique. Il y a des esprits qui viennent de la brousse et ceux qui sont des émanations des plantes et d'animaux. Le *Komian* est une manifestation d'esprit donc un *usu* ou un *boson* ; alors que le *Ngbla* qui est une émanation par des décoctions végétales et Un examen général nous donne à observer plusieurs manières d'appliquer le cataplasme. Nous avons ainsi, le badigeon entier ou partiel du corps. Il consiste à couvrir ou enduire tout le corps d'un pigment. Le plus souvent, le badigeon.

## III- SENS GENERAUX DES ARTS DU CORPS

Sur le plan sémantique, les arts du corps sont des signes plastiques ou graphiques à contenu polysémique. Aussi ne prétendons-nous pas présenter une liste exhaustive de sens. Par nécessité quelques aspects généraux seront soulignés. Cependant, pour mieux cerner ce délicat problème de sémiologie, le terrain d'investigation se limite à la Côte-d'Ivoire. Considérée comme une parure, La scarification est un embellissement du corps, au moyen de cicatrices, au même titre qu'un bijou. Chez les peuples guerriers, les cicatrices subsistant à la suite de batailles sont souvent tenues pour une marque honorifique ; elles sont censés embellir l'homme plutôt que l'enlaidir. Ainsi une cicatrice sur la face antérieure du corps est considérée

<sup>1</sup>La plupart du temps, ce sont les chefs guerriers (*Taprognan* en Ebrié, *Safougninrin* en Baoulé, *Fokweshien Abeyet Akyé*, etc.). Qui se peignent le visage en noir et par truchement, le badigeon en noir revient aux manifestations guerrières chez les Akan de Côte d'Ivoire ; en tous les cas chez la plupart d'entre eux.

<sup>2</sup> Karl GRONING, *la peinture du corps*, Ed. Arthaud, Paris, 1997

"glorieuse». Ce qui signifie qu'on a affronté l'ennemi de face, et, les cicatrices "deshonorantes", sur la partie postérieure, qui seraient témoignages de fuite. Ce qui nous amène à convenir avec J.C Flügel qui est plus explicite en termes:

« Cette valorisation actuelle de la cicatrice nous est fournie par les étudiants allemands Ceux-ci ayant pendant longtemps considéré le duel comme une forme supérieure de jeu, les cicatrices qu'ils pouvaient ainsi acquérir ont peu à peu fini par devenir des signes de distinction, les privilèges de l'homme qui a suivi une formation académique ; car si le duel est jugé admirable, il est logique alors de penser que le meilleur duelliste devait être le plus honoré (...) ». (1982, P. 38)

Selon M. A. Deschamps, les Yorouba du Nigeria portent sur leur visage la marque du coup de griffes de la panthère (agazu) leur ancêtre totémique. Et les Suijo (Afrique Centrale), imitent les rayures du Zèbre, dans lequel ils se réincarneront. D'autres significations sont à la fois un passeport qui permet de reconnaître partout, le membre d'une ethnie et un descriptif d'actes et de présentations. En ce qui concerne le tatouage il est également considéré comme un autre type de parure bien plus répandu.

Il est pratiqué sur tous les cinq continents. J.C Flügel nous laisse ses impressions relatives aux tatouages en ces termes : « Un tatouage réussi peut être véritablement magnifique, et en outre, il a pour effet incontestable de rendre le corps moins nu. Il peut fonctionner jusqu'à un certain point comme le substitut psychologique du vêtement réel. » (Idem, P. 384.)

Les dames Sarakolé du Sénégal, se font tatouer les lèvres. Leurs voisines de Côte-d'Ivoire, c'est plutôt les gencives trop roses qu'il faut adoucir dans un bleu outre-mer. C'est une pratique purement esthétique. Voici le point de vue d'un journal sur le tatouage:

« Ce n'est plus l'apanage des mauvais garçons Le touage, le look sur la peau chez les jeunes, un peu naïfs, le tatouage sur les membres supérieurs, les mains et parfois même sur le visage traduit un besoin d'exhibitionnisme. Pour les personnes mûres, il peut représenter une recherche d'identité, un exutoire sentimental ou encore une recherche érotique ». (Le Parisien du Mardi 26 mars 1985)

Nous avançons sans risque de nous tromper que les arts du corps sont des graphies chargées d'un contenu intrinsèque qu'on leur assigne. C'est donc une expression langagière non verbale qui permet de transmettre des messages, de communiquer d'individu à individu, d'individu à groupe. Ils sont par conséquent de véritables écritures. La première et fondamentale fonction n'est plus accessible à tous, d'une part après la mort d'un sujet scarifié et ou tatoué est une perte intégrale de ces signes, qu'il porte sur son corps d'autre part. Il ne reste donc que le côté esthétique à promouvoir sur un support nouveau pouvant résister aux déperditions.

C'est bien là, l'enjeu de cette réflexion portant sur la perte des valeurs et patrimoines culturels.

#### **IV- PRATIQUE DE L'ART DU CORPS EN COTE D'IVOIRE**

En Côte d'Ivoire les arts du corps varient d'une région à une autre et servent à reconnaître de quelle partie du pays est originaire celui qui les porte. En effet tous les foyers de création plastique ivoirien font usage du cataplasme, à des degrés divers ; du simple badigeon des Komien très élaborés des aux nourrices. Et chacun des quatre (4) foyers (akan, gour, mandé, krou) l'applique selon sa vision du monde pour diverses raisons et causes. Les raisons sont nombreuses (mariages, deuils, réjouissances, etc.) Leur signification dépend aussi bien de la culture que de la situation du milieu historique et social. Il s'avère nécessaire d'attribuer aux mêmes valeurs les effets chromatiques. Certains peuples cohabitent voici plusieurs siècles. Il s'agit des Baoulé et des Gouro d'une part (Akan et Mandé) et des Baoulé et des Sénoufo d'autre part (Akan et Gour). Cette cohabitation a toujours eu une incidence socio-culturelle sur les pratiques endogènes de chacune des aires culturelles ivoiriennes susmentionnées. Par rapport à la couleur (qui est ici une matière colorante ou pigment) nous avons, comme valeurs chromatiques de base, les neutres (blanc et noir) et les ocres (ocre rouge et ocre jaune) sont les plus utilisés. Les couleurs primaires (rouge, bleu et jaune) en dehors du rouge suivi de bleu, le jaune est très peu utilisé. Parmi les couleurs secondaires (vert, orange et violet), le violet est plus employé. Les couleurs ternaires ou tertiaires provenant du mélange, à quantité égales d'une primaire et d'une secondaire (bleu plus violet), sont moins usitées parce qu'elles perdent leur clarté et luminosité primaires. Il faut signaler aussi que ce type ou état de couleur, se trouve difficile à l'état naturel. Et comme en cataplasme en particulier ou en général, ce sont les neutres (blanc et noir) d'une part et d'autre part, les ocres (ocre rouge ou jaune) qui sont très souvent utilisés, il est dit à tort que les Négro-africains ne connaissent que trois états de couleur : le noir, le blanc et le rouge. Disons plutôt qu'ils utilisent une gamme chromatique réduite par rapport à leurs besoins.

##### **1- Au Nord de la Côte-d'Ivoire**

Les Nordistes (Malinké, Sénoufo), pratiquent les scarifications surtout sur les femmes. Vers l'âge du mariage, c'est-à-dire l'âge où les jeunes filles commencent les premières aventures sérieuses. Cette opération a lieu sur le dos, le visage et le ventre. Les formes géométriques souvent imitées sont des croix, des losanges et des ponts, mesurant parfois 1 à 2 cm. Les scarifications pratiquées sur le dos sont un signe de beauté ; sur le visage, le ventre (signe de fécondité).

##### **2- Au Centre-Ouest et l'Ouest.**

Les scarifications sont réservées aux femmes nobles. Elles ont lieu sur certaines parties du Sur le visage, il est tracé deux traits horizontaux sur chacune des paumettes de la femme. Sur le ventre, les mêmes scarifications sont faites mais elles sont disposées en signes étoiles ; symbolisant le soleil, la vie et aussi la fécondité. Sur le dos, de nombreux petits traits sont incisés, dans le but d'embellir cette partie du corps de la femme qu'elle expose quand

cela s'avère possible, et surtout pendant les jours de deuil. Chez les hommes, celles-ci symbolisent la vaillance du guerrier.

### **3- Au Centre et à l'Est.**

La scarification en milieu baoulé et Agni, est relativement moins importante; cependant son application a un but purement esthétique chez les femmes. Cette pratique a lieu sur le visage, le cou et sur le ventre, autour du nombril. Donner à un individu une force surnaturelle (lui permettant de résister aux malédictions et mauvais sorts), nécessite des scarifications faites sur le front et sur les différentes articulations : le cou, les chevilles, les pieds, les poignets, etc. La scarification peut avoir un but curatif. Ainsi pour guérir un malade, la poudre bienfaisante est introduite dans le corps à l'aide de scarifications pratiquées sur les articulations. La mortalité infantile ou des nouveau-nés peut être réduite par une scarification; une sorte de vaccin.

### **4- Au Sud**

Le Sud Ivoirien, très tôt christianisé, a banni la scarification et le tatouage de sa pratique culturelle du simple fait que cette religion enseigne, que l'on ne doit pas verser le sang de son semblable. Il persiste cependant quelques reliques de cette pratique (scarification et le tatouage) dans la vieille souche de la population akyé et abey.

Il est à souligner en conclusion, qu'une des fonctions primordiales de cet art du corps est de permettre l'identification d'un individu au sein de la société. On arrive ainsi à lire son statut et son évolution de l'enfance à l'âge adulte. Cette identification, ce symbole au langage muet est perçu par les non-initiés comme des éléments décoratifs.

## **V- LE CLIVAGE DE VALEURS TRADITIONNELLES**

Certains objets et signes sont de véritables dispositifs pédagogiques. Ils servent à inculquer aux jeunes gens un savoir-faire, à un savoir-être. C'est un moyen qui permet de transmettre les us et coutumes aux membres les plus jeunes par les plus âgées et plus expérimentés de la communauté.

Dans le chapitre précédent, la production de l'artiste comme nous avons pu le constater, appartient à toute une communauté. L'artiste traditionnel crée et travaille pour satisfaire la communauté (non pour une élite) et ses besoins religieux. C'est peut-être l'explication de l'absence de musées dans la vie traditionnelle. Ce n'est plus dans le même esprit que travaille l'artiste négro-africain des temps modernes qui crée pour une satisfaction personnelle et un pour certain nombre de structures de gestion (galeries, musées). Sa production (un bibelot) est son bien personnel qu'il doit proposer aux autres membres de la société, telle une marchandise d'où son statut d'artiste à part entière. Voici une réflexion qui illustre fort bien la bivalence deux types de sociétés différentes :

« Nous assistons actuellement à une mutation des formes de la vie matérielle et sociale. Nous sommes dans une période de rupture. Si nous nous reportons par la pensée vers d'autres époques de l'histoire, nous constaterons que dans des cas semblables, il a fallu plusieurs dizaines d'années pour qu'une organisation stable se fixe ». (Pierre FRANCASTEL, 1979, P.9)

Nous pensons fort bien que la solution se trouve en cette issue proposée par Pierre Francastel. Mais comment y rattacher le sujet qui a pour objet les arts du corps (la scarification, le tatouage et le cataplasme) qui sont des faits matériels et surtout des faits sociaux créés, approuvés et valorisés par leurs sociétés. C'est toute une philosophie. Ils sont également considérés comme un apport au corps, dans un but de l'embellir, donc au même titre que les vêtements et les bijoux. C'est pour quoi qu'il faut mettre en place un musée qui abritera et les bijoux et les vêtements et bien entendu l'art du corps. Deux propositions de systèmes de conservation sont à noter : l'usage des mannequins ou la photographie de sujets scarifiés et ou tatoués. La première proposition semble la meilleure, vue le côté réaliste en trois dimensions que pourra donner le mannequin. Le visiteur du musée pourra ainsi tourner autour des mannequins portant scarification tatouage ou cataplasme.

## CONCLUSION

La brièveté de l'exposé montre l'intention d'aller à l'essentielle par méthodologie d'une part et, juste souligner que la mutation des valeurs traditionnelles confrontées aux exigences de la vie moderne, est une réalité d'autre part. La scarification, le tatouage et le cataplasme ne sont qu'une lucarne permettant de parler d'une déperdition socio-culturelle parmi tant d'autres. Est-il possible de parler de mutation de valeurs artistiques en écartant celles de la religion, de la politique, de la technologie et de l'économie afférents au monde négro-africain ? Rassembler la scarification, le tatouage et le cataplasme en un musée statique ou les recréer d'une façon plus dynamique pour les besoins du monde moderne (le textile, le mobilier l'architecture, etc.). N'est-ce pas jeter un regard entre le passé et le présent dans une option d'innovation technique et technologique. En un mot pour un futur culturel plus conséquent.

En opérant pour un changement de supports, nous détournons la fonction première de la scarification et du tatouage qui est d'embellir la peau. Cela s'impose de fait et intègre bien l'idée de P. Francastel libellée comme suit :

« Les nouvelles structures n'annulent dans aucun domaine les anciennes, elles les remplacent, elles fournissent d'autres voies d'approche plus rapides et plus sûres donnent naissance, à de nouveaux systèmes d'intégration des sensations. » (19.79)

L'emprise exercée par l'art sur la société contemporaine rappelle le même auteur, se manifeste d'une double manière par la transformation générale des objets qui constituent ce qu'on appelle le décor de la vie d'une part, et par le développement récent des spéculations artistiques d'autre part.. Ainsi dans ce nouveau contexte de déperdition de valeurs culturelles toutes les voies, relatives aux activités de création, s'avèrent fort avenant et sensé d'orienter les recherches dans plus d'une direction. En d'autres termes, exploiter à fond la piste moderne ou celle d'un syncrétisme technique (notre choix) ; bien sûr elles semblent opposées, mais nécessairement complémentaires en termes de sources de créativité contemporaine. Autrement dit, l'artiste négro-africain se servira de manière générale de l'art

ancien (une option - la scarification ou du tatouage) comme source d'inspiration dans la décoration textile. Il existe une nette différence entre le niveau conceptuel de l'art négro-africain et celui des techniques de la discipline moderne par rapport à la matérialité du support certes, mais avec le syncrétisme culturel, une nouvelle voie doit pouvoir s'ouvrir à tout créateur désireux de garder l'esse de son identité culturelle, dans une innovation empreinte d'universalisme.

#### **BIBLIOGRAPHIE :**

- FLUGEL (J.C.), *Le Rêveur nu*, Ed. Aubier Montaigne, Paris, 1982, page 38
- FRANCASTEL (P.), *Art et Technique*, Ed. Médiation, Paris, 1979, Page 9
- LEIRIS (M.), DELANGE5 (J.), *Afrique noire – La création plastique*, Ed. Gallimard, Paris, 1967, P.8
- DESCHAMPS (M.A.), *T.348, Le Corps humain dans le monde Contemporain*, 1984
- YAMIEN (K.M.), *Costumes en Côte-d'Ivoire Essai de muséographie*, ENSAD. (Ecole Nationale Supérieure Arts Décoratifs des), Paris, 1984, page 108,
- MAGA (A.A.), *Graphismes en Pays Dan*, ENSAD (Ecole Nationale Supérieure Arts Décoratifs des), Paris, 1984, page 26.
- KOUAKOU (K.), *Mutation de valeurs des objets d'art et création artistique, Mémoire de maitrise en Sciences de l'Education, Paris v (René Descartes)*, Paris, 1985.
- KOUADIO (A.M.), *Masques et Parures / Etudes sur le Corps orné en Côte d'Ivoire*, Thèse de Doctorat d'Etat d'Histoire de l'Art, Université de Provence (Aix-Marseille I), Novembre 1994.
- Tatouage du pubis au Maroc, Revue d'ethno. Des traditions populaires, Paris, 1922*
- HERBERT(J),
- Vêtement et Parure baoulé, Bulletin d'Institut Français d'Afrique Noire N°3-4 Juillet, Octobre 1963* B. HOLAS.

## **LES PROBLEMATIQUES AFRICAINES DANS L'AVENTURE AMBIGUEDE CHEIKH HAMIDOU KANE.**

Jean-Pierre **ADIGRAN**.  
Maître-assistant  
INSAAC, Abidjan- Côte d'Ivoire  
[adingrajp@gmail.com](mailto:adingrajp@gmail.com)

### **Résumé**

Au lendemain des indépendances africaines, après le traumatisme de la colonisation française et, avant, le traumatisme de l'esclavage, l'Afrique noire est confrontée, de nouveau, à des défis qui sont autant de problématiques à résoudre. Parmi les intellectuels africains mobilisés pour y réfléchir et préconiser des solutions pour les résoudre, se trouve Cheikh Hamidou KANE qui a choisi, pour cela, la voie de la littérature. Son roman, *L'aventure ambiguë*, soulève des questions essentielles sur l'identité de l'homme noir, son éducation, ses projections et le destin de l'Afrique sub-saharienne. Dans ce contexte nouveau, la réflexion actuelle veut saisir, sous l'angle théorique des représentations sociales et socio-anthropologique, le sens des enjeux des mutations socio-culturelles et de la conscience historique des personnages dont les sociétés africaines et les noirs africains sont les objets.

**Mots clé :** Problématiques africaines- Aventure ambiguë- Cheick Hamidou KANE- Islam- Education- Acculturation- Mutations- Fou- Mort- Incroyance.

### **Abstract:**

In the aftermath of African independence, after the trauma of French colonization and, before, the trauma of slavery, Black Africa is once again faced with challenges that are so many problems to be solved. Among African intellectuals mobilized to think about and recommend solutions to solve them, is Cheikh Hamidou KANE who chose, for this, the path of literature. His novel, *Ambiguous Adventure*, raises key questions about the black man's identity, his education, his projections, and the fate of sub-Saharan Africa. In this new context, current thinking seeks to grasp, from the theoretical angle of social and socio-anthropological representations, the meaning of the stakes of socio-cultural mutations and the historical consciousness of the characters whose African societies and black Africans are the most important objects.

**Key words:** African issues- Ambiguous adventure- Cheick Hamidou KANE- Islam- Education- Acculturation- Mutations- Crazy- Dead – Unbelief.

## INTRODUCTION

Depuis sa publication en 1961, c'est-à-dire au lendemain des indépendances africaines qui marquent la fin du traumatisme de la colonisation française et, avant celui-ci, le traumatisme de l'esclavage, le roman de Cheikh Hamidou KANE, *L'aventure ambiguë*, a été l'objet d'études interprétatives diverses. Ces études sont un indicateur de sa grande richesse littéraire et socio-culturelle, si bien qu'aujourd'hui toute nouvelle approche de ce roman apparaît comme une étude de trop. Et pourtant, beaucoup restent encore à découvrir sur cette œuvre qui demeure inépuisable dans son contenu. Au niveau littéraire, l'œuvre est marquée d'une ambivalence ingénieuse par sa structure interne et par son statut d'autobiographie romanesque. L'exploration de l'œuvre fait ressortir le fait que, dans le nouveau contexte socio-anthropologique, l'Afrique noire est confrontée à des défis nouveaux qui sont autant de problématiques à résoudre. Parmi les intellectuels africains mobilisés pour y réfléchir et préconiser des solutions pour les résoudre, se trouve Cheikh Hamidou KANE qui a choisi, pour cela, la voie de la littérature. Son roman, *L'aventure ambiguë*, soulève des questions essentielles sur l'identité de l'homme noir, son éducation, ses projections et le destin de l'Afrique subsaharienne.

Dans ce contexte nouveau, la réflexion actuelle veut saisir, sous l'angle théorique des représentations sociales et socio-anthropologique, le sens des enjeux des mutations socio-culturelles et de la conscience historique des personnages dont les sociétés africaines et les noirs africains sont les objets.

Au triple plan de sa structure, l'étude actuelle s'intéresse au trois (03) grandes problématiques que sont les rapports de la tradition et du modernisme, l'acculturation et la diversité culturelle, la symbolique du fou et l'ambiguïté du futur africain.

## I- PROBLEMATIQUE DE LA TRADITION AFRICAINE ET DU MODERNISME

L'un des thèmes largement débattus par les critiques des littératures africaines a été, sans doute, les rapports de la tradition africaine et du modernisme occidental, une problématique des enjeux de l'identité africaine au regard de la question fondamentale de l'altérité et des traumatismes psycho-sociaux engendrés par la colonisation et son système socio-politique de gestion de l'homme noir.

### 1- Problématique des traditions africaines.

Dans *L'aventure ambiguë*, Cheikh Hamidou KANE, à travers le personnage-héros Samba Diallo, posait déjà en 1961, la problématique des traditions africaines dans le contexte de modernité. Comment opérer le passage du passé au présent en évitant le destin tragique de Samba Diallo ?

Ce destin tragique du personnage symbolise une perception pessimiste de l'avenir de l'Afrique et fait entrevoir la mort comme un moyen de prise de conscience face à l'érosion culturelle qui, inéluctablement, affecte les



sociétés contemporaines africaines. Samba Diallo n'a pas eu la force et l'intelligence nécessaires pour intégrer les valeurs du passé au savoir moderne qui l'a pétri, malgré pourtant l'environnement des traditions ancestrales qui ont meublé son enfance et qui auraient pu être le levain au moyen duquel il aurait réalisé un équilibre entre tradition et modernisme, entre le passé et le présent.

Le problème véritable qui est ici posé est que le passé n'intègre pas le présent, et le présent n'intègre pas le passé, et pourtant les deux doivent s'interpénétrer pour continuer l'Afrique.

Parmi les jeunes, il y a beaucoup de Samba Diallo. Le drame de l'érosion culturelle est encore plus grand. En effet, aujourd'hui en Afrique, on a des adultes qui méconnaissent ou ont perdu la connaissance des valeurs ancestrales qu'ils sont pourtant supposés connaître. De même, il y a de nombreux jeunes qui sont frappés d'ignorance en ce qui concerne le monde moderne qu'ils sont aussi supposés connaître puisque c'est leur temps. Voici la situation en Afrique. Plus que jamais, on mesure l'importance de l'andragogie et de la pédagogie. L'action éducative doit s'orienter dans les deux sens : les stratégies andragogiques vers les adultes, les stratégies pédagogiques vers les jeunes.

## **2- Importance de l'Islam en Afrique traditionnelle et la question de l'éducation.**

La question relative à l'existence d'un Etre Suprême et les croyances qui en découlent jalonnent la vie de l'homme. En quête de l'absolu, de l'invisible, la religion est définie comme le canevas à travers lequel l'homme va exprimer sa crainte vis-à-vis de l'irrationnel. L'œuvre romanesque de Cheikh Hamidou Kane engage un débat autour des enjeux liés aux valeurs religieuses et culturelles et leurs impacts sur le comportement de l'homme.

Dès les premières pages, on découvre la mise en évidence de l'opposition entre civilisations occidentale et africaine à travers le postulat religion éducation. Cela se matérialise à travers la discussion qui s'instaure entre Thierno, le maître coranique de Samba Diallo, le père de celui-ci qui occupe des fonctions administratives, le directeur de l'école régionale et le cousin de Samba Diallo, chef coutumier de la province. Parlant de l'éducation scolaire occidentale, ces hommes affirment que ceux qui y sont allés avaient été contraints comme aujourd'hui ils contraignent leurs propres enfants à y aller.

Par ailleurs, ils reconnaissent avec amertume l'impact de la civilisation occidentale sur les mœurs africaines. Cela est d'autant plus pitoyable dans la mesure où ils expriment une incapacité générale à faire face à cette invasion. La religion musulmane telle que décrite dans l'œuvre revêt deux connotations : une vocation à la crainte de Dieu à travers la lecture coranique, l'assimilation des versets, l'aumône et une vocation d'apprentissage de la vie. L'auteur n'hésite pas à mettre en lumière la rugosité de cette éducation à travers le traitement subi par Samba Diallo qui, dans l'œuvre, est le prototype du jeune africain moderne évoluant dans les deux contextes que sont, d'un côté l'Afrique des traditions, de l'autre l'Afrique des valeurs de la modernité.

Cette ambivalence est si importante pour l'auteur qu'elle détermine la structure même de son œuvre. Cette structure facilite et favorise les réflexions de l'auteur de sorte que son analyse des faits socio-culturels est envisagée à trois échelles de considération : l'échelle de l'Afrique traditionnelle au centre de laquelle se trouve l'étude de la place de l'Islam dans l'éducation et la culture du noir africain, l'échelle de l'Afrique moderne perçue comme une extension des valeurs de l'Occident colonisateur et civilisateur, l'échelle de l'interpénétration des deux mondes avec les contradictions, les conflits et les situations aux perspectives pessimistes engendrées.

Pour Cheikh Hamidou KANE, les traditions africaines doivent être saisies à travers l'enseignement des valeurs consignées dans le Coran de l'Islam. De ce fait, il est normal que l'éducation de l'enfant africain se réalise à travers les préceptes de l'Islam dont la foi en Dieu et la connaissance des textes coraniques sont les piliers principaux. La maîtrise de ces deux piliers ne peut être atteinte que dans la rigueur qui symbolise l'attachement indestructible à Dieu. D'où la dureté implacable de Thierno à l'égard de Samba Diallo.

S'exprimant, en effet, sur la dureté de l'enseignement coranique, Laouali Malam Moussa affirme que :

« Les violences que subissent les enfants sont de plusieurs ordres. La plus insidieuse est la mendicité pour subvenir à ses besoins alimentaires. Présentée comme une manière d'inculquer l'humilité en l'apprenant, elle recouvre des aspects pas toujours visibles comme l'interdiction de goûter au fruit de la quête sans l'autorisation du maître. Ainsi tous les enfants doivent présenter leurs plats à ce dernier qui choisit le meilleur pour lui-même et éventuellement sa famille. Les enfants se partageront le reste, un partage inégal en défaveur des plus petits. Il y a ensuite les corvées domestiques pour l'épouse du maître qui dispose librement des enfants pour son approvisionnement en eau, bois de chauffe et autres. Viennent ensuite les châtiments corporels et les violences verbales. Comme l'enfant n'a pas de recours, il intériorise sa souffrance. A sa décharge, il faut souligner que le maître ne reçoit pas de formation le préparant à l'exercice de ce métier et encore moins un encadrement en cours de carrière. »  
(2006, p.2)

Le traitement subi par les élèves de la part de leur maître, leur condition de vie et de travail n'ont généralement pas d'effets sur leur conviction religieuse. Tout est fait pour les conditionner à cette vie de misère qui ne semble véritablement pas choquer les parents. Mais cette éducation repose sur une vision qui est en contradiction et même en opposition à celle de l'Occident dont l'école moderne constitue le lieu de représentation et d'expression.

Le fossé est grand au point que le romancier en décrit la dualité pour montrer l'écart philosophique et culturel entre la religion et la modernité. Cela est palpable à travers la conversation entre maître Thierno et le chef des diallobé. Les péripéties liées aux modes de vie et d'existence du peuple pesaient, en effet, de plus en plus sur leurs mœurs difficilement supportables.

### **3- Problématique de la mutation de la société traditionnelle**

L'évidence d'une ouverture sur le monde extérieur à travers l'éducation scolaire et la frénésie de la jeunesse qui a de plus en plus soif de liberté amènent le maître à reconsidérer les difficultés de son existence. Le maître assimile ce changement, cette mutation à la notion de « *poids* », qu'il compare aux courges. Il énonce en substance que :

« La courge est une nature drôle, dit enfin le maître. Jeune, elle n'a de vocation que celle de faire du poids, de désir que celui de se coller amoureusement à la terre. Elle trouve sa parfaite radialisation dans le poids. Puis un jour, tout change. La courge veut s'envoler. Elle se résorbe et s'évide tant qu'elle peut. Son bonheur est fonction de sa vacuité, de la sonorité de sa réponse lorsqu'un souffle l'émeut. La courge a raison dans les deux cas. » (1961, pp.43-44).

Le poids c'est l'éducation des blancs, leur mode de vie et une autre perception des mœurs.

La grande royale qui a pris part à la conversation usa de sa sagesse et de son expérience pour montrer la voie à suivre afin de résoudre cette épineuse question de la mutation de la société traditionnelle. Elle soutient qu'il faudrait voir en ce changement une opportunité pour apprendre auprès de ceux qui ont vaincu la résistance de leurs grands-parents. Elle évoque le fait que ceux-ci ont été vaincus par les occidentaux, alors pourquoi ne pas s'ouvrir à leur univers et utiliser les mêmes armes pour les combattre.

Dans le prolongement de cette réunion, la grande royale, face à l'assemblée de ses compatriotes qui constitue le peuple Diallobé, reconnaît le caractère inévitable et ambigu de la mutation de leur société favorisée par l'école occidentale. Celle-ci fait table rase des valeurs ancestrales connues depuis toujours par le peuple si bien qu'elle mesure son impact sur la nouvelle génération. Incapable d'y échapper, elle exhorte son peuple à l'accepter malgré leur conviction. Cette attitude de la grande royale n'est pas fortuite. En effet, le fait de partager les mêmes craintes que son peuple tout en les lui exprimant en public confortent celui-ci dans sa position. A cet effet, la stratégie de la grande royale est payante. Aussi, exhorte-t-elle son peuple, malgré tout, à s'adapter au nouveau mode de vie qui s'impose. C'est dans ce bouleversement que Samba Diallo fut inscrit à l'école des blancs.

## II- PROBLEMATIQUE DE L'ACCULTURATION ET DE LA DIVERSITE CULTURELLE.

Cette nouvelle donnée socio-humaine va être la base et l'occasion de la conversation engagée entre le père de Samba Diallo et Paul Lacroix. A ce niveau, l'œuvre en dit long sur l'opposition de la perception du monde par l'Occident et l'Afrique. La trame de la discussion est constituée par le carré existentiel.

### 1- Le carré existentiel.

Le carré existentiel est une métaphore des rapports existant entre le travail, la vie, l'homme et Dieu en ce sens que, subtilement, Cheikh Hamidou KANE s'appuie sur le symbolisme du cube qui caractérise la mystique profonde de l'Islam. Le cube, c'est la Kaaba qui est le symbole de la vérité, de la sagesse et de la perfection morale. L'auteur, de ce fait, amène à comprendre que c'est une discussion philosophique sérieuse sur une problématique majeure de l'Afrique post-coloniale.

Ainsi, la perception de Paul Lacroix représentative de celle de l'Occident parle-t-il du monde comme d'un objet ou comme du matériel qu'il faut conquérir et façonner pour obtenir ce que l'on désire. Cette vision du monde exprime le déterminisme qui est une doctrine selon laquelle un rapport de cause à effet conditionne tous les faits de la nature, y compris les actes humains. La perception du monde exprimée par le père de Samba Diallo relève plutôt du fatalisme qui est une doctrine selon laquelle tout ce qui arrive est nécessairement sous l'effet d'une cause absolue, toute puissante appelée destin. Cette perception est conforme à la doctrine de l'Islam relative à l'existence de toute chose et particulièrement de l'homme sur terre.

A la suite de son père, Samba Diallo pousse sa réflexion plus loin et oppose Dieu et la vie. Pour lui, celui qui prie, ne vit pas. Il se surprend lui-même à faire cette réflexion:

« Pourquoi ai-je pensé la prière et la vie en termes d'opposition ? Il prie, il ne vit pas.....A coup sûr, nul autre dans cette maison ne l'aurait pensé ainsi. Moi seul pouvais avoir cette idée bizarre d'une vie qui serait, de quelque façon, hors la présence de Dieu..... » (Op. Cit., p. 107).

Samba Diallo transpose cette réflexion sur la relation entre le travail et la consécration à Dieu. En effet, il se demande comment est-ce qu'on peut se consacrer au travail sans toutefois se détourner de Dieu. Evoquant ensuite l'athéisme des occidentaux, il pense que cet état de fait est peut-être lié au travail. Cette interrogation est la base de la conversation entre son père et lui. Son père, s'exprimant sur les différentes formes de travail en rapport avec l'attachement à Dieu, affirme que c'est le travail qui permet de justifier la conservation d'une vie qui se justifie également de Dieu. Il s'exprime ainsi dans l'œuvre : « - je vois ta conclusion. Lorsqu'une vie se justifie de Dieu, tout ce qui tend à la conserver- donc le travail- se justifie aussi de lui ». (p 112). A travers la réponse du père de Samba Diallo, on

peut donc conclure que Dieu est la vie et que la vie est également Dieu. De plus, si le travail permet de conserver la vie, il va s'en dire aussi que Dieu justifie le travail en réponse aux premières réflexions de Samba Diallo. Par ailleurs, son père lui confie que lorsqu'un travail ne vise pas à conserver la vie et donc ne se justifie pas de Dieu, il a attrait au profit, à l'avidité : « *La vie dans ce cas n'est pas œuvre pie* » (p 112). Cette situation est ce que l'Occident reflète. La frénésie du travail amène les occidentaux à se passer de Dieu au profit d'intérêts matériels. Pire, pour exécuter un travail immense, ils sont sur le point de se passer de l'homme. Pour Samba Diallo, cette information est bonne à prendre dans la mesure où cela laisserait à l'homme de foi la liberté de se consacrer à Dieu.

Cependant, le père rappelle à son fils le fait que l'homme a besoin du travail pour conserver sa vie, sans cela l'existence n'a aucune valeur en même temps que le rattachement à Dieu. Croire ou ne pas croire en Dieu, telle est la déduction de Samba Diallo suite à la conversation avec son père. En effet, il considère que nul n'est en dehors de l'existence de Dieu. Mais, il y a ceux qui croient en son existence et ceux qui ne le croient pas. Là-dessus, Hampaté Bâ avance que :

« pour l'homme pieux, rien de ce qui appartient à la religion n'est gênant. Seul, l'athéisme trouve la religion gênante. » Mais il ajoute : « le croyant est esclave de la religion, l'incroyant n'est lié par rien...La vie sur terre est un esclavage permanent, d'une façon ou d'une autre. Le fait, pour l'incroyant, de n'être lié par aucune discipline religieuse ne signifie pas pour autant qu'il est affranchi de tous les carcans... Le croyant vit en Dieu, par Dieu et pour Dieu. » (Op. Cit., pp 69-74).

Ce stade de réflexion conduit naturellement à poser la problématique de l'existence de Dieu que Samba Diallo va débattre, une fois en France, sur la base de ses études de philosophie.

## **2- Problématique de l'existence de Dieu et de l'acculturation.**

Sur cette terre étrangère, la curiosité relative à la relation entre l'homme et Dieu ne le quitta guère. Cela va s'illustrer à travers ses échanges avec le père de son amie Lucienne. En effet, Paul Martial, pasteur de son état et sa famille sont étonnés par le refus de Samba Diallo de boire un verre d'alcool à cause de sa religion musulmane qui le lui interdisait. Cette attitude de leur part peut s'expliquer par le fait qu'ils ont l'habitude de voir des musulmans en France consommer cette boisson. En effet, même si la doctrine de la consommation de l'alcool a connu des controverses tout au long de l'histoire de la religion musulmane, force est de reconnaître qu'elle interdit formellement à ses adeptes de consommer tout ce qui peut être nuisible à la santé de l'homme, y compris l'alcool. Selon Fouad Rhouma sur cette question,

« .... Le musulman est soumis à une série d'interdits alimentaires et de rituels sacrificiels. : prohibition du sang, de toute viande non saignée, de

viande sacrifice à d'autres qu'à Dieu, et particulièrement du porc (et du sanglier ?) Qui est formellement et explicitement interdit, qualifié de haram, illicite. Quant au vin, Dieu recommande seulement, après lui avoir reconnu quelques avantages, de l'éviter et de s'en éloigner pour être parmi les prospères. » (Op. Cit., p 7-8).

Pour défendre sa position, Samba Diallo évoque la prise en otage culturel des étudiants pendant leur séjour en Europe. Selon lui, les mœurs occidentales ont des répercussions sur les étudiants étrangers amenant certains d'entre eux à changer totalement leur perception de la vie. Il affirme que ceux qui ne changent pas totalement se retrouvent dans une situation qui ne leur permet pas de faire de choix. Cet embarras constitue pour eux un déshonneur dont ils sont obligés de se cacher. Samba Diallo s'exprime en ces termes :

« -Il arrive que nous soyons capturés au bout de notre itinéraire, vaincus par notre aventure même. Il nous apparaît soudain que, tout au long de notre cheminement, nous n'avons pas cessé de nous métamorphoser, et que nous voilà devenus autres. Quelquefois, la métamorphose ne s'achève pas, elle nous installe dans l'hybride et nous y laisse. Alors, nous nous cachons, remplis de honte ». (Idem, p124).

Cette réflexion rappelle quelque peu le roman de Seydou Badian, *Sous l'orage*, qui dépeint avec acharnement le déracinement des jeunes africains sous l'influence du nouveau mode de vie issue de la colonisation. Partagés entre tradition et modernité, cette situation crée des conflits de valeurs qui met la nouvelle génération dans une posture d'hybridité. Celle-ci a commencé à émerger pendant la période postcoloniale pour qualifier la multiplicité des changements comportementaux que prenaient les africains après leur expérience avec le mode de vie occidental. Cette problématique a intéressé Mireille Rebeiz (2014) qui lui consacre une importante étude, dans son article intitulé « Berkane ou le déracinement dans l'hybridité identitaire ». Elle y montre l'instabilité morale dont sont victimes les personnes soumises à plusieurs cultures. Ainsi, dans sa description, elle présente le phénomène sous deux formes : une forme relationnelle et une forme personnelle. La forme relationnelle est liée à l'espace, au temps et à la langue. La forme personnelle est étudiée à travers Berkane, le personnage principal, à partir duquel elle met en évidence le dilemme auquel il est confronté. En effet, Berkane est à la recherche de son chez soi de manière permanente entre son pays d'origine et son pays d'adoption. Aussi, est-il partagé entre la langue de son enfance qui lui rappelle sans cesse sa mère et celle qu'il a adoptée et, enfin, le fait qu'il soit solidement rattaché à son passé à travers ses souvenirs.

Sous un autre angle, l'œuvre de Seydou Badian explique l'engrenage dans lequel aujourd'hui sont prises de nombreuses personnes: la diversité des origines ethnoculturelles et les religions amènent la plupart d'entre elles à se poser des questions sur leurs croyances. En effet, lorsque les valeurs traditionnelles africaines, qui sont souvent sacralisées, entrent en confrontation avec des réalités différentes de ce que l'on a toujours connu et auxquelles l'on n'est pas du tout indifférents, des bouleversements, des doutes et un mal être naissent et agissent sur les comportements individuels et même collectifs.

La situation de Samba Diallo n'est guère différente. En France, il sera confronté à des cultures différentes, à d'autres manières de voir le monde, à des vérités auxquelles il sera obligé de faire face. Son séjour, de même, l'a conduit à côtoyer de nombreuses personnes avec des valeurs différentes de la sienne. A travers les échanges, il se rend compte que leur vision du monde est différente de la sienne, et les réflexions développées lors des discussions lui ont permis d'élargir sa perception relative à la croyance religieuse, au sacré, aux traditions et aux mœurs. Les différentes visions qu'il a découvertes, bien que différentes de celles qu'il a toujours connues, vont remettre en cause tout son questionnement relatif à l'existence de Dieu et qu'il a entretenu à travers son éducation. Cette dualité crée en lui un mal être douloureux et sévère qui finira par le transformer totalement. On le découvre dans son état mental qui n'est pas au beau fixe (p.162) amplifié par la morosité de l'atmosphère dans laquelle il vivait. Avec Marc, le fils de son ami Pierre Louis, Samba Diallo explique lui-même son mal: « (...). Ici, on dirait que je vis moins pleinement qu'au pays des Diallobé. Je ne sens plus rien, directement... Vous savez, tout ceci, à la réflexion, me paraît ridicule. Il se peut, après tout, que, plus que mon pays, ce que je regrette, ce soit mon enfance ». A travers son propos, Samba Diallo remet clairement en cause toute son éducation sociale et religieuse reçue au pays des diallobé. Son attachement à Dieu pendant son enfance, son incompréhension vis-à-vis des personnes athées ou des personnes qui ont une perception peu reluisante de la religion au pays des Diallobé, l'entraînent dans des échanges assez conséquents avec son père. Pour lui, ne pas croire en Dieu est quelque chose d'inadmissible tant sa foi en cet Etre Suprême est forte. En France donc, Samba Diallo se rend compte que la vérité véhiculée au pays des Diallobé, n'est pas universelle et qu'ailleurs, il existe d'autres vérités. Lui qui a toujours cru qu'il détenait ce qui était vrai se retrouve dans une situation où il se sent désabusé. Il comprend, dès lors, qu'au pays des Diallobé, il vivait dans une illusion. En effet, les valeurs qu'il pensait être universelles, sa foi en ces valeurs qui le rendait important vis-à-vis de lui-même et des autres, et à travers lesquelles il avait la sensation d'appartenir à une communauté et de lui être utile, tout cela n'est qu'illusion, comme si c'était dans un rêve. La découverte d'autres réalités, comme le fait que sa croyance n'a pas la même valeur aux yeux de tout le monde, la crainte de savoir que ce à quoi il a cru avec force dans son enfance n'est pas la vérité universelle, crée en lui un très grand déséquilibre psychologique et même social. A ce niveau, les propos de Pierre-Louis clarifient la situation de Samba Diallo et à travers lui celle de tous les intellectuels africains résidant en France :

« Ha ! Ha ! Ha ! Je sais ce que c'est. Ce n'est pas l'absence matérielle de votre terroir qui vous tient en haleine. C'est son absence spirituelle. L'Occident se passe de vous, l'on vous ignore, vous êtes inutile, et cela, quand vous-même ne pouvez plus vous passer de l'Occident. Alors vous faites le complexe du Mal Aimé. Vous sentez que votre position est précaire. » (Op. Cit., p.163).

### **3- Problématique de la diversité culturelle.**

Toute cette discussion met en évidence la face cachée de la diversité culturelle et religieuse qui est une grande problématique de l'Afrique contemporaine. Pour l'auteur, il faut encourager les facteurs de rapprochement constitués par la diversité des cultures et des religions qui est en quelque sorte des approches qui favorisent une ouverture des africains sur le monde extérieur composé de différentes races, de différentes cultures, traditions, religions et autres. Le but est surtout l'appréhension et la résolution de la question de l'autre, c'est-à-dire de l'altérité, à travers vision du monde et mode de vie. C'est aujourd'hui une nécessité du monde contemporain marqué par la mondialisation et surtout par le phénomène de l'évolution prodigieuse des systèmes de communication qui oblige à la coopération multiforme dans tous les secteurs d'activité. L'ouverture est par conséquent source d'acquisition de connaissances diverses enrichissantes pour sa propre culture et son univers cognitif. Cheikh Hamidou KANE est ainsi un visionnaire qui a devancé, sur ce point, l'UNESCO car il avait tôt compris l'importante contribution du dialogue des cultures à l'évolution de l'humanité. En effet, en 2005, l'Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture (UNESCO), adopte une convention relative à la diversité culturelle. Cette convention prône l'égalité des cultures et la valorisation des savoirs authentiques. L'UNESCO a pris ici des dispositions particulières dans cette convention pour protéger les minorités culturelles et pour éviter les chocs qui peuvent être créés et qui peuvent avoir des répercussions sur l'homme et son comportement. En fait, la découverte d'autres cultures ou religions peut faire naître des sentiments ambivalents chez une personne et l'amener à les rejeter, ou encore à rejeter sa propre culture ou religion et se laisser phagocyter par une autre. Ainsi, parlant de la diversité religieuse, Dourwe Bernard affirme que :

« Si les premières communautés des croyants vivaient ensemble, c'est parce qu'elles obéissaient aux lois communes et personne ne pouvait s'insurger contre une loi admise au sein de la communauté. Malheureusement, aujourd'hui, ce n'est plus le cas. Car au nom de l'autonomie que prône la mondialisation, l'homme religieux s'égare et remet en cause la doctrine de sa foi pour élaborer la sienne qui répond à ses convictions personnelles et parfois à ses intérêts personnels ». (2014)



### III- PROBLEMATIQUE DE LA SYMBOLIQUE DU FOU ET DE L'AMBIGUITE DU FUTUR AFRICAIN.

A travers la symbolique du fou, l'auteur pose la grande problématique de l'avenir de l'Afrique au lendemain des indépendances des pays africains. On doit se rappeler ici que le roman, *L'aventure ambiguë*, est parue en 1961, donc au lendemain de la liberté politique qui consacrait la souveraineté internationale de la plupart des pays colonisés d'Afrique.

#### 1- Sens de la symbolique du fou.

La symbolique du fou est à la fois une grande thématique littéraire et une problématique partagées par bon nombre de romanciers africains. Dans *les soleils des indépendances* (1968/1970), Ahmadou KOUROUMA pose la même problématique, de même Chinua ACHEBE dans *le monde s'effondre* (1958), pour ne citer que ceux-là. Le point commun existant entre ces romanciers, c'est le fait que leurs œuvres traitent toujours de cette question à travers un personnage éponyme dont l'inadaptation aux nouvelles données sociologiques et socio-politiques assimilée à la folie, donc à un déséquilibre psycho-social, constitue la toile de fond de leurs réflexions : Kourouma à travers son personnage Doumouya, le prince du Horodougou, ACHEBE avec son personnage Okonkwo, farouche guerrier de Ikemefuna, respectivement dans les sociétés malinké et ibo. Samba Diallo, Doumouya et Okonkwo ont curieusement un destin commun qui s'appelle « la mort ». Ainsi, peut-on conclure chez ces trois romanciers que le symbolisme du fou est également celui de la mort aussi bien organique, psycho-social que socio-humain.

Pour revenir à *L'aventure ambiguë*, il ya lieu de noter que, pour Cheikh Hamidou KANE, il s'agit d'explorer les profondeurs du destin de Samba Diallo, prototype destinal qu'il faut lier à celui de l'Afrique. Ce destin est, dans sa vision des choses, synonyme d'abîme existentiel pour comprendre les contours du futur africain. La folie et la mort y sont les seules voies d'accès parce qu'elles convoquent la transition qui conduit aux réponses cachées en touchant les racines des profondeurs abyssales qui symbolisent, en définitive, les origines authentiques, c'est-à-dire là où les Ancêtres et les Dieux ont façonné et gardé l'Histoire essentielle du continent qui donne sens véritable aux traditions. La folie et la mort, de ce fait, assument ici une fonction médiatrice en ce sens qu'elles permettent de relier le monde visible au monde invisible et, par conséquent, de retourner et de réactualiser le temps mythique de l'Histoire des Ancêtres et des Dieux qui, pour Mircéa ELIADE (1963, p.176), est le temps a-historique qui est le véritable fondement du devenir.

On saisit aisément ici que ce devenir est lié à la vision de la transcendance que les africains entretiennent dans leur philosophie de l'existence. Cette question est essentielle si bien que Cheikh Hamidou KANE en a fait un des objets principaux de ses réflexions dans son œuvre à travers les discussions de ses personnages africains sur la religion.

## 2- Problématique de l'incroyance religieuse dans le devenir africain.

Le retour de Samba Diallo sur sa terre natale sera marqué par son indifférence vis-à-vis de ses croyances premières. Il ne sera plus enclin à s'adonner à des pratiques auxquelles il croit de moins en moins. Son attitude subjuguera d'autant plus qu'avant son départ, son dévouement était tel qu'à son retour le « fou » le nomma « maître », se remémorant son enfance où sa dévotion à son Dieu était forte, tellement forte que le fou voyait en lui celui qui devait assurer la continuité des œuvres du vieux maître. Dans sa perception, Samba Diallo était le successeur incontestable de son vieil ami. Il ne voyait personne d'autre que lui. Et c'est dans ce contexte que leurs échanges se firent.

Cependant, le fou est surpris du changement de son maître qui refuse d'aller à la prière. Lorsqu'il invite Samba Diallo à prier, celui-ci lui répond: « ... *je ne vais pas à la mosquée. Je t'ai déjà dit de ne plus m'appeler à la prière* ». Ce comportement aux yeux du fou est un sacrilège, car il ne comprend pas que la découverte d'autres cultures et d'autres modes de vie ait modifié, pour toujours, la perception de celui qu'il appelle affectueusement « *maître* ».

Par ailleurs, Samba Diallo sera victime de cette liberté qu'il se donne pour exprimer ses nouvelles convictions. En effet, le fou refusera cette vérité qu'il trouve inconcevable. On lit, en effet, dans l'œuvre ce qui suit :

« Tout en parlant, le fou s'était mis en marche derrière Samba Diallo, fouillant fébrilement dans la profondeur de sa redingote. « Tu ne saurais m'oublier comme cela. Je n'accepterai pas, seul de nous deux, de pâlir de Ton éloignement. Je n'accepterai pas. Non .... » .

Le fou était devant lui.

Promets-moi que tu prieras demain.

Non....je n'accepte pas.....

Sans y prendre garde, il avait prononcé ces mots à haute voix.

C'est alors que le fou brandit son arme, et soudain, tout devient obscur autour de Samba Diallo. »

(p.187)

L'acte perpétré par le fou sur Samba Diallo n'est pas un acte isolé quand on veut s'intéresser à la dimension de la foi religieuse chez certaine personne. Selon Dourwe Bernard:

« En Afrique comme partout ailleurs au monde, nous suivons à travers les medias le choc des valeurs religieuses qui fait autant de dégâts matériels et les pertes en vies humaines. Nombreuses personnes affrontent une discrimination fondée sur leur religion ou leur conviction. Cette discrimination peut, entre autres effets, limiter leur accès à l'enseignement public, aux services de santé ou à la fonction publique. Dans les cas extrêmes, de nombreuses communautés religieuses peuvent être

appréhendées ou tuées en raison de leur affiliation  
ou de leurs convictions religieuses.». (2014)

Samba Diallo a été victime du choix de son nouveau mode de vie. Cet ouvrage remet en cause la question de la croyance religieuse. A travers elle, on est censé se poser les questions suivantes : la croyance en Dieu ou en des dieux doit-elle amener à poser des actes immoraux ? Le fanatisme a-t-il un rôle à jouer dans la religion ? Dans ce sens, peut-on dire que Karl Max a raison quand il dit que la religion est l'opium du peuple ?

## CONCLUSION

Après avoir exploré le roman de Cheikh Hamidou KANE, on en ressort à la fois étonné et fasciné au regard de tant de profondeurs dans l'évocation des préoccupations concernant l'Afrique sub-saharienne. Après l'effervescence des indépendances et des espoirs qu'elles ont suscités, il est étonnant de constater que, dans cette mouvance des euphories généralisées, KANE a su garder la tête froide pour porter un regard critique lucide sur cette Afrique des années soixante. Il est ainsi l'un des intellectuels africains de cette époque à percevoir les défis nouveaux qu'il fallait relever au triple plan anthropologique, sociologique et culturel.

Au plan anthropologique et sociologique ; il avait compris que les questions relatives à la conservation des traditions, à l'éducation, à la foi religieuse, aux structures sociales conditionnées par les mutations diverses, étaient les enjeux majeurs immédiats de cette Afrique des indépendances.

Par-dessus tout cela, KANE relève, à cette époque déjà, que le problème crucial qui se posera à l'Afrique contemporaine sera celui de la culture et des rapports de l'homme noir à celle-ci. En effet, l'altérité ne sera source d'enrichissement et un facteur de développement pour l'Afrique que lorsque seront cernés les contours de l'identité culturelle et de la conscience historique et psychosociale de l'homme noir. Sans cela, le devenir de l'Afrique demeurera dans une ambiguïté similaire aux mystères profonds de la mort dont le destin tragique de Samba Diarra, tout comme d'Okonkwo ou de Doumouya, constitue le prototype symbolique : sur ce point, KANE, KOUROUMA et ACHEBE ont exprimé une vision socio-anthropologique commune dont les faits culturels actuels démontrent la justesse (Cf. les ODD).

## BIBLIOGRAPHIE

- ACHEBE C., 1958, *Le monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 1958.  
 BADIAN S., *Sous l'orage*, Paris, Présence africaine, 1963.  
 BAH A.H., *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence africaine, 1972.  
 BHABHA H. K., *“Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale”*, Paris, Payot, 2007

- CAMILLERI C. & COHEN-EMERIQUE M. (sous la direction de), *Choc de cultures : concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- CANET. C. (1993), *L'Interculturel, introduction aux approches interculturelles en Education et en Sciences Humaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- ELIADE M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963/1988.
- KANE C. H, 1961, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- KANE. M., 1985, « l'identité culturelle et ses variations dans le roman africain francophone », dans *Ethiopiques* n° 42, revue trimestrielle de culture négro-africaine, *Culture et civilisation*, 3e trimestre 1985 volume III n°3, 1985.
- KOUROUMA A., *Les soleils des indépendances*, seuil, 1970.
- MOUSSA L. M., « *La violence à l'école coranique* », Colloque international, *Éducation, Violences, Conflits et Perspectives de Paix en Afrique*, Yaoundé, du 6 au 10 mars 2006.
- MBEM A. J, *Mythes et réalités de l'identité culturelle africaine*, Paris L'Harmattan, 2006.
- REBEIZ M., 2014, Berkane ou le déracinement dans l'hybridité identitaire *New Readings* 14 (2014): 31–41.

#### Source internet

- BHABHA H. K., “*Entretien avec Jonathan Rutherford, Multitudes*” : [http://www. Cairn ; info : revues-multitudes](http://www.Cairn.info/revues-multitudes). Mise en ligne le jeudi 20 septembre 2007.
- DERIVE J., 2007, *La question de l'identité culturelle en littérature*, URL [https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs/00344040/file/La\\_question\\_de\\_l\\_identite\\_culturelle\\_en\\_litterature.pdf](https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs/00344040/file/La_question_de_l_identite_culturelle_en_litterature.pdf), 2007
- DOURWE. B., « Diversité de religions et conflits de valeurs », sur <http://dourweber.over-blog.com/article-diversite-de-religions-et-conflits-de-valeurs-123618632.html>, 2014.
- FOUAD Rhouma, *Statut de l'alcool dans l'imaginaire social de musulmans*, <http://www.limag.com/Textes/Rhouma/AlcoolS2.pdf>,
- MOUSSA. L.M., Mars 2006, la violence à l'école coranique, sur <http://rocare.org/MalamMoussa.pdf>.
- ZAHAR C., 1999, *Hybridité culturelle*, publié le 14 janvier 2003 à 14 h 21 | Mis à jour le 13 février 2015 à 16 h 30, URL <http://www.nuitblanche.com/commentaire-lecture/hybridite-culturelle/>

## **L'INTERTEXTUALITÉ DANS LE THÉÂTRE DE JEAN GIRAUDOUX**

**KOUA Assey Félicie**  
Enseignant-chercheur  
au Département de Lettres Modernes  
del'Université Félix Houphouët-Boigny

### **Résumé**

Lalittérature fait observer souvent des liens, des similitudes entre des textes écrits par des auteurs différents. C'est le phénomène de l'intertextualité. Elle révèle la transposition d'une époque, d'un espace, d'un peuple, d'une histoire à travers une technique de transformation dont de l'auteur de l'hypertexte seul possède le secret. Ainsi, Giraudoux, en écrivant Judith aussi bien qu'Electre, pièces inspirée des textes biblique et antique, parvient, par son génie créateur, à produire des œuvres toutes aussi neuves qu'originales.

**Mots-clés** : intertextualité, influence, transposition, imitation, analogie, originalité

### **Abstract :**

The literature remarks often bonds, similarities between texts written by different authors. It is the phenomenon of the intertextuality. It reveals the one time transposition, a space, people, a history through a technique of transformation whose of the author of the hypertexte only the secrecy has. Thus, Giraudoux, while writing Judith as well as Electra, parts inspired by the texts biblical and ancient, arrives, by its creative genius, to produce works quite as new as original.

**Key words**: intertextuality, influence, transposition, imitation, analogy, originality

## INTRODUCTION

Phénomène qui se traduit par l'influence d'auteurs plus anciens ou contemporains sur d'autres, l'intertextualité est répandue dans les lettres et dans les arts et a donné naissance à plusieurs œuvres. Les auteurs marqués par l'écriture, le style, le genre ou l'esthétique des autres s'en inspirent pour réaliser leurs œuvres.

L'intertextualité qui consiste pour un auteur à partir d'un autre déjà existant, par transformation ou par imitation est un procédé littéraire faisant intervenir un texte dans un autre. Elle est la réécriture d'un texte. Mais cette écriture nouvelle, ce renouveau dans la création qui n'est sans nul doute le texte-mère, l'hypotexte, mais sa transposition, s'opère, selon la sensibilité de l'auteur et son inspiration, son état d'esprit, à la fois par des emprunts, des omissions ou encore des rajouts. A ce propos, Julia Kristeva a pu écrire : « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur* »<sup>1</sup>.

L'intertextualité est l'utilisation d'un texte pour produire un autre texte. Tout auteur manifestant le besoin d'écrire peut utiliser tout texte déjà existant. Cependant, la réécriture ne doit pas être une imitation servile, une production du déjà-là. Tout texte se place à l'intersection de d'autres sur lesquels il s'appuie ; il est la relecture de ces textes et vient comme pour corriger ou pour approfondir ceux qui existent, voire les interpréter.

Le phénomène de l'intertextualité, bien qu'étant la réécriture d'une œuvre ne doit pas, pour reprendre les termes de Vincent Jouve, « *être consommation, mais création, l'intertextualité consiste à réécrire une œuvre en combinant les diverses formes mises en jeu par l'écriture qu'à recevoir passivement un produit déjà constitué* »<sup>2</sup>.

Des contraintes sont donc liées à la réécriture. Et Philippe Gandjean l'exprime si bien : « *L'adaptation théâtrale ou romanesque d'une légende possède ses contraintes. L'auteur ne peut plus en modifier les événements majeurs que l'historien ne peut changer le passé* »<sup>3</sup>. L'auteur de l'intertexte est dans l'obligation de conserver les éléments clés, les faits majeurs sans les oblitérer à l'image de l'historien qui doit demeurer fidèle au passé.

La littérature naissant de la littérature comme le dit Boniface Mongo-MBoussa, tout texte est plus ou moins rattaché à un autre, l'intertextualité supposant une alliance de textes.

Giraudoux, féru de jeux intertextuels, s'est servi de textes anciens pour produire plusieurs œuvres dramatiques dont *Électre*, *Judith*, *Sodome et Gomorrhe*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Amphitryon* 38.

Puisant volontiers sa matière dans les mythes antiques et bibliques, l'invention girauducienne porte les empreintes de celles de ses prédécesseurs. Et les œuvres que nous nous proposons d'étudier à savoir *Electre* et *Judith* mettent en évidence l'influence littéraire.

Nous essayerons dans notre travail de montrer les signes de l'intertextualité à travers les marques de l'imitation et celles de l'originalité dans le théâtre de Giraudoux.

<sup>1</sup>Jean-Yves Tadié ; *La critique littéraire au XXe siècle* ; Paris ; Pierre Belfond ; 1987 P.221.

<sup>2</sup>Vincent Jouve ; *La littérature selon Barthes* ; Paris ; Edition de Minuit ; 1986 ; P.221.

<sup>3</sup>Philippe Grandjean ; *Profil d'une œuvre : Electre de Jean Giraudoux* ; Paris ; 1997 ; P.52.

## I- LES MARQUES DE L'IMITATION DANS LE THÉÂTRE DE GIRAUDOUX

Les pièces de Giraudoux, *Electre* et *Judith*, à l'instar des œuvres transposées, connaissent des signes d'analogie aux différents hypotextes. Ces analogies sont à la fois des signes externes et internes. Il s'agit du titre qui est externe, du thème, des personnages, de l'espace, du temps et de l'action, qui sont internes.

### 1- Le titre

Signe externe, le titre apparaît comme l'élément fondamental de l'œuvre. Il est le premier contact du lecteur-spectateur avec l'ouvrage et joue un rôle très important. Il peut accrocher ou laisser le lecteur-spectateur, le consommateur dans l'indifférence totale. *Electre* fait penser à *Electre* de Sophocle, auteur ancien tout comme *Judith* fait penser au livre de Judith dans les saintes écritures, œuvre antérieure à Giraudoux, d'où transposition. Le titre des différentes pièces est évocateur, révélateur. Mais au-delà de ce signe apparent, nous avons le thème développé dans les ouvrages.

### 2- Le thème

*Judith* et *Electre* sont des tragédies comme la légende biblique et la pièce de Sophocle qui ont inspiré le dramaturge français. *Judith* est la peinture de l'assassinat du grand général du roi Assyrien Nabuchodonosor qui passait sa vie à persécuter et assiéger les peuples voisins. Il s'agit dans la pièce giraudouciennne comme dans la bible, du meurtre d'Holopherne qui a donné la paix aux Juifs qui vivaient dans la terreur, persécutés par ces hommes sans foi ni loi qui projetaient de les déposséder et de les réduire en esclavage. Ce meurtre de Judith est voulu par Dieu qui l'a inspirée à le commettre.

*Electre*, quant à elle, est une pièce qui porte selon Lise Gauvin sur « l'atmosphère tragique par excellence, celle des grands meurtres ou des méchancetés primaires »<sup>1</sup>

*Electre* est le conflit familial indispensable à toute tragédie. Il s'agit de la haine d'Electre pour Clytemnestre sa mère, sans nom, indescriptible de celle de la reine pour son mari et pour sa fille. A cela, il faut ajouter que l'histoire d'Electre est la trame d'une jeune fille à la recherche de la justice, la justice intégrale, totalement différente de celle des hommes et même des dieux. Réprouvant l'injustice, Electre veut venger son père Agamemnon, mort assassiné. Cette dernière mènera sa vengeance jusqu'au bout car les meurtriers seront châtiés.

Giraudoux reste fidèle à la fatalité de la tragédie grecque et aussi au texte biblique, ce qui lui vaut l'imitation des personnages.

### 3- Les personnages

Les acteurs du jeu dramatique sont empruntés à Sophocle pour ce qui est de la pièce éponyme *Electre* et à la Bible en ce qui concerne *Judith*.

---

<sup>1</sup>Lise Gauvin ; *Giraudoux et le thème d'Electre* ; Paris ; Grasset ; 1969 ; P.3.

Dans *Electre*, les personnages du tragique grec sont repris à l'exception du chœur remplacé par les Euménides, puis du récepteur d'Oreste qui est totalement absent et aussi de Chrysotémis, simplement évoquée. Dans la pièce girauducienne, nous trouvons Electre, personnage central autour duquel évoluent tous les autres, Clytemnestre sa mère, épouse du défunt roi Agamemnon et mère d'Oreste, Oreste son frère et Egisthe le régent, oncle d'Electre et Oreste, cousin d'Agamemnon, tous issus de la tristement célèbre famille royale des Atrides. Chez Giraudoux comme chez son prédécesseur Sophocle, Electre est une femme mue par son intransigeance, sa recherche effrénée de la justice. Elle se distingue par l'amour qu'elle voue à son père et à son frère Oreste. Cet amour pour ces deux êtres explique sa détermination à la vengeance de son père et la joie immense manifestée au retour à la maison paternelle d'Oreste. Electre exprime chez le tragique grec l'amour du père en ces termes : « *je me perdrai, s'il faut, mais en vengeant mon père* » (Episode I, P.267).et celui du frère par : « *O le plus doux des jours ! (...) je te tiens dans mes bras* » (EPISODE III, P. 296) . Chez Giraudoux, l'amour du père amène la jeune Electre à porter le deuil d'Agamemnon comme si elle en était la veuve. En témoigne cette conversation qu'a eue Egisthe et sa nièce :

Egisthe : « Crois-tu vraiment qu'il se plaise à te voir le pleurer, non comme une fille, mais comme une épouse ? »

Electre : « Je suis la veuve de mon père, à défaut d'autres »

(*Electre* ; I, IV, P. 605).

Et son amour pour son frère est traduit ainsi : « *...Et toute cette haine que j'ai en moi, elle t'accueille, elle est mon amour pour toi ...* » (*Electre* ; I, VIII, pp. 616-617).

Clytemnestre, elle, est la reine, la veuve d'Agamemnon, la mère d'Electre et d'Oreste. Elle est, comme Egisthe, coupable de la mort de son époux et entretient avec ce dernier des relations amoureuses. Dans la pièce de Sophocle comme dans celle de Giraudoux, Clytemnestre et Electre sont constamment en dispute. De l'acte I à l'acte II, chez le tragique français, les échanges entre les deux femmes sont heureux, de même que chez l'auteur grec aux EPISODE II et III. Clytemnestre et sa fille entretiennent des rapports très tendus, conflictuels qui mettent en exergue la difficile cohabitation des êtres humains qui, toujours en proie aux disputes non jugulées génèrent des haines qui, trop accrues, conduisent à des crimes.

S'agissant d'Egisthe, il est le cousin d'Agamemnon et l'un de ses meurtriers. Il est un personnage incestueux, ayant pour amante l'épouse de son cousin avec laquelle il a orchestré et mis en exécution l'assassinat du roi Agamemnon. Il est un usurpateur, un assoiffé de pouvoir, qui, pour s'accaparer le trône, a commis un régicide. Cela se justifie chez le tragique grec par ces termes d'Electre : « *Ensuite, il me faut vivre, dans ma propre maison, en compagnie des meurtriers d'un père ... Et que sont mes journées... lorsque je vois Egisthe assis au trône de mon père* » (Parados, P. 263) et chez l'auteur français par l'aveu de Clytemnestre : « *Avec Egisthe. Et nous n'étions pas seuls...* » (*Electre* II 8 ? P. 658) mais aussi ce discours d'Electre : « *Tuez-la, Egisthe. Et je vous pardonne* ». (*Electre* ; II, VIII, P.661.)

Egisthe incarne la convoitise, l'ambition. Il est mu par son désir de régner qui le pousse à assassiner son propre cousin. Ce personnage



représente les putschistes des temps modernes. A travers Egisthe, les tragiques français et grec mettent à nu le phénomène des coups d'état répandu dans le monde. Les auteurs de putsches sont pour la plupart guidés par leur convoitise, leur ambition démesurée et tuent sans pitié et sans remords pour s'installer au pouvoir.

Enfin, Oreste est le fils d'Agamemnon et de Clytemnestre et le frère cadet d'Electre. Après une longue absence du palais, il revient à la maison paternelle. Là, il châtie les assassins de son père, encouragé par sa sœur.

Giraudoux a conservé ces personnages pour non seulement rester plus près de la légende d'Electre, mais aussi par fidélité à la tragédie qui reste un genre noble et par conséquent dévolue aux personnages illustres.

Sur ceux-ci, pèse une malédiction qui les conduit à l'inceste, à la haine, aux meurtres sans merci. Leur destin reste fatal.

Dans *Judith* également, les personnages bibliques sont repris. Ce sont Judith, Holopherne, Joachim, les principaux personnages. Dans l'œuvre giralducienne comme dans le récit biblique, Judith est le personnage qui est allé combattre le général Holopherne, ennemi des Juifs et libéré son peuple du joug de Nabucodonosor, sans armée mais avec intelligence et courage. Joachim, (prénom francisé par Giraudoux pour donner Joachim) est le grand prêtre qui, dans la bible comme dans le théâtre de Giraudoux, a encouragé Judith dans sa prise de décision de se rendre au camp ennemi.

Quant à Holopherne, il est dans la bible comme dans la tragédie française le général ennemi, homme de main du roi Nabucodonosor, son soldat en chef en charge d'annexer la région juive, de la soumettre de force si les peuples opposent une résistance. Les personnages giralduciens relèvent de l'imitation. Aussi, l'espace dramatique se rapproche-t-il de celui des textes anciens.

#### 4- L'espace dramatique

Le cadre diégétique d'*Electre* est un espace palatial. Dans le théâtre giralducien aussi bien que dans celui de Sophocle, l'action se déroule entièrement dans le palais du roi Agamemnon, à Argos. Du début à la fin de la pièce, de l'Acte I à l'Acte II. Ces notes introductives « *Cour intérieure dans le palais d'Agamemnon* », les scènes se jouent chez les Atrides et nulle part ailleurs. Ces notes introductives : « *Cour intérieure dans le palais* » (*Electre*, I, I, P.585) et « *Même décor Peu avant le jour* » (*Electre* ; II, I, P. 628) en sont révélatrices, dans la pièce de Giraudoux. Cela est révélé aussi dans la tragédie grecque au prologue : « ... *Oreste, Pylade et le Précepteur débouchent soudain devant le palais d'Agamemnon* » (P. 255) et à l'Exode : « *Il pousse Egisthe dans le palais* » (P. 307).

Dans *Judith* de Giraudoux tout comme dans le livre biblique, l'action se déroule dans la ville juive assiégée par Holopherne et son armée.

Le tragique français respecte l'unité de lieu du théâtre grec. *Judith* et *Electre* se jouent en un seul lieu. Qu'en est-il du temps de l'intrigue ?

#### 5- Le temps dramatique

Giraudoux, à l'instar de son prédécesseur Sophocle, fait tenir l'action d'*Electre* dans un temps. Elle commence au lever du jour et prend fin à l'aube du jour suivant. L'action dans sa pièce débute au lever du jour et se

termine le même jour. Les auteurs Sophocle et Giraudoux ont respecté l'unité de temps chère aux tragédies classiques. L'action d'*Electre* se passe du soir des noces de la jeune fille (*Electre*) au matin de ses noces. Ce fait est commun à Sophocle. Pour respecter les vingt-quatre de la dramaturgie classique.

En ce qui concerne *Judith*, l'action occupe trois journées dans le livre saint comme dans la pièce de Giraudoux. Le même temps dramatique est respecté dans l'hypotexte comme dans l'hypertexte.

En définitive, Giraudoux a beaucoup emprunté aux auteurs anciens. Il leur est resté fidèle en divers points. Ainsi, le titre des œuvres, le genre théâtral, les personnages, l'espace, le temps et l'action dramatiques sont analogues à ceux des hypotextes. Cependant, le dramaturge français, dans sa verve créatrice, a apporté des innovations considérables aux textes dont il s'est inspiré, ce qui distingue ses pièces de celles de ses devanciers.

## II- LES MARQUES DE L'ORIGINALITE DE GIRAUDOUX

Giraudoux a certes emprunté à ses prédécesseurs mais il a modifié les différentes légendes d'*Electre* et de *Judith* pour obtenir des œuvres originales. Les textes girauduciens diffèrent des textes grec et biblique par leur architecture et leur contenu.

### 1- La structure de l'œuvre girauducienne

Au niveau formel, le théâtre de Giraudoux se remarque par sa longueur. Son *Electre* est quasiment le quadruple de la pièce de Sophocle. Contrairement à la tragédie grecque, construite sur l'architecture grecque, avec un prologue, une parodos, des épisodes et un exode, le théâtre français est composé de deux actes comportant l'un treize scènes plus un entracte et l'autre dix pour ce qui est d'*Electre*. *Judith* est composée de trois actes dont le premier comporte neuf scènes, le second huit et le troisième huit.

Giraudoux garde l'architecture du théâtre français. Il l'a voulu ainsi pour donner une structure évidemment nouvelle à la tragédie d'*Electre*, mais aussi de *Judith*. Cette innovation exprime la liberté de celui-ci et souligne son refus de s'enfermer dans les mêmes formes d'écriture. Epris de liberté d'écriture Giraudoux ne se contente pas seulement de bouleverser la structure de la tragédie grecque. Il transforme également le contenu du texte mère.

### 2- Le contenu de l'œuvre

Giraudoux, en conservant les caractéristiques immuables que sont l'intrigue, le ressort dramatique fondamental, les personnages, l'action, s'est livré librement à la transformation du sens des données des textes anciens, données intangibles, de les réorganiser à sa guise et de les compléter.

Le dramaturge français, sans s'écarter des caractéristiques immuables, sans aller contre les données originelles, fait subir aux textes dont il s'est inspiré une réelle transformation, faisant de ses ouvrages des marques déposées.

Comme on le sait, toute pièce théâtrale possède sa propre dramaturgie et celles de Giraudoux varient en fonction de sa personnalité, de ses intentions, de sa sensibilité, mais aussi et surtout de son époque. En effet, le

dramaturge capte l'attention du lecteur-spectateur par sa manière particulière de traiter les sujets qu'il a choisis. La similitude du sujet n'imposant pas une conformité, mais impliquant des variations de traitement, ce dernier procède à la fois par amplification et par atténuation tout en modifiant. Giraudoux a su en fait, greffer des éléments tout à fait nouveaux sur les sujets originels connus tandis que des éléments en sont retranchés. Ajoutant sa marque personnelle aux textes anciens qu'il s'est appropriés, le dramaturge leur donne un contenu nouveau ; il les investit de significations modernes et variées et multiples. Refaisant l'ancien, il lui insuffle du neuf.

Giraudoux s'adonne à une réappropriation totale, à une récupération des textes anciens et en fait des œuvres tout à fait originales. Il réutilise et transforme les textes existant déjà dans la mesure où le texte n'a pas de propriétaire, mais appartient à tous, selon l'expression de Philippe Sollers : « *Le texte appartient à tous, à personne, il ne saurait être un produit fini* »<sup>1</sup>.

Aux dires de Philippe Sollers, le texte est un bien public, un bien populaire et ne saurait être la propriété privée de personne. Par conséquent il peut subir autant de transformations que désire son utilisateur. Le texte est en perpétuelle mutation ; il est constamment en mouvement.

Tout texte pouvant être repris avec les intentions de celui qui veut le travailler, le modeler, le mythe d'Electre et la légende de Judith ont subi de la part de Giraudoux une transformation profonde. En réappropriant les textes anciens, le dramaturge français les modernise tout en leur donnant une certaine force ; une vigueur. La transformation que fait Giraudoux des textes originels se situe au niveau de la conception et de la construction des personnages et de l'intrigue elle-même.

## 2.1- Les personnages

Dans le théâtre de Giraudoux, les personnages sont plus nombreux que ceux du théâtre grec et ceux de la Bible. Ils sont plus d'une dizaine, presque une vingtaine dans *Electre* et *Judith* alors que ceux de Sophocle sont seulement sept et ceux du récit biblique une dizaine. Giraudoux en a ajouté une dizaine à ceux que nous connaissons à ses devanciers. Dans *Electre*, nous ne retiendrons de ces personnages secondaires que ceux qui nous paraissent plus pertinents et plus représentatifs tels le président du tribunal, Agathe, le mendiant, la femme Narsès et les Euménides.

Il faut le dire, Giraudoux, dans son imitation a omis, évoqué et substitué certains personnages. Selon son bon vouloir et par souci d'originalité l'auteur français a omis le précepteur d'Oreste, présent chez son prédécesseur Sophocle, évoqué Chrysothémis la sœur cadette d'Electre et remplacé le chœur par les Euménides dans *Electre*.

L'innovation de Giraudoux au niveau des actants apparaît aussi bien dans leur effectif ; leur classe sociale que dans leur caractère. Contrairement à Sophocle qui met en scène des personnages illustres par respect pour le genre tragique joué pour la cour, Giraudoux introduit dans sa masse-personnage des individus de divers rangs sociaux. On voit dans sa pièce des représentants d'une famille modeste, des laissés-pour-compte.

---

<sup>1</sup>Lise Gauvin ; *Giraudoux et le thème d'Electre* ; Paris ; Grasset ; 1969 ; P.3.

Dans *Judith* également, Giraudoux met en scène toutes les couches sociales. On y note des riches, des moins riches et des êtres de basse condition, des indigents. Judith, son oncle Joseph, font partie de la classe dirigeante, de la noblesse. Jean le fiancé de Judith, Paul, Joachim le grand rabbin appartiennent à la classe moyenne et le Petit Jacob, Egon l'aide de camp d'Holopherne, les officiers de la garde du général ennemi (Otta, Uri, Assur) Daria, Suzanne, Sarah, Lia sont du peuple, quand Holopherne peut se classer parmi les parvenus.

Toutes les classes sociales sont représentées dans la tragédie giralducienne. Le faisant, Giraudoux altère le genre. L'interprétation personnelle qu'il fait de ses pièces est sans nul doute une manière de présenter mais surtout de mettre l'accent sur les disparités sociales qui existent. Par-là, il veut montrer que le monde ne se limite pas à la haute société, avec tout le luxe, le confort, mais qu'il y a aussi des indigents qui ne demandent qu'à être aimés, qu'à être assistés.

Giraudoux, bien qu'il conserve les personnages principaux, leur fait subir des transformations. Ses personnages diffèrent nettement de ceux des textes grec et biblique. Dans *Electre*, d'Electre à Oreste en passant par Clytemnestre et Egisthe, les caractères divergent. C'est aussi le cas dans *Judith*. Holopherne et Judith giralduciens sont différents de ceux de la légende biblique.

L'Electre de Giraudoux, à la différence de celle de Sophocle ayant perdu son statut de princesse et vivant dans l'indigence, interdite de sortir à l'expression de sa sœur Chrysothémis: « ...C'est clair, puisque tu ne peux même pas, sans le payer cher, t'éloigner de ce palais pour aller prier les dieux... » (Episode III, P. 284), reste toujours une princesse et donc plus libre. La jeune fille se caractérise par son immense désir de découvrir la vérité sur la mort de son géniteur. Beaucoup plus haineuse et plus féroce, elle encourage son frère à tuer Egisthe et sa mère lorsque par son enquête elle découvre la culpabilité de ces derniers dans le meurtre d'Agamemnon. Electre, silencieuse mais teigneuse inquiète. Et l'inquiétude qu'elle inspire, qu'elle suscite conduit Egisthe et Clytemnestre à décider de la marier au jardinier du palais en vue de la détourner de son objectif et des dieux. Electre représente la force tranquille et agissante puisqu'elle provoque chez la reine sa mère et Egisthe son oncle la peur.

Clytemnestre la reine, quant à elle, est moins cynique et moins audacieuse que son homonyme grec qui, sans la moindre gêne, avoue son crime crapuleux et manifeste de la joie à l'annonce de la prétendue mort de son fils et déclare : « *Le jour me délivre de la peur que j'avais de lui (...) je vais pouvoir enfin vivre des jours tranquilles* » (Episode III, P280). Giraudoux fait d'elle un personnage visiblement craintif qui n'ose pas avouer son forfait. Chez l'auteur français, Clytemnestre se montre plus aimante à l'égard de ses enfants. Elle s'oppose au mariage de sa fille avec le jardinier, un homme du peuple : « *...je ne donne plus ma fille à un jardinier* » (*Electre*, I, II, P. 607). Ici Clytemnestre veut se rapprocher de ses enfants, car elle semble heureuse de revoir Oreste et s'enquiert : « *Ainsi c'est toi, Oreste ? (...) C'est doux, à vingt ans de voir une mère ?* (*Electre*; I, XI, P.620) et demande à Electre de « *cesser sa poursuite, de cesser de la haïr et de prendre sa cause* » (*Electre* ; II ; V ; P.638). Elle se montre repentante et cherche à se réconcilier avec sa progéniture. Giraudoux, à

travers Clytemnestre traduit l'amour maternel qui va au-delà de tout sentiment. La mère reste la mère ; quelle qu'elle soit, la mère est amour. Elle aime ses rejetons qui sont les fruits de ses entrailles, la chair de sa chair et l'amour qu'elle leur porte résulte de la maternité.

Le personnage Egisthe, au contraire de son homologue grec qui est un tyran tirant vanité de son pouvoir puisque roi d'Argos, se montre magnanime, plus accessible et ouvert. Cela est perceptible dans le fait qu'il ait reçu au palais un mendiant qu'il demande même de traiter humainement : « ...*Et ne le brusque pas...Offre lui à boire...Alors, qu'il entre* » (*Electre* ; I, III, p.595-596). Egisthe le laisse assister et bien plus participer aux débats qui s'y tiennent. Le régent est également mu par sa volonté de sauver sa tranquillité et celle de l'État contre la justice elle-même. Par ses réflexions : « ... *La guerre se déchaîne quand un peuple dégénère et s'avilit, mais elle dévore les derniers justes, les derniers courageux et sauve les plus lâches...* » (*Electre* ; I, III, p. 597) ; Egisthe traduit son amour pour sa ville, et sa crainte de la voir se détruire. Sa fibre patriotique s'étant développée l'amène à vouloir sauver Argos de l'invasion étrangère, car il place au-dessus de tout le bonheur de sa patrie. Ici, Egisthe incarne l'intérêt populaire qu'il compte placer avant celui de l'individu, quitte à rendre injustement la justice. Il n'est plus le tyran d'autrefois, le vil assassin d'Agamemnon. Egisthe manifeste de la tendresse à l'égard du peuple argien et désire en bon roi, mâter la rébellion et repousser les adversaires pour donner la paix aux siens.

Giraudoux, de par ce personnage fait découvrir une autre facette des gouvernants, des riches hommes de la haute société. Il révèle qu'il y a en certains un humanisme, tous n'étant pas égoïstes et méchants.

Enfin, des principaux actants, Oreste s'oppose à son homonyme grec. Amorphe, faible, hésitant, il est guidé par sa sœur, tandis que le personnage de Sophocle semble très déterminé à l'action tout comme Electre. Alors que chez le tragique grec le jeune homme revient au palais pour venger son père, le personnage girauducien « doux rêveur, y revient pour retrouver les lieux de sa petite enfance » d'où ces souvenirs : « *Tout ce que je me rappelle, du palais d'Agamemnon, c'est une mosaïque. On me posait dans un losange de tigres quand j'étais méchant, et dans un hexagone de fleurs quand j'étais sage...* » (*Electre* ; I, I, p. 586). Le personnage de Sophocle, décidé, ne se laisse gagner par aucun sentiment de pitié, encore moins par le remords. Tuant sa mère de sang-froid, malgré l'appel à la pitié de celle-ci, il laisse entendre : « *Sois tranquille : l'orgueil d'une mère ne t'humiliera jamais plus* » (Episode III, p. 304). L'Oreste de Giraudoux est, lui, dirigé en tout par Electre. Les liens du sang qui l'unissent à sa mère le conduisent à refuser la vérité concernant sa génitrice et à penser à une accusation de la part de sa sœur lorsqu'elle lui dit que leur mère a un amant, qu'elle a trompé leur père, d'où ces propos : « *Mère, est-ce vrai que tu as un amant ?* » (*Electre* ; II, IV, p. 637) et aurait souhaité que sa mère soit innocente : « *Mère, je t'en supplie. Combats ainsi, combats encore ! convaincs-nous. Si cette lutte nous rend une reine, bénie soit-elle, tout nous est rendu !* » (*Electre* ; II, IV, p. 637). Aussi, est-il en proie au remords après le matricide. Oreste représente l'amour filial.

Au niveau de *Judith*, transposition des textes des Saintes Ecritures, l'originalité de Giraudoux se perçoit dans le caractère des personnages.

Dans la pièce giralducienne, Judith est une jeune vierge éprise de liberté et se moquant bien de Dieu, à l'opposé du personnage biblique très pieux, qui aime Dieu et « *jeûnait tous les jours, sauf la veille et le jour même du Sabbat ou de la nouvelle lune, ainsi que les autres jours de la fête ou de réjouissance du peuple d'Israël* » (Judith 8, 6, p. 1223). Chez Giraudoux, Judith est beaucoup orgueilleuse et imbue de sa personne. Elle va jusqu'à se substituer aux soldats : « *Car c'est la relève, n'est-ce pas, Jean ? du jour par la nuit. Des beaux capitaines par les filles. Des hommes descendant par Dieu montant...* » (Judith ; I, VI, p. 210). Dans la Bible, Judith, attachée à Dieu et fidèle à lui, « *lui restait entièrement soumise* » (Judith 8, 6, p.223) tandis que le personnage de Giraudoux qui était fière d'être élue par l'Eternel pour sauver les siens perd tout amour pour Dieu et tient des propos blasphématoires : car elle s'est abusée : « *Dieu m'a abandonnée, je ne sais pas pourquoi, mais il m'a abandonnée... Il aime chez ses créatures l'idée de sacrifice, il les y pousse mais les détails lui en répugnent...* » (Electre ; II, VIII, p. 243). Elle récrimine contre Dieu. Son orgueil d'être élue est brisé. Chez Giraudoux, Judith est la représentation d'un narcissisme depuis l'instant où elle a été déclarée élue par Dieu pour sauver les Juifs à cause de sa beauté et de sa pureté. Holopherne semble moins méchant dans la pièce giralducienne que dans le récit biblique. Alors que dans la Bible Holopherne se remarque par son commandement, les ordres qu'il aime donner, son autorité et sa rage de soumettre les peuples : « *Holopherne dévasta leurs sanctuaires et coupa les bois sacrés...il força les populations de toute langue et de toute origine à adorer le seul Nabucodonosor et à le prier comme un dieu* » (Judith 3, 8, p. 1218), le personnage de Giraudoux se présente comme un homme simple, généreux, prompt à aider son prochain, affectueux. Sa promptitude à aider Judith lorsqu'elle l'appelle au secours est étonnante, pour un personnage réputé méchant et craint par ses employés, ses subalternes mais surtout par les assiégés. C'est sans doute ce comportement qui a ému la jeune juive et favorisé le sentiment d'amour qui s'est soldé ou concrétisé par l'acte sexuel commis par les deux personnages, ennemis avant cet épisode. Ce dialogue le traduit bien

Judith : Qui êtes-vous ?

Holopherne : Ce que seul le roi des rois peut se permettre d'être...l'ami des jardins à parterre...de l'esprit et du silence. (Judith, II, IV, p. 235-236.)

L'originalité de Giraudoux se perçoit au niveau des personnages principaux qu'il a conçus à sa guise, mais les personnages secondaires marquent davantage la pièce de spécificité. Il les construit avec beaucoup plus de liberté. Ce sont les éclaireurs de l'action principale. Dans *Électre*, le jardinier est l'homme choisi par Clytemnestre et Egisthe pour Électre. Il se caractérise par sa discrétion, son amour pour le travail, sa noblesse de cœur. Le jardinier accorde un intérêt particulier au jardin et refuse qu'on en dise du mal. Cet espace cultivé, cette portion de terre cesse d'être pour lui un simple terrain, « un terrain vague », quelconque pour devenir la propriété, la vie même de celui qui en prend soin. Le jardin est l'intimité même et le jardinier dira ceci à Clytemnestre : « *Reine, vous pouvez me refuser Électre, mais ce n'est pas loyal de dire du mal d'un jardin qu'on ne connaît pas* » (Électre, I, IV, p. 608.) Le jardin représente la tranquillité et y vivre éloigne l'homme, ici Électre, de tout drame, le protège contre les crimes, les

complots. Et c'est la raison pour laquelle le maître du jardin affirme : « *Et elle y évitera l'angoisse, le tourment, et peut-être le drame* » (*Électre* ; I, IV, p. 609). Ici, se dégage l'idée que la terre est accueillante, hospitalière, reposante, généreuse et surtout nourricière. C'est pourquoi tous les hommes, sans exception, y retournent à leur mort. Le jardinier est donc symbolique. À travers lui nous comprenons que le terre ne refuse rien, elle accepte tout sans procéder à un tri, elle est le refuge de tous, le recours. Le jardinier est plus qu'un outil, un chantre de l'amour, car il n'est pas seulement celui qui s'occupe des plantes, qui cultive la terre, mais symbolise l'amour, l'acceptation de l'autre et la simplicité. Il se remarque par sa sagesse et sa noblesse de cœur.

Les Euménides sont des jeunes filles jouant à peu près le rôle du chœur antique. Elles interviennent au début de la pièce et ce jusqu'à la fin, car elles suivent l'évolution de l'intrigue. Au contraire du chœur antique grec, chantant et dansant et se contentant de commenter l'action, les Euménides y participent de façon directe. Elles instruisent de leurs commentaires, certes, mais à la différence du chœur qui soutient Électre : « ...Ah ! *Qu'il meure à son tour l'auteur de ce forfait, s'il est permis d'exprimer un tel vœu* » (Parodos, p. 259), les Euménides s'opposent à la jeune fille. Elles condamnent son intransigeance et la culpabilisent : « ...*Désormais, c'est toi la coupable* » (*Électre*, II, X, p.666).

Ces personnages sont présentés par Giraudoux non pas uniquement comme des déesses selon la légende mais comme des bienveillantes à l'image de leur nom. A leur fonction de protéger l'ordre établi et de tirer vengeance de tous les délits et crimes capables de troubler, Giraudoux substitue une triple fonction. En effet, elles sont d'abord l'incarnation de la fatalité en marche, ensuite elles révèlent la vérité cachée des événements, enfin elles s'efforcent d'entraver le dénouement tragique. Les Euménides ont un double visage. Elles jouent un rôle infernal et sont à la fois compatissantes. Leur rôle d'enfer se traduit dans ce propos de la troisième Euménide : « ...*Nous ne le lâcherons plus jusqu'à ce qu'il délire et se tue maudissant sa sœur* » (*Electre*, II, X, p. 666). Quant à leur bienveillance, elle se justifie dans la compassion qu'elles éprouvent pour Clytemnestre qu'elles défendent face à l'indignation d'Electre.

Giraudoux fait des Euménides des personnages mystérieux et merveilleux. Entrées en scène sous l'aspect de petites filles sans amis ni famille, elles grandissent à vue d'œil. Filles espiègles au début de la pièce, elles deviennent grandes et ont l'âge d'Electre à la fin. Constituant la voix de la raison, les Euménides se rangent du côté de la majorité et acceptent la justice des hommes, car à trop vouloir chercher la justice, on se torture et on commet des fautes plus graves encore. Giraudoux semble ici s'interroger sur la pureté illusoire des purs. L'innocence apparaît comme leurre et Electre perdra à la fin de la pièce la paix de sa conscience.

Le président du tribunal est, lui, le représentant de la justice des hommes. Cousin du jardinier, il est censé symboliser le pouvoir judiciaire à Argos. Mais il se montre incapable de représenter la loi et de la faire respecter. Le président privilégie ses intérêts privés, familiaux, conjugaux et n'accorde qu'une importance bien médiocre aux problèmes de la cité. Il devient ainsi l'opposé d'Electre. C'est l'homme des compromis qui se laisse guider par le bon sens. C'est pourquoi il tente de dissuader son cousin

d'épouser Electre qu'il qualifie de « Femme à histoires » et de raisonner l'alliée de la justice intégrale. Pour lui, « *l'humanité est toute propension vers le compromis et l'oubli* ». (*Electre*, I, II, p.592). Le président incarne le bon sens. Il sait que l'obstination entraîne souvent des maux difficiles à guérir. A côté de lui, se trouve sa femme, Agathe.

Agathe est le personnage qui se distingue par son inconstance, son infidélité. Femme légère, elle trompe son époux à souhait et à préférence. Elle compte de nombreux amants dont Egisthe et sa confession révèle des vérités cachées. Sans ambages, Agathe avoue le cercle vicieux qui est le leur : « *Ils croient que nous ne les trompons qu'avec des amants. Avec les amants aussi sûrement...* » (*Electre*, II, VI, p. 643).

À travers cette femme de mauvaise vie, Giraudoux met à nu la débauche à laquelle se livrent les femmes mariées, qui, contrairement à ce que l'on imagine ne sont pas pures.

Le mendiant, quant à lui, apparaît, malgré son état, beaucoup réfléchi. Il fait des analyses judicieuses : « *je vois ce que je vois, vois que cet homme a peur, qu'il vit avec la peur, la peur d'Electre* » (*Electre*, I, III, p. 603). Il a parfaitement connaissance de tout ce qui se passe au palais, dans la famille des Atrides : « *Cela n'était pas un complot d'assassins royaux comme ici* », faisant allusion au meurtre d'Agamemnon. Le mendiant se présente à la fois comme un dieu et un devin.

De par ce personnage, Giraudoux nous apprend que l'intelligence ne naît pas seulement de la haute société.

Pour ce qui est de la femme Narsès, elle reste un adjuvant pour Electre. Elle soutient la cause de la jeune fille et devient comme une mère pour elle, la mère qu'elle n'a pas pu avoir en Clytemnestre. Tout comme Electre, dont l'amour du père est profond, la femme Narsès est une admiratrice du défunt roi Agamemnon. Voici comment elle parle du père d'Electre : « *...Oh ! Mon Dieu, le bel homme !... Pas une barbe. Un soleil annelé, ondulé. Un soleil d'où venait de se retirer la mer. Il passait sa main. La plus belle main que j'aie vue aumonde...* » (*Electre*, II, IX, p. 664). La femme Narsès qui s'est prise d'affection pour la jeune fille avec son consentement, arrive avec les siens pour sauver Electre et son frère : « *Nous arrivons, tous les mendiants, pour sauver Electre et son frère...* » (*Electre*, II, IX, p. 662).

Dans *Judith*, les personnages secondaires les plus significatifs sont Jean, Suzanne, Joseph, Sarah, le garde, Paul et Joachim.

Jean est le fiancé de Judith. Officier de l'armée juive, il est l'un des personnages qui sont contre le départ de la jeune fille au camp d'Holopherne pour le combattre. C'est pourquoi il va voir Suzanne, une jeune femme admiratrice de Judith pour qu'elle remplace cette dernière dans son entreprise d'aller dans le camp ennemi. Pour ce faire, Jean et Suzanne mettent une stratégie en place pour éviter à la jeune fille de rencontrer Holopherne traité de brute, de monstrueux, de barbare par les Juifs.

Suzanne, est cette fille qui pense que la vie de Judith, sa pureté doit être préservée et donc contre le fait qu'elle se rende au camp d'Holopherne d'où selon elle, la jeune fille vierge ne reviendra pas sans avoir perdu sa virginité.



Sarah est l'entremetteuse qui va provoquer l'humiliation de Judith en la précipitant dans les bras de l'un des aide-de-camp d'Holopherne ayant mis une farce sur pied, où Egon jouait le rôle du général.

Paul est l'un des Juifs qui, avec Joachim le grand rabbin sont allés convaincre Joseph de laisser sa nièce Judith aller au camp ennemi pour combattre Holopherne et sauver son peuple, dès l'entame de la pièce. Il a joué également un rôle important dans la récupération de la jeune fille, à la mort d'Holopherne et pour son retour triomphal à la cité juive.

Joachim, tout comme Paul, est le porte-parole de Dieu. Il joue le rôle de persuasion auprès de Judith. Au début de la pièce, il s'est chargé de faire savoir la volonté de Dieu, mais aussi de l'ensemble des juifs à Joseph et à sa nièce élue pour sauver le peuple juif du général ennemi Holopherne et son maître le roi assyrien Nabucodonosor.

Les personnages constituent les signes majeurs de l'originalité de Giraudoux. Néanmoins l'intrigue elle-même n'est pas à négliger.

## 2.2- L'intrigue

Giraudoux a fait subir à l'histoire d'*Electre* et de *Judith* une énorme transformation. Aussi les faits sont-ils l'objet d'une certaine innovation.

Dans la tragédie française, Electre ne connaît pas dès le début les meurtriers de son père. Ce n'est que progressivement qu'elle apprendra la vérité. L'histoire d'*Electre* n'est pas le récit de la vengeance comme chez son prédécesseur, mais celui d'une enquête très minutieuse menée par la fille d'Agamemnon. Elle procède par questionnement ; par interrogatoire. Electre, par une attitude intellectuelle demande des preuves, recueille des indices, cherche à savoir les mobiles de l'assassinat de son père. Chez Giraudoux, alors qu'Egisthe veut devenir roi et sauver Argos en épousant Clytemnestre : « *Tu reconnais que si j'épouse Clytemnestre, la ville se tait, les Atrides se sauvent...* » (*Électre*, II, VIII, p. 655), ils ont déjà régularisé leur situation chez Sophocle et ont même eu des enfants. En témoignent ces propos d'Electre : « *...en couchant avec le tueur (...) à qui tu te donnes aujourd'hui des enfants* » (Episode II, p. 273).

Outre ces faits, dans la tragédie française, l'arme du crime d'Agamemnon est une épée. Le mendiant : « *...Egisthe poussait de grands éclats de rire...Et il plongeait l'épée. Et le roi des rois n'était pas ce bloc d'airain et de fer qu'il imaginait, c'était une douce chair facile à transpercer comme l'agneau...* » (*Electre*, II, IX, p. ) tandis que le tragique grec le fait mourir sous coups d'une vieille hache. Le chœur le dit bien : « *...la vieille double hache au bronze tranchant sous laquelle il succomba dans d'infâmes violences...* » (Episode I, p.270).

Toujours au niveau des faits, Clytemnestre de Giraudoux n'offre aucune libation au défunt roi, son époux, alors que son homonyme grec le fait. Clytemnestre de la tragédie de Sophocle fait offrir des libations sur la tombe d'Agamemnon pour se purifier mais aussi pour implorer le pardon du mort. Dans la pièce girauducienne, la reine n'est troublée par aucun rêve, sinon par la couleur rouge : « *Elle a mauvais sommeil parce qu'elle a peur ...de tout...tout ce qui est rouge, parce que c'est du sang.* » (*Electre*, I, I, p. 589 ). Le rouge la tourmente terriblement parce qu'il lui rappelle le sang de son mari qu'elle a aidé à verser. Coupable de crime, ses mains sont entachées.

Chez le dramaturge français, la jeune Electre est promise à un homme, le jardinier du palais, alors que celle de Sophocle n'a aucun prétendant.

Outre cela, les assassins d'Agamemnon reçoivent leur châtement ensemble dans la pièce de Giraudoux. Sophocle, pour sa part, les fait tuer l'un après l'autre. Chez le tragique grec, Clytemnestre meurt en l'absence d'Egisthe. Mais c'est de retour au palais que celui-ci sera tué, et à l'endroit même où il mit fin aux jours du roi des rois. Tandis que les justiciers (Oreste et Electre) de Sophocle sont tout à leur joie, satisfaits d'avoir vengé la mort de leur géniteur par le châtement infligé à ses assassins, le remords s'empare d'Oreste chez Giraudoux et Electre même, la grande indifférente, perdra la paix de sa conscience, bien qu'elle affirme être satisfaite.

Par ailleurs, Giraudoux, introduit dans son théâtre le mystère des symboles. On le voit, avant le châtement de Clytemnestre et Egisthe, il fait survoler subitement un vautour, symbole du malheur, au-dessus d'eux. La présence de l'oiseau au palais présageait une menace de mort. C'est un signe annonciateur de l'instant fatal que vivra le couple illégitime de Clytemnestre et d'Egisthe.

À ces faits, il faut ajouter que Giraudoux a introduit dans son œuvre une invasion étrangère. Les Mycéniens sont menacés par les Corinthiens. Ces termes en sont révélateurs : « *Les Corinthiens nous envahissent, sans déclaration de guerre, sans raison. Ils ont pénétré la nuit dans notre territoire par bandes...* » (*Electre*, II, VII, p. 647). À travers cette attaque-surprise, l'auteur veut sans doute nous montrer qu'un pouvoir sans titulaire légitime est la proie facile des ennemis, car fragile. Pour résister, tout pouvoir doit être légitimé, le titulaire étant le garant de l'intégrité territoriale.

Hormis cela, *Electre* est une pièce où transparaissent des allusions incestueuses qui enrichissent les tragédies classiques. L'œuvre offre des situations de relations incestueuses traduites par la soudaine affection d'Egisthe pour la fille d'Agamemnon. Ce sentiment qu'éprouve le régent pour sa nièce est un amour inavouable. Egisthe aime certainement Electre dans le secret et c'est seulement au soir de sa vie qu'il le fait savoir.

Le mendiant : Alors voici la fin... Et il y a pour l'éternité un couple Clytemnestre-Egisthe. Mais il est mort en criant un nom que je ne dirai pas.

La voix d'Egisthe, au dehors : Electre...

(*Electre*, II, IX, pp. 665-666)

Dans *Judith* de Giraudoux, Judith s'est rendue au camp d'Holopherne après avoir été sollicitée par son peuple, mais par orgueil surtout, orgueil d'être élue non par des hommes mais par l'être Suprême, Dieu : « *Car c'est la relève, n'est-ce pas, Jean ? du jour par la nuit. Des beaux capitaines par les filles. Des hommes descendant par Dieu montrant... Aux hommes maintenant !...* » (*Judith*, I, VI, p. 210), tandis que dans le récit biblique, le départ de Judith est volontaire. La juive de la Bible a décidé toute seule, sans influence aucune d'aller au front, après avoir appris le découragement de la population et le désespoir ayant conduit le chef de la ville à la livrer aux ennemis si après cinq jours l'eau continuait à manquer :

« On lui rapporta comment la population découragée par le manque d'eau avait critiqué le chef de la ville.

Elle apprit aussi comment Ozias avait répondu aux gens et leur avait promis de livrer la ville aux Assyriens au bout de cinq jours. Elle envoya la servante qui s'occupait de tous ses biens chez Ozias, Chabris et Charmi, anciens de la ville, pour les prier de venir chez elle. Quand ils furent arrivés, elle leur dit : « Ecoutez-moi... : je vais faire une chose, dont nos descendants entendront parler de génération en génération... Avant la fin du délai que vous avez fixé pour livrer la ville à nos ennemis, le Seigneur viendra au secours d'Israël en se servant de moi... » (Judith 8, 9-11 ; 32-33, p.1223-1224).

Dans le livre saint, Judith, avant de se rendre au camp ennemi, est allée au temple de Jérusalem pour prier Dieu, lui confier son peuple assiégé, la bataille qui se livrera, en un mot le sort des Juifs, en guise de préparation au combat : « *A l'heure du soir où, dans le temple de Jérusalem, on présentait l'offrande des parfums, Judith s'inclina jusqu'à terre... et pria le Seigneur à voix haute... Dieu mon Dieu, écoute la veuve que je suis... Fais en sorte que tout ton peuple, que toutes ses tribus comprennent que tu es le Dieu fort, tout-puissant, et que toi seul protèges Israël* » (Judith 9, 1 puis 4-14, p. 1225), alors que la Judith giralducienne n'a consacré aucun temps à la prière. Elle y est allée en comptant sur son intelligence et certainement sur sa beauté.

Toujours au niveau des faits, alors que la juive biblique n'a pas connu de souillure du corps avec le général en chef des armées assyriennes parce que protégée par Dieu : « *...Voici la tête d'Holopherne... Le Seigneur l'a frappé par la main d'une femme... Aussi vrai que le Seigneur est vivant, lui qui m'a protégée tout au long de mon entreprise... Il n'a pas pu commettre le péché avec moi ; j'ai évité la honte et le déshonneur.* » (Judith 13, 15-16, p. 1229), celle de Giraudoux a connu l'effondrement avant d'être reconstituée. La Judith française s'est éprise d'Holopherne et s'est offerte à lui avant de se rappeler sa mission qui est de vaincre le général. La pièce giralducienne montre des scènes de transfiguration et de révélation divine, à la différence du récit biblique. Chez Giraudoux, un garde témoin des faits se transforme subitement en ange du Seigneur et révèle à Judith que le meurtre d'Holopherne constitue un miracle de Dieu ; elle n'a pas tué par sa propre volonté, mais par celle de Dieu. Elle n'est que l'instrument utilisé par l'Eternel pour libérer son peuple du joug du persécuteur : le garde :

« ...Reprenons-la ta nuit, de sa source à son terme... nous jubilons, car sur ton corps nu l'on ne voyait plus que des armes, tes ongles aiguisés, tes dents fourbies, jusqu'à ton front si poli et si plein qu'en heurtant de toutes ses forces le front d'Holopherne il l'eût fait éclater... Dieu avait décidé que d'Holopherne rien ne te toucherait... » (Judith, III, VII, p. 261).

Dans le théâtre de Giraudoux, la transfiguration du garde d'Holopherne en ange influe sur le comportement de Judith qui dit avoir tué par amour. Renonçant à son idée de venger le général ennemi qu'elle a elle-même décapité, parce que se réclamant sa veuve, vu que les siens par Jean son fiancé montrent sa tête en parcourant le camp de ses alliés qui finissent par lâcher pied et combattre avec les Juifs : « *Vous le savez tous ! Jean a montré sa tête à la foule ! je me vengerai de Jean et de tous ceux qui l'ont vue, quel que soit leur nombre.* » (*Judith*, III, VI, p. 257), Judith accepte la récupération pour faire la volonté des siens, c'est-à-dire mener une vie de consacrée Joachim : « *Tu habiteras désormais la synagogue... Dès demain tu auras la surveillance des familles sans règle, des écoles sans morale, des filles. Tu les jugeras au tribunal de la synagogue...* »

Judith : « J'accepte. » (*Judith*, III, VIII, p. 265)

Par la transfiguration de Jean, du garde d'Holopherne et la reconstitution de Judith, Giraudoux veut souligner le fait que rien n'est impossible à Dieu, l'omnipotent. Il est capable de tout utiliser pour arriver à ses fins, pour l'honneur de son nom.

En définitive, les pièces girauduciennes ont innové tant au niveau de la structure de la tragédie que de son contenu. Ses textes sont une pure invention. Que retenir de tout ce qui précède ?

## CONCLUSION

De par notre étude, il ressort que Giraudoux a subi l'influence de plusieurs auteurs dont Sophocle, Homère, Racine et a même été inspiré par la Bible. Le dramaturge français, pour produire sa pièce *Electre*, s'est inspiré du tragique grec. Il a fait de son œuvre une tragédie à l'instar de celle de Sophocle, mais non une pure tragédie, mais une tragédie bourgeoise où on voit évoluer des personnages illustres au destin fatal, en un lieu et en un temps, mais aussi des personnages de basse condition, des indigents. Dans son imitation, Giraudoux, opérant par omissions et rajouts, fait de son théâtre un art spécifique. *Electre* nous renvoie la triste image de l'humanité avec ses différentes composantes, riches, moins riches et indigents, rompant ainsi avec le genre tragique qui est le genre par excellence de la majesté, de la royauté, du prestige. Procédant ainsi, l'auteur donne un autre sens à la tragédie ; il atténue, banalise le genre. L'opposition riches/Pauvres dans *Electre* révèle les deux entités d'une même réalité et fait montre de ce que le monde ne se borne pas aux nobles et fait prendre conscience à la société de son manque d'amour, de son égoïsme et de son injustice.

A travers *Electre*, Giraudoux traduit la possibilité d'un monde meilleur, d'un monde juste, où les crimes ne resteront pas impunis, un monde d'amour, juste et fraternel. *Electre* est une exhortation à une vie plus humaine. De cette pièce, ressort le désir de l'auteur d'humaniser l'espèce humaine. La lecture de la pièce permet au lecteur-spectateur d'avoir une vision plus grande de l'humanité. Le monde est à repenser, à refaire.

Giraudoux se sert de ses écrits pour faire prendre conscience à l'humanité. Son œuvre dramatique est celle de la justice sociale, de la paix, de la pureté morale. Cherchant la réhabilitation de l'humanité, le dramaturge

peint des personnages aux visées permanentes et obsédantes que sont les différentes héroïnes.

A travers Judith dotée de bon sens, d'intelligence et Electre qui incarne la lumière, le jour, Giraudoux fait lever un jour nouveau sur le monde, espérant en la fin de l'absurde de l'homme et en l'avènement d'un monde plus sensible, paisible, édénique et fraternel.

Giraudoux, en peignant Judith et Electre viriles manifeste le désir de révolutionner la société humaine. Réprouvant l'injustice faite aux faibles et aux nécessiteux, l'auteur marque son désir de rompre le silence coupable de l'humanité qui couvre les crimes et laisse leurs auteurs en liberté ; par crainte de provoquer d'autres désastres.

Giraudoux, de par son Electre, pense qu'une nouvelle naissance est mieux que la désespérance. Nous comprenons là que toute révolution se fait au prix du sang, *Electre* devenant la tragédie de notre siècle.

## BIBLIOGRAPHIE

GIRAUDOUX (Jean), *Théâtre complet*, paris, librairie Générale Française 1991

SOPHOCLE, *Electre* in *Tragédies*, Paris, Editions Gallimard, 1973.

TADIE (Jean Yves) ; *La critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987.

JOUBE(Vincent), *La littérature selon Barthes*, Paris ; Edition de Minuit, 1986

GRANDJEAN (Pilippe), *Profil d'une œuvre : Electre de Jean Giraudoux*, Paris, Hatier, 1997

GAUVIN (Lise), *Giraudoux et le thème d'Electre*, (Archives des lettres Modernes n 108), Paris, Grasset, 1969

# PROBLEMES D'ACTIVATION DU MICROSYSTEME DE LA RELATION ACTANCIELLE SECONDAIRE « *LA, LE, LES, LUI,* *LEUR, EUX, EN ET Y* » EN FRANÇAIS PARLE ET ECRIT EN REPUBLIQUE DU CONGO.

Lionnel KINDZIALA-KINDZIALA

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

&

Édouard NGAMOUNSIKA

[edouard.ngamounsika@umng.cg](mailto:edouard.ngamounsika@umng.cg)

## **Résumé :**

Cet article se propose d'étudier les problèmes de l'usage des pronoms personnels substitut de fonction grammaticale complément « *la, le, les, lui, leur, eux, en et y* » dans un corpus du français parlé et écrit en République du Congo. Il s'agit pour nous d'examiner, en nous appuyant sur les approches pronominales, psychomécanique et sémantactique respectivement développées par Claire-Blanche Benveniste, Gustave Guillaume et Gabriel Manessy la distribution problématique de ces pronoms afin d'en déterminer la véritable cause et de proposer une piste de solution.

**Mots-clés :** Rection verbale, Pronoms personnels substitués, Français parlé et écrit, République du Congo, Norme, Solécisme, Approche pronominale, Psychomécanique, Sémantaxe.

## **Summary :**

This article suggests studying the problems of the use of the personal pronouns substitute of grammatical function (office) complement " *la, le, les, lui, leur, eux, en and y* " in a corpus of spoken and written French in Republic of the Congo. It is a question for us of examining, leaning on the pronominal, psychomécanic and sémantactic approaches respectively developed by Claire-Blanche Benveniste, Gustave Guillaume and Gabriel Manessy the problematic distribution of these pronouns to determine the real cause and propose a piste of solution.

**Keywords :** verbal Rection, personal Pronouns substitutes, spoken and written french, Republic of the Congo, Norm, Solecism, pronominal Approach, Psychomécanique, Sémantaxe.

## **INTRODUCTION**

Les pronoms personnels substitués compléments sont d'une importance fondamentale dans la projection verbale aux fins de conformité syntaxique et précision sémantique. En clair, leur usage est tributaire des principes de la rection et des contraintes de la catégorie lexicale du verbe. D'après Jacqueline Pinchon (1972 : 74), « à lire les ouvrages de grammaire on pensera qu'il y a une norme », c'est celle-là qui est qualifiée de standard. Cette dernière obligerait les usagers africains en général et congolais en particulier, qui ont pour langue officielle et véhiculaire le français, à construire des énoncés centripètes du point de vue de l'économie grammaticale, plus précisément appelée *cliticisation*<sup>1</sup>. Mais dans le contexte géographique de production de nos énoncés à analyser, cette norme souffre de désobéissance remarquable. Car le verbe français *y* est soumis à des

---

<sup>1</sup>Le cliticisation est le fait de donner un caractère clitique, de créer un lien de coordination.

bousculades ou restructurations syntactico-sémantiques, du point de vue de l'usage des pronoms adverbiaux et personnels substitués de fonction grammaticale *complément d'objet* et *complément circonstanciel*.

La problématique de cette réflexion est fondée sur ce qu'on pourrait normalement qualifier de *solécismes et barbarismes*<sup>1</sup> liés à l'emploi du microsystème des substitués grammaticaux énoncés ci-dessus, en français parlé et écrit en République du Congo (désormais FPEC). Ainsi, un questionnement composé de trois interrogations s'éveille, dont la principale est la suivante : quel est le fonctionnement syntactico-sémantique des pronoms personnels substitués en FPEC ? A cette principale se greffe deux questions subsidiaires. La première, posent-ils des problèmes de genre, de nombre ou de personne grammaticaux dans notre corpus ? La seconde, à quoi sont-elles dues, les agrammaticalités observées, par rapport aux registres de langue utilisés par les usagers ? Ce questionnement nous conduit à de formuler trois hypothèses dont la principale, suivie de deux secondaires, est :

- La représentation pronominale serait le phénomène morphosyntaxique qui marque, le plus, la mise en place progressive d'une norme endogène au Congo-Brazzaville pour des raisons précises.
- Les pronoms personnels substitués poseraient des problèmes de genre, de nombre et de personne grammaticaux, en FPEC.
- Les emplois défectueux des pronoms personnels substitués en FPEC ne seraient justifiés que par des raisons intrasystémiques et extralinguistiques.

L'objectif de cet article est de décrire les particularités morphosyntaxiques liées à l'emploi des pronoms personnels substitués compléments en français parlé et écrit en République du Congo, tout en justifiant l'existence de ces particularités. Notre étude loin d'être la première du genre, jette un éclairage nouveau sur l'usage des substitués grammaticaux en combinant les deux pôles de la communication verbale : l'oral et l'écrit. L'approche pronominale de Claire-Blanche Benveniste nous servira de base pour l'analyse du corpus. Cependant, pour répondre de manière objective et conséquente aux différentes questions soulevées dans la problématique, elle sera complétée par les apports de la psychomécanique de Gustave Guillaume, de la sémantaxe de Gabriel Manessy.

## I- CADRE THEORIQUE ET DEFINITIONNEL

Le microsystème de la relation actanciel secondaire, soumis à étude, renvoie à deux sous-ensembles à savoir celui des *pronoms personnels substitués* {la, le, les, lui, leur et eux} et celui de {en et y} qui sont à la fois *pronoms adverbiaux* et *pronoms personnels représentants* assurant la fonction syntaxique de complément verbal dans le processus de construction sémantique. La notion fondamentale sous-jacente à ces deux sous-

---

<sup>1</sup>Le solécisme est tout simplement une faute contre la syntaxe alors que le barbarisme est une faute de langage qui consiste, soit à se servir de mots forgés ou altérés, soit de donner au mot un sens différent de celui qu'ils ont reçu de l'usage, soit enfin de se servir de locutions choquantes et extraordinaires.

ensembles d'éléments discursifs est celle de *pronom* à définir très clairement. Selon Gérard Moignet :

« Un pronom est un substantif purement formel, dépourvu de matière notionnelle particulière que le discours peut requérir. C'est une forme vide de matière d'expérience d'univers, qui, parce qu'un substantif serait impossible ou inopportun, en tient la place en recevant de la situation ou du contexte une charge notionnelle de circonstance ». (1967 : 76)

Pour Jacqueline Pinchon (*ibid.*) le pronom personnel *lui* représente des personnes, les pronoms adverbiaux *en* et *y* des animaux ou des choses dans la langue d'aujourd'hui. Mais cette norme prend, selon les auteurs, une forme plus ou moins stricte : pour les uns, c'est une règle qui souffre des exceptions, pour les autres ne pas la respecter c'est tomber dans un parler négligé. Chez Maurice Grevisse (§ 498, N.B.) par exemple, employés comme pronoms personnels, *en* et *y* représentent le plus souvent des animaux, des choses ou des idées abstraites. *En* et *y* s'emploient parfois pour désigner des personnes... Au lieu d'employer *en*, pour représenter des personnes, on emploie le plus souvent le pronom personnel proprement dit. (Sauf toutefois, quand *en* a une valeur partitive) : Les services que j'ai reçus de *lui*. Quant à *y*, il ne se rapporte guère à des personnes qu'avec des verbes comme penser, se fier, croire, s'intéresser, etc. (§ 502).

En ce qui concerne les études de la pratique du français en Afrique, on remarque que ces pronoms posent plus de problèmes de conformité à la syntaxe du verbe. Mais au lieu de les considérer comme fautes, ces usages sont plutôt qualifiés de particularités morphosyntaxiques à cause de la généralisation. A ce sujet le linguiste camerounais Gervais Mendo Ze (1990) : 11) écrit « dès l'instant qu'une faute se généralise, elle cesse d'être une et devient pour nous un emploi particulier du français dans notre pays ». Cela vaut autant pour tous les pays francophones. Ainsi, les Congolais se construisent une norme endogène liée à l'emploi des pronoms compléments considérés pour cette étude dont les causes sont à déterminer. Mais pour mieux comprendre les logiques de cette grammaire à double facette, tant de la rue que de l'école congolaise (au niveau des élèves) et éviter d'être subjectif dans la réponse, nous convoquons trois théoriques linguistiques : l'*Approche pronominale* développée par Claire- Blanche Benveniste *et al.* (1999) et approfondie par Eynde & Mertens (2003), la *Psychomécanique* de Guillaume approfondie par Moignet (1982) et la *Sémantaxe* de Gabriel Manessy (1994).

S'agissant de l'approche pronominale, Blanche-Benveniste *etal.* (1990 : 35) précise que « L'unité syntaxique première est constituée par les relations établies entre un élément constructeur, le verbe, et les termes qu'il construit. ». Karel Van Den Eynde et Piet Mertens la résument en ces termes :

« L'approche pronominale est une méthode de description syntaxique qui préconise l'étude systématique de la valence à partir de la relation de proportionnalité qui existe entre les dépendants lexicalisés (et dès lors spécifiques) d'une part, et



d'autre part, les éléments de référence minimale que sont les pronoms. »(2003 : 65)

C'est de cette théorie linguistique que nous empruntons les outils d'analyse dont la *valence* qui est une propriété du verbe en tant que noyau phrastique d'avoir des éléments antéposés et postposés. Nous mettrons un accent particulier sur la caractéristique fondamentale de la valence qu'est la *rection*. C'est le caractère du verbe qui est accompagné d'un ou de deux compléments d'objets (COD et COI). En clair une dépendance syntaxique doit déterminer le type de pronom clitique requis par la catégorie lexicale du verbe, ce que souligne Jose Delofeu en ces termes :

« La notion de rection par une catégorie grammaticale suppose qu'il existe des contraintes de forme imposées par l'unité rectrice sur l'unité régie (...). L'élément recteur contraint le régi en le faisant entrer dans un certain paradigme : être régi par le verbe, c'est être affilié par lui à une organisation paradigmatique. »(1991 : 21)

Dans l'avant-propos des *Études de psycho-systématique française*, Gérard Moignet cité par Ngamountsika souligne que :

« Les linguistes qui s'intitulent "guillaumiens" ont reçu du maître cette leçon, que l'objet de la linguiste est moins de produire une théorie de la langue que de découvrir, par des moyens d'analyse appropriés, la théorie - secrète - qu'est, en soi, chaque langue. »(2007 : 71)

La psychomécanique met un accent particulier sur la notion d'*incidence*. Le principe de l'incidence se définit par Moignet comme :

« La nature du support auquel est référé l'apport de signification (...) qui est demandé à l'expérience de l'univers que la pensée a pu acquérir. Prédiquer, c'est assigner une matière notionnelle à un support formel. »(1982 : 14)

Raemdonck (2010 : 64) pense qu'« elle (l'incidence) est la relation entre un apport et un support de signification, l'apport se faisant soit par détermination, soit par prédication ». Il s'agira de voir comment se comporte le pronom complément vis-à-vis du verbe, dans la construction du sens chez les usagers congolais, du point de vue mentaliste, pour pouvoir dégager les véritables raisons d'être des emplois centrifuges par rapport au système français.

Quant à la *sémantaxe*, Manessy se fonde sur l'apparente incompatibilité entre la forme et le contenu du français à exprimer des réalités africaines en soulignant que c'est :

« Son inaptitude maintes fois à rendre compte exactement en dehors du domaine de la communication référentielle de ce qui différencie les civilisations africaines de la civilisation occidentale qui fait que celle-ci transposées dans celles-là cesse d'être identique à elle-même. »(1994 : 11)

Il faut noter que cette théorie justifie les écarts à la norme standard par l'influence des cultures africaines qui ne se véhiculent que par des langues endogènes. Et, du point de vue morphosyntaxique, la transitivité du verbe français est calquée sur le système de la langue africaine.

Tels sont les principes théoriques qui permettront d'analyser les occurrences et de tester objectivement les hypothèses liées à l'emploi des pronoms complément dans notre corpus.

## II- PRESENTATION DU CORPUS

Les données sur lesquelles s'appuie cette étude proviennent du *Corpus du français parlé et écrit au Congo* élaboré par Lionnel Kindziala-Kindziala, dans le cadre de sa thèse. Pour tenter de comprendre la logique fonctionnelle chez les usagers congolais qui ne maîtrisent pas l'emploi des pronoms substitués, nous avons procédé au recueil d'observables dans leurs conversations quotidiennes et leurs échanges courants. Nous avons choisi d'observer l'activation des pronoms dans les lieux comme les restaurants, les bureaux, les salles de réunions et de conférences suivant deux méthodes : *l'observation dissimulée* à travers la prise de notes et les enregistrements<sup>1</sup> pour la constitution du volet oral. Cette technique de recueil des données est encore appelée *observation directe* et est expliquée par Quivy, en ces termes :

« L'observation directe est celle où le chercheur procède directement lui-même au recueil des informations sans s'adresser aux sujets concernés. Elle fait directement appel à son sens d'observation. Les sujets observés n'interviennent pas dans la production de l'information recherchée. Celle-ci est manifestée et prélevée directement sur eux par l'observateur. »(1995 : 146)

Le volet écrit a été constitué à partir de la banque de 3154 formulaires de participation des élèves de première et terminale aux ateliers départementaux organisés par la FPA<sup>2</sup> en 2015 dans 10 départements du Congo, à l'exception de Brazzaville et Pointe-Noire. Nous en avons sélectionnés 710 dument renseignés qui ont fait l'objet de copie des occurrences.

<sup>1</sup> Il s'agit des enregistrements réalisés par nous-même et ceux mis à disposition par la Fondation Perspectives d'Avenir issu de la conférence débat sur le « Système éducatif congolais et la transmission des compétences aux jeunes pour l'emploi », organisée à l'occasion de la Journée Mondiale des Compétences des Jeunes, instituée par les Nations Unies.

<sup>2</sup> Fondation Perspectives d'Avenir, une organisation de la société civile congolaise.

La tranche d'âges des usagers est comprise entre dix-sept (17) et soixante-douze (72) ans. Nous choisissons de travailler sur un corpus oral-écrit, parce pour tout mode de communication verbale, ce qui importe c'est la correction, la justesse des phrases. C'est pourquoi, Michel de Montaigne (1533-1592) à son époque dit :

« La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute. C'est, en définitive, une question de respect, aussi bien de la langue elle-même, telle qu'elle nous a été transmise, que de notre ou de nos interlocuteurs, lecteurs ou auditeurs. » (*Essais*, III, 13, De l'expérience)

De ce point de vue de Montaigne, il découle l'idée que *la grammaticalité* de l'expression importe plus dans tout mode d'énonciation. Car, l'usage des pronoms présente de défectuosité tant à l'oral qu'à l'écrit en milieu congolais. Et en termes de continuum, notre corpus est composite, il combine les trois niveaux de langues, à savoir : le français populaire, courant et soutenu.

### III- ANALYSE ET JUSTIFICATION DES PARTICULARITES MORPHOSYNTAXIQUES OBSERVEES

Nous débutons nos descriptions par le pronom personnel substitut *la*

#### 1- Du fonctionnement syntactico sémantique de *la*

Le pronom personnel substitut *la* n'est malheureusement que d'un usage agrammatical dans tout le corpus.

- 1) *STCM 478 : Sur mon filière d'étude, j'ai eu à retenir le problème sur la durée auquel, il faut l'appliquer*  
(CLKK, AOSP-2015, p. 76.)
- 2) *L3 : ma copine a vu le président - il l'a donnée 5 000 000*  
(CLKK, T7, p. 7.)

Dans (1), *l'* renvoie au groupe nominal « mon filière d'étude » qui d'ordinaire est au féminin, mais bizarrement masculinisé par l'élève à cause de l'actualisation du SN au moyen du déterminant possessif masculin singulier « mon ». Néanmoins, *l'* représentant ce SN, n'est en réalité que la forme élidée du pronom « la ». Il y a donc remplacement anormal de « la » par « le » qui conviendrait à cette masculinisation étrange du nom noyau « filière ». Cette agrammaticalité est due à la complexité de français. Par contre dans (2), le pronom personnel substitut *l'* représentant logiquement « la » par rapport à son référent « ma copine », est également en emploi agrammatical, marquée par la transformation du verbe « donner », à double transitivité impliquant régime direct (COD) et régime indirect (COI), en verbe à transitivité uniquement directe. Nous y observons donc un solécisme de régime dû à l'usage du pronom personnel COD « l' = la » à la place du

pronom personnel COI épïcène<sup>1</sup> « lui ». Toutefois, est à noter que le pronom personnel « l' » est aussi la forme élidée du COD « le ».

## 2- Du fonctionnement syntactico sémantique de *le/l'*

Dans certains extraits, le pronom « le » ou sa forme élidée « l' » fait également objet des solécismes, des erreurs syntactico sémantiques, quoiqu'il soit par essence du régime direct. Les verbes « mentir » et « téléphoner » sont à transitivité indirecte. Il appelle illico un COI. Or dans les deux phrases ci-dessous, ils sont projetés au moyen du pronom personnel COD « le/l' ». Il y a donc défaut de cliticisation, puisque le pronom personnel qui conviendrait pour la projection des deux verbes transitifs, c'est « lui » qui est non seulement COI mais aussi épïcène.

3) L2 : (...) *il l'a menti qu'il devait venir tu vois --*  
(CLKK, T6, p. 7.)

4) L3 : *ma copine a vu le président (...) je veux avoir son numéro je vais le téléphoner moi aussi*  
(CLK, T7, p. 7.)

Le piège est qu'on pourrait penser à un calquage sur la structuration des équivalents de ces verbes en langues endogènes (« ko kosa » et « ko benga na nzela ya singa ») qui est assurément caractérisée par la transitivité directe. Mais, ces types d'agrammaticalité inviteraient le chercheur à associer à la fois *sémanaxe* (influence de la culture endogène dont la langue est un élément essentiel) et *complexité intrinsèque au français*, pour les justifiés. Ainsi, du moment où les locuteurs sont assez instruits, on penserait plus à la non maîtrise de la norme hexagonale, due à la mauvaise assimilation des cours de grammaire française.

Ce qui est encore très particulier chez les Congolais, c'est que les verbes qui appellent forcément deux compléments de régimes différents se voient être dotés d'un seul complément essentiel.

5) L1 : *mais tu peux au moins aider quelqu'un tu peux l'apprendre, l'apprendre jusqu'à ce qu'il comprenne -- / L2 : oui oui ça c'est autorisé --*

(CLKK, T10, p. 9.)

6) L3 : (...) *comment tu m'as donné le coca moi je vais encore te donner le coca / L1 : ah bon c'est comme ça -- toi tu vas donc l'offrir demain*

(CLKK, T6, p. 6.)

7) L2 : *Pourquoi il l'a permis de rentrer au pays - il devait le créer l'incompréhension pour qu'il reste là-bas*

(CLKK, T7, p. 7.)

## 3- Du fonctionnement syntactico sémantique de *les*

Le problème de l'usage du substitut grammatical *les* dans notre corpus réside au niveau de la rection des verbes à double transitivité, qui appellent deux compléments essentiels de différents régimes (direct et indirect). Dans les trois exemples ci-dessous, nous constatons avec beaucoup d'étonnement que la personne cardinale COD, *les* s'emploie en lieu et place de la personne cardinale COI, *leur*.

<sup>1</sup> Qui appartient à la fois aux genres grammaticaux féminin et masculin.

8) L1 : *on ne peut pas **les**demander de partir comme ça*  
(CLKK, T1, p. 4.)

9) L2 : (...) *tu vas **les**expliquer --*  
(CLKK, T1, p. 4.)

10) L1 : (...) *des gens qui aiment qu'on **les**donne seulement*  
(CLKK, T6, p. 7.)

La raison d'existence de ses restructurations verbales est à notre humble avis moins l'influence des langues congolaise qui ne sont pas forcément premières pour beaucoup des Congolais ; c'est plus la nous maîtrise des règles de cliticisation française qui oblige les usagers à développer une tendance généraliser à la simplification de la sémantèse du verbe français. Etudions l'usage du pronom personnel onctique complément *lui*.

#### 4- Du fonctionnement syntactico sémantique de *lui*

Il y a trois sortes des solécismes liées à l'emploi de *lui* dans notre corpus. La première relève du parler populaire, et est caractérisé par son emploi pléonastique itératif dans une même phrase, qui se donne clairement à lire et comprendre dans cette phrase.

11) L2 : *madame l'enfant on peut s'**en** occuper de **lui** hein*  
*madame - on peut s'**en** occuper de lui attends*  
(CLKK, T11, p. 9.)

Si dans (11), il fonction comme COI, dans cette (12), il accomplit la fonction de complément circonstanciel d'accompagnement (CCA). Mais le problème qui s'y pose, c'est celui de genre puisque la locutrice en situation d'expression de jalousie, pense qu'il s'agissait de son congénère. Malgré cela, elle active maladroitement *lui* à la place de la personne cardinale *elle*.

12) L2 : *tous les jours tu es avec **lui** hein moi j'aime pas ça - tu*  
*sais que je suis possessive -- / L1 : ce n'est pas une femme*  
(...)  
(CLKK, T6, p. 7.)

Ce type de construction ne tire leur origine de la pure inconscience linguistique dont est dotée la locutrice (L2). Dans l'exemple (13), le verbe « informer » étant de transitivité directe, se projetterait au moyen du pronom personnel complément d'objet direct (COD) *l'* (*le*), qui est malheureusement substitué par le COI *lui*.

13) L1 : *nous avons pensé rencontrer le Chef de l'Etat pour **lui***  
*informer que le Congo peu bénéficier des avantages qu'offre*  
*la Banque Africaine de développement*  
(CLKK, T13, p. 10.)

C'est juste l'ignorance de la nature transitive du verbe « informer » qui justifié cette agrammaticalité. Mais comment fonctionne la personne cardinale *leur* dans notre corpus ?

#### 5- Du fonctionnement syntactico sémantique de *leur*

Les exemples ci-dessous sont marqués par des barbarismes, des dysgraphies du pronom *leur* que les usagers confondent avec le déterminant

possessif pluriel *leurs*. Dans ces énoncés oraux, la présence du « s » se justifie par la liaison inhabituelle faite par les énonciateurs.

14) L3 : *ceux-là aussi on **leurs** a demandé de partir ils ne veulent pas - on leurs a vu quand ils sont passés*

(CLKK, T7, p. 7.)

15) L1. : *mon fils m'avait dit qu'on **leurs** avait demande 20 000f pour partir en excursion en hélicoptère - c'était beau et à la fin on **leurs** avait donné des diplôme de participation donc vous allez donner 1000f -1000f et vous **leurs** préparerez un petit sandwich*

(CLKK, T8, p. 8.)

Le caractère difficile du système français la seule origine de cette erreur grammaticale. Cela explique encore le fait qu'il y ait solécisme de régime, dans trois phrases ci-après. Le pronom personnel COI *leur* est maladroitement employé à la place du pronom personnel COD *les*. Dans (17), relevant de la partie orale de notre corpus, l'orthographe ne pose pas problème, parce que c'est nous-même qui avons transcrit le message. L'unique raison suffisante de l'absence du « s », marque orthographique du pluriel dans cette phrase, c'est le fait que le mot « fais » qui lui est postposé n'a pas d'initiale vocalique. Donc la locutrice (L2) n'a pas eu l'occasion de faire la liaison disconvenante.

16) L1 : *on récence tous les mécaniciens on **leurs** amène là-bas pour travailler XXX*

(CLKK, T5, p. 6.)

17) L2 : *les gens si tu **leur** fais manger et boire c'est bon mais si tu ne fait plus ça ils vont te fuir*

(CLKK, T6, p. 7.)

18) STAF 461 : *Les élèves après leurs bac veulent allez étudier mais il y a pas de moyen. Pourquoi pas **leurs** aider ?*

(CLKK, AOSP-2015, p. 73.)

Décrivons le fonctionnement syntactico-sémantique du pronom personnel ontique *eux*.

## 6- Du fonctionnement syntactico-sémantique de *eux*

Dans l'ensemble du corpus, nous avons relevé trois énoncés agrammaticaux, construits exclusivement par des élèves du lycée technique inscrits en terminale R3.

19) STR3M 482 : *que peut faire un Etudion qui n'a pas de soutien et s'il à **eux** son diplôme comment peut-il faire pour avoir la bourse d'étudier or pays ?*

(CLKK, AOSP-2015, p. 76.)

20) STR3M 483: *Pourquoi apres avoir **eux** le BAC technique pour alle à université il faut passe par concour de liderne ?*

(CLKK, AOSP-2015, p. 76.)

21) STR3M 492: *Nous avant**teux** la connaissance sur la prentissage des metiers*

(CLKK, AOSP-2015, p. 77.)

Il s'agit des barbarismes relevant de la confusion des catégories grammaticales, notamment entre la catégorie du verbe et celle du pronom, du point de vue de la différenciation du participe passé du verbe avoir « *eu* » et du pronom personnel « *eux* ». Psychomécaniquement parlant, il se déchiffre inouïment dans la pensée de ces apprenants une redoutable identité phonique pour ces deux unités grammaticales. Ce fait linguistique est dû à une parfaite incompétence linguistique, une négligence systématique des cours élémentaires de grammaire française par ces élèves scripteurs de ces phrases très surprenante.

### 7- Fonctionnement syntactico sémantique de *en*

Dans les phrases (22) et (23), nous notons à première vue des solécismes marqués par des emplois pléonastiques qui relèvent du parler populaire. Il y a une répétition aberrante de deux pronoms compléments prépositionnels (COI) dans ces deux phrases par.

22) L5 : *quoi -- hein j'ai déjà quitté il ne faut pas t'en occuper de moi je te dis que il ne faut pas t'en occuper de moi oh*

(CLKK, T7, p. 7.)

23) L2 : *madame l'enfant on peut s'en occuper de lui hein madame - on peut s'en occuper de lui attends*

(CLKK, T11, p. 9.)

Le verbe en jeu dans ces phrases le verbe pronominal à transitivité indirecte « *s'occuper de* ». Le pronom *en* est une surcharge dérangeant le bon sens, dans la mesure où les représentés ou antécédent référent aux animés, aux êtres humains. Il serait mieux de ne garder que les syntagmes pronominaux « *de moi* » et « *de lui* ».

Il est aussi intéressant de voir comment fonctionne le pronom clitique *y* dans notre corpus, du point de vue des écarts à la norme standard.

### 8- Fonctionnement syntactico sémantique de *y*

Comme bien d'autres personnes cardinales étudiées supra, *y* fonctionne agrammaticalement dans notre corpus, en partie. Nous remarquons à ce niveau l'usage du pléonasma. L'usage de l'adverbial *y* dans sa fonction syntaxique de **CCL** est une surcharge inutile dans la phrase (24). Il serait mieux de le supprimer pour éviter le pléonasma, l'emploi successif de deux mots ayant le même sens.

24) SPAM 406 : *Dans quel établissement doit-on y aller pour faire les études pour sortir professeur d'Histoire-géographie ?*

(CLKK, AOSP-2015, p. 66.)

Nous observons l'emploi du verbe en cause au sens transitif comme équivalent lexical du verbe « *devenir* ». Il y a donc une particularité sémantique qui se laisse percevoir d'elle-même, car dans ces exemples construits par des élèves en série littéraire, le pronom *y* prend parfois maladroitement la place du pronom *le*, par rapport l'expression entre parenthèse, cf. (25) et (26).

25) STAM 126 (*Je veux être juge ou professeur*) *Quelles sont quelque moyens d'orientation pour y arriver ? Que faut-il faire pour y être ?*

(CLKK, AOSP-2015, p. 45.)

26) STAM 115 : (*Etre avocat*) *Comment puis-je faire pour y arriver ? (...) Est-ce que sans la bourse peut-on y arriver ?*

(CLKK, AOSP-2015, p. 43.)

Que retenons-nous de ces analyses ?

## CONCLUSION

Cette étude s'explique par le constat que l'emploi des pronoms compléments pose problème en français tant à l'oral qu'à l'écrit au Congo-Brazzaville. Nous venons de nous en convaincre à partir des plusieurs exemples que nous avons décrits supra, en appliquant essentiellement l'approche pronominale et la psychomécanique ; puis la sémantaxe pour vérifier si ces sont les langues locales qui justifient les écarts observés. Nous comprenons en nous appuyons sur l'échantillon représentatif que constitue notre corpus (plus 700 jeunes de niveau BEPC+3), que la majorité des Congolais ne maîtrise pas l'emploi des pronoms personnels substitués de fonction grammaticale complément. Ils ont du mal à bien gérer la réaction verbale qui fait de la sélection du bon pronom complément un véritable casse-tête pour des raisons bien claires, quant à notre corpus. Nous avons noté des défauts de genre, de défauts de régime {*le, la* et *les*} à la place de {*lui* et *leur*}, de confusion entre le pronom pluriel *leur* et le déterminant *leurs*, et des dysgraphies dues à la confusion entre la forme participialisée du verbe avoir {*eu*} et le pronom personnel substitut onctique {*eux*}, des emplois pléonastiques des adverbiaux {*en* et *y*}, etc. Mais, la confrontation des hypothèses à la réalité a démontré que le français lui-même est la seule cause des solécismes qui émaillent les productions discursives des usagers congolais, en ce qu'il est par essence très complexe du point de vue morphosyntaxique. L'important est d'améliorer les programmes et stratégies d'enseignement du français en République du Congo

## BIBLIOGRAPHIE

- Benveniste, C.-B. *et alii*, (1990). *Le français parlé. Études grammaticales*, Paris, CNRS-éd.
- Eynde, K.V. D. & Mertens, P., (2003). « La valence : l'approche pronominale et son application au lexique verbal », *French Language Studies*, n° 13, pp. 63-104.
- Florok, G. (2013). « Quelques remarques sur l'usage des pronoms compléments dans le français populaire camerounais : cas de /le- la-lui-leur/ ». In : *Studii de gramatică contrastivă*, pp. 52-62.
- Foley, W. (1997). *Anthropological linguistics : An Introduction*, Wiley, 520 p.



- Grevisse, M. & Goose, A. (2008). *Le bon usage*. 14<sup>ème</sup> édition, De Boeck.
- Manessy, G. (1994). « Pratique du français en Afrique noire francophone ». In *Langue française*, n° 104, p. 11-19.
- Mendo Ze, G. (1990). *Une Crise dans les crises : le français en Afrique le cas du Cameroun*, Paris, ABC.
- Moignet, G. (1982). *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, p.14.
- Moignet, G. (1973). « Incidence verbale et transitivité ». In : *TRALILI*, XI, 1, pp. 363-379.
- Ngamountsika, E. (2007). *Le français parlé en République du Congo : étude morphosyntaxique*, thèse de doctorat, sous la direction d'Ambroise Queffélec, Université de Provence et d'André Patient Bokiba, Université Marien Ngouabi.
- Noumssi, G. M. « Les emplois de pronoms personnels en français oral au Cameroun », <http://www.unice.fr/bcl/ofcaf/13/noumssi.html>, consulté le 27 nov. 2017, 16 :10
- Pinchon, J., (1972). « Histoire d'une norme, emploi des pronoms « lui », « eux », « elle(s) », « en », « y ». In : *Langue française*, n°16. La norme, sous la direction de René Lagane et Jacqueline Pinchon. pp. 74-87. DOI : <https://doi.org/10.3406/lfr.1972.5705> [www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-368\\_1972\\_num\\_16\\_1\\_5705](http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-368_1972_num_16_1_5705), consulté le 1<sup>er</sup> août 2018 ; 17 : 15.
- Raemdonck, D. V. (2010). « La rection verbale à l'aune de l'incidence : l'incidence autour et alentour du verbe » In *Travaux de linguistique*, n°60, *Revue internationale de linguistique française*, De Boeck Supérieur, p. 64, <https://www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2010-1-page-45.htm#re3no3>, consulté le 23 mai 2018, 15 : 30.
- R. Quivy. (1995). *Manuel de Recherche en Sciences Sociales*, Nouvelle édition, Dunod, Paris.

## LA SECURITE ET LA MOBILITE DES ŒUVRES D'ART DES MUSEES PUBLICS EN COTE D'IVOIRE

Silvie Memel **KASSI**  
Enseignante-chercheur des universités

### RESUME

La question de la sécurité et de la mobilité des œuvres d'art africaines est une préoccupation majeure pour l'ensemble des acteurs du secteur de la culture. Aujourd'hui, le système de conservation et de protection traditionnelle semble être dépassé et les collections sont livrées à leur sort. Les œuvres culturelles de valeur tant convoitées, qui sont conservées dans les musées africains semblent souffrir de l'indifférence générale. Le présent article vise à démontrer en quoi le manque criard de moyens et de mécanismes de protection face à une société en perpétuelle mutation, peut constituer un risque pour les pièces rares de nos musées dont la crédibilité est en jeu. Ceux-ci ouverts aux publics, doivent nécessairement disposer de politiques spécifiques de protection et de sécurisation convenables pour garantir et perpétuer l'ensemble de leurs collections.

**Mots clés :** Sécurité – Mobilité – Œuvres d'art – Mutation – Musée – Conservation – Protection

### ABSTRACT

The issue of security and mobility of African art is a major concern for all the cultural sector actors. Today, the traditional system of conservation and protection seems to be exceeded and the collections are delivered to their fate. The cultural works of valuable coveted, which are kept in museums in Africa, seem to suffer from the general indifference. This article aims to demonstrate how the serious lack of resources and protection mechanisms facing a society in perpetual mutation can be a risk for rare ethnographic pieces of our museums whose credibility is at stake. These, opened to the public, must necessarily have specific policies of adequate protection and security to ensure and perpetuate all their collections.

**Keywords:** Security – Mobility – Artworks – Mutation – Museum – Conservation – Protection

### INTRODUCTION

Depuis plus d'un siècle de peuplement et de migration des populations africaines, certaines sociétés et leurs cultures se sont disloquées. La confiscation et la vente des œuvres aux occidentaux, de même que les pillages commis pendant des décennies lors des conflits armés, ont rendu vulnérables les traditions du continent. Les sources et les œuvres manquent à l'appel du rendez-vous du donner et du recevoir. Les pièces originales sont rares, car leur authenticité les a rendues vulnérables face aux quêteurs et aux revendeurs. Des pans entiers de culture n'ont plus de support ; à la place, des copies. Les frontières sont devenues poreuses du fait de la mondialisation qui a fait feu de tout bois des cultures locales. S'il est vrai que chaque Etat africain dispose d'instruments normatifs de protection de son patrimoine culturel, le fait que pour la plupart, il n'existe pas de décret d'application de la Loi, met en danger le patrimoine ainsi exposé.

Les cultures africaines sont ainsi dans l'impasse à cause de l'hybridité de ses acteurs. Aujourd'hui, le besoin de les sauvegarder devient un enjeu supplémentaire face aux limites de moyens financiers et techniques

des pays émergents. Pourtant les pillages s'organisent autour des rares œuvres mises en place par un fragile système muséal, ne répondant pas aux normes et non soutenu par les gouvernants. Face au manque de communication et au déficit de prise de conscience de l'ensemble des acteurs, il importe de mener une réflexion globale sur les enjeux des œuvres muséales, leur traçabilité, leur conservation et leur exploitation face à des personnels démunis et une population africaine qui, pour survivre négocie sa pitance quotidienne.

Pour quelles raisons devons-nous nous engager dans ce contexte nouveau de libre échange, à la sécurisation de nos productions artistiques conservées dans nos musées ? Le musée, il faut le noter, répond au besoin de la société en ce sens qu'il est non seulement le dépositaire d'un ensemble de biens spécifiques et de valeurs propres à une communauté donnée, mais joue également un rôle important dans l'éducation, la cohésion sociale et le développement durable. Le Conseil International des musées (ICOM) le définit à juste titre 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* ».

L'objectif poursuivi dans la présente étude est de découvrir les modes de conservation et les méthodes employées pour éviter que les pièces se détériorent. L'enjeu de la sécurisation des œuvres ainsi que de celui de leur exploitation par les Etats propriétaires, voire de leur jouissance, englobe celui de la protection et pose le problème de l'environnement et de la création d'un cadre favorable de travail du personnel.

Dans le cadre de cet article, pour une meilleure compréhension de sécurisation des œuvres muséales au Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire, nous allons adopter une démarche qui consiste à associer la méthode d'investigation mise en place, les entretiens, les échanges, les enquêtes sur le terrain auprès des personnes ressources. Ainsi, par la méthode comparative et déductive, les données recueillies seront examinées afin d'en dégager la substance concernant les systèmes de protection du Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire.

## I- MUSEE ET PUBLIC

Le premier objectif était de restituer le musée aux spécialistes du secteur. C'est-à-dire à ceux auxquels il aurait toujours dû appartenir et de faire du musée, une institution culturelle à la disposition du plus grand nombre. La voie et les principes généraux de la mise en place d'un musée sont en principe tracés par les fondateurs de la muséologie. Mais en Afrique sub-saharienne, les musées fonctionnent généralement dépourvus de toutes commodités. Chedlia Annabi dans son ouvrage intitulé : « *Manuel de gestion des musées africains*, considère qu'« *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* »<sup>1</sup>. On peut dès lors comprendre pourquoi dans cette partie du continent, du point de vue fréquentation, les statistiques ne placent pas les nationaux en pôle position des utilisateurs des musées.

Au niveau des politiques de gestion et de fonctionnement, il n'existe pratiquement pas de spécialistes de plans de communication, de conservation, de restauration, encore moins de sécurité, bien que ces précautions aient le mérite de faire accroître le capital « confiance » des visiteurs qui trouvent un intérêt à fréquenter le musée. En effet, il arrive que les statistiques d'entrée journalière n'enregistrent aucun visiteur. Le public africain ne s'adresse plus à ses créations pour en savoir plus sur le présent et son passé. Tout se passe comme si l'histoire et les civilisations de ces peuples n'ont pas leur raison d'être. Pour tous ces Etats dépourvus d'une bonne politique muséologique, la marche vers le progrès piétine encore. C'est donc le lieu de rappeler à ces pays que l'appréhension du futur prend sa source dans le passé.

D'une part, le langage de la communication muséale ; d'autre part, la multiplication des musées communautaires favoriseraient l'accroissement des fréquentations. Une étude menée par le Musées des Civilisations de Côte d'Ivoire montre qu'en dehors des scolaires et des usagers de la bibliothèque qui viennent d'eux-mêmes au musée, la population en général ne vient pas au musée. Il faut donc dire que le public ivoirien ne fréquente pas ses musées et le pouvoir public n'en fait aucune promotion pour y remédier. Il s'agit là, de comprendre le procédé culturel par lequel les peuples sont en connexion avec leur patrimoine culturel, ou comment ces biens culturels intègrent la réalité des peuples sans la déconstruire. Le partage culturel indique que chaque peuple exprime différemment son art par les moyens et les techniques qu'il s'est lui-même donné. La résistance des productions artistiques au changement est ce qui fonde leur arrimage avec les sociétés qui les pratiquent. Il y a un cadre culturel partagé identique à tous les peuples. La problématique consiste ici, à savoir si la technique de conservation et de sécurisation ne vont pas mettre en péril les ordres de présence préétablis par les sociétés qui, en elles-mêmes, sont relatives à la dislocation qui pourrait intervenir dans l'interversion des sens communs. En d'autre terme, comment faire en sorte que la sécurisation ne dénature point les productions artistiques lorsqu'elles échapperont à leur contexte de production et/ou de création et quel type de lien avec le contexte de création. Il s'agit d'un certain nombre de questionnement qui ouvrent la voie à la réflexion critique et l'enjeu de la sécurisation des œuvres artistiques.

L'objet de la réflexion est de montrer qu'il y a une recherche identitaire liée à la question des œuvres d'art africain face aux mutations et aux ressemblances qui les traversent. Si l'hypothèse de base indique que les peuples africains se sont progressivement influencés tant dans leur mode de vie qu'au niveau même de leur mode de production et de création, d'où peut alors venir l'idée d'une protection ou d'une sécurité des produits

---

<sup>1</sup> Chedlia ANNABI, « *Manuel de gestion des musées africains* », Publications de l'Organisation islamique pour l'Education, les Sciences et la Culture -ISESCO-1435H - 2014

culturels ? La question est de savoir s'il peut y avoir un mode transversal de sécurisation adapté à toutes les œuvres culturelles.

Trois principes guident les réflexions que nous menons :

- Le principe Communautaire.
- Le principe National.
- Le principe Africain.

La question est, comment le mode de protection et de sécurisation au niveau communautaire peut s'intégrer au plan national ? Ce plan de protection nationale, peut-il intégrer une politique africaine de sauvegarde de créations africaines.

La problématique est à trois dimensions :

- Comment la norme communautaire de protection, peut-elle s'apprécier au niveau national et même africain ?

Il s'agit d'une part, avant d'établir les lois, les arrêtés ministériels, les décrets et les conventions, de se rendre compte des dispositions communautaires qui existent en matière de protection des œuvres culturelles et traditionnelles. D'autre part, au plan national, comment la politique nationale de protection peut-elle inclure en son sein, les logiques et les disparités résultant des dispositions communautaires.

- Comment au sein de chaque communauté, les peuples appréhendent les œuvres culturelles pour assurer leur protection et garantir leur sécurité ?

La prise en compte des dispositions communautaires permet sur le plan national de légiférer en faveur d'une politique commune et unique de protection. C'est seulement au plan international ou inter africain que l'on peut envisager le cadre transversal des mesures de sécurisation des œuvres traditionnelles.

- Enfin, au-delà des dispositions réglementaires, la question est de savoir si ces mesures ne sont pas de nature à limiter les champs de mouvement des œuvres ou si cela n'a pas pour objet de fermer celles-ci à l'ouverture et aux échanges ?

En effet, la libre circulation des créations plastiques, peut être un handicap majeur si les dispositions précitées ne sont pas de mise.

Certes, l'art, est expression de liberté. Les formes d'art telles qu'elles existent ont besoin d'explorer ce champ. Seulement, avec la globalisation et la mondialisation, il faut envisager des mesures appropriées pour mieux garantir à la fois la libre circulation des œuvres culturelles et leur sécurité.

L'un des meilleurs moyens de protection et de sécurisation des œuvres, est de les codifier. Toutefois, il est important de savoir si le système de codification nationale des œuvres est le même chez tous les peuples pour garantir un processus normal de protection.

Chaque peuple, chaque communauté a ses propres moyens de codification (**voir figures 1, 1, 2 et 4**). Ceux-ci sont stratifiés et établis de sorte à intégrer les valeurs et les réalités propres à ce peuple.

Dès lors, il ya une logique qui préside à l'élaboration du système de codification dans chaque communauté. Il s'agit, en partant de l'idée que chaque communauté dispose d'un système de codification qui lui est propre, de savoir comment articuler les formes de codification pour construire un ensemble cohérent qui puisse clairement tenir compte de la question identitaire.

**Figure n°1**

**Dénomination :** M'botoumbo  
**N° d'inventaire :** 91. 3. 11  
**Dimensions :** 19 x 17,5 x 65,5  
**Poids :** 4,7 kg  
**Matériau :** Bois et textile  
**Source :** Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire

**Figure n°2**

**Dénomination :** Filtre Senufo  
**N° d'inventaire :** 85.16.27  
**Dimensions :** 33,5 x 10,5 cm  
**Poids :** 0,3 kg  
**Matériau :** Bois  
**Source :** Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire

**Figure n°3**

**Dénomination :** Tambour à Fente  
**N° d'inventaire :** 91.2.7  
**Dimensions :** 62,5 x 18,3  
**Poids :** 4kg  
**Matériau :** Bois  
**Source :** Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire

**Figure n°4**

**Dénomination :** Masque dan  
**N° d'inventaire :** R2011. 133  
**Dimensions :** 24,5x 15,7 x 7,5 cm  
**Poids :** 3,98 kg  
**Matériau :** Bronze  
**Source :** Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire

En Afrique les œuvres d'arts ont été réalisées généralement avec les métaux précieux. Il existe un âge de métaux qui précède l'utilisation du bois, notamment la sculpture africaine. La rareté de ces créations et la valeur

monétaire de ces sublimes représentations reconnues comme telles dans la société d'aujourd'hui, explique en partie tout l'intérêt porté à ces objets qui sont soumis à des vols intempestifs. En Côte d'Ivoire, il est difficile d'évaluer le nombre d'œuvre d'art disparu depuis le contact avec les occidentaux jusqu'à ce jour. Au musée des Civilisations, les collections ne disposent pas de protection particulière. La grande salle d'exposition n'est pas équipée de système spécifique de sécurité, toute chose qui facilite les actes de vol et de pillage d'individus peu scrupuleux.

Entre 1990 et 2011 (considéré comme les années troubles), beaucoup d'œuvres d'art de valeur ont été emportées et/ou détruits. Hormis la plainte de l'Etat contre X et le renseignement de la base de données d'Interpol par le musée national qui a subi un pillage systématique en 2011, aucune politique soutenue de recherche ni d'alerte Interpol n'a été envisagée par les autorités compétentes. Tout semble se passer comme si le musée n'intéressait pas le politique. Michael Botwinick, directeur du Musée de Brooklyn à New York, résume le sentiment des muséologues en disant que : « à une époque où les gens sont prêts à tout, ce sont les institutions libres et démocratiques qui sont menacées ». (Cité dans le *Christian science monitor* du 16 avril 1975),

Cette recherche vise à attirer l'attention des décideurs sur la non existence d'un système de sécurité viable pouvant permettre de sauvegarder durablement les créations rarissimes d'autrefois dont nous avons la charge de conserver aujourd'hui. Il convient de souligner l'insuffisance qualitative et quantitative des agents de sécurité sur le site du Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire.

Pour le Professeur Hydjefin (1869-1956), la sécurité est un concept social né de la nécessité instinctive de survie de l'être humain et de la sauvegarde de ses biens acquis. Elle est une science un art, l'ensemble des connaissances et aptitudes qui concourent à assurer l'intégrité physique, moral et psychologique des personnes et la sauvegarde des biens matériels et immatériels. Selon lui, l'évaluation de sécurité et de sûreté est un exercice d'ingénierie sécuritaire pour établir l'indice de sécurité d'une société ou d'une institution. Elle est basée sur :

- la description analytique de la chaîne de production pour répertorier les cibles potentielles,
- l'identification des facteurs de risque pour déterminer les scénarios possibles de menaces,
- l'évaluation des lignes de défense pour apprécier la vulnérabilité des cibles et
- la projection des répercussions possible pour concevoir les priorités d'action.

La sécurité des œuvres dépend donc en partie de la technique utilisée pour la mise en place du bâtiment. Une fois bâtis, les murs doivent subir des mesures de protection convenables. Les clôtures s'il en existe, doivent comporter des barbelés, des grilles électriques, des pointes et autres éléments pouvant empêcher les voleurs d'y accéder. La cour doit être suffisamment éclairée pour détecter le moindre intrus. Les fenêtres et portes blindées doivent bénéficier d'antivols convenables. Les murs ne doivent pas être trop poreux par l'utilisation de matériaux friables. Il faut également veiller à ce que les réserves répondent aux normes de sécurité par une bonne

aération, un bon rangement des pièces sur les étagères, une bonne mise en place d'appareil pour le contrôle de l'hygrométrie. A l'intérieure de la salle d'exposition, la disposition des œuvres tiendra compte d'une bonne scénographie et du système de sécurité mis en place.

Pour garantir des règles de sécurité et leur bonne application au niveau plus large de l'entité territoriale, il faut répertorier l'ensemble des biens culturels des peuples et par groupe ethnique. Un tel travail d'archivage des représentations culturelles par zones culturelles, notamment en Côte d'Ivoire, permet une bonne répartition de la sphère culturelle. C'est dire qu'il y a un ensemble de démarches qui président à la mise en œuvre de la politique de sécurisation des œuvres et/ou des productions culturelles. Les prémices de la politique de sécurisation des œuvres par l'existant, c'est-à-dire de l'identification de cet existant à partir d'un répertoire établi. Il faut assurer l'avenir des objets et autres produits culturels à partir de l'état des lieux de ce qui existe, de ce qui a existé et ce qui n'existe plus.

## **II- ORDRES DE VALEURS DE LA CODIFICATION DES ŒUVRES CULTURELLES ET LA RENAISSANCE IDENTITAIRE DES PEUPLES.**

### **1- Ordre de valeurs de la codification des œuvres culturelles**

Il y a une dimension identitaire que la question de la codification engendre. La question identitaire est au fondement des préoccupations récurrentes dans le domaine des arts. Il s'agit de savoir si, en résolvant l'équation liée à la sécurité, les peuples gardent leur identité sur les œuvres. Autrement dit, il s'agit des techniques et méthodes utilisées pour la sécurisation des œuvres et qui ne les dénaturent pas. En d'autres termes, en voulant trop mettre l'accent sur la dimension sécuritaire, il faut veiller à ce que cela ne participe pas à leur désacralisation. Comment garder la fonction sacrée des œuvres dans un ambitieux programme de sécurisation ? Une des préoccupations perceptibles en Afrique, est aussi la question des conflits à répétition qui déstabilisent les plans de sécurisation des musées et des collections. Il y a aussi question de la faiblesse des législations nationales avec leurs corolaires de trafic illicite du patrimoine culturel, la montée du marché international de l'art, la prolifération des maisons de vente d'objet d'art, le commerce en ligne des objets d'art, le phénomène des copies.

### **2- La renaissance identitaire des peuples**

Les musées nationaux africains nés de la période des indépendances, tous hérités de la colonisation, ont vu leur gestion confiés aux ressortissants des métropoles occidentaux qui ont su créer des circuits de transfert d'œuvres africaines de la première génération. Ces créations ont par la suite rejoint les collections des Départements Afrique des musées nationaux de l'Occident. Sur place, on assiste à la reproduction au sein de ces musées, d'œuvres originels et authentiques. Les œuvres produites qui sont des copies, prennent la place de celles remplacées dans les réserves. Ainsi, des pans entiers de l'histoire des Etats Africains ont disparu. Il faut corriger ce qui, du reste, a permis la fuite des œuvres culturelles vers de nouvelles destinations. La sauvegarde des œuvres du patrimoine apparaît aujourd'hui comme un enjeu majeur pour les gouvernants africains qui ont compris que,



pour mieux communiquer dans le concert des nations, ils doivent aller au rendez-vous du donner et du recevoir avec des entités qui leurs sont propres. De ce fait, pour que le processus de sécurisation soit permanent et efficient, il faut que chaque société par ses intellectuels, produise des supports, des ouvrages, des écrits pour instruire l'ensemble de la communauté intellectuelle et culturelle sur le bien-fondé des cultures et des productions des différentes aires culturelles. Il faut également que les archives Nationales des Etats, les musées nationaux dans une synergie d'action tripartite, veillent consolider et renforcer le cadre réglementaire lié à la protection et à la sécurisation des œuvres culturelles.

Toutefois, pour qu'il y ait un cadre réglementaire en adéquation avec les réalités de chaque Etat, il faut des personnes ressources capables d'élaborer et de mettre en place une législation qui réponde aux aspirations du peuple et aux exigences des organisations internationales en charge des questions liées au vol des éléments du patrimoine culturel.

### **III- PERSONNES RESSOURCES, PRIORITES DES GOUVERNANTS ET SECURITE A L'INTERIEURE DES MUSEES**

#### **1- Les personnes ressources qualifiées et priorités des gouvernants**

L'on pourrait insister sur la qualité ou la qualification des législateurs à amorcer des solutions idoines aux problématiques culturelles. Sont-ils formés en la matière ? Ont-ils suffisamment de connaissance ou de conseil avant de légiférer ? Sur la base de quel intérêt légifèrent-ils ? Ce sont autant de préoccupations qui surgissent, parallèlement aux questions techniques liées à la codification.

Parfois même, les législateurs ont très peu d'information ou même, n'ont pas d'ambition dans le domaine de la culture. N'étant pas formés pour cerner tous les contours des questions culturelles, ils ne peuvent qu'émettre des avis ou apporter des solutions approximatives.

Au-delà des attitudes du législateur, ne faudrait-il pas entrevoir celle du personnel et des gouvernants ? La sécurité des œuvres étant aussi dans l'esprit, cela nous renvoie à son observance par ceux-là même qui les gèrent au quotidien. Dans le cas du musée, l'engagement du personnel est vraiment requis et c'est là qu'intervient la responsabilité des gouvernants qui ne doivent pas privilégier un secteur d'activité seulement à partir du chiffre d'affaire réalisé par ses services. En effet, le manque de réaction positive notoire et la tendance à vouloir toujours remettre à plus tard les affaires culturelles, place les gouvernants dans une position de complices des processus de désublimation des ordres de productions culturelles. Il apparaît à l'évidence qu'il n'y a pas une politique d'engagement véritable et de protection de l'histoire des peuples.

En effet, tout laisse à croire qu'il faut laisser s'écrouler tout ce qui a existé pour se reconstituer une autre histoire différente de celle qui a existé. Les musées se vident à chaque coup d'Etat, à chaque affrontement entre citoyens ou à chaque fois qu'une élection au suffrage directe est mal organisée. La reconstruction (ou le réaménagement) des institutions patrimoniales, ainsi que la mise en place de plans d'optimisation des pièces muséologiques par l'adoption de politiques de développement ne s'achèvent

jamais. A côté cependant, naissent des galeries à profusion. Il faut une législation bien élaborée pour la protection des œuvres, qui encourage également l'abondance des sources desdites œuvres.

## **2- La sécurité à l'intérieure des musées**

Tout visiteur reste potentiellement un danger pour la survie de l'œuvre. C'est pourquoi, la protection des œuvres miniatures de valeur constitue une des préoccupations essentielles des responsables des entités culturelles. En effet, une fois à l'intérieur, le visiteur qui découvre la valeur des œuvres, nourri d'autres ambitions, comme par exemple, celui de posséder ou de garder par devers lui, les œuvres dans ses poches ou dans son trousseau à l'insu des vigiles ou travailleurs. D'autres actions parallèles telles la prise de photo ou le toucher de l'œuvre, endommagent considérablement les créations faites surtout en matière organique comme par exemple le bois, les fibres, les peaux, les poils, les os.

# **IV- ROLE DE L'ETAT ET DANGER DE LA NON PROTECTION DES OBJETS**

## **1- Le rôle de l'Etat**

Si la logique qui préside à la sécurisation n'est en outre pas la sauvegarde, mais simplement la protection contre de pures formes d'expropriation et de vol, alors les lois, les décrets et autres arrêtés ne peuvent pas endiguer les phénomènes d'expropriation volontaire des peuples de leurs biens culturels. L'Etat a donc un rôle important à jouer de sensibilisation et d'information des peuples sur ce qui apparait comme le fondement de leur existence. Les cultures ou les objets culturels sont le socle des nations et des peuples. Un peuple sans vestiges, sans culture est appelé à disparaître. Le ministère en charge de la culture devrait s'engager dans une politique d'inventaire de l'ensemble des biens culturels qui président à la mise en valeur des traditions. Cependant, la question qui se pose est de savoir comment perpétuer les formes de cultures dans un monde en perpétuelle évolution et en mutation ? Comment faire pour éviter que les peuples ne soient pas victimes de leurs cultures et des mesures de protection qu'ils ont eux-mêmes prises ?

## **2- Le danger de la non-protection des objets**

Il y a des œuvres qui échappent au domaine de protection, comme il y a celles qui ont tendance à « tomber dans le domaine public ». C'est le cas par exemple de la prolifération des formes artistiques à l'occasion des manifestations populaires a donné libre cours à une catégorie de jeunes, d'agir au nom et pour le compte des ancêtres sans une autorisation préalable de ces derniers.

Le processus de dépravation des mœurs entamé depuis quelques années est continu et permanent dans nos sociétés modernes, comme si la démocratie et le développement pouvaient tout permettre. Des groupes et troupes de danses et de ballets se créent parfois sans autorisation, trouvant l'alibi de participer à l'action culturelle. Le port des « masques » sacré par les jeunes dans les troupes de danse n'est pas de nature à faire régner l'ordre

entre le présent et le passé des sociétés comme ce fut le cas il y quelques décennies dans les villages.

Les télévisions africaines sont elles aussi devenues de vrais agents d'altération des valeurs sacrées africaines dont l'ordre n'est plus garanti par les pouvoirs publics africains qui pensent qu'il faut laisser le peuple faire « son » animation comme il le ressent. Les choix volontaires et cruciaux faits par ces politiques de laisser faire certaines pratiques très condamnées par les sociétés, entraînent parfois des métissages suicidaires. Ainsi, du fait des responsabilités partagés entre les législateurs et le gouvernement, il était de bon aloi de se pencher sur la nécessité de trouver un cadre juridique de protection et de sécurisation des œuvres culturelles. L'absence de statut juridique des objets culturels ne doit pas faire perdre de vue tout l'intérêt que ces œuvres et ces productions culturelles représentent dans l'économie touristique.

## **V- REPENSER LA CULTURE POUR REDORER SON BLASON**

Envisager des règles de sécurisation et de protection des œuvres et autres formes de culture, c'est non seulement agir sur l'environnement de la culture en Côte d'Ivoire, mais aussi agir en aval sur l'environnement des affaires. Une bonne politique culturelle doublée d'un mécanisme fiable de gestion et de protection des œuvres culturelles, donne une lisibilité du monde culturel en Côte d'Ivoire. Cependant, comment repenser une politique culturelle restée pendant longtemps en léthargie ? Le système managérial mis en place par les décideurs donne une autonomie de circulation des œuvres. Les mécènes et le mécénat culturel fonctionnent dans un registre d'expropriation sans contrôle. Il faut développer de nouveaux mécanismes de vulgarisation et de diffusion culturelle. Repenser la culture, c'est associer et susciter un réel débat sur la politique culturelle en Côte d'Ivoire. Les coûts des produits culturels à l'importation ne peuvent réellement susciter des vocations. La vente illicite et organisée des produits culturels est un fait pour lequel le législateur doit se saisir pour légiférer. Il faut encourager et susciter des états généraux sur la législation culturelle en Côte d'Ivoire.

## **CONCLUSION**

Les télévisions nationales sont devenues de plus en plus des centres de légitimation des produits culturels. Ainsi, selon les aires culturelles, il faut arriver sans privilégier une forme de culture, à montrer les caractéristiques des produits des espaces culturels, notamment les œuvres d'art en Côte d'Ivoire. Il faut impliquer la recherche universitaire à travers des primes d'incitation à publier et à écrire sur la culture. Les objets du champ culturel ne doivent plus apparaître comme des objets d'exhibition, mais des créations qui doivent être vues et appréciées dans leur espace. Il faut assainir l'environnement culturel en Côte d'Ivoire pour susciter des vocations, en créant davantage de disciplines dans les écoles d'art, comme l'ingénierie culturelle et le management culturel. La question de la sécurité

des musées doit être repensée pour envisager une forte fréquentation des visiteurs ivoiriens.

## BIBLIOGRAPHIE

- Architecture et musée, Actes du colloque organisé au Musée royal de Mariemont les 15 et 16 janvier 1998, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001, 254 p.
- BERGERON A., *Le rôle des supports dans la préservation des objets archéologiques et ethnologiques : l'apport du restaurateur* ; Actes du 3ème colloque international de l'ARAAFU, 8-10 octobre 1992. Paris, 1992, pp 177-180.
- CANNON-BROOKES P., *Le Transport des œuvres d'art : diversifier les stratégies*. Museum international, Paris, Unesco, n. 186, 1995, p. 55-59.
- CHATELAIN J. (Ed.), *Droit et administration des musées*, Paris, La Documentation française, Ecole du Louvre, 1993, 675 p.
- Foramitti Hans, *Mesures de sécurité et d'urgence pour les biens culturels*, Rome, ICCROM / ICOM, 1978.
- La conservation préventive, *Actes du 3e colloque international de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire*, Paris, ARAAFU, 1992. 326p.
- Liston, David, *Museum security and protection*, Londres, ICMS / ICOM, Routledge publishers, 1993.
- Schultze Edgar, *Techniques de conservation et de restauration des monuments*, Rome, ICCROM/ICOM, 1978.
- Tilloston, G. Robert, *Sécurité dans les musées*, Londres, ISCOM / ICOM, 1977.
- Vade medum, *Pour la protection et l'entretien du patrimoine artistique*, Bruxelles, Bulletin de l'Institut royal du patrimoine Artistique, XX, 1987.

## **LES ENJEUX DU *SOURCING* DANS LA COMMUNICATION DE RECRUTEMENT EN ORGANISATION : L'EXEMPLE DES ENTREPRISES DE TÉLÉPHONIE MOBILE A ABIDJAN**

Agnini Jules Évariste **TOA**  
Maître de conférences en SIC  
Université Félix Houphouët-Boigny  
[julestoat@gmail.com](mailto:julestoat@gmail.com)

### **Résumé**

Dans la suite des travaux sur les usages des technologies de l'information et de la communication dans les organisations, cette réflexion analyse la pratique et l'impact du *sourcing* dans le processus de recrutement des compagnies de téléphonies mobiles en Côte d'Ivoire . Elle mobilise la théorie des forces concurrentielles à partir d'une enquête qualitative et s'appuie sur les technologies de l'information et de la communication en montrant la réalité d'une grande appropriation du *sourcing* par ces compagnies. Ainsi, l'étude arrive-t-elle à la conclusion que le contexte socio-culturel ivoirien reste favorable au mode de recrutement par le *sourcing*. Cependant, le trop grand désengagement de ces compagnies au profit des prestataires extérieurs met à mal la sécurité de l'emploi si l'État n'y exerce pas un contrôle accru.

**Mots clés** : *sourcing*, communication de recrutement, réseaux sociaux, TIC, téléphonie mobile

### **Summary**

In the following work on the uses of information and communication technologies in organizations, this reflection analyzes the practice and the impact of *sourcing* in the recruitment process of mobile phone companies in Côte d'Ivoire. It mobilizes the theory of competitive forces from a qualitative survey and relies on information and communication technologies by showing the reality of a large appropriation of *sourcing* by these companies. Thus, the study reaches the conclusion that the Ivorian socio-cultural context remains favorable to recruitment by *sourcing*. However, the excessive disengagement of these companies in favor of external service providers undermines job security if the state does not exercise greater control over it.

**Keywords**: *sourcing*, recruitment communication, social networks, ICT, mobile telephony

## **INTRODUCTION**

Dans un environnement économique de plus en plus concurrentiel, les entreprises modernes cherchent à renforcer leur compétitivité afin de pouvoir répondre aux besoins d'une société de consommation de plus en plus exigeante. Si hier, l'approche de gestion de type fordiste confinait l'entreprise dans une situation routinière où tout ou presque était façonné pour l'employé durant toute sa carrière, la réponse des entreprises modernes face aux besoins de cette société de consommation passe désormais par un changement de stratégies dans le management. En effet, les entreprises sortent des schémas classiques pour se lancer à la recherche de ressources humaines compétentes capables de leur apporter de la valeur ajoutée et mieux les positionner. Cependant, trouver cette ressource humaine compétente n'est pas une tâche aisée du fait de la saturation du marché de l'emploi dans les pays émergents et du vieillissement de la population dans certains pays occidentaux. Dès lors, les techniques de communication vont servir d'outils de prospection et de repérage dans la quête des compétences. Utilisé depuis quelques années par les entreprises du Nord, le sourcing est donc cet outil de profilage des candidats que ces mêmes entreprises représentées dans d'autres pays tels que la Côte d'Ivoire développent afin de recruter des compétences répondant à leurs besoins. Il s'agit de plateformes médiatiques de réseautage à la disposition des postulants. Ces plateformes sont soit directement animées par les entreprises elles-mêmes, soit, elles laissent le soin à des structures de recrutement spécialisées telles que RMO Job Center, Azing Ivoir, Cabinet Ecabaz, Africa Job Center, etc. En Côte d'Ivoire, le secteur de la téléphonie mobile est l'un des secteurs économiques les plus actives en matière d'offre de services et les abonnés ivoiriens se tournent toujours vers les plus innovants. Ce secteur est par ailleurs l'un des plus grands pourvoyeurs d'emplois directs et indirects et beaucoup d'universités et grandes écoles ont formé de nombreux diplômés dans ce domaine. Cette nécessité du besoin des entreprises en matière de compétence face à un nombre pléthorique de postulants met en lumière le niveau d'intégration du sourcing dans le processus de recrutement de ces entreprises de téléphonie. Ainsi, que recouvre le concept de sourcing en lien avec les TIC?

Cette étude pose la problématique de la cohérence de la pratique du sourcing entre les entreprises de téléphonie mobile et l'environnement socio-culturel ivoirien dans lequel elles baignent. L'objectif de cette réflexion est d'analyser l'impact de la pratique du sourcing au sein des organisations de téléphonie mobile dans leur embauche des salariés à Abidjan en indiquant en hypothèses que la pratique du sourcing permet une offre innovante aux nombreux candidats potentiels dont les profils correspondent aux besoins exprimés.

L'étude va s'articuler autour de quatre points, à savoir :

- Approche conceptuelle du sourcing : une méthode de recrutement innovante ;
- Communication de recrutement au sein des organisations dans l'avènement des TIC ;
- Usages du sourcing par les entreprises de téléphonie mobile à Abidjan ;
- Analyses et discussions des résultats de l'étude

## I- APPROCHE CONCEPTUELLE DUSOURCING : UNE METHODE DE RECRUTEMENT INNOVANTE

Le *Sourcing* renvoie à plusieurs contenus sémantiques dans la littérature des sciences humaines qu'il convient d'explorer. Il n'est pas vain de rappeler qu'au départ, le *sourcing* est un terme anglais qui s'est glissé dans la langue française et qui « *désigne littéralement la recherche de source. En pratique, ce terme est utilisé dans les achats, les ressources humaines ou les services informatiques pour sélectionner des fournisseurs ou des candidats* »<sup>1</sup>. En d'autres termes, le « "*sourcing*" ou "*sourçage*" est l'action menée par l'acheteur afin d'identifier les fournisseurs susceptibles de répondre à son besoin ainsi que les caractéristiques des biens susceptibles d'y répondre »<sup>2</sup>. Dans ce cadre, il ne s'agit que d'une démarche active, pour un domaine déterminé de recherche et d'opérateurs économiques par les acheteurs avant le lancement de la procédure de marché. Ce versant sémantique tel que défini s'apparente plus à une pratique d'achat qu'à un recrutement de candidats en ressources humaines. Or, dans le domaine spécifique des ressources humaines, le *sourcing* procédera à une phase d'identification d'une cible de candidats répondant à un profil précis recherché par des employeurs potentiels. Cette identification se fait à la fois à une échelle interne (bases de données internes, annuaire des écoles, alumni, etc.) et externe (web, candidathèques, vidéothèques, etc.). Ainsi, dans cette approche, le **sourcing axé sur le personnel** contribue à la recherche proactive de profils hautement qualifiés de candidats pour les organisations, ce qui représente un avantage concurrentiel. En dernière instance, le sourcing en recrutement concerne en amont tout le processus de recherche d'identification et d'engagement des personnes. Ainsi, le travail du sourceur s'arrête là où l'entretien d'embauche commence. Dans cette perspective, le *sourcing* contribue à l'amélioration des méthodes d'acquisition de nouveaux talents dans les organisations surtout dans sa démarche proactive de recherche. Comment procède-t-on dans le cadre d'un sourcing? Des colonnes traditionnelles de la presse écrite (quotidien, hebdomadaire, etc.) ont fait place au **développement prodigieux du recrutement digital** qui est un procédé lié aux Technologies de l'Information et de la Communication (TIC). Celles-ci ont engendré la naissance d'une floraison de blogs, de *sites internet d'offres d'emploi pour recruter*. En outre, les recruteurs en quête de nouveaux profils utilisent de nombreuses applications de recherche en ligne, notamment, *Recruiem*, *Profilr*, *GoogleCSE* sur *LinkedIn* ou encore *Google CSE* sur *Viadeo*, *Instagram*, *face book*, etc., pour détecter les candidats. L'importance de l'identité numérique prend alors tout son sens et la mise en valeur de son parcours professionnel ou son expertise sur la toile devient indispensable pour les candidats mais également pour les organisations qui doivent gérer leur image virtuelle.

En d'autres termes, ces différentes applications et dans le processus de recrutement, constituent des plateformes des réseaux sociaux qui sont des outils de valorisation des salariés eux-mêmes et une lucarne permettant aux

<sup>1</sup> <https://www.petite-entreprise.net/P-2647-85-G1-definition-sourcing.html>

<sup>2</sup> <http://www.acheteurs-publics.com/marches-publics-encyclopedie/sourcage---dialogue-technique---sourcing---marches-publics>

postulants des entreprises de mettre en exergue leurs compétences dans des domaines spécifiques. Ces réseaux affichent en premier lieu le profil professionnel des cadres de l'entreprise et ses derniers peuvent entretenir des interactivités avec les postulants. En effet, contrairement aux entreprises d'avant le boom des technologies de l'information et de la communication qui mettaient plus en avant les propriétaires, comme le soutient Giuilly, il s'agit désormais « *de redorer l'image "employeur" en valorisant les ressources humaines* » (Op.cit., p. 83). En second lieu, s'affiche un onglet où les postulants enregistrent leur curriculum vitae.

## II- COMMUNICATION DE RECRUTEMENT AU SEIN DES ORGANISATIONS DANS L'AVENEMENT DES TIC

Dans le cadre de cette analyse, la communication de recrutement est comprise comme une forme de communication institutionnelle relevant de la publicité d'entreprise (Masquellier, 1995, p.406)<sup>1</sup>. Dans cette optique, la communication devient un moyen de rendre plus visible et attractif sur le marché du travail et dans l'espace public le recrutement. Ce marché est composé la plupart, de jeunes diplômés issus des universités et des grandes écoles. Il faut distinguer deux types de communication pour le recrutement : il y a d'un côté la communication pour le recrutement d'agents publics et la communication pour le recrutement d'agents du secteur privé. La communication pour le recrutement d'agents publics passe par les canaux traditionnels que sont les communiqués du gouvernement dans la presse, la télévision et de plus en plus sur internet. Martial Pasquier estime que le besoin en personnel dans des secteurs publics spécifiques tels que la santé, l'éducation, le soutien à la recherche et à l'innovation, à la promotion des territoires ou à la gestion financière va se poser avec acuité dans les prochaines années. C'est pourquoi, « *le secteur public doit développer des activités de communication très professionnelles* » (Pasquier, 2011, p.35). Quant à la communication pour le recrutement d'agents privés, elle mobilise déjà largement l'appui des technologies de l'information et de la communication par le recours à l'ensemble des réseaux sociaux. Qu'il s'agisse de la communication pour le recrutement d'agents publics ou privés, les plateformes communicationnelles deviennent créatrices de valeurs. Les TIC sont alors, un outil indispensable dans le cadre des nouvelles politiques du recrutement.

Il convient d'indiquer que les TIC deviennent le champ des innovations en permettant désormais de stimuler le développement de la communication de recrutement en réseau et de fluidifier de nombreuses stratégies dans le management des ressources humaines. Selon Pierre Jacquemot « *elles regroupent les techniques des télécommunications, de l'informatique et des multimédias qui permettent d'accéder aux sources d'information, de stocker, de produire et de communiquer l'information sous toutes les formes en s'appuyant sur des supports multiples* » (2015, p.442). Dans cette perspective, les TIC se présentent comme la clef de voûte

---

<sup>1</sup> Masquellier, Denis, La communication de recrutement et de ses méthodes publicitaires. Thèse de doctorat en Sciences et Techniques de la Communication: Science de l'information documentation. Ss la direction du professeur Michel Martinache. Valenciennes, université de valenciennes, 1995, 406 P.



du développement du recrutement dans les organisations. Depuis l'avènement de l'ordinateur comme outil de traitement de données, il s'avère nécessaire d'imprimer une réelle adéquation entre les TIC et les objectifs en lien avec les stratégies de l'entreprise dans ses usages. Il n'est donc pas vain de rappeler le constat fait par Suzanne Rivard selon lequel « *ce ne sont pas les technologies de l'information en soi qui ont un impact sur la performance, mais leur degré de congruence avec la stratégie de l'entreprise.* » (2000 ; p. 368). En d'autres termes, c'est l'adaptation de ces technologies aux besoins de l'entreprise qui en fait son succès. Suzanne Rivard déduit que « *l'une des principales conclusions d'un important projet de recherche mené au MIT est que les entreprises performantes se distinguent par leur habileté à créer un effet de levier dans leur utilisation des technologies de l'information, et à obtenir ainsi de nouvelles sources d'avantages concurrentiels* (Idem.p.368). Dans un souci de pertinence et de différenciation, les entreprises cherchent de plus en plus à apporter de la cohérence dans leurs dispositifs de communication de recrutement, en mettant notamment en place des applications intelligentes dans la communication qui leur servent d'interface dans les relations avec le grand public. Dès lors, comme indique Riom « *le décroisement massif de la communication, la possibilité des parties prenantes d'être en connexion les unes avec les autres beaucoup plus facilement qu'auparavant et de prendre la toile comme espace de dialogue et de diffusion d'information imposent à l'entreprise de parler* ». (2010, p.24).

Les entreprises en Côte d'Ivoire veulent innover de plus en plus dans leur processus de communication de recrutement en faisant usage des TIC avec au bout du rouleau le sourcing dans un univers concurrentiel. Pour Éric Jiully, « *l'univers marchand doit réussir à attirer et à fidéliser des compétences, ici comprises comme autant de clients à venir* » (2013, p.84). Dans l'analyse de cet auteur, nombreuses sont les entreprises qui peinent dans le renouvellement du personnel compétents à trouver des cadres voire même à fidéliser les plus brillants. La présente réflexion épouse donc les nouvelles préoccupations scientifiques de la communication de recrutement appliquée aux entreprises. Ainsi, le profilage à travers le sourcing est une réalité dans les entreprises de téléphonie mobile en Côte d'Ivoire et si celles-ci prennent réellement en compte les ressources humaines compétentes dans une société où l'employabilité se pose avec acuité car le plus souvent, le parcours dans la perspective de l'obtention d'un emploi n'est pas une sinécure. Il est parfois jalonné de clientélisme où la valeur intrinsèque du candidat est moins reconnue et les discriminations à l'embauche reste un défi majeur. Dès lors, l'on peut s'interroger sur les différents usages du sourcing par les entreprises de téléphonie dans le cadre de leur politique de recrutement en Côte d'Ivoire.

### **III- USAGES DU SOURCING PAR LES ENTREPRISES DE TELEPHONIE MOBILE A ABIDJAN**

À mesure que les besoins des consommateurs ivoiriens en matière de communication s'accroissent, que les sociétés de téléphonie mobiles rivalisent d'ingéniosité pour proposer aux consommateurs des offres de services innovants, corrélativement, des structures de formation supérieure en TIC se multiplient et diversifient leur formation diplômante. Voulant exploiter tous les domaines rentables liés à la téléphonie mobile en Côte d'Ivoire, ces entreprises sont désormais à la recherche de compétences pouvant leur permettre d'engranger de la valeur ajoutée et prendre le pas sur les concurrents. C'est pourquoi, pour sortir du schéma classique de recrutement un peu plus laborieux, celles-ci mobilisent de plus en plus le profilage ouvert aux postulants. Ceux-ci motivés par l'obtention d'un emploi, ont rapidement adopté les réseaux sociaux mis à leur disposition. Dès lors, toutes les entreprises possèdent des plateformes similaires de recrutement et les candidatures au niveau des postulants se font de plus en plus via la toile : c'est du *sourcing*. Ce nouveau mode communicationnel du recrutement est-il adapté au contexte culturel ivoirien des organisations? Quel est son impact réel dans le processus de recrutement au sein des organisations de téléphonie mobile à Abidjan?

Il convient d'indiquer que dans le cadre de la convocation des références théoriques, les contours de l'étude sur les enjeux du *sourcing* dans la communication de recrutement au sein des organisations, notamment, les entreprises de la téléphonie mobile en Côte d'Ivoire, imposent l'inscription du sujet dans la communication des organisations. Dans cette perspective, Crozier et Friedberg estiment que : « *l'organisation est un construit humain qui n'a pas de sens en dehors du rapport à ses membres* » (1977; p.80). En d'autres termes, dans les organisations, l'accent est mis sur les pratiques communicationnelles officielles et la relation est au centre des préoccupations de l'être humain. Dès cet instant, la communication au sein de l'organisation s'apparente à une communication organisante (Toa, 2009, p.137) qui structure et développe des processus formels de communication englobant des actions liées à la vie professionnelle des salariés de l'organisation et de ses parties prenantes. Pour mener à bien l'analyse sur la mobilisation du *sourcing* dans

les organisations de téléphonie à Abidjan, il a paru nécessaire de convoquer le modèle des forces concurrentielles développé par Michael Porter en 1980. Au nombre de cinq, « *ces forces concurrentielles sont : les concurrents actuels ; la menace de nouveaux entrants ; la menace des produits de substitution ; le pouvoir des fournisseurs ; le pouvoir des clients* » (Porter, 1980, p.12). La matrice liée à la menace de nouveaux entrants, qui cadre avec le recrutement, élabore des stratégies informationnelles destinées aux nouveaux agents afin de les protéger contre les menaces de débauchage prématuré dans leur prise de service par les concurrents. L'analyse de cette matrice de Porter passe aussi par l'utilisation des technologies de l'information et de la communication qui élaborent et des logiciels espions de protection de sites Internet. Ainsi, la recherche de stratégies et de compétences humaines, pour s'imposer dans un environnement économique concurrentiel, passe désormais par les technologies de l'information. Suzanne Rivard et Jean Talbot vont estimer ensuite dans un ouvrage commun que ce processus passe par l'élaboration d'un bon système d'information. Ils définissent le système d'information

comme : « *un ensemble d'activités qui saisissent, stockent et diffusent des données sous un ensemble de contraintes appelé l'environnement du système* » (2001, p.56). Cette approche permet d'analyser les enjeux du sourcing pratiqués par les organisations de téléphonie mobile à Abidjan.

La présente étude s'effectue dans une démarche empirico-inductive. L'environnement de la téléphonie mobile en Côte d'Ivoire est le champ d'application de cette étude. Elle prend appui sur un corpus de trois compagnies en pleine expansion qui se partagent des parts importantes de marché sans cesse croissant en nombres d'abonnés, ce sont : Orange (13 120 645 millions), MTN (10 893 061 millions), MOOV (7 733 527 millions). Soit un total de 31 747 233 millions d'abonnés à la date de 31 décembre 2017 avec un taux de pénétration de 127,73% selon l'Autorité de Régulation des Télécommunications en Côte d'Ivoire (ARTCI)<sup>1</sup>. Pour observer la pratique du sourcing dans le processus de recrutement de ces compagnies, les différentes plateformes communicationnelles qu'utilisent celles-ci, telles que LinkedIn, Viadeo, Facebook constituent le contenu des documents sujets à l'analyse. L'objectif du choix de ces documents obéit à une revisite de l'opérationnalité de la pratique du sourcing dans l'environnement culturel ivoirien des entreprises dans un corpus d'analyse comprenant deux versants: une analyse documentaire des sites visuels liés aux réseaux sociaux de recrutement d'un côté et de l'autre, le recueil des opinions à travers un guide d'entretien adressé une dizaine de responsables des ressources humaines et des webmasters qui entretiennent les données sur les réseaux sociaux.

#### **IV- ANALYSES ET DISCUSSIONS DES RESULTATS DE L'ETUDE**

Un parcours dans la perspective de revisiter les différents sites Internet respectifs des trois entreprises de l'étude présente des résultats de l'opérationnalité du sourcing de chaque compagnie.

Les pratiques du sourcing, en effet chez Orange Côte d'Ivoire, permet d'indiquer qu'elle a élaboré un système de recrutement interne mais rattaché aux réseaux sociaux. Orange a d'abord développé un site Internet spécial indépendant de son site officiel ([www.orange.ci](http://www.orange.ci)) et des réseaux sociaux traditionnels. Des consultants internes à l'entreprise, spécialisés qui connaissent les enjeux stratégiques, les métiers et les projets des managers pour lesquels ils recrutent, animent ce site Internet dénommé : [www.espacefute.ci/](http://www.espacefute.ci/). C'est un site d'orientation, de réception de Curriculum Vitae (CV) qui est automatiquement renvoyé sur le site Internet central ([www.orange.ci/ Orange.jobs /civiweb](http://www.orange.ci/Orange.jobs/civiweb)). Aussi, les recruteurs privilégient-ils le partenariat avec des établissements partenaires qui leur fournissent chaque année des offres. Les potentiels postulants sont invités aussi à se créer des profils via les réseaux sociaux et LinkedIn et Orange.jobs. Concernant Orange face book, il est plus un outil d'information et sert à préserver la bonne réputation de la compagnie aux yeux des clients.

Quant aux usages du sourcing chez MTN Côte d'Ivoire, il est

---

<sup>1</sup><http://www.artci.ci/index.php/Telephonie-mobile/abonnes-service-mobile.html>, consulté le 24/032018 à 11h

directement intégré à son site Internet contrairement à Orange, MTN n'a pas non plus détaché d'experts internes qui canalisent les soumissions à l'emploi. Ils ont plutôt intégré au site [www.mtn.ci](http://www.mtn.ci), un onglet relatif à l'emploi dénommé « Carrière » un compte LinkedIn où les candidats désireux d'obtenir un emploi doivent cliquer sur l'onglet « Mon compte » avant de postuler dans les onglets « Candidature spontanée » ou « demande de stage ». L'entreprise a la possibilité de puiser parmi les profils adaptés à ses besoins stratégiques en matière d'emploi de ressources humaines compétentes.

Enfin, concernant les pratiques du sourcing chez Moov Etisalat Côte d'Ivoire, elle se fait à distance du site officiel [www.moov.ci.com](http://www.moov.ci.com), contrairement aux deux autres compagnies que sont Orange et MTN, MOOV n'a pas développé sur son propre site une lucarne exclusivement consacrée au recrutement. Sa page se destine beaucoup plus à la promotion de ses produits et services, mais dans une moindre mesure, elle se contente d'y faire quelques annonces. Le sourcing chez MOOV est plus orienté sur le service de la collaboration externe avec les agences d'emploi telles que RMO- Job Center qui disposent d'une CV-thèque. Moov utilise toutefois LinkedIn comme les autres, mais de façon moins structurée et l'observation de son site Internet présente des offres d'emplois plutôt relayées par l'agence d'emploi et d'intérim.

L'on peut de prime abord, noter à travers ce constat d'analyse des sites des entreprises visitées que la pratique du sourcing est avérée et qu'il y a une similitude dans les usages au sein des trois organisations de téléphonie mobile à Abidjan. En revanche, la différence pourrait s'opérer au niveau des enjeux pour chaque organisation et en fonction des potentialités que chacune entend exploiter dans la pratique. Cela nous emmène à vérifier à travers les opinions des animateurs le contexte culturel de la mise en pratiques du sourcing et son impact dans les entreprises.

La pratique du sourcing dans le contexte culturel ivoirien est prégnante dans la mesure où le fort taux de pénétration du marché de la téléphonie en Côte d'Ivoire est un des premiers indicateurs. En outre, cela dénote que la population ivoirienne s'est appropriée les pratiques technologiques. Ainsi, les besoins de plus en plus croissants des utilisateurs obligent les compagnies à innover. A partir de là, ce sont développées des filières connexes dans les grandes écoles supérieures qui ont produit de nombreux diplômés. Dès lors, le marché de l'emploi est devenu exigü. Si l'obtention d'un emploi dans la fonction publique ivoirienne fait l'objet de grandes polémiques compte tenu de la rareté des embauches, les compagnies ivoiriennes de téléphonies en sont pourvoyeuses. Mais elles sont tournées vers des compétences de toutes les nationalités et races selon l'avis des responsables des ressources humaines « *le sourcing, non seulement reste un moyen pour donner la chance à tous, mais il nous permet aussi d'avoir les meilleurs agents issus d'horizons culturels divers.(...)* ». L'on peut donc observer que ces compagnies sont restées à distance des pratiques soupçonneuses d'attribution de l'emploi car elles sont non seulement d'origine étrangère donc filiale de compagnie étrangère mais surtout leur mode de gestion reste calquée sur le management international de type occidental. En dépit de quelques difficultés, le sourcing baigne dans un contexte culturel ivoirien favorable de l'avis des responsables des ressources

humaines« *les candidats recrutés viennent de tous les niveaux d'études supérieures, ils sont ivoiriens, africains et non africains, il y a des handicapés moteurs, etc., nous visons leur compétence*).

L'hypothèse qui a servi de fil conducteur pour mener cette étude selon laquelle « *les organisations de téléphonie mobile à Abidjan utilisent insuffisamment le sourcing dans leur communication de recrutement dû à un univers culturel ivoirien inadapté* ». Cette hypothèse au regard des résultats de l'analyse relevant de l'enquête qualitative n'est pas vérifiée. En effet, la visite d'observation des sites web des compagnies montre que celles-ci ont déjà élaboré des plateformes spéciales qui leur permettent de choisir les compétences parmi les nombreux postulants. Par ailleurs, ces compagnies sont en train de se mettre à distance des recrutements en les confiant à des agences privées qui pratiquent le sourcing. Certes quelques embauches par parrainage se pratiquent, mais la très grande pénétration de l'outil informatique, des Smartphones et le grand nombre d'abonnés aux différentes compagnies ont fait de ces outils les moyens privilégiés de communication surtout chez les jeunes diplômés en quête d'emploi. Par conséquent, le contexte socio-culturel et l'exiguïté du marché de l'emploi n'empêche pas la pratique du sourcing par ces entreprises. Bien au contraire, chaque partie en sort gagnant. Cette innovation qui se sert des réseaux sociaux permet aux entreprises de mieux s'organiser et d'optimiser leurs besoins.

La seconde hypothèse postule que « *la pratique du sourcing permet une offre innovante aux nombreux candidats potentiels dont les profils correspondent aux besoins exprimés* ». Cette hypothèse est confirmée au regard de l'observation des sites web, des plateformes comme LinkedIn et au regard des entretiens. En effet, les postulants n'ont plus besoin de se déplacer pour les nombreuses formalités de dépôt de dossiers de soumission aux emplois. Les postulants ont aussi l'occasion de gérer à leur guise leur espace de candidature par des mises à jour régulières et il n'y a pas de risque de perte de dossier. Cependant, l'on peut constater à travers la pratique du sourcing en Côte d'Ivoire quelques limites. L'on constate que les entreprises de téléphonies abandonnent de plus en plus le recrutement direct et la gestion est aux mains de prestataires extérieurs pour en assurer que la gestion administrative. Cela peut poser un problème de la sécurité de l'emploi car ces prestataires ne sont pas des employeurs directs. Ainsi, leur responsabilité vis-à-vis des postulants reste limitée. C'est pourquoi, ce constat cherche à savoir les motivations réelles de ces compagnies dans leurs pratiques du sourcing, car cela donne l'impression que ces compagnies y trouvent un refuge. Aussi, une autre situation concernant la vie privée dans la pratique du sourcing avec l'utilisation par exemple, des réseaux sociaux comme Facebook sur lequel peut-on observer le quotidien des postulants dont la frontière entre la vie privée et professionnelle semble poreuse. Cela pose un problème d'éthique professionnelle relative à la vie privée qui ne devrait pas être associée à la vie professionnelle.

## CONCLUSION

L'appropriation des innovations technologiques par les organisations ont engendré des mutations au niveau de la gestion de ces dernières. L'introduction du sourcing dans le processus de recrutement est une innovation majeure en Côte d'Ivoire et sa pratique rompt avec le mode traditionnel de recrutement. L'étude a également permis d'analyser le fonctionnement du sourcing et d'en déceler les limites sous-jacentes. Si selon Aim et Billiet « *toute organisation assemble, structure et coordonne des moyens en vue d'atteindre un ensemble d'objectifs, partagés [...]* » (op.cit., p.225), le sourcing fait partie intégrante de la communication organisante dans les entreprises. Ainsi, la mobilisation de la théorie des forces concurrentielles développées par Michel Porter fonde la pratique du sourcing au sein des organisations. En effet, comme le soutient Suzanne Rivard, il y a bien des congruences entre la stratégie concurrentielle et les technologies de l'information. Toutefois, le sourcing entraîne de plus en plus un désengagement des compagnies de téléphonies dans le recrutement et cela met à jour la problématique de la sécurité de l'emploi. En effet, nombreux sont les candidats admis au recrutement à travers le sourcing que les agents recruteurs mettent sous contrats imprécis. Par ailleurs, les prestataires eux-mêmes restent sous contrat. L'usage de l'outil Internet dans le recrutement ne devrait pas être une zone de non droit. Aussi, pour un respect scrupuleux du droit du travail en Côte d'Ivoire, les organes étatiques en charge de la sécurité de l'emploi doivent-ils avoir une surveillance accrue sur cette nouvelle pratique qui risquerait d'être travestie par des utilisateurs sans scrupule.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aïm Olivier et Billiet Stéphane, *Communication*, Paris, Dunod, 2015.
- CROZIER Michel et FREIBERG, *L'acteur et le système : les contraintes de l'action collective*, Seuil, Paris, 1977.
- FORTIN Marie-Fabienne, *Fondements et étapes du processus de recherche, méthodes quantitatives et qualitatives*, Montréal, Chenelière Éducation, 2010.
- GIULY Éric, *La communication institutionnelle, Privé/ public : le manuel des stratégies*, Paris, PUF, 2013.
- HAFSI Taïeb, (Dir.) *La stratégie des organisations*, Montréal, les Éditions Transcontinentales, 2000.
- JACQUEMOT Pierre, *Le Dictionnaire du développement durable*, Paris, Edition Sciences Humaines, 2015.
- MASQUELLIER, Denis, *la communication de recrutement et de ses méthodes publicitaires*. Thèse de doctorat en Sciences et Techniques de la Communication: Science de l'information documentation. Sous la direction du professeur Michel MARTINACHE. Valenciennes, université de valenciennes, 1995.
- PASQUIER Martial, *La Communication publique*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

- PORTER Michael, *Competitive strategy Techniques for Analyzing Industries and Competitors*, Toronto, Free Press, 1980.
- RIOM et (al.), *Toute la fonction Communication*, Paris, DUNOD, 2010.
- RIVARD Suzanne, *Le développement des systèmes d'information*, PUQ, Montréal, 2013
- RIVARD Suzanne et TALBOT Jean, *Le développement des systèmes d'information : une méthode intégrée à la transformation des processus*, PUQ, et Presse des HEC, Montréal, 1998.

## SITOGRAPHIE

- <https://www.petite-entreprise.net/P-2647-85-G1-definition-sourcing.html>
- <http://www.acheteurs-publics.com/marches-publics-encyclopedie/sourcage--dialogue-technique---sourcing---marches-publics>
- <https://fr.linkedin.com/company/orange-c-te-d%27ivoire> 05/06/2018 à 11 h 13 minutes
- <https://fr.linkedin.com/company/mtn-ci> 11H 17 minutes
- <https://www.linkedin.com/company/moov-ivory-coast-etisalat-group->  
<http://www.artci.ci/index.php/Telephonie-mobile/abonnes-service-mobile.html>, consulté le 24/032018 à 11h
- [www.espacefute.ci/](http://www.espacefute.ci/) comment postuler, 06/06/2018, 14h15min
- [www.mtn.ci/](http://www.mtn.ci/) Carrières, 06/06/2018, 15 h 10 min
- [www.moov.ci.com](http://www.moov.ci.com) , 06/06/2018, 16 h03 min

## **PANNEAUX PUBLICITAIRES : VECTEURS DE MESSAGES EVANGELIQUES OU DE BUSINESS.**

**DOFFOU N'ChoFrançois,**  
Doctorant au Département  
de Communication de l'UFR Information,  
Communication et Arts  
de l'Université Félix Houphouët BOIGNY  
Abidjan-Cocody

### **RESUME**

Les panneaux publicitaires sont des canaux médiatiques que l'on utilise de plus en plus en Côte d'Ivoire. C'est aussi le moyen dont les hommes de Dieu et les Églises se servent pour amener le peuple et leurs sympathisants à assister et prendre part aux différentes missions d'évangélisation qu'ils organisent. Pour ce faire, ils mettent un accent particulier sur les messages et les images de soutien qu'ils placardent sur les affiches. Est-ce une simple stratégie missionnaire ou un système purement pécuniaire ? C'est l'objet de la présente étude.

**Mots clés:** Messages évangéliques-Panneaux publicitaires-Mission-Business

### **ABSTRACT**

Billboards are media channels that are used more and more in Côte d'Ivoire. It is also the means that men of God and the churches use to bring the people and their sympathizers to attend and take part in the various missions of evangelization they organize. To do this, they place a special emphasis on the messages and supporting images they post on the posters. Is it a mere missionary strategy or a purely pecuniary system? This is the subject of this study.

**Keyword :** Evangelical Messages - Advertising Signs - Mission-Business

### **INTRODUCTION**

Comparé aux autres vecteurs de communication tels que la télévision, la radio, la presse, le téléphone, le cinéma, l'Internet ; l'affiche ou encore le panneau d'affichage présente des atouts indéniables. Elle est accessible au grand public et suscite l'intérêt des passants qui la trouvent estampillée à tout bout de rue. On peut parfois même y identifier les annonceurs associés à l'évènement. C'est donc tous ces avantages que les hommes de Dieu et les institutions religieuses ont trouvé pour attirer et fidéliser davantage de personnes à leurs différentes activités. Mais, quel genre de message les hommes de Dieu véhiculent-ils à leur cible via ce canal de communication ? Autrement dit, les messages et les images, que publient ces hommes Dieu sur les affiches, respectent-ils les normes publicitaires et ecclésiales d'évangélisation ou suivent-ils un mode déterminé selon lequel ils se



proposent de réaliser une pensée cachée ou une intention arrêtée et délibérée?

Pour mieux examiner cette question essentielle, il apparaît pertinent de recourir à l'essence même du message évangélique, à la sémiologie des images enseigné dans les écoles de communication avant de mettre en exergue les notions de mission et de business. A cet effet, des messages de panneaux de structures de l'Église catholique, notamment les communautés nouvelles, et ceux des Églises protestantes et évangéliques ont servi de corpus.

## **I- CONTENU DES MESSAGES ET PANNEAUX PUBLICITAIRES**

Pour l'évangélisation, si le message unique adressé au peuple de Dieu est de proclamer la passion, la mort et la résurrection de Jésus-Christ, il n'en est pas moins qu'un tel message rejoigne son interlocuteur dans la vie qu'il mène chaque jour.

### **1- De la quintessence du message évangélique**

L'essentiel des messages et de l'enseignement des pasteurs de l'Église est normalement donné au cours des homélies et des sermons. Et ce, à travers des simples discours au ton familier, prononcés du haut de la chaire, en général sur des matières de religion, et plus particulièrement sur l'Évangile. Ils expliquent la doctrine de l'Église, certaines vérités de foi que l'Église pose. En somme, des paroles qui ont des valeurs d'obligation dans l'Église. Dans le but de leur permettre d'avoir un comportement décent, ces propos forment les fidèles à tous points de vue : pastoral, moral et spirituel.

Du point de vue pastoral, ces sermons tendent à rendre les fidèles présents et actifs dans leurs milieux sociaux, politiques et culturels respectifs.

Du point de vue moral, ces discours moralisant à la lumière de la parole de Dieu permettent aux croyants de garder leurs identités, leurs cohérences à travers les règles, les valeurs, les vertus et les coutumes qui régissent leur environnement sociétal.

Du point de vue spirituel, les homélies éclairées les Saintes Écritures permettent aux fidèles de s'imprégner et de s'inspirer de la vie du Christ Jésus pour d'être des témoins exemplaires et modèles au milieu des leurs.

### **2- Les affiches ou panneaux publicitaires**

Selon Chantal IMPOUTOU<sup>1</sup>, en Côte d'Ivoire les panneaux publicitaires ont une part de marché s'élevant à 75% des recettes publicitaires des grands médias. Au regard du montant<sup>2</sup> des investissements publicitaires qui lui sont consacrés, les panneaux publicitaires se placent en troisième position après la télévision et la presse en Côte d'Ivoire. Le développement de ce média est dû au dynamisme et au savoir-faire des grandes sociétés spécialisées dans le domaine de l'affichage publicitaire grand format<sup>3</sup>. Ces structures privées organisées appartiennent à la Chambre des Afficheurs de Côte d'Ivoire (CACI). Parmi elles, "*Tama Production*" née en 2000 et "*Idylle*

<sup>1</sup> - Selon les propos de Madame Chantal IMPOUTOU, gérante et directrice d'Idylle Média.

<sup>2</sup> - Plus de neuf cent soixante (960) milliards de francs CFA en 2016.

<sup>3</sup> Les affiches grand format sont aussi appelés 4m x 3 ou 12m2.

*Média*'' créée en 2009 sont celles qui travaillent le plus en collaboration avec les organisations ecclésiastiques dans le cadre de l'affichage des informations liées aux activités d'évangélisation. Ces structures, dont le financement provient de « *fonds propres* »<sup>1</sup>, travaillent généralement avec la collaboration des personnes ayant « *les compétences requises pour gérer les différents services techniques* »<sup>2</sup> provenant d'autres entreprises et des manœuvres formés sur le tas, étant entendu que la grande partie des activités se passe sur le terrain.

Des modes traditionnels de travail au début des années 2000, l'on est passé à l'utilisation de méthodes électroniques via des logiciels pour la gestion des réseaux administratifs. Aujourd'hui, avec la révision des cahiers de charges par l'État, les structures font mains et pieds pour disposer de panneaux lumineux de format LED qui respectent les normes internationales afin de rivaliser avec les concurrents. La plupart du temps les services de ces structures sont portés sur les produits de grandes consommations alimentaires que les concessionnaires leur proposent. C'est le cas des maisons de téléphones mobiles qui n'hésitent pas faire des programmations annuelles renouvelables. L'Église et ses structures viennent en dernier rang, puisque leurs commandes sont faites de façon périodique et temporelle. 2010 fut l'année où les Églises et leurs structures ont commencé à communiquer énormément. Elles le font soit pour annoncer leurs différents programmes d'activités, soit pour informer les fidèles sur les manifestations qu'elles proposent au peuple de Dieu. La clientèle, à ce niveau, se fait plus présente avec les communautés chrétiennes qui envoient leurs créatifs pour les impressions et les affichages des programmes de cérémonies qu'elles proposent aux populations.

### **3- Les messages publicitaires et leurs techniques de production**

Les affiches publicitaires sont le caractère de ce qui est rendu public. En réalité, cette partie visible cache en arrière-plan des industries, des technologies nouvelles et des professionnels qui œuvrent dans plusieurs domaines. Les créatifs déjà confectionnés par des infographes à leur solde sont envoyés par les structures chrétiennes aux régies publicitaires. Celles-ci leur donnent des instructions sur ce qu'elles veulent faire passer comme messages ou avoir comme images.

Quant à la technique de production, elle se résume en plusieurs étapes: la conception<sup>3</sup>, la production-impression<sup>4</sup> et le façonnage<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - Selon les propos de Madame Chantal IMPOUTOU, gérante et directrice d'Idylle Média.

<sup>2</sup> - *Idem*.

<sup>3</sup> - La conception renvoie à la rédaction des textes. C'est aussi le lieu du choix ou la réalisation des images à proposer. En effet, les textes ou messages publicitaires s'accompagnent d'images qui ont pour rôle d'illustrer ce qui est dit mais aussi et surtout de capter plus l'attention du consommateur ou de l'utilisateur dans le cadre de la communication publicitaire. Les intervenants dans cette étape sont les concepteurs rédacteurs graphistes, les illustrateurs et les photographes.

<sup>4</sup> - Il y a deux niveaux de préparation : la préparation à la production et la préparation à l'impression. 1-La préparation à la production est l'étape qui consiste au traitement des textes (la composition) et celui des images (la photogravure). Les intervenants à ce premier niveau de préparation sont les maquetistes, les compositeurs et les flasheurs. Le second niveau est la préparation à l'impression. Il est extrêmement délicat. C'est l'étape de la finalisation de la maquette. On y procède au contrôle des couleurs et de la signature du BAT (Bon À Tirer) afin de permettre à l'imprimeur de lancer ses machines. Une fois le 'ok'

## II- SEMIOLOGIE DES SIGNES ET IMAGES

### 1- Approche théorique de concept de signe

#### 1.1- Aperçu historique de l'affiche publicitaire

La publicité naît dès que l'homme cherche à vendre des biens ou à louer des services à autrui. Au moyen âge, certains artisans mettaient leurs signatures sur leurs réalisations afin de faire connaître ou reconnaître leurs compétences. Par la suite, au XVIII<sup>ème</sup> siècle, l'enseigne extérieure se généralise pour signaler la présence de boutique et en préciser l'activité. À la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, la révolution industrielle va nécessiter un nouveau moyen de promotion des produits manufacturés. L'avènement de l'affiche connaît sa consécration lors des expositions universelles de 1889 à Paris et de 1890 à Londres. L'évolution technologique et les moyens de la communication voient se diversifier les supports publicitaires. L'affiche publicitaire devient donc l'un des moyens qui va transformer la société de l'époque en une société de consommation très présente dans la vie quotidienne des populations. En ce sens, elle exprime l'acte de publier, désigne le fait de placarder des avis public pour acquérir un objectif visé par son public. Selon LAROUSSE, l'affiche publicitaire est un support de format variable qui véhicule divers types d'information. Qu'elle soit informative, publicitaire, sociale, culturelle, propagandiste, etc., l'affiche est utilisée pour diffuser un message de façon immédiate et pertinente. Elle a comme objectif de transmettre des renseignements sous forme de texte relai avec une image, un graphique ou un symbole. En effet, l'affiche publicitaire cherche à attirer le regard d'un public plus large dans le but de faire voir un produit, une marque ou de donner des informations sur un événement.

#### 1.2- Sémiotique et communication publicitaire

Le terme sémiologie peut être défini en première approche comme la théorie ou la science de signe. La problématique de signe apparaît formellement en occident chez les stoïciens au III<sup>ème</sup> siècle dans la théorie du syllogisme comme reliant le mot à une chose, une entité physique, un événement, une action. Par ailleurs, les vocables de « Sémiologie<sup>2</sup> » et « Sémiotique » sont employés indifféremment dans un grand nombre de situation<sup>3</sup>.

En France, l'histoire de la sémiotique s'est longtemps confondue avec celle de la tradition issue de SAUSSURE avant d'être renvoyée tout à la fois à l'étude de systèmes symboliques d'expression et celle de communication particulière. Comme la sémiologie de l'image aux États-Unis, la sémiotique connaissait l'influence de Charles Sandres PEIRCE. Selon l'approche de

---

est donné par tous les intervenants que sont le directeur artistique, le chef de fabrication et l'annonceur et que les machines sont lancées, l'on assiste au tirage qui donne lieu à la fin de l'impression.

<sup>1</sup>- Le façonnage est le stade qui constitue la finition définitive des imprimés. C'est là où l'on assiste au pliage et à certains découpages particuliers. Les progrès enregistrés dans le domaine de l'imprimerie ont donné naissance à la chaîne graphique électronique assistée par ordinateur, au traitement informatique de l'image, à travers quoi tout est devenu facile, plus efficace et réalisable en un temps considérablement court.

<sup>2</sup>- Le philosophe John LOCKE est le premier ayant utilisé le terme sémiotique en 1632-1704.

<sup>3</sup>-[http://www.edu.ge.ch/dip/fim/ifixe/Approche\\_semiologique.pdf](http://www.edu.ge.ch/dip/fim/ifixe/Approche_semiologique.pdf)

signe de PEIRCE, la sémiotique est envisagée comme une philosophie de la représentation. En d'autres termes, le signe est comme l'élément d'un processus de communication. « *Par signe j'entends tout ce qui communique une notion définie d'un objet de quelque façon que ce soit [...]* »<sup>1</sup>. Chez PEIRCE, chaque type de signe a un rapport avec son objet qu'il représente<sup>2</sup>.

## 2- La théorie de l'image

L'image est une représentation visuelle très paradoxale. Elle peut être naturelle, visuelle ou artificielle. En sémiotique visuelle, l'image est conçue comme produite par un langage spécifique. PLATON: « *... appelle image d'abord les ombres ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux, ou à la surface des corps opaques, polis et brillants et toutes les représentations de ce genre* »<sup>3</sup>. En outre, l'image est conçue comme un objet. C'est ce qu'affirme Jacques AUMONT lorsqu'il dit que : « *L'image est évidemment conçue comme n'importe quel autre objet. En particulier, elle donne de nombreux indices de surface, et les bords visuels y apparaissent systématiquement comme séparant des surfaces coplanaires* »<sup>4</sup>. Cependant, M. JOLY la conçoit « *... d'une manière générale comprise comme quelque chose qui ressemble à quelque chose d'autre et au bout du compte, comme une représentation analogique principalement visuelle* »<sup>5</sup>.

A l'instar de toute notion, l'image est très complexe à définir. Elle se compose de deux niveaux qui eux aussi sont très ambigus :- l'image dénotée est définie comme « *la dénotation est l'élément stable, non subjectif et analysable hors du discours, de la signification d'une unité lexicale* »<sup>6</sup>. À ce stade l'intérêt n'est pas de décrire ce qui est vu derrière ce qui a été perçu mais tout simplement de dire ce qu'on voit.- l'image connotée est, par opposition à la connotation, souvent utilisé pour définir la connotation qui « *... est ... ce que la signification a de particulier à un individu ou à un groupe donné à l'intérieur de la communauté* »<sup>7</sup>. En effet, l'image dit toujours quelque chose à travers ce qu'elle montre. Et cela peut parfois s'exprimer par la couleur et bien d'autres artifices. La couleur est une identité visuelle qui a une dimension puissante aussi bien dans le message visuel que dans l'image. Dr Atmane SEGHIR notait à ce sujet que « *la couleur constituerait donc un ensemble de symboles variés élaborés par les hommes afin de mieux communiquer entre eux* ». Comme la couleur, la lumière et l'éclairage, naturels ou artificiels, ont une signification spécifique dans l'image. Ils donnent des informations sur le lieu et le temps de la prise de vue de l'image.

## 3- Les signes et les images

<sup>1</sup> - Charles Sandres PEIRCE, *écrit sur le signe*, paris, seuil, 1978, p11.

<sup>2</sup> - Karine PHILIPPE, *déchiffrer le monde de signe*, in science humaine Publié le 01/11/2005.

<sup>3</sup> - <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/image>.

<sup>4</sup> - Martine Joly, *l'image et les signes*, NATHAN.P.24.Jaques Aumont, *l'image*, Armand colin cinéma 2005.P.18.

<sup>5</sup> - Jaques AUMONT, *l'image*, Armand colin cinéma 2005.P.18.

<sup>6</sup> - Dictionnaire, Larousse, de linguistique et des sciences du langage.P.139.

<sup>7</sup> - Dictionnaire, Larousse, de linguistique et des sciences du langage P.115.

Ferdinand de SAUSSURE<sup>1</sup> définit le signe linguistique comme l'association d'un concept appelé « signifié » et d'une image acoustique appelée « signifiant ». De ce fait le signe est le lien qui unit le signifiant au signifié. L'image et le texte sont deux termes qui ont un rapport de complémentarité. Chacun dépend de l'autre. Le texte est la face instructive et informative, l'image est la face harmonieuse, esthétique, et séductrice. La relation entre image et texte s'articule autour de deux notions fonctionnelles : l'ancrage<sup>2</sup> et le relais<sup>3</sup>.

### **III- LA COMMUNICATION COMME INSTRUMENT PRIVILÉGIÉ D'INFLUENCE ET DE PERSUASION**

La communication est essentiellement une démarche d'influence dotée de pouvoirs immenses. En effet, celui qui sait communiquer détient indéniablement un pouvoir. Cette capacité lui permet d'obtenir de son interlocuteur une modification de ses connaissances, croyances, attitudes et comportements correspondant à sa volonté souhaitée. La communication est rarement neutre car elle repose principalement sur une intentionnalité. Si l'on considère la communication comme « *un pouvoir d'influence* », à savoir qu'elle produit un effet sur un public donné, trois catégories d'influences qui ne relèvent pas de la violence ou de l'intimidation semblent se dégager. Il s'agit notamment du conditionnement, de la séduction et de l'empathie.

#### **1- Le conditionnement**

Le conditionnement reste un mode d'influence réel dans le domaine de la communication. Il agit de manière inconsciente ou invisible pour échapper à la critique d'entrave à la liberté humaine. Il peut également être assis sur des habitudes culturelles ou des comportements existants ou éventuellement tendant à les encourager et à les inventer en connaissance de cause. Dans ce cas, il s'apparente à un acte de pure manipulation pour servir à des fins inavouées.

#### **2- L'empathie**

L'empathie trouve sa force dans le fait qu'une réponse formulée par quelqu'un corresponde à une attente plus ou moins explicite. Le pouvoir exercé est davantage ressenti comme un service rendu plutôt qu'une domination, même si l'interlocuteur se pose la question de savoir si la réponse à un besoin immédiat sert ou non ses intérêts à long terme. Le message d'empathie est vécu comme libérateur tant qu'il n'est pas accompagné de contrepartie contraignante ou menaçante. L'adhésion n'est pas forcée et le message délivré apporte un sentiment de satisfaction.

#### **3- La séduction**

---

<sup>1</sup>- Ferdinand de SAUSSURE, dans ses cours de linguistique.

<sup>2</sup>- La « fonction d'ancrage » fixe le sens, en donnant une interprétation à l'image. Le texte influence le sens que l'on donne à l'image.

<sup>3</sup>- Alors que la « fonction de relais » fournit du sens complémentaire, il apporte des détails que l'image ne peut pas exprimer tels que les rapports de causalité et de temporalité.

Le langage courant associe à la séduction la simple idée de vouloir plaire jusqu'à la volonté ferme de conquérir l'autre en usant parfois de la ruse et de l'illusion. La plupart des grands orateurs savent bien user de la séduction dans leurs productions pour retenir l'attention du public. Selon A.L. HESTER<sup>1</sup> les actions de la séduction sollicitent l'adhésion apparente de l'interlocuteur en utilisant quelquefois des pressions inconscientes et des techniques de préparation. La séduction conserve toutes les apparences et même la réalité de l'accord. En outre, ses actions ne lèsent pas obligatoirement les intérêts de l'interlocuteur.

En définitive, ces trois grandes catégories de la communication considérées comme « mode d'influence » révèlent à quel point la fonction d'influence est devenue importante dans la vie sociale. Influencer par la communication est plus que jamais au goût du jour dans nos sociétés qui évoluent dans des contextes de liberté d'expression. Et les hommes et femmes de Dieu véreux utilisent certains médias qui ouvrent leurs espaces à la foi et à la religion pour faire le jeu d'influence basé sur des techniques d'argumentation et de persuasion. Ces procédés sont des sortes de stratégies dont ces derniers se servent pour amener le peuple de Dieu à suivre toutes leurs prescriptions et intentions cachées.

#### **IV- MISSION OU BUSINESS**

Aujourd'hui, l'urgence de l'annonce de la parole de Dieu se fait plus pressante, vu tout ce qui se passe comme calamités et dépravation dans le monde. Surtout en Côte d'Ivoire où le traumatisme de la crise post-électorale de 2010 résonne encore dans l'esprit des habitants. Il est donc normal que la population au cœur meurtri s'oriente vers les hommes de Dieu pour espérer panser ses blessures. D'où l'importance de l'évangélisation avec les agents pastoraux de tous genres avec des stratégies diverses. De plus en plus, ces derniers innovent en exploitant les panneaux publicitaires comme moyens de communication modernes pour toucher un nombre important de personnes. Mais, au regard de ce qui est véhiculé comme message sur les affiches et ce qui est fait dans les lieux de culte, on est tenté de se demander si certains hommes de Dieu ne confondent pas mission d'évangélisation et business.

##### **1- Mission et évangélisation**

La mission est une charge ou un ordre divin donné à un fidèle pour accomplir et propager la foi. Dans tous les cas, certains arrivent par simple appel, d'autres par vocation, d'autres encore par apprentissage. Toujours est-il que les approches et les méthodologies de mission diffèrent les unes des autres selon la sensibilité du missionnaire. En effet, une structure missionnaire peut commencer petitement et prendre des proportions plus ou moins maîtrisables. Par exemple, celui qui a 23 personnes dans son ministère a besoin de moins de moyens que celui qui a une structure de 2300 individus. Les charges augmentant, il va lui falloir beaucoup plus d'entrées pécuniaires. Si, par hasard, l'on n'arrive plus à faire face aux charges, l'usage de stratagèmes pour faire rentrer de l'argent devient la solution idoine. L'homme de Dieu fait donc faire des séances de

---

<sup>1</sup>- HESTER A. L., *Savoir s'exprimer simplement*, in (dir). HESTER A. L. et To W. L. J., *Journalisme et tiers monde*, Bruxelles, Ed. De Boeck Université, 1989, P.71.

brainstorming pour trouver des thèmes qui attirent du monde dans les églises, temples et activités. Il se profile alors une sorte de concurrence entre les chapelles ecclésiastiques pour avoir le plus de monde ou d'argent à travers les séances interminables de dons et d'offrandes. La cupidité amène parfois ces pseudos prophètes de Dieu à demander l'impossible aux fidèles croyants en leur promettant des pluies de bénédictions divines et d'abondance matérielle. En définitive, la rédemption des âmes n'est plus la préoccupation de ceux qui sont censés être des guides spirituels des ouailles de Dieu.

## 2- Business ou marchandisation de l'Évangile

Considéré autrefois comme moyen pour amener ou renvoyer les âmes égarées à Dieu, l'on est fort étonné de constater que l'Évangile est devenu une marchandise dont la diffusion mercantile rapporte d'importants profits. Aujourd'hui, l'Évangile rime désormais avec la logique commerciale et loi du marché mais aussi aux critères de rentabilité qui sont imposés à n'importe quel fidèle en quête de salut quasi certain. En tout cas, c'est le constat que fait Tatiana OMBLEYON<sup>1</sup> qui affirme que dans les lieux de cultes où elle est passée à Abidjan, bon nombre d'hommes de Dieu fonctionnent dans cette logique. Pour cette dernière, les hommes de Dieu s'adjugent l'assentiment des chrétiens et des non-chrétiens en créant des contenus pompeux et fallacieux à partir des écrits bibliques pour arriver à leurs fins. C'est ce que Clément AKOBÉ<sup>2</sup> appelle le « *gospel business* » (L'évangile d'affaires).

Initialement définie comme une activité économique commerciale ou financière, le business fait allusion aux affaires. Il peut aussi vouloir parler d'affaire compliquée ou louche, plus ou moins licite destinée à recueillir de l'argent auprès du public pour des fins propres ou caritatives. Dans le cas où il est considéré comme donnant dans le commerce ou la finance, il est dépourvu de toute mission divine. Car l'annonce de l'Évangile ne se fait pas pour des fins mercantiles mais pour le salut des âmes. Jésus lui-même est venu pour aider les pauvres, guérir les malades et sauver les damnés. Il ne l'a jamais fait pour se faire de l'argent. Exhortant ses disciples sur leur choix de vie, il les a mis en garde contre l'amour de l'argent et mettant en garde. Il a même insisté sur le fait qu'ils ne devraient pas servir deux maîtres à la fois. « ... *Il haïra l'un, et aimera l'autre; ou il s'attachera à l'un, et méprisera l'autre. Vous ne pouvez servir Dieu et Mamon* »<sup>3</sup>, a-t-il dit.

Selon le Florent ANOÏ<sup>4</sup>, il n'est pas interdit de recueillir de l'argent auprès du peuple de Dieu ou d'une assemblée quelconque. Mais cela doit être fait pour des besoins acceptables de l'Église ou toutes autres fins caritatives. Mais, le serviteur ou l'homme de Dieu ne peut pas le faire pour son propre business. Or, le constat que l'on fait, le plus souvent, c'est que

<sup>1</sup> - Tatiana OMBLEYON est tenancière de maquis et adepte des rencontres d'évangélisation ; d'hommes de Dieu tels Daddy SHEKINA, Guy Vincent KODJA, Mohamed SANOGO, Abraham MARIE de Sacerdoce Royal, Berger Pacôme ACHIJA, et Mathias MARIE ; qui drainent beaucoup de monde à Abidjan.

<sup>2</sup> - Il est le fondateur de la Communauté catholique Mère du Divin Amour, première communauté nouvelle née en Afrique en 1989.

<sup>3</sup> - Confère l'évangile selon saint Matthieu, chapitre 6, verset 24.

<sup>4</sup> - Prêtre aux études à l'UCAO.

cet argent sert à des fins personnelles : habits vestimentaires, véhicules luxueux, construction d'immobiliers, etc. que l'homme de Dieu exhibe devant les fidèles comme une récompense venant de la part de Dieu lui-même. Et pour y arriver, les hommes de Dieu concoctent des affiches avec des images sélectionnées et des messages ronflants pour faire venir même les plus sceptiques aux rencontres dites d'évangélisation.

#### « *La fête de la moisson* »

Autrefois, la loi exigeait que le dixième de chaque récolte soit prélevé et acheminé dans les greniers du roi ou du gouverneur en guise d'impôts. Cela pour que le royaume n'entre pas en famine aux moments de grandes disettes qui arrivent à certains peuples. Aujourd'hui, cette loi existe mais sous forme d'ordre moral appelée familièrement « *fête de la moisson* ». Mais, en réalité, ce sont des stratégies toutes trouvées par les responsables ou mentors d'église ou de communautés nouvelles teintées de prédications touchant à la sensibilité des fidèles pour leur soutirer de l'argent. Ces discours de propagande sont faits pour amener les adeptes à obéir délicatement aux vœux de leurs guides spirituels. Ceux que les fidèles croyants considèrent comme les représentants de Dieu sur la terre.

#### « *La fête de la charité* »

La fête de charité à l'origine est faite pour que tout ce qui a été recueilli serve à aider les personnes indigentes, les veuves et les orphelins. Aujourd'hui, les données ont changé. Les fêtes de charité sont faites, et les bénéfices de ces activités sont utilisés pour la construction de presbyteriums, de chapelles, etc. À ce propos, à l'image de certains fidèles paroissiens, Irmine KPREKPRE<sup>1</sup> se posent la question de savoir comment certains hommes de Dieu alors qu'ils ont une prime de 60 mille francs CFA par mois et qui ont du mal terminer la construction des bâtisses de leur paroisse arrivent à élever des villas dans leurs villages respectifs. Finalement, aucune partie de ces bénéfices n'est utilisée pour des fins caritatives. Et les veuves et les orphelins sont mis aux oubliettes. « *Celui qui sème peu récolte peu* »<sup>2</sup> ou « *À celui qui donne beaucoup Dieu donne beaucoup.* »<sup>3</sup>

Ce verset intervient à la fin d'une explication de Jésus sur la **patience dont les serviteurs doivent faire preuve dans leur travail**. Cette déclaration fait suite à l'intervention de Jésus qui met en comparaison à deux types de serviteurs : ceux qui connaissent la volonté du maître mais ne la pratiquent pas et ceux qui ne la connaissent pas et ne la pratiquent pas non plus. Le premier sera fortement battu, le second beaucoup moins. Dans les deux cas, les serviteurs auront mal agi consciemment ou inconsciemment. **Dieu qui a toujours voulu que l'homme fasssa volonté** envoie l'Esprit Saint pour **la découvrir et la suivre avec patience et persévérance**. C'est donc un privilège de savoir que Dieu demandera des comptes sur l'utilisation

<sup>1</sup> - Une paroissienne de Saint Ambroise Ma Vigne des 2 Plateaux.

<sup>2</sup> - Référence à 2 corinthiens 9,6 « *celui qui sème peu moissonnera peu, et celui qui sème abondamment moissonnera abondamment* », ou à Galates 6,7 « *ce qu'un homme aura semé, il le moissonnera aussi* ».

<sup>3</sup> - Référence à Luc 12, 48a dont la suite est « *de celui à qui on a beaucoup confié, on exigera davantage* ». Luc 12, 48b.



des dons et talents qu'il lègue à son peuple car cela signifie combien **il veut enfants soient sauvés!**

**Malheureusement, certains hommes de Dieu détournent cette vérité en leur avantage: un enseignement dénudé de salut mais empreint de recherche pécuniaire.** Ces derniers vont même expliquer que ceux qui ne voient pas leurs finances prospérées sont possédés par l'esprit de «*main percée*» ou de «*poche trouée*»<sup>1</sup>. Et pour ceux qui veulent en être délivrés devraient faire des dons sacrificiels pour voir leurs finances et affaires prospérer.

Alors, comment Dieu peut-il demander à ses enfants qui ont du mal à tenir leurs finances à se dépouiller davantage? Dieu, n'est-il pas miséricordieux? *En effet, Dieu par sa miséricorde s'abaisse aux êtres inférieurs pour les faire sortir de leur misère et pour combler leurs manques.* Sa volonté, c'est de faire du bien à tous ceux qui souffrent et ne sont pas capables par eux-mêmes de se relever. Non, la miséricorde, les bénédictions et les grâces de Dieu ne se marchandent pas. Et personne n'a le droit de les vendre. Encore moins, les mortels hommes que sont les propres créatures de Dieu.

## CONCLUSION

Il est vrai que si le Christ dont parlent les Saintes Écritures dès les premiers siècles de notre ère, parcourait le monde aujourd'hui comme il faisait jadis avec ses disciples, il se serait servi d'un certain nombre de vecteurs de communication actuels tels les panneaux publicitaires pour rassembler les foules. Mais ayant confié la suite de sa mission aux apôtres, par ricochet aux disciples et aux hommes de Dieu de notre temps, beaucoup d'entre eux usent malheureusement de stratagèmes pour remplir les églises et les temples et dépouiller les fidèles. En réalité, leur objectif est celui d'utiliser le nom de Dieu pour amasser beaucoup d'argent. Or, en parcourant les évangiles, l'on rend bien compte que depuis les prophètes jusqu'à Jésus, aucun d'entre eux n'avait besoin de publicité. Leur renommée les précédait et même au-delà en toutes choses. Aucunement les textes bibliques ne rapportent que des réclames ou autres actions publicitaires aient été faites pour que les synagogues soient remplies. Mieux, ces écrits ne font pas de messages subtils ou douteux de la part de ces envoyés de Dieu. Au contraire, ce sont les signes et les prodiges qui s'opéraient et amenaient les malades et les curieux à leur suite. L'on a pour preuve la première prédication qu'a faite Pierre pour convertir 3000 personnes. Qu'est-ce qui peut donc être à la base de ce fossé entre les hommes de Dieu d'hier et ceux de notre ère en termes d'approche évangélique surtout que les messages proposés au peuple étaient de croire en Jésus et d'être sauvé. Alors d'où leur vient la règle d'être béni en fonction de ce qu'on donne. Ainsi donc si l'intérêt des fidèles est de recevoir de Dieu en fonction de ce qu'ils donnent, il n'y a pas de besoin ou d'urgence à annoncer l'Évangile. En réalité, bon

---

<sup>1</sup> - Cela se dit des fidèles qui dépensent tout leur argent et sont dans l'incapacité d'économiser. Leur argent se volatilise dans des dépenses inutiles, fantaisistes voir ridicules. Conséquences : les fins des mois sont toujours difficiles et l'argent manque pour les besoins les plus importants.

nombre d'hommes de Dieu profite de la naïveté des fidèles pour se faire de l'argent. Autrement dit, le nom de Dieu est le prétexte trouvé de certains hommes de Dieu pour se faire de l'argent. Et les panneaux publicitaires sont l'appât pour les y attirer.

## BIBLIOGRAPHIE

- ADAM J-M., Marc BONHOMME, *L'argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*. 2007
- AUMONT Jaques, *L'image*, Armand colin cinéma, 2005, P.18.
- BENILDE Marie, La publicité s'implique dans les neurosciences : Scanner les cerveaux pour mieux vendre, in *Article du monde diplomatique*, novembre 2007.
- BERRI Nabih, *Contribution à une analyse sémio-pragmatique des affiches publicitaires chez les opérateurs, téléphoniques : cas de « mobilis », mémoire de master*, Université Kasdi Merbah Ouargla, 2015.
- BRUNE François, De l'idéologie aujourd'hui, in *Article du monde diplomatique*, août 1996.
- BRUNE François, Un Bonheur Illusoire, Violence de l'idéologie publicitaire, in *Article du monde diplomatique*, août 1995.
- BYRNE Damien (fr)-o.p., Le défi de l'évangélisation aujourd'hui, lettre aux provinciaux, vice-provinciaux et vicaires provinciaux, 1988.
- Études commerciales et publicitaires, théorie et pratique. Tome 2 de F et G Lemoine.
- GARNIER Charles, *Les affiches agaçantes*, 1871.
- HESTER A. L. (dir)., *Savoir s'exprimer simplement*, Bruxelles, Ed. De Boeck Université, 1989
- HESTER A. L. et To W. L. J., *Journalisme et tiers monde*, Bruxelles, Ed. De Boeck Université, 1989, P.71.
- MAOUCHE Silia, MERAR Nadia, *Analyse sémiotique de quelques panneaux publicitaires des opérateurs de la téléphonie mobile en Algérie « Djezzy et Mobilis »*, Mémoire en vue de l'obtention du diplôme de Master en langue et littérature française Option : sciences du langage, 2016, p.69.
- MARCUSE Herbert, *L'Homme unidimensionnel*, 1964.
- SAULAN Dubravka, *Pour une sémiologie linguistique des affiches publicitaires*, Université de Paris Sorbonne Paris IV, 2003.
- SEMIRE Josaphat Krikaidja Longa, *Évangéliser le cœur de l'Afrique : une évaluation de l'approche de Bujo Bénézet*, Université Shalom de Bunia, Centre Afrique, Publié sur [www.GlobalMissiology.org](http://www.GlobalMissiology.org), août 2008.